

vol II, octobre 2008

**PUBLIC ART IN URBAN
DESIGN**



**Producing, Managing and
Disseminating aspects**



UNIVERSITAT DE BARCELONA



FICHA TÉCNICA – PUBLISHING DATA

On the waterfront, vol. 11, octubre 2008

ISSN 1139 7365

Edita:

Centre de recerca POLIS. Universitat de Barcelona

Director

A. Remesar

Coordinación Editorial

Núria Ricart - Xavier Salas

Consejo de Redacción

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

Consejo científico

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

Apoyos



Proyectos

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



Grup de Recerca Consolidat 2005SGR00150

©de la edición: CR POLIS Universitat de Barcelona © de los textos los autores © de la imágenes las fuentes mencionadas en los artículos

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

CONTENTS

> ÉTICA > ETHICS

VIRTUES, SINS AND THE “GOOD LIFE” – 10 ETHICAL APPROACHES TO URBAN DESIGN	7
---	---

> WATER > ÁGUA

SPACE IN THE INDUSTRIAL RIVERFRONT OF LISBON. PROCESSES OF SPATIAL FORMATION	17
GREENHOUSE BRITAIN	39
PUBLIC ART IN WATERFRONTS: PRETEXT AND RECONTEXT	53
LA COSTANERA SUR DE BUENOS AIRES – BORDEY HORIZONTE DE LA CIUDAD	65

> PUBLIC ART > ART PÚBLIC > ARTE PÚBLICO

THE ROLE OF PUBLIC ART IN ‘LISBON 1994’: AN IMPROVEMENT TO THIS CITY’S FUTURE	75
JUAN SORIANO IN THE MAIN SQUARE (ZÓCALO): AN EXPERIENCE OF CONTEMPORARY ART AT HISTORICAL TOWN CENTRE FROM PUEBLA-MÉXICO	81
ALGUNOS ASPECTOS SOBRE LA GESTIÓN Y RESTAURACIÓN DEL ARTE PÚBLICO EN ZARAGOZA	85
DISCOVERING PORTO’S PUBLIC ART .AN EXPERIENCE OF CONDUCTING ROUTES OF INTERPRETATION ON PUBLIC SCULPTURE COLLECTIONS	97
CONCLUSIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN EN LOS ÚLTIMOS 60 AÑOS DE UN CASO CONCRETO: LA CIUDAD DE ZARAGOZA	109
IRANIAN CITIES PUBLIC ART MOVEMENT	119
GRAFFITI: DEMONSTRATION OF URBAN ART. GRAFITE: MANIFESTAÇÃO DE ARTE URBANA	131
CITY DESIGN :THE NEED FOR A SPATIAL IDENTITY AND THE ROLE OF PUBLIC ART. A SEMIOTIC APPROACH. PIPILOTTI RIST AND BILL VIOLA IN VENICE	153
THE INEXORABILITY OF CHANGE.THE IMPORTANCE OF PRESERVING HISTORIC STREET LAMPS IN LISBON’S 21ST CENTURY URBAN LANDSCAPE.	173

> VIRTUAL ENVIRONMENTS > ENTORNOS VIRTUALES > ENTORNOS VIRTUALES

RUMO A UM MUSEU VIRTUAL DA ARTE PÚBLICA E DO DESENHO URBANO. TOWARDS A VIRTUAL MUSEUM OF PUBLIC ART AND URBAN DESIGN	181
MUSEOS VIRTUALES DE ARTE PÚBLICO: CONSIDERACIONES GENERALES Y ESPECIFICIDADES DEL PROYECTADO PARA LA WEB MUNICIPAL DE ZARAGOZA	189
THE EFFECT OF VIRTUAL ENVIRONMENTS IN DISPLACING REAL PLACES	195

> DOCUMENTS > DOCUMENTOS

DESARROLLO ESCULTÓRICO, MONUMENTARIO Y MURALISTA (CUBA)	202
COLLABORATIONS	206
CONFERENCES	207
PREMIOS / AWARDS PREMIS IGNASI DE LECEA (2005-2007)	207

> **Ética**

> **Ethics**

VIRTUES, SINS AND THE “GOOD LIFE” – 10 ETHICAL APPROACHES TO URBAN DESIGN

Pedro Brandão. CESUR. Instituto Superior Técnico. UTL.

ABSTRACT

Urban Design ethics may seem out of site, with the end of modern radical ethics about the perfection of a “new world” and the growing of individualism in our times. It’s only apparent though - with today’s new expectations about social and environmental responsibility, in the pursuit of “life quality”, the “good life”, all main fields of ethical thought are getting more directly concerned with urban matters:

Public or common Interest. It clarifies political ethics about cities. Governments must regulate conflicting interests (profitability and quality of life) protect scarce goods (land and environment) and safeguard intergenerational values (heritage).

Public Place, urban space. The ethical matrix of urban settlements, as the first and most lasting element of urban fabric, and the founding condition for social life, must favour interaction and the expression of citizenship.

Professions as service providers. Design professions are recognized as trustable, knowledge based, and problem solving. Urban Design answers to needs and desires, with the sense of “care”.

Ethical approaches to Urban Design are being brought to light, in a range including good wishes, statements and proposed rules, before a true ethical reflection illuminates professional practices. In this lecture I’ll try to enlarge the scope of the matter; and to demonstrate how Urban Design has a relevance of altruism and joy.

SUMARIO

La ética del Diseño Urbano puede parecer fuera de lugar con el fin de la radical ética moderna acerca de la perfección de un “nuevo mundo” y el creciente individualismo en nuestra época. Es sólo aparente, aunque – hoy en día de nuevo las expectativas sobre la responsabilidad social y ambiental, con la búsqueda de la “calidad de vida”, la “buena vida”, todos los principales campos de pensamiento ético son cada vez están más directamente relacionados con el ámbito de las ciudades:

El interés público o común. Aclara la ética política sobre las ciudades. Los gobiernos deben regular los conflictos de intereses (la rentabilidad y la calidad de vida) proteger los escasos bienes (el suelo y el medio ambiente) y la salvaguardia de los valores (patrimonio).

Espacio público, el espacio urbano. La matriz de la ética de los asentamientos urbanos, como el primero y más duradero de los elementos del tejido urbano, y su condición fundacional para la vida social, debe favorecer la interacción y la expresión de la ciudadanía.

Las Profesiones como proveedores de servicios. Las profesiones del Diseño se reconocen como confiables, basadas en el conocimiento y la resolución de problemas. El Diseño Urbano da respuestas a las necesidades y deseos, con el sentido de “cuidado”.

Los criterios éticos para el diseño urbano se han salido a la luz, en una gama que incluye entre ellos los buenos deseos, las declaraciones y normas propuestas, previo a que una verdadera reflexión ética ilumine las prácticas profesionales. En este trabajo voy a tratar de ampliar el alcance de la cuestión y demostrar cómo, en el diseño urbano, es relevante el altruismo y la alegría

KEYWORDS: Ethics, Public Space, Urban Design, Professionalism, Disciplines

It’s only with the modern project of remaking the world according to human needs and capacities and following a rational concept, that a promise of a life free from sin (now named “guilt”) arises. Law should then be the main instrument of this reconstruction (...) (opposite to religious strategies of repent and forgiveness). It would avoid that evil was done, by priory assuring actors of what should be done, what should be let as it is and what should not be done. The feasibility of this project was tautologically granted in advance: going by the rules would produce but goodness, because “good” had already been defined as obedience to rules.. Zygmunt Bauman, Life in Fragments – Essays in Post-modern Morality

I. The virtues of reciprocity and learning

We professionals tend to impose our own vision to others, without a true communicational process – “we know”, we have a right “global vision”. That relegates us to an isolated world apart. On the contrary we can admit, like the Socratics, that we only touch half the truth – others have the other half and it is in a communicational process that we earn more of truth. It happens with professions and with cities.

With technical jargon concepts like “spatial outcome” or “reference framework”, urban design professionals, describe city as if it was an abstract item, regardless of emotional experience. But our

experience as an urban civilization is made from everyday life occasions of “place.making” and “place.belonging”.

Today we expect from social life equity relations and responsible attitudes. Professional liability is essential to these “practical ethics” construction (Aristotle). But the main role in Urban Design is the quality of interactions with the “Other”.

We also must “know ourselves” to act ethically. To know ourselves means to acknowledge what we don’t know, or don’t know enough; to acknowledge mistakes so as to learn from them. We have to listen and understand so as to be understood.

We construct our own professional beliefs (and also some myths) but we don’t have a monopoly on vision, not even on the vision of the whole. Without the visions and plans of all actors being on stage, space may be like a brilliant scenario, but there’s no play at all if no play is going on.

Virtues of knowledge in Urban Design rely in recognizing differences in knowledge, and in a new way of learning: “bridgebuilding” between:

- Design knowledge (architects, landscapers, engineers, artists...) comes from action, with a “prospective imagination” for the “city of the future”;
- Other urban disciplines’ analytical knowledge (history, geography, sociology, ecology...) are structured retroactively, from a “city that exists, or has existed”;
- And non-professional knowledge (inhabitants) comes from direct experience of users and their own life plans

Virtues in Urban Design, are therefore recognizable: to listen and understand, to be practical and open minded, to facilitate communication and collaboration, to combine vision and realism, emotional experience and cultural literacy...

2. The sins of Vanity and Lying

Although modern ethics no more depends on commandments from a moral authority, we can still identify ethical faults and breaches in conduct, because we accept man as master of his own ends.

Moralists in modern design identified ethics with aesthetics: *We may not be able to command good or beautiful or inventive architecture: the meagreness of poverty may be pardoned, the sternness of utility respected; but what is there but scorn for the meanness of deception?* Ruskin – The Seven Lamps of Architecture

Truth (apparent materials and structure) and modesty (free from decoration) were looked as virtues in building, opposed to professional “sins” such as vanity and lying in form giving. Historicist “spirit of the time” aesthetics legitimation often leads us to ideological preconceiving and other myths about right and wrong designs.

Design critical history allows us to understand transitional periods (our times like Industrial revolution) with their shifts in references, and sensations of loss. Only after some time, new ethical paradigms and keywords moderate nostalgic moral beliefs.

Vanity starts by amplifying self images. It still exists in Urban Design, with different but perhaps more negative manifestations, today. For instance, it compels architects to think that the way in which people live is somehow directed by architecture (Tadao Ando); Mentalities and even happiness could then be designed. But even in the most beautiful place you can’t be happy, if you are not happy.

This doesn’t mean that we may quit from touching people’s aesthetical and emotional sense of place. It’s not acceptable a meaningless environment. But it’s easier to make a place aesthetical than to design people’s life. Over evaluating the “powers” of Urban Design is not only a form of vanity, but it often stimulates the plain lie, when places are no longer designed with concern for their contents but only with concern for their “looks”, “atmospheres”, “effects”, “image” and “glamour”.

Urban Design is not a collection of objects and their signatures. It is required more than trendy design hits in Public Space to foster human interactions. Truth is that real life is crucial in Urban Design. To practice it is not a given capacity:

- it requires cultural competences (understanding diverse expectations),
- negotiation competences (balancing different perspectives)
- communicational competences (between expectations and perspectives in action).

Urban Design ethics is not just about the starting point of a design process. There's always a before and an after form giving: Design starts with necessity, program, purpose, and only after it arrives to shape things... and design only finishes its' work afterwards, with the impact of things with life, in their expected and unexpected mutations. Places are designed but they're never finished.

3. Battles, paradoxes, conflicts and dilemmas

The true grounds for Ethics are moral conflicts and not ethical rules.

Paradoxes can be creative in Urban Design:

- Accessibility and the possibilities of escape, of privacy, of isolation
- Identity and “porosity” (to influences) in a borderless world
- Free space and density at the same time and place
- Technology and inherited knowledge or experience
- Environmental perception and refusal - Nimbyism

It is said that more than 80% of urban value today is made of intangibles: How can we manage value creation with intangibles? In urban terms value contradictions are not typically “against” but often “with” one another and they have to be solved with a ++ result: Technology with environment; Equality with Responsibility; Compact with dispersed; Security with trust; More with less.

But design isn't magical creation. Some things disappear when other things appear. What are the professional battlefields (professional causes) of today?. Professions are compelled to act together for social recognition. Artists always did this at the same time they mingled with society. But self centred action, technicality self protection, disciplinary borders and fences have the opposed effect, of specializing and isolating professional cultures.

Design itself has been separated in to parts with opposed paradigmatic concepts: technical concept (necessity-production) and artistic concept (desire-representation). *“Technical paradigm of design corresponds to isolate the moment of production and to consider its' relation with necessity as direct and decisive; Artist paradigm, on its side often corresponds to isolate the moment of representation and to consider its relation with desire as independent from anything else.* Pedro Brandão – A cidade entre desenhos

The paradox lies in that the wholeness of Urban Design requires more and more thr cross fertilizing of separated parts of knowledge ...

Cities are communities with narratives about themselves, where citizens look for the representation of their own identity, as an emotional sense of togetherness. But solidarity ties are at stake when society becomes organized into spatial enclaves and specialized gated units, where service is just a mechanical functionality. Competitive new urban localities are overloaded with sensorial and informational output, inherent to the will of turning them into “spectacular” places of exceptionality. But the meaning of such spaces may be irrelevant in everyday life.

Urban Design mission depends on urban interaction between city players, a sense of time duration and opportunity, coherence between simultaneous scales intervention, users' citizenship participation and interdisciplinarity. Thus it requires its' holistics in an outwards centred sense of mission - we may call it altruism.

4. Urbanity as life and how big it gets

As opposed to the political mainstream preference for old city centres, new peripheral urban settlements are looked at as bad and unsustainable, not only due to lacking qualities of identity, density, centrality or mixed uses, but also due to devaluation of their success factors in qualities like easy access, low cost, close to nature or plenty of space. Although they house the great majority of city dwellers and urban economic activities they are almost invisible in our minds. We call them non-places.

80% of European people are urban living. 50 years ago the numbers were less than half of that. How could such a change have occurred, within the limits of the same urban space without expanding urban territories? UN Habitat II concluded that accelerating urbanization is an irreversible given fact.

Are we seeing the picture or just lying to ourselves?

At the same time that urban inhabitants are growing, other changes occur in urban life. The growing of economic wealth leads families to consume more dwelling space (50 m² per person instead of 20). We have an average of almost 2 houses instead of 1 house per family, while with universal car ownership the average travel from home to work and back covered per day grew from 8 km to more than 40 km.

New urbanity breeding, must be central and not peripheral in Urban Design thinking. What is a suburb but a process of change in the sense of peoples' belonging? Instead of the exorcised "non-place", is it the space of new "types" of place, with new and different meanings for "emptiness" and "fullness"?

Answers lead us to a different point of view from the conventional passwords cursing sprawl and calling for an impossible come-back to city centres that are being promoted by the political mainstream that denies attention to where people are. My different point of view is that of regarding city growing as the call for urbanity foundation. *"Urbanity is more than the city's shape... Its' integrating and democratic form cannot be kept by museumification; instead it has to do with shared spaces where the diverse and the specific have broader implications..." (Daniel Innerarity "El Nuevo Espacio Publico")*

Some of urbanity requirements of Public Space may be quite different in peripheral condition. As emptiness is abundant while in central city it is scarce, voids not only have to be infilled here, but to be seeded of centrality functions by urban facilities, mobility systems and at the same time by landscaping and artwork required for new and humanized meanings.

Central dots, mobility lines and occupational surfaces - these are the raw material for place making. Even if today's suburban public space seems pregnant of roundabouts, highways and shopping malls, public space is to be the flour from what bread is made. But it's a huge territory that puts us to test, for we still don't know how to do it.

5. Star system, and why nobody cares

Professional success paradigms – the "consecration" of stars, the mediatic heaven of image, the individual self expression and authorship – seem to be inline with a moral unconditional affirmation of the "self", in Urban Design.

From Khoolas to Ghery, from Hadid to Foster or Nouvel... their so-called "attraction" really attracts but a small niche of specialised public. Their "performance" is more at level with local politics representations of pride, and expensive posterity desires. They offer the symbolic status of announced future visions and get in turn their feed of media addiction. We can't say it is interesting or even differentiating by design: International star system's role is on the sphere of decoration and advertising.

Local politicians want their cities to comply with desires for last fashion symbols. In today economy it's the intensity of desire that determines the value of those products and symbols. So, star projects add a specific value to a site, but its exceptionality, its "special effects" generally has little value for public space purposes. Value may have its return out of space: it's externalised from the specific space where they perform to an ephemeral, symbolic and even virtual encounter: by offering its' unique value, the artist himself: signature, small speech, shaking hands, smile, media – it's showbiz.

Monopoly of value is assured by means of a closed consecration process: awards, publication, commissions, curators, museums... The final result of this stylish object cult is the freezing of creative design in urban culture – where the connections between things are more important than things themselves. The perverse effects of glamour culture and media originalities are contaminating new generations of young artists, architects and designers, in the search for an impossible sunshine seat.

History itself may testify there always has been the powerful's private artists' in charge of show-offs and fashion objects parades. But Urban Design is more than the collection of objects and its signatures be them buildings, urban furniture, works of art, fantasy gardens. Public space is required to assume security, social cohesion and civic values and it has to be evaluated about those requirements satisfaction.

Nobody points out the never evaluated true costs of exceptionality, critics don't criticize quick substitution of ephemeral fashion images, schooling and research actors don't scrutinize if these are really innovative designs... Nobody really cares any more for like in most advanced forms of sin, fault is barely noticed.

6. Themes, economic time, images and trading

Ethics and economics are considered in common sense as being contradictory. There's a frequent ethical negative judgement on construction activities - too quickly we devilish profitability, and disregard essential

economic sustainable conditions of urban activities. But activities in a given territory must be understood and managed as economical realities.

“Economy values are not of the same order as aesthetic, ethical or spiritual values. But it is above all in the economic sphere that the word value has taken on a precise meaning and it’s certainly in the economic and financial sphere that the process whereby value becomes something subjective and variable, rather than absolute and stable, began to emerge.” Jean-Joseph Goux – Towards frivolousness of values

In value creation, economic time factors are key factors: degradation is the normal outcome, be it from insufficient investment input, from non-productive value consuming, or from time bad management. On the other hand, to predict how space will change in the future, what activities it may engender, we have to design it as a socio-economic process.

We can find economic notions such as “good”, “investment”, “value” as relevant to Urban Design and surprisingly near to ethical discourses. So, we can better understand contemporary phenomena, such as urban specialization and competitiveness, space privatization and commoditization, aesthetization and thematization.

Cities competitiveness is insufficiently understood – on an urban world cities need design to compete at several levels of value, quality, progress and identity. A positive appreciation of urban past history, is motivating strong investments in city centres competitiveness. All “rehabilitation” resources are driven to the old city, to serve a few residents and a lot of leisure, culture, consumers and tourists, while suburban urbanity is under resourced for its’ huge size, social and environmental problems.

The reconstruction of old centres today means substitution of uses, gentrification and public financing of privilege.

Some ethical dilemmas and contradictions are hiding behind “consensual evidences” such as urban sustainability or compact city. As resources are not unlimited, we have choices to make: Can we assure a true recuperation of old city strength in its original meaning, function and vitality or is it artificially reducible to a thematic scenario? Which parts of the city are we choosing to upgrade and which partners to be privileged?

History, nature, time, culture, excitement and many other assets, are involved in “thematic” public space. The “thematic park” is an expression that translates today’s commoditization of space, as a commercial value, subject to rules of trade. Too often this means the elimination of cultural and local specificity, the loss of identity value. But Urban Design is not exempt from fault for it manages the main ingredients of thematic discourses: Image, impact and identity.

Cities’ economic sustainability depends on value producing as much as resource consuming. To understand it, urban life must be valued as experiences affecting people, as behaviours and relations.

7. Three moral sentences on “soft” ethics and the sense of “care”.

Green Urban Design. To assure ethical procedures regarding urban sustainable environment, is not just a trendy techno-burocratic goal, on how to install a balanced environment and its assessment systems.

Happily, Urban Design hasn’t a closed set of rules and standard solutions – it takes part of conflicts between forces, interests and actions. While recognizing the social actors that influence decision making and the several professional roles involved, we accept that social relations are the primary context of Urban Design environmental ethics - only people can decide the sort of environment people shall live in.

Cities’ everyday life. Cities are places where inefficiencies affect populations most severely, destroying its value return and causing dangerous social and environmental degradation. At the same time City is the place of change, concentrating human resources such as vision, information, knowledge and commitment, the main triggers for public policies.

The amelioration of everyday life is a “soft” ethical goal. Solutions for environmental and social problems don’t resume in escaping from vibrant city life to some alternative non-urban said-to-be ecological form of human settlement. There’s a sense of public virtue in the idea of human life supporting systems driven by urban community participation.

Spirit of Place. Many fields of knowledge and social activities are using this concept with some ambiguity: does every place have its spirit or is it something most places lack? Some myths coexist:

- They are holy manifestations inhabited by beings like gods;

- They are intense energy fields with a form of self consciousness;
- They are authentic, undesigned, spontaneous, and organic;
- They have a narrative of the archetypal past foundations;
- They have an essence of interiority, character, uniqueness, coherence...

Instead of denial (there's no such thing as "spirit of place") we could ask what in the ideas about this "spirit" may be useful, not just for some operational purpose (protection, prevent) but to better understand the complexity of placemaking.

8. Value and value theory

Intrinsic Values are attributes independent of circumstances. But Value is a conception that influences choices from means and ends: of good from bad, of a greater from a lesser good. In that sense goodness and badness are understood as graduations and Value becomes operational, contextual.

The value of a building or an urban space is related to an end – profitability, aesthetic attraction, design consistency. Value denoting involves meaning - the perception, the description and the acceptance of that end. Value theory (axiology) underlines values, value systems and value judgements considering the human needs they relate to:

- Technical needs – Reliability, Efficiency, Compatibility
- Social needs – Continuity, Contextuality, Liability
- Cultural needs – Evocativeness, Representation, Meaning

Within a value system, value judgements don't exist independently:

- Between groups: different actors (professionals, clients, users) may judge separate values in a similar way but differently in choosing priorities.
- Between different times: in different economical, social or cultural contexts the perception of a value and the value itself may be higher or lower.

Value theory may be useful in empirical place making studies, namely concerning value systems or group preferences. Valuation may vary from simple and intuitive procedures, to detailed professional studies, at different stages of design process:

- To predict (brief evaluation, performance standards, regulations)
- To select (as in an architectural competition jury)
- To assess (post facto occupation assessment)

9. A short story on representation and theoretical models' mistakes

Rem Koolhaas published in 1994 "Delirious New York – a Retroactive Manifesto for Manhattan". Using a manifesto formula, a traditional form of mythical thought communication in design professions, the author makes an impressionist diagnosis of an urban situation (Manhattan), from which he elapses a messianic theoretical model.

Koolhaas model is "Manhattan project", as if the city design had been preceded by a city's idea: "urban congestion", a concept that he doesn't define, but that he qualifies as a value, driven by the permanent excess addition of new objects upon an all-receiving generic grid. Something seems missing in the image.

To illustrate his model's historical foundations he appeals to an allegory, based on a New York (New Amsterdam) false city map: In 1672, 50 years after the purchase of the island by the Dutch, a French engraver draws a map of New Amsterdam, that Koolhaas reproduces in his book interpreting it as an idealized representation of an archetypal European port city – with city walls, central facilities, a castle, a cathedral, warehouses in front of the so called North Sea.

Koolhaas recognizes it's a forgery. But moreover, he points out the foundation character of "Manhattan project", the map is said to contain: Outside the city walls, a huge population dwelled in blocks spreading on a regular planimetric grid (cut by a diagonal - future Broadway) but in an arbitrary altimetric configuration, growing indefinitely until occupying all of the territory.

It happens that Koolhaas does not recognize the true origin of the engraving – it's really a forgery engraving map of Lisbon. The grid is after all the Bairro Alto, the Broadway is the Calçada do Combro and the North Sea is the Tagus River.

Besides the anecdote (the theory star of postmodern urbanism doesn't acknowledge the history and the shape of one of European's colonial capitals), we can see in this "mistaken fact" another allegory: forgery of speech, in city's representations.

The representation of a city future shape designed as a Manifesto is based on a mythical thought, a fiction, a slogan, not realities of urban design concepts. The way for "Generic City" is image manipulation. The false map of Amsterdam-Lisbon, double allegory, fallacy, or reinvented image, allows us two ethical questions:

- How do we transform an image into an idea and an idea into a model?
- Is an image for the city future representation still missing, or is right it in front of us, in urban realities outside the city "walls"?

10. Extra time: Beliefs and good causes for Urban Design

Good causes about cities and Urban Design are to be found where people are: To create urbanity in new territories of the enlarged city and articulate them through metropolitan connection systems, to create a new scale of belonging, in the emerging and expanding urban life. It's a good cause for Urban Design.

Culture, tourism, sports and other leisure industries may be attractive, and profitable, but Urban Design shall not forever be driven by leisure. Urban true centrality depends on places with conditions for productive activities, security providing and inspiring morals to city life. It's a good cause for Urban Design.

Conflicts are in front of us everyday, in small and big decisions. Each one of them requires at least, a reflexive practice. They are all good causes for Urban Design.

Why do we belief in what we belief?

Urban Design calls us for ethical judgements in voicing our opinions in the public space, in the name of ideas and values, of interaction, and interdisciplinarity. *"A life of values today calls for no great resources, only reflection and silence (...) to the voice of truth, to the serenity deriving from righteous or heroic conduct, to the wonder attaching to beauty and to the transcendent allure of mystery"*. Victor Massuf - The soul of values



> Water

> Água

SPACE IN THE INDUSTRIAL RIVERFRONT OF LISBON. PROCESSES OF SPATIAL FORMATION

João Pedro Teixeira de Abreu Costa. Laboratory of Urban and Territorial Planning, School of Architecture, TU Lisbon.

ABSTRACT

Being a plural space – in space and in time – the Lisbon riverfront is composed of multiple spaces with its own logic and distinct characteristics, being its pre-existent areas or spaces conquered to the river, located by the water or separated from the river somewhere in time.

At first occupied by the industry of the city, by the port or by the new accessibility infrastructure, this riverfront has known variable dynamics of use through time.

Specifically during the industrial period, a large expansion of the riverfront occurred, resulting simultaneously (1) in the creation of the new port, industrial and urban areas, and (2) on the separation of the former riverfront areas from the Tagus River.

During this period different process of territorial formation occurred:

1. The formation building by building;
2. The structure of pier, street and warehouse;
3. The spontaneous growth supported by corridors of accessibilities (streets and railway);
4. The project of the industrial company;
5. The master plan of the port in front of the city;
6. The industrial allotment;
7. The large and autonomous industrial complex

Within this complex reality, several types of public space were also created, being the axes of accessibility or the structure of squares, both verifying a graduation of different levels of importance.

This article tries to present a typological classification of this reality in the Lisbon riverfront formation during the industrial period.

Later, with the post-industrial transformation of the Lisbon's riverfront, new public space was also created; this contemporaneous dynamics will be object of analysis in a subsequent publication.

This research is supported by a previous work, focused on the identification of a group of common patterns in the formation and transformation of the riverfront starting in the industrial period; these patterns were identified in the Lisbon case study and confirmed in four other working cases – the riverfronts of Rotterdam, Shanghai, Duisburg and Hamburg.

Studying the territory and its several primary and secondary fonts, it was divided in two parts. The first, specifically, proposed the definition of the seven formation processes of the industrial riverfront – identifying for each its predominant period in time –, and analysed the forms of creation and different characteristics of the resulting public space.

This article is a dissemination of parts of an author's previous research (2006), the «Riverfront between projects», available in Spanish on: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0322107-120012/>

RESUMEN

Siendo un espacio plural - en el espacio y en el tiempo - el río de Lisboa está compuesto por múltiples espacios con su propia lógica y características distintas, siendo sus áreas de pre-existencia espacios conquistados para el río, situados sobre el agua o separados por el río en alguna parte en el tiempo.

En un primer momento ocupado por la industria de la ciudad, por el puerto o por la nueva infraestructura de accesibilidad, este río ha conocido variables dinámicas de uso en el tiempo.

En concreto, durante la era industrial, se produjo una gran expansión de la orilla del río, lo que al mismo tiempo supuso (1) la creación del nuevo puerto, la industria y las zonas urbanas, y (2) sobre la separación de la ex zonas de la ribera del río Tajo.

Durante este periodo ocurrieron los diferentes procesos de formación territorial:

1. La formación edificio por edificio;
2. La estructura del muelle, calle y almacén;
3. El crecimiento espontáneo de los corredores de accesibilidad de apoyo (calles y ferrocarril);
4. El proyecto de la empresa industrial;
5. El plan director del puerto frente a la ciudad;
6. La parcelación industrial;
7. Los grandes y autónomos complejos industriales

Dentro de esta compleja realidad, también fueron creados varios tipos de espacio público, siendo los ejes de la accesibilidad o la estructura de plazas, tanto la verificación de una graduación de los diferentes niveles de importancia.

Este artículo trata de presentar una clasificación tipológica de esta realidad en la formación de la ribera de Lisboa durante el período industrial.

Más tarde, con la etapa posterior a la transformación industrial de la ribera de Lisboa, el nuevo espacio público también se ha creado, con lo que la dinámica contemporánea será objeto de análisis en una publicación posterior.

Esta investigación se apoya en un trabajo anterior, que se centró en la identificación de un grupo de pautas comunes en la formación y la transformación de la orilla del río en la era industrial, estos patrones fueron identificados en el estudio de caso de Lisboa y confirmados en otros cuatro casos: los riverfronts de Rotterdam, Shanghai, Duisburgo y Hamburgo.

El estudio del territorio y de sus diversas fuentes primarias y secundarias, se divide en dos partes. La primera, en concreto, propone la definición de los siete procesos de formación industrial en el río - la identificación de cada período y de su predominio en el tiempo -, y se analizan las formas de creación y las diferentes características de los espacios públicos resultantes.

Este artículo es una revisión de parte de una investigación anterior del autor (2006), el «La Ribera entre proyectos», disponible en español en: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0322107-120012/>

Keywords: Waterfronts, Port Areas, Urban Renewal, Public Space, Lisbon.

«It is the idea of the “Port of Lisbon” itself that emerges.

Before, the city communicated with the sea through several different piers, specialised in the types of products or in its origin (...), complemented with the piers of each institution or private palace on the river.

A general vision occurs only in the 18th century, with the Project of Carlos Mardel (1742-1745), proposing the unification of the Costumes until Belen through a single pier; but it only become a reality a century and a half later, with the landfill and wharf construction by the Belgium engineer Pierre Hersant starting in 1865». MOREIRA, Rafael (2004); O Cais do Mundo. in: Prefácio a CAETANO, Carlos; A Ribeira de Lisboa; Pandora; Lisboa, pp.9/10

I. THE FORMATION OF LISBON'S INDUSTRIAL RIVERFRONT, IDENTIFICATION OF SOME COMMON PROCESSES

As well in other port cities, the extensive transformation of the Lisbon riverfront during the industrial period was particularly rich and diverse, assuming several different forms.

The development and transformation of the different riverfront areas did not occur at once; neither were its growing dynamics, first located in the north margin – in front of the city and, in the 20th century, progressively achieving a metropolitan dimension – and later achieving a significant dimension in the southern banks.

The former reality of the city/port integration, based on a structure of multiple piers and buildings with direct access to the river, was progressively transformed into a specialised port district segregated from the city, assuming different forms according to the evolution of the port/industrial paradigms in time.

The former citation reflects the transformation of the spatial paradigm, that took place in this period, accentuating the 150 years that separated the first plans from the construction of the port of Lisbon by Carlos Mardel, and the beginning of its effective realization, starting in the second half of the 19th century and assuming an extensive relevance in its last decade and the beginning of the 20th century.

Focusing on the reconstruction after the 1755 earthquake – resulting in the creation of the new central riverfront of the city, including the squares of the *Praça do Comércio* and *Cais (pier) do Sodré* –, the observation of Lisbon's territorial dynamics might help to assume the middle 18th century as reference to characterise the riverfront in the beginning of the industrial period; due to different reasons, it didn't suffer significant spatial change until the middle 19th century.

During this period, in the urban territories – central and western riverfront –, the physical transformations were local and non-coordinated, resulting from isolated small scale initiatives – having the first one a major impact with the creation of the railway corridor in the eastern riverfront, in the beginning of the second half of the 19th century.

Corresponding to the beginning of industrialization, in this first period, riverfront development took happened on a plot or single space scale.

In the entire north riverfront of the city, during a first moment, (1) the absence of new industrial plots resulting from public promotion, and (2) the availability of vacant riverfront areas– suburban farms and buildings –, allowed the establishment of several industries, which occupied the empty space, such as fluvial beach corridors in front of urban areas, or the rural areas in between the suburban agglomerations.

This spontaneous phenomenon took place in areas as distinct as the *Boavista* area, from the *Casa da Moeda* to the west, in *Rocha de Conde de Óbidos*, *Ribeira de Alcantara*, and *Calvário, Bom Sucesso* area, the oriental riverfront down to *Santa Apolónia* or in *Xabregas*.

By analyzing the way in which this riverfront occupation was produced, I aim to systematize in two large groups the discovered typologies of riverfront occupation: the riverfront buildings – public buildings of port activity, religious buildings, military buildings and installations and average assortments – and the

urban spaces – representation docks, common dock and building structures, private docks and regularization of margins and unoccupied areas such as beaches, agriculture fields or gardens.

It is from the interpretation of this first dynamic that takes place in the city of Lisbon, that is defined the first formation process of the industrial riverfront, entitled **formation building by building**.

In the first half of the century, Lisbon suffered a first port embankment, where the urban facilities were also added.

With a demarked location and focusing on a very insalubrious area (incorporating since a component of sanitary project, contemporary to others occurring in many European cities) in the construction operation of the *Boavista* embankment was formed (1) the new “modern” dock of the city, in deeper waters, (2) the “noble” public riverfront promenade (river promenade), taking advantage of the new and wide longitudinal avenue, important in the road structuring, and (3) the new industrial plots with public and mix use buildings in the subsequent edified façade of the avenue.

Result of a territorial planning component, the *Boavista* embankment corresponds to the culmination of the interaction port / city in the new industrial riverfront of Lisbon, integrating the Tagus River in the urban life, and the origin of the formation process that we entitle as **dock, street and warehouse structure**.

However, the big transformation in the shape of the Lisbon’s Riverfront began in the second half of the 19th century, based on the city’s new infrastructures projects, specially the coast railway and the port embankments, a difficult process and of great territorial impact.

These where no longer uncoordinated initiatives of pinpoint scale, but correspond to the first riverfront interventions inspired in combined planning concepts and sectorized territorial management.

In the course of the implementation of the riverfront railway and the planning and accomplishment of the port embankment in front of the city, from the end of the century, both with their conditionings, the project of both these big infrastructures of the city’s industrialization marked the central and occidental riverfront – in port ambit and in city ambit – the new urban riverfront roadway infrastructure or the new public spaces.

Focusing on the occupation typologies of the riverfront, in an accomplished parallelism in the previous exercise, it can be observed that in this new riverfront predominated the buildings and port infrastructures, in which the public representation buildings such as the railway, the pluvial and maritime terminals constitutes a unique exception.

To this Lisbon riverfront formation process was associated the conception of **the general plan of the port in front of the city**, which leads us to suppose that in other river port cities the dynamics were similar.

In the transformation of the occidental and central riverfront of Lisbon, it is verified that the urban renovation process of the port fronts of the industrial period started before the arrival of the post industrial city, in the Lisbon case in the first half of the 20th century, and focusing on terrains gained to the river in the end of the 19th century.

On the other side, the development of the oriental riverfront of the city, from the construction of the railway until the middle of the 20th century, had rather distinct characteristics.

In an opposite way to the occidental and central areas – where the occupation of the riverfront was associated to large infrastructure projects and took place in terrains conquered to the river, in front of an pre-existing edification – in the oriental side of the city (at the beginning of the industrial period a periphery), the availability of extensive open terrains and the inexistence of an edified riverfront line, associated with the implementation of the railway in the 50’s and a smaller urban dynamics growth– that had been focused on the axis connection to Belen – were the starting point for an occupation of a different nature.

In a first moment, the availability of a riverfront corridor, structured by a preexistent longitudinal roadway and by the new railway, allowed the development of a spontaneous industrial growth, along the infrastructure, taking advantage of the connection to this infrastructure and the accessibility to unoccupied terrains.

With some units implemented by public initiative, the new infrastructure functioned as a congregator of the industrial development, that unified in a lineal continuous the, until then, isolated suburban agglomerates of *Xabregas*, *Beato*, *Marvila*, *Braço de Prata*, *Matinha*, *Olivais* and *Sacavém*. Along this infrastructure were located, one by one and as they were created, distinct industries of variable dimension.

This spontaneous formation process of the oriental industrial riverfront, supported by the longitudinal riverfront that it serves, we entitle **growth over the roadway or railway**.

Even more, it was also in this territory that the change of scale that occurred in some of the industrial units here located, earned its classification as an autonomous process.

Effectively, in the end of the 19th century, several companies composed by more complete edification gatherings began appearing, occupying bigger parcels – already large in a hectare scale – disposing sometimes of private piers that integrated in the complex different complementary industries within their specialty.

Public as well as private, this riverfront occupation, named **project of the industrial company**, had precise location logics – outside of the planning and of urban management - even though its dimension, its connection with the infrastructures and its impact on the territory, differs from the process previously identified as building to building formation.

Emerging in the oriental riverfront, based on the spontaneous development along the longitudinal infrastructures, this type of riverfront occupation also took place in the occidental front, where some units can be identified and on the south shore of the Tagus as well.

Also in the oriental riverfront, the development of the areas of *Cabo Ruivo*, *Beirolas* and *Olivais*, from the transition of the 30's decade to the 40's of the 20th century, had its origin in the planning of the modern industrial territory, by a number of coordinated public initiatives – definition of industrial area, big port construction, new roadway system, new naval airport and the development of public industrial complexes or of public initiative.

In this second oriental industrial riverfront transformation period, the public intervention and the industrial planning had its role – substituting the previous spontaneous formation – promoting (1) the development of the emerging industrial sectors, from which the petrochemical was the most noticeable – and (2) benefiting from the new roadway routes of the infrastructures in areas that substituted the preindustrial ones to create new industrial parcels, outside the frame of development of the port.

From this double manifestation of public intervention over the riverfront, resulted two formation processes.

Having as most significant reference the industrial development of the *Infante D. Henrique Avenue* in *Olivais*, from the 50's, the **industrial parcelling** was accomplished within the formation of categories of the industrial riverfront identified in the research.

Finally, the **big autonomous industrial complex** was first recognized in the development of the petrochemical compound in *Cabo Ruivo*, with the installation of gas and petroleum, starting in the transition of the 1930's to the 1940's, converting into a specialized group of large dimension, totally autonomous of the urban activity.

But if this formation process initially took place on the oriental riverfront of the city, it was on the south shore of the Tagus where it achieved its most important development.

The *CUF* facilities, in *Barreiro* since the beginning of the 19th century, the naval complex of the Army in *Alfeite* since the 30's and the naval construction complexes of *Lisnave*, in *Almada* and the *Siderurgia Nacional* in *Seixal*, both since the 60's, were the contemporary expression of this formation process in the extended riverfront of the south bay and its essence of exclusive characteristic.

The fast reading concerning the formation of the Lisbon riverfront allows identifying a synthesis frame of the seven formation processes of the industrial riverfront.

Previous research allowed a successful test in the application of the referred processes of formation in the cases of Rotterdam, Shanghai, Duisburg and Hamburg I.

2. THE PROCESSES OF FORMATION OF THE INDUSTRIAL RIVERFRONT:

Recognizing some former industrial projects, it was after the middle of the 19th century that Lisbon's dynamics of projecting and realizing works in the riverfront knew a new expression.

The amount of information collected through site analysis and archived work, complemented with specialised bibliography, allowed identifying four main periods and dynamics in Lisbon's riverfront formation, selecting a representative part of the riverfront to illustrate it with several local examples.

Those main moments were:

1. The beginning of the industrial period: the industrial plot in Lisbon's first riverside growth.

In this moment it was identified a formation through a phenomena of isolated construction on former riverside plots, mainly located in the occidental and central areas.

Box 1: Processes of formation of the industrial riverfront – synthesis / tendency

	1850	1850	1900	1950
1. Formation building by building	■	■	■	■
2. Structure of pier, street and warehouse	■	■	■	■
3. Non planned growth on corridors of accessibilities	■	■	■	■
4. Project of the Industrial company		■	■	■
5. Master plan of the port in front of the city		■	■	■
6. Industrial allotment		■	■	■
7. Large and autonomous Industrial complex			■	■
	Industrial Period			
	Number of case references			
	1 or 2 references in the 5 cases			
	3 references in the 5 cases			
	4 or 5 references in the 5 cases			

The last 1850's Boavista landfill and the associated opening of the new D. Carlos I Avenue, connecting it to the Courts Palace, was a period of essay to a new riverside scale of intervention in the city.

2. The riverfront as a project of infrastructure: from 1850's to 1950's, the industrialization and the new scale of Lisbon's central and occidental areas.

Starting with the arrival of the train in different moments of the 19th century, through riverfront alignments, it associated the major harbour landfill of the final of the 19th century and beginning of the 20th.

This large longitudinal landfill also allowed the construction of the new longitudinal infrastructure of the city; simultaneously, several new public squares were created.

This territory had known, since the 1930's, the first dynamics of urban renewal, which was followed by the Portuguese World Exhibition in 1940.

3. The progressive plot growth in the occupation of Lisbon's east riverfront, starting in the middle 19th century: from the single plot to the large industrial companies.

A first moment of riverfront growth was identified, supported on the preexistent road infrastructure and on the new train line; the riverfront still maintained its natural profile of fluvial beaches.

In the 1940's a new change was introduced: supported by the construction of the modern road system, new forms of industrial occupation marked the territory.

4. The emergence of the large industrial complexes in the southern banks of the Tagus River.

Starting in the beginning of the 20th century and suffering a larger dynamic during the 1960's, some large industrial complexes were installed in the southern riverfront, profiting from the large vacant territories in the estuary.

The intensive study of the Lisbon's riverfront territorial formation was the basis for the construction of a theoretical classification on the processes of formation of the industrial riverfront.

This previous classification was tested in the four working cases, aiming to identify the typologies deducted in Lisbon on each reality; the crossing of information allowed essaying the conclusions of the first part of the investigation, which are presented on Box 1.

With the definition of these common patterns – which are neither an absolute data or an indispensable matrix –, the processes of formation and transformation of the industrial riverfront can be used to support the interpretation of this specific territory in other river-port cities.

As a tool, this conceptual structure is available to inform the work in other riverfronts, always assuming the supposition that guided its own definition: each river-port city is a specific case in which not all the defined processes occur and where the ones that might be identified have their own forms.

The identified categories in the formation of the industrial riverfront were:

2.1. The formation building by building

A succession of single occupations of the riverfront by building or industries – from warehouses and private piers to free support spaces of the industrial activity –, inside the city or in periphery riverfronts.

It didn't obey to any rule but the succession of individual decisions in a spontaneous process and it implied the availability of vacant areas.

Having been an answer to the first needs of port/industrial growth, before the development of the larger infrastructure plans, it could have resulted on the change of the riverfront profile.

2.2. The pier, street and warehouse structure

The occupation of the riverfront through a rule which dictated the creation of a pier, associated with a longitudinal urban road axis – simultaneously, a harbour area and an urban promenade –, which organized the front - commercial, warehouse or mix buildings.

It is a typical process of formation of the 19th century riverfront, integrating the port and urban functions.

The basic rule for these structures might be diverse, e.g., a located landfill or an urban administration guideline, reintroducing planning in the creation of riverfront areas.

2.3. The spontaneous growth supported by corridors of accessibilities (streets and railway)

A non planned process in the occupation of the riverfront, support by an urban growth along a infrastructure corridor, parallel to the river – being it a road, a train system, or both.

It occurred in situations where there were available riverfront territory served by the infrastructure corridor and the activities needs weren't answered by the planning activity.

In the identified examples, the infrastructure corridor was interior, allowing the development of companies on the lands located between the infrastructure corridor and the river – therefore served by both.

2.4. The project of the industrial company

The occupation of the riverfront through a succession of single decisions of the industrial companies with a larger dimension (normally occupying areas of some hectares), each having a more relevant territorial implication – e.g., in terms of accessibility and housing.

These projects frequently include several installations and buildings, conceived at the same moment, sometimes incorporating their private piers and connections to accessibility infrastructures.

In this process, the unit element is the industrial company, whose location obeys to individual logics and to land availability.

Normally it takes place outside of planning processes, on former rural territories.

2.5. The master plan of the port in front of the city

The first planned moment of specialization of port activity, initiating a segregation dynamic between city and port.

As formation process, it is supported by the planning activity to transform the riverfront territories and/or to conquer new land to the river – normally in front or side-by-side with the existent city –, therefore creating a new port or industrial district.

Constituting a large territory, neighbour to the city, it normally includes the creation of longitudinal corridors for new, modern infrastructure – train and/or road; in some cases, it might also include new connections over the river.

It is the typical act of integrated planning of the harbour territory, promoted by public companies, being its realization continuous or executed in phases.

It is a common process of formation in the last decades of the 19th century and beginning of the 20th, although in some cases, it might have occurred before or later.

2.6. The industrial allotment

A riverfront occupation through a simple division of former rural property in industrial plots not developed as part of the port growth.

The industrial allotment considers the definition of the local accessibilities and the creation of new industrial plots with different areas, allowing the installation of companies with different dimensions.

2.7. The large and autonomous industrial complex

A riverfront occupation through large specialised industrial complexes, normally occupying areas of sets of ten or hundred hectares; autonomous, it is located far from the city centre and segregated from the urban activities.

Frequently integrating companies from similar sectors of activity – such as oil and chemicals, steel, shipyards, containers or logistics –, it results from planning initiatives and assumes a larger importance on a regional scale. Although some started before, it is the large contemporary industrial riverfront of the second half of the 20th century.

3. THE CREATION OF PUBLIC SPACE IN THE FORMATION OF THE INDUSTRIAL RIVERFRONT

Having had a heterogeneous formation, Lisbon's industrial riverfront exemplifies not only the occurrence of the seven different processes formation, but is also a laboratory on the creation of public space.

Having a tendency for occurrence in specific periods of history, as seen in Box 1, some different processes of formation tend to generate specific types of public spaces, resulting from its urbanistic and technological characteristics.

Differences in the creation of public space could, therefore, result from factors such as, (1) the evolution of port activities, integrated or segregated to the city, (2) the planned or non-planned territorial development, (3) its relation to pre-existing urban fabric and to industrial infrastructure, (4) its adaptation to physical transformations, (5) its specific context in the riverfront, or (6) its transformation during industrialization.

The following lines focus on tendencies of creation of public space identified in Lisbon's riverfront, during the industrial period.

3.1. Types of riverfront occupation during the industrial period: ity/port spatial relation, from integration to segregation

Continuing a pre-industrial practice, port-city integration was maintained as main characteristic of riverfront public spaces.

In the specific context of Lisbon's industrialization riverfront territorial impact, (1) the development over a pre-industrial urban structure, and (2) the dominance of the building by building process of formation, resulted on the mix of urban and port/industrial functions, several times re-using pre-existent buildings (e.g., religious) or occupying free areas in the riverfront such as vacant plots, beaches, etc.

During this period, except for the central area of the city – totally rebuilt between the Casa da Moeda and the Santarem pier, the changes in the city's riverfront infrastructures did not result of a joint

idea, but therefore from the accomplishment of precise public building constructions, ports and fluctuation ports.

The intense relation between the city and the river maintained a morphologic diversification until the arrival of the industrial period, in the continuity of (as mentioned by Rafael Moreira in the citation in the beginning of the chapter), the fragmented occupation of the period previous to the earthquake – organization thru distinct areas, corresponding to the specialization of each pier, the origin of the products or the public buildings and private palaces.

«In the beginning of the 19th century, the port of Lisbon still didn't have a general improvement plan. The works made until then were focused on precise improvements, consisting normally and in general on the construction or improvement of piers and cauldrons. It can be stated that more than a big port, Lisbon had at the time an endless number of small piers that received their names according to the genres that docked there or according to its provenience» [Referências Históricas do porto de Lisboa (1991); APL; Lisboa, pp.142].

Without aiming a detailed description, a systematization of the occupational typology of the riverfront of the city can be attempted, as exemplified:

1. Occupation by characteristic buildings, specifically:

1.1 The public buildings of naval and/or commercial activity, over the river, as well as the city's supply infrastructure buildings, which its construction was a dynamics that also started before the earthquake – the buildings that resisted the disaster like Casa da Moeda and Alfandega do Tabaco, or the Codoaria Real or the Public Cellar.

1.2 The buildings of religious origin near the river, some of which affected to other activities, in most part with the particularity of presenting its main orientation towards the interior street of the riverfront; the relationship with the river wasn't the most important, being its back side a different reality of the one on the other side of the street – e.g. the Bom Sucesso Convent, the Sacramento das Religiosas Dominicanas Convent, the Parochial Church of Santos, the Bernardas Convent, The French Barbadinhos Convent, the Santa Apolonia Convent, the St. Francisco de Xabregas Convent or the Grilo Convent.

1.3 The military buildings and installations such as the Armada Arsenal and the Army Arsenal or defence installations that stood until the 19th century as the Bom Sucesso Deposit, the Torre de Belen or the Sacramento Fortress.

2. The standard buildings, located directly over the river with their private piers, served by an interior street being (1) buildings with various usages located over the structuring interior longitudinal street with rears over the river, (2) groups of buildings in which the ones of riverfront façade are affected to port or industry usage, with access from small transversal streets (eventually gaining prestigious positions) and (3) the ones located in its interior, over the structuring longitudinal street, affected to urban uses.

3. Occupation by pier spaces, specifically:

3.1 The representative piers of the city, in a plaza shape, with riverfront function before the earthquake, rebuilt with new dignity in its urban and architectonic design, per example the Praça do Comércio, the Praça dos Remulares – that after acquired the pier name it had before - Cais do Sodré -, or the Praça de Belen.

3.2 The normal piers and docks of the city, maintaining the previous specialization by activity type and its preferential location to the east of the city centre (with the military defence infrastructures to the west) such as the Ribeira das Naus, the Ribeira Nova, the Ribeira Velha or the Cais dos Soldados.

3.3 The private piers and the regularization situations of the margin, in several specific locations.

4. The areas without riverfront occupation, such as the beaches of Santos (Boavista), Junqueira, Belen and Algés and the rural areas or periphery palace gardens, mainly west of Alcantara, west of Belen or east of the Santa Apolónia Convent.

3.2. The new riverfront structure of the industrial city



Pictures 1 and 2:

Lisbon riverfront, main urban structure in 1850 and 1998, showing the new longitudinal axe, built in the end of the 19th century harbour landfill, and the new transversal connections

The big change in the shape of the Lisbon's riverfront, which began in the second half of the 19th century, had as basis the accomplishment of the new infrastructure projects, specially the implementation of the railway and the construction of the port landfill, initiatives that although distinct, had common aspects.

At this moment, the significant change in the central and occidental city riverfront resulted directly from the construction of two big infrastructures of the industrialization of the territory, with exception to the constructions developed by successive small initiatives, lacking the result of joint visions of the respective sectorial general plans.

This is the moment of implementation of the new urban railway network and the general improvement plans for the port, which also led the city to launch its new road riverfront infrastructures.

Significant is the fact that its impact in the city is felt in distinct areas of the central and occidental areas and on the oriental side.

In the central and occidental areas, the infrastructures occupied the new land, gained to the river, located in front of a frontal margin and occupied in all its extension.

In the occidental front it wasn't about consolidated urban tissues – in the interior there still existed many rural areas – although is it certain that this littoral front was already constituted by at least one or two longitudinal streets, with structuring functions in the accessibility to the city with one, two or three edified fronts built.

In the previous years, this area responded to the orientation of the urban and industrial expansion of Lisbon towards Belen, also the new port territories had no possibility of direct connection with the interior territories for the development of their activity.

On the other hand, the transversal accessibilities theme assumed a very important role in the connection with the city, obliging to an effort towards the search of areas where expropriations and demolitions could be possible.

In the central and occidental side of the city, the territory of the big industrial infrastructure was conquered to the river and the new planed port and industrial activity took place in this contained space, limited in its extension by a preexistent city front.

The port and industry of the central and occidental riverfront were part of the infrastructure project.

The growth of the riverfront port and industrial activity developed in a distinct form, directing east, where extensive vacant territories awaited the arrival of the city.

In this riverfront territory formation process dominated by infrastructure, with the assessment of a double process – (1) the formation of the port territory as an infrastructure project, from great landfill works and (2) the consolidation of the anterior riverfront, on a parcel scale – a new form of riverfront was born, not exactly correspondent to the sum of the two realities.

In this new formal reality that is the riverfront in front of the city, the following parts were identified:

1. The longitudinal preexistent street and its edified interior front, being:

1a) The street as preexistent front river element, with no edification side, constituted by beaches, gardens or vacant lands;

1b) With an edified front also on its other side, being edified the rear of this front (and its eventual terrains) in the industrial period preexistent front river.

2. The edified front of the riverfront of the first industrialization, in the 18th and 19th centuries, formed by the succession of interventions on a parcel scale, specifically:

2a) Occupying the vacant lands colliding with the edified side of the preexistent longitudinal street or;

2b) Occupying the terrains in the posterior part of the preexistent edified front, creating a new riverfront accessibility or serving from the longitudinal street as a resource to transversal connections.

3. Sometimes, in particular in concave areas in its preexistent profile, where there was more space, a second edified industrial front of the city, occupying the terrains gained to the river already within the large port landfill projects, eventually creating (or not) a second longitudinal access.

4. The big longitudinal corridor of the new infrastructure of the port and the city, in gained terrains already included in the great projects of port landfills, eventually constituted by:

- The city's new accessibility road system in the littoral;
- The city's new public transportation system;
- The railway corridor;
- The road and railway accessibility corridor exclusive to the port;

5. The port space in itself, where distinct forms of this activity is developed.

In this synthesis of the shape of the port front in front of the city, points 1 and 2 correspond to a growth process on a parcel scale, contrary to points 3, 4 and 5, that result of great infrastructure projects of the industrial period.

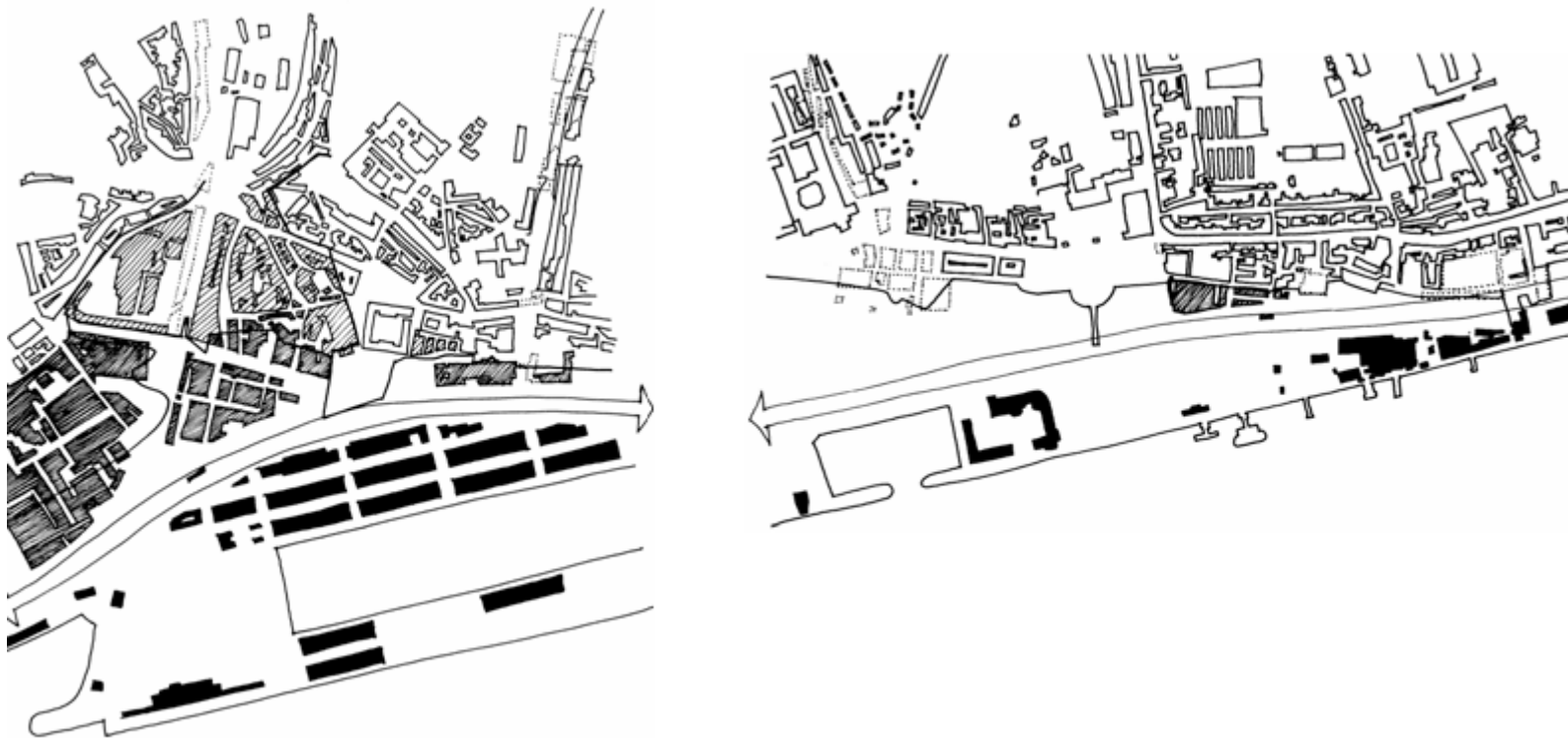
But, as we verify in the case of the riverfront fronts of central and occidental Lisbon, both growth processes of the port territory (parcel scale and infrastructure project) did not necessarily correspond, with the division of spaces between the port and the city.

In general, this longitudinal profile, the gained terrains to the river through port landfill, also served to incorporate the longitudinal corridor axis of the new accessibilities as well as in specific situations, to edify a second line of industrial buildings, located between the anterior edified front and the accessibility corridor.

In other words, the formed port territory as infrastructure project did not dedicate itself totally to this activity, leaving a part of this territory to the city's new road and railway accessibility system that didn't have available spaces to do so in these areas, but leaving other terrains on this corridor for the city's usage.

In that new territorial reality of the pluvial front, it was the accessibility corridor that became the border between the port and the city, constituting a frontier with strong urbanistic expression.

Pictures 3 and 4:



Components of port / industrial riverfront in front of the city, example of the Alcântara and the Belen/Junqueira areas, in Lisbon, based on the 1963/1973 plan. The following components of the new riverfront territory are identified: (1) the territories of the first industrialization, with the larger dash grisé, (2) the demolitions for the new industrial road system, in point-lines, (3) the industrial territories of the city, located in areas conquered to the river by the port landfill, with the smaller dash grisé, (4) the new corridor of infrastructure, and (5) the new port territories, in black

3.3. The forms of the port riverfront in front of the city

The formation of the port territory, since the end of the 19th century, in central and occidental Lisbon, this is, in front of the edified façade of the city, obeyed to a distinct process of what had occurred until then.

The growth and occupational process of vacant lands, parcel by parcel, gave place to a formation process generated from a “general improvement plan of the port territory” this is, occurred based on an ensemble vision for a new longitudinal territory to be taken from the river, in front of the urban agglomerate.

The sedimentation urban process and local interventions was replaced by a general sectorial plan of the port activity, coordinated also, as seen, with the implementation of the railway.

The forms and dimension of this new riverfront, port and industrial space are therefore distinct of the typologies until now verified.

In a synthesis exercise, having present the characterization of this process in Lisbon, the following riverfront occupation typologies, in the port landfill located in front of the city, can be identified –:

I. The representation public building, that in the port landfill is not so much a public industry (now occupying a great extension, being more frequent to find buildings with architectural quality) or the Customs (now more a service and not so much a building), some buildings of the maritime, fluvial and railway stations, representing a door to the city or some service buildings located in key areas, such as hotels or port administration buildings.

2.The riverfront industrial equipment, where two levels can be identified:

2.1The normal industrial building, with distinct forms and bigger or lesser architectural quality, specifically:

- The generic warehouse resultant of type-projects accomplished in different periods and according to different construction technologies (from the iron and tile to the cement warehouse);
- The specialized industrial building, with variable forms in distinct periods, with a unique building or repetitive project, for example a combustibles deposit, a market, administrative buildings, a refrigerator warehouse, construction and naval repair, workshop hangars and energy centrals, etc.

2.2The port equipment and infrastructures of several orders, such as the port service railway, the several cranes with different technologies, lighthouses and towers that marked the different time zones, floating docks, etc.

3.The port infrastructure resultant of the landfill, specially:

3.1The port dock, in its different forms, including the vacant back land for deposit or transshipment of the different merchandise or technologies;

3.2The interior nautical docks, in its variable shapes and dimensions, more or less specialized, protected or not by divisions, accomplishing similar port functions to the docks with bigger river protection;

3.3The factory complex, mixing different morphological elements as the docks, dry docks, specialized port infrastructures, administration buildings and industrial buildings in combinations where the limits of each limit is not so clear.

In comparison with the riverfront occupation typologies in the beginning of the industrial period, in the port landfill in front of the city predominates now, almost in exclusivity, the industrial or port types, that in many areas is inaccessible to the city.

The port landfill accomplished its function and except in located areas, without space for the urban usages.

The more “urban” typology of this “new” port city were the public representation buildings, with special relevance to the maritime, fluvial and railway station buildings and the docks that in broad industrial period, were already associated to leisure activities.

Specifically, as occurred in the landfill in front of the Cais do Sodré, or as occurred and was predicted to continue in front of the Praça do Comércio, the port or industrial activity created gaps, allowing both public spaces, previously classified as representation docks, to continue to maintain the contact with the river – the Praça do Comércio maintaining its morphology, the Cais do Sodré duplicating its vacant space and gaining more urban significance, when integrating the representation building of the Railway Terminus Station of Cascais.

But, included in these two cases, remains the doubt of what would have happened if the railway connection hadn't been interrupted, in the end of the 19th century, and had continued its path up to Santa Apolónia.

It is therefore comprehensive the predominance of the industrial typologies in the riverfront occupation of the industrial city, which, in the end of the 19th century and beginning of the 20th, started the large infrastructure projects of that time.

3.4.From pier to square:Processes of formation of public spaces

In the formation process of the port territory in front of the central city, the formation of the public space did not settle in the substitution of the described road accessibility system.

Further to these corridor-spaces, two other big groups of public space were also created, and important to mention: (1) the plaza system located on the infrastructure corridor and (2) the spaces between this corridor and the river that, being jurisdiction of the Administration of the Port Lisbon, were progressively released for the city's usage.

For what concerns the first group, the dynamic process of formation of the port territory was the justification for many alterations of usages, between the port and the urban, which interacted in several moments.

In the second case, as in the ancient spaces of the current docks, the residual spaces of the port landfill that remained on the longitudinal infrastructure corridor, had a partial occupation by industrial buildings – already mentioned before – causing situations in which the inexistent occupation allowed the creation of residual public spaces.

Concerning the second large group, the public spaces created between the infrastructure corridor and the river, in most of its extension, was meant, initially, for port activity.

With exception of the previous representation spaces – the Praça do Comércio, Cais do Sodré and Belen Plaza – even these incorporated port functions, all the new lands were dedicated to the distinct activities of the port, actually turning out to be restricted areas, in regards to each activity's characteristics.

In synthesis, leaving behind the infrastructure corridors, already object of analysis and integrating the different origins of the riverfront territory of the industrial city, eight distinct processes of formation of public space can be identified:

1. The riverfront public space of the beginning of the industrial period:

1a) The dock / representation plaza, that could also be object of transformation or amplitude with the accomplishment of the port landfill, e.g. the Praça do Comércio, Cais do Sodre, Praça de Belen, (Praça Afonso de Albuquerque), in front of the palace.

1b) The public spaces that not were not acknowledged as riverfront in the beginning of the industrial period, had, in a certain moment, a relation with the river, e.g., the Largo do Terreiro do Trigo, the Praça de Alcantara, the Rocha de Conde de Obidos or the Largo da Princesa in Bom Sucesso.

2. The transformation of the port dock, of the beginning of the industrial period, into plaza of the industrial city, as a result of the river's detour during the port landfill, e.g. the Largo do Museu da Artilharia, the openings in Rua do Cais de Santarém, the Largo do Conde Redondo, the Largo do Marques de Angeja or the Praça do Império.

3. The subtraction plaza, located in spaces that were riverfront in a certain moment, in which the formation originated in the demolition of the edified, e.g. Campo das Cebolas, the public space west of the Armada Arsenal, coinciding with Largo do Corpo Santo, the Santos church Largo, the junction of Alcantara (Praça General Domingos de Oliveira) or the Largo dos Jeronimos.

4. The new representation plaza, created in terrains accomplished from the port landfill, e.g. the Largo dos Caminhos de Ferro, created in the second half of the 19th century in front of the "new" railway station of Santa Apolónia, the public space in front of the fluvial station of the Terreiro do Paço, the Praça D. Luís I, the public space of the Maritime station of Alcântara or the Praça das Industrias.

5. The public space resultant of the encounter of urban tissues or of preexistent edified front with the new areas conquered to the river, from which resulted spaces with residential morphologies, such as the Largo Vitorino Damasio or the Largo de Santos.

6. The residential space of the port landfill that stayed on the longitudinal corridor of infrastructures and that didn't have an edified occupation – previously described process – with special emphasis in the area of Belen / Junqueira in front of the Largo do Marquês de Angeja and west to the Cordoaria building or the area of Belen, Bom Sucesso.

7. The integration space port / city, located in the area under the jurisdiction of the port of Lisbon, between the longitudinal infrastructure corridor and the river.

The seven formation processes of the riverside public space described can also be included in two big general groups, corresponding the first three to the ones that occurred in the preexistent areas of the port landfill and from the fourth to the seventh, to the ones that took place in the "new" territory gained to the Tagus river.

All of them maintain a relationship of past or present with the river, in the first three the origin of the public space was the transformation of the preexistent spaces, while on the other four, the common denominator was the riverfront expansion and the treatment that was given to the new spaces.

In both cases, the preexistent and the new, the accomplishment of the port landfill was the changing indicator and it is important to retain that from then, the transformation process that occurred, took place in each site, one by one and according to the specific characteristics of its evolution.

3.5. Living within the industry (1): neighbourhood public spaces in Lisbon's east riverfront industrialization

Quite different from west riverfront, Lisbon's east industrial riverfront formation was first based on the occupation (1) of the rural areas located between small agglomerations – Xabregas, Beato, Marvila, Braço de Prata, Olivais and Sacavém – and (2) of the non-built fluvial beaches along the entire the riverfront.

This growth was supported by the train corridor since the 1850's and by the pre-industrial road system until the 1940's, in this period exemplifying the «non planned growth along the corridor of accessibilities» and the «project of the industrial company» processes of formation.

Since the end of the 1930's, the public intervention on port and road infrastructures and its assumption in planning documents in the industrial area of the city, generated a new growth dynamic, allowing the occurrence of the «master plan of the port in front of the city», the «industrial allotment» and the «larger and autonomous industrial complex» processes of formation.

The industrial formation of this territory in two moments during almost 100 years, in a progressive industrial specialization, generated urban tissues where the creation of public space wasn't a main goal; on the contrary, it dominated the functional development (industry, accessibilities and infrastructure) and some housing–work relations.

In the first mentioned period, when particularly the area located between Xabregas and Poço do Bispo was developed, the more spontaneous (non-planned) growth only occasionally had known the formation of public spaces.

The two identified examples are clearly exceptions. They correspond to the typology designated as «the public space resulting from the encounter of urban fabrics» and occurred when new industrial areas were built in rural areas along the pre-existent road system: the Largo Leandro da Silva, in Poço do Bispo, and in the square of the Madre Deus Convent, on Rua do Grilo.

This lack of public space must be understood in the specific context of the industrial development of the east riverfront and should partially be compensated by the first generation of work-housing relations in the industrialization.

Specially in this corridor the working class «villas» were an interesting and specific phenomenon, adopting, within its diversity, a common form of neighbourhood public space and social and economical relations – e.g., the Vila Dias, the Vila Amélia Gomes, the Vila Amélia, the Vila Moreto, the Vila Flamiano, the Vila Cristina (demolished), the Vila Maria Luisa (former Vila Zenha), the Vila Alzira, or the workers neighbourhood Francisco Alves Gouveia.

Public space characteristics in these riverfront villas is certainly a theme for future research, once they can be distinguished from the public spaces generated in other areas of the city where contemporary villas also occurred – e.g., the Graça area.

Another specific public space type of that period, in the east riverfront was the «patio», a common area frequently resulting from former building structures, assimilated during the first industrialization, around which small scale housing and community development took place – e.g., the Patio da Quintinha, the Patio do Marialva, the Patio do Coelho, the Patio Augusto de Aguiar, or the Patio da Matinha –, inherited from the structures built and assimilated in the first years of the industrial development of the 19th century.

Since the end of the 1930's, the industrial specialization of the riverfront and the rationalist segregation of functions, reinforced the work-housing dualities, supporting the creation of larger residential neighbourhoods of public promotion in the interior areas, such as Madre Deus, Encarnação, Chelas and Olivais.

In this period, the specialised industrial districts of Matinha, Cabo Ruivo or Beirilas were function orientated and no significant public space was generated; on the contrary, the housing developments were progressively rich on public spaces typologies.

The neighbourhood was the place for public space and the industrial area was mainly functional, applying modernist paradigms for the correct organization of the city – the functional zoning.



Pictures 5 to 10:

Examples of the workers «villas» in the first industrial development of the eastern riverfront of Lisbon: the Vila Dias, the Vila Amélia Gomes and the Vila Moreto, in Xabregas; the Vila Amélia, in the beginning of the Chelas Valley, the Maria Luisa, in Beato, and Vila Flamiano, in Poço do Bispo

3.6. Living within the industry (2): public space in the city of the large industrial complex

Another form of public space within the industrial developments of Lisbon's riverfront occurred together with process of formation of the larger and autonomous industrial complex; located in the southern banks of the Tagus River, the industrial complex of the CUF (Companhia União Fabril) in Barreiro, can illustrate one of these complexes.

Developed in Barreiro since the beginning of the 20th century, associated with a train line, the chemical company territory progressively grew by conquering new areas to the river until it achieved an area of about 280 hectares.

The economical development of this large company, considered from its beginning, a social component, e.g., in 1917 it included, apart from the industrial installations, its own train station, a fire brigade, a medical service, a food shop, a baker's shop and a workers neighbourhood.

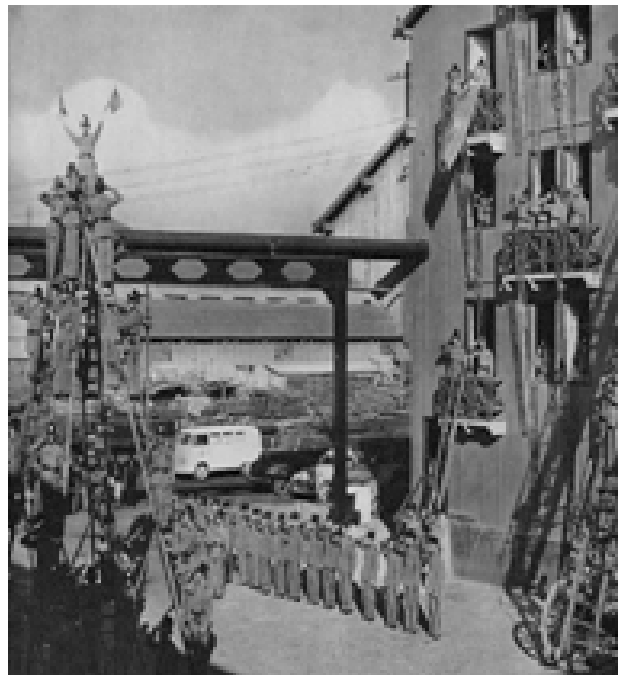
In the large economical and territorial expansion of the company in the 1930's and beginning of the 1940's, new social programmes were developed, e.g., a primary school, a football stadium (with its own club in the first league), two canteens, a new medical service, a new skate ring and an expansion of the workers neighbourhood.

In the end of the 1950's the CUF company was almost an autonomous city within the municipality of Barreiro, offering social installations for the workers such as a third canteen, a cinema, a social centre, a gymnasium and social services as holiday colonies for the worker's children.

In this period, a second workers neighbourhood was built inside the company territory – the Lavradio Neighbourhood –, followed in 1966 by a third one, the Alfredo da Silva Neighbourhood, with 204 dwellings.

The creation of a large industrial complex such as the CUF example is a research theme deserving detailed study, focusing on the community and spatial development during industrialization; even so, as showed, generating an autonomous industrial city, developing inside its own forms of public space and social relations.

The conception of this example of semi-autonomous industrial city, with its productive and social parts, were approximately 8.000 workers laboured, generated a different type of public riverfront spaces where a life-style available for the workers was programmed and reflected in the spatial organization of the activities in the complex.



Pictures 11 to 14:

Social infrastructures on the CUF Company, in Barreiro in the end of the 1950's: the new workers Lavradio Neighbourhood, the canteen, the company's football stadium and the fire brigade station

3.7. The riverfront urban renewal in the industrial period

A final note must be made regarding the creation of public space in the industrial riverfront of Lisbon: being the dominant logic of territorial development in industrialization, the creation of new areas – mainly port and industrial territories –, and the re-use of space isn't exclusively a post-industrial dynamic.

In the Lisbon riverfront of the first half of the 20th century also knew tendencies of transformation on previous industrial/port uses, corresponding to (1) situations of evolution in the activities, with specific uses occupying new areas and liberating the previous ones, and (2) processes resulting from the implementation of new accessibility systems.

In specific cases, such as Belen (1940 urban renewal due to the Exhibition of the Portuguese World) and the Navy Arsenal (transferred in the 1930's) exogenous factors displayed larger transformations, offering former industrial areas for city activities.

In Lisbon, the first processes of urban renewal of the port areas conquered to the river in the last decade of the 19th century took place approximately 40 or 50 years later, still in the industrial period, generated specific forms of representative public spaces and public equipments.



Picture 15:

Plan for the renovated area of the Exhibition of the Portuguese World, in Belen, 1940

4. THE CREATION OF PUBLIC SPACE IN THE INDUSTRIAL RIVERFRONT: REPAIRING THE POST-INDUSTRIAL DYNAMICS?

Focusing on the Lisbon's riverfront, the article tries to show how rich, different and heterogeneous was the creation of public space by the water during industrialization.

Referring to the industrial riverfront processes of formation, seven different forms of public space by the water were identified:

1. Port-city public spaces, corresponding to the first moments of industrialization, when both maintained its physical integration as in the past, systematizing different occupational typologies –
2. The new riverfront structure of the industrialization, resulting from the large infrastructure works starting in the last decade of the 19th century, and generating new industrial areas for the city, new road and railway infrastructures for the city, for the port and new port areas;

3. The new port territories resulting from that process, introducing port-city physical segregation;
4. The physical and functional evolution of the former public spaces in this context and the creation of new ones, systematizing eight distinct processes of formation of public space
5. A first group of public spaces of the industrial territories, exemplified in the eastern riverfront of Lisbon, identifying a first moment until the 1940's and a second one after it;
6. A second group of public spaces of the industrial territories, exemplified by the CUF Company, focusing on the specificities of the large industrial complexes with its own forms of organization of public and social life within;
7. The transformation and the urban renewal of port and industrial areas of the industrialization still during industrialization, generating programmes of public space and equipment.

As observed in a synthetic form, riverfront public spaces during Lisbon's industrialization weren't a single type of spaces, neither resulted from established processes.

On the contrary, the riverfront territory was characterised by different dynamics in time, corresponding to the evolution of technologies and the development of infrastructures, and by different dynamics in space, due to the specificities of its different parts, resulting on different reflexes in the territory.

In Lisbon there wasn't an industrial riverfront, but several industrial riverfronts in space and in time and neither one was stable in time, but it had known evolutions in its forms and uses.

Simultaneously, the reuse of the port/industrial areas conquered to the river since the end of the 19th century and the urban renewal processes aren't a patrimony of the post-industrial city, since several situations were identified during the 20th century.

Some changes in the occupation of the riverfront were (at least) as strong in the first half of the 20th century as they are today; that is why we must conceive the riverfront occupation during industrialization as a dynamic process, as it is today, and understand these territories in a continuum perspective since its creation when we look at it from our post-industrial perspective.

REFERENCES:

Main References on Waterfronts

- BUSQUETS, J. (1998); *Barcelona: os projectos "especiais". Motores da nova dinâmica na cidade existente*; in: Trigueiros, L.; Sat, C. (ed.); *Lisboa Expo'98*; Lisbon, Blau.
- CONVERTI, Roberto; ALEMANY, Joan – coord. (2006); *Stratégies de transformación des sites portuaires délaissés, interfaces et intermédiaires entre la ville et le port – Guide des bonnes pratiques*; Le Havre ; AIVP.
- COSTA, J. P. (2006); *La Ribera Entre Projectos. Formación y Transformación del Territorio Portuario, a partir del caso de Lisboa*; Barcelona, PhD thesis presented at the TU Barcelona/ETSAB.
- HOYLE, Brian; PINDER, D.; HUSAIN, M.S. (1998); *Revitalising the waterfront. International dimensions of dockland redevelopment*; Belhaven; Londres.
- MARSHALL, Richard (ed.) (2001); *Waterfronts in Post-Industrial Cities*; Spon Press; London.
- MEYER, Han (1999); *City and Port: Urban Planning as a Cultural Venture in London, Barcelona, New York and Rotterdam*; International Books; Rotterdam.
- PORTAS, Nuno (coord.) (1998); *Cities & Waterfronts/Cidades e Frentes de Rio*; Edições FAUP; Porto.
- VERMEERSCH, Laurent (1997); *La reconversion des zones portuaires dans les centres-villes nord-américains; de 1950 à nos jours: vers une redéfinition de la ville moderne*; Doctorat de géographie et d'aménagement, dir. Paul Claval, Université Paris IV-Sorbonne; Paris.

Main References on the formation of the Lisbon riverfront during industrialization

- 50 Anos da CUF no Barreiro* (sin fecha – 1958); CUF – Companhia União Fabril; Barreiro.
- BEBIANO, J. Bacellar (1960); *O Porto de Lisboa*; AGPL; Lisboa.
- CABRAL, Natércia Rego (1997); *Uma estratégia para a gestão das frentes ribeirinhas do Porto de Lisboa*; in: *Mediterrâneo – Revista de Estudos Pluridisciplinares sobre as Sociedades Mediterrânicas*; Universidade Nova de Lisboa; Lisboa.
- CAETANO, Carlos (2004); *A Ribeira de Lisboa*; Pandora; Lisboa.
- COSTA, J. P. (2006); *La Ribera Entre Projectos. Formación y Transformación del Territorio Portuario, a partir del caso de Lisboa*; Barcelona, PhD thesis presented at the TU Barcelona/ETSAB.
- CUSTÓDIO, Jorge; FOLGADO, Deolinda (1999); *Caminho do Oriente. Guia do Património Industrial*; Livros Horizonte; Lisboa.
- FERREIRA, Vitor Matias; y otros (1997); *Lisboa, a Metrópole e o Rio*; Bizâncio; Lisboa.
- LOUREIRO, Adolfo (1906-1907); *Os Portos Marítimos de Portugal e Ilhas Adjacentes*; Imprensa Nacional; Lisboa.
- MATOS, José Sarmiento; PAULO, Jorge Ferreira (1999); *Caminho do Oriente – Guia Histórico*; Livros Horizonte; Lisboa.
- MOITA, Irisalva (ed.) (1994); *O Livro de Lisboa*; Lisboa 94, Livros Horizonte e Expo98 ; Lisboa.
- NABAIS, António; RAMOS, Paulo (1987); *100 Anos do Porto de Lisboa*; APL; Lisboa.

BOX 2: LISBON, TYPES OF RIVERFRONT OCCUPATION IN THE BEGINNING OF INDUSTRIALIZATION

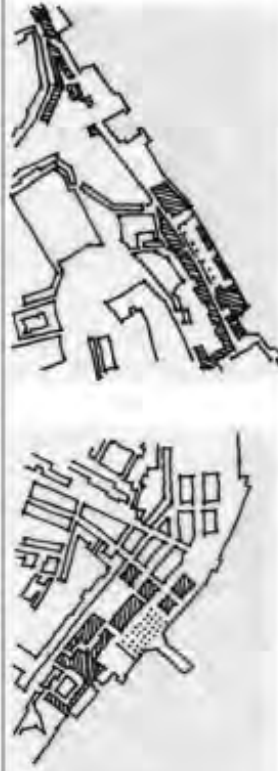
FORMER RELIGIOUS BUILDINGS



CURRENT BUILDINGS AND GROUPS OF BUILDINGS



CURRENT STRUCTURES OF PIERS AND BUILDINGS



UNOCCUPIED (BEACHES, FARMS, GARDENS)



PUBLIC BUILDINGS OF THE PORT ACTIVITY



MILITARY BUILDINGS AND INSTALATIONS



REPRESENTATIVE PIERS



PRIVATE PIERS AND RIVERFRONT REGULARIZATIONS

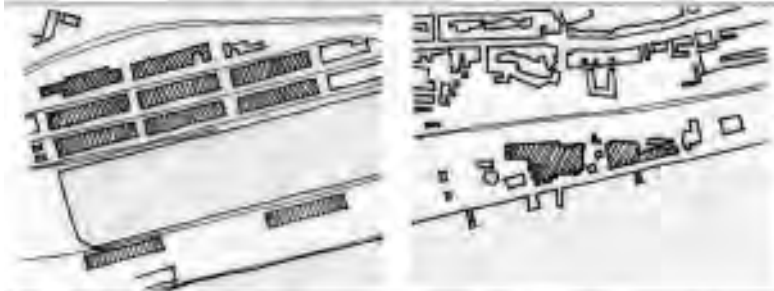


BOX 3: LISBON, TYPES OF RIVERFRONT OCCUPATION IN THE INDUSTRIAL LANDFILL, IN FRONT OF THE CITY

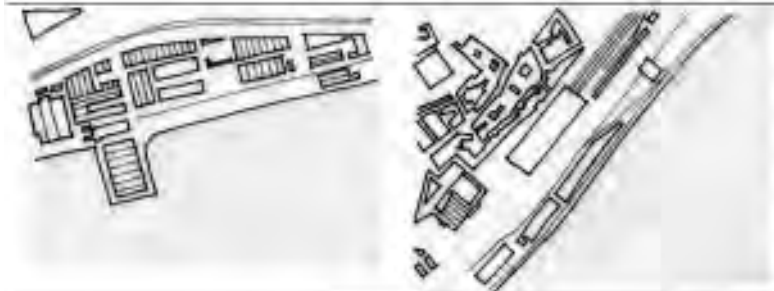
REPRESENTATIVE PUBLIC BUILDINGS



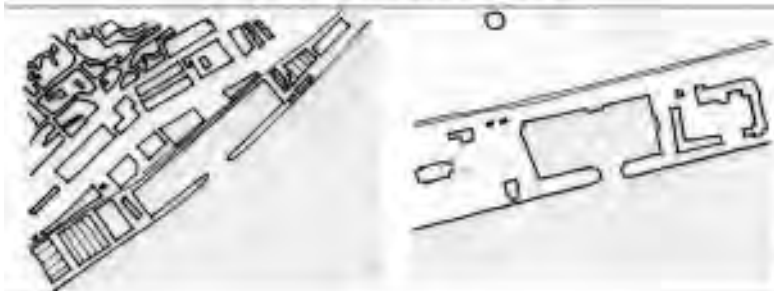
INDUSTRIAL BUILDINGS AND EQUIPMENTS



PORT / INDUSTRIAL PIERS



PORT / INDUSTRIAL DOCKLANDS



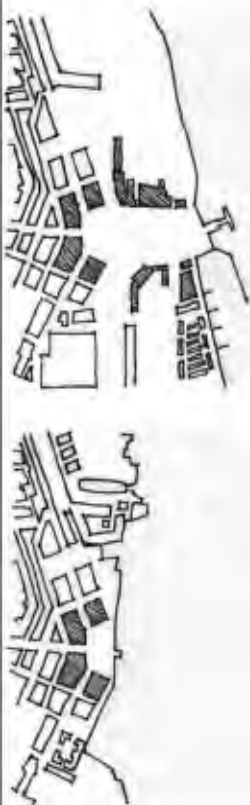
COMPLEX HARBOURS



BOX 4: LISBON'S CENTRAL AND OCCIDENTAL RIVERFRONT, PROCESSES OF FORMATION OF PUBLIC SPACE

PRE-EXISTENT TERRITORIES

1.1 – REPRESENTATIVE PIER/SQUARE FROM THE BEGINNING OF INDUSTRIALIZATION



1.2 – SPACES IN RELATION TO THE RIVER



2 – FROM PIER TO SQUARE



3 – SUBTRACTION SQUARE

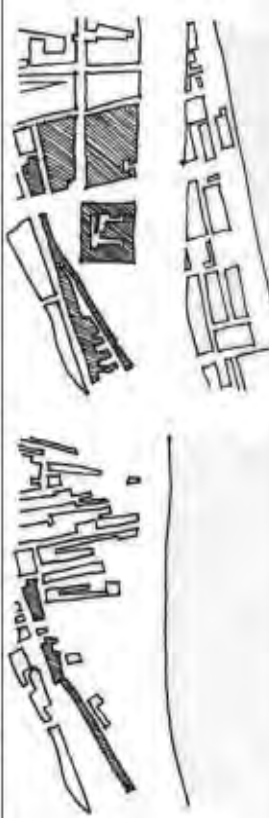


HARBOUR LANDFILL

4 – NEW REPRESENTATIVE SQUARE



5 – PUBLIC SPACE RESULTING FROM THE ENCOUNTER OF URBAN FABRICS



6 – RESIDUAL PUBLIC SPACE IN THE HARBOUR LANDFILL



7 – PORT/CITY INTEGRATION SPACES



GREENHOUSE BRITAIN

David Haley. Ecological Artist. Manchester Metropolitan University

SUMMARY

We believe that the cultural landscape is largely formed by the dominant cultures of a place. "It is formed by a sometimes conflicted, sometimes consensual discourse or narrative from an array of stories, observations and intentions, first spoken by people of these dominant cultures and thereafter enacted on the ground. To our view, such a story has certain fluidity about it, and may change directions for any number of reasons. This work, *Greenhouse Britain*, is designed literally to express what the rising of waters would mean to the landscape of the island. It takes the 3 positions of defense, withdrawal and then defense, withdrawal to the high grounds.

We suggest that the existing plans for greenhouse emissions control will be insufficient to keep temperature rise at 2° or less. In fact, we believe that the tipping point is past. In this context, the rising ocean becomes a form determinant. By "form determinant", we mean, the rising ocean will determine many of the new forms that culture, industry and many other elements of civilization will have to take. There is another piece of this picture that we wish to give voice to. That is up until this present rising of the world oceans, the creators of Western civilization have held and enacted the belief that all limitations in the physical world, particularly in the ecological world are there to be used and overcome. We think that the rising ocean is an opportunity for transformation, but it is exactly the reverse of a new frontier to overcome from civilization's perspective. Now, from the ocean's perspective, its boundary is perhaps a continuing, evolving transforming new frontier. Therefore, assuming a rapid rise of waters, even for a modest 5 meters in 100 years, there are apparently no models of precedence, no information, design, nor planning on the table, with the exception of ocean defenses and typical development models, albeit more energy efficient ones. It is the intention of this exhibition to begin generating the thinking, the design, perhaps the new belief structure, perhaps even indicating new economic structures that may be required for the democratic dispersal of support for an upward-moving population within the context of a gradually shrinking landmass.

We as strangers believe that Britain is at the intersection of 3 histories. There is the history of empire, its beginnings, its growth, its high point at the Industrial Revolution and its contraction from the 1930s to the 1970s to its present consensual relationship to so many of its former, now independent, colonies. While, part-by-part, we imagine this contraction can be seen as stressful, seen as a continuum, we as strangers perceive this withdrawal, this re-forming of self, as it were, as graceful. It is in this sense that we believe that deeply imbedded in the zeitgeist of the country is the knowledge or understanding of how to yield terrain.

The second history is imbedded in the astonishing, for us, national response to the threat of invasion by the Nazis. We both remember, as children, the news stories and Churchill's speeches on the radio, which did, in fact, unify and mobilize the country (and to some degree, our country as well). We see a partial metaphor here. We do not see the world oceans as attacking the isle of Britain, but we do see the need for the country to mobilize with the same integrity, vitality, cooperation, depth of purpose and "all-in-it-togetherness" that typified the war years and the reconstruction thereafter. We note that this insight has been recently expressed by others.

The third history that we see is one that this proposed work of art seeks to co-join with. It is the new history that is coming into being in a 30-year to 100-year Now with a growing understanding of the urgency imbedded in this 30-year moment.

SUMARIO

Creemos que el paisaje cultural está en gran parte formado por las culturas dominantes de un lugar. "Está formado por a veces desde el conflicto, a veces desde el discurso del consenso y la narración de una serie de historias, observaciones e intenciones, de las que habla el pueblo de estas culturas dominantes, y posteriormente promulgadas sobre el terreno. A nuestro juicio, esta historia tiene cierta fluidez sobre él, y puede cambiar de dirección por cualquier número de razones. Este trabajo, "Invernadero Bretaña", está diseñado para expresar literalmente lo que el aumento del nivel del agua significaría para el paisaje de la isla. Sugerimos que los planes existentes para el control de las emisiones de efecto invernadero será insuficiente para mantener la temperatura a 2 ° o menos. De hecho, creemos que el punto de inflexión ha pasado. En este contexto, el aumento de los océanos se convierte en una forma determinante. Por "forma determinante", queremos significar que el aumento de los océanos determinará muchas de las nuevas formas que la cultura, la industria y muchos otros elementos de la civilización tendrán que tomar.

Hay otra pieza de esta imagen que queremos manifestar. Hasta que se presente el aumento de los océanos del mundo, los creadores de la civilización occidental han celebrado y promulgado la creencia de que todas las limitaciones en el mundo físico, en particular en el mundo ecológico está allí para ser utilizado y superado. Creemos que el aumento de los océanos es una oportunidad para el cambio, pero es exactamente el reverso de una nueva frontera para superar la perspectiva de la civilización. Ahora, desde la perspectiva del océano, su límite es tal vez una: la evolución de la transformación de una nueva frontera.

Por lo tanto, en el supuesto de un aumento rápido de las aguas, incluso a unos modestos 5 metros en 100 años, según todo indica, no existen modelos precedentes, no hay información, ni diseño, ni planificación con la excepción de los océanos y defensas típicas modelos de desarrollo, aunque energía más eficientes. Es intención de esta exposición comenzar a generar la reflexión, el diseño, tal vez la nueva estructura de creencias, tal vez indicando las nuevas estructuras económicas que puedan ser necesarios para el apoyo democrático de la dispersión de un creciente movimiento de población en el contexto de una gradual disminución de superficie.

Extrañados, creemos que Gran Bretaña está en la intersección de 3 historias. Existe la historia del imperio, sus comienzos, su crecimiento, su punto más alto en la Revolución Industrial y su contracción de la década de 1930 a la década de 1970 a su actual relación consensual a muchos de sus ex, ahora independientes, las colonias. Si bien, parte por parte, nos imaginamos esta contracción considerándola como estresante, visto como un continuum, como extraños que perciben esta retirada, esta re-constitución de sí mismo, por así decirlo, como buena. Es en este sentido que creemos que profundamente incrustada en el espíritu del país está el conocimiento o la comprensión de cómo el avanza el terreno.

La segunda historia está incrustada en la asombrosa, para nosotros, respuesta nacional a la amenaza de invasión por los nazis. Recordar, como los niños, que ambos, las noticias y los discursos de Churchill en la radio, que, de hecho, unificaron y movilizaron el país (y en cierta medida, nuestro país también). Vemos aquí una metáfora parcial. No vemos los océanos del mundo atacando la isla de Gran Bretaña, pero sí vemos la necesidad de que el país pueda movilizar con la misma integridad, vitalidad, cooperación, profundidad de los objetivos y “todo-en-la-unión” que caracterizaron los años de la guerra y la reconstrucción posterior. Tomamos nota de que esta idea ha sido expresada por otros.

La tercera historia que veremos es el proyecto de una obra de arte que tiene por objeto co-unirse con él. Es la nueva historia que acontecerá de 30 a 100 años a partir de ahora con una creciente comprensión de la urgencia incrustada en este momento a 30 años.

1) Lea Valley text

Where it can be seen that it is possible and desirable to abandon a short sighted plan for the benefit of a larger whole (very tentative)

Losing Ground, Gaining Wisdom

For instance
looking at the Lea Valley watershed
more or less at the request
of people at Gunpowder Park
it was not difficult
to go in the minds eye
downriver on the Thames
a bit
and see the Gateway planning
for a multitude of housing
understanding that what might be built
from those plans
would be underwater as the oceans rise
so we began imagining
the upward movement of planning

For instance
Imagine a new form of dispersal of people
money and resources
where
development becomes associated with
the generation of biodiverse habitat
so that the one does not subsume the
other
as is now the case
Imagine that this development
new and ecologically provident
is spread across
the open areas in the Lea Valley
to the north of the Lea River
Imagine that village forms were designed
to live and be
in a forest surround
with a bio-diverse edge
and every village form
became a figure
in a biodiverse forest field
enacting a new paradigm

where contemporary resettlement
restated the benefits
inherent in
an historic form
and the work of the forest
was to sequester carbon
in large amounts
and the work of the forest
was to regenerate the earth
as a carbon sink
and the work of the forest
recreated subsoil ecosystems
and the work of the forest
was to reestablish the earth
as a sponge
thereby enhancing
both the well being of the earth itself
and the water system of London as a
whole

Then the (ask Bignell about numbers)
houses expected to be
built here over the next twenty years
really a (ask Bignell) pound economic
engine

And so you and I
with the help of architects and
designers
began work on two maps at once—
the one which we called the
catastrophe
which gave the power
mostly unmediated
to the market place forces—
and the other
a new form of building and planning
which is based on the development

of that which we call the Eco-Urban Edge
 which becomes the margin
 between the village form
 and the forest field.

2) On the Defence of Bristol

Required is text to be placed on the video image. Text can't be written until more information comes about what the video will be like.

Where it can be seen that each place is unique and each act of defence requires its own envisioning and creativity

Text can only be formed after images come from Bignell, but the text strategy is 8-10 statements that appear in the video at appropriate times.

3) On The Upward Movement of People

A Bio-diversity Ring for the Pennines

TEXT I

On The Upward Movement of People

We are standing at the Liverpool dock
 imagining the waters rising
 first 5, then 10, then 15 meters
 thinking about
 the upward movement of people
 and talking about how that
 might happen gracefully.
 Deciding to
 replace the term "development"
 with the term "settlement."
 For us
 it is a metaphorical flip
 an aide to thinking
 and thereafter to designing
 The differences between
 settlement
 and development.
 They are profound.
 We agree
 that the term "settlement"
 has embedded in it
 the idea of habitat for ourselves
 and of niches
 for other living creatures
 Then you said or I said
 the metaphorical shift
 between development design
 and settlement design
 becomes visible
 at its simplest level

in selecting
 an appropriate site
 and then
 tuning settlement
 to the carrying capacity of the terrain

So we
 with a small group of people began
 looking for a site above Liverpool
 where human habitation
 might be designed
 as an interactive figure
 within a bio-diverse field.
 Our small group discovered
 a place in the Pennines
 with 16 watersheds running from
 the dark peak moorlands
 in the east
 through a topographically diverse
 and ecologically diverse
 landscape
 with sloping hills.
 These moved gently
 towards the lower Mersey basin
 Beginning at perhaps 350 metres and
 ending at perhaps 250 metres.
 Then somebody said
 "I know this place

It's really many places
It has
Blanken bog peatlands.
It has upland moorland and pastureland
with semi-natural woodland
and plantations
including wet and dry meadows
And some urban and rural gardens.
Then
of course
stone wall ecosystems.
Walking in the terrain
finding aquatic ecosystems
and upland streams
riparian habitat
little dew ponds
and lakeside
and streamside ecosystems.”
We measured this terrain
and shaped it.
finding that its boundary included 71

square kilometers and about 4500
people living in Hayfield
or dispersed nearby
This place appeared to us
a quintessentially Pennine place
**And thus
we began a process
of thinking
exploring
and designing
what we came to think of
as a new Pennine configuration
a new form
in the British landscape mosaic**

**(341 words)
(98 lines)
(1.5 minute silent read)**

TEXT 2

Beginning this process
We became for a while
4 groups.
One
thinking about
carbon-sequestration

and a second group
which took on the task
of imagining
an open canopy forest
and meadowland

Then a third group
imagined what a village might look like
Posing the question
“what might they do
that others had not done?”

And a fourth group
began the process of
envisioning this place
as a whole system
that was replicable
around the Pennines.
In fact, a new form
in the British landscape mosaic.

And together

we began a consideration
of what one
might harvest from the land
and how such a harvest
could preserve
the system.
And in the process
we began to imagine
a self-nourishing
self-preserving
system.

Text 3**A Pennine Village**

Which Respects the life
within the earth
upon which it stands

It is known how to build
energy efficient walls in a house
It is known how to build
energy efficient windows
and doors and roofs
and heating systems
and waste-disposal systems.
And by extension
it is known
how to build energy efficient houses
and skyscrapers

It is known
how to draw energy from the sun
but not so efficiently
and energy from the wind
and the ocean waves
but not so efficiently
and heat from the earth.
All of these elements
have been individually acted upon
or are being acted upon
and being improved
and re-improved
or may yet simply be
dreamed artifacts
in people's minds.

However
It is not so well known
or at least
not so thought about in depth
nor acted upon vigorously
how to connect
a house
a street
a village
and a water purification system
to the earth
in such a way
that the flow of waters
below the earth's surface
are uninterrupted.
And it is not known
the distribution of trees
that would be required
to enhance the percolation
of waters
that run from hard surfaces

and enable
the ability of earth
to purify water
in a way that is uninterrupted.
Above all
it is not known
how to create forms
on the earth
that respect the life-web
within the earth itself
and leave it minimally interrupted.
So we have begun
a consideration
but by no means
finished that consideration
about how a Pennine village
might interface
with the Earth
Thus all foundations
of structures
big and small

and all roads and pathways
and all service enterprises
such as
electric
and water purification systems
and waste storage systems
sit on the earth
connect with the earth
and penetrate the earth
in a way
that the waters
that flow through the earth
and eco-systems
that have evolved there
and matured there
may continue to be
felicitous to all.

Text 4

On Carbon

Understanding this Pennine place
to be
71 square km or 7,100 hectare
the power
of the passive sequestration of carbon
here
became obvious.
When the choice was made
to conceive an open-canopy forest
that was 40% forested, 2840 hectare
and 60% meadowland, 4260 hectare.
Since meadows sequester
1 tonne of carbon per year
and forests sequester 2 tonnes per year
This new landscape
would pull
about 10,000 tonnes of carbon
from the air every year.

With about 4,000 people
living here now
and imagining a village
of another 4,000 people coming
and moving upward
understanding
that the domestic carbon footprint
of each person is 3 tonnes per year
then
an open-canopy forest grassland
of the kind we are imagining
could passively sequester
about 45%
of each of the 8,000 person's
carbon footprint.
So some of us
began thinking
about how those living here
might remove and sequester
55% of the carbon they use
so that it could be used no more

Text 5

On The Meadows

Given the terrain
the way in which the sun falls
the watersheds distribute themselves
the forest shapes itself
a great diversity of grasslands
wants to happen
with neutral and wet grasslands
with species-rich pastures
harvested by many birds
the gray partridge
skylark, waders, red shanks
and others
there were hay-meadows
again species-rich attractive
to a rich array of invertebrates
including butterflies
such as
the meadow brown
and the common blue
and there were the heathlands
both wet and dry
with heather
and cross-leaved heath
and research was done
about who might live on the meadows.

And the Welsh Black cattle
were selected
for hardiness, adaptability, longevity
and fertility
And the Highland Scots breed
although ornery
survive well
and like the Welsh Black
reproduce
and live off the land
and eat what other cattle pass by.
And we chose the European Bison
the Wisant
which, as the others,
also lives well off the land
liking open areas within forests
the red deer would come
and the mountain hare would come
as would those who hunt them
and assuming
that the total area
of 70 square km
could handle about 1200 head
in 3 different herds
the question of management emerged
with simple ideas

“the harvest will preserve the system”
 “the different herd cultures
 will be respected”
 made clear a management system
 needs to be invented
 more from hunter/gatherer behaviours
 than mono-cultural behaviours
 that is to say
 we imagine this system to become
 a place
 where species are dispersed
 and harvested throughout
 wherein transaction between the parts

is precisely the opposite
 of the mono-cultural productivity
 that dominates
 almost all behaviour
 where food production is concerned
 and where land management
 as a whole
 is concerned
 and wondered
 if such a bold experiment
 might be an almost natural outcome
 in response to
 the rising of waters

Text 6

On The Forests

so others of us
 began to think about
 what this open-canopy forest
 could in fact become
 it is a place where
 fragments of old secession
 upland Oak, Ashwood
 and wet woodland
 mainly Alder
 Cottonwood and Willow
 and ancient plantations
 mainly
 scots pine, norwegian spruce
 and the odd broadleaf plantation
 of beech
 and sycamore
 and our thinking centred
 around harvesting
 with apples, pears
 plum and cherry trees

planted at the boundaries
 and gooseberries and redberries
 especially in the gaps
 between oaklands
 again with the idea
 that time
 was a form-determinant
 with yearly harvests
 of fruits
 hundred-year harvests
 of softwoods
 and several hundred-year harvests
 of hardwoods
 always harvesting
 with the idea that
 the act of harvesting
 itself
 became a contributor
 to bio-diversity of the whole

Text 7

On the Pennine Ring

Finally
 thinking about big numbers
 finding that the Pennine Ring
 had the lowest population
 and the greatest open space
 on the island
 we began to think about it
 as a whole place

with a length of 215 km
 with the area
 of the High Pennines
 over 300 metres
 equaling 4,820 km
 and the area
 of a 5 km downward perimeter
 equaling 5,660 square km

so we did the obvious
and imagined repeating our model
around this ring
80 times
with theme and variations
adding 4,000 people
on this 3,660 square km
each 70 square km shape
and so we discovered
that 320,000 newpeople
might live
and to some extent work
in a harmonious
park-like
savannah-like
bio-diverse
food-producing
open-canopy forest
which by its very nature

dramatically reduced
the carbon footprint of all
and everybody living there
then thinking
about still bigger numbers
as the oceans rise 5 metres
about 2.2 million people
will be displaced
and 10,000 square km of land
covered
and in this circumstance
this Pennine Ring
becomes an invitation to
15% of these people displaced
to move into
a new world
a world that is marvelous

4) the Model

Text in the first minute as the map takes its form on the model

It is an island
covering about 243000 sq km
and about 60,400,000 people live there
It has about 3600 running km of motorways
and a little over 17,000 km of railway
and the farmed lands cover about 4,340,000
hectares
while about 12,850,000 hectares are in
pasturage
66 places are officially designated as cities
while the small towns and villages number
about _____
universities number about 169
and jails number about 175
and there are only 388 hospital beds per
100,000 people
There are _____ miles of river
There are _____ libraries
The many thousands of years of its complex
history
speaks in the many languages of
diverse cultures
and myths

HH
And for this island
which is a much-loved place
NH
The news is not good
and is getting worse
HH

For instance
the Greenland Ice Shelf
is breaking up
much more rapidly
than anyone thought
and this alone can cause an ocean rise
of up to 7 metres in 300 years or less

On the model

The first two metre rise happens

*and a storm surge happens following it
slowly, taking the same time as⇒
as the storm surge is happening
the voices say*

NH

Will it be enough

HH

as the most extreme model suggests
to halt the juggernaut of the ocean
if carbon use is stopped
almost all at once
almost all over
in the next 10 years

*The waters rise to the 4 metre mark
on the model
then the 4 metre surge*

NH

*The news is not good
and it's getting worse*

HH

animals are on the run
plants are migrating
if the temperatures on the average
rise 2 degrees
If this,
then
one scenario predicts
Europe, Asia, America and the Amazon
will lose 30% of their forests

NH

Will it be enough
to slow this temperature rise
HH
if the CO2
from all the coal burning plants
presently existing
and the hundreds of new ones
that China will build
were to be captured and sequestered
Other models suggest
there is a 20 year window to do this

*The ocean rises to the 6 metre mark
The ocean surge happens
The fade-in takes the same time as
NH/HH reading*

NH

*The news is not good
and it's getting worse*

HH

botanists studying the Western Siberian
permafrost
have seen once frozen peat bogs
in Siberia
bigger than France and Germany
combined

begin to boil furiously
as methane bubbles to the surface
they thought this to be 100,000 tonnes
a day
which means a warming
greater than that caused by
America's production of CO2

NH
will it be enough

to construct
a global consensus
to withdraw from the carbon world
entirely?
British Voice
Some models say
we have a 30-50 year window to do so

NH
would it be enough?
HH
to begin now
a transglobal discourse in which
the Global Domestic Output
is discussed
agreeing all efforts be directed to commit
1% of the Global Domestic Product
to the reduction of the carbon surge
to near zero
in order to reduce
the ocean rise?

NH
after all

NH
However
some models predict
an ocean rise of only 1 metre
or less
in a hundred years
which
by all accounts
is manageable
Despite this
*The news is not good
and it's getting worse*
HH
after all
the historic record
indicates that
when the CO2 level raised about 15%
which appears almost inevitable today
and when the global temperature
was at least two degrees warmer
than today
the sea level
was 5 metres higher
However with a 5 degree rise
in temperature
the sea level

was 25 metres higher!!

NH
if some of the modeling is correct
and the sea level rises slowly
massive ice sheets will be

softened and weakened over time
 Intuition suggests
 this will take centuries
 but one historical record shows
 that when ice sheets began to collapse
 the waters rose
 about a metre every 20 years
 for centuries

HH

would it be enough
 to declare world peace
 even to enforce world peace
 so that all the monies now spent

that operate in the forests
 and the oceans
 while leaving
 ancient carbon stored
 as coal and oil
 in their present inactive states

***As the final text is read
 the oceans withdraw to the
 4 metre mark***

and in this state of indeterminacy
 in this state of knowing and not knowing

in warlike behaviour
 would be directed toward
 de-carbonizing the world as a whole
 There may be time enough
 as a few models suggest
 there could be
 less than a metre rise
 per century

NH

*The news is not good
 and it's getting worse*

HH

the world ocean
 as a place that absorbs carbon
 is suffering from feedback
 as more carbon dissolves in seawater
 and forms carbonic acid
 so that
 the acidity of the ocean increases
 at a rate that is 100 times faster
 than any time in the past million years
 and when the ocean becomes so saturated
 it can no longer absorb CO₂
 in meaningful amounts
 the outcomes are, biologically, not fortunate

NH

would it be enough
 to transcend economic thinking
 and begin creating
 a domain
 of ecological thinking
 that regenerates
 the great carbon-sequestering
 world systems

from one perspective
nothing is enough
from another
anything might be enough
so yes
it would be enough
to construct
an ecologically framed
global consensus
to withdraw
from the carbon world
by all means possible

yes
it would be enough
to enable world peace
so that military monies
might be redirected
toward de-carbonizing
the world

yes
it would be enough
if CO2 were to be captured
or sequestered from
all the present coal-burning plants
and those that will be built

yes
it would be enough
if 1% of the Global Domestic Product
were dedicated
to zeroing out
the carbon surge
as an answer to
ocean rise

After all
the rising of oceans
has also been
in good part
the outcome of everybody's work
Thus there is
an odd type of rhyming
between the collective output
of society
and the sequestering of
a small percentage
of its yearly product
to act as the feedback
to society's response
to the rising of the oceans
and the responses
of all systems

to the changes
that are upon us
and all remedies
all together
known and to be known
enacted
would be enough

NH
Finally understanding
that the news
is neither good nor bad
it is simply that great differences are
upon us
that great changes are upon us as a
culture
and great changes are
upon all planetary life systems
and the news is about how we meet
these changes
and are transformed by them
or
in turn
transform them

British Voice
The waters rise twelve metres
the storm surge expresses itself
on the ground
at fourteen metres
(*the voice continues*)
the waters rise twelve metres
the storm surge expresses itself
on the ground
at fourteen metres
(*the voice says*)
are we looking into
a thousand year future
far beyond our capability
to rethink present systems
of governance and production?

British Voice
Looking at the eight metre rise

at least 5,200,000 people
would be displaced
and 26,200 km of land
would be under the sea

The ocean rises to 8m
then surges
the surge withdraws
the ocean rises to 10m
the water surges
on the model

HH

Looking at the six meter rise
looking at
the shape of the storm surge
it does not seem
that so much can be protected
while the economic urgency
appears outrageous

looking at
the shape of the storm surge
Wondering
if this event would be
so many years in the future
that planning and thinking
and acting in the now
against such an eventuality
was impossible

Looking at the ten metre rise
looking at the shape of the
storm surge
Wondering the same thing
Although
at a 10 metre rise

British Voice

if
the yearly gross domestic product
is 2.3 trillion dollars
(CIA estimates)
and
1 percent
of this domestic production
would be 23 billion dollars
then
after 20 years,
about 460 billion dollars
could be sequestered
Which would be sufficient to support
the first upward movement of people
and the upward movement of
infrastructure
and then
for every 20 years thereafter
another movement of people
upward
could occur

British voice

Looking at the four meter rise
Looking at
the shape of the storm surge
we examined
what a 5 metre ocean rise
might mean
and we were looking at
about a 10,000 square km loss
of land

with about 2,200,000 people
displaced
And somebody said

“Where will the money
to help fix all of this come from?”
“What new forms
of organization do we need?”

***The storm surge does not change while
reading***

A British Voice says

Looking at the first two meter rise
looking at the storm surge
thinking about protection
thinking about where monies
might come from
to protect (the land)

Map image begins with rivers, then towns,
then topography then roads and other
infrastructure. This takes about 45 seconds,
the length of time to read the text.

British Voice

Looking at the sixteen meter rise
Looking at the lands covered by the
storm surges
we did a study
that indicated
31,200 km of land
would be covered by water
displacing almost
8,000,000 people
who would be
needing to move upward
if the waters rose to
15 metres
not even considering
the storm surge

PUBLIC ART IN WATERFRONTS: PRETEXT AND RECONTEXT

Rita Ochoa. Universidade da Beira Interior. M.A. on Urban Design, Universidade de Barcelona

ABSTRACT

Urban waterfronts, because of their potentialities – representation, symbolic, poetical... –, constitute propitious places to the existence of public art.

Nevertheless, the waterfront's urban landscape harnesses other approaches to public art that can be diverse from the production of author works or of artistic events.

In a more including position, we can consider some *presences* that, although having not been intentionally produced to be *public art*, consists as such, therefore had earned, in an ampler direction, proper meanings, because of their symbolic charge, as well of their influence in the proper profile of the city.

Elements like the gasometers of Matinha's Gas Factory or even the presence of the Portico of Lisnave (which is already classified as public art) could be re-contextualized. It can be done, for example, in the scope of artistic itineraries, focused in spreading the industrial and port heritage of the city.

On their condition of public art, these elements, translating place's specificities, establishing themselves as identity factors, are susceptible to create new urban living experiences and to work as a motor of knowledge of the city and its history, using as a unifying support one of its main container axes: the waterfront.

RESUMEN

Los Waterfronts urbanos, debido a sus potencialidades - representación, simbólicas, poéticas ... -, constituyen los lugares propicios para la existencia de arte público.

Sin embargo, el paisaje urbano de la costa requiere otros enfoques del arte público que pueden ser diversas, desde la producción de obras de autores o de manifestaciones artísticas. Desde una perspectiva más inclusiva, podemos considerar algunas presencias que, a pesar de que no se producen intencionadamente como arte público, puede parecer como tal y por lo tanto habrían ganado, en un sentido amplio, el correcto significado, debido a su carga simbólica, así como a sus influencias para el buen perfil de la ciudad.

Elementos como los gasómetros de Matinha la fábrica de gas o incluso la presencia del Pórtico de Lisnave (que ya se haya clasificado como arte público) pueden ser re-contextualizados. Se puede hacer, por ejemplo, en el ámbito de aplicación de itinerarios artísticos, centrándose en la difusión del patrimonio industrial y portuario de la ciudad.

En su condición de arte público, estos elementos, la traducción de las especificidades del lugar, se crean a sí mismos como factores de identidad, son susceptibles de crear nuevas experiencias de la vida urbana y del trabajo como motor de conocimiento de la ciudad y su historia, utilizando como apoyo un unificador de contenedor de sus principales ejes: el agua.

Keywords: Waterfronts, Public Art, Heritage, Memory

In the research *Waterfronts and public art: a problem of language*, A. Remesar (2002) points out, concerning Barcelona and Lisbon, the main focus of sculpture's localization: the historical center, the axes of urban expansion, the *containers of sculpture* – gardens, parks, cemeteries – and finally, the respective waterfronts.

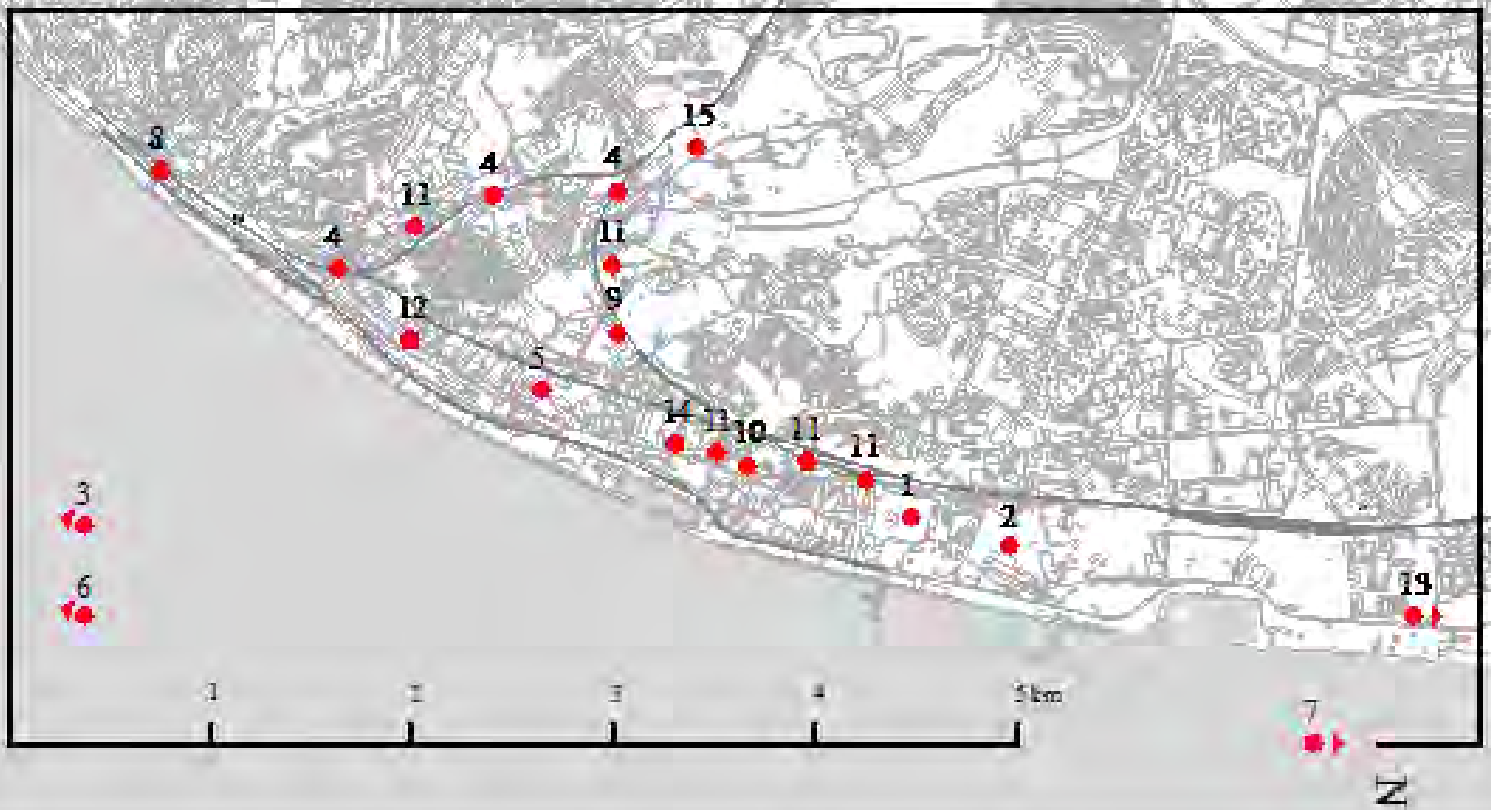
Urban waterfronts, paradigmatic spaces of port cities, had to a sort of particularities – representation, symbolic, poetical... –, constitute propitious places to the existence of public art.

Through water cities' history, one of the logics of monument implementation was to establish relations with water: underlining spaces, accenting framings, punctuating linking waterfront public spaces, creating direct or indirect proximities (for example implementing itself in belvederes).

On the other hand, in the scope of modern waterfront's policies, public art, in its relation with urban surroundings, have been inserted in specific programs, as a mean to endow new public spaces with symbolic contents; in this field, for the experiences that had been carried through, Barcelona is a pioneering city¹.

Based on Monere Project for Lisbon² it was observed the implementation of artistic interventions in city and in its waterfront, which allowed taking some conclusions:

- Public art in Lisbon has been located preferentially at occident (in the historical city) and at north (in the expansion areas); only in the scope of Expo'98 it exists an occupation on the oriental part of the city (until 90th simply doesn't exist any examples). It can thus be observed as public art translates the *occident / orient dialectic* in Lisbon³.
- Although being mostly occupied by port infrastructures, the marginal front of Lisbon verifies that, in the (few) spaces that port is interrupted, there is, in fact, a predominance of public art - "*breaches*" *interrupting the barren linearity and allowing citizens accessibility at waterfront* (Chaline, 1994: 112)⁴.



Waterfront spaces having bigger concentrations of public art are those that had been “freed” of industrial and port functions, through some events: Belém with Exhibition of Portuguese World (occident, in the 40th) and Parque das Nações, with Expo’98 (orient, in the 90th)⁵.

Using to advantage the urban morphology, the first industrial units had been initially installed, in a symmetrical way, in Alcântara Valley (west) and in Chelas Valley (east), taking off left of the hydraulic energy of the existing riversides and of the proper water as a raw material as well as of the cheap and vacant lands in the outskirts of Lisbon⁶.

In XXth century, as a result from the exploration activities of colonialism, the industrial specialization of the Oriental Area is strengthened: with the pretext of the Exhibition of Portuguese World – in commemoration of the foundation and restoration of nationality –, the Belém area, that was before densely industrialized, is now converted into a leisure and culture area, with all the symbolic aspects conferred for the monuments linked to the Portuguese Discoveries. Meanwhile, the Oriental Area becomes depositary of the “urban garbage” removed from Belém, such as the Lisbon’s Gas Factory⁷, the pollutant gasoline deposits and other industries. As its “industrial vocation” was being stronger, this zone was gradually isolated, not only from the rest parts of the city, but also from the river.

With the thematic of the “devolution of the river to the city”, at the end of 80th, and with the new planning instruments, in the 90th, it appears the consciousness of the discriminated Lisbon’s oriental sector in comparison to the occidental one. This consciousness will end with Expo’98 operation, which is assumed as a pretext for the rehabilitation of Oriental Area and to balance the city through the creation of a new centrality.

Expo’98 was also a pretext to the program *Caminho do Oriente* (Orient Way)⁸, a work of memory rehabilitation on the old eastern marginal passage – that played functions of commercial distribution and traffic –, between Santa Apolónia and Poço do Bispo areas. This program involved a set of rehabilitation works in particular and state buildings, as well as a sort of artistic manifestations (cultural exhibitions, events, street interventions) that had marked, although in an ephemeral way, the eastern landscape. Besides these ephemeral interventions of the Orient Way program, it was created, in the scope of Expo’98, a public art program, similarly to what occurred in Barcelona, with Olympic Games, in 1992⁹.

Also in 2001, the program *Lisboa Capital do Nada* (Lisbon Capital of Nothing) marked the Oriental Area through several events (projects, art, photo, edition, debate), most of them with ephemeral character, which occurred during 30 days in Marvila district¹⁰.

Nevertheless, the waterfront's urban landscape harnesses other approaches to public art that can be diverse from the production of author works or of artistic events.

Already in 1903, A. Riegl, in *The modern cult of monuments*, refers to intentional monuments and non intentional monuments, in which are included the historical monuments. But, for Riegl, all historical monuments are converted into artistic monuments (such as all artistic monuments are converted into historical monuments): *it isn't its first destination that confers to that works the attribute of monuments; it is attributed for us, modern citizens. If intentional or not, monuments have a remembering value and it's that remembering value which allows us to talk, in both cases, of monuments* (1903/1984: 43).

In 2005, foreseeing the destruction of Matinha's Gas Factory, news regarding the preservation of its gasometers – witnesses of production and distribution of urban gas – starts to appear in media, considered its value not only for the Oriental Area, but also for the proper history of the city (Ribeiro, 2005).

This will to preserve the industrial memory reports us to a similar context in Milan, in Bovisa industrial complex; when the demolishment of ancient Sirio Soap Factory, in 2003, the destruction of an emblematic chimney, originated protests from a local association. It was considered a symbol of the neighbourhood industrial past, so the people responsible for the demolition were called *memory thieves* (Ribeiro, 2005).

In a more including position, we can consider some *presences* that, although having not be intentionally produced *to be public art*, consists as such, therefore had earned, in an ampler direction, proper meanings, because of their symbolic charge, as well of their influence in public spaces, in waterfront, in the proper profile of the city.

I. de Lecea (2000) refers the necessity of a reinterpretation of monuments in a contemporary point of view, exceeding what is represented and assuming its character of identity producers; also this presences, in its condition of public art, confers a charge to certain places, marking them, thus constituting themselves as identity factors.

This proposal is now demarcated of a heritage inventory¹¹, as well as of an aesthetic position of an allure of the desolated spaces – that the ambiances of Italian photographer Gabriele Basilico or the anonymous sculptures of Bernd & Hilla Becher illustrate so well. It doesn't intend to be nor a thing nor another one.

So, this work is assumed as a free proposal of reference of some presences – direct or indirectly related to Lisbon's waterfront – that can be considered, in a specific context, as public art. Don't being a cataloguing, only one proposal and looking, for now on, for its scope in Lisbon's Oriental Area, it is finally assumed that this is a work in progress, being able later to consider other presences, namely in occidental part of the city.

However, a question is immediately placed: which criteria to follow in the choice of *non intentional monuments*? What can confer to an object a certain value, which justifies the relevancy of its referencing?

First of all it was opted to the “security” of choosing elements whose artistic value was already somehow recognized, having or already not suffered interventions.

It is also proposed to consider presences that was observed to hallmark, on a relevant way, a certain territory; the fact of constituting as much in a local scale as at a city scale, a landmark – a mark – in public space.

The presences linked to industrial and port reality, that so strong marked (and continues to mark) the waterfront, will be used as starting point, in the scope of the already related *occident/orient dialectic*. This could also be a conducting wire to follow, in a possible recontextualization of these elements, thus translating those that had constituted the two main industrial focuses in the city: Alcântara/Belém and Oriental Area.



1.- Gasometers of Matinha's Gas Factory/Petrochemical



- Local: R. do Vale Formoso de Baixo/Av. Marechal Gomes da Costa/Av. Infante D. Henrique
- Date: period of activity of the factory 1944-1998
- Founders: Company Congregated of Gas and Electricity (CRGE), Portuguese Petrochemical Society (SPP), Gas of Portugal (GDP)/Gas of Lisbon (GDL)

The 4 gasometers were integrated in Matinha's Gas Factory, which elaborated the production and distribution of gas through several processes (from the coal distillation to petrochemical until the use of the natural gas). This complex was conceived with all infrastructural facilities, having been elaborated a plan foreseeing internal streets, productive units, green spaces, administrative warehouses and the gasometers.

The visual impact of these structures imposes aesthetic valuation considerations. Actually, only the gasometers persist, all factory installations were demolished. Although there are several references to a possible intervention in this area¹², it wasn't found, at this moment, what seems to be the destination of the gasometers.

2.- SACOR's distillation tower



- Local: Expo'98 area (next to the South Door)
- Date: period of activity of the refinery 1940-1995
- Founders: SACOR

The SACOR's distillation tower belonged to the Cabo Ruivo's Oil Refinery, which was designated to the activity of distillation of the productive process. The history of SACOR is associated, since 1957, to Matinha's Gas Factory, as well as to other firms, with which the Petrochemical Society of Portugal is established (SPP). Its main purpose was the exploitation of sub products of Cabo Ruivo's Oil Refinery and its distillation in Matinha's Factory, where was produced the ammonia and the gas of the city.

Having been recognized its patrimonial value, the distillation tower was restored and suffered an intervention, integrated in Expo'98 operation, by architects Graça Dias and Egas Vieira (atelier Contemporânea), and left as a memory of the old Refinery¹³.

3.- Portico of Lisnave



- Local: Cacilhas, 13th Dock, Margueira Shipyard (south edge of Tagus River)
- Data: period of activity of the shipyard 1963-2000¹⁴
- Founders: Naval Shipyards of Lisbon (Lisnave)

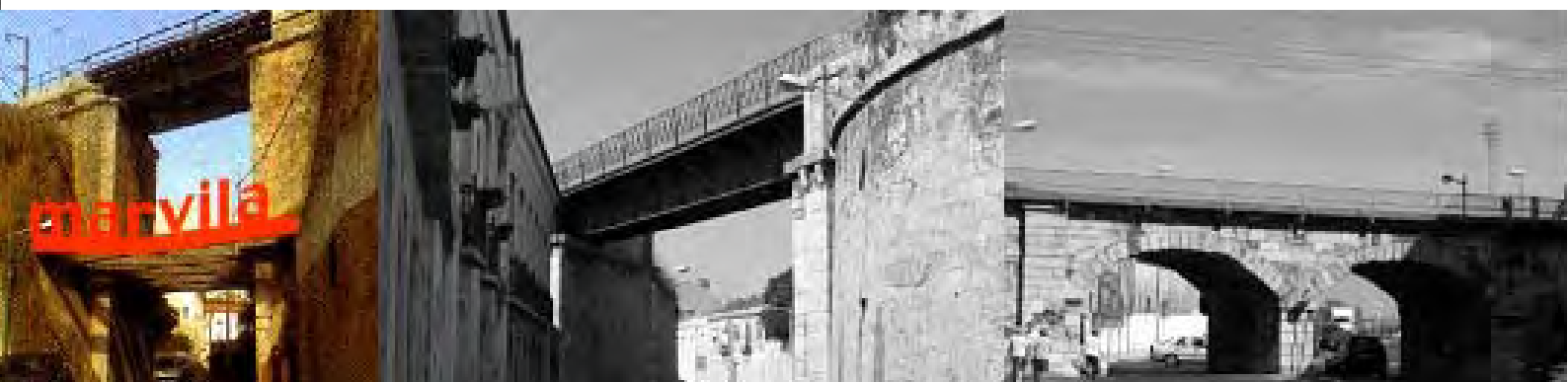
Due to its excellent geographic localization, meeting in the convergence of the oil tankers and mineral ships main routes, the Margueira Shipyard has the function of repairing and assist them, allowing the great arching ship's docking, in a zone where was developed the traffic of 75% of the whole world oil tankers.

The crane that would serve the new dock berth, including the Portico of 300 tons, was constructed in 1970 for MAGUE (Metallic Constructions) as well as the remaining derricks.

In the publication *Arte pública no concelho de Almada* (Public Art in Almada) Lisnave's Portico is already catalogued as public art.

Due to its dimensions, it constitutes a mark in the landscape, seen in all Lisbon; together with Cristo Rei in Almada (statue of Christ the King, built in 1959) and Ponte 25 de Abril (Tagus River Bridge, that connects the city to the south edge) they punctuate the south front of the Tagus, contributing for the perception of Lisbon as city of two edges.

4.- 3 Railroad crossings



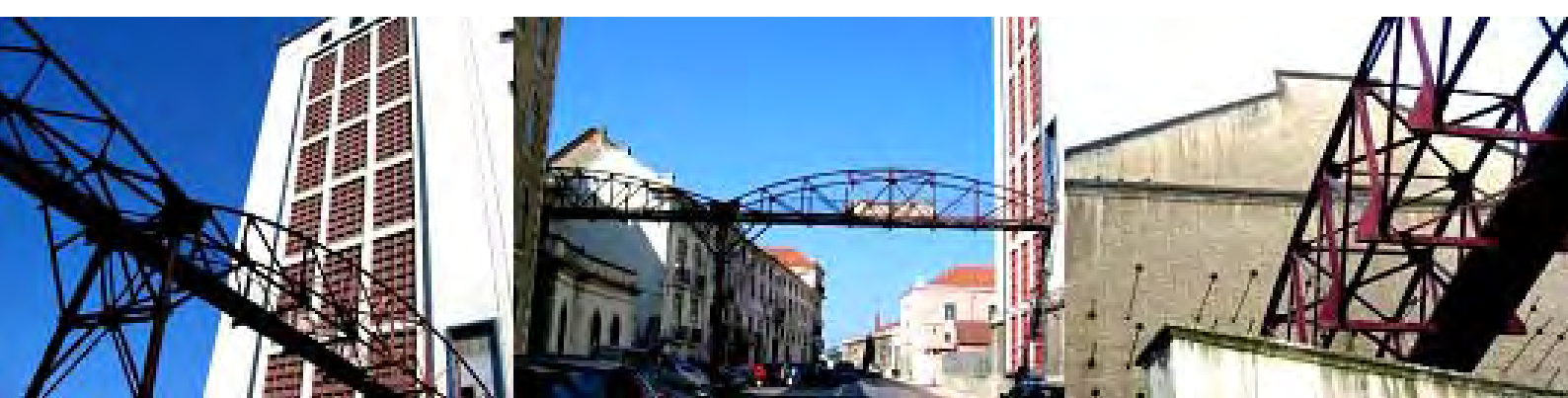
- Local: Estrada de Chelas/R. Gualdim Pais

As long as the maritime and road accessibilities, also the railway played an important role in the setting of the industries, as well as in the circulation of products and workers. Each industrial unit has its own railroad accessibility: the north and east line¹⁵ for the oriental sector, the Cascais' line¹⁶ to occidental sector; connecting the two units, the circumvallation railroad line.

This one crossed Estrada de Chelas (ancient R. Direita de Chelas, with origin in primitive ways) in 3 points – 2 viaducts and 1 bridge –, constituting a cadenced presence throughout Chelas' Valley, supplying tracks about the (superior) passage of the railroad and consisting as remembering physical structures of the industrial past.

One of these crossings was used, in Lisbon Capital of Nothing program, as Marvila's Door, signing the moment in which one enters, in Estrada de Chelas, in Marvila district (the north).

5.- Metal bridge of "A Nacional" Factory



- Local: R. do Beato
- Date: period of activity of the factory 1843->
- Founder: João de Brito

This structure is included in "A Nacional" Factory – Industrial Company of Cereals Transformation that represents, for its historical-architectural and technician-manufacture value a reference in Lisbon's history of industrialization.

The grinding unit of Beato was affirmed as one of the most important and developed of the country, aspect for which contributed the fact of being one of the firsts in Portugal to use vapour energy.

One of the most charismatic elements of the factory, of the proper place, is the metallic bridge that links the building of the new milling¹⁷ (south Beato) and the Building of the Cleaners (north Beato), this one remaining the primitive constructions.

This bridge, which remains to 1907 and had as initial function the transportation of the cereal between the milling and the port zone¹⁸, is currently a landmark in public space. Such as the other referenced structures, it is a remembering element of the city industrial past.

Taking this point of view of considering the crossings as marks in landscape, it will be able to be reference two elements that mark of decisive way the waterfront of Lisbon, "closing" the city, at occident and at orient: the already related Tagus River Bridge (1966) (6) and the Vasco da Gama Bridge (1998) (7). With a lesser importance, but also marking the eastern Lisbon, it seems relevant to point out the bridge of lifter, constructed recently close to Santa Apolónia area (8).

6.- Belvedere of Marquis of Marialva's Estate



- Local: R. de Marvila, 125

Marquis of Marialva's Estate, that occupied the territory from R. Direita de Marvila until the River (currently R. do Açúcar) where had a lean wharf, resulted of the fusing of two other estates, in 1707: one pertaining to the 1st Marquis of Marialva and another one, known as Quintinha, near the convent of S. Bento de Xabregas.

One of the few vestiges of this vast estate is the belvedere dated of the middle XIX century, an element with patrimonial and historical interest, located next to the railroad. This monument translates other of the Oriental Area's vocation, besides the industrial one: the leisure vocation¹⁹.

During the industrialization it was here installed the industrial unit of the National Soap Society²⁰, having maintained itself some parts of the initial constructions of the estate, like parts of buildings, the gardens and this belvedere, that represented an ex-libris of the factory.

7.- Public chamber po



- Local: Praça David Leandro da Silva

This public chamber pot is similar to others constructed in Lisbon in the first years of XX century, corresponding to a typology, in *Art Nouveau* style, that uses brick, iron and tile, in which stands out the feminine figure.

This element confers, together with Abel Pereira da Fonseca Society and José Domingos Barreiros e C.^a Lda. buildings, an emblematic framing to one of the more interesting public spaces of eastern Lisbon, frequently used by its inhabitants.

9. Fountains



There are several fountains in eastern Lisbon. The publication *O formoso sítio de Marvila* (The beautiful place of Marvila) (Consigliari and Abel, 2002) refers 5: in Vale Formoso de Baixo, in Braço de Prata (R. do Vale Formoso), in Azinhaga das Salgadas (this 3 ones supported in a wall), in R. Direita de Marvila (isolated, in stone, with an iron fountain piece) and in the already cited Praça David Leandro da Silva (isolated, in stone).

All of them are from the early XX century, and were normally built after a subscription of the inhabitants.

10- Window bars

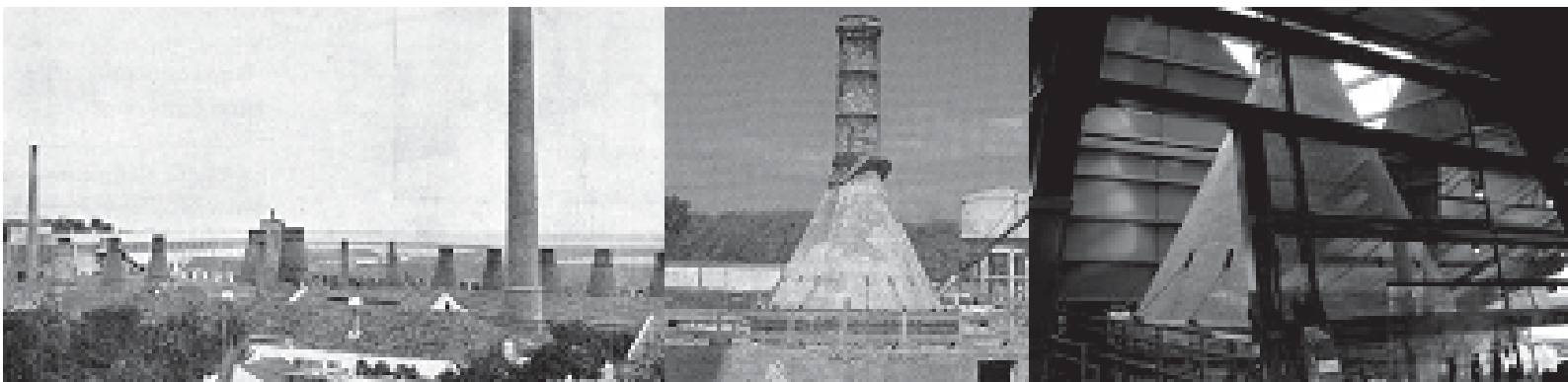


- Local: R. de Xabregas, 2-22
- Data: period of activity of the factory 1888-1985
- Founders: Ernesto Driesel Schroeter, Manuel José Silva, Augusto Vicente Ribeiro

These impressive Window Bars integrated the Oriental Wiring and Fabrics Factory (also known as Balconies Factory), one of the most important textile units, that marked eastern Lisbon's social life. This factory represented a landmark in Portuguese work force's history, being on laboring controllers, social strikes, fights and other relief events, throughout its existence.

After its extinguishing, the factory set was transformed into a new urbanization, remaining itself its industrial morphology. It was also preserved the big bars of the superior window in forged casting iron – now located in the ground floor –, which before had the function of illuminating the machines' house. Its presence is, in the street, a remembering element of the factory, also designating its date of foundation (1888).

11.- 18th Century Kiln



- Local: old Aranha's Estate, next to the railway station of Sacavém
- Date: period of activity of the factory 1856-1979
- Founders: Manuel Joaquim Afonso

This kiln belonged to Sacavém's Ceramics Factory, today totally destroyed. This factory represented an important technique generation that contributed for the spreading of ceramics products to a vaster number of consumers. As all the industries that were installed in its surroundings, it used to advantage the logic of proximity of the circulation ways, fixing themselves in the marginal zone, next to the north railroad line.

The kilns set, in brick, that characterized this type of units, had a specific form: bulging bellies near the ground and a funneled element for the exit of smokes.

In the scope of the construction of Sacavém's Ceramics Museum, only 18th kiln was conserved, as well as the water deposit with the factory denomination in tile. Due to its "musealization", it will not be able to face this element as public art; it was however considered to sign its existence, which strongly marked the landscape out of Lisbon's urban perimeter, in the old village of Sacavém.

As it was already referred, this selection is not too obvious; according to the followed criteria, perhaps the proper factory's chimneys can be cited in this proposal; its presence possesses both the characteristics of being landmark elements and simultaneously constituting a certification of a specific past (in some cases it was verified that the chimneys are the few vestiges that subsist of the old units)... or even the Vila Pereira's chimneys (14), for the cadence they confer to the building, to the proper street...

And, according to same logic, even the port infrastructures could be related... the water reservoirs, the silos... the 2 Palms of Chelas (15) – symbol of the resistance to the Chelas Valley's project... Is it relevant, in this context, to point out these elements? After all, which are the limits for what it is considered to be a monument? It is not intended with this research to answer objectively to these questions, even because probably don't exist answers to them.

It was intended, in a more including position about the monument concept, to refer some elements that can be valued as remembering factors, in a specific contextualization; objects that, for the its symbolic charge, for the meanings that they confer to public space, to waterfront and to the proper city, possess the attribute of being public works of art.

The recent waterfront projects frequently appeal to identity and cultural factors. However, this reference is, in the majority of the cases, an illusion, once it pleases to *port fantasies* (Wilson, 2001) to legitimize common urban projects, most of the times badly integrated in urban mesh and ignoring specificities of place.

The rebuilt of memory passes through the creation of experiences, generating urbanity in spaces where it lacks, and for the space's symbolization, monumentalizing it, through existing or new elements.

The referenced elements persist in waterfront's landscape, supplying indications about the logics of territory's organization, as memories of a unique past, distinct in Lisbon's history.

Its relevancy for the contemporary city isn't reduced to a nostalgic felling or to preservation in the romantic sense, but as vestiges of cultural continuity, to have in account in the construction of contemporary public spaces.

Port/industrial heritage shouldn't be isolated from an all set, that beyond physicist is also a "social one"; it should be integrated in specific contexts (L. Bergeron (2003) proposes the designation of *historical places of production*).

Public art, assumed in this perspective, will be able then to create new urban living experiences, to work as a motor of knowledge of the city and its history, using as a unifying support one of its main container axes: the waterfront.

References

- BERGERON, L. (2003). Patrimoine des ports patrimoine de l'industrie: de l'ambiguïté à l'analogie. *Portus*, 5, 18-23.
- CAEIRO, M. (2002). Capital do Nada – Uma introdução. Em AA.VV. *Lisboa capital do nada – criar, debater, intervir no espaço público* (pp. 10-13). Lisboa: Extramuros/Junta de Freguesia de Marvila/CPD.
- CHALINE, C. (dir.) (1994). *Ces ports qui créèrent les villes*. Paris: L'Harmattan.
- CONSIGLIERI, C. and ABEL, M. (2002). *O formoso sítio de Marvila*. Lisboa: Junta Freguesia Marvila.
- CUSTÓDIO, J. (1994). Reflexos da industrialização na fisionomia e vida da cidade – O mundo industrial na Lisboa oitocentista. Em Moita, I. (coord.), *O Livro de Lisboa* (pp. 435-492). Lisboa: Livros Horizonte.
- FOLGADO, D. and CUSTÓDIO, J. (1999). *Caminho do Oriente – Guia do património industrial*. Lisboa: Livros Horizonte /Caminho do Oriente.
- FOOT, J. (2005). *Micro-history of a house - Memory and place on the Milanese periphery, 1890-2000*. Consultado em 18 de Julho de 2005: <http://www.ucl.ac.uk/place-and-memory/milan/index.html>.
- GRANDAS, C. and REMESAR, A. (2007). *Arte público en la reconversión de los vacíos urbanos: Barcelona*. Paper para Seminário Estudos Urbanos – Vazios Úteis (em fase de publicação).
- LECEA, I. (2000). Cultura, encargo, sítio, mecenato e comemoração na escultura pública. Em Brandão, P. e Remesar, A. (coords.) *Espaço público e a interdisciplinaridade* (pp. 69-78). Lisboa: CPD.
- OCHOA, R. (2005). Dinâmicas de crescimento em metrópoles portuárias – Tensões a oriente da cidade de Lisboa. *On the waterfront*, 7, 30-41.
- REMESAR, A. (2002). Waterfronts and public art: a problem of language. Em Remesar, A. (ed.), *The arts in urban development – Waterfronts of art II* (pp. 3-26). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- RIBEIRO, A. I. (coord.) (2004). *Arte pública no concelho de Almada*. Almada: Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea.
- RIBEIRO, F. (2005). Plano da zona oriental preserva gasómetro da Matinha. *Público*, 5 Mar. 05, p. 58.
- RIEGL, A. (1903/1984). *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*. Paris: Seuil.
- WILSON, A. (2001). Quand l'urbain prend le large. *L'architecture d'aujourd'hui*, 332, 28-35.

NOTES

¹ Related to Diagonal Mar and Forum 2004 urban projects, C. Grandas and A. Remesar (2007) refers what they consider to be a change in the paradigm on the public art strategies of implementation, in Barcelona: for one hand, the introduction of art in some underground stations, the utilization of different supports and the integration in landscape and architectural projects, particularly in "soil projects"; on the other hand, they consider the public art program, in the case of Forum 2004, as an interior program, "to ennoble" the constructed buildings, questioning themselves about the public character of the pieces.

² This research was realized in 2003 by CER Polis team and also by *Public Space and Urban Regeneration - Art and Society* PhD students (University of Barcelona).

³ This difference between two distinct areas in cities is developed in previous studies, from the comparison of Lisbon and Barcelona (and Malaga as against-example) and was called *occident/orient dialectic: the occurrence of a physical and social disequilibrium between two different parts of cities; one that seems to receive urban development in a "more natural" way and another one that constantly seems to be underestimated through history*. It was verified that to the depressed zone correspond certain urban activities: industrial areas related with port infrastructures and of transport, in an obsolete state. Even existing (or having existed in past) industrial occupation in other sectors of the city, it is better expressed there. These zones have been currently reconverted, seeing physical and social equilibrium of cities (Ochoa, 2005: 30).

⁴ As a work hypothesis, could it be considered that the more waterfronts "belong" to the city, the more the artistic expressions will exist there?

⁵ Together with Terreiro do Paço these two spaces are currently the principal public art focus in Lisbon's waterfront.

⁶ Other reasons are pointed with respect to the origins of industry localization: - at occident, in Alcântara Valley, the population increase generated by the Earthquake of 1755 (due to the escape of population for Alcântara, considered a more insurance zone) and existence of calcareous rock quarries, making possible the whitewash manufacture for city's reconstruction (Custódio, 1994).- at orient, the existing commerce and fluvial navigation since the Antiquity, related to the city's most important fluvial boats wharves, with discharge ports; on the other hand, since the reign of D. Maria I that this zone had a manufacture occurrence, in a reply to the Marquis of Pombal politics – it was there located in 1785 the first cotton stamping units, in symmetry with that of Alcântara Valley (Folgado and Custódio, 1999).

⁷ The Lisbon's Gas Factory was placed first together to the Belém Tower – one of the Portuguese Discoveries XV century symbols –, due to land cession by Municipality, fact which originates in that times height strong reactions in cultural heritage milieu, contrary to that activity, so ominous for the image of the monument (Folgado and Custódio, 1999).

⁸ This event was created by Expo'98, in a partnership with the Municipality and Ambelis (Agency for Lisbon's Economic Modernization).

⁹ This project, adjusting on national and international art personalities, had as the most relevant issues *the refusal of public art interventions as mere accessory of urban meshes, making the vindication of artistic intervention as a landscape substance, widening its plan of actuation to the definition and experience of the territory's topography and disclosing themselves essentially under two plastic axes: sculpture elements and pavements/coverings* (CML, 2005). As the subject of the event was "the oceans, a future heritage", also some of the thematic celebrated by public art focused the water imaginary, sometimes in a too obvious way... can we consider it a dictatorship of the subject? Or can the subject be a unitary factor of the different works, giving to them certain coherence?

¹⁰ This event defined itself by trying to escape from the standardization logic of affluence society, which is bureaucratically institutionalized, heavy. *Lisboa Capital of Nothing opened a parenthesis in the lives of the people, of whom nothing is ever asked (...). In the same way, designers, architects, artists, as well as representatives of the different sciences involved were called upon to intervene in a personal, ethical responsible way, whereby it was possible to learn, share and negotiate* (Caeiro, 2001: 10).

¹¹ If public art is also heritage – as Riegl says, every artistic monument is simultaneously a historical monument – it is considered, in this essay, the “heritage” category as a more including one, taking in consideration public art, but also another type of realities; in this way of thinking, it could be proposed for example the whole “lanes of Oriental .Area” to heritage classification, but not for including as public art...

¹² In the scope of *Lisbon Architecture Triennial*, in *Interventions in the City* Competition, one of the participants proposed an intervention for this place; it was selected by the jury justifying it *for the appropriation of the ancient space of Matinha’s Gas Factory, which in fact seems to care for an intervention; by the way as it is requalified and harnessed the urban morphology; for the social character of the program; and finally by the way that is proposed to make compatible the ephemeral activities* (source site Portuguese Order of Architects)

¹³ This intervention, that consists, besides the restoration work, in a contemplation passage of both the tower and the surroundings, also has a functional component, serving as a crossing viaduct.

¹⁴ 1963 – Transference of Rocha Conde de Óbidos Shipyard to Cacilhas (Margueira Shipyard); 2000 – Transference of Margueira Shipyard to Mitrena Shipyard (ex-Setenave) in Setúbal.

¹⁵ This railroad line was essential in the preferential location of the new manufacture units in Xabregas/Sacavém/Santa Iria, also increasing the industrial growth of Olivais, the zone between Santa Apolónia and Sacavém.

¹⁶ This railroad line translated a leisure spirit, associated to an aristocratic experience throughout Cascais’ front. Its creation also made possible the widening of the territory to Junqueira/Belém/Pedrouços.

¹⁷ It was projected in the last 40th by the famous architect Pardal Monteiro with the purpose to renew the company’s image.

¹⁸ Initially, the factory’s installations run next to the River, which was an important way of circulation for this activity, later distributed by the railroad circulation. This proximity existed until the construction of the landfill, when the warehouses’ set was seconded face to the new marginal avenue

¹⁹ In XVII century, drawing up to XVIII century, it was progressively formed a qualified net of palaces and estates, several of them in ancient religious properties that starts to belong to noblemen, who installed themselves there, in search of a calm environment – seeking “fresh clean air” and “fertile lands” –, but simultaneously next to Lisbon.

²⁰ Some of these Estates were expropriated, in XIX century, for infrastructure construction; others were reused by the ascension bourgeoisie for manufacturers units, later originating factories; others were converted into laboring housing. With the extinguishing of the religious orders in 1834 and consequent selling in auction of the religious goods, also starts to appear industrial occupation in old conventual’s spaces.

LA COSTANERA SUR DE BUENOS AIRES – BORDE Y HORIZONTE DE LA CIUDAD

Agustina Martire. Delft Univertisty

ABSTRACT

Buenos Aires has a river. Although it has been repeated for decades that the city gave it back, the recent interventions in the urban areas of the edge they confirm that the river is there. But this is not the only demonstration. On one side the river has been present in the imagination of the city skyline from the edge and its foundation. And secondly, the use of the shoreline as a public space, especially as leisure predates the beginnings of urbanism as a discipline.

The coast of Buenos Aires, as the fronts of many other coastal cities in the world has been invaded by urban interventions in recent decades. Spaces of real estate development, residential, commercial, corporate and public spaces, have changed the facade of the city from the river and the use of this particular area of the edge. This phenomenon is worldwide, and has been awarded to the growth and transfer of the ports by the obsolete condition of the old port. Much of the proposed re-functionalization of the coastline was carried out during the eighties, producing a number of marinas, theme parks and reconstruction of historical sites, which tend more to the standardization than the diversification of spaces for use of citizens. But this phenomenon does not belong exclusively to the last decades of the last century. Early interventions in the urban coastal fronts began with the discovery of the coast and leisure in the mid-nineteenth century.

The discovery of the coast and leisure had been born since the late eighteenth century with the loss of fear of water, the new value given to science and currents of thought of the Enlightenment and the Romanticism of the time, which would Grand Tour of Europe. This assessment of costs is not reached the industrial cities until the last decades of the 1800s. Several European cities had previously coastal walks, but these were not from a planned urban spaces shared with the port and its aim was solely that of a contemplative walk.

In Buenos Aires, as in other American cases, the start of the use of the coast and leisure was very early, compared with its parallel in Europe. While in New York and Chicago Fredrick Law Olmsted and Calvert Vaux were imposing a new use of public space and urban nature in contrast to the growth of cities, Domingo Faustino Sarmiento raised the first projects for the Tres de Febrero Park, the first coastal park the city of Buenos Aires. The authorities, architects and engineers who worked on the draft coastal parks saw these spaces as places of opportunity, as horizons for action, being edges of the city provided a special place for the development of public space. From an aesthetic professionals in charge saw the horizon as a scenic attraction, while from the practical side, the waterfront was the edge, so the city and an area of conflict between national and municipal authorities.

In this article we will look at one of the most significant projects for the coast of Buenos Aires at the beginning of the consolidation of the use of the waterfront as public space for leisure. We will concentrate on the case of the South Coast as an area of leisure activities integrated by Benito Carrasco in 1918.

RESUMEN

Buenos Aires tiene río. Aunque se haya repetido durante décadas que la ciudad le daba la espalda, las recientes intervenciones urbanas en los terrenos del borde nos confirman que el río está ahí. Pero esta no es la única demostración. Por un lado el río ha estado presente en el imaginario de la ciudad como borde y horizonte desde su fundación. Y por otro, el uso del litoral como espacio público y especialmente como espacio de ocio es anterior a los inicios del urbanismo como disciplina.

El litoral de Buenos Aires, como los frentes costeros de tantas otras ciudades del mundo, ha sido invadido por intervenciones urbanas en las últimas décadas. Los espacios de desarrollo inmobiliario, residencial, comercial y empresarial, así como los espacios públicos, han cambiado la fachada de la ciudad desde el río y el uso de este particular espacio de borde. Este fenómeno es mundial, y ha sido adjudicado al crecimiento y traslado de los puertos por la condición obsoleta de las estructuras portuarias antiguas. Gran parte de los proyectos de re-functionalización de los frentes costeros se realizó durante los años ochenta, produciendo una serie de puertos deportivos, parques temáticos y reconstrucción de espacios históricos, que tienden más a la estandarización que a la diversificación de espacios para el uso de los ciudadanos. Pero este fenómeno no pertenece exclusivamente a las últimas décadas del pasado siglo. Las primeras intervenciones urbanas en los frentes costeros comenzaron con el descubrimiento de la costa como espacio de ocio a mediados del siglo XIX.

El descubrimiento de la costa como espacio de ocio había nacido ya a fines del siglo XVIII con la pérdida del miedo a las aguas, el nuevo valor dado a la ciencia y las corrientes de pensamiento de la Ilustración y el Romanticismo de la época, que incitaban al *Grand Tour* europeo. Esta valoración de las costas no llegó a las ciudades industrializadas hasta las últimas décadas del 1800. Varias ciudades europeas habían tenido paseos litorales anteriormente, pero estos no eran planificados desde una perspectiva urbanística, compartían espacios con el puerto y su objetivo era exclusivamente el de la caminata contemplativa.

En Buenos Aires, como en otros casos de América, el inicio del uso de la costa como espacio de ocio fue muy temprano, en comparación con sus paralelos europeos. Mientras en New York y Chicago Fredrick Law Olmsted y Calvert Vaux estaban imponiendo un nuevo uso del espacio público urbano como naturaleza en contraste con el crecimiento de las ciudades, Domingo Faustino Sarmiento planteaba los primeros proyectos para el Parque Tres de Febrero, el primer parque costero de la ciudad de Buenos Aires. Las autoridades, arquitectos e ingenieros que trabajaron sobre los proyectos de parques costeros vieron estos espacios como lugares de oportunidad, como horizontes de intervención que, siendo bordes de la ciudad proporcionaban un lugar particular para el desarrollo del espacio público. Desde una perspectiva estética los profesionales a cargo vieron el horizonte como una atracción pintoresca, mientras que desde el lado práctico, el waterfront era el borde, el fin de la ciudad y un espacio de conflicto entre las autoridades municipales y nacionales.

En este artículo daremos una mirada a uno de los proyectos más significativos para la costa de Buenos Aires, en la consolidación del inicio del uso del waterfront como espacio público de ocio. Nos concentraremos en el caso de la Costanera Sur como espacio integrado de actividades de ocio presentado por Benito Carrasco en 1918.

Contexto

Cabe mencionar la situación de Buenos Aires en el período estudiado. La grilla impuesta por España en la fundación de la ciudad en 1580 fue su única condición formal durante siglos. Aunque no estuviera completamente consolidada, parecía tener el potencial de la expansión infinita. Pero los accidentes geográficos prevalecieron y condicionaron el crecimiento de la ciudad, especialmente a partir del siglo XIX. De todos modos, la grilla continuó teniendo un fuerte peso en la planificación de la ciudad¹.

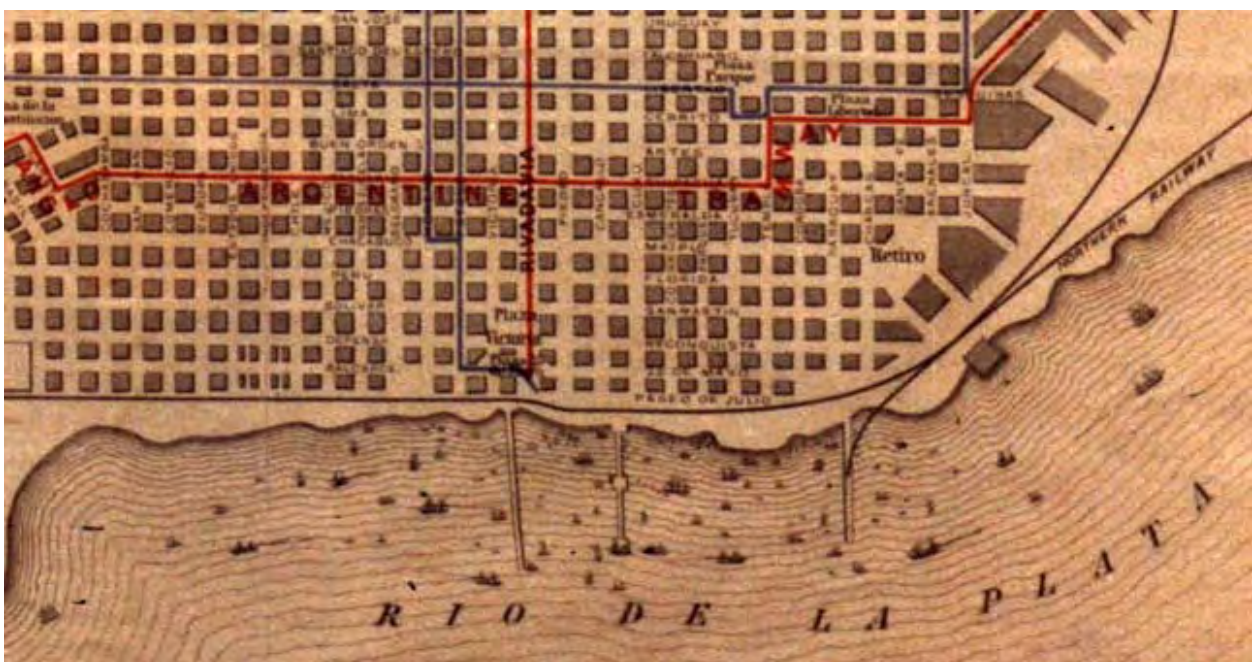
El Río de la Plata dio el límite oriental a la ciudad. El frente fluvial pasó de ser el espacio de defensa de la ciudad en sus inicios, a espacio de comercio clandestino en los siglos XVII y XVIII hasta el incipiente puerto comercial en el que se transformó durante el siglo XIX.

La ciudad se desarrolló rápidamente durante las últimas décadas del siglo XIX, gracias al desarrollo de la ganadería, agricultura y comercio, que permitió un gran aumento de la necesidad de mano de obra. Este fenómeno actuó como imán de la inmigración, que multiplicó exponencialmente la población de la capital y el país durante fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Gracias a la combinación de alta inmigración, inversión del extranjero, tradición local, ideas importadas, cambios políticos y necesidades culturales la ciudad siguió un complejo proceso de transformación. La población de Buenos Aires aumentó de unos 250.000 habitantes en 1875 a 2.2 millones en 1925. La extensión de la ciudad creció de 17 km² de área consolidada en 1875 a los actuales 203 Km² ya en 1930, cuando la ciudad comenzó a construirse fuera de los límites de la capital. Este crecimiento no solo comprende un cambio de dimensiones sino también de las complejidades de una urbe como la que devino Buenos Aires en esos años.

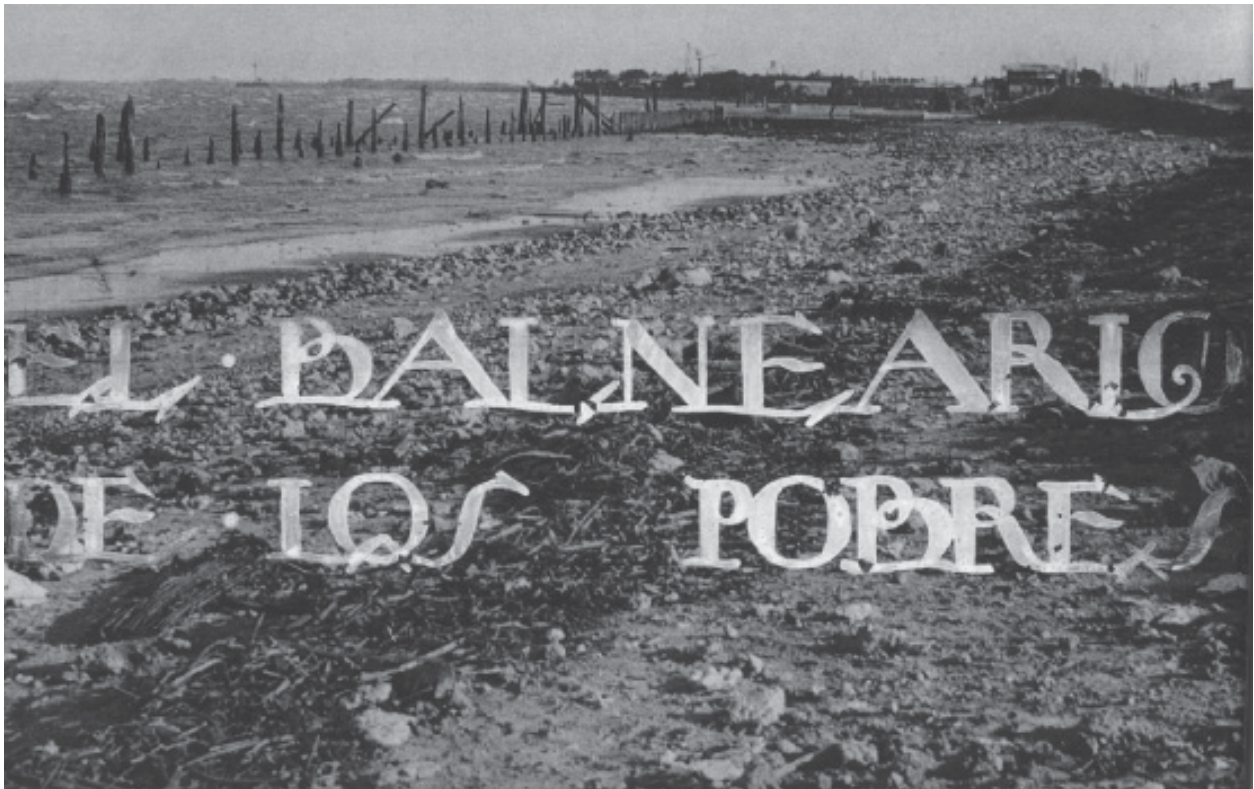
Usos e intervenciones en la costa urbana

Durante el siglo XIX la superposición de los usos tradicionales de la costa como los baños y el lavado de ropa más las funciones del puerto y la industria hicieron de este un territorio de conflicto.

Una de las primeras intenciones de usar el frente costero como espacio de ocio, paralelo al uso del puerto, fue la construcción de la Alameda. Esta debía ser una avenida de prestigio junto al río, construida inicialmente a principios del 1800, pero fue finalmente segregada del río por la construcción del puerto, además de que sus condiciones y la tendencia a la inundación no ayudaron a convertirla en un espacio de paseo. Los tres muelles que ocupaban el litoral de Buenos Aires dieron lugar eventualmente a la construcción del puerto (fig.01). Para el último tercio del siglo el país se integró a un circuito internacional de comercio.



Los espacios entre los muelles a mediados del siglo XIX eran usados como baños públicos y para el lavado de ropa, tanto que uno de estos espacios era llamado Balneario de los pobres (fig. 02).



Las intervenciones urbanas en la ciudad comenzaron a incluir los espacios abiertos desde los 1870s. El proyecto para el Parque Tres de Febrero de Sarmiento fue único en su fase inicial. Fue concebido no solo como espacio para la contemplación pasiva, sino que también fue planeado como un espacio de desarrollo didáctico. Aunque los objetivos iniciales del proyecto del parque no se cumplieran, este se transformó en un espacio de ocio donde actividades deportivas y contemplativas convivieron. Inicialmente el parque estaba destinado a una elite con capacidad de transado en carruajes desde la ciudad y luego, a medida que la ciudad fue creciendo, también se dio acceso a las clases trabajadoras con la inclusión del tranvía.

En los 80s del siglo XIX el primer intendente de Buenos Aires, Torcuato de Alvear, desde su posición de poder, logró imponer grandes cambios en la ciudad. Especialmente aquellos relacionados con las infraestructuras. Avenidas, boulevards, redes cloacales, de agua y de electricidad fueron establecidas, todas durante su mandato. Lo mismo sucedió con varias plazas de la capital, que se construyeron bajo los proyectos de Eugène Courtois, ingeniero de jardines francés contratado por el intendente. Uno de los principales temas de discusión que también se definió durante el mandato de Alvear fue el límite de la ciudad, habiendo pasado muy poco tiempo de la declaración de Buenos Aires como Capital de la República, en 1880. El proyecto más relevante de Alvear y Courtois fue el de baños públicos en el espacio costero de la Recoleta. El parque de la Recoleta ya había sido construido a cargo de Courtois pero la propuesta de los baños públicos no llegó a realizarse.

Otro de los principales proyectos para la costa de Buenos Aires presentado en la década del 80 fue el puerto de la ciudad. Eduardo Madero, ingeniero local con buenas relaciones con inversores ingleses logró que su proyecto ganara el concurso propuesto y en 1885 comenzaron las obras para la construcción del puerto. El proyecto era el de un puerto cerrado, siguiendo el modelo del puerto de Liverpool. Esta intervención cortó definitivamente la relación directa del centro de la ciudad con el río. De todos modos, el hecho de que fuera un puerto cerrado dejó el potencial para el desarrollo de un nuevo frente costero, mas allá del puerto. Pasarían décadas hasta recuperar esta relación.

Hacia fines del siglo XIX la conciencia de la necesidad de espacios públicos para la salud de los ciudadanos fue imprimiéndose en las mentes de las autoridades y de los técnicos a cargo de la transformación de la ciudad. Entre estos encontramos a dos personajes. Benito Javier Carrasco (1877-1958), ingeniero

agronomo argentino y luego a Jean Claude Nicolas Forestier (1861-1930), paisajista francés y miembro fundador de varias organizaciones de urbanismo en Francia.

La primera propuesta para un balneario en el área central de la ciudad de Buenos Aires fue presentada en el Concejo Deliberante en el año 1904. Algunos miembros del Concejo habían encargado la comisión de planes y propuestas para un balneario en un "lugar adecuado". La ubicación no estaba especificada en la sesión, pero se fijaron algunos detalles sobre la necesidad de división de espacios públicos y privados en el área y la condición higienista del proyecto. No se volvería a tocar el tema del balneario en el Concejo hasta 1916.

Benito Javier Carrasco



Benito Carrasco (fig.03) ocupó el puesto de Director de Parques y Paseos de la Ciudad de Buenos Aires entre 1914 y 1918. Fue discípulo de Carlos Thays⁵, y compartía con él el interés por la flora y la fauna autóctonas y la importancia de su incorporación a los parques urbanos.

Carrasco no estaba solamente interesado en los espacios públicos de la ciudad sino también en todos los otros aspectos del urbanismo que eran discutidos internacionalmente, como las infraestructuras de servicios, transportes e higiene que hacían falta en las ciudades. Tampoco estaba solamente interesado en las características físicas de sus parques, sino en el potencial que tenían estos parques de transformar la sociedad.

Carrasco estaba muy interesado en diversos tipos de recreación, entre los que estaba también la recreación productiva. Aceite, leche y lana debían ser producidas en los parques municipales y las ganancias estarían destinadas a fundaciones de beneficencia. Estas ideas habían sido ya presentadas décadas antes por Domingo Faustino Sarmiento, en su primer proyecto para el Parque Tres de Febrero.

La mayor parte de los principios de Carrasco sobre paisaje y urbanismo están plasmados en su libro Parques y Jardines, un libro que al estilo de los textos decimonónicos de los franceses Adolphe Alphand y Edouard André⁶, clasificaba los tipos de parques y jardines que existían y eran necesarios en los centros urbanos. Las ideas de Carrasco estaban basadas en la necesidad espacios verdes que fueran accesibles a los ciudadanos, la importancia de los espacios verdes para todos los estratos de la población y la relación racional y efectiva entre los parques y el resto de la ciudad. Algunos de los conceptos utilizados por Carrasco fueron importados del extranjero, pero su preparación y largos estudios de la ciudad hicieron de estas ideas soluciones pertinentes para Buenos Aires. Las autoridades de la ciudad posteriormente ignoraron las recomendaciones de Carrasco en preferencia de Jean-Claude Nicolas Forestier, arquitecto paisajista francés quien trabajó con el Intendente Carlos M. Noel en el plan para Buenos Aires de 1925. Carrasco siguió actuando en los temas urbanísticos de Buenos Aires pero desde otra institución: Los Amigos de la Ciudad.

El Proyecto de la Costanera Sur

El proyecto de Benito Carrasco para la costa de Buenos Aires se desarrolló entre 1916 y 1919. Estaba localizado en las tierras ganadas al río detrás de Puerto Madero, entre las calles Belgrano y Brasil. La zona había sido parte del conflicto jurisdiccional entre la Dirección de Puertos dependiente del Estado y la Municipalidad, ya que después de la construcción de Puerto Madero en 1889, el triángulo de tierra que separaba el puerto del río había permanecido abandonado.

En 1916, el Secretario de Obras Publicas, ingeniero Aguirre, bajo la administración del Intendente Gramajo, encargó al Director de Paseos, Benito Carrasco, estudiar un proyecto de transformación de los parajes abandonados de la costa. La idea preliminar era la de construir una pileta para aprovechar las aguas termales supuestamente presentes en el lugar, pero esta propuesta se transformó luego en un paseo y balneario sobre el río.

El proyecto fue aprobado por el Intendente en Junio de 1916, pero dadas las dificultades financieras de la ciudad en ese momento, la construcción debió posponerse. Finalmente, y gracias a la insistencia de uno de los miembros del Concejo Deliberante, Dr. Le Bretón, los trabajos para la costanera comenzaron en 1918.

El proyecto para el balneario y paseo costero de Carrasco estaba formado por una avenida paralela al río “destinada para peatones y jardines donde se puedan establecer lugares de diversión y descanso”⁷. Esta avenida se extendía detrás del Puerto de Buenos Aires. Puerto Madero ya estaba cumpliendo sus últimos años como puerto comercial ya que sus instalaciones y partido eran obsoletos y el Puerto Nuevo ya cumplía todas las funciones comerciales y de pasajeros que necesitaba la ciudad. Según un texto posterior de Carrasco la idea de un proyecto para un parque en el litoral tenía como objetivo la posibilidad de caminar en la costa entre jardines y “gozar al mismo tiempo de la fresca brisa del río”⁸.

Uno de los principales inconvenientes citados por Carrasco en el diseño del proyecto del paseo era la accesibilidad del público al área. La presencia del puerto entre el paseo y la ciudad hacía extremadamente difícil el acceso, debido a la cantidad de vías férreas que existían en el lugar, y a los angostos pasos entre los diques.

La primera sección del proyecto, entre las calles Estados Unidos y Belgrano constaba de una amplia rambla de 10 metros de ancho destinada para peatones. Canchas de fútbol y tenis estaban separadas de la rambla por una cortina de árboles que cubrirían los ‘antiestéticos’ edificios del puerto. El proyecto muestra una versión reducida del anterior proyecto que había presentado previamente en 1908 para la ribera norte⁹. Dos grandes espacios de parque en la parte sur formaban un paisaje más natural y salvaje. La sección más cercana a la avenida Belgrano tenía un muelle similar a los muelles de los balnearios europeos con un mirador o faro en su remate. Un gran pabellón se encontraba en el nacimiento del muelle, que debía ser un casino o restaurante, según el plano. Cada terraza tenía bajadas a la playa, a pesar de que esto no estaba descrito explícitamente por Carrasco en sus textos.

La segunda sección del proyecto, entre la calle Belgrano y dársena norte, estaba principalmente destinada a la circulación de vehículos. Esta sección consistía de un veredón de 10 metros de ancho con jardines a ambos lados para “evitar la monotonía de una amplia vereda monocromática.”¹⁰ En la intersección con la calle Cangallo, una plazoleta semicircular con jardines y pabellones sería construida. La intersección con el rond-point de Córdoba era el remate de la avenida y serviría como estacionamiento para vehículos.

El paseo no solo proponía la práctica de actividades recreativas pasivas, como el paseo junto al río, también había distintos tipos de programa que proponían actividades más participativas, como canchas de fútbol y de tenis. El entretenimiento y espectáculo también formaban parte del paseo, un casino y un teatro se ubicaban cerca del espigón. Un parque para juegos de niños era parte del programa y estaba ubicado al norte del espigón. La sección norte de la avenida estaba destinada principalmente a la circulación de vehículos.

Realización y repercusiones

El trazado de la avenida, calles y rond-points fue construido en los primeros años después de haber sido proyectada. La mayor parte de los elementos del proyecto original de Carrasco fueron construidos. El principal elemento que fue luego agregado al proyecto fue el Espigón. No está claro si esta parte fue diseñada por el hermano de Carrasco, Eugenio, quien fue director de Paseos desde 1919. Lo que sí es claro es que el espigón fue construido por el Centro Nacional de Ingenieros y fue una parte conflictiva del proyecto. Benito Carrasco fue extremadamente crítico con esta parte del proyecto.

Las intenciones del proyecto del Centro de Ingenieros para el espigón eran claras, una respuesta a la necesidad de espacio libre en una zona que no lo tenía y la necesidad de resolver el problema de accesibilidad. El documento fue escrito unos meses después de la inauguración del espigón. La primer parte del artículo¹¹ estaba dedicada a la necesidad de un espacio de higiene y entretenimiento para la población de la ciudad.

“La reciente inauguración del Balneario Municipal y las incidencias que respecto del mismo se produjeron en el seno del Concejo Deliberante, han mantenido viva la atención del público sobre este establecimiento que la intendencia municipal ha realizado para esparcimiento e higiene de una parte de la población urbana, la que, en realidad de verdad, carecía de él, así como un parque ribereño destinado a los que, por falta de los elementos pecuniarios, no pueden o les molesta trasladarse a Mar del Plata u otros balnearios argentinos o uruguayos.”¹²

Esto muestra una vez más la intención de proveer espacio público de ocio a todo tipo de ciudadanos, especialmente los más económicamente desafortunados. La accesibilidad y cercanía al centro de la ciudad

eran elementos clave en el discurso y en la construcción del proyecto. Los problemas de accesibilidad dados por el puerto de la ciudad son mencionados pero no se da una solución para el problema del balneario del sur. En cambio, se menciona la importancia de la accesibilidad en el futuro proyecto del balneario norte, y la necesidad de prevenir este problema.

La segunda parte del documento esta dedicada a la descripción del espigón y el proceso de su construcción. El espigón tenía poco que ver con los muelles de balnearios europeos o norteamericanos como aquellos primeros muelles de Eugenio Birch. Los muelles de Birch eran estructuras livianas de madera o acero, levantados sobre el mar con eventuales bajadas para pequeñas embarcaciones. El espigón de la Costanera Sur era una pesada estructura de hormigón con casillas para bañistas integradas. Los únicos edificios mencionados en el artículo de los ingenieros eran las casillas de bañistas.

El proyecto general del paseo tardó unos años en construirse, y fue realizado por diferentes entidades, pero en general siguió las principales líneas del proyecto de Carrasco.

El paseo de la costa inaugurado en Diciembre de 1918 fue aparentemente muy bien recibido por el público. José María Quartino, quien era Director de Parques en ese momento, estuvo a cargo de la inauguración. Aparentemente Quartino se atribuyó el mérito del proyecto, ya que Carrasco había sido recientemente despedido de su puesto como Director de Parques. En 1919 Eugenio Carrasco, hermano de Benito, continuó como Director y estuvo a cargo del rediseño del proyecto desde Dársena Sur hasta Dársena Norte. El resto del proyecto fue construido en base a este diseño.



Este paseo (fig.04) combina las características que estuvieron previamente presentes en otros proyectos, como parques y avenidas, pero por primera vez éste es un proyecto para la costanera sur, con equipamientos para baños y casillas. No fue solo una propuesta higienista como la de Alvear y Courtois en los 1880s, o de ocio pasivo, como la de Thays para el parque Tres de Febrero, sino una propuesta en la que entraban otro tipo de actividades recreativas en las que el público estaba más comprometido. En el proyecto de la Costanera Sur se combinaron elementos de ocio pasivo, como los caminos, paseos junto al río y pelouses de pasto, pero también

se proporcionaban espacios para la práctica de deportes, por no mencionar la infraestructura balnearia. Cafés, casino y restaurantes proporcionaban espacios para el entretenimiento también, como parte importante del ocio ciudadano. El teatro combinaba un espacio didáctico y de entretenimiento, que siendo al aire libre cumplía con las condiciones de una de las características más importantes de estos espacios, la diferenciación con el espacio de la ciudad, cerrado y contaminado.

La inauguración del balneario y espigón fue un éxito, como lo reflejaron dos grandes periódicos del momento. Estos artículos muestran el peso de las ideas de ocio reflejadas en el espacio construido, en este caso en la costa. El entusiasmo con el que el proyecto fue recibido muestra de alguna manera el éxito que tenía este tipo de espacios de ocio, tan o más necesarios en aquel momento como ahora.

Como los dirigentes que debían celebrar la inauguración no llegaron a tiempo, el público no esperó a la ceremonia y se abalanzó sobre el espigón y la playa, no pudiendo ser evacuados ni por la policía montada que intentó vaciar el espigón. Luego de la llegada del Intendente Llambías, Monseñor Alberti y otras figuras políticas, las aguas fueron bendecidas y el balneario fue oficialmente abierto.

“El público quedó en pleno dominio de las nuevas dependencias. Ocupaban en su totalidad los veredones de la rambla, los jardines de la empalizada, las escaleras del espigón, los paseos exteriores, ofreciendo una nota de conjunto realmente hermosa. Entretanto cinco o seis personas se aventuraban a darse un baño.”¹³

Es importante mencionar que el proyecto para los baños de la costanera sur, especialmente el espigón, respondió a la necesidad de un gran espacio público cerca del centro de la ciudad.

“hoy la zona sur de la Capital recibe, en igual proporción que la zona norte, los beneficios de la acción municipal. La nueva zona de baños, construida en los bancos de arena hasta ahora desiertos, es una clara demostración del nuevo orden de las cosas abierto a los barrios del sur. El digno paseo de muestra su elegante silueta al horizonte del Río de la Plata. ¡Que gran espectáculo dará el paseo costero, con sus miles de almas paseando en la ancha avenida que bordea el litoral!”¹⁴

Finalmente, un proyecto completo para la costa podría ser utilizado como espacio de ocio, cerca de la ciudad. A pesar de la falta de intención explícita de reforma social en el planteo del proyecto, este proveyó por su ubicación, un lugar de encuentro para diferentes clases sociales en el pintoresco paisaje de la costa.

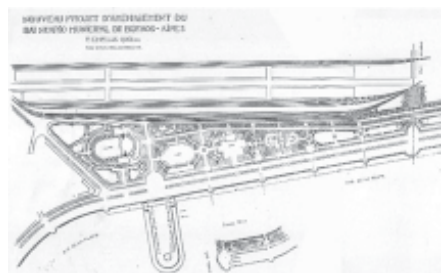
Desde el punto de vista financiero, la inversión hecha en la construcción del espigón y las casillas fue justificada por los beneficios que traería el proyecto que según sus defensores, sería amortizado en 4 años por el alquiler de las tierras.

El desarrollo de la construcción del proyecto no sucedió sin conflictos. En el Concejo Deliberante, responsable de la construcción de las obras del balneario hubo varias discusiones y problemas entre 1919 y 1923. La mayor parte de las menciones del paseo en el Concejo Deliberante se relacionaban con edificios aislados en el área. En 1919 hubo una fuerte discusión con respecto a la pavimentación de la avenida, en la que se acusaba a la empresa constructora de malversación de fondos al utilizar un cemento más débil del que se había acordado, por lo que el pavimento ya se estaba deteriorando rápidamente.

Las discusiones se basaban principalmente en la financiación de las nuevas obras, en la regularización de los comercios ubicados en la zona y en un caso particular el nombramiento de una comisión investigadora del balneario por una acusación de malversación de fondos¹⁵ presentada por el secretario de Obras públicas Quartino.

A partir del año 1923 se empieza a discutir en el Concejo Deliberante sobre la realización de una avenida Costanera. La primera mención es en Noviembre de 1923, en la que se propone la construcción de un sistema de veredas entre el balneario y el muelle de pescadores¹⁶. Por primera vez aparece un plano en las versiones taquigráficas remitiendo al proyecto presentado. Desde este momento las decisiones sobre la Avenida Costanera toman gran importancia en las Sesiones del Concejo Deliberante.

El 30 de Septiembre de 1924 se presenta todo el presupuesto para la ampliación del balneario¹⁷, sin mencionar al realizador del proyecto. En diciembre del mismo año se aprueban las ordenanzas correspondientes y en 1925 se inauguran las obras.



En septiembre de 1925 se publica el Proyecto Orgánico para la urbanización del Municipio de la “Comisión de Estética Edilicia”.¹⁸ El proyecto del Intendente Noel, que abarca todo el municipio, incluyendo las Costaneras, diseñadas por el parquista francés Forestier. En la introducción del capítulo de las Costaneras la “Comisión Estética Edilicia” afirma: “ Las condiciones naturales de Nuestra Capital y su propia tradición, aconsejaban el hallar la forma de recuperar su más bella característica, es decir, devolverle su fisonomía de ciudad situada al borde de un gran estuario.”¹⁹

El proyecto de Costanera de Forestier (fig.05) forma parte de un sistema metropolitano de espacios verdes y libres con una jerarquización que se puede relacionar con el proyecto de Haussmann para París. Este conjunto de notable diseño y forestación tuvo sus años de esplendor y uso intensivo entre 1920 y 1950.

Al cerrar definitivamente el Puerto Madero se cerraron los accesos a la Costanera Sur y se rellenó el río frente a ella para formar lo que es hoy la reserva ecológica. Esta fue la situación hasta fines de los años 80s.

Notas finales

Gracias a nuevos sistemas de inversión y a la colaboración público privada, la Costanera Sur ha sido restaurada a fines de siglo XX, demostrando el valor que tiene todavía el proyecto de Carrasco. A pesar de que la costanera y balneario ya no tienen acceso directo al agua, por el obstáculo que crea la reserva ecológica, esta área ha vuelto a recibir a miles de visitantes todos los fines de semana y es un lugar de ocio activo y de paseo para gran parte de la población de la zona. El paseo costero, junto a la ciudad, inspiró a los diseñadores y autoridades para la extensión de los espacios públicos del área de Puerto Madero, que en principio estaba planeada para como zona exclusivamente residencial y de oficinas.

El nuevo borde y horizonte de la ciudad es la reserva ecológica, que espera la intervención para crear un verdadero parque urbano frente el río.

NOTAS

- 1 Literatura relacionada con la grilla de Buenos Aires: Scobie, James R. *Buenos Aires, del centro a los barrios 1870-1910*. Ediciones Solar, "Dimensión Argentina", 1977 Gorelik, Adrián. *La Grilla y el Parque. espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad nacional de Quilmes, 1998. Walter, Richard, *Politics and Urban Growth in Buenos Aires, 1910-1942*, Cambridge University Press, 1994. Aliata, Fernando, *La Ciudad Regular, Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*, Universidad Nacional de Quilmes, 2006.
- 2 Los censos mostraron una población de 187.126 habitantes en 1869, 663.854 en 1895 y 1.575.814 en 1914.
- 3 Estas áreas están calculadas en base a los mapas originales de Buenos Aires. Para el área aproximada de 1875 fue usado el mapa de Erns Nolte de 1882.
- 4 Actas Taquigráficas de las Sesiones del Concejo Deliberante 18-07-1900. P.770-773
- 5 Carlos Thays (1849-1934) ingeniero paisajista francés. Llegó a Buenos Aires a los 40 años, con una formación con Alphand y André. Se convirtió en el primer director de Paseos de Buenos Aires y el primer miembro de una familia que se ha dedicado siempre al diseño y protección de los parques porteños.
- 6 Adolphe Alphand (1817-1891) was a French Landscape Designer. He was in charge of the park design under the supervision of Baron Eugène Haussmann in the plan for Paris of 1852-1870. Edouard André was Alphand's disciple and took over his post as Director of parks and promenades of Paris.
- 7 Carrasco, Benito Javier, "El Balneario Municipal", 27-12-1925, Recopilación de artículos publicados por el Ing. Benito Javier Carrasco durante los años 1923 y 1926. Buenos Aires, Los Amigos de la Ciudad, 1927.
- 8 Carrasco, Benito Javier, "El Balneario Municipal", 27-12-1925, Recopilación de artículos publicados por el Ing. Benito Javier Carrasco durante los años 1923 y 1926. Buenos Aires, Los Amigos de la Ciudad, 1927.
- 9 Carrasco Benito Javier, "Avenida Costanera de la Capital Federal al Tigre". In *Memoria General del Primer congreso Nacional de Vialidad* (mayo 1922). Buenos Aires, Talleres Graficos Argentinos, 1923.
- 10 Carrasco, Benito Javier, "El Balneario Municipal", 27-12-1925, Recopilación de artículos publicados por el Ing. Benito Javier Carrasco durante los años 1923 y 1926. Buenos Aires, Los Amigos de la Ciudad, 1927.
- 11 Revista de Ingeniería. *Planes Balneario 1919*, No503 Año 23 No 9 Semestre I pg.568-578, No504 Año 23 No10 Semestre I pg.672-677, No505 Año 23 No11 Semestre I pg.729-738.
- 12 Revista de Ingeniería. *Planes Balneario 1919*, No503 Año 23 No 9 Semestre I pg.568-578, No504 Año 23 No10 Semestre I pg.672-677, No505 Año 23 No11 Semestre I pg.729-738.
- 13 "Balneario Municipal. Inauguración Oficial" *La Prensa*. Jueves 12 de Diciembre de 1918
- 14 "Balneario Municipal". *La Razón*, 24 de Diciembre 1926, pg.8
- 15 Concejo Deliberante, Versiones Taquigráficas, 7ª Sesión Ordinaria, 1er Período, 4/2/19, Talleres Gáficos A. Cantiello, 1919. P194
- 16 Concejo Deliberante, Versiones Taquigráficas, 16ª Sesión Ordinaria, 2do Período, 27/11/23, Talleres Gáficos A. Cantiello, 1923. P2576-2578
- 17 Concejo Deliberante, Versiones Taquigráficas, 7ª Sesión Extraordinaria de Convocatoria, 2do Período, 30/9/24, Talleres Gáficos A. Cantiello, 1923. P1214-1221
- 18 Comisión de Estética Edilicia (1925), *Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio. El Plano Regulador y de Reforma de la Capital federal*, Intendencia de Buenos Aires, Buenos Aires, Talleres Peuser, 427 p.
- 19 Comisión de Estética Edilicia (1925), *Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio. El Plano Regulador y de Reforma de la Capital federal*, Intendencia de Buenos Aires, Buenos Aires, Talleres Peuser, 427 p.

> Public Art

> Art Público

> Arte Público

THE ROLE OF PUBLIC ART IN 'LISBON 1994': AN IMPROVEMENT TO THIS CITY'S FUTURE

Telmo Luís Garção Lopes Foundation for Science and Technology (FCT - MCT) Lisbon, Portugal. M.A. in Urban Design, Universitat de Barcelona. Ph.D. student of the program - Public Space and Urban Regeneration: Art and Society, University of Barcelona

Summary

The capital city of Portugal, Lisbon - a coastal city with a population of around 540000 people – was nominated as European Capital of Culture in 1994. This study describes how Public Art projects were included in those cultural master plans and how they affected their environment, from the cultural event to the physical identity that remained there. This study relates the impact of Public Art in Urban Design under a reflexive point of view which expresses future connections of this theme with the city, and supply with documents Lisbon's Public Art of 1994, mainly through the influence of the event of Lisbon European Capital of Culture.

Resumen

La capital de Portugal, Lisboa - una ciudad costera con una población de alrededor de 540.000 personas - fue nominada como Capital Europea de la Cultura en 1994. Este estudio describe cómo los proyectos de arte público fueron incluidos en los planes culturales y la forma en que afectaron a su entorno, desde el evento cultural a la identidad física que allí permaneció. Este estudio relaciona el impacto del Arte Público en el marco de un diseño urbano reflexivo, punto de vista que expresa las conexiones futuras de este tema con la ciudad, y el análisis de los documentos de Arte Público, Lisboa 1994, principalmente a través de la influencia del evento Lisboa, Capital Europea de Lisboa de la Cultura.

Key Words: Lisbon 1994, Public Art, Ephemeral and Perennial, Centre and Outskirts

This paper is addressed mainly to the congress theme of "production": The focus was to draw the lines for the understanding of what happened in 1994, and why that year is quoted as a boosting example of Lisbon's Public Art in the 90s.

The interest in working a casual matter of a theme of Public Art in Lisbon in the 90s resulted mainly from the awareness of internationalization and mutation of the perception and of the life interest of this city, related to the increasing number of interventions that reach their highest point with the Expo'98.

The majority part of "Public Art" in *Lisboa 94* had an ephemeral character. The confrontation with the ephemeral arts needed retrieval at risk of scattering, but due to the lack of bibliographic sources, the best choice was to read thoroughly the events of 1994 written down in the press of that same year.

The main objectives were to supply with documents how the event was produced, from the structure of the organization to the symbolic values implemented in the public space under a reflexive point of view, which expresses future connections of this theme with the city.

Background notes

The decision of naming a European capital "European City of Culture" every year came up at the first meeting of Ministers of Culture of the European Community (EC) in November 1983. Of particular interest in this paper is Lisbon European Capital of Culture in 1994 (check tables), which took time on the ascending period of the implementation of the Event European "City of Culture". It is important to notice that in European studies about cultural events, artistic elements are always pondered and the majority of "cities of culture" (defined as such by the EC), avoids the excess of star-system and tries to pinpoint a symbolic local identity.

Particular circumstances in Portugal shaped Public Art features related to:

- national political changes and subsequently a mass consumption society;
- from a national cultural image to a international cultural image.

In the aftermath of the revolution of April 1974, a set of symbolic actions and performances took place and its greatness is here assessed on the grounds, on the one hand, the attempt to eradicate the symbols of the

defeated dictatorship, for example, the renaming of the bridge on the river Tagus from *Ponte Salazar* (the name of the dictator) to *Ponte 25 de Abril* (the date of the revolution). On the other hand, the fostering of city's artistic life through many spontaneous and ephemeral events or performances of public art shaped public spaces and opinion.

In 1994 the main objectives were to prevent the centres' degradation, by alluring and creating different cultural publics. It was set up an association, organised in several departments, which was responsible for the development of the event European Capital of Culture, the society of Lisbon 94.

The Public Art of Lisbon 94

The "Sétima Colina" (7th Hill) was the most highlighted project in the press, and because it includes a "romantic itinerary" of the city, we came across an organic blend of different small themes that oppose to a clear-cut classification of the events. It is precisely this singular mixture present in each project that we commit ourselves to identify and ascertain in this study, bearing in mind that it can not be based towards the understanding of 94.

The *Sétima Colina* included themes from several areas. From the area of Public Art from the Department of Urban Intervention it was taken into consideration a program with the following projects:

- "E outras senhoras de forte carácter cultivam as ervas silvestres" by Catarina Baleiras, in Chiado Square – under the statue of the poet "Chiado";
- "Alba Mutabilis" by Sebastião Resende, Garden of S. Pedro de Alcântara;
- "Atelier voltado para a Rua" by Guilherme Parente, next to the lift of Bica
- "Fotografias de Grandes Dimensões" by Mário Cabrita Gil, through the itinerary of the 7th Hill;
- "Painel Cerâmico" by Eduardo Nery, Avenue Infante Santo;
- "Azulejos da Mãe de Água", by Luís Camacho in Mãe de Água Street;
- "Lisboa Nova Vida" by Ranieri di Bernardo, golden-slade in public street lamps of *Sétima Colina*;
- "A Cara de Cultura" by Ramos de Carvalho and Leonor Picão in Escola Politécnica Street;
- "Engenho" by Miguel Palma in Século Street;

Besides these projects that were carried out, the program also included "Special Public Illuminations" and some works on recovering urban tiles, both by the Department of Urban Intervention.

All these ephemeral projects (i.e., the Installation Art), perennial (i.e., the tiles), of original intervention or stressing other existent interventions (i.e., Special Public Illuminations) we can see that in 1994 they were all attached to the same topic, thus we can **identify several types of project of Public Art that correspond to different processes of productions and implementation, and different qualities and scales of physical and social impact.**

At the final report of the Department of Urban Intervention, where the mentioned projects were classified, we considerer that by including different projects under the same topic (Public Art), questions of classification and analyse **among the different elements** of the list must be posed because they refer to different types or Artistic intervention. Therefore, we also raised questions about **the relation of these elements with other exteriors**, from other areas and other departments that could be linked to them because they match the same type of Artistic intervention.

In the program of Public Art of the Department of Urban Intervention, we began by identifying mainly two distinct "temporal" classifications either from ante-project, conception, implementation, budget or different temporal distance that define an accurate review: Permanent Public Art and Ephemeral Public Art.

The project: "As Cores da Sétima Colina" (the colours of the 7th hill)

It is important to notice under this issue the contribution that another project from the area of Patrimony and restoring gave to the memory of this city in 1994, and even more imperative, to clarify along this study, the role it played in the theme of Public Art. It is called "As Cores da Sétima Colina", with painted façades,

renewing the itinerary through colour. The press drew a close attention to “As Cores da Sétima Colina”. The sculptor Lagoa Henriques, the architect Troufa Real and the Lisbon historian José Augusto França participated in this project.

Firstly, it was made a research about the original colours of each building and in specific situations other colours were chosen because they fitted in the bright-coloured palette desired to make downtown less “dirty” and nostalgic. This leads to a situation where, beyond restoration or original recovery of the façade, a contemporary action of intervention in the city occurs, setting an interpretative position for the benefit of specific objectives for the future’s place.

The project: “Encenar a Cidade” (staging the city)

The project “Encenar a Cidade”, as an ephemeral project, takes place during the repairs of the tube in 1994 and, more than ornament, it was a strategy to minimize the urban impact of those repairs in vital city zones. Plastic artists, together with enterprises such as Metropolitano de Lisboa and Sociedade de Lisboa 94, were invited to work on the hedges of the tube station.

Facing the interventions on this project, we are able to understand the way how it is bounded to a strategy of art and urban regeneration, despite the lack of perennality’s features regarding the building of the city. It is an example of how it is possible to consider the *Ephemeral* a kind of Public Art and also to distinguish it of any open air artistic ephemeral which doesn’t contemplate both physical and visual buildings of the city. (For instance concerts, theatres open air activities)

Some other exterior interventions on the year 1994 in Lisbon

Beyond the *Sociedade de Lisboa 94*, the metropolitan presented itself as a public art promoter, due to the plastic works on its stations. In 1994 - in terms of plastic works - some stations were renewed:

- **Campo Pequeno** was, in 1994, completely remodelled with plastic works by Francisco Simões. The themes were connected with the place or local where the station was, i.e. “Praça de Toiros do Campo Pequeno”. So it was related with items such as bullfight and the rural commercial relations in the city during the first half of the 20th century.
- **Parque** station was also remodelled in 94 by Françoise Schein and Federica Matta. The most part of the station is covered by cobalt blue; it is the background of glazed tiles with inscriptions, iconographic and cartographic drawings which, together with the theme Civil Rights, play with matters such as the Portuguese Expansion.
- In the **Restauradores** station, Luís Ventura’s panel “A Chegança” was inaugurated. It was an offer of the S. Paulo Metropolitan.

Because of the Campo Grande station, Lisbon’s Metropolitan won a prize – Prémio Municipal Jorge Colaço de Azulejaria 1992 – based on the work of Eduardo Nery. The work extends itself from the interior to the exterior part of the station.

In 1993, the first phase of the second Parque de Material e Oficinas (PMOII) was also inaugurated. In 1994, some sculptures by Dimas Macedo were placed in the exterior.

At last and besides all the interventions on the metropolitan, some other works were done: on the west side of the *Torre de Belém*, on the gates of the *Forte do Bom Sucesso*, on the monument *Combatentes Mortos na Guerra do Ultramar* by João Antero. *The Castle of Eye*, by the Japanese sculptor Minoru Niizuma, does also frame (1994) a hidden place in the *Jardins de Belém*, on the east side of the Mosteiro dos Jerónimos.

Consequences and implications of this approach:

In this type of approach, the Public Art was, first of all, connected with the sum of events. But, according to a deep analysis to every reports and documents about the interventions during that period of time, it is

possible to consider certain Public Art's programmes as a basic strategy to solve problems as the "public areas"; for example the project: "Encenar a Cidade".

In 1994, the *Lisboa 94* partnership had the mission to internationalize the portrait of a cultural Lisbon, or to support that possibility. After entering in the phenomenon of the European Union, the main aims of the event, definitely surpassed the "ancient regime's ghost" and the convolutions of the 1974's revolution. Also, a Universal Exposition for the year of 1998 was being announced.

People looked for the impetus of cultural development in the diversity of bets in different areas. These areas gain shape in the cultural sphere of the country and it was intended to expand them, directly or not, waiting for and expecting for what could happen in the future.

The Concept of Public Art in LISBOA 94

In a contemporaneous perspective, The Public Art cannot be considered a Portuguese cultural area grounded in 1994 or on the definition lines of some departments for *Lisboa 94*; It is generated in different ramifications: the genesis are in the expositions department, urban intervention department and, besides, the exterior dynamics in the city – promoted by the metropolitan and by associations - consolidate its perennality. In order to fulfil its objectives, *Lisboa 94* wanted, clearly, to stimulate the audiences:

- Attention was given to cultural areas with definite audiences (music, cinema, theatre, literature, etc...), with an exponential, programmatically and international development, cultural equipments were refreshed, despite being museums, cultural centres, etc, together with some improvements on fountains, cleaning monuments and new lightning.
- People wanted to understand those cultural areas which were "ramified" into new ones or, in association, revealed a strong possibility to turn themselves visible among the Portuguese Culture. One of those "ramifications" was the Public Art.

Make-up vs Illustration

At a first sight, every projects that "camouflage" vacant buildings, light abandoned gardens or cheer the streets out, can be interpreted as a makeover solution – to be understood as Public Art, people had to go beyond "restoring façades". They have to context both urban and cultural landscape in the reality: to illustrate and not to "camouflage" reality.

The intervenients role

There is a degree of responsibility on the actual Public Art and the artist's deontology is now emerging. Not only the artists, but citizens and promoters do influence the path things can lead. One of the already mentioned examples was the relation with the metropolitan where, in 1994, a definite way for a responsibility presented by promoters, were found.

From the experience of Lisboa 94

It is well known the evolution of the concept of Public Art within such wide fields as the interactive processes that appeared on the European new millennium or the tendency to the dematerialization of the artistic object.

As far as interpreting mutations as a result of these phenomena are concerned, and quoting Ignasi De Lecea (DE LECEA, 2000): «*O campo abre-se se diferenciarmos as obras com vocação temporal daquelas que descem ao próprio terreno da publicidade, adoptando o seu formato e suporte para transmitir mensagens novas, [...]. Uma vista contemporânea de muitos monumentos antigos permite-nos reinterpretá-los hoje sob o ponto de vista de algumas destas novas abordagens.*» (the fields opens itself when establishing the difference between the pieces with a temporal vocation from those that come down to the publicity ground, adopting its

format and support to convey new messages [...]. Contemporaneous views of many ancient monuments allow us to reinterpret them today having in mind some of these new approaches.)

The context regarding the relation between objects becomes different and the concept of Public Art raises new perspectives: beyond the artistic object (volumetric), it centres itself on the space and on people. **So it is relevant to consider the painting of the façades as a vast process of Perennial Public Art: and we are talking about a project where any object was created (in volume), but instead the centre of the city was emphasized.**

We came across the meaning of the tension of distinct trends of the several projects of Public Art from 1994, and quoting Oriol Bohigas: «reinforcing the centre, monumentalize the outskirts»: the centre is emphasized in activity and renewal of the existent, whereas the projects about the new underground stations, and the stations themselves, implement a new symbolic burden in the outskirt areas, through interventions that intend to monumentalize and give meaning to those spaces. The experience of *Lisboa 94* worked also as a preface of Expo 98, which monumentalized the oriental outskirt of the city four years later.

“Depois de Amanhã” (After tomorrow)

The concerns about the “Depois de Amanhã” figured all the projects of the *Lisboa 94*, and as we can see along this paper, as well as in the projects of Art and Public Space. *Lisboa 94* chose not to point tendencies, announce futures, nor “saying that the art is flowing here and there”.

Despite some of the identified patterns of action, the reflexions here mentioned spotlight, the importance of Public Art on drawing and understanding of the city, without draining them, because although there are no formula, it becomes essential to tap the perception of the meaning of Public Art at several levels:

- **Significance in the city structure**, Public Art illustrates the city and not itself, from the “city marketing” to the every day life of those who live in it; Public Art depends on the city and there stands its perennial, its media effect should be used as a way and not as the end.
- **Social significance**, the civic development turns possible the activity and the life interest of the public space, though sometimes there are “misunderstandings” in the acceptance of the cultural meaning. As Pedro Brandão says, they are misunderstandings of the maximization of creativity value, of the quest of the global as an essential thinking (the city’s not “a blank page”) and the search for a stylistic identity.
- **Political significance**, Art has always contributed for the state empowerment, through visibility, through the construction of landmarks for the future, through its relation with the dynamic of important events, such as creating new job posts. The 7th hill in this sense was also a landmark.
- **Economical significance**, because the arts represent a tactical investment in creativity, in supplying new ideas and handwork to other industries, they give birth to a support for “cultural industries”. Arts are a powerful visitor’s attraction, stimulate the consumption, and directly maximize the quality of the consumption services; they can catalyse the regeneration processes. A strong cultural structure attracts commerce, industry and tourism for the area. They also value the place as the space where they can live and work. Lisbon had a positive balance in this matter.
- **Artistic significance**, for the way it is carried out, for public welfare, for the timeless of human activity. The Public Art, after the 60s, it starts to assume itself as a new concept of performing and understanding the past. At the same time, a phenomenon emerges: the return of sculpture to its primeval place, out of the galleries range. In the public space, Art is there for everybody, for the ones that want to observe it and for those who bear it along with their daily dynamic. As the art stand for everybody and not for itself, the public space brought an important critical frame regarding the artistic meaning, from which the new artistic projects can not step aside, from its conception, to its implementation and maintenance.

References:

- A.A.V.V (2005), ARTE PÚBLICA, Estatuária e Escultura de Lisboa – Roteiro, Divisão do Património Cultural, Ed. Câmara Municipal de Lisboa, Lisbon
- BOHIGAS, Oriol (1985), Reconstruir Barcelona, Ed. 62, Barcelona
- CARDOSO, Homem (1994), ENCENAR A CIDADE – intervenções artísticas nos tapumes das obras do metropolitano de Lisboa, Metropolitano de Lisboa, Printer portuguesa, Lisbon
- CASTEL-BRANCO Pereira, João (1995), Arte Metropolitano de Lisboa, Edição Metropolitano de Lisboa EP, Lisbon
- COMUNIDADE EUROPEIA (1998), comissão, Action de la communauté Européenne en faveur de la Culture 1993-1998: MC (cod. 1639), Lisbon
- COMUNIDADE EUROPEIA (1998), comissão, Forum Culturel de l' Union Européenne [1998], Lisboa: MC (cod. 1640), Lisbon
- CONSELHO DE MINISTROS DA CULTURA E DO AUDIOVISUAL (1997), Luxemburgo, 30 de Junho de 1997, Lisboa: MC (Ministério da Cultura, código 1607), Lisbon
- DE LECEA, Ignasi (2000), “Cultura, Encargo, sítio, Mecenato e Comemoração na Escultura Pública”, in BRANDAO, P - REMESAR, A (Ed.) *O espaço Público e a Interdisciplinabilidade*, CPD, Lisbon
- Lisboa Capital Europeia da Cultura S.A. (1994), Lisboa 94 Capital europeia da Cultura – Memória Fotográfica, Planeta Agostini, Madrid
- LISBOA94 (1994), Depois de Amanhã (catálogo de exposição), Editora Electa Milão, Milano
- MYERSCOUGH, John (2003), European cities of culture and cultural months, European Commission and city authorities of the N.C.C.E., London
- RYKWERT, Joseph (2000), The Seduction of Place – The History and Future of the City, Oxford University Press, Oxford

JUAN SORIANO IN THE MAIN SQUARE (ZÓCALO): AN EXPERIENCE OF CONTEMPORARY ART AT HISTORICAL TOWN CENTRE FROM PUEBLA-MÉXICO

Adriana Hernández Sánchez. Barcelona University /PhD. Student

ABSTRACT

This research is trying to spread the experience of a temporary exhibition of contemporary art in the most important public site from the historical City of Puebla-Mexico, named "Los sueños moldeados de Juan Soriano" (The manageable dreams from Juan Soriano) carried out by Instituto Municipal de Arte y Cultura (Municipal Institute of Art and Culture) from the Town Council of Puebla City, from April 21st to June 26th, 2006, within the setting of the festivities for the 475 years of the City foundation, This space from XVI century was selected in order to show great sculptures (monuments) carried out by the Mexican artist Juan Soriano (1920-2006)

RESUMEN

Esta investigación trata de difundir la experiencia de una exposición temporal de arte contemporáneo muy importantes en el sitio público de la histórica ciudad de Puebla-México, llamada "Los sueños MOLDEADOS de Juan Soriano" fue llevada a cabo por el Instituto Municipal de Arte y Cultura del Ayuntamiento de la Ciudad de Puebla, entre el 21 de abril y el 26 de junio de 2006, en el marco de las festividades de los 475 años de la fundación de la ciudad. Este espacio del s. XVI fue seleccionado con el fin de mostrar grandes esculturas (monumentos), llevada a cabo por el artista mexicano Juan Soriano (1920-2006), con un total de doce piezas de bronce fundido, tales como: 1.- Dos Caras de aves, 2.- Dafne, 3 Amarillo.- Gallo, 4.- Ofrenda II, 5.- El Pato, 6.- Paloma, 7.- Máquina de Hacer Dinero, 8.- Paseos de aves, 9.- Aves en la Onda, 10.- Planta, 11.- Bull, 12.- Gallo con bola. Cada escultura de la colección CONACULTA- INBA A.C., y Juan Soriano y Marek Keller, AC. Esta gran experiencia no se lleva a cabo muy a menudo en este lugar histórico y en un espacio tan representativo; esta es la primera exposición de arte contemporáneo y con un largo período (dos meses). Estos hechos nos dan la motivación para llevar a cabo una investigación y una encuesta de opinión sobre este tipo de eventos en un sector considerado como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO.

The arrangement was carried out by Carlos Blas Galindo from Sistema Nacional de Creadores (National System of Creators), the sculptures were placed in the perimeter, as a lock design, it is important to mention that the main square (zócalo) has a large extension, with an area of 11700m² approximately, it has a rectangular design (proportion 1 to 2). Since XVI century this place had fulfilled several functions all years long, from the religious to profane, carrying out performances, masquerades, supernumeraries, Moorish and Christians combat, the giants and bullfights. Also in the Novo-Hispano epoch because of the performance of Holy Inquisition, this was the site where the population was punished in the gallows and the pillory.

The main square actually has two roadways crossing in its central point, the first from North to South and the second from East to West. It also has diagonal pedestrian areas and areas with vegetation.

The Main Square (zócalo) design let the people to appreciate more the sculptures of Soriano from different angles like in a catwalk, because they were placed in the roadways, but in spite of the large space of the Main Square, it looked full, mainly because of the quantity and the dimensions of the new pieces and because of it is a space having several artistic elements about several topics, material and dimensions that has a specific function inside this place: 1.- Scale Model Plan flanked by poles, 2.- Angels' sculpture that shows the City's sketch, 3.- At the end of every gardening area, they are located four sculptures that represent the four seasons, which were donated in 1926 by English, Syrian-Lebanese, German, Spanish Colonies. In the same way, we can find to the North in strategic points, plates and monuments allusive to Monuments' Area (Cultural Patrimony of the Humanity) and to the Glorious Army of East, besides the Flag pole. Finally at central point it is located the San Miguel Fountain (1777), being the most representative evidence from Historical town centre of Puebla City, at the back it is located the Cathedral; in front it has a Passageway, Arches and the Town Hall. Most due to the lack of maintenance are damaged, and they have: mold, store of dust, wearing away of junctions, broken pieces, and birds' defecation besides others. They take part for the damage due to their location because they can not be seen due to the gardening areas.

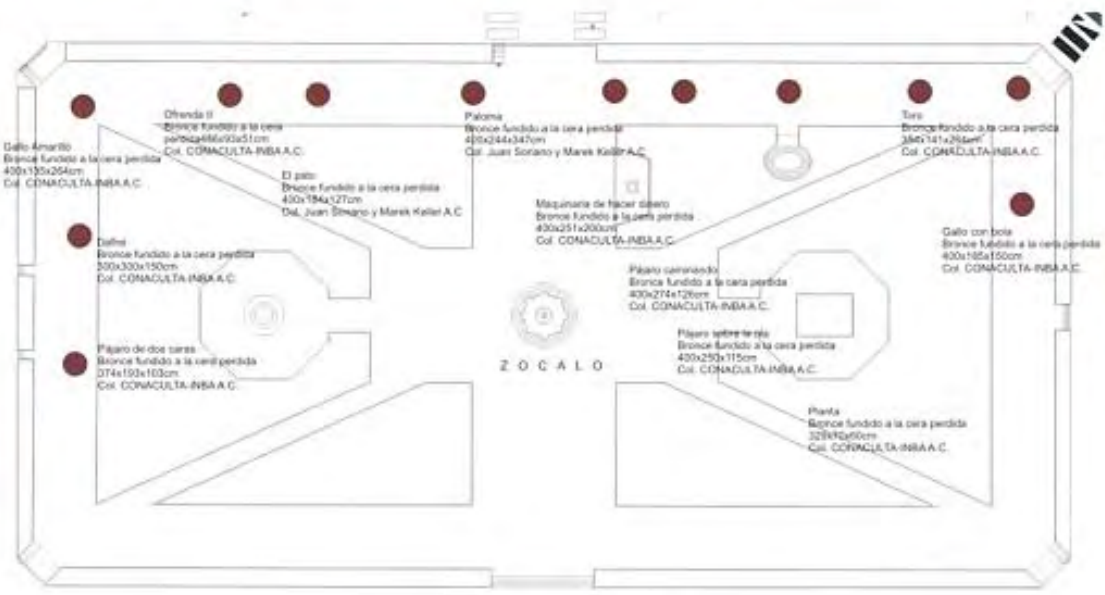
None of them, as the shapes proposed by Soriano, so that, it will be very interesting to contrast this art with the traditional art, if we can mention in this way.

By carrying out an opinion poll, we could get interesting outcomes focused to investigate how the population accepts this art, which sculpture liked more to them and which was not according the traditional space; we asked them that name the most representative in the area. Besides if it was essential to carry out more frequently Contemporary Art events.

In this case, the elements were valued depending on the school grade, as well as on the age. At the same time the features of the elements (shapes, colors and size) determined their preference, therefore their appropriation was greater and/or lower. A point to consider was their location, because it had an important role for the impact of the sculptural works.



4 5 6 7 8 9 10



11



12



3



2

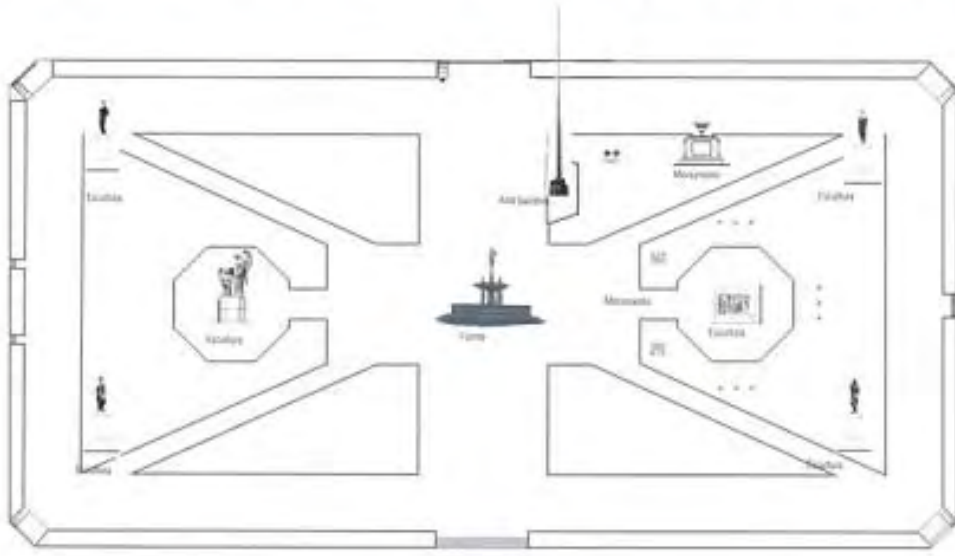


1

**Main Square (Zócalo)
The manageable dreams
from Juan Soriano**



6.-Pigeon



Main Square (zócalo)



Sculptures



This exhibition regrettably was only for a period of time and in spite of the inconveniences it was widely accepted by the population. It shows that it is indispensable to involve new ways or public art in the traditional spaces, carrying out new plans where the City Councils are the link with offices that negotiate and diffuse the production or art works of local artists in public areas, specifically at historical towns centres.

NOTES

1 This sculptural exhibition ennobles Puebla, when showing a contemporary great artist. And that with his step by our City remains recorded in this great commemoration of its foundation. The sensibility, occupation, authenticity and imaginary wealth give as outcome art works that give to the Mexican plastic an important space in our artistic history, which let us see Juan Soriano as he was and he continues being: a great artist, a man of our time.

2 Soriano was an artist of this time and of all times, that he did not belong to any group, school or tendency, which offered a personal aesthetic to the history of Mexican art, in which the art of vanguard has aroused.

3 Whips, executions, besides of showing the decapitated ones. , in total twelve pieces of melted bronze, such as: 1.- Two Faces Bird, 2.- Dafne, 3.- Yellow Rooster, 4.- Offering II, 5.- The Duck, 6.- Pigeon, 7.- Machine for Making Money, 8.- Walking Bird, 9.- Bird on the Wave, 10.- Plant, 11.- Bull, 12.- Rooster with Ball. Every sculpture from the collection CONACULTA-INBA A.C., and Juan Soriano Marek- Keller A.C. This great experience is carried out not very often in this historical site and in a space so representative; this is the first exhibition of contemporary art and with a long period (two months). This fact give us the motivation for carrying out a research and an opinion poll over this kind of events in a sector considered as Cultural Patrimony of Humanity by the UNESCO.

ALGUNOS ASPECTOS SOBRE LA GESTIÓN Y RESTAURACIÓN DEL ARTE PÚBLICO EN ZARAGOZA

M^a Luisa Grau Tello, Universidad de Zaragoza¹.

ABSTRACT

Public art presents important difficulties for its conservation. First of all because this kind of pieces are exposed to all sorts of deteriorating agents as result of its public condition and, on the second hand, because of the complexity in managing public art. In order to assure a correct conservation it is necessary to establish some criteria guarantying a better management. This is probably the main pending problem about public art.

Saragossa is no exception in this subject. We have a considerable number of art works in the public realm, but no established policy for their preservation. The competences with respect to their conservation and curatorship are not clearly arranged. This paper proposes two study cases: The Fountain of the Good Shepherd and Torrero's Cemetery.

The Fountain of the Good Shepherd is an example of the difficulties about the contentions inside the municipal authority for the "custody" of public art and the absence of a clear management. This sculpture was made by Dionisio Lasuén in 1885 for the main square of the municipal slaughterhouse planned in the last years of the 19th century. This building, one of the most importante examples of industrial architecture in Saragossa, was in use up to the 1970's. Then, the fountain was moved to the city center to preserve it from the risk of demolition faced by the derelict slaughterhouse, which was eventually reused as a civic center.

However, the fountain suffered, in its new location, from a fatal act of vandalism, when a group of youngster climbed to the top in 2002 and the sculpture of the Good Shepherd fell down: as a result, one of the offenders lost an arm, and the sculpture broke into pieces. The local association of neighbours in the slaughterhouse's district had been claiming for the removal and return of Good Shepherd, but the residents of the City Center wanted the sculpture to be restored in kept in its new site. In the outcome, different services of the City Council were also involved, with different criteria: those in charge of Cultural Affairs, Parks and Gardens, and Urbanism. Finally two different sculptors were hired to deal with the problem: Alberto Gómez Ascaso restored the sculpture of Good Shepherd but this was kept indoors at the former slaughterhouse, while a replica was commissioned to Frank Norton to stand on top of a new identical fountain in the middle of the square.

Our second example is Torrero's Cemetery, the most important graveyard in Saragossa. There are works of significant sculptors as Dionisio Lasuén, José Bueno, Buzzi and Gussoni or Enrique Clarasó. Nevertheless, the main part of these pieces present a bad state of preservation since they have fallen into oblivion, receiving no public care. We try to present this situation and ask for the recuperation of this magnificent place.

RESUMEN

El Arte público presenta importantes dificultades para su conservación. En primer lugar porque este tipo de piezas están expuestas a todo tipo de agentes de deterioro como resultado de su condición pública y, en segundo lugar, debido a la complejidad en su gestión. Con el fin de garantizar una correcta conservación, es necesario establecer algunos criterios para garantizar una mejor gestión. Este es probablemente el principal problema pendiente sobre arte público.

Zaragoza no es una excepción en este tema. Tenemos un número considerable de obras de arte en el dominio público, pero no hay establecida una política para su conservación. Las competencias respecto a su conservación y curaduría no están claramente establecidas. Este documento propone dos casos de estudio: La fuente del Buen pastor y el cementerio de Torrero.

La fuente del Buen Pastor es un ejemplo de la dificultad sobre las alegaciones en el interior de la autoridad municipal, para la "custodia" del arte público y la ausencia de una clara gestión. Esta escultura fue realizada por Dionisio Lasuén en 1885 en la plaza principal del matadero municipal previsto en los últimos años del siglo XIX. Este edificio, uno de los ejemplos más importante de la arquitectura industrial en Zaragoza, estuvo en uso hasta la década de 1970. Entonces, la fuente fue trasladada al centro de la ciudad para preservarla de la demolición y de los riesgos que enfrenta el matadero abandonado, que fue reutilizado como centro cívico.

Sin embargo, la fuente ha sufrido, en su nueva ubicación, desde un acto de vandalismo mortal, cuando un grupo de jóvenes se subió encima en 2002 y la escultura del Buen Pastor cayó al suelo: como consecuencia, uno de los delincuentes perdió un brazo, y la escultura se rompió en pedazos. La asociación local de vecinos del distrito del matadero había reclamado su retirada y la devolución del Buen Pastor, pero los residentes del Centro de la ciudad querían que la escultura restaurada se mantuviese en su nuevo emplazamiento. Como resultado, los distintos servicios del Ayuntamiento también participaron, con distintos criterios: los responsables de Asuntos Culturales, Parques y Jardines, y Urbanismo. Por último dos escultores fueron contratados para hacer frente al problema: Alberto Gómez Ascaso restauró la escultura del Buen Pastor, manteniéndola en el interior del antiguo matadero, mientras que la réplica fue encargado a Frank Norton para ubicarla en la parte superior de una nueva fuente en el mismo centro de la plaza.

Nuestro segundo ejemplo es el Cementerio de Torrero, el más importante cementerio de Zaragoza. Hay obras de importantes escultores como Dionisio Lasuén, José Bueno, Buzzi y Gussoni o Enrique Clarasó. Sin embargo, la parte principal de estas piezas presentan un mal estado de conservación, ya que han caído en el olvido, no reciben asistencia pública. Tratamos de presentar esta situación y solicitar la recuperación de este magnífico lugar.

El arte público es una de las manifestaciones artísticas con mayores problemas de conservación debido a su exposición continua a los agentes de deterioro. Esta problemática es, además, imposible de evitar al ser una condición intrínseca al carácter público de estas obras. Por ello es necesario aminorar en lo posible el daño que los agentes de deterioro provocan en este tipo de manifestaciones mediante un programa de

conservación preventiva. Sin embargo, para poder conseguir esta correcta conservación es imprescindible el establecimiento de una política que se encargue de la gestión del arte público. Ésta es probablemente una de las principales cuestiones pendientes en relación a la conservación del arte público, puesto que las competencias en su gestión no siempre están definidas con claridad, lo que supone una dificultad añadida a su ya de por sí complicada conservación.

Zaragoza es el caso que nos ocupa, una ciudad con un número considerable de escultura pública y con una gestión aún no muy clara en relación con este tema. Las competencias en la práctica están muy diversificadas, de manera que una buena parte de las áreas municipales tienen algo que decir en las medidas tomadas entorno al arte público. Parques y Jardines se encarga del mantenimiento cotidiano de la escultura pública, concretamente la limpieza de graffitis. Esta tarea no es realizada por empleados municipales, sino que es FCC la empresa que desarrolla este trabajo por medio del sistema de contrata. Pero Parques y Jardines solo se encarga del mantenimiento de las obras ubicadas en zonas verdes, ¿Quién se responsabiliza entonces de las obras que no se sitúan en estos espacios? En el caso de la restauración, nos encontramos con un panorama no muy claro, en el que parece que ningún área concreta ostenta dicha competencia. Esto demuestra una serie de lagunas en la gestión de la conservación y restauración como consecuencia de la falta de experiencia que aún existe en este campo tan temprano.

La gestión del arte público debe incluir además un programa de difusión con la finalidad de darlo a conocer entre la población y luchar contra el vandalismo, que es sin duda la principal amenaza para el arte público.

El vandalismo es el agente de deterioro más dañino por su virulencia y por la dificultad que entraña su erradicación. Su presencia ha estado atestiguada a lo largo de la historia, pero desafortunadamente sigue siendo uno de los principales problemas del arte público. Zaragoza no es una excepción en este aspecto. El vandalismo está presente en la ciudad, y la forma más habitual es el graffiti. Buena parte de las obras que se encuentran en los parques de la ciudad se ven afectadas por tags y pintadas que alteran la contemplación de la obra. Poco a poco han ido invadiendo el espacio urbano, con las consiguientes quejas de los ciudadanos, y las reclamaciones de los políticos, que ven imprescindible la creación de un plan de choque que termine con la plaga del graffiti vandálico², especialmente por la próxima celebración de la Exposición Internacional de 2008³. Se registran casos chocantes como el intento de robo de la escultura de Pablo Gargallo, El pastor del águila⁴, o el vandalismo de tipo ideológico sufrido por el busto de Pablo Iglesias (Carlos Pérez de Albéniz, 1982) y el Monumento Nacional a los Muertos de la Legión (José María Reyero y Santiago de Santiago, 1972-1974), dos casos que ilustran muy bien el concepto de vandalismo ideológico o político.

El ataque al busto de Pablo Iglesias tuvo lugar el 29 de agosto de 2006, como respuesta a la retirada de la escultura ecuestre del General Franco de la Academia General Militar de Zaragoza el 24 de agosto. La efigie del político fue arrancada de su basamento, dejándola abandonada sobre el suelo⁵ sin daños graves. Tras el suceso se inició una investigación policial que permitió esclarecer algunos datos sobre cómo se desarrolló el ataque, quiénes fueron los autores etc. Finalmente se descubrió que la intención era robar la obra, y que en su actuación se pudo usar una grúa⁶. Sin embargo no pudieron llevarse el busto debido a su elevado peso. Uno de los autores fue detenido por ataques al patrimonio⁷, a la vez que se descubría su relación con la ideología fascista. Muy similar, aunque de tendencia política contraria es el caso del Monumento Nacional a los Muertos de la Legión. Este monumento fue levantado a comienzo de los años 70 en los Pinares de Venecia, una de las principales zonas verdes de la ciudad. Con el paso del tiempo, el monumento se ha vuelto un elemento incómodo, objeto de quejas y vandalismo. Debido a sus connotaciones políticas y su carácter militar, ha sido objeto de ataques y de manifestaciones a favor de su eliminación, especialmente en los últimos años. Algunos de estos hechos se registraron en el año 2002, como es el caso de la concentración organizada por el foro Otro Mundo es Posible, que consistió en la desaparición ficticia del monumento mediante la colocación de bolsas negras y dibujos de árboles sobre su basamento⁸.

Fue durante el año 2005 cuando más ataques vandálicos se registraron, a lo que hay que sumar las iniciativas encaminadas a su eliminación⁹ dentro de las propuestas realizadas por los vecinos para el plan de dinamización de los Pinares de Venecia. Esta propuesta chocaba con el hecho de que el monumento siguiera siendo punto de encuentro y lugar de identidad para la Hermandad Legionaria de Zaragoza, que tomó una postura activa ante los actos vandálicos de los que fue objeto.

El 14 de abril de 2005 el monumento sufrió un ataque que consistió en la decapitación y robo de la cabeza de Millán Astray, con daños de diversa consideración en el resto de la imagen¹⁰. Esta actuación fue reivindicada por el grupo *Los Neomaquis* a través de un comunicado, donde explicaban que con este ataque pretendían conmemorar el aniversario de la II República¹¹ y terminar con los símbolos del régimen anterior.

Se iniciaron las labores de investigación y búsqueda de la cabeza por parte de la policía, en las que también participaron antiguos miembros de la Legión¹², sin que finalmente llegaran a encontrar la cabeza de la escultura.

La erradicación del vandalismo debe ser uno de los principales retos dentro de las iniciativas encaminadas a la preservación del arte público ya que es la principal causa de destrucción de las obras que pueblan nuestra ciudad, como bien muestra el caso que ahora pasamos a comentar.

La doble cara de la misma moneda: La restauración y la reproducción de El Buen Pastor.

La presentación del caso de la fuente del Buen Pastor es un ejemplo muy interesante que permite ilustrar dos cuestiones importantes para el arte público. En primer lugar muestra la complejidad que entraña la gestión del arte público, especialmente en este caso en el que participaron varias áreas municipales. En segundo lugar, es un buen ejemplo de la problemática derivada del traslado de obras, puesto que la fuente del Buen Pastor ha sufrido dos, con las peculiares cuestiones que de ellos se han derivado. Y por último, es un caso interesante por las soluciones planteadas para su restauración, que incluían además de la propia restauración, la realización de una reproducción de la pieza original.

Dionisio Lasuén¹³ (1854-1916) fue uno de los escultores zaragozanos más destacados del período que comprende el final del siglo XIX y el comienzo del siglo XX. Calificado por algunos como un artista claramente modernista, especialmente en los diseños que creaba para aplicar a proyectos arquitectónicos, entró en contacto con el arquitecto Ricardo Magdalena, con quien colaboró en proyectos como el que ahora se pasa a analizar.

A finales del siglo XIX era totalmente necesaria para la ciudad la construcción de un nuevo matadero municipal. Ricardo Magdalena fue el encargado de su diseño. Ideó un proyecto de marcada funcionalidad que alcanzó gran fortuna crítica en la época. A ello hay que añadir el cuidado estético que se le dio al conjunto, en concordancia con la idea de obra de arte total imperante en la época. En la época fue considerado como “(...) un edificio que compagina la utilidad con la belleza (...), su esquisito gusto de artista se revela en la sencilla grandeza de las líneas, lo armonioso del conjunto y la originalidad de los detalles decorativos (...)”¹⁴, a lo que podría responder la instalación de una gran fuente decorativa en el centro de la plaza principal del complejo, la fuente del Buen Pastor, realizada en 1885 por Dionisio Lasuén. La obra encajaba muy bien en este marco arquitectónico, no sólo por su propio significado, sino por ser un espacio donde se buscaba la unión de funcionalidad y belleza.

El macelo estuvo en uso hasta la década de los años 70, época en la que se construyó un nuevo recinto. Tras el cierre del matadero se decidió trasladar la escultura del Buen Pastor a Marina Moreno, actual Paseo de la Constitución, con la finalidad de evitar que la fuente se perdiera ante las amenazas de derribo del conjunto industrial. Afortunadamente el matadero fue rehabilitado con un uso social y cultural. Se instaló el Centro Cultural Salvador Allende, la Biblioteca Municipal Ricardo Magdalena y dependencias de diverso tipo, que devolvieron la vida al conjunto, además de convertirse en un punto de referencia dentro del Barrio de Las Fuentes. Sin embargo el traslado de la pieza a un nuevo espacio dejó a la obra indefensa, a riesgo de sufrir ataques vandálicos. Fue, precisamente, el vandalismo el causante de la desgracia de esta obra: en la madrugada del 25 de junio de 2002¹⁵ se produjo la caída de la pieza escultórica del Buen Pastor. En principio se creyó que era un acto vandálico intencionado, pero días después se descubrió que fue un accidente resultante de los juegos poco cívicos de un grupo de jóvenes que, intentando subir a lo alto de la fuente, provocaron la caída de la escultura con tan mala fortuna que cayó sobre uno de ellos, costándole la amputación de un brazo¹⁶. Debido al mal estado de conservación en el que se encontraba la pieza, y tras el fuerte impacto sufrido, la escultura quedó hecha pedazos.

Este hecho marcó el comienzo de una pugna entre la Junta del distrito de Las Fuentes y el distrito Centro por conseguir la “custodia” del Buen Pastor. La vuelta de esta escultura al matadero fue la principal demanda realizada desde Las Fuentes, pero no era una petición nueva. Tenemos constancia de que fue reclamada, al menos, desde 1998 por parte de la Junta de Las Fuentes¹⁷ con motivo de la posible restauración de la plaza principal del matadero, ubicación original de la fuente del Buen Pastor. Desde el Servicio Municipal de Conservación de Equipamientos se redactó un plan de rehabilitación de la plaza que incluía la colocación de una escultura. Se contemplaban dos posibilidades: Se podía realizar un ejemplar nuevo que interpretara las formas de la original, o se podía retirar la fuente del Buen Pastor del paseo de La Constitución y devolverla a su espacio inicial. Finalmente se optó por la primera opción, “soslayando la traslación de la primitiva fuente del Matadero, que dado su estado entendemos es desaconsejable”¹⁸. Desde entonces, las

peticiones por parte de la Junta de Las Fuentes se han ido reiterando en las actuaciones posteriores relacionadas con obras de rehabilitación del matadero.

La restauración de la plaza no se inició hasta el 27 de octubre de 2003¹⁹. Esta intervención pretendía terminar con el uso del citado espacio como lugar de aparcamiento y devolverle su prestancia original. La colocación de la fuente del Buen Pastor seguía siendo la cuestión pendiente. En la decisión intervinieron Cultura, Parques y Jardines, Equipamientos y las juntas de distrito del Centro y Las Fuentes, que se reunieron²⁰ para dar la última palabra sobre el futuro del Buen Pastor. El número de representantes municipales que tomaron parte en esta cuestión era muy elevado, algo necesario, pero también perjudicial por ralentizar y dificultar la toma de decisiones. Desde un principio se plantearon problemas a la hora de decidir si la pieza se trasladaba o no, debido a que la junta de Centro alegaba la financiación de la restauración de la obra por parte del distrito, y por ello debía permanecer en el barrio²¹, mientras que los miembros del sector de Las Fuentes basaban su petición en el hecho de ser una obra originaria de su barrio. Finalmente se decidió que el Buen Pastor debía volver al matadero ya que ese era su lugar original. Esto demuestra la complejidad de la gestión de la conservación y restauración, una tarea en la que intervienen diferentes áreas como consecuencia de la propia naturaleza del arte público.

Tras el traslado de la fuente, surgió una nueva cuestión por parte de la Junta de Centro: la necesidad de realizar una obra para este espacio. En la decisión intervinieron de nuevo diferentes áreas del Ayuntamiento, lo que volvió a dificultar la resolución del citado asunto. Tras proponer múltiples soluciones de muy diverso tipo, se optó por la creación de un memorial a las víctimas del Yakolev 42, que fue inaugurado el martes 17 de abril de 2007²².

La restauración de la obra se abordó una vez zanjada la cuestión de la localización. No se realizó con un planteamiento unitario, sino que se encargó desde dos áreas diferentes, Cultura y Urbanismo, a dos escultores diferentes, Alberto Gómez Ascaso y Frank Norton, que restauraron la escultura del Buen Pastor, y la fuente respectivamente.

La intención era volver a instalar la fuente en el centro de la plaza principal una vez restaurada. Sin embargo, Gerencia de Urbanismo, rechazó esta posibilidad por la fragilidad de la obra. Planteó la instalación de la fuente, pero no así la escultura del Buen Pastor, que debía ser sustituida por una reproducción²³. La realización de la copia no fue sufragada por el Ayuntamiento, sino que fue la empresa Adocrin²⁴ Ganadera la que aportó el capital necesario para su realización, fruto del convenio firmado entre ésta y el Ayuntamiento²⁵. Esta iniciativa²⁶, poco habitual en Zaragoza, demuestra la importancia de la colaboración de las entidades privadas con los ayuntamientos, puesto que éstos no pueden hacerse cargo de la restauración de la totalidad del arte público que acoge la ciudad.

El encargado de hacer la reproducción fue Frank Norton. Planteó el trabajo con el máximo respeto por las características originales de la obra, incluyendo el material utilizado. Se decidió emplear para su factura piedra de Fonz, el mismo tipo de piedra que la original. Sin embargo las posibilidades de conseguir un bloque de esas dimensiones sin ninguna veta eran bastante escasas, por lo que finalmente se usó piedra de Juneda. Fue una reproducción exacta, por lo que para evitar el falso histórico se inscribió una R en la parte trasera del basamento, con la que se señalaba que la obra era en realidad una reproducción.

El conjunto del Buen Pastor, la fuente original y la reproducción fueron instalados el 17 de mayo de 2006²⁷, pero ¿qué iba a ser del auténtico Buen Pastor? Esta decisión fue tomada desde Servicios de Arquitectura²⁸, la sección de Urbanismo que dirigía las obras del matadero. Se decidió que su emplazamiento se realizaría en la nave rehabilitada como biblioteca, un espacio dedicado a la cultura en el que había instaladas otras piezas escultóricas, aunque de un tamaño mucho más reducido. A lo largo de la historia se han producido casos similares a este que tratamos (traslado de la obra y realización de una copia). El más destacado es el caso del David de Miguel Ángel, que en 1873 fue trasladado de su emplazamiento en la Piazza de la Signoria a la Galería de la Academia para salvaguardarlo de los daños provocados por los diferentes agentes de deterioro. En su lugar se colocó una réplica, con la intención de no eliminar uno de los elementos más representativos de la plaza, y mantener así su apariencia original. Sin embargo, cuando una obra de arte público se musealiza o se "interioriza" suele perder parte de su esencia por ese traslado. La imagen que de ella tenemos se distorsiona puesto que lo habitual en estos casos es situarla a una altura cercana a la humana, por lo que las escalas se invierten y las deformidades que el artista imprimió a la obra para crear una imagen proporcionada quedan a la vista. En este caso se ha tenido en cuenta este aspecto, y la imagen del Buen Pastor se situará sobre un basamento²⁹ elevado para que la obra sea contemplada de acuerdo a la altura que se proyectó, evitando así que se vean las posibles deformidades y desproporciones. Además, con la rehabilitación de la nave como biblioteca se crearon unos pisos laterales abiertos al espacio central,

desde los que se podrá contemplar la imagen del Buen Pastor con mayor detalle y cercanía, con otro punto de vista pero sin perder el original.

El balance de las soluciones aplicadas en el caso del Buen Pastor es positivo. En primer lugar por la vuelta de la obra a su espacio original, pero sobretodo por la doble propuesta de restauración y reproducción de la pieza. Esta decisión ha permitido recuperar la obra original, que quedó muy afectada tras el incidente. Según el concepto de la unidad potencial de la obra de arte desarrollado por Cesare Brandi en su *Teoría de la Restauración*, la obra de arte es un todo³⁰ y no una totalidad compuesta de partes, de manera que la esencia de la obra de arte subsiste en cada uno de los fragmentos en los que puede verse reducida una obra tras la acción del paso del tiempo, o como en el ejemplo que nos ocupa, tras un accidente. En nuestro caso, aunque la obra quedó profundamente afectada por la caída, se pudieron recuperar la mayor parte de los fragmentos a los que se vio reducida y realizar una restauración sin incurrir en el falso histórico. Esta actuación devolvió a la obra su unidad material y su instancia artística y estética. La realización de la reproducción fue el otro gran acierto. El Buen Pastor quedaba a salvo de los agentes de deterioro en el interior del recinto, a la vez que se podía contemplar el matadero tal y como era en origen gracias a la instalación de la reproducción.

Pero este caso además ejemplifica dos problemas habituales en el arte público: los traslados y la dificultad de su gestión.

El principal error tomado con respecto a la Fuente del Buen Pastor fue la decisión de su traslado que, aunque surgió con el afán de proteger a la obra, se ha convertido en la causa de buena parte de sus males posteriores. Es una práctica bastante habitual, que demuestra el escaso valor que se da a estas obras al ser tratadas como mero mobiliario urbano. Hay que tener en cuenta que el arte público es precisamente público no sólo por situarse en la calle, sino por interactuar con el medio urbano, es decir, los ciudadanos, el espacio urbano, las arquitecturas etc. De este modo, cuando se realizan cambios de ubicación se produce una pérdida de significado, especialmente en la obra, pero también en el espacio en el que se encuentra. Un buen ejemplo es esta obra, una pieza de un autor importante, creada para un espacio público que fue todo un hito en su época, y que es uno de los principales ejemplos de arquitectura industrial de la ciudad. Los artículos desarrollados en la Carta de Venecia de 1967 pueden servir de amparo a la hora de frenar este tipo de iniciativas, ya que señalan la importancia de la conservación de los ambientes urbanos que han sido testimonio de momentos destacados, incluyendo obras modestas que han alcanzado valor cultural. Rechaza el traslado de monumentos de su ambiente original, permitiéndolo únicamente cuando sea para garantizar la salvaguarda de la obra³¹.

La otra cuestión que ha quedado patente en este caso es la complejidad de su gestión. En estos últimos años hemos asistido al gran boom del arte público. Se han creado nuevas obras, a la vez que otras han presentado la necesidad de ser restauradas debido a la acción de la contaminación y el vandalismo y, por supuesto, el paso del tiempo. Para poder afrontar esta nueva situación con éxito es imprescindible establecer una política de actuaciones y la creación de un equipo de trabajo dedicado a estudiar y solventar los problemas de conservación, restauración u otro tipo, que pueda presentar las obras de nuestro espacio urbano. Esta necesidad es evidente en el caso que hemos estudiado, en el que la toma de decisiones no se ha planteado como un programa global donde se abordaban las diversas implicaciones y problemáticas de la obra, sino como una serie de actuaciones aisladas planteadas conforme evolucionaba el caso. La creación de equipos interdisciplinarios (Cultura, Urbanismo, Parques y Jardines como miembros integrantes entre otros) permitiría un estudio en profundidad, en el que se tendría en cuenta la obra, no como ente aislado sino en relación con el espacio y referentes que le circundan.

La problemática del arte funerario: el Cementerio de Torrero de Zaragoza o *Crónica de una muerte anunciada*.

Los cementerios son uno de los mejores libros de historia de nuestras ciudades así como unos magníficos museos al aire libre en los que podemos encontrar arquitectura, escultura, artes decorativas etc, siendo en muchos casos, el último reducto de determinadas manifestaciones artísticas, especialmente en aquellas ciudades que sufrieron de manera despiadada el azote de la piqueta. Es un espacio dotado de valores artísticos innegables y admirables, pero desgraciada e inevitablemente está cargado de unas connotaciones y sentimientos de rechazo o miedo que provocan el olvido, un olvido que está provocando la muerte a la propia Muerte. Este apartado pretende ser una llamada de atención sobre el estado de conservación en el que se encuentra el Cementerio de Torrero, el más importante de Zaragoza con algunos de los mejores ejemplos de escultura pública de la ciudad.

La creación de los cementerios actuales es algo reciente en nuestra historia. Todavía en el siglo XIX se seguían realizando los enterramientos en el interior de las iglesias, o en el espacio que las circundaba, una costumbre basada en creencias religiosas (ser enterrado en un espacio sagrado) que tenía un alto riesgo ya que podía provocar el brote de pestes o de infecciones. Ante lo problemático de la costumbre, se decidió implantar la creación de cementerios extramuros, una práctica con muchos detractores en la época y que costó afianzar. En el caso de Zaragoza, la creación del Cementerio de Torrero tuvo lugar en 1833, aunque no fue inaugurado hasta el 15 de junio de 1834³². Desde el Real Decreto del 1 de noviembre de 1813, año en el que se ordenó el enterramiento extramuros de la ciudad, hasta su construcción en 1833, se utilizó el cementerio de la Cartuja, perteneciente a la Sita del Real y General Hospital de Nuestra Señora de Gracia, y que fue el principal lugar de enterramiento durante la Guerra de Independencia³³. En 1820, ante las malas condiciones que mostraba, se planteó la construcción de un nuevo cementerio, proponiendo para su instalación el Monte de Torrero, un espacio elevado sobre la ciudad, alejado y con mucho espacio disponible para realizar ampliaciones.

Torrero es el cementerio más grande de la ciudad. Está formado por importantes panteones, capillas y tumbas, realizadas por los artistas más destacados de la ciudad como Dionisio Lasuén y José Bueno, así como por otros procedentes de distintas ciudades de España como es el caso de Enrique Clarasó, o los italianos Buzzi y Gussoni.



Fuente y reproducción de la imagen del Buen Pastor en la plaza principal del matadero.

Los ejemplos artísticos que hay en el cementerio son de gran valía artística, pero apenas reciben la atención necesaria para su conservación. Las primeras incursiones en el estudio del patrimonio artístico de Torrero fueron realizadas por Wifredo Rincón. En la *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*³⁴ de 1983, Rincón dedicó un breve capítulo al Cementerio de Torrero, ampliado en *Un siglo de escultura en Zaragoza 1808-1908*³⁵, donde desarrolló un estudio más exhaustivo de una buena parte de la escultura de Torrero. En 1991, José Ramón Morón señalaba en *Las necrópolis de Zaragoza*³⁶ la necesidad de realizar un catálogo de las obras del cementerio, debido al estado de deterioro en el que se encontraban y al riesgo de pérdida



Mausoleo de la Familia de Don Alejandro Palomar de la Torre, Enrique Clarasó, 1907.



Detalle del Mausoleo de Don Alejandro Palomar de la Torre anterior al deterioro actual (Fotografía de Eduardo Laborda)

de algunas de estas obras; En 2003, se publicaron las actas del curso celebrado en la Institución Fernando el Católico *Historia y política a través de la Escultura Pública, 1820-1920*. En este curso participó José Antonio Hernández Latas con la ponencia “Lágrimas de piedra: La escultura en los cementerios públicos”. Este artículo hacía un repaso de las obras más destacadas del Cementerio de Torrero. Pero era también una denuncia sobre su estado de conservación, puesto que durante 1991 y 1992, Hernández Latas había realizado junto con Manuel García Guatas un catálogo de los conjuntos escultóricos más destacados del cementerio con la intención de que recibieran la protección legal³⁷ pertinente en función de su valor artístico. No sólo no se publicó el catálogo, sino que además, a pesar de las reiteradas advertencias, debemos lamentar ya la pérdida de importantes conjuntos como el Panteón de la Familia Lahoz (1880 aproximadamente³⁸), uno de los más antiguos del cementerio, derribado por los compradores del monumento. A ello hay que añadir el hecho de que este panteón que, repetimos, era uno de los más antiguos del cementerio, se utilizara hasta fechas recientes como almacén de los trabajadores³⁹, lo que demuestra cierta falta de sensibilidad hacia este tipo de patrimonio. Éste es el caso más llamativo, pero no el único ya que el resto de obras avanzan en su proceso de deterioro sin que nadie haga algo por pararlo.

El arte funerario se ve afectado por los mismos agentes de deterioro que el arte público ubicado en el espacio urbano. Y también en este caso el agente humano es el más dañino, tanto por las acciones vandálicas como por el abandono al que se ve sometido por parte de las autoridades municipales, a pesar de que el cementerio es una zona protegida por la legislación.

En el Plan General de Ordenación Urbana de 2001 el cementerio histórico es contemplado como un elemento a salvaguardar dentro del apartado dedicado a aquellos bienes que no son edificios o conjuntos edificados, pero que poseen un valor importante que se debe proteger. Se establece que deberán ser “mantenidos y protegidos de su destrucción (...)”, y “quedarán protegidos todos los elementos que los constituyan, tales como vallas, cercas, puertas, paseos, escalinatas, estatuas, fuentes, quioscos, invernaderos, construcciones auxiliares, tumbas, monumentos, capillas y otros análogos⁴⁰”. Además se señala que los “monumentos públicos y los elementos urbanos singulares podrán ser objeto de operaciones de conservación, mantenimiento, consolidación y restauración”. Las intervenciones en



Dejando la Tierra, Mausoleo de la Familia Góñez y Góñez, Enrique Clarasó, 1904.

este tipo de conjuntos deben atenerse a las normas dictadas⁴¹ en el PGOU, teniendo que presentar un proyecto de intervención para los bienes que no sean BIC pero que estén en un conjunto urbano catalogado, como es el caso de Torrero.

A todo ello hay que añadir una cuestión más, y que es una de las causas que contribuyen al deterioro del cementerio: buena parte de los enterramientos que hay en Torrero se encuentran en estado de abandono, bien porque la familia ya no vive y no puede hacerse cargo, o por, simplemente, desentenderse de esta labor. En estos casos de abandono debería entrar en práctica la normativa de obligación de deber de conservación de las edificaciones, dirigida principalmente a las construcciones de la ciudad, pero que incluye también al cementerio por encontrarse dentro del ámbito de actuación del PGOU.

La normativa señala que los servicios municipales son los encargados de vigilar el cumplimiento del deber de conservación, que contempla las “condiciones de seguridad, salubridad, ornato público y calidad ambiental, cultural y turística”⁴² del inmueble, y en este caso concreto del conjunto del cementerio. Dentro de la normativa propia del camposanto, concretamente en la ordenanza fiscal 19 del Cementerio de Torrero se incide de nuevo en el deber de conservar los enterramientos en buen estado⁴³, aunque sin hacer referencia explícita a la cuestión estética.

Ante esta situación, las autoridades municipales deberían advertir al propietario de la obligación de realizar las obras necesarias para mantener el bien en un correcto estado de conservación. En el caso de que la familia no se haga cargo, bien por propia voluntad o bien porque ya no exista, el Ayuntamiento podrá ordenar la ejecución subsidiaria de las obras, trasladando los gastos de la intervención a los propietarios. Sin embargo, esta práctica no suele darse en el caso del Cementerio de Torrero, lo que está provocando la pérdida de algunos conjuntos muy destacados. Ante esta situación se tendría que plantear una gestión más estricta en el cumplimiento del deber de conservación. Pero sobretodo convendría idear una solución



El Tiempo, Mausoleo de las Familias Gómez Arroyo y Sancho Arroyo, Enrique Clarasó, 1907.



Memento Homo, Mausoleo de la Familia Aladrén, Enrique Clarasó, 1904.

para aquellos enterramientos de los que ya nadie puede hacerse responsable, puesto que el Ayuntamiento no puede afrontar la conservación y restauración de todas las obras que integran⁴⁴ el Cementerio de Torrero. Quizá la RSC sea una buena solución para poder resolver este problema, tal y como hemos visto en el caso del Buen Pastor, y devolver al conjunto el esplendor original.

La prensa ha sido, junto a las publicaciones antes señaladas, uno de los principales medios involucrados en la denuncia del estado en el que se encuentra Torrero. Al analizar los diarios hemos encontrado referencia a los habituales casos de vandalismo. Desde ataques a tumbas de miembros de la comunidad gitana, no por motivos racistas sino con un fin económico⁴⁵, a los actos vandálicos relacionados con rituales satánicos⁴⁶. A todo ello hay que añadir el sorprendente hecho de que durante las madrugadas entren coches⁴⁷ en el recinto del cementerio, lo que podría provocar daños importantes en el caso de que se produjera algún accidente contra las tumbas o panteones. Esta serie de sucesos pone de manifiesto la escasa vigilancia que hay en el cementerio, ya que aunque desde los años 80 hay cámaras de vigilancia éstas nunca han estado en funcionamiento⁴⁸. La nómina de obras que se ven afectadas por esta situación es elevada. En cada visita que se realiza a Torrero uno puede encontrar nuevos daños. Algunos de los más importantes conjuntos han entrado ya en un proceso de deterioro alarmante. Es el caso de algunas de las obras que Enrique Clarasó realizó para Zaragoza. El más desgraciado de todos es el Mausoleo de la familia de D. Alejandro Palomar de la Torre, datado en 1907. La obra está concebida como un espacio presidido por una gran cruz de piedra y forja, en la que se apoya una pareja de niños en actitud orante, que conforma la parte escultórica más destacada del conjunto. Se encuentra en un estado de conservación bastante lamentable, especialmente por el avanzado deterioro que sufre la pareja de niños. En primer lugar perdieron los rostros a consecuencia de la fragmentación de la piedra, pero ese daño ha ido en aumento y afecta ya al resto de la anatomía de los niños. Otro ejemplo realizado por Clarasó para el Cementerio de Torrero es el Mausoleo de la Familia Ginés y Ginés, datado en 1904, presidido por la imagen conocida como Dejando la Tierra. El conjunto presenta un estado de abandono generalizado: Buena parte de la rejería se ha perdido, ha desaparecido uno de los dos pilares que enmarcaban el conjunto en su frente y el que queda se encuentra bastante deteriorado. La imagen que preside el

enterramiento se mantiene en un estado de conservación aceptable, lo que se debe no tanto al cuidado que haya podido recibir sino a la calidad del mármol en el que está realizada. Las otras dos obras realizadas por Clarasó para Torrero son Memento Homo para la Familia Aladrén en 1904, y El Tiempo en el mausoleo de las Familias Gómez Arroyo y Sancho Arroyo en 1907. Ambas se mantienen en un buen estado de conservación, aunque muestran el ataque de líquenes y otros agentes vegetales que perturban la contemplación de la obra.

En general el panorama existente no es muy alentador, pero aún así tenemos que destacar la existencia de panteones importantes recientemente restaurados. Esta actitud debe convertirse en un ejemplo a seguir en el resto de enterramientos con la esperanza de recuperar algún día el esplendor de algunos de los conjuntos escultóricos más destacados de Torrero e incluso de toda la ciudad.

Conclusiones

Después de este breve recorrido por la cuestión de la conservación del arte público en Zaragoza podemos decir que la situación en nuestra ciudad es bastante mejorable en diferentes aspectos. En primer lugar en la competencia de su gestión, una labor demasiado diversificada entre diferentes áreas municipales, lo que provoca la falta de entendimiento y la ralentización de las labores. Es necesario establecer un equipo de trabajo dedicado a la tutela del arte público, que estudie las cuestiones relativas a su conservación o cualquier medida que interfiera en la esencia material de la obra. Las dificultades existentes en su gestión son comunes a todas las ciudades, por lo que sería interesante el intercambio de experiencias entre los Ayuntamientos con la finalidad de conseguir un mejor plan de conservación y restauración. Sin embargo, antes de llevar a cabo una correcta y completa labor de mantenimiento y conservación es imprescindible conocer las obras que se distribuyen por la ciudad. En el caso de Zaragoza, esta tarea se está realizando en la actualidad dentro del proyecto "Arte público para todos: su musealización virtual y difusión social", dirigido por Jesús Pedro Lorente y financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Este proyecto se plantea como un catálogo *on line* que permite conocer las obras existentes, y difundirlas entre los ciudadanos, ya que éstos, que son sus principales disfrutarios, deben conocer las obras que habitan en nuestra ciudad. La catalogación es el paso previo para poder implantar un programa de conservación, tarea que esperamos se lleve a cabo tal y como ha sucedido en el caso de este catálogo.

NOTES

² ANÓNIMO, "El andador de Gutiérrez Mellado, tomado por los grafiteros", *Heraldo de Aragón*, 2 de abril de 2005.

³ ANÓNIMO, "Esculturas víctimas de los "graffitis" y el olvido", *Heraldo de Aragón*, 25 de septiembre de 2005.

⁴ ANÓNIMO, "Intentan robar la escultura "El pastor del águila", de Pablo Gargallo, de la calle Alfonso", *Heraldo de Aragón*, 28 de febrero de 2007.

⁵ ANÓNIMO, "Dañan el busto a Pablo Iglesias y un monumento a los fusilados", *El Periódico de Aragón*, 30 de agosto de 2006.

⁶ ANÓNIMO, "Una grúa pudo derribar el busto de Pablo Iglesias", *El Periódico de Aragón*, 31 de agosto de 2006.

⁷ ANÓNIMO, "Un detenido por el derribo del busto de Pablo Iglesias", *El Periódico de Aragón*, 14 de septiembre de 2006.

⁸ <http://www.ainfos.ca/02/mar/ainfos00412.html>

⁹ COTERA, L., "Los vecinos proponen un circuito de estanques en el corazón de los Pinares", *Heraldo de Aragón*, 10 de marzo de 2005.

¹⁰ ANÓNIMO, "Millán Astray pierde la cabeza", *El Periódico de Aragón*, 15 de abril de 2005.

¹¹ CAMPO, Ramón J., "Decapitada la estatua del fundador de la Legión en un acto vandálico en el Parque", *Heraldo de Aragón*, 15 de abril de 2005.

¹² ANÓNIMO, "La Hermandad de Legionarios busca la cabeza de Millán-Astray", *Heraldo de Aragón*, 16 de abril de 2005.

¹³ Nos hemos acercado a la figura de Dionisio Lasuén a través de RINCÓN GARCÍA, W., *Un siglo de escultura en Zaragoza. 1808-1908*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, pp. 135-149.

¹⁴ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Vida y obra del arquitecto Ricardo Magdalena (1849-1910)*, Zaragoza, Prentas Universitarias de Zaragoza, 1999, p.385.

¹⁵ ANÓNIMO, "Vandalismo callejero", *Heraldo de Aragón*, 26 de junio de 2002.

¹⁶ ANÓNIMO, "Un joven pierde un brazo al caerle encima la fuente del Buen Pastor", *Heraldo de Aragón*, 28 de junio de 2002.

¹⁷ Los datos a los que hacemos referencia han sido extraídos de la documentación que tienen en la Junta de Las Fuentes en relación a las cuestiones referentes a la plaza principal. Desde aquí, mostrar un profundo agradecimiento por la atención que han tenido a la hora de poner a mi disposición toda la información relativa a esta cuestión.

¹⁸ Documentación de la reforma del matadero facilitada por la Junta de Las Fuentes.

¹⁹ PÉREZ GARBAYO, Charo, "La reforma del patio del matadero dará comienzo el próximo lunes", *El Periódico de Aragón*, 22 de octubre de 2003.

²⁰ ANÓNIMO, "Reunión sobre la fuente del Buen Pastor", *El Periódico de Aragón*, 25 de octubre de 2003.

²¹ PÉREZ GARBAYO, Charo, "Concurso para sustituir la fuente del Buen Pastor", *El Periódico de Aragón*, 23 de noviembre de 2003, y ANÓNIMO, "El ayuntamiento comienza a desmontar la fuente del Buen Pastor", *El Periódico de Aragón*, 20 de febrero de 2004.

²² ANÓNIMO, "Un monumento Memorial rinde homenaje en Zaragoza a las víctimas del Yak-42", *Heraldo de Aragón*, 18 de abril de 2007; F.V. "Zaragoza homenajea a las víctimas con un memorial y calles dedicadas", *El Periódico de Aragón*, 18 de abril de 2007.

²³ ANÓNIMO, "Convenio para crear una réplica del Buen Pastor", *El Periódico de Aragón*, 30 de diciembre de 2004.

²⁴ Adocrin Ganadera surge de la empresa inmobiliaria Adocrin como resultado de la RSC (aspecto que más adelante explicamos). Adocrin Ganadera está vinculada con el mundo del pastoreo mediante la defensa que hacen del oficio de pastor y la recuperación de la cabra moncaína, raza típica aragonesa. Esta estrecha relación con el mundo del pastoreo es lo que determinó su participación en la reproducción de la imagen del Buen Pastor.

²⁵ ANÓNIMO, "Convenio para crear una réplica del Buen Pastor", *El Periódico de Aragón*, 30 de diciembre de 2004.

²⁶ Este tipo de actuación es lo que se denomina RSC (Responsabilidad Social Corporativa), una práctica desarrollada desde el mundo empresarial encaminada a cubrir necesidades sociales, culturales, medioambientales etc de la sociedad, consiguiendo a cambio un prestigio o buena imagen ante la ciudadanía a consecuencia de sus intervenciones "solidarias".

²⁷ ANÓNIMO, "El Buen Pastor vuelve al Matadero", *El Periódico de Aragón*, 18 de mayo de 2006.

²⁸ El 21 de marzo de 2007 mantuvimos una entrevista con Julio Díaz Palacios, que nos puso al corriente de cómo había llegado al Servicio de Arquitectura la cuestión de la escultura del Buen Pastor y las decisiones que se tomaron sobre la instalación de la fuente y la escultura original.

²⁹ Entrevista con Julio Díaz Palacios.

³⁰ BRANDI, Cesare, *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Forma, 2003, p. 23.

³¹ Artículo 7 de la Carta de Venecia.

³² ADIEGO, Elvira (coord.), *Las necrópolis de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, p. 168.

³³ Ídem, p. 165.

³⁴ FATÁS CABEZA, Guillermo (coord.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1983 (1ª ed. Zaragoza 1982).

³⁵ RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984.

³⁶ ADIEGO, Elvira (coord.), *Las necrópolis de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991.

³⁷ HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio, "Lágrimas de piedra: la escultura en los cementerios públicos", en GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina y LACARRA DUCAY, Mª del Carmen (Coords.), *Historia y política a través de la Escultura pública*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, p. 103.

³⁸ Ídem, p. 196.

³⁹ RUIZ MARÍN, Julián, *Memoria amante y personal de las calles de Zaragoza*, Tomo III, Zaragoza, Zaragoza Artes Gráficas, 1991-1992, p. 38.

⁴⁰ *Plan General de Ordenación Urbana. Régimen General de los elementos, edificios y conjuntos protegidos*, p. 88.

⁴¹ Dentro del PGOU, consultar el apartado relativo a las intervenciones en bienes protegidos.

⁴² Ordenanza reguladora del deber de conservación, edificación e inspección técnica de edificios, *Boletín Oficial de la Provincia de Zaragoza*, 31 octubre de 2002.

⁴³ Ordenanza fiscal N° 19, artículo 7.

⁴⁴ "(...) Hoy en día, el Servicio de Arquitectura de Cementerios permanece todavía maniatado, tanto legal como presupuestariamente, para acometer cualquier tipo de restauración sobre panteones y mausoleos de propiedad particular (...)", en Op. Cit., HERNÁNDEZ LATAS, "Lágrimas de piedra: la escultura en los cementerios públicos", en GIMÉNEZ NAVARRO y LACARRA DUCAY, *Historia y política a través de la Escultura pública*, p. 103.

⁴⁵ F.J.O., "Jóvenes gitanos hacen guardia en el cementerio para proteger sus nichos", *El Periódico de Aragón*, 22 de diciembre de 2002, y BAYONA, E., "Profanan 15 tumbas de gitanos en Torrero para desvalijarlas", *El Periódico de Aragón*, 28 de diciembre de 2004.

⁴⁶ ANÓNIMO, "Vandalismo en el cementerio de Torrero", *El Periódico de Aragón*, 12 de febrero de 2005.

⁴⁷ F.V.L., "Achacan al consistorio el mal estado del cementerio viejo", *El Periódico de Aragón*, 16 de febrero de 2005

⁴⁸ Ídem.

DISCOVERING PORTO'S PUBLIC ART .AN EXPERIENCE OF CONDUCTING ROUTES OF INTERPRETATION ON PUBLIC SCULPTURE COLLECTIONS

José Guilherme Abreu¹. APHA

SUMMARY

Having studied Public Contemporary Sculpture for about ten years as an Art Historian, one of the issues that ever interested me was the harsh theme of the public reception of public contemporary sculpture.

As Siah Armajani pointed out in his *Manifest*, I believe that Public Sculpture plays a quite relevant role in modern society, for, as Amajani says, "Public sculpture attempts to fill the gap that comes about between art and public, to make art public and artists citizens again."²

Many and difficult problems rise when a researcher intends to develop a public survey on *Public Sculpture* reception. What kind of inquiry should be adopted? What interpretation methodology should be used? How should the researcher approach the public? I started by reading some specialized literature about direct inquiry methodology, but I found its approach quite inductive and impersonal³, even if from the start I only considered the use of qualitative inquiry methods⁴, such as those followed by Clark Moustakas.⁵

Also, I became much interested on the use of indirect methods like Natalie Heinrich⁶ and other French researchers of the so-called *Sociologie de la Médiation*, or *Médiologie*⁷, do.

From that literature, I took up their main eidetic assumptions, and start thinking about how could I engage a theoretic and pragmatic approach that might create enough good conditions, at the same time easy to achieve and capable to give me what I was looking for.

What I was looking for, was how to obtain some direct statements about a few public sculptures, by people that I knew had looked with real attention to some public works.

The opportunity came by when I was invited by Prof. Manuel Janeira and Dr. Luísa Garcia Fernandes from IRICUP⁸ to set up a couple of Routes around Porto's Public Sculpture, after my MA in *Porto's Contemporary Public Sculpture*, defended in Porto's Faculty of Humanities.

At once, I saw there a possibility of getting some direct and reliable statement.

RESUMEN

Habiendo estudiado la escultura pública contemporánea durante diez años como un historiador del arte, una de las cuestiones que siempre me interesó fue el difícil tema de la recepción pública de la escultura contemporánea.

Como Siah Armajani señaló en su manifiesto, creo que la escultura pública desempeña un papel muy relevante en la sociedad moderna, ya que, como Amajani dice, "la escultura pública los intentos de llenar el vacío que se produce entre el arte y público, de hacer arte público y los artistas ciudadanos de nuevo."

Muchos y difíciles problemas aparecen cuando un investigador se propone desarrollar un estudio sobre la recepción de la escultura pública. ¿Qué tipo de investigación deberían adoptarse? ¿Qué interpretación metodológica se debe utilizar? ¿Cómo el investigador puede aproximarse público? .

Comencé por la lectura de alguna literatura especializada acerca de la metodología de investigación directa, pero su enfoque me pareció bastante inductivo e impersonal, incluso si desde el principio sólo considerara el uso de métodos de investigación cualitativa, como los de Clark Moustakas.

Además, me interesa mucho el uso de métodos indirectos como Natalie HEINICH y otros investigadores franceses de la llamada Sociología de la Mediación, o Médiologie, plantean.

Desde la literatura, tomé partí pris de sus principales hipótesis eidéticas, y empecé a pensar en cómo podría articular un enfoque teórico y práctico que podría crear condiciones suficientemente buenas, al mismo tiempo fácil de lograr y capaz de darme lo que estaba buscando.

Intentaba encontrar la manera de obtener algunas declaraciones directas sobre algunas esculturas públicas, por parte de la gente que efectivamente había examinado con atención real algunas obras públicas.

La oportunidad apareció cuando fui invitado por el Prof. Dr. Manuel Janeira y Luisa García Fernandes del IRICUP de la Universidade de Porto, a crear un par de rutas en torno a la escultura Pública de Oporto, partiendo de mi tesis de maestría sobre la "Escultura Contemporánea Pública en Porto", defendida en Facultad de Humanidades de aquella Universidad. A la vez, percibí una posibilidad de obtener información directa y fiable.

I- Theoretical Premises

Three main assumptions were considered: The conduction of Public Art routes of interpretation is a communicational process that supposes being aware of a wide range of aspects, such as urban, historical, technical and artistic data, cultural background of the public and deep personal feelings about art.

Because *Public Art Collections* aim to be significant to all, its meaning shouldn't be established only by the expert (*artists, critics, art historians, public art specialists*) but also by the citizens to whom they are addressed.

When conducting routes of interpretation of *Public Art Collections*, it is essential that a *Public Sphere* might be created involving the interpreter and the participants.

It seems to me important to point out that organizing *Routes of Public Art* is not be the same thing than to teach or to dissertate about plastic contemporary art. In my opinion, organizing routes of interpretation means setting up a communicational process, being its two poles formed by the *interpreter* and the *participants*, both focusing their attention on other two poles: in the foreground, the *public work of art* (and everything it is engaged with), and in the background, *the city* (and everything which is engaged with it).

Being so, I guess that the main role the interpreter should play is that of presenting objective and concise data about the work of art and about the city history and planning.

Starting by the work of art, those data should involve the main aspects related with the production of the work, as if it was seen as mere object, in the same way Heidegger says when he talks about the character of thing the work of art always has⁹.

Still talking about the work of art, I think it's also useful that the interpreter may speak about the processes used by the author to produce the work. It's relevant to distinguish between different methods and techniques.

Finally, it is necessary to point out some different expressions used by different artists of the same period, and some identical ones used by the majority of artists of each period.

Concerning the City, an equivalent approach is requested. Every public work rises in a certain city space, and its location, function and meaning is intimately related to its site.

Being so, the public art interpreter should be aware of these aspects, and present them to the participants in a simple and clear manner, if possible remembering aspects of recent transformations of the city space, transformations that everyone has in mind, and likes to speak about, in order to display and to share his firm and strong ideas.

I think that the social meaning of public art can be produced from quite simple approaches like these, and the interpreter should keep some silence about judging public works of art, unless the participants ask for his opinion, something that happens a lot, and that the interpreter should promptly answer without reservation.

The main conviction that inspire these assumptions, is that in order to produce or to increase the social meaning of public art, it is necessary that a *Public Sphere* might be created between those that approach and talk about public works, in the same way that Jürgen Habermas speaks about in *The Structural Transformation of the Public Space*.¹⁰

In a single word, it seems to me much more relevant to the scope of producing a social meaning for public art, to create that *Public Sphere* than dissertating about "great" plastic or "hermetic" conceptual issues, that are only meaningful to the expert.

2. Pragmatic Procedures

Having this premises in mind, I begun to conceive the instruments I needed, so that I could achieve the scope I intended to. They could be sequenced like this:

I started by selecting the pieces to be seen along the route, attempting to gather a rich variety of works, periods and plastic languages

Next, I designed an itinerary linking each piece, and created a few groups of pieces related to a specific city nucleus (plaza, public building, public garden)

Finally, I made a pamphlet to be delivered to each participant, where one could get some generic data about each piece, and find out some blank spaces to be filled with their judgments, comments, feelings, etc.

The interior of pamphlet made for Route I, looked like this:

Núcleo de Faculdade de Ciências

1. A Universidade

José Carlos, 1928
 Pintura, Póvoa, Alameda dos Estudantes
 de 17 de Junho, Alameda, Alameda (L.M.)

2. Doutor Gomes Teixeira

Teixeira Gomes, 1932
 Busto, Museu de História e Arqueologia, Faculdade
 de Ciências, Alameda (L.M.)

3. Prof. Gomes Teixeira

Teixeira Gomes, 1914
 Busto, Praça, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

4. Doutor Ferreira de Sá

Ferreira de Sá, 1929
 Busto, Museu de História e Arqueologia,
 Faculdade de Ciências (L.M.)

5. Chafariz da Ladeira

Pedra, Praça, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

Núcleo de Praça de Carlos Alberto

6. Mortos da Grande Guerra

Henriques, 1928
 Monumento, Praça, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

Núcleo da Praça de Guilherme Gomes Fernandes

7. Guilherme Gomes Fernandes

Gomes Fernandes, 1914
 Monumento, Praça, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

Núcleo da Praça de Lisboa

8. A Cruz

José Rodrigues, 1926
 Escultura, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

9. D. António Ferreira Gomes

Gomes Ferreira, 1921
 Estátua, Praça, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

Núcleo do Jardim da Cordoaria

10. Flora

Teixeira Gomes, 1928
 Monumento, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

11. Ramalho Ortigão

Ramalho Ortigão, 1928
 Escultura, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

12. António Azeite

Azeite, 1927
 Monumento, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

13. A Grupo Escultórico

Grupo Escultórico, 2007
 Grupo Escultórico, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

Núcleo do Palácio da Justiça

14. A Justiça

Justiça, 1921
 Escultura, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

15. Justiça e Justiça

Justiça, 1921
 Busto, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

16. As Torres do Brasil

Torres do Brasil, 1921
 Escultura, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

17. João Pedro Ribeiro

Ribeiro, 1921
 Escultura, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

18. Feiticeira Borges

Borges, 1921
 Escultura, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

19. João das Regras

Regras, 1921
 Escultura, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

Núcleo do Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar

Abel Salazar, 1928
 Busto, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

21. Corino de Andrade

Corino de Andrade, 1928
 Busto, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

22. Abel Salazar

Abel Salazar, 1928
 Busto, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

23. Abel Salazar

Abel Salazar, 1928
 Busto, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

24. Prof. José Vicente de Carvalho

Carvalho, 1928
 Busto, Museu, Alameda, Faculdade de Ciências,
 Alameda (L.M.)

Avaliação

	ótimo	Bom
Estética	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Historia	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Técnica	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Materiais	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

And the front, looked like this:

Registo de Leituras

De uma de várias ou diversas, escolha uma que lhe tenha particularmente "falado" e descreva sucintamente os aspectos que mais o impressionaram, salientando as qualidades, ou falhas delas, que a individualizam do resto do conjunto. Se preferir, pode confrontar duas obras, indicando as semelhanças ou diferenças que lhe pareçam mais significativas.

O presente registo é independente da visita e destina-se a servir de base a uma investigação atómica sobre a recepção pública da escultura no espaço público, em Portugal, pelo que a sua realização, que se agradece, deve ser feita unicamente se se estiver de acordo com que os pontos devota avançados possam ser objecto de análise e de eventual discussão em fase de doutoramento.

Agradecemos calorosamente a sua participação. Conhecer, ler é extremamente importante para se poder compreender o complexo fenómeno da arte e da escultura no espaço público.

Como presente e prêmio à leitura esse registo após uma segunda observação, poderá enviar a masthead pelo correio eletrónico através do endereço eletrónico, acompanhado de uma fotografia digital (opcional) em caso de forma a ilustrar a sua escolha.

O endereço é o seguinte:
 José Guilherme Abreu
 Rua de Camões, 4/B - 4º floor, 4000-140 Porto

Utilizado pela participação
 José Guilherme Abreu

PERCURSOS
 À Volta da Escultura Pública do Porto



José Guilherme Abreu
 Historiador de Arte



Universidade do Porto
 Instituto de Estudos e
 Iniciativas Comunitárias
IRICUP

The interior of the pamphlet made for Route 2, looked like this:

Designação	Autoria	Data	Materiais / Técnica	Tipologia	Classe Intencional	Análise
1. <i>Padre Américo</i>	Henrique Moreira	1961	Bronze / Metal	Grupo escultórico	Lugar de Memória	<i>Retrato, Pietismo, Culto Religioso</i>
2. <i>Rapto de Ganimedes</i>	A. Fernandes de Sá	1916	Bronze / Metal	Grupo escultórico	Qualificação Urbana	<i>Naturalismo, Mitologia, Paganismo</i>
3. <i>Baco</i>	Teixeira Lopes	1916	Bronze / Metal	Torso	Qualificação Urbana	<i>Naturalismo, Mitologia, Paganismo</i>
4. <i>S. José e S. Joaquim</i>	Soares dos Reis	1880	Granito / Pedra	Imagem	Lugar de Devoção	<i>Classicismo, Plasticismo, Religiosidade</i>
5. <i>Descida do Espírito Santo</i>	Henrique Moreira	1945	Bronze / Metal	Baixo-relevo	Lugar de Devoção	<i>Classicismo, Iconografia, Religiosidade</i>
6. <i>Almeida Garrett</i>	Barata Foyo	1954	Bronze / Metal	Estátua	Lugar de Memória	<i>Modernismo, Tensão, Implantação</i>
7. <i>Carlos Cal Brandão</i>	José Rodrigues	1995	Bronze / Metal	Baixo-relevo	Lugar de Memória	<i>Sinalização, Simbologia, Abstração,</i>
8. <i>Coroões</i>	João Fragoso	1957	Bronze / Metal	Grupo escultórico	Qualificação Urbana	<i>Modernismo, Mitologia, Devoração</i>
9. <i>Platibanda do Ríveli</i>	Henrique Moreira	1942	Cimento / Mista	Baixo-relevo	Animação Arquitectónica	<i>Academismo, Decoração, Requalificação</i>
10. <i>Meninos</i>	Henrique Moreira	1932	Bronze / Metal	Grupo escultórico	Qualificação Urbana	<i>Novcentismo, Decorativismo, Putti</i>
11. <i>Juventude</i>	Henrique Moreira	1929	Lioz / Pedra	Estátua / Fonte	Qualificação Urbana	<i>Novcentismo, Decorativismo, Sensualidade</i>
12. <i>A Nacional</i>	Sousa Caldas	1924	Bonze /Metal	Estátua	Animação Arquitectónica	<i>Academismo, Simbolismo, Nacionalismo</i>
13. <i>Imperial</i>	Henrique Moreira	1936	Bonze /Metal	Escultura	Animação Arquitectónica	<i>Modernismo, Estilização, Decoração</i>
14. <i>Banco de Portugal</i>	Sousa Caldas	1934	Bonze /Metal	Grupo escultórico	Animação Arquitectónica	<i>Academismo, Alegoria, Decoração</i>
15. <i>D. Pedro IV</i>	Anatole Clamels	1865	Bonze /Metal	Estátua equestre	Lugar de Memória	<i>Neoclassicismo, Monumentalidade, Liberalismo</i>
16. <i>O Ardina</i>	Manuel Dias	1991	Bronze / Metal	Estátua pedestre	Qualificação Urbana	<i>Realismo, Cidade, Memória</i>
17. <i>Altars dos Congregados</i>	Henrique Moreira	1948	Mármore / Pedra	Baixo-relevo	Lugar de Devoção	<i>Modernismo, Narratividade, Iconografia</i>

Avaliação:

Manifeste as sua preferências, indicando com o seu respectivo número de ordem, a melhor e a pior obra desta série, dentro de cada tipologia:

	Melhor	Pior		Melhor	Pior
Monumento, Estátua equestre	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Grupos escultóricos	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Estátuas, Imagens, Torsos	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	Baixos-relevos	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

And the front, looked like this:

Registo de Leituras

Da série de obras que observou, escolha uma que lhe tenha particularmente "tocado" e descreva sucintamente os aspectos que mais o/a impressionaram, valorizando as qualidades, ou falta delas, que a individualizam do resto do conjunto. Se preferir, pode confrontar duas obras, indicando as similitudes ou discrepâncias que lhe pareçam mais significativas.

O presente registo é independente da visita, e destina-se a servir de base a uma investigação académica sobre a recepção pública da escultura no espaço público, em Portugal, pelo que a sua realização, que se agradece, deve ser feita unicamente se se estiver de acordo com que os pontos de vista evocados possam ser objecto de análise e de eventual inquirição em tese de doutoramento.

Agreste, calorosamente a sua participação. Contacte-la e estiver-lhe-ia e estiver-lhe-ia a sua participação. Contacte-la e estiver-lhe-ia a sua participação. Contacte-la e estiver-lhe-ia a sua participação.


Como provavelmente preferir ler esse registo após uma segunda observação, poderá enviar o mesmo pelo correio, este mesmo folheto (ou uma fotocópia, acompanhada de uma fotocópia de 48x63 cm), em casa, de forma a tornar a sua escrita.

O endereço é o seguinte:
 José Guilherme Abreu
 Rua de Camões, 4/B - 4º dtº, 4080-146 Porto


Dirigido pela participação
 José Guilherme Abreu

PERCURSOS

À Volta da Escultura Pública do Porto



José Guilherme Abreu
 Historiador de Arte



Analysing its structure we may follow the steps of some other aspects:

- The Pamphlet displayed, numbered by order, a list of pieces, with their main artistic data
- Two kinds of questions were present
- A closed question for evaluation of best and worse pieces
- An open question asking for opinions and comments related to the piece(s) judged as best or worse, or a confrontation between both
- There was also a suggestion of making a photo of the pieces chosen, during a second individual visit, when the questions should be answered
- Finally, each participant was asked to send back the filled form by mail

Other relevant details:

- There were in average twenty participants in each route
- The participants were mainly professors, students and executives of Porto University
- Some of them followed the three Routes
- Only a few sent the filled form by mail, as asked

3- Porto's Routes

Route Nr. 1: Around the University Historic Building

This first Route reflects the importance that the Historical building of the University of Porto has. Placed in a wide plateau, surrounding the Central Services of the University one can find a quite relevant sample of Porto statuary and public contemporary sculpture.

Placed in Porto's historic Centre recently classified as Cultural Patrimony of the Humanity, as in so many other European Cities, close to the University central building other historic and relevant buildings are set, such as ancient churches, like "Torre dos Clérigos" (Tower of the Clergy) which is Porto's most famous architectonic *ex-libris*, a 19th century hospital, the first Porto's Medical School, a few historic cafés, and other public buildings, like the Court, which remains one of the most prominent building of the Estado Novo (Portuguese Dictatorship Regime).

In this sense the public sculpture punctuation of the zone is a constant presence, merging many different sculptural works side by side, as it is usual in the public sculpture display.

In Table nr. 1, we set up the main structural aspects of the Public Sculpture Collection present in Route nr. 1:

Analysing this Table, one may see that the Collection was divided into two main Categories:

Periods Classes	Universalism 3 rd quarter of 19 th Century	Fin-de- Siècle Final 19 th Century	Novocento 1 st quarter of 20 th Century	Nationalism 2 nd quarter of 20 th Century	Modern/ Tradition 2 nd quarter of 20 th Century	Renovation 3 rd quarter of 20 th Century	Rupture 4 th quarter of 20 th Century	Global Final 20 th Century First 21 st Century
Places of Memory	-	4	6	1	4	2	-	-
Elements of Architectonic Animation	2	-	-	-	2	-	-	-
Elements of Urban Qualification	1	-	-	-	-	-	1	1

Periods and Classes

Each *Period* refers to a specific quantitative chronology, and simultaneously is characterised by a qualitative expression. The chronology range, however, refers not to the works' consecration date, but to the original definition of the model (formal, expressive or conceptual) created or displayed by the artists, for one must be aware of the fact that many public pieces are works that reflect a clear continuity, and even that its continuity might well represent a differential distinctive value of the very nature of the Public Art work.

We distinguish, then, eight different periods. The establishment of each one had as main preoccupation the fact that each period could be meaningful not only for this specific sample of Porto's Public Art Collection, but for every Public Art Collection, not only in Porto and Portugal, but that could also be meaningful for the larger European situation.

In a similar way, the definition of the three classes reflects that preoccupation of some kind of an universal understanding of Public Sculpture Collections. Now the relationship is no longer established with History, not even with styles or typological schemes, but with spatial and functional roles that the public sculptural works play in the City image and fabric.

Therefore, we distinguish the logic of displaying memory (people, facts) from that of displaying ornamentation architectonic integration (or animation) and that of urban qualification (or regeneration).

From that point of view, there is no such big gap between tradition and modernity, or even between traditional and contemporary public sculptural work, if we consider that the rupture between both, being formal or even conceptual, don't exclude the topological and eidetic continuity of public sculpture work, when related with the city structure and image.

In order to present that perspective, the interpreter of public art routes should give much importance to the historical and cultural context of the public.

Being inadequate to display all the relevant information that each context has in order to make transparent the presence of the public work of art, and remembering that the main scope is always to help make arising the social (or interpersonal) meaning of public art, I came up with the idea of relating each period with a strong epochal image of a city place and social ambient, with which specific sculptural work was indeed involved to.

Route Nr. 2: Along Porto's Civic Centre

In Table nr. 2, we set up the main structural aspects of the Public Sculpture Collection present in Route nr. 2:

Analysing this Table, we notice that another class of sculptural works appears, comparatively to Table nr. 1: Places of Devotion. With this insertion we may see together the four classes that composes the field of public sculpture production, as I use to suggest.

In this table, we can find the reference to a work whose quotation is presented between brackets. It refers to a sculpture that was proposed to a competition for the ornamentation of Plaza D. João I, but didn't win the first price.

Talking about ornamentation, it's relevant to notice that although we are dealing with the sculptural punctuation of the main axis of the city's civic centre, one cannot find here a majority of works displaying commemoration, but instead one finds ornamental works.

Nevertheless, we find here two of the most important city's commemorative sculptures: the monument to D. Pedro IV and the statue to Almeida Garrett, two symbolic references to the armed combat and to the artistic claim and use of liberty values.

Also, it's important to point out the semiotic value of the implantation of those monuments: the first located in the central main Plaza of Porto, whose name is justly Plaza of Liberty, and the second located just in front of the central Town Hall building.

Periods Classes	Universalism <i>3rd quarter of 19th Century</i>	Fin-de- Siècle <i>Final 19th Century</i>	Novecento <i>1st quarter of 20th Century</i>	Nationalism <i>2nd quarter of 20th Century</i>	Modern/ Tradition <i>2nd quarter of 20th Century</i>	Renovation <i>3rd quarter of 20th Century</i>	Rupture <i>4th quarter of 20th Century</i>	Global <i>Final 20th Century First 21st Century</i>
Places of Memory	1	-	-	-	1	-	1	-
Places of Devotion	-	1	-	2	-	-	-	-
Elements of Architectonic Animation	-	-	2	1	1	-	-	-
Elements of Urban Qualification	1	2	2	-	1	(1)	2	1































Route Nr. 3: Between High and Low Porto's Symbolic Centres

Finally I refer to the last Route, the one that deals with the most representative and symbolic Porto's Medieval centres: the high Cathedral place and the low Market place.

As I did with Route nr. 1 and 2, I display now the table with the main structural aspects of the Public Sculpture Collection presented in Route nr. 3:

Periods Classes	Universalism <i>3rd quarter of 19th Century</i>	Fin-de- Siècle <i>Final 19th Century</i>	Novecento <i>1st quarter of 20th Century</i>	Nationalism <i>2nd quarter of 20th Century</i>	Modern/ Tradition <i>2nd quarter of 20th Century</i>	Renovation <i>3rd quarter of 20th Century</i>	Rupture <i>4th quarter of 20th Century</i>	Global <i>Final 20th Century First 21st Century</i>
Places of Memory	2	2	-	-	2	-	1	-
Places of Devotion	-	-	-	-	-	-	1	-
Elements of Architectonic Animation	-	-	1	-	1	-	1	-
Elements of Urban Qualification	-	-	-	-	-	-	1	-

Finally, in the next Table I assemble the three Routes with the images of master works of each one sorted by period and by class.

Images Periods	Urban Facts	Public Space	Public Art (Route no. 1)	Public Art (Route no. 2)	Public Art (Route no. 3)
<i>Urbanization 3rd quarter of 19th Century</i>					
<i>Fir-Ab-Gazi First 19th Century</i>					
<i>Marmaris 1st quarter of 20th Century</i>					
<i>Modernization 2nd quarter of 20th Century</i>					
<i>Revolution 3rd quarter of 20th Century</i>					
<i>Explosion 4th quarter of 20th Century</i>					

4- Participants' Statements

As I've said, since the beginning was really the main scope of the initiative, although it was not presented as so.

I've asked to the participants to deliver the pages (or photocopies) filled with their points of view, but it's true that I hadn't created a communication system that could turn easy their participation, for the method depended entirely on the participant's will on sending their statements by mail, to my own house address.

Obviously, that procedure had its own risks, but at the same time I thought it was the one that assured the most diligent and responsible public commitment to the matter.

Also, one must not forget that even there would be no answers delivered at all, that particular result would be a quite relevant one, and no less meaningful than any other.

In fact, as I said before, there were just a few participants' statements delivered: three.

It was a quite tiny participation, as the average number of each Route participants was twenty, what should make the final amount of sixty inquiries delivered, although there were some participants that entered the three Routes.

However, from the beginning my approach to the matter was not a quantitative one, and even now I don't believe that the survey had been a failure.

On the contrary I find much useful to display the three statements delivered.

5- Final Considerations

The very little number of delivered comments and evaluations show that there is not yet assumed that the citizens' points of view are necessary for the perception of the collective meaning of public art




When expressing their opinions and feelings, the participants showed that they are still very much touched by the importance of the qualities of the monumental work, such as the impact of scale, and the communicational value of the narrative dimension. In this sense, I suppose that artists, critics and theorists of public art need to reflect upon this, in order to include those aspects in their work, analysis and models

Bibliography

- ARMAJANI, Siah, Manifesto Public Sculpture in the Context of American Democracy, In, AA.VV., Reading Spaces, MACBA, 1995, pp. 111-114
FRANCO, Núria, The Citizen's Attitude towards work of Art in Public Space: the case of Barcelona, In, REMESAR, A. (Ed.), Urban Regeneration. A Challenge for Public Art, Universitat de Barcelona, 1997, pp. 86-90
HABERMAS, Jürgen, The Structural Transformation of the Public Space. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society, MIT Press, Massachussetts, 1991, (1962)
HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, s/d, Lisboa
HEINICH, Natalie, *L'Art Contemporain Exposé aux Rejets. Études de Cas*, Éditions Jacqueline Cham-bon, 1998, Nîmes
MOUSTAKAS, Clark, *Phenomenological Research Methods*, Sage Publications, 1994, London
REVILLA, Fre-de-rico, In, *Colóquio-Artes*, Lisboa, n° 88, Março de 1991, pp. 30-35

NOTES

- ¹ Art Historian. Vice-President of APHA (Portuguese Association of Art Historians)
² ARMAJANI, Siah, Manifesto Public Sculpture in the Context of American Democracy, In, AA.VV., Reading Spaces, MACBA, 1995, pp. 111-114
³ Vide, FRANCO, Núria, The Citizen's Attitude towards work of Art in Public Space: the case of Barcelona, In, REMESAR, A. (Ed.), Urban Regeneration. A Challenge for Public Art, Universitat de Barcelona, 1997, pp. 86-90
⁴ I rejected pure quantitative methods like those used by Frederico Revilla, vide Colóquio-Artes, Lisboa, n° 88, Março de 1991, pp. 30-35.
⁵ MOUSTAKAS, Clark, *Phenomenological Research Methods*, Sage Publications, 1994, London
⁶ HEINICH, Natalie, *L'Art Contemporain Exposé aux Rejets. Études de Cas*, Éditions Jacqueline Cham-bon, 1998, Nîmes
⁷ Vide URL : www.mediologie.org . Specially, Vide, AA.VV., Les Cahiers de Médiologie, n° 7, La Confusion des Monuments, Gallimard, 1999, Paris.
⁸ IRICUP: Institute of Common Initiatives and Resources of Porto University
⁹ Vide, HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, s/d, Lisboa
¹⁰ HABERMAS, Jürgen, The Structural Transformation of the Public Space. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society, MIT Press, Massachussetts, 1991, (1962)

	Statements	Images
Route nr. 1	<p>"I distinguish the pieces made by Barata Feyo (n° 16) and Arlindo Rocha (n° 9) because I they please me. But my choice goes to the statue "Justice"(n° 14) and the relief "Justice and Judges"(n° 15), both from the Court nucleus. The statue, by its grandeur, magritude, imposingness and excellent representation. The relief, by its composition and its original narrative qualities" (University student: History)</p>	
Route nr. 1	<p>"The one that touched the most was the monument to João Dinis (n° 20) for the person it refers to, and for its well-made plastic form. However as a monumental work, I would distinguish the statue "Justice" (n° 14) by its grandeur, impressive both as a sculptural work, and for the message it spreads"</p>	
Route nr. 3	<p>"I prefer the statue of Vímará Peres (n° 7). By its image of predominance, and power, and its pose of expectation, denotes the concentration and fixes the instant that precedes the battle "</p>	

CONCLUSIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN EN LOS ÚLTIMOS 60 AÑOS DE UN CASO CONCRETO: LA CIUDAD DE ZARAGOZA

Ana Ara Fernández. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza

SUMMARY

With this article we will try to obtain some conclusions about the production of public monuments in the second half of twentieth Century taking as a starting point the city of Zaragoza. So we will try to answer some questions such as who and how these public monuments are funded, how they have been commissioned and which values they try to transmit with their construction. This is in relation to more than seventy works that have been catalogued by the author in this city.

That is why we have established four substantial chronological groups (the first one covers the 1940s and 50s, the second one the 1960s and 70s, the third one the 1980s and 90s and the fourth one the period between 2000 and 2007) which can be used to illustrate the developments that have been taking place over this long period of time.

The starting point of the methodology I will use will be the information relating to the output of each classified monument, and I will start to develop charts that will help us quantify the subjects that we are going to deal with in this section to draw conclusions later on.

The city of Saragossa will be an example in this study of medium city in terms of number of inhabitants, and for this reason we will be able to extrapolate these results on a nationwide scale.

Looking ahead the author would like to address the way in which changes can be noted over the decades analysed, for instance, the way in which tendering has been giving way to popular initiatives, the maintenance of the sculpture themes such as busts or several works by local artists who create public works in the same city.

RESUMEN

Con este artículo vamos a tratar de obtener conclusiones acerca de la producción de monumentos públicos en la segunda mitad del siglo XX, tomando como punto de partida la ciudad de Zaragoza. Por lo tanto, intentaré responder a algunas preguntas tales como quién y cómo estos monumentos públicos se financian, cómo se han encargado y qué valores tratan de transmitir con su construcción. El estudio se realiza a partir de más de setenta obras que han sido catalogados por el autor en esta ciudad.

Es por eso que hemos establecido cuatro grupos cronológicos importantes (el primero se refiere a la década de 1940 y 50, el segundo los años 1960 y 70, el tercero el decenio de 1980 y 90 y un cuarto cubre el período comprendido entre 2000 y 2007) que pueden ser utilizados para ilustrar la evolución que ha tenido lugar durante este largo período de tiempo.

El punto de partida de la metodología utilizará la información relativa a cada monumento clasificado, y voy a empezar a desarrollar los gráficos que nos ayudarán a cuantificar los temas que vamos a tratar en esta sección para más tarde sacar conclusiones.

La ciudad de Zaragoza será un ejemplo en este estudio de la ciudad media en términos de número de habitantes, y por esta razón podemos extrapolar estos resultados a escala nacional.

Mirando hacia el futuro la autora pretende estudiar cómo hacer frente a la forma en que los cambios pueden observarse en las décadas analizadas, por ejemplo, la forma en que la licitación ha posibilitado dar salida a iniciativas populares, el mantenimiento de la escultura y temas tales como bustos o varias obras de artistas locales que crean las obras públicas en la misma ciudad.

INTRODUCCIÓN

La ciudad de Zaragoza se sitúa en la quinta posición de las ciudades españolas en lo que a número de habitantes se refiere, superando la cifra de 600.000; idéntica posición alcanza si tenemos en cuenta sus aspectos económicos. Se trata, por lo tanto, de una ciudad de nivel medio – alto que nos ha servido como campo de experimentación para la elaboración de este estudio que tiene por objeto el análisis de la producción de los monumentos y esculturas públicas datadas en la segunda mitad del siglo XX.

A lo largo de los siguientes epígrafes voy a ir respondiendo a preguntas como ¿quién financia estas obras?, ¿cómo?, ¿mediante qué sistemas han sido adjudicadas? o ¿qué valores nos pretenden transmitir con su construcción?, para pasar, en un último apartado, a sacar una serie de conclusiones que servirán como balance final a este estudio.

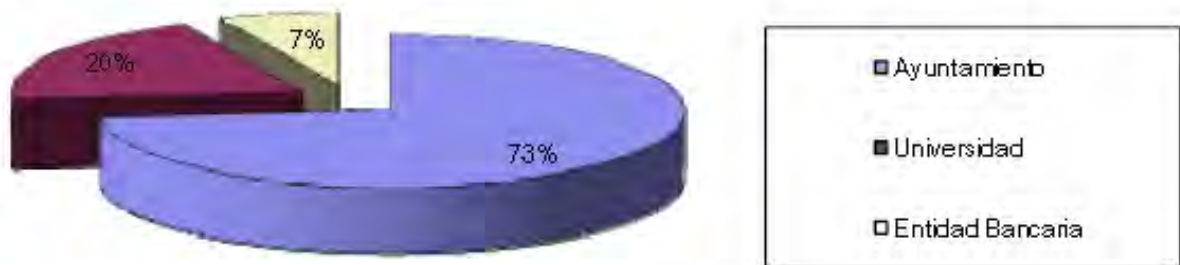
El trabajo ha sido estructurado en cuatro apartados establecidos en base a criterios cronológicos; en ellos abarco desde los primeros años del régimen franquista (1940 – 1950), hasta las últimas actuaciones (2000 – 2007), estableciendo dos periodos cronológicos intermedios: las décadas finales del franquismo (1960 – 1970) y la llegada de los ayuntamientos democráticos (1980 – 1990).

PRODUCCIÓN DEL MONUMENTO PÚBLICO EN ZARAGOZA (1940 – 2000)

I. Primeros años del franquismo (1940 – 1950)

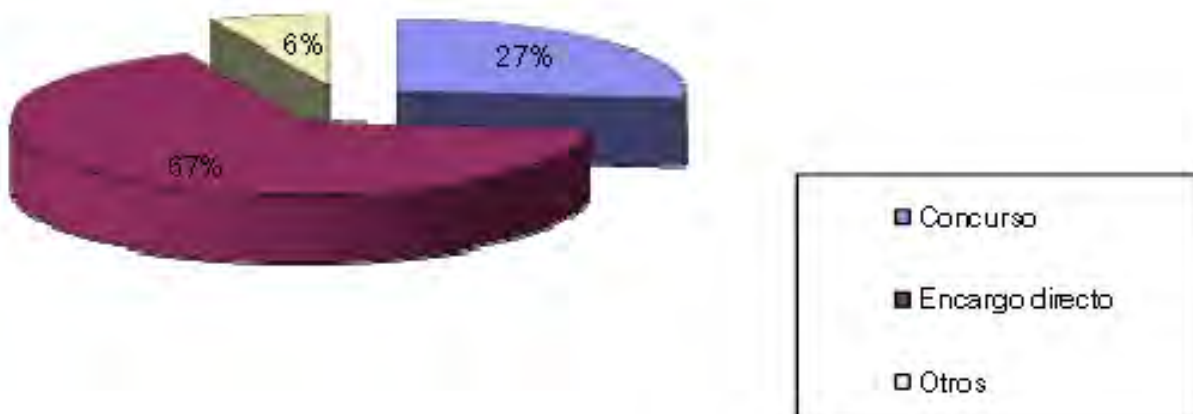
Son varias las características que definen al monumento público en Zaragoza durante los primeros años del franquismo y que pueden hacerse extensibles al resto del panorama nacional. Entre ellas, el hecho de que casi todas las obras levantadas en este periodo fueron encargadas y costeadas por el Ayuntamiento de la ciudad, con la excepción de tres que corrieron a cargo de la Universidad de Zaragoza y una del Banco Zaragozano (GRÁFICO 1).

GRÁFICO 1



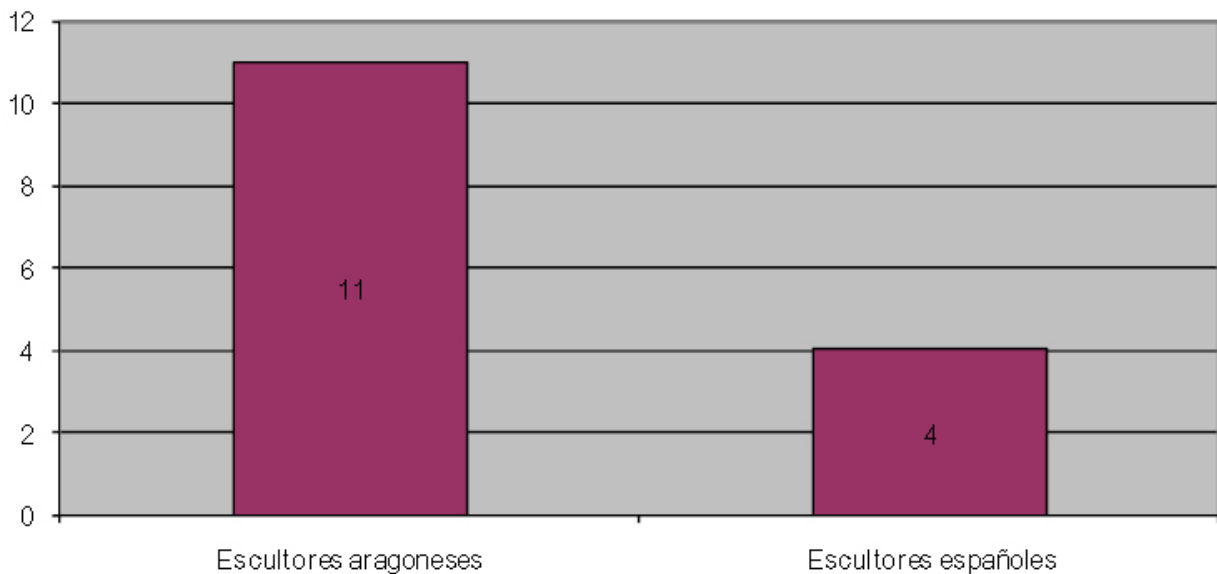
Otro de los aspectos singulares de estos años es que, más del 60% de las obras levantadas fueron encargadas directamente a un escultor aragonés. Resulta curioso comprobar cómo de las cuatro ocasiones en las que en este periodo se convocaron concursos nacionales, los escultores aragoneses no salieron nunca ganadores², hecho que atestigua que el valor de sus proyectos no siempre alcanzaba la calidad necesaria (GRÁFICO 2). Entre las excepciones encontramos el busto que Francisco Bretón costeó y realizó del jardinero Gracia Gazulla, y que posteriormente donó al Ayuntamiento de la ciudad.

GRÁFICO 2



Este sistema de encargo directo al que me refería, privilegiaba sin duda a los escultores locales, de ahí que muchos de los artistas activos en estas décadas de relativo compromiso con su ciudad y los ideales políticos del momento, cuenten con varias obras de su autoría, caso de Félix Burriel con seis o Dolores Franco con tres (GRÁFICO 3).

GRÁFICO 3



Entre los temas predominantes en torno a los que fueron creados estas obras, destacan las que aluden a principios ideológicos propugnados por el régimen franquista como la idea de Unidad (materializada en el monumento a Fernando el Católico), Hispanidad (en el monumento a Goya), así como el deseo de conmemorar a los Caídos en la guerra (caso de los monumentos dedicados a los estudiantes muertos en la Guerra Civil y a los Héroes y Mártires de la Cruzada) y a la figura del Caudillo (monumento del General Franco). Con un carácter más localista, apareció con fuerza el género del retrato con el que se rendía homenaje a figuras destacadas de Aragón, contando en esta ciudad con ocho ejemplos³. Así, encontramos dos tendencias claras: la recuperación de figuras del pasado que son ahora asimiladas para el recuerdo público y la creación de una iconografía propia que pretendía actuar como propaganda del nuevo Estado.

Otras de las iconografías esenciales de este periodo, aludida en los monumentos a los Caídos, fue la religiosa; un ejemplo de ello es el monumento que se levantó al niño mártir Santo Dominguito de Val. Junto a este caso aislado, podemos señalar las numerosas esculturas que fueron situadas en los exteriores de los edificios religiosos como elementos decorativos y de reclamo o las erigidas en el cementerio de la ciudad pero que quedan al margen de este estudio por considerar que su razón de ser difiere de la noción de monumento público.

Como resumen de este primer apartado debemos destacar:

La presencia quasi absoluta del Ayuntamiento de la ciudad como promotor de los monumentos conmemorativos.

La existencia de un programa iconográfico acorde con los ideales del régimen.

La convocatoria de concursos nacionales siempre que se buscaba calidad en la obra. En este caso los escultores aragoneses quedaron mal parados al ser los autores, únicamente, de obras que les fueron encargadas directamente, sin previo concurso.

La repetición de nombres de escultores aragoneses en un intento de promocionar su arte.

2. Las décadas finales del franquismo (1960 – 1970)

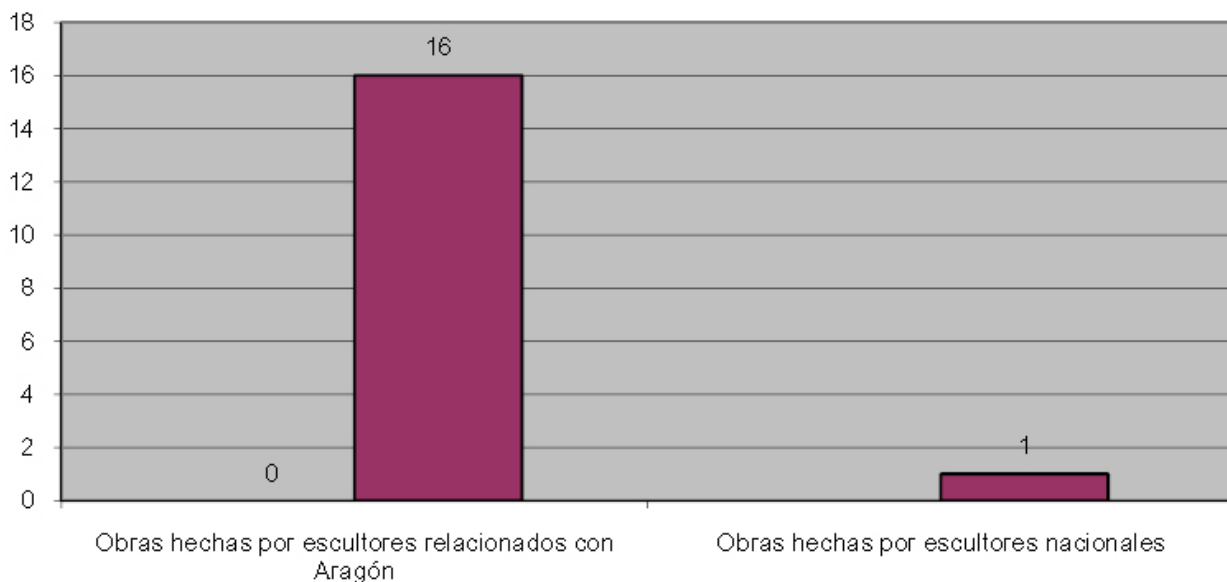
La ciudad de Zaragoza comenzó a experimentar una decidida renovación en la colocación de esculturas públicas a partir de la década de 1960. Y señaló el término “esculturas” porque frente a la intención conmemorativa que predominaba en los monumentos de décadas precedentes, a partir de estos años la ciudad se llenó de obras que parecían querer salirse de los espacios museísticos⁴, no con la intención específica de rendir homenaje a un personaje o colectivo determinado, sino de decorar el espacio urbano.

A este hecho contribuyó la celebración de las Bienales de Escultura “Premio Zaragoza” (1962 – 1973) que trajeron a esta ciudad obras y escultores de carácter mucho más moderno de lo que se estaba acostumbrado a ver, como ejemplo *La ola y el monstruo*, obra de Antonio Sacramento que recibió el máximo galardón en su segunda convocatoria, motivo por el que desde ese momento pasó a decorar el céntrico paseo de la Gran Vía.

Otro de los motivos esenciales de este cambio fue la presencia de dos escultores aragoneses, Ángel Orensanz y Pablo Serrano, que supieron ponerse en el punto de mira de las autoridades competentes para hacerse con el encargo de un considerable número de obras. Sorprendente es la cantidad de esculturas que llevó a cabo Orensanz acaparando cinco de los diecisiete proyectos contabilizados en estos años en Zaragoza⁵.

Consecuencia inmediata de esta nueva concepción de la escultura pública fue el descenso del número de bustos levantados en estos años pasando de los ocho de años precedentes a únicamente tres. Otra de las características más sorprendentes que definen a este periodo cronológico es la inexistencia de concursos. Las obras fueron encargadas directamente a una serie de escultores, de ahí que la práctica totalidad de ellas (con una única excepción, *La ola y el monstruo*) fueron realizadas por artistas nacidos o residentes en Aragón (GRÁFICO 4).

GRÁFICO 4



Si bien es cierto que no todas las obras que englobo en este apartado fueron costeadas en su totalidad por el Ayuntamiento de Zaragoza, el 100% de ellas pasaron a formar parte de inmediato a su propiedad debiéndose encargar a partir de este momento de su conservación. Entidades privadas como las Cajas de Ahorro (caso del monumento a José Sinués y Urbiola) comenzaron a encontrar en la financiación de monumentos públicos un buen sistema para promocionar su nombre entre los ciudadanos. En otros casos,

fueron iniciativas personales (caso de la “Asociación de Amigos de la Jota” o la “Peña Solera Aragonesa”) las que promovieron algunas obras que inmediatamente cedían al Ayuntamiento para que éste encontrara un sitio adecuado para su ubicación y para que se encargara de su futuro mantenimiento.

Por todo ello, las características más significativas de este segundo periodo serían:

La inexistencia de concursos, lo que implicó el predominio quasi absoluto de obras realizadas por escultores nacidos o residentes en Aragón.

El Ayuntamiento de la ciudad continúa teniendo en estos momentos el protagonismo en la promoción de esculturas públicas, si bien continuaron interviniendo los Bancos y Cajas de Ahorro.

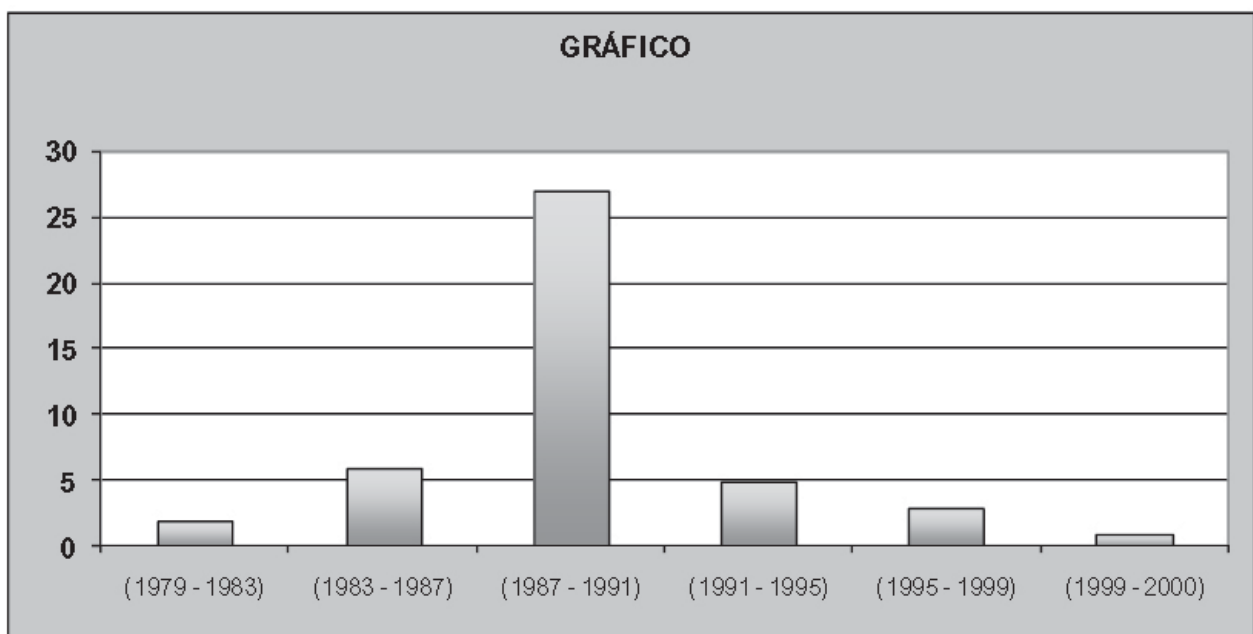
Un descenso considerable en el número de bustos.

3. La llegada de los ayuntamientos democráticos (1980 – 2000)

El establecimiento de los ayuntamientos democráticos en Aragón, así como en el resto de España, supusieron el auge del espacio público como receptor idóneo para la colocación de esculturas. Desde la configuración, en 1979, de los primeros ayuntamientos democráticos hasta la actualidad, la importancia que ha alcanzado la escultura pública en las ciudades españolas se haya mantenido hasta el momento actual con algún que otro pico sobresaliente⁶.

Así, si tenemos en cuenta las fechas de colocación del elenco de obras que fueron levantadas en Zaragoza a lo largo de este periodo, podemos afirmar que la máxima concentración de proyectos tuvo lugar entre 1987 y 1991, correspondiendo con el primer mandato del alcalde socialista Antonio González Triviño⁷ (GRÁFICO 5).

Si bien es cierto que durante este mandato se llevaron a cabo un buen número de encargos de gran envergadura, este elevado porcentaje encuentra su razón de ser sino perdemos de vista el considerable número de esculturas que fueron encargadas e ideadas para formar parte de la renovada plaza del Pilar. Junto a esta magna intervención, fueron llevadas a cabo otras de menor impacto por todo el caso histórico en las que la colocación de esculturas, generalmente de pequeño formato, fue una práctica común a lo largo de estos años. La escultura pública actuaba como renovadora de los espacios públicos.



Íntimamente ligado con este hecho, y como característica significativa de este periodo, debo señalar una diferencia respecto a décadas precedentes: los nuevos emplazamientos en los que la escultura pública se instala. Si anteriormente ésta era concebida, en líneas generales, para el núcleo histórico de la ciudad, a partir de estos años los barrios periféricos, en progresivo crecimiento, comenzaron a ser también receptores

de este tipo de obras. Con su colocación se pretendía dotar de entidad a los nuevos espacios urbanos carentes, por otro lado, de una personalidad o carácter específico.

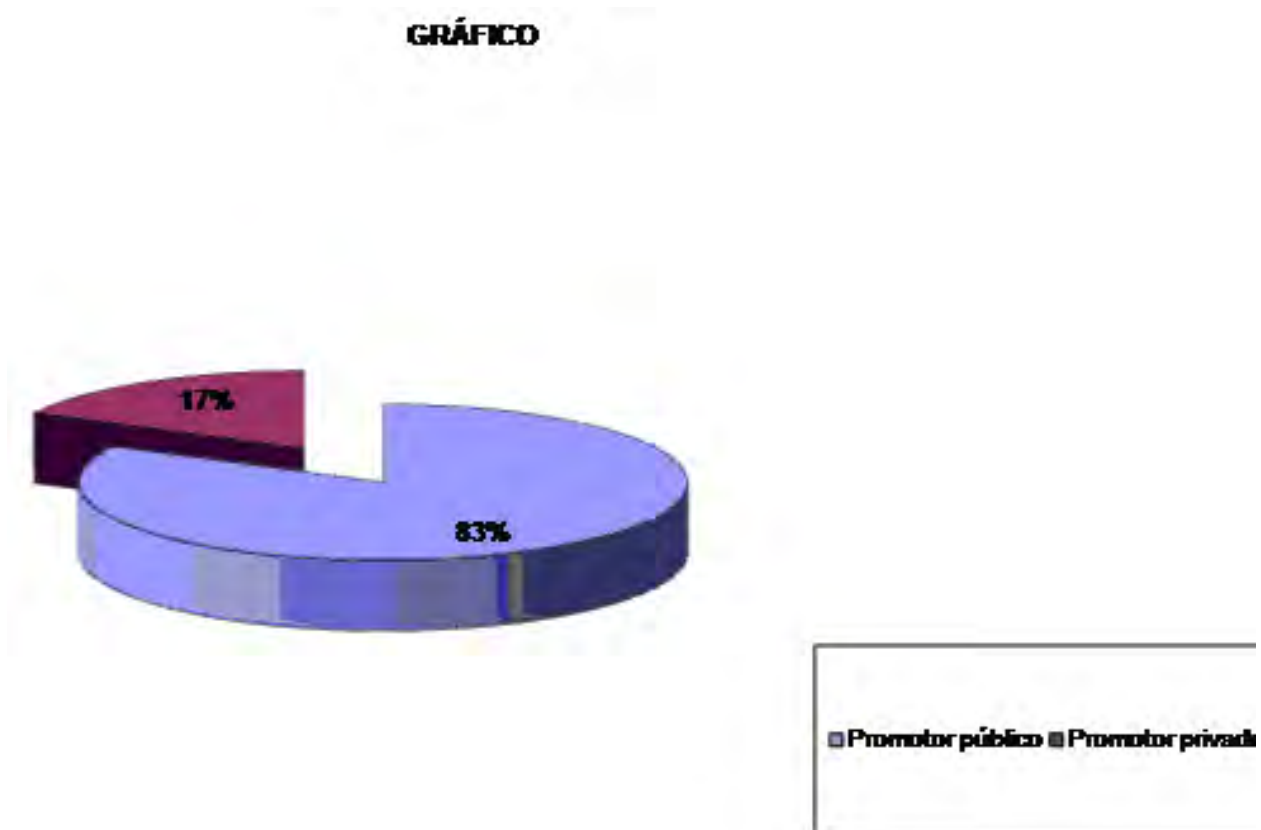
A partir de estos años, los equipos municipales de la ciudad han optado por la noción de escultura como elemento definidor, cultural y artístico para la decoración de nuevos barrios y remodelaciones de antiguos espacios urbanos.

Pese al considerable número de diferencias que encuentro respecto a los dos periodos anteriores, resulta llamativo comprobar cómo la procedencia de los autores de estas obras siga siendo mayoritariamente de artistas que guardan algún tipo de relación, por origen o residencia, con Aragón. Esto se debe, principalmente, a que en tan sólo una ocasión fue convocado un concurso público, el monumento a la Constitución, que de igual modo fue adjudicado a un aragonés; en el resto de los casos, las obras fueron encargadas directamente a artistas locales. De ahí se comprende la repetición de nombres que cuentan en la ciudad con más de una obra de este periodo, caso de Carlos Ochoa, Manuel Arcón o Francisco Rallo por citar tan sólo los más evidentes.

Junto a estos nombres, destacan en este periodo los de escultores clásicos de origen aragonés, García Condoy, Pablo Gargallo y Pablo Serrano, de los que fueron colocadas varias esculturas, entre 1985 y 1986, como reconocimiento a su figura y reclamo, de ahí que algunas de ellas se encuentren en las fachadas principales de los museos monográficos que de Gargallo y Serrano hay en la ciudad de Zaragoza.

Continuando la tónica de décadas precedentes, el Ayuntamiento sigue siendo en estos años el principal promotor de las esculturas públicas, si bien es cierto que organismos que en este caso considero privados, como las asociaciones de vecinos, las cajas de ahorro u Opel Corsa, por citar tan sólo algunos ejemplos, comenzaron a jugar un papel importante en estos años (GRÁFICO 6).

GRÁFICO



Un último aspecto sobre el que desearía reincidir es sobre la multiplicidad de caras que presenta la idea de “escultura pública” en estos últimos años. La noción de “monumento” sin embargo sigue presente en un considerable número de obras que fueron creadas con la intención de rendir homenaje a un personaje o

acontecimiento concreto. Salvo en estos casos, la escultura pública, juega un rol más decorativo que de caracterización o definición del lugar en el que se instalan.

Como características comunes en este periodo, destaco:

La inexistencia de concursos como sistemas de promoción de la escultura pública (sólo uno de la totalidad de los proyectos llevados a cabo en estos años).

El apoyo, por parte del Ayuntamiento, de escultores aragoneses mediante el encargo directo de obras.

La existencia de un periodo de máxima actividad en la instalación de esculturas públicas desde 1987 a 1991.

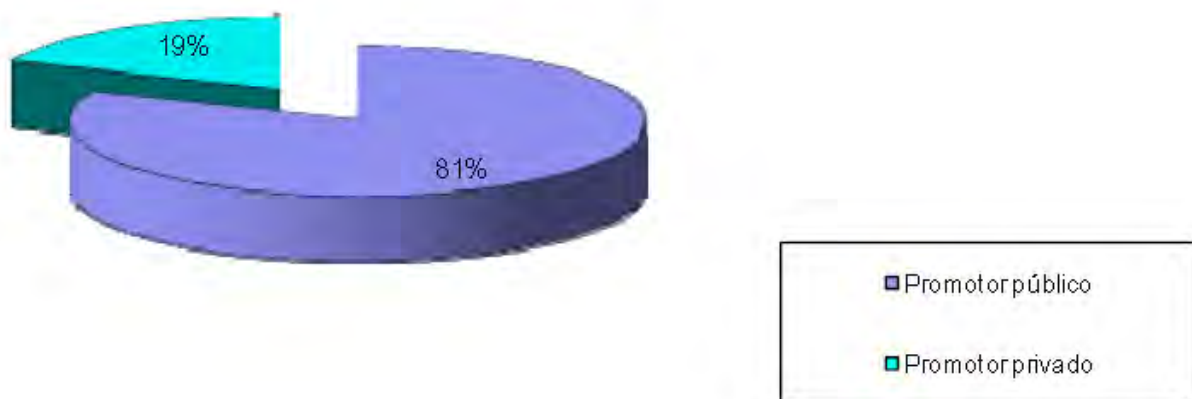
La idea de escultura pública como elemento decorativo del lugar en el que se instala.

4. Últimas actuaciones (2000 – 2007)

Han sido escasos los cambios experimentados por la etapa “producción” en estos últimos años si tomamos como punto de referencia las décadas anteriores, la de los ochenta y noventa⁸.

El promotor público, y más concretamente el Ayuntamiento⁹, sigue siendo en la actualidad el protagonista indiscutible en la promoción de esculturas en Zaragoza actuando desde las juntas municipales de diversos barrios (GRÁFICO 7).

GRÁFICO 7



Una de las características específicas de estos años es la vuelta al sistema de concurso para la designación de autores y proyectos; una característica que queda restringida a los casos de promoción privada (véase las cinco obras costeadas por Ecociudad Valdespartera y Ecoval en el acceso del barrio de Valdespartera). Consecuencia de ello, es la aparición de nuevos nombres como autores de proyectos escultóricos. Sorprende, sin embargo, que la convocatoria de estos concursos esté destinada únicamente a escultores nacidos o residentes en Aragón.

Resumo en los siguientes puntos las características más destacadas de estos años:

La continúa la labor del Ayuntamiento de Zaragoza en la promoción de esculturas públicas.

La diversificación estilística en las obras colocadas.

La vuelta a los sistemas de concursos para la elección de las obras.

REFLEXIONES FINALES

Llegados a este punto, es momento de establecer unas características generales sobre la producción de monumentos y esculturas públicas en Zaragoza en la segunda mitad del siglo XX.

La primera de ellas, la presencia indiscutible del Ayuntamiento en la promoción de monumentos y esculturas públicas, tanto en los años de la dictadura como en el periodo democrático. Éste, en líneas generales, optó por el encargo directo en detrimento de la convocatoria de concursos públicos, de ahí que la calidad de algunas de las esculturas sea cuestionable y que exista una tendencia a promocionar a los artistas locales.

Respecto a este apartado es significativa la diferencia existente entre el escaso número de escultores como autores de monumentos durante los años de la dictadura frente a la diversidad surgida a partir de la década de los ochenta. Una diversidad de nombres que, unida a la inexistencia de un programa artístico coherente, nos lleva a la ausencia de una uniformidad estilística durante el periodo democrático.

En la actualidad parece querer volverse a la fórmula de los concursos públicos como sistema idóneo para la elección de una obra, sin embargo, en la mayoría de los casos éstos quedan restringidos a artistas que mantengan alguna relación con Aragón; una premisa que, desde mi punto de vista, carece por completo de razón de ser en el momento actual en el que debe primar la calidad frente al carácter localista de su autor.

Llegados a este punto cabe preguntarse ¿es idóneo el sistema del concurso público para la colocación de una obra en la actualidad? La respuesta no es fácil ya que se entremezclan decisiones partidistas pero, desde mi punto de vista, la solución más idónea para los momentos que corren es la existencia de un comité de expertos encargado de evaluar proyectos de alcance nacional e internacional.

Sino, la escultura pública se convierte en la actualidad como un elemento decorativo más ligado, en muchos casos, a la sensibilidad particular del responsable municipal de turno que a la existencia de un programa interesante y coherente en sus planteamientos.

En Zaragoza, desgraciadamente, no se ha tenido en cuenta estos aspectos de ahí que el conjunto de obras colocadas por toda la ciudad carezcan de unos principios directivos homogéneos.

Un último aspecto sobre el que querría reincidir es sobre el estado de abandono que presentan la mayoría de estas obras fruto, no sólo del vandalismo, sino de la dejadez de los servicios municipales competentes. Si en vez de cantidad se buscara la calidad de las obras, si se apostara por la difusión y explicación para lograr la identificación del ciudadano con su presencia, quizá Zaragoza podría tener unos monumentos y esculturas que actuaran como elementos identificativos de la ciudad en que vivimos.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES EMPLEADAS

GONZÁLEZ TRIVIÑO, A.; COMÍN GARCÍA, E.; ABAD ROMÉU, C., Inventario de Bienes Histórico – Artísticos del Ayuntamiento, Zaragoza, 1995.

VALTECSA: Inventario de los monumentos en la vía pública, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 2000.

<http://www.cesareoalierta.com/esculturaurbana>

Página web, en proceso de realización, en la que se recogerán todas las obras de escultura pública que existen en la ciudad de Zaragoza.

Así como los expedientes albergados en el Archivo Municipal de Zaragoza y artículos de prensa publicados en Heraldo de Aragón, Amanecer y El Noticiero.

NOTAS

1 En este apartado incluyo los siguientes monumentos: el dedicado a los estudiantes muertos en la Guerra Civil (1939), a los Héroes y Mártires (1954), al General Franco (1948), a Francisco de Goya (1960), a Santo Dominguito de Val (1950), a Fernando el Católico (1951), las Alegorías de la Agricultura y la Ganadería (1960), así como los ocho bustos que se colocan en estos años.

2 Es el caso de los concursos convocados para el levantamiento del monumento a los Héroes y Mártires que fue ganado por Enrique Huidobro, Manuel Álvarez y los hermanos Luis y Ramiro Blanco; el del monumento al general Franco realizado por Moisés Bazán de Huerta, el monumento a Francisco de Goya, obra de Federico Marés y del concurso del monumento a Fernando el Católico que, pese a haber sido otorgado a los aragoneses Romero Aguirre y Francisco Bretón, fue finalmente encargado a Juan de Ávalos.

3 Los ocho bustos que se colocan en estos años fueron dedicados a: Goya, Marcos Zapata, Julio Monreal Ximénez (1944), Mosén Miguel Acín (1946), Eduardo Ibarra (1947), Vicente Galve (1952), Fernando García Gazulla (1953), Lorenzo Pardo (1955).

4 En este segundo apartado me refiero a: La ola y el monstruo (1963), La siesta (1963), el Ángel de la Ciudad y San Valero (1965), Pareja bajo el paraguas (1974), Bimilenario (1978), Conjunto elevado (1974), los monumentos a la Madre (1967), a la Poseía (1967), al Tío Jorge (1968), a los muertos de la Legión (1974), a José Sinués y Urbiola (1976), al Tenor Fleta (1979), Niños con peces (1979), Patos al vuelo (1979) así como los bustos a Joaquín Costa (1979), Demetrio Galán Bergua (1977) y Miguel Allué Salvador (1972).

5 Me refiero a Bimilenario (1978), Conjunto elevado (1974), los monumentos a la Madre (1967), a la Poseía (1967) y al Tío Jorge (1968).

6 En este tercer apartado cronológico, considero las siguientes obras: el busto del doctor Val Carreres (1980), Las aguadoras (1980), busto de Pablo Iglesias (1982), Monumento al Canal (1984), busto Demetrio Galán Bergua (1985), busto a Paco Martínez Soria (1985), Homenaje a Joaquín Rodrigo (1985), A los aragoneses en el Holocausto (1985), monumento a la Jota (1986), El atleta moderno (1986), El atleta clásico (1986), busto de Goya (1987), Una pica en Zaragoza (1987), Ailuj (1987), A la paz (1987), Fuente de las Musas (1987), Quetzal (1988), Barco (1988), Puesta de sol (1988), Monumento a José María Ferrer (1988), Monumento a la Constitución (1989), Los joteros (1990), El esfuerzo (1990), Módulo de agua (1990), Braulio (1990), La Lavandera (1991), Goya en el albero (1991), Tres bustos (1991), Niño sentado mirando la Torre Nueva (1991), Mujer de bronce (1991), El cantero (1991), Tirador de barra (1991), Leones (1991), Globo terráqueo (1991), Caballito (1991), Manos (1991), Monumento a los niños (1991), Obelisco (1991), Velero (1992), Complejo estructural (1992), La bañista (1992), Dragón emergente (1993), Mujer Águila (1993), Monumento a Eduardo Jiménez Correas (1996), Torso Vectra (1996), La bailarina (1997), busto Nicanor Villalta (1998), Monumento general Palafox (2000).

7 El listado de alcaldes de la ciudad de Zaragoza ha sido: 1979 – 1983, Ramón Sáinz de Varanda (PSOE); 1983 – 1987, Ramón Sáinz de Varanda (PSOE); 1987 – 1991, Antonio González Triviño (PSOE); 1991 – 1995, Antonio González Triviño (PSOE); 1995 – 1999, Luis Fernanda Rudi (PP); 1999 – 2000, Luisa Fernanda Rudi (PP).

8 Las obras que contemplo en este último apartado son: Creación (2000), obra del parque Sedetania (2001), Complicidad (2003), monumento a Miguel Servet (2004), Maternidad (2005), Guitarra (2005), Maternidad (2006), Filantropía (2006), Cerca de las estrellas (2007), La bebedora de orujo (2007), Esparto y cierzo en Valdespartera (2007), El gran mundo del circo (2007), Birds (2007), Buscando un encuadre (2007), Monumento al Yak 42 (2007), busto de Antonio Beltrán (2007).

9 Continuando con la lista de alcaldes de Zaragoza: 2000 – 2003, José Atarés (PP); 2003 – 2007, Juan Alberto Belloch (PSOE); 2007 - ..., Juan Alberto Belloch (PSOE).

IRANIAN CITIES PUBLIC ART MOVEMENT

Hoda Kanani Moghadam , Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

ABSTRACT

Despite European cities with a long history in public art -such as the city of Rome with numerous sculptures in its urban spaces- public art in Iranian cities is recently going to be developed and new movements are being seen. After a long time with non-sculpture urban spaces-because of some Islamic religious beliefs-the new Sculpture gardens , the sculptures which are being installed daily in Iranian cities, the amount of art orders by municipalities, Tehran international sculpture symposium , Site specific public art in Shiraz, children wallpainting with the help of artists in Kerman....all these events together show this movement in the cities of Iran. This paper discusses main issues of this movement and presents some of its well done works. It is structured as follows . first, investigates changes throughout the time which took place in the viewpoints about the artforms with the focus on sculpture ; second , talks about obstacles; third, the cultural ,political and bureaucratic context in connection with public art in Iranian cities are considered; fourth , suggests the relations between place, people and public Art and argues the importance of having in hand guidelines and principles for public art project and process in Iran; Fifth, introduces precisely a wide range of activities that can be defined as public art and then presents conventional definition of public art in Iranian cities and artforms which have become so common there; sixth , three main governmental sectors who order and support and implement public art projects are introduced ;seventh , speaks about the optimistic future of the public art in Iranian cities and some of endeavours in this field are considered; In the conclusion , some points which are necessary to be taken into consideration for Iran's public art development are suggested. This paper carried out by the present situation analysis as well as interviews with Tehran municipality key officers , art council members and artists.

RESUMEN

A pesar de que las ciudades europeas con una larga historia en arte público-como la ciudad de Roma con numerosas esculturas en sus espacios urbanos públicos, el arte reciente en las ciudades iraníes está en desarrollo vinculado a nuevos movimientos. Tras mucho tiempo sin escultura en los espacios urbanos, debido a algunas creencias religiosas islámicas-los nuevos jardines de escultura, las esculturas que están siendo instaladas a diario en las ciudades iraníes, la cantidad de pedidos de arte por parte de los municipios, el simposio internacional de escultura de Teherán, el arte público "site specific" en Shiraz, los murales realizados por niños con la ayuda de los artistas en Kerman todos estos acontecimientos, demuestran este movimiento en las ciudades de Irán. Este documento analiza las cuestiones principales de este movimiento y presenta algunos de sus trabajos. Está estructurado de la siguiente manera. En primer lugar, investiga los cambios que tuvieron lugar sobre los puntos de vista acerca del arte con especial atención a la escultura. En segundo lugar, habla acerca de los obstáculos. En tercer lugar, trata de los aspectos culturales, políticos y burocráticos en relación al contexto del arte público en las ciudades iraníes. En cuarto lugar, sugiere que las relaciones entre el lugar, las personas y el arte público y defiende la importancia de disponer de las directrices y principios para el proyecto de arte público y su proceso en Irán. En quinto lugar, precisamente introduce una amplia gama de actividades que puede definirse como arte público y, a continuación, se presenta la definición convencional de arte público en las ciudades iraníes, un arte que se ha vuelto tan común allí. En sexto lugar, se introducen tres grandes sectores gubernamentales encargados del apoyo y la realización de proyectos de arte público. En séptimo lugar, habla sobre el futuro optimista del arte público en las ciudades iraníes, y se presentan algunos de sus logros. En la conclusión, se sugieren algunos puntos que deben, necesariamente, tenerse en cuenta para el desarrollo del arte público en Irán. This paper se basa en el análisis de la situación actual, así como en entrevistas con funcionarios clave del municipio de Tehran, miembros del consejo de arte y artistas.

I. Points of views and visions about public art in the past , present and future

This part investigates changes throughout the time which took place in the viewpoints about the artforms specially sculpture in the case of Iran.

Public art in the Past

Studying sculpture's history of Iran reveals these points: In ancient time sculpture was as epigraphs of Kings' victory events and states' stories carved on the rocks on the sides of the main roads. It sounds as if sculpture was a sign of power . There were also small tiny sculptures used for religious purposes. No sculpture in dwellings. After coming Islam to Iran some religious beliefs that

representing the nature –particularly portrait painting and sculpture-is not religiously legitimate led to iranian cities public spaces with no sculpture . Instead of it symbolism developed extremely particularly by Eslimi¹ art. So, for many centuries sculpture have been considered as a non-religiously legitimate art form because of the association with the story of idolatry among Arabs in the ages before Islam. The significant fact is that in the history of Iran there wasn't idolatry among it's people; at least ,not as common as it was among arabs. So there shouldn't be any worry about sculptures to become idols in this country. Now, the point of views have changed so much and it can be seen new movements in the artworld of this country.

Contemporary public art

It's more than fifty years that sculptures have found themselves in the cities of Iran. Public art in Iran began with the aim of introducing iranian culture and history by installing statues of famous people in cities' main squares and public spaces. Some of these statues are Nader shah ²monument in Mashhad ,1956 (figure 1); Hakim Abolqasem Ferdowsi³ statue in Mashhad (figure2) and in Villa



Figure 1 : Nader Shah



Figure2 : Ferdowsi statue,Mashhad Bahman park

borgnese in Italy⁴,1958; Ebne Sina⁵ statue in Hamedan, and Khayam ⁶statue in Laleh park of tehran at the same time all by the artist Abolhasankhane sediqi.

Nowadays in Iran, artworks including ones in the city; are understood in two forms as follows .formalist artworks : doesn't provide any meaning or concept or philosophy and meaningful or conceptual :follow some meanings and concepts. Because of some beliefs that formalism doesn't exist in eastern art philosophy It's too hard and sometimes impossible for an abstract formalist artwork to be approved by Iran's art councils. Another point is that the subjects and concepts of the artworks are mostly about Islamic Values⁷;Iran Islamic Revolution ⁸ and Sacred Defence Against Iraq⁹. Hence the most public arts are monuments or portraits of martyrs (figure 3) ; Islamic religious leaders (figure 4) and symbols of martyrdom (figure 5) , located in cities' squares or painted on the streets' walls .Sometimes they are not well-done and don't have a good effect on people and don't interest them. It' not that war monuments were not good enough while this could be a cause of some success in civic art that we are witnessing now. In the other words

these monuments were to help art particularly sculptures come to urban spaces. The faith and loyalty to war victims left sculpture's opponents no more excuse for rejecting such art. So these monuments helped city sculptures to be taken into consideration.

Although artworks are becoming more and more in the cities of Iran the term 'public art' hasn't entered seriously to the urban literature yet. The term rarely is used in the academic realm whilst the term 'civic art' is used increasingly by municipalities.

The future of Iran's public art

However it's not a long time that Iranian cities public art is making it's way toward art history ,the future approaches have to be determined at the present time. A sustainable urban future requires strategies in which dwellers empowered to construct concepts of the city (Miles, 1997:p18). Therefore these approaches should lead to the contribution of public art alongside other polices in making an active society living in desirable qualified urban spaces ;the society that is abled and empowered to make it's own city. These approaches can come through discussions , seminars and action plans .Furthermore to achieve this goal Public art in Iranian cities should change it's view from looking at people as passive single elements to active social actors.

2.Obstacles

There are still many problematic issues , which the artists should rise to the challenge of them. Artistic imaginations are arrested by a wide range of worries in the artist's mind. The main basic big worry about sculpture in Iran has been this question, that *"Is this type of artform religously legitimate or not?"*. But fortunately it is seen obviously this worry is going to fade in according to the new religious visions. The second is the prohibitions and limitations made by governmental regulations for artists and artworks. These regulations are applied to artistic concepts and ideas; artworks' forms and places. According to these regulations all artworks shouldn't be contrary to Islamic religious rules and Staste's objectives. The other one is that who are ordering, financing and commissioning public art projects ,such as sculptures and wallpaintings; are usually governmental sectors and private patrons do not support the public art extensively neither financially nor missionary. Furthermore in many cases people are considered as whom need to be educated and also reminded of their religious obligations to Islam. *"What's the people's idea about these works?"* *"Isn't it much more better to regard people's preferences and consider them as active patrons?"* not regarding people's opinions and ideas may cause them having less interests in the artworks existing in their environment.

3.The context of public art in Iran

Public art can't be understood in a separation form from the cultural , political and bureaucratic context of where it takes place. This section is about the cultural ,political and bureaucratic context



Figure3: Martyr ,Chamran highway



Figure5 : Mother of Martyr, 22



Figure4

for definition and implementation of public art projects in Iranian cities and about democracy one of the most important issues in public art projects.

Cultural context

It's obvious the Islamic religious beliefs -that mentioned before- constitute some part of the cultural context as well as inner-looking culture and traditional architecture background. Having the inner-looking culture and architecture background - in which all well designed elements such as colorful glass windows and beautiful yards were located inside with no sign outside and in the streets what is seen is just simply solid thatch covered walls and doors with no sign of what is happen inside- may be some of the causes of not so much attention to outdoor spaces by people. Nowadays the desire to design buildings' facades have kept public art disregarded. In Iranian cities people aren't sensitive to their environment. Of course it is not the same in different social groups. Diversity of social groups with different beliefs and ideas is another important matter in the cultural context which has an important role in public art. As Tehran Sculpture Department officer mentioned, the sculpture which is going to be installed in south areas of Tehran can't be the same as the north areas' for the different social pattern, art knowledge and eye education level among their dwellers. For instance in some areas people prefer and enjoy realist artworks rather than abstract ones. But, this question will reveal : "what about other social groups if just dominant groups be considered ?"

Cultural context in summary :

- Some Islamic religious beliefs
- inner-looking cultural and architectural background
- less aesthetic concerns by people
- extensive diversity of tastes depends on the social statuses and origins

Political context

Human has always used art to express his views and beliefs. Art particularly public art can't be seen in the separation form from political issues. A more democratic political context provides public art extensive artistic imaginations, more political artistic manifestations and let all social and political groups' presence and engagement. Hence public art can influence politics. The importance of the role of political issues can be seen by comparing number of sculptures installed in Tehran before president Khatami's period-before 2000 when often just one sculpture was installed each year in Tehran-with during and after his presidency career- 2000 until now when more than one hundred sculptures have been installed. The more democratic and open political space of Khatami's presidency career provides a context where many debates and discussions about citizens' rights revealed. This includes art and public art issues too.

A problematic issue is that In some cases public art serves political purposes. In such cases war and martyr's monuments are located in cities with the aim of reminding people of the worth of martyrs' dedication along eight years war and encourage them to accomplish their owe by following Islamic rules and remaining loyal to the regime.

Bureaucratic context

There are three groups of organizations for public art projects: who order such art, who commission it, who approve it. Most of public artworks are ordered by areas' municipalities, then by Islamic development organization and religious committees to Municipality Beautify Organization. Beside ordering they often determine the concepts and subjects of the artworks too. Then Municipality Beautify Organization call for proposals. All delivered artworks have to be approved by many councils and departments. In other words each artwork should meet several approval sessions and this often raises so many debates in these meetings- once these debates caused the Tehran art council to be closed. Thus all public art process take place only in state's sectors. Thus the main problematic issue here is institutionalism .

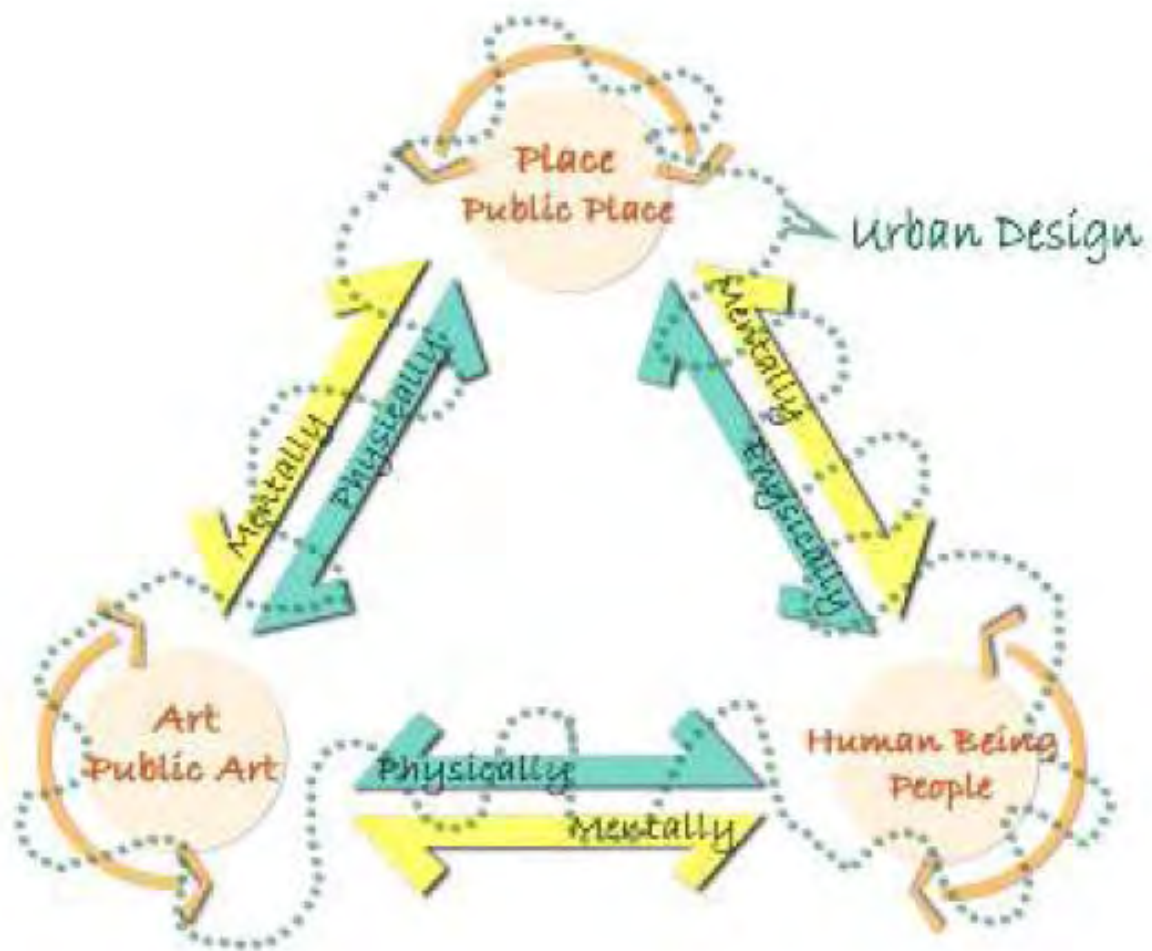


Diagram 1: Place, People, Public art by Hoda Kanani Moghadam

4. Public spaces and public art

When an artwork comes to the city it's audiences are no more specialist and professional ones. It deal with a great extent of dwellers ranging from uneducated people to professional ones. artworks influence on culture and make people sensitive to their environment. The three main elements in

a urban space with an artwork are: Public Place, People and Art . Public place serves as the vessel of urban life with the aim of reaching to the eminent active society. Public art should help to bring about a kind of dialogue and dialectics between people and place. Reviewing public art discussions bring us to the notion ,that most controversies' focuses are on the relations rather than elements. It means the relations between these elements are very important rather than themselves.(Diagram 1)

This point is neglected in public art in Iran. Therefore it's necessary that Iranian cities public art commissioners become aware of the importance of the role of these relations, for without taking them into consideration there will be less improvement in the field. There exist two types of relations between them: physically and mentally .The dialogue and dialectics between people and place and art have to be improved both physically and mentally.

Though there are so many years that artworks have come into urban spaces unfortunately there aren't still any principles for selecting and assessing and evaluating urban spaces artists and artworks. After having a look on some artworks in urban spaces of Tehran it will complain ,that many of them are installed without taking into consideration the perceptual, social, visual, dimensions of urban design -such as paintings of martyr's faces on the streetwalls which hasn't been done well or sculptures which are located in inappropriate places with having no good views of them. On the other hand, in most cases area municipality order a sculpture or wallpainting for a square or street in that area. A critical point is ,that ,what is determined as the subject of an artwork by area municipality, is the name of the the street or square, which itself , is a controversial issue because old and new streets' and squares' names are replacing with the name of islamic religious leaders or war victims and martyrs. It's interesting that most people still call these with the old names. It doesn't mean in any cases the name of the street can't be the concept of the artwork but it should be mentioned public art have to be socially ,physically and functionally appropriate to it's site the point that is mostly disregarded .

The public art strategies should set out several specific criteria for selection of public art and it's process and provide guidelines and principles for site selection and artworks form and material ,that have take into consideration all urban aspects as well as possible.

Public art projects can't be commissioned in separation form from urban development projects. It will be beneficial to put public art in urban redevelopment , regeneration and placemaking projects. It means public art commissioners, urban designers, artists, architects and... have to come to together for implementing a public art projects that contribute to livable urban spaces where social and urban life is going on .

5.Common and conventional public artworks

Art plays an important role in human being life. Everything in human life has a very close relationship with art. Whatever people do in their urban life and appears in urban spaces has a reflection of their aesthetic preferences and willings and also shows how much they are sensitive to their environment. In other words In a city All kinds of things ,which are made intentionally or unconsciously which holds aesthetics matters and appears in the cityscapes can be a kind public art. It can be found different layers of public art ranging from artworks created by artists to the appearance of public tastes and willings in the urban spaces. These layers have relationship and interaction and cooperate in making and beautify the cityscape. They can be categorized in 5 layers as follow:

- 1-The appearance of public aesthetic tastes and willings : the way people appear or intervent in their urban environment
- 2- The presence manifestation of different social and political groups
- 3-Self-grown public art : art works and activities done by non-specialist
- 4-Public art as a social process : artists and people make an artwork together
- 5-Artistic artworks :done by specialist artists with aesthetic matters.

Eventhough public art can be mentioned as all these layers (Figure 10), because of the conventional definition of public art in Iran - the art objects located in urban spaces- the focuses of this paper is on this kind of public art. Conventional public arts can be recognized in Iranian cities:

1. sculptures
2. wallpaintings
3. lightening and city beautify elements. (Figure 6)

New subjects are going to be added to the previous ones and it can be seen some artworks with new subjects such as motherhood, children, life, traditional Iranian art and also with social subjects. (figure 7,8,9). But yet Islamic Revolution and Sacred Defense are the most common subjects because as told before mostly there are governmental organizations who order a public artwork and they care more about these subjects rather than the other ones.



Figure6 : drinking water box



Figure7: *People* Valiasr Avenue



Figure9 : *The Life* ,Valiasr Avenue



Figure8: *Tar Plower* Sculpture

6. Institutions and organizations

There are three main governmental sectors who define and support and implement public art projects: Tehran beautify organization, Cultural-art organization of Teharn Municipality, Islamic development organization .The main goals of each of these departments are different. Tehran beautify organization use public art as a mean for beatifying the city especially in lightening and urban furnitures. Cultural-art organization of Teharn Municipality do public art projects to enhance the historical and cultural identity of the city and to make the city beautiful. Islamic development organization use public art to extend and promot and maintain Islamic values and identity among people especially young. But obviously there is a great need to have a clear definition and organization of such activities and find a solution for two main questions:” *How it’s possible to gather all these non-union experiences under the umbrella of public art movement?*”,”*How it will become possible for people to participate in their city beatifying?*”

Two main public art commissionaires are :Tehran beautify organization Sculpture department where all artworks should meet the approval by art council and that define, plans and does more large scale projects such as first Theran International symposium .

Beautify organization in most cases receives bespoke sculptures ordered by area municipalities as was told before according to the name of a street or square but Cultural-art organization organize projects itself. The viewpoints of these two organizations are different too.

7. Triumphs

The optimistic future of the public art in Iranian cities can be realized from recent works and events such as follows. Increasing number of sculptures installed in the cities, for instance in the case of Tehran before 2000 in each year only one sculpture was installed in but from 2000 until now one hundred sculptures have been installed in the city. Some redevelopment projects use public art policies, one of them is the regeneration of Mrvi commercial Street which is going to be designed by epigraphs and seven-color ceramics, Mrvi street located in the traditional and historical commercial zone. The first Tehran international Symposium which became a turning point in Iran public art area. It strongly and bravely broke the barriers and paved the path for sculpture art come into Iranian cities; The wallpainting did by children with the title 'The City I like, The City of mine' in the city of Kerman ; Sculpture gardens; The first Tehran public art strategy ; Shiraz Site specific public art and....

Tehran International Sculpture Symposium offered artists in Iran and the other parts of the world the opportunity to put their talents and ideas at the service of beautify Tehran with The Focus on three central themes of science, art and spirituality. The designs have been judged by an art council and the finished sculptures will be erected in Tehran city squares and public places.

The First Tehran International Sculpture Symposium

The Cultural-Art Organization of Tehran Municipality was the organizer of the First International Sculpture Symposium in 2007. The symposium offered artists in Iran and the other parts of the world the opportunity to put their talents and ideas at the service of beautify Tehran, the capital city of the country with a 7000-year civilization. The finished sculptures are going to be erected in Tehran city squares and public places

'Focusing on three central themes of science, art and spirituality, the International Sculpture Symposium welcomes new ideas by sculptors, and invites them to submit their designs before the deadline (November 21, 2006) to the symposium secretariat. The designs will be judged by an art council who will select 5 works by Iranian artists and 15 works by foreign sculptors and will invite the artists to execute their designs in a Tehran workshop.' (The First Tehran International Sculpture Symposium, 2007)

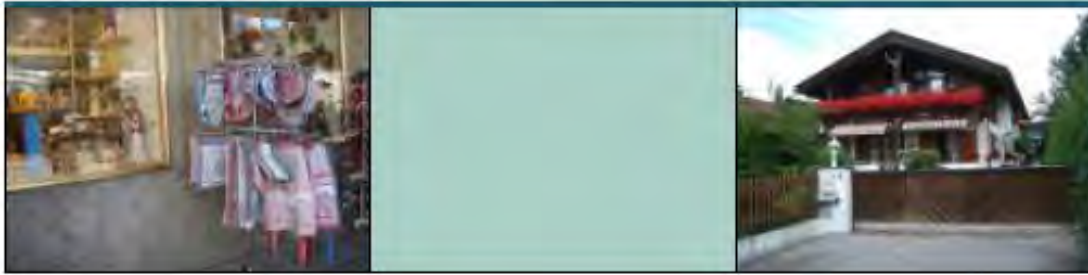
Objectives of the symposium were as follows:

1. Providing favorable conditions for the realization of artists' sculptural ideas.
2. Calling on artists to collaborate in the beautification of Tehran City's living environment through creation of sculptures.
3. Helping to create conceptual sculptures related to selected themes.
4. Paying tribute and honoring artistic endeavors in Iran and the other parts of the world.
5. Introducing Tehran as an art-appreciating city by organizing the workshop of artists and setting up their sculptures in different spots in the city. (The First Tehran International Sculpture Symposium, 2007)

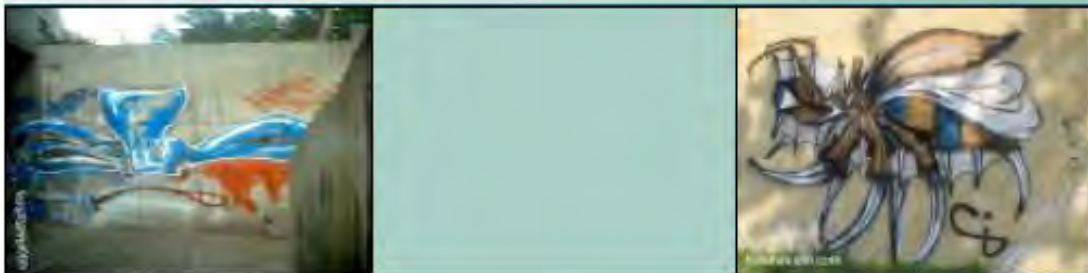
Below is the summary the objectives of the First Tehran Public Art Strategy provided by Tehran Sculpture Department :

- regulating sculpture activities

Appearance of public aesthetic preferences, tastes and willing



Presence manifestations



Self-grown public art



Public art as a social process and activity



Artistic public Artworks



Figure 10: Public art's different layers by Hoda Kanani Moghadam

- centralizing policies in beatifying organization
- placemaking ,promoting identity
- enhancing culture , visual literacy and make dwellers sensitise to their city public spaces
- making good sculpture references for considering national ,cultural and regional characteristics.

Conclusion

To improve public art in Iranian cities it's necessary to:

- embody public art in redevelopment, regeneration , placemaking and tourism projects.
- open section for public art in development plans and urban masterplans .
- provide a framework for analyzing public art context in it's every dimension such as social,economical and urban design dimensions.
- provide a framework for evaluating public art projects
- make guidelines and principles for public art selection, project and process
- empower people to be able to become a part of public art process.
- taking into consideration the city and local image, explained in the vision document.
- do artworks by site and social pattern considerations.
- artwork subjects and concepts have to be concluded from identity and image of the place and also site and social characteristics, not only a general concept.
- encourage artists to take more into consideration the social statue, public tastes and urban design dimensions

Bibliography:

- 1st Tehran international symposium book,2007 Tehran sculpture strategy,2007,sculpture department of Tehran municipality
 John MacCarthy,2006, Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity, Journal of urban design,vol,11,no.2,43-262, June 2006
 Malcolm Miles,Art,Space and the city:Public Art and Urban Futures,1997,Routledge
 Antoni Remesar, Public Art:Towards a Theoretical Framework
 Alex Barker , The Schuylkill River Public Aart Process:An Ethnographic Focus on a Philadelphia Urban Park's Development . Alexander J. Baker Doctor of Philosophy Temple University, 2002
 Whyte,William, the life of plazas and Whyte,William,The Social Life of Small Urban Spaces, 1980
 Jacobo Krauel,Urban Art,2006 ,Toronto City PlanningToronto Urban Design,Percent for Public art program guidelines,May2006
 City science,city design MIT preces 2007,placemaker program,city of Saskatoon urban design

NOTES

- ¹- *Eslimi* is a kind of art that artist visualizes religious beliefs, imaginations and stories such as heaven by symplolic signs.It can be seen in Iranian carpets and mosques.
²- *Nader Shah* was one of the kings of Iran
³- Iranian poet whom the people of Iran believe he saved Persian language; in the period that the spoken language of most of the countries which were captured by arabs was changing into Arabic.
⁴- dedicated by Theran to Rome
⁵- Iranian famous scientist and physician
⁶- Iranian scientist
⁷- for example *Hijab* ,having faith to islamic religious leaders and
⁸- Iran Islamic Revolution in 1976
⁹- the war between Iran and Iraq ,1981; which last more than 8 years

GRAFFITI: DEMONSTRATION OF URBAN ART. GRAFITE: MANIFESTAÇÃO DE ARTE URBANA

Anna Lúcia dos Santos Vieira e Silva . Universidad de Barcelona

SUMMARY

This paper intends to develop an approach to Graffiti as kind of urban art. Graffiti can be seen as an operation, either individual or of a group, which enables to transform places, to establish communication, to improve city aesthetic quality. It allows people to participate in the transformation of urban spaces, it refines the dynamicity of forms, and puts color on grey walls, but is still considered illegal.

Graffiti artists interfere in public spaces through informal appropriation. This action started around the end of the 60s in the ghettos of New York and represented an innovative and revolutionary way to mark a territory where Hip-hop, Rap and Skate culture were growing and demanding visibility (Poato, 2006). Later graffiti artists started covering city walls with subtle and creative demonstrations of art, ethics claims and they established a kind of clandestine communication.

Nowadays, graffiti is considered and legitimated as an artistic trend, but rises continuously polemical questions. Between the boundaries of vandalism and art, anonymity and identity, it acquires acknowledgement, while it develops aesthetically. The performance itself is more important than the aesthetic results, because it qualifies the language of graffiti as a practice and as a process created in urban spaces.

Graffiti's art can be described as "deprived art", in the sense that the artist is conscious he will lose any kind of possession of his work, in the moment when he leaves the physical space, where his artistic creation took place. Once accomplished, the work of art is liable to any kind of interference, possibly erased or overlapped by another work. Therefore can be said that Graffiti is subjected to the informal laws of the city, on the other hand, is the city itself being transformed.

There are different technics in the making of graffiti, but two streams are predominating: **Graffiti** rises on unused walls of constructions or demolitions. It avoids public patrimony and private spaces, uses paintings and strong colors and can take months to be finished. **Writer** (*scribbler, tagger, throw-up*) is an intervention of illegible nicknames. The writers consider the risk to mark prohibited places such as high, invigilated, inaccessible public spaces, private walls, edifices, bridges, train stations and sculptures, but they affirm: "When we have some place in our mind there are no limits, no barriers" (interviewee in Poato, 2006, p. 35)".

Among these streams, lots of interventions are accomplished: stencils, writing painters (*piece*), stickers, etc. With some exceptions, all of them are prohibited. Two reasons why they are prohibited can be suggested: the first one is that it is not clear defined where vandalism finishes and art begins, the second can be recognized in the fact that "workers" arrogate themselves the right to interfere in public space, without asking for previous approval.

In a generic sense the city is complex and mutable. In a subjective sense the city is everyday's life experience. Both aspects are considered by analysing the practice of graffiti. If we understand urban art as an aesthetic dimension of the city and the city not only as language, but also as a growing practice, graffiti increases the variety of aesthetic communication and works against an inactive and passive social behaviour. Do graffiti language and method only keep their original meaning and coherence if they are illegal? What is the right posture of public politics? Shouldn't be stimulated as a policy open to citizen participation and free communication?

To begin, we will see the city like an integrator element, context and support of this practice. We will then approach many kinds of contemporary arts related to graffiti. To end, some paradoxes of this art will be brought up to discussion.

RESUMO

Este trabalho pretende desenvolver uma abordagem de Graffiti como forma de arte urbana. O Graffiti pode ser visto como uma operação, quer individual, quer de um grupo, que permite transformar lugares, para estabelecer a comunicação, melhorar a qualidade estética da cidade. Permite as pessoas a participar na transformação dos espaços urbanos, que refina a dinâmica das formas, e tira fora a cor cinzenta das paredes, mas ainda é considerada ilegal.

Graffiti: artistas interferir nos espaços públicos, através de dotação informal. Esta acção começou em torno do final dos anos 60 nos guetos de Nova Iorque e representou uma forma inovadora e revolucionária para marcar um território onde as culturas Hip-hop, Rap, Skate foram crescendo e exigindo visibilidade (Poato, 2006). Mais tarde começou graffiti artists abrangendo muralhas com sutis e criativas manifestações da arte, ética e alega que estabeleceram uma espécie de comunicação clandestina.

Atualmente, o graffiti é considerado e legitimado como uma tendência artística, mas aumenta continuamente questões polémicas. Entre as fronteiras da arte e vandalismo, o anonimato e de identidade, ela adquire reconhecimento, ao mesmo tempo que se desenvolve esteticamente. O desempenho em si é mais importante do que o resultado estético, pois qualifica a linguagem do grafite como uma prática e como um processo criado em espaços urbanos.

A arte do Graffiti pode ser descrita como "arte privado", no sentido de que o artista está consciente ele solta qualquer tipo de posse do seu trabalho, no momento em que ele deixa o espaço físico, onde a sua criação artística teve lugar. Uma vez realizado, a obra de arte é passível de qualquer tipo de interferência, possivelmente apagados ou sobreposta por um outro trabalho. Por isso podemos dizer que Graffiti é submetido a leis informais da cidade, é por outro lado, a própria cidade se transformou.

Existem diferentes técnicas na realização de graffiti, mas duas orientações são predominantes: Graffiti utilizados em paredes de construções ou demolições. Evita espaços de património público e privado, e usa pinturas com cores fortes e pode levar meses para ser concluída. Escritor (*escrevinhador, pegador, pensar-up*) é uma intervenção de apelidos ilegível. Os autores

consideram o risco de marcar lugares proibidos, como alta, “invigilated”, inacessíveis os espaços públicos, privados paredes, edifícios, pontes, estações ferroviárias e esculturas, mas eles afirmam: “Quando temos algum lugar em nossa mente que não existem limites, não obstáculos” (interview em Poato, 2006, p. 35)”.
Entre estes fluxos, muitas das intervenções são realizadas: stencil, escrita, pintada (peça), autocolantes, etc Com algumas excepções, todos eles são proibidos. Duas razões podem ser sugeridas: a primeira é que não é claro e definido onde vandalismo acaba e a arte começa, o segundo pode ser reconhecido no fato de que “os trabalhadores” arrogar a si próprios o direito de interferir no espaço público, sem solicitando aprovação prévia.

Em um sentido genérico a cidade é complexa e mutável. Em um sentido subjetivo da cidade é cada dia da experiência de vida. Ambos os aspectos são considerados através da análise da prática do graffiti. Se entendemos a arte urbana como uma dimensão estética da cidade e da cidade não apenas como linguagem, mas também como uma prática cada vez maior, aumenta a variedade dos grafites que utilizam estética de comunicação e obras mortas contra um comportamento social passivo. Do graffiti linguagem e método apenas manter o seu sentido original e de coerência, se é ilegal? Qual é o direito de política pública? Não deveria ser estimulada como uma política aberta para a participação cidadã e a livre comunicação?

Para começar, vamos ver a cidade como um elemento integrador, contexto e suporte desta prática. Iremos então abordar muitos tipos de artes contemporâneas relacionadas com pichações. Para terminar, alguns paradoxos desta arte serão trazidos à discussão.

Keywords: Graffiti, Urban Art, Culturas Urbanas



CIDADE MUTANTE

“El arte tiene también que hacerse transitorio, acompañar pasajes y derivas de los ciudadanos, amoldarse a la dinámica de espacios de la ciudad viva que modifica sin parar, someterse a una perpetua transformación.” (Ardenne, 2006, p. 70)

A cidade é viva, um organismo complexo, onde diversas dimensões se integram para sua projeção, manifestação e funcionamento. Observaremos a cidade atual, conscientes de que assuntos contemporâneos implicam um paradoxo: estamos tão imersos como coniventes, direta ou indiretamente, com tudo que é atual, embora necessitemos um distanciamento crítico para uma análise que objetive projetos futuros. Um distanciamento imersivo. Os dias de hoje não estão congelados em um instante presente. A mutabilidade traz consigo cicatrizes e sortilégios históricos, desejos e tendências.

Se pensássemos todas as cidades envolvidas em uma, deveríamos levar em consideração a cidade que cada morador leva dentro de si até para dentro de casa. A cidade cotidiana diz respeito ao mapa que cada indivíduo constrói ao consumir suas passagens e paradas fora do ambiente doméstico. É o espaço representacional (Lefebvre, 1971), da experiência do dia a dia com todas as interações nela envolvidas, “the lived and felt spaces of everyday life known through its associated images, and envolve non-verbal communications, appropriation, rituals, riots, markets and other aspects of life in the street.” (Malcon Miles, 1997, pg. 46)

Esta cidade, generalizada em sua dimensão mutável e subjetivada em sua dimensão cotidiana será analisada neste escrito através de uma prática urbana em duas cidades específicas: o Grafite, com exemplos das cidades de São Paulo e Barcelona. O grafite será defendido por sua coerência de iniciativa artística em um ambiente que é ao mesmo tempo seu contexto, suporte, linguagem e elemento integrante. As duas metrópoles foram intensamente vivenciadas em seu cotidiano, e escolhidas para que a prática não contradiga a teoria.

Um sentido que rege o funcionamento de fazer grafite é seu despojamento. No fundamento de sua prática, está sujeito a qualquer tipo de interferência. O artista deve necessariamente ser desapegado do seu produto, ainda que em uma visão ampla seu produto seja a própria cidade transformada. Não vamos fingir que um trabalho muito elaborado possa ser medido pela satisfação de seu autor em vê-lo desfeito, apagado ou com outro trabalho sobreposto, nem sempre de qualidade superior. Mas estas possibilidades existem, ocorrem e estão incluídas na lógica correspondente à mutabilidade da própria cidade.

Certeau (1990) aborda a cultura ordinária, não como um pano de fundo de uma atividade social, mas como sua própria articulação: “las prácticas del espacio tejen en efecto las condiciones determinantes de la vida social.” (op. cit. p. 108). O enfoque do autor passa por análises de relações, operações e ações que implicam em práticas e métodos individuais, interativos, capazes de se apropriar dos espaços da cidade e transformá-los criativamente através de um “modo de fazer” cotidiano.



Atualmente indivíduos e grupos independentes tomam a iniciativa de interferir esteticamente nos espaços públicos através de apropriações informais. Existem diferentes estilos e técnicas, mas predominam duas vertentes com peculiaridades em suas atuações.

O grafite geralmente se apropria de muros de construções em andamento, demolições, grandes murais de espaços abandonados e evita patrimônios públicos e propriedades privadas. Possui um cuidado técnico e elaborado com cores, desenhos e pinturas que pode tardar meses para ser concluído.

A outra vertente é chamada no Brasil de pichação, em Barcelona se usa o termo pintadas e em livros norte americanos encontramos o termo writer. É a atitude de interferir no espaço público com riscos, escritos que normalmente são assinaturas ilegíveis em viadutos, muros de propriedades privadas, patrimônios públicos e altos edifícios. No processo da pichação o que vale é o risco de marcar lugares proibidos ou perigosos, seja pela altura, inaccessibilidade ou vigilância. “Quando se tem em mente um lugar para pichar, ai não se encontram barreiras nem limites” (depoimento de pichador em Poato, 2006, p. 35).



São geralmente de cor preta, traço rápido, ação rápida. Esta atitude é considerada vândala, suja, e costuma caracterizar lugares metropolitanos onde a violência urbana é temida. Entre estas duas principais linhas de ação muitos tipos de intervenção são realizados.

Não defendemos a pichação como arte, mas tampouco negamos sua dimensão participativa de intervenção no espaço público. Uma maneira de dizer algo e uma necessidade da cidade para dizê-lo. Funciona como um sinal, uma mensagem que enfatiza o caos visual, o excesso, um diagnóstico sócio ambiental onde os jovens declaram que possuem identidade e lugar na cidade.

Quando esta atitude transcende a auto-afirmação, deixa de ser uma ação rebelde se transforma em ato poético, produtor de sentido e visualidade, capaz de oferecer maior abrangência comunicativa e aceitação social. Muitos artistas de grafite dão o depoimento de terem iniciado suas ações de intervenção urbana com a pichação. (Poato, 2006)



“La emergencia, pronto irreprimible, de la pintada en las metrópolis americanas (particularmente en East Village, en Nueva York) a finales de los años 60, constituye unas de las mejores pruebas que existen de ese deseo de una afirmación sin justificación estética anterior.” (Ardenne, p. 48)

Salvo algumas exceções, o grafite não é aceito pelos poderes públicos. Ação proibida. Talvez porque as bordas entre o grafite e a pichação não sejam explícitas, talvez porque o artista arroga para si o direito de intervir no espaço público como queira, sem a prévia aprovação institucional.

“Activista, volátil, el arte público no programado suscita la aprobación o la ira de los poderes públicos, que dejan hacer o prohíben según la relación de fuerzas del momento o que también recuperan este arte de insumisión, a buen precio, que les permite hacer valer en sitio público su gusto por lo ‘subversivo.’” (Ardenne, p. 56)

Em São Paulo o grafite ganha força nos anos oitenta, mas apenas em meados dos anos noventa é relativamente aceito pelo governo, que promove oficinas e admite em alguns pontos da cidade sua realização, principalmente quando se trata de propostas de autores consagrados no meio artístico. Quanto o artista é flagrado fora das prerrogativas impostas pela ordem pública, sofre violência da polícia, e é julgado depois de ser preso. Em Barcelona, para que o grafite seja aceito pelo poder público é necessário um processo no qual o artista apresenta a proposta, elege o espaço e um esboço da obra, mas os murais permitidos são restritos e a insistência em realizar a obra sem aprovação implica em multa.



ARTES DO ESPONTÂNEO

“O que é arte? É o direito de poder se expressar, é a liberdade de colocar para fora tudo aquilo que está preso em sua mente. A arte não tem limites e regras, é livre, cada um faz o que quer e da forma que quer. Não existe uma pessoa aqui na terra para julgar se está bem ou mal feito; a arte é sua, quem tem que gostar é você.” (Entrevista com Does, grafiteiro de São Paulo, por Binho Ribeiro, in Poato, 2006, p. 115-116)

Mesmo se o universo que determina o que é arte fosse o da limitada elite que dirige e coordena as instituições artísticas: grafite é arte. Arte urbana, contextual, processual, participativa, street art, site-specificity, arte espontânea, efêmera, pública, arte contemporânea. E esta abrangência não está afirmada apenas porque grafiteiros representativos estão em Bienais Internacionais, Documentas e no circuito das galerias de arte e museus das grandes metrópoles. O alcance das artes do grafite diz mais respeito ao seu método e atitude voluntária de transformação da cidade em sua dimensão estética e processual.

“The terms ‘art’ and ‘public’ fit no more easily together in the twentieth century, and a definition of ‘public art’ is fraught with yhe contradiction that whilst modernist art has occupied the hermetic space of the white-walled gallery, art forms more closely linked to areas of everyday life, such as ‘community arts’ or ‘outsider art’, have been marginalized by the art establishment as lacking ‘aesthetic quality.’” (Malcom Miles, 1997, p. 85)

Nas bases de seu fundamento o lugar do grafite é na rua. Primeiro se apresenta como gesto rebelde, vândalo, de auto-expressão e desafio, logo se transforma, inicialmente nos guetos de Nova York, em comunicação clandestina. E no curso de sua evolução, passa por manifestações sutis e criativas, reivindicações éticas, críticas sociais, e enquanto ocupa mais espaços no caos metropolitano, desenvolve-se através de diferentes técnicas, afirmando-se esteticamente por uma linguagem de cores fortes e resultados elaborados (Popper, apud Ardenne, 2006). São gestos criadores, produtores e de uso de lugares urbanos potenciais e degradados.

Nos princípios dos anos 90 o grafite foi incorporado e discutido em seu teor artístico. O mural, tal como era feito nas ruas foi transferido para dentro do Museu de Arte Contemporânea do Ibirapuera, em São Paulo. Tão contraditório e impróprio quanto a imposição de uma arte contemporânea deslocada da instituição para as ruas por não se adaptar com coerência às especificidades do lugar onde se encontra.

Mais de dez anos depois, a lógica de apropriação ganha adequação. Artistas são convidados para desenvolver sua linguagem, que em uma primeira instância é de rua, e inserir diferentes propostas nos museus e galerias. Desta vez o artista não é deslocado das ruas para o espaço institucional, mas elabora sua arte no museu, para o museu, sem dissimulações, com a mesma lógica de qualquer outro artista. Por suposto, grafiteiros nos museus trazem obras carregadas por conceitos e estética que surgiram nas ruas. Mas o processo é outro. A obra que é feita especificamente para o museu não é a mesma que está nos muros urbanos, ainda que se assemelhe esteticamente. A diferença se fundamenta principalmente por outro propósito e outro processo. *“O muro apresentado, não é mais uma apropriação indevida e aleatória, agora é controlada.”* (Estrella, C. in Poato, 2006, p.21) E ali, está protegida por uma instituição.

O artista ganha identidade e a obra não está sujeita às intempéries da rua. Dentro da mesma ordem de pensar e usar o espaço onde estarão, grafiteiros preenchem criativamente as salas fechadas e condicionadas das galerias. Ainda que esteja coerente, no museu, é grafite? A linguagem e o método de fazer grafite só mantém seu sentido e coerência se for ilegal?



ural dos Gêmeos (Gustavo e Otávio Pandolfo) na Av. 23 de maio, em São Paulo. Expuseram seus trabalhos em instituições de arte em São Paulo, Japão, Estados Unidos e Europa. |

Ardenne (2006) em suas diversas definições de arte utilizadas para afirmar e identificar a arte contextual define arte participativa como uma mostra da solicitação e busca de implicar o espectador, sua adesão física, uma obra aberta ao processo e submetida à negociação. *“una realización donde la intersubjetividad se revela como mecanismo de creación, su naturaleza procesal hace de la obra un acontecimiento, un opus: lo que se obra y no lo que, por fin acabado, se dá como obrado.”* (op. cit. p. 122-123)

Em Barcelona, no bairro Raval, os grafites são encontrados em quase todos os muros que separam as construções das ruas e calçadas. O muro diante do CCCB, ao lado do MACBA, foi um verdadeiro work in progress, no processo de construção a Faculdade de Geografia, História e Filosofia da Universidade de Barcelona. Oficinas de grafite, geralmente feitas pelos próprios skatistas, proporcionavam ao lugar um novo desenho a cada semana.

Uma vez que o muro foi destruído com a obra arquitetônica terminada, ações de depredação e pichação apareceram. Quando destóem um Mac Donalds se entende que algumas pessoas que representam uma parcela da sociedade local dizem de maneira brutal que não estão de acordo com o que esta cadeia simboliza na sociedade global. Quando seguem pintando o muro da Universidade ao perder o muro de livre expressão em um lugar tão específico, um apelo reivindicativo toma voz através de infrações. O que foi estimulado e permitido é agora proibido. A idéia de manter o muro não poderia ter sido integrada à proposta arquitetônica, observados o contexto e a história do bairro?

Existem também zonas e ruas específicas do Raval que eram território dos grafiteiros, como espaço atrás do mercado da Boqueria e a Rua Jerusalém, em frente a Praça de la Gardunya. Estes espaços não se modificavam de acordo com um controle ou oficina de grafite, e sim através de apropriações por tribos urbanas. *“La apropiación es el objetivo, el sentido, la finalidad de la vida social”.* (Lefebvre, 1971, p.165) Novas leis foram impostas e neste espaço atualmente os grafites foram substituídos pelo cinza.

Pol (1996) aborda a apropriação através de dois componentes que interagem: a identificação simbólica e a ação-transformação. *“Compreende os processos simbólicos, cognitivos, afetivos e interativos,*

tanto evolutivos como estruturais, através dos quais um espaço vem a ser um lugar e se produz a identificação do sujeito ou grupo social com o entorno.” (Pol, 1996, pg. 19). A ação-transformação vem definida pela conduta territorial manifesta, não apenas instintiva, mas planejada, seguida de uma proposição definida onde a vontade e a voluntariedade são determinantes. No caso do grafite, a apropriação do espaço público é espontânea e improvisada e até certo ponto, ilegal, pois esbarra nos limites do vandalismo e da privacidade. Como diz Brünzels (2001) sobre os grafites e outras táticas urbanas, são “zonas temporalmente autônomas, nunca confiam em concervalas por mucho tiempo, no estan em una posición que lês permita definir el espacio permanentemente”. (op. cit. p. 456).

Por táticas urbanas entendemos o sentido apresentado e desenvolvido por Michel de Certeau, onde o grafite se enquadra integralmente: “Aún que sean relativas a las posibilidades ofrecidas por las circunstancias, estas tácticas transversales no obedecen a la ley del lugar. No están definidas por el lugar: A este respecto, no están más localizables que las estratégias tecnocráticas (y escriturarias) que tienden a crear lugares conforme modelos abstractos. Esto es lo que distingue unas de las otras: los tipos de operaciones que las estratégias son capaces de producir, cuadrículas y imponer estos espacios, mientras que las tácticas pueden solo utilizarlos, manipularlos, tergiversalos (detourner)” (Certeau, 2001) 2

Se entendermos a arte urbana como uma dimensão estética da cidade, e esta, não apenas como linguagem, mas como prática crescente, o grafite amplia seu potencial estético e comunicativo e se manifesta contra um comportamento geral, mudo, sem objetivos autênticos, refletido em hábitos amortecidos e coletivos. É uma arte destinada a “uma nova forma de vida” ou “dedicado a tareas de transformación de la vida (desde el diseño o entreteinement hasta las intervenciones militantes) que pasan eventualmente por la crítica de este uso mismo del museo.” (Rancière, 2005, p. 71)

O Grafite figura a tendência de uma proposta artística sem pretensão de permanecer. Um gesto simples que causa uma perturbação local e temporal onde o objetivo se confunde entre a busca de um efeito e o gesto em si. Marca o território onde se insere e contradiz a primazia do objeto artístico como simbólico e referencial, permanente e acabado. Impera por seu método, reivindica espaço de comunicação e arte no ambiente urbano. Arte efêmera, que permanece como atitude, mas muda constantemente como resultado. “Importante meio de comunicação embasado na livre expressão e sua inegável contribuição social”. (Poato, 2006) A permanência de uma intervenção artística em um espaço público pode realizar uma mudança de uso ou de significado do lugar, o que representa uma qualificação simbólica e de identidade, mas o tempo de duração da obra não implica necessariamente em sua qualidade. Uma obra efêmera é adaptável, flexível, permite que outras obras se manifestem no mesmo espaço, não é impositiva e deixa seus reflexos de permanência na memória (Phillips, 1992).

Aqui, não está sendo defendida a arte efêmera em relação a propostas artísticas duradouras. Se levamos em conta a importância da regeneração urbana, é positivo gerar no espaço público referências permanentes de atualidade, para que estas sejam um dia o passado histórico de um determinado ambiente social. Defendemos, isto sim, que as obras de criação espontânea não devem ser julgadas por sua vida breve ou por não estarem nos padrões gerados pela arte modernista.



“Por definición, el espacio público es un espacio disputado, en el que compiten varios poderes y otras muchas energías. Un espacio siempre en vía de perdida o confiscación, que, por lo tanto, no podemos detener o controlar una vez por todas. De ahí la importancia del carácter efímero del arte contextual, importancia que sobrepasa la mera cuestión de estilo. La duración, en efecto, haria que el arte contextual

entrarse en un registro de tiempo que sobrepasaria el contexto. Perpetuado, ya no sería paso del arte en el tiempo, sino monumentalización, perenización de la presencia – una contradicción en los términos.” (Ardenne, 2006, p. 58)

IDENTIDADE ANÔNIMA

Alguns paradoxos envolvem o processo e produção do grafite: a criação de lugares que recebem permanentemente intervenções provisórias; o anonimato do grafiteiro e seu reconhecimento pelo grupo ou por sua linguagem idiossincrática identificada em diferentes partes da cidade; os tags ou escritas, assinaturas de seus autores, que afirmam suas identidades através de letras ilegíveis; a liberdade de expressão proibida. Alguns limiares caracterizam seu alcance: vandalismo e arte; despojamento e elaboração; aventura e compromisso; visibilidade e invisibilidade; identidade e anonimato.

A principal característica de um lugar que o diferencia de um espaço qualquer, é seu atributo de identidade. Os aspectos físicos e estruturais de um espaço não são suficientes para determiná-lo como lugar, e sim o conjunto social, político, funcional, simbólico e afetivo de um contexto complexo que implica vivência e identificação (Duarte, 2002). “(...) o indivíduo integra progressivamente os elementos e as configurações espaciais em seus esquemas cognitivos e deixa ao mesmo tempo sua marca, transforma o entorno, o qual exercerá uma importante devolução e afirmação de seu próprio eu. Esta definição integra tanto os aspectos de ação, de imagem, identificação, interação, projeção e personalização, territorialidade e privacidade em um espaço e em um tempo determinados.” (Pol, 1996, p. 21.)

A linguagem específica do grafite é regida por normas informais de convivência entre as pessoas que formam esta “tribo urbana”. Uma vez que um indivíduo ou grupo não está de acordo com o que se apresenta nas ruas, se sente no direito de destruir ou reinventar, sobrepondo o que se identifica ou o que os identificam. Um mural pode ser completamente despercebido por um transeunte distraído e ao mesmo tempo cobiçado e disputado por grafiteiros. Na mesma lógica podemos nos deslumbrar diante de um grafite sem ter a mínima noção de quem o fez enquanto quem é do grupo não apenas identifica o autor como sua maneira de agir, o que pode repercutir em respeito ou destruição. Um grafiteiro é reconhecido não apenas pela qualidade e quantidade de sua produção, mas principalmente por uma postura humilde em relação aos demais, dedicação constante e linguagem idiossincrática.



“Pintar con spray apresuradamente, en un gesto de conquista y de recubrimiento de las superficies urbanas, su pseudónimo, signo de reconocimiento y nombre tribal a la vez: que sea de naturaleza narcisista o que emane del deseo de una expresión directa y democrática, este gesto refuerza la tesis del arte como asunto de existencia, al contrario del arte como discurso construido o como simples ofrenda de formas plásticas. (...) Se auto-justifica sin complejos mediante el enunciado psicológico subjacente a su formulación visual desbordante de efecto, enunciado tan invariable como apremiante: ‘1-Existo’, ‘2-Es aquí donde existo’. La pintada, una firma en público, firma el espacio público. Con su gesto, el grafitero impone a la sociedad la expresión de su nombre (su apodo más bien, deslizamiento nominativo que le permite a la vez ser reconocido por los suyos, de manera tribal, y no serlo por la autoridad” (Ardenne, p. 48).

Em São Paulo uma iniciativa chama a atenção pela escolha de onde os grafites se inserem. As obras do Zelão³ operam na conjugação de lugares degradados com o descontrolado metropolitano. Seus grafites não estão no circuito de qualquer cidadão: em baixo de pontes onde dormem sem teto ou intencionalmente escondidas no esgoto da cidade. O artista se expõe a riscos para marcar espaços e situações renegadas.

Zelão nos remete ao questionamento recorrente do espaço da arte. De uma maneira radical nos obriga a considerar que mesmo os piores cantos da cidade podem ser espaços de expressão artística. Não busca espectadores, não quer aparecer, mas sim mostrar o que geralmente não quer ser percebido na cidade.



Rancière associa o espaço da arte a diferentes práticas: *“Esta reconfiguração de los datos es la que puede dar a la tendencia de los espacios del arte contemporáneo a comparar las prácticas identificadas como prácticas del arte con otras prácticas, como las de la información y de la discusión: ya sea que propuestas artísticas específicas traten de borrar las fronteras, ya sea que el espacio del arte organice la circulación entre espacios en los que se ve, espacios en los que se aprende, espacios en los que se debate y en los que pueda reconocerse la capacidad de cualquiera.”* (op. cit., p. 77)

Esta análise de Rancière se aproxima da visão das práticas cotidianas de Certeau (1990) e da vida no mundo moderno de Lefebvre (1984), mas apresenta um rumo ideológico distinto de algumas práticas contemporâneas de inserção da arte no espaço urbano, que insistem em vincular a qualidade e o status da arte a uma iniciativa exclusivista, assinada por um único artista, eleito por críticos e curadores como referência de produção.



Considerações Finais

Grafitos fazem da arte seu meio de vida, buscam uma possibilidade de expressão nas ruas, incorporam-se ao ambiente cotidiano, desmascaram convenções. Como uma tarefa militante, atua de maneira concreta, provoca e instiga opiniões, posicionamentos e um intercâmbio comunicativo e estético. Concentra-se na operação e acompanha o processo de transformação da cidade. Um gesto que causa uma perturbação local e temporal onde o objetivo se confunde entre a busca de um efeito e o gesto em si. Marcar o território onde se insere, contradizendo a primazia do objeto artístico como simbólico e referencial, permanente e acabado.

O Grafite só tem sentido reivindicativo e militante se for ilegal? Sua linguagem está diretamente vinculada ao fazer o que não é permitido? Qual seria a postura correta dos poderes públicos diante da evolução desta atitude artística nas cidades? Não deveriam ser estimuladas políticas de ação, abertas para cidadãos, usando o grafite como forma de intervenção, comunicação e livre expressão?

Muitos programas que pretendem inserir a participação cidadã não sabem como chamar as pessoas, como instigar interesse de opinião e esclarecer as posturas dos cidadãos em relação às mudanças que lhes dizem respeito. Enquanto isso o Grafite se apresenta através de iniciativas diretas que são fontes de informação e comunicação.

Acreditamos que uma vez legitimado o grafite pode ser referência para propostas participativas. Murais liberados para livre expressão, sem repressão nem censura. Espaços na cidade onde qualquer pessoa, artista ou não, possa deixar sua marca e identificar-se aqui e agora.



Bibliografia

- ARDENNE, Paul. Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Trad. Françoise Mallier. Murcia: Azarbe, 2006.
- borjas, J.; MUXI, Z. El Espacio Público: Ciudad y Ciudadanía. Barcelona: Electra, 2003.
- CERTEAU, M. La invención del cotidiano. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000.
- DUARTE, Fábio. Crise das Matrizes Espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DEUTSHE, R. The Discourse of Public Art and Public Space. NY: Columbia University, 2001.
- . Evictions. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FERNANDES, Blanca. Nuevos Lugares De Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995. Tese de doutorado, 1999. www.ub.edu/escult/epolis Epolis, vol.2 (ed. 2005)
- Kwon, M. One Place After Another: Notes on Site Specificity, in October, n.80, Spring 1997.
- LEFEBVRE; Henry. La vida Cotidiana en el mundo moderno. Madrid: Alianza, 1984.
- . El derecho a la ciudad. Trad. J. González-Pueyo. Barcelona: Península, 1969.
- MILES, M. Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures. London: Routledge, 1997.
- PalLamin, vera. Arte Urbana. São Paulo Região Central (1945-1998). Obras de Caráter Temporário e Permanente. São Paulo: Anna Blume, FAPESP, 2000.

- PHILLIPS, P. Temporary and Public Art. In SENIE, H.; WEBSTER, S. *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*. New York: Haper Collins, 1992.
- POATO, Sérgio (ed.) *O Graffiti na cidade de São Paulo e sua Vertente no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- Pol, Enric. *Cognición, Representación y Apropiación del Espacio*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1996.
- Pol, Enric; Valera, Sergi. *El Concepto de Identidad Social Urbana: Una Aproximación Entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental*. Anuario de psicología, nº 62, 5-24, Universidade de Barcelona, 1994.
- RAMIRES, J.; CARRILLO, J. (eds.) *Tendencia del Arte y Arte de Tendencia a Principios del siglo XXI*. Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2004.
- RANCIERE, Jacques. *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Remesar, Antoni (ed) *Urban regeneration a Challenge for Public Art*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1997. En <http://www.ub.es/escult/11.htm>
- *Arte contra el Pueblo: los retos del arte público en el s.XXI*. Barcelona: CR-POLIS, 2000. En <http://www.ub.es/escult/lecturas.htm>

NOTAS

¹ Fotos dos artistas, extraídas de POATO, S. *O Graffiti na Cidade de São Paulo e sua Vertente no Brasil*, p. 19 e 23, respectivamente. As fotos que não possuem referência são de Anna Lúcia dos Santos.

² Em BLANCO, P. CARRILLO, J. CLARAMONTE, J. EXPOSITO, M. (editores) *Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p.393

³ Fotos dos artistas, extraídas de POATO, S. *O Graffiti na Cidade de São Paulo e sua Vertente no Brasil*, p. 106-111.

THE SCULPTURE SYMPOSIUM OF UTEBO

Társila Gimeno Gimeno. Universidad de Zaragoza

SUMMARY

The village of Utebo, located a few kilometers from Saragossa, has become in the last years, a true cultural and artistic boiling point. Within the extensive cultural agenda that is offered in Utebo through the year, it is possible to emphasize, in the summer period, the Sculpture Symposium that comes celebrating since 2004.

This artistic experience of great importance not only in Aragon, but also in all Spain and rest of the world started up with four objectives:

- To approach the process of artistic creation to citizens.
- To set the conditions for future sculpture workshops.
- To extend the artistic patrimony of the municipality.
- To embellish certain zones of the urban surroundings.

With these previous intentions, the Area of Culture began to promote this spectacle of "live stone sculpture" for which a quite generous budget was destined considering the possibilities of the Town hall, a sum that has increased in these four years from the 21,000 Euros in the first one to the 24,000, spent this 2007.

Although in the first edition the four participant artists were invited by his recognised prestige, in the rest of simposia the selection of the projects has been realised through a public call that is year after year an excellent success, because of the number of received proposals and its quality and the variety of places from which they come.

During the fifteen days that the event lasts, a new artistic space is created outdoors, in which four artists works in public and, simultaneously, have the opportunity to solve doubts of the people who observe all the process.

Throughout these four editions, fourteen sculptors have participated and left their signature in other many sculptures that thicken the considerable municipal artistic patrimony. Thanks to them, the town becomes a small sample of the present artistic panorama in which that eclecticism is present, that confluence of multiple tendencies that is what characterises our time: figuration, abstraction, symbolism, conceptualism...

To walk by the parks, places and streets of Utebo turns out to be the same experience that appreciated when crossing the rooms of a museum of contemporary art, but with remarkable differences: the works are in open spaces, its perception is never the same because it changes during the day and over the years, and are admired by a more numerous public than in any museum.

RESUMEN

La villa de Utebo, situado a pocos kilómetros de Zaragoza, se ha convertido en los últimos años, una verdadera cultural y artístico punto de ebullición. Dentro de la amplia agenda cultural que se ofrece en Utebo durante el año, cabe destacar, en el período de verano, el Simposio de Escultura que se viene celebrando desde 2004.

Esta experiencia artística de gran importancia no sólo en Aragón, sino también en toda España y resto del mundo se inició con cuatro objetivos:

- Para abordar el proceso de creación artística a los ciudadanos.
- Para establecer las condiciones para futuros talleres de escultura.
- A fin de ampliar el patrimonio artístico del municipio.
- Para embellecer algunas zonas del entorno urbano.

Con estas intenciones, el Área de Cultura comenzó a promover este espectáculo de "vivir la escultura de piedra" con un muy generoso presupuesto destinado por el Ayuntamiento, una cantidad que ha aumentado en estos cuatro años a partir de los 21.000 euros en la primera a los 24.000, pasó este 2007.

Aunque en la primera edición los cuatro artistas participantes fueron invitados por su reconocido prestigio, en el resto de simposia la selección de los proyectos se ha realizado a través de una convocatoria pública que año tras año es un excelente éxito, debido al número de propuestas recibidas y su calidad y la variedad de los lugares de donde provienen.

Durante los quince días que dura el evento, se crea un nuevo espacio de arte al aire libre, en el que cuatro artistas públicos y, simultáneamente, tienen la oportunidad de resolver dudas de las personas que observan todo el proceso.

A lo largo de estas cuatro ediciones, han participado catorce escultores y dejaron su firma en otras muchas esculturas que aumentan el considerable patrimonio artístico municipal. Gracias a ellos, la ciudad se convierte en una pequeña muestra del panorama artístico actual con el eclecticismo que está en vigor, que con la confluencia de múltiples tendencias que es lo que caracteriza a nuestro tiempo: la figuración, la abstracción, el simbolismo, el conceptualismo ...

Al caminar por los parques, plazas y calles de Utebo resulta ser la misma experiencia que acontece al cruzar las salas de un museo de arte contemporáneo, pero con notables diferencias: las obras están en espacios abiertos, su percepción no es nunca la misma porque cambia durante el día y a lo largo de los años, y son admirados por un público más numeroso que en cualquier museo.

KEYWORDS: Public Sculpture, Open air Museum, Stone

El municipio de Utebo se encuentra a doce kilómetros de Zaragoza, capital de la Comunidad Autónoma de Aragón.

Su actividad económica, basada tradicionalmente en la agricultura hortofrutícola, se dirige ahora hacia la industria y los servicios.

Actualmente, su población asciende a 16.024 habitantes, es decir, ha experimentado en las tres últimas décadas un crecimiento de más del 60%.

Este extraordinario desarrollo económico y demográfico mantiene una estrecha relación causa-efecto con toda una política de actuaciones que repercuten en todos los ámbitos socioeconómicos, y de forma concreta, en la cultura.

Utebo es una de las localidades con más actividad cultural de todo Aragón. Su Ayuntamiento ha apostado claramente por este ámbito y, gracias a ello, se ha convertido en un verdadero punto de ebullición cultural y artística:

- Los principales edificios públicos, construidos en los últimos 20 años, han recibido premios de gran relevancia en la región.
- Utebo, junto con otros veinticinco municipios, forma parte del programa cultural Circuito de Artes Escénicas, Musicales y Plásticas en Aragón.
- Cuenta con tres centros culturales: María Moliner, Mariano Mesonada-Museo José Orús y El Molino.
- Se ofrece una programación anual de talleres y cursos de todo tipo: pintura, mosaico, cerámica, creación audiovisual, etc.
- Artistas tanto locales como foráneos tienen a su disposición la denominada Casa del Artista para realizar sus proyectos durante un tiempo determinado.
- Finalmente y con carácter anual, se celebran el Certamen de Pintura, en el que se otorgan dos premios de diversa cuantía, y el Symposium de Escultura, objeto de esta comunicación.

Dentro de la amplia agenda cultural que se ofrece en Utebo durante todo el año, cabe destacar en el período estival el Symposium de Escultura. Desde hace cuatro años se viene celebrando entre los meses de junio y julio esta experiencia artística de gran calado entre las instituciones públicas no sólo de toda España sino de cualquier parte del mundo.

La importancia que ha ido adquiriendo la cultura en nuestra sociedad ha traído consigo una serie de fenómenos cuya existencia se sustenta en la necesidad de modernización y actualización de, incluso, el más inhóspito pueblo de la geografía de cualquier país a través de la recuperación de unas señas de identidad ya perdidas o de la ampliación de las mismas. De ahí, la proliferación, no sólo de museos, sino de todo tipo de iniciativas artísticas entre las que se encuentra la celebración de eventos como el que nos ocupa.

El simposium de Escultura

El Symposium de Escultura de Utebo nació con el objetivo de acercar el proceso de creación artística a los ciudadanos, ampliando la oferta cultural y sentando las bases para futuros talleres escultóricos. Al mismo tiempo, se pretendía ampliar el patrimonio artístico del municipio y embellecer determinadas zonas del entorno urbano.

De esta forma, en el año 2004 el Área de Cultura del Ayuntamiento comenzó a promover este espectáculo de “talla de piedra en vivo” en el que cuatro artistas realizan sus obras en público y, a la vez, tienen la oportunidad de resolver las dudas de los viandantes que observan todo el proceso.

La selección de los proyectos a realizar en el simposium se efectúa a través de una convocatoria pública en la que se establecen una serie de condiciones:

- El proyecto debe realizarse durante los 15 días que dura el evento.
- El material a utilizar.
- Las dimensiones deben estar comprendidas aproximadamente entre uno y 3 metros cúbicos.
- El bloque de piedra se facilita en bruto con un máximo de 6 cortes.
- Los artistas seleccionados reciben alrededor de 3.000 € cada uno, además de la manutención y alojamiento durante la celebración del simposium

- Las obras premiadas pasan a ser propiedad del Ayuntamiento de Utebo reservándose éste todos los derechos sobre las mismas.

I SIMPOSIUM DE ESCULTURA 2004

PRESUPUESTO: 21.000 Euros.

CONVOCATORIA: Con motivo de la celebración del I Simposium no se convocó ningún concurso, puesto que iniciar y consolidar un proyecto de tal envergadura requería de la colaboración de artistas de cierta relevancia que no sólo sirvieran de reclamo para el público sino que, sobre todo, lograran dotar a esta primera edición del suficiente renombre para poder consolidarlo. Por ello, fueron invitados a participar a José Antonio Amate y José Manuel Val, que habían realizado anteriormente sendas exposiciones en el C. C. Mariano Mesonada, y a José Miguel Fuertes y José Manuel Ramos.

La piedra elegida para este I Simposium fue la piedra de Calatorao, el mármol negro aragonés.

LUGAR: Parque de Europa.

OBRAS REALIZADAS:

I SIMPOSIUM DE ESCULTURA



“Tiempo irrecuperable” de José Miguel Fuertes (Daroca, 1953)

Descripción: Consta de dos piezas rectangulares, una erguida y otra tumbada. La primera cuenta con un relieve en forma de semilla mientras que la segunda presenta ese mismo motivo tallado en negativo.

Valoración: Contrapone y combina formas rectas y curvas, texturas rugosas y pulimentadas, el relieve y el hueco, tratando de plasmar el juego de opuestos presente en la naturaleza y la filosofía oriental. Sin embargo, en esta ocasión esos elementos contrarios nunca van a poder fundirse en uno solo, tal vez queriendo indicar la imposibilidad de reconciliación, después de millones de años perdidos, entre el hombre y la mujer, entre enemigos, entre los hombres.

Emplazamiento: Parque de Europa.

“El gran ojo” de José Antonio Amate (Mequinenza, 1956)

Descripción: Está compuesta por un muro de ladrillo, decorado en la parte superior con una línea de dientes de sierra, del que surgen dos bloques de piedra superpuestos que terminan en un vértice irregular. Así, las dos caras visibles repiten la misma decoración en bajorrelieve, una forma circular rasgada y varias líneas gruesas ondulantes.

Valoración: combina el lenguaje tradicional del mudéjar, presente en el muro de ladrillo, y el lenguaje contemporáneo. Con ella, el autor busca mostrar cómo el pasado y el presente se unen para mirar hacia el futuro, para observar el paso del tiempo a través de ese gran ojo representado de manera somera en la forma circular, un motivo que se repite en las dos caras de la escultura como si fueran los dos perfiles de un mismo rostro.

Emplazamiento: Parque de Europa.

- “Respeto marmóreo” de José Manuel Val (Tarazona)

Descripción: La obra está compuesta por tres pilares de diferentes alturas sobre los que se apilan varios libros de aspecto antiguo, dos en los de menor tamaño y uno en el pilar restante. Este último está rematado por una talla en forma de pergamino en la izquierda y de libro en la derecha. El libro más grueso colocado sobre el pedestal mediano se abre mucho más que los demás, mientras que sobre los del más bajo, se puede ver una pluma.

Valoración: José Manuel Val pretende hacer partícipe al espectador del amor y respeto que él mismo siente por el arte y la cultura en general. Por ello, coloca los libros sobre pedestales y los petrifica, expresando de esa forma su deseo de una mayor valoración y difusión de una serie de valores que deben conocerse y conservarse.

Emplazamiento: Parque Europa.

“Zeus” de José Manuel Ramos (Bezas, 1960)

Descripción: Dos figuras zigzagueantes superpuestas que representan dos rayos, atributo del dios Zeus, atraviesan una pieza transversal colocada de forma inclinada. En la parte posterior de la escultura se repite la forma del rayo menor que se ve en el frente a través de líneas incisas. Los diferentes volúmenes se corresponden con distintas tonalidades de la piedra.

Valoración: Ramos en esta obra, heredera tanto de lo primitivo como de lo abstracto, representa el poder del dios supremo a través de la grandiosidad y la fuerza de las líneas en zigzag que atraviesan la pieza transversal, la cual parece encontrarse a su merced, inestable y en la sombra.

Emplazamiento: Parque de Europa.

II SIMPOSIUM DE ESCULTURA 2005

PRESUPUESTO: 21.500 Euros.

CONVOCATORIA: En esta segunda edición del Simposium de Utebo, se seleccionaron, a pesar de tener prevista la elección de tres, tan solo dos proyectos de todas las propuestas que se recibieron a lo largo de la convocatoria. Teniendo en cuenta las grandes diferencias, tanto técnicas como artísticas, que se encontraron entre los proyectos presentados se tuvieron que elegir finalmente dos, cuyas características implicaran un tratamiento y un coste económico similar.

Por otra parte, el material que se les proporcionó a los artistas en esta ocasión, al igual que en la edición anterior, fue la piedra de Calatorao.

LUGAR: La celebración del II Simposium de Escultura se trasladó al Parque de Las Fuentes, en el entorno del Espacio Joven, con el objetivo de crear un nuevo espacio artístico, siempre al aire libre, y a la vez acercar esta experiencia al público más joven. Para ello, se añadió al desarrollo de esta experiencia una programación específica en la que niños y jóvenes tuvieron la oportunidad de realizar otras actividades formativas cuyo desarrollo se apoyó en el trabajo de los artistas.

OBRAS REALIZADAS

II SIMPOSIUM DE ESCULTURA



“La ventana” de José Casamayor (Vélez-Málaga, 1951)

Descripción: Representa una gran ventana cuyo marco estaría formado por chapas de diferentes dimensiones unidas con tuercas. La pieza del ángulo superior izquierdo tiene dos manchas, o dos acumulaciones de óxido, de formas irregulares. El hueco de la ventana parece formar un contorno femenino dividido en dos por una cuerda que correspondería con el corte de los dos batientes imaginarios de la ventana. El frente posterior y la base de la escultura se encuentran sin pulimentar presentando una superficie irregular y rugosa.

Valoración: Casamayor crea una obra de toques surrealistas en la que combina la representación de una ventana y la de un cuerpo femenino, unión ésta que parece conectar con el concepto de voyeurismo: tenemos ante nosotros la ventana indiscreta desde la cual observar el desnudo femenino presente aquí a través de

la forma misma del hueco. Sin embargo, ese deseo de asomarse, de mirar, es reprimido por el inconsciente, amordazado por la cuerda.

Emplazamiento: Parque de Las Fuentes.

III SIMPOSIUM DE ESCULTURA



“Tira e molla” de Leonardo Cumbo (Caltanissetta, 1967)

Descripción: Una mano surge directamente del suelo sosteniendo una pinza.

Valoración: Este artista siciliano contrapone elementos de la naturaleza, la mano, con elementos mecánicos, la pinza, utilizando el realismo escultórico. De esta forma, plasma en su obra el “tira y afloja” entre el hombre y la naturaleza, entre la tecnología y el planeta Tierra.

Emplazamiento: Parque de Las Fuentes.

III SIMPOSIUM DE ESCULTURA 2006

PRESUPUESTO: 23.500 Euros.

CONVOCATORIA: La tercera edición del Simposium de Escultura de Utebo supuso su verdadera consolidación y superó ampliamente las expectativas creadas desde el consistorio. A lo largo de la convocatoria se recibieron, nada más y nada menos, que doscientos proyectos que procedían, no sólo del territorio español, sino de países tan alejados del nuestro como Camboya, Vietnam, Corea, China, India, Sudáfrica, México, EE.UU., Canadá, Rusia o Ucrania.



Esta participación tan masiva, y heterogénea en cuanto a su procedencia, se caracterizó por un gran eclecticismo y, como es lógico, hizo sumamente complicado el proceso de selección, del cual surgieron cuatro finalistas.

Éstos contaron en este III Simposium con un nuevo material para plasmar sus proyectos, la piedra arenisca de Uncastillo, con la que se pensó introducir colores y texturas diferentes en el ornamento del urbanismo local.

LUGAR: Parque Europa.

OBRAS REALIZADAS:

“Atalaya” de Ana Olano (Las Palmas de Gran Canaria, 1969)

Descripción: Escultura abstracta que combina planos rectos y curvos para componer una silueta similar a la de una torre levantada sobre

un peñasco.

Valoración: La autora se refiere a su obra como “una torre imaginaria que dibuja la iconografía histórica de un lugar concreto. A modo de hito kilométrico, mojón de piedra o estela funeraria, actúa de señalización de una zona determinada: nos vincula con una herencia espiritual heredada, enlazando el pasado con el presente”.

Emplazamiento: Parque de la Collarada.

“Horizontes” de Verónica Fonzo (Buenos Aires, 1972)

Descripción: Representa, de manera esbozada e infantil, la figura esculpida de un niño sentado sobre un gran muro mientras dirige la vista hacia su izquierda.

Valoración: Verónica Fonzo toma del estilo naïf ese tipo de representación infantil e ingenua pero otorgándole a la imagen del niño un sentido reflexivo y trascendental. Sentado en lo alto, observa el mundo que le rodea con su mirada dulce e inocente, ve cómo transcurren los acontecimientos ante él, cómo le marcan la piel, pero el niño continúa en un espacio sin tiempo.

Emplazamiento: Plaza de Castilla.

“Por mi casa” de Song Hyun-Ho (Bu-San, Corea del Sur, 1974)

Descripción: Se trata de la figura de un caracol gigante cuya cáscara ha sido sustituida por una pequeña ciudad de casas muy simples en las que se distinguen sus ventanas, puertas y chimeneas y que se van superponiendo como si estuvieran construidas sobre la ladera de una montaña.

Valoración: Song Hyun-Ho parece dedicar esta escultura, tan admirada por otra parte por los niños, a los espíritus viajeros y desarraigados que, como el caracol, van de un lado para otro llevando a cuestas lo poco que les es indispensable para sobrevivir. Su casa es el mundo y sus verdaderas pertenencias son las numerosas experiencias que van atesorando a lo largo de su vida.

Emplazamiento: Parque de la Collarada.

“Madonna” de Emil Adamec (República Checa, 1972)

Descripción: Representación contemporánea del tema religioso de la Virgen y el Niño realizada a base de una forma helicoidal, sinuosa y dinámica, que parece representar el manto con el que la Madonna cubre su cabeza y arropa a su Hijo.

Valoración: Adamec renueva el tema de la Madonna, tantas veces representado en el pasado, utilizando un lenguaje contemporáneo lleno de expresividad y dinamismo. De esa forma consigue plasmar cierto sentimiento en una escultura que crea en el espectador sensaciones un tanto confusas, entre la emoción y el estremecimiento.

Emplazamiento: Previsto en los alrededores de la Iglesia.

IV SIMPOSIUM DE ESCULTURA 2007

PRESUPUESTO: 24.000 Euros

CONVOCATORIA: El Simposium de este año, al que se presentaron más de cien proyectos, continuó acercando este modesto pueblo a diferentes partes del mundo, en esta nueva edición concretamente a Holanda, México, Armenia y Francia, por lo que se trata ya de un certamen internacional totalmente consolidado y de verdadero renombre.

La piedra elegida inicialmente fue el mármol negro de Calatorao, como en los primeros simposia, sin embargo, tras explorar la geografía aragonesa los organizadores se decidieron por una piedra procedente de la Puebla de Albortón, ligeramente rosada, mucho más dura y fiable a la hora de tallar que, además, incorporaba más variedad en el patrimonio pétreo de la localidad.

Paralelamente a la exhibición propia del simposium, la talla de piedra en vivo, se realizó una demostración con otra técnica artística, la forja del hierro, que corrió a cargo del artista invitado José Azul. Ayudado de una fragua portátil, el martillo y el yunque realizó dos peces, en recuerdo de la leyenda del barbo de Utebo, unidos a dos bases de piedra a través de una barra de hierro, que fueron posteriormente colocados en la bajada del puente sobre el ferrocarril.

LUGAR: Parque Europa.

OBRAS REALIZADAS:

IV SIMPOSIUM DE ESCULTURA



“Eternamente joven” de Chris Peterson (Bilthoven, Holanda, 1976)

Descripción: Bloque trapezoidal compuesto por diferentes planos rectos recortados que combinan diferentes texturas, una pulimentada y blanquecina y otra rugosa de color rosado que corresponde a la piedra tan solo desbastada.

Valoración: El bloque abstracto creado por el artista holandés expresa de forma fragmentaria su experiencia durante un viaje por Vietnam. Los contrastes entre planos y texturas plasmados en la piedra son las imágenes grabadas en su retina a lo largo del recorrido, la riqueza de los templos y la miseria de las calles, ruinas y edificios de nueva construcción, la naturaleza y la mano del hombre. Todo ello lo pudo encontrar coexistiendo en un mismo espacio, y de esa forma lo representa aquí.

Emplazamiento: Plaza de la Concordia.

“Forma vegetal” de Carlos Monge (Zacatecas, México)

Descripción: Forma vegetal ovalada, inspirada en el cactus, que presenta una serie de ondas en sus extremos a manera de areolas y en la concavidad central una protuberancia vertical que se corresponde en la parte de atrás con un hueco que repite su misma forma.

Valoración: Carlos Monge partiendo de esa forma propia del cactus simplifica cada una de sus características definitorias y crea algo totalmente nuevo. La obra resultante destaca por la voluptuosidad de sus líneas y por el aspecto húmedo que le proporciona el perfecto pulimentado de su dermis. De esa forma, adquiere una serie de connotaciones que la relacionan con lo femenino y la convierten en representación de la madre naturaleza, de la fuente que buscan los sedientos de vida.

Emplazamiento: Entrada del cementerio.

“Ram”-Tótem- de Emin Petrosyan (Armenia)

Descripción: Escultura a manera de tótem que representa un elefante con la trompa enroscada y un ribete recorriéndole el cuerpo.

Valoración: Al igual que hiciera el pueblo celtibérico con los verracos, el artista armenio realiza una escultura zoomorfa en piedra que representa en esta ocasión de manera esquemática, no toros ni jabalíes, sino un elefante. Sin embargo, el perfecto geometrismo de sus formas, especialmente de la espiral formada por su trompa y del ribete que adorna su cuerpo, y el delicado pulimentado de su superficie lo acerca mucho más a la contemporaneidad, pero sin adolecer de ese aire trascendente e intemporal de aquellas estatuas de tiempos remotos.

Emplazamiento: Jardín frente al C. C. El Molino.

“El hombre pájaro” de Laetitia de Bazelaire (Francia, 1973)

Descripción: Sobre un pedestal horizontal se representa un gran pájaro con cabeza humana cuya figura tan solo se esculpe en las caras frontal y laterales, de manera que el bloque de piedra queda totalmente liso en la parte posterior.

Valoración: Laetitia realiza, en un suave bajorrelieve y dejando las típicas muescas del cincel, una imagen concebida para ser vista frontalmente. Toma una iconografía antigua por todos conocida pero le proporciona un simbolismo personal y romántico: “un hombre duerme en un cuerpo de pájaro”, en paz y libre.

Emplazamiento: Plaza de la Concordia.

Tras cuatro ediciones del Simposium de Escultura de Utebo, se puede decir que esta nueva iniciativa que se puso en marcha con tanta ilusión ha sido un verdadero éxito. No sólo se han logrado cumplir todos y cada uno de los objetivos marcados inicialmente si no que se han sobrepasado todas las metas planteadas desde el Área de Cultura: cada año es seguido con más expectación, si cabe, por los uteberos, se ha puesto en funcionamiento el taller de iniciación a la talla en madera y año tras año el patrimonio de la localidad va aumentando y adornando más espacios urbanos. Además, y sin haberlo esperado, este encuentro de artistas y público se ha consolidado como un certamen internacional.

A lo largo de estos cuatro años, han participado en el Simposium catorce escultores de distintas procedencias que han dejado su firma en otras tantas esculturas que se han repartido por todo el urbanismo de la localidad. Gracias a ellas, Utebo se convierte en una pequeña muestra del panorama artístico actual en la que está presente ese eclecticismo, esa confluencia de múltiples tendencias que es lo que caracteriza

a nuestro tiempo: figuración, abstracción, simbolismo, conceptualismo... Caminar por los parques, plazas, calles y callejuelas del pueblo resulta ser la misma experiencia que la apreciada al recorrer las salas de un museo de arte contemporáneo, pero con dos notables diferencias: las obras se encuentran en espacios abiertos haciendo que su percepción sea mucho más rica puesto que va cambiando a lo largo del día y con el paso del tiempo y, lo que es más importante, son admiradas por un público extraordinariamente más amplio que en cualquier espacio museístico.

CITY DESIGN :THE NEED FOR A SPATIAL IDENTITY AND THE ROLE OF PUBLIC ART.A SEMIOTIC APPROACH. PIPILOTTI RIST AND BILL VIOLA IN VENICE

Verena Lenna, architect. Istituto Universitario di Architettura di Venezia

ABSTRACT

As far as the construction of a community's identity and territory is concerned, the question about the usefulness of a project of public art is a priority in any kind of initiative. Especially when the public dimension makes the intervention subject to ideological manipulations. It is necessary to establish if the potentialities of the work of art are worthy of the risk of its exploitation. I'll try to answer to this question on one hand stressing the importance of the spatial support in the construction of new territorial identities. On the other hand I'll specify the ways in which the artistic device can help this process. I'm proposing semiotics as an instrument of control: the reason lays in the communicational value of the artistic project and in its cognitive role in terms of image. The power of image is in its figurative features, but also in the ability of continuously establishing webs of relations, possibly subject to manipulation. Semiotics contributes with the description of values underlay to a specific artistic project, as a deep founding level of its conception: at the same time, it enables us with the possibility to control those meaning distortions which can transform the artistic project in a disaggregating factor.

RESUMEN

Cuando abordamos la construcción de la identidad de una comunidad y el territorio, la pregunta sobre la utilidad de un proyecto de arte público es una prioridad en cualquier tipo de iniciativa. Especialmente cuando la dimensión pública hace que la intervención pueda estar sujeta a manipulaciones ideológicas. Es necesario establecer si las potencialidades de la obra de arte son dignas de los riesgos de su explotación. Voy a intentar responder a esta pregunta, por un lado, destacando la importancia de la distribución espacial de apoyo en la construcción de nuevas identidades territoriales. Por otro lado voy a especificar las formas en que el dispositivo artístico puede ayudar a este proceso. Estoy proponiendo la semiótica como instrumento de análisis: la razón por la cual establece el valor de la comunicación del proyecto artístico y su función cognitiva en términos de imagen. El poder de la imagen no sólo se encuentra en sus rasgos figurativos, sino también en la capacidad de establecer redes continuas de relaciones, posiblemente sujetas a la manipulación. La Semiótica contribuye con la descripción de los valores base de un proyecto artístico, como un profundo nivel de fundación de su concepción: al mismo tiempo, nos permite la posibilidad de controlar el sentido de las distorsiones que pueden transformar el proyecto artístico en un factor de desagregación.

KEYWORDS: Semiotics, Communication, Public Art, Public Space

The role of space.

Shortly, I'd like to start with some arguments in favour of a physically based project of identity: as the anthropologist Appadurai wrote, "*the nature of the human concern with intimacy, with friendship, with attachment, with predictability, with routine, and even with what we may call ordinary life is such that it simply cannot work with entirely abstract or virtual, or mediated, or imagined communities... We seem to need things to which we have access of an embodied type.*"

If on one hand we have to describe new forms of territorial constructions, structured by webs (Badie) ; if we observe the dematerialisation of the city, overwhelmed by the logics of floods and the virtualisation of relationships, technologically replaced, the fundamental question is about space. Do we still need space to sustain identity? Which can be the role of setting in producing identity?

Again, to quote Appadurai, "*...in the world in which we live the imagination actually can reach into multiple scales and spaces and forms and possibilities. These can become part of the toolkit through which the structure of feeling can be produced locally. Locality, in the end, may still have something to do with scale and place, and with the body, but with the difference that the horizons of globality, through media and the work of the imagination, can become part of the material through which specific groups of actors can envision, project, design and produce whatever kind of local feeling they wish to produce...we need some spatialized local, which cannot in the end be tossed away*"

According to Heidegger, to inhabit is to be and to be is to inhabit.

From an economical and social point of view Castells underlines the importance of a local logic, first of all for the continuity of the productive system. In an economical perspective, in fact, we should have to consider that the reproduction of labour forces is possible only in a locally defined ambience. Moreover, a local based organisation has the power to oppose global floods as causes of identity's desegregation .

In the field of urban design, Kevin Lynch is an important reference, well known for his bottom-up approach. In this perspective, the citizen has to be considered the fulcrum of the planning process, consequently conveying the attention to a completely new range of materials, such as perceptions and images. The identity of a place is the base for its identification as a condition for grounding processes. The beginning of spatial and social rituals of appropriation can individuate in public art a very useful tool.

Finally, in the perspective of cognitive sciences, represented by Francisco Varela, men and cities are complex systems, continuously informed by the context. The development of a system is constantly shaped by the relationship with the environment.

So space is necessary.

Some questions arise about the possibilities and qualities of spatially set interactions with the human inhabitant.

Heidegger, Varela and, between them, Merleau Ponty, teach that the world comes to us passing through perceptions, which shape our being and build identity.

The image is the material being exchanged between a man and his environment: and in fact Lynch's *image of the city* is the project of a city in which the sense of place is produced by clear and vivid images. In a few words, we could say that everything can reinforce an image, conveying it legibility and vividness, helps the configuration of an identity project, conceived both as a *structure of feeling* (Appadurai) and as a place.

No doubt that public art can have such a role.

The work of art establishes a communicative exchange with users.

The strategy of this communication can be deeply structured by a *semiotic approach*. Lynch himself considered this science as a useful tool in the construction of places and identity, because necessary to recognize the layer of values underlying a given setting.

Moreover, an important matter dealing with works of public art is *the power of image*, as potential activated in the relationship between work and context. This factor measures the real effectiveness of a work of public art in a given context, pointing out its possibilities of assimilation and weak points.

Communicative possibilities are defined in a complex superimposition of layers. Objects of public art, for example architecture, establish a relationship with users composing meaningful layers strictly related to the spatial and temporal conjuncture. Considering the inhabitant as the aim in designing the city, considering the grounding mechanisms previously described, semiotics provides us with some tools to describe the dynamics produced by the installation of a work of art in a urban context. It is necessary to notice that, at the present day, we are dealing with semiotic approaches finally far from the linguistic orthodoxies of the 70's. The concerned subject is no more an absolute sign, but a communicative system organised in a spatial-temporal context, in the relationship of different users. Consequently, as a site specific intervention, a work of public art can be described by semiotics as a discipline dealing with contextualized communications. Semiotic categories analyse the way in which the power of an image is produced, as determinant factor for the quality of the relationship established by the work of art within a given context. More precisely, semiotic perspective gives the possibility to understand how social, anthropological and environmental values find their expressive strategy: it is just the pertinence of values to a specific context that qualifies the degree of identification related to the fruition of a work of art.

We will make reference to this scientific perspective in order to describe what happens in Venice as far as the relationship between public art and identity is concerned.

Pipilotti Rist and Bill Viola in Venice

The Biennale of Contemporary Art in Venice represents an exceptional moment in which public art is renewed, in a dialogue with contemporary art producing forms of a urban activation in other contexts represented by site specific events and installations vitalizing the urban tissue.

The map of the pavilions distributed in the city describe the proportion of an expanding process of the exhibition, initially concentrated in the Giardini Napoleonici and now finally interesting churches, courts, palaces, bringing them to a new life. The whole city is involved, revitalized by the moving floods of visitors, outdoor spaces transformed in the corridors of a bigger urban installation.

The public side of art plays a role in structuring the urban identity, working on the citizens' mental maps through *interactivity*. The interactive settings are often organized in the context of objects in Italy traditionally considered as public art: churches. In this perspective, contemporary art becomes public,

involving these buildings and becoming, even if temporarily, part of the urban visual and spatial domain. The degree of publicity in the process of fruition will depend on the sharing of a margin, on the possibilities of dialogue with users: this derives from the values involved in such artistic hybridizations, as moments highlighting the evolution of a social identity. In fact, the passing of the centuries is expressed also by a certain distance acquired, which gives the possibility to criticize once untouchable paradigms.

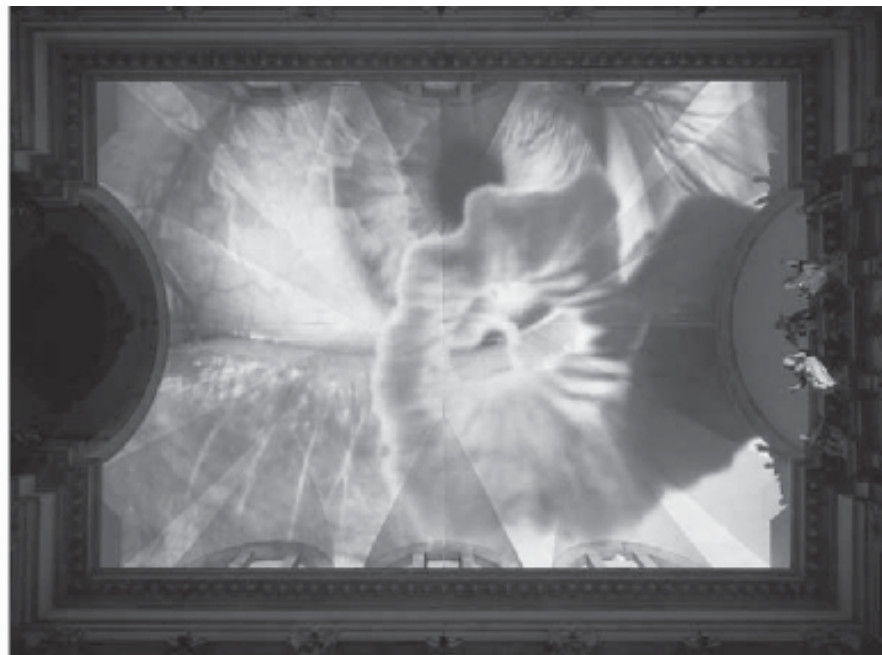
In the Summer of 2005, the 18th century Venetian church of San Stae is involved in the Biennale project as setting of the Swiss pavilion, to house Pipilotti Rist work of art, *Homo Sapiens Sapiens*. The economy of this paper doesn't give the possibility to produce a detailed semiotic description. Necessarily, I'll draw the attention only on the most important aspects, in the perspective of the reflection here exposed. Further indications and a methodological frame of reference can be deduced from the works quoted in the bibliography.

Very synthetically, it is recognizable that the artist makes use of expressive possibilities typical of religious buildings, exploiting their communicative strategy to strengthen the message.



The vault, a traditional support for Christian representations of Paradise, conceived to reinforce the expressive strategy of the ritual celebrated in the church, is virtually broken by the video projection of a pre-Christian Eden. In fact, the title of the installation, *Homo Sapiens Sapiens*, immediately highlights a bodily, animal part of man, too often separated from the soul by the attitude of the occidental thought. The projected images describe the dance of two female bodies, in a green setting, a natural dimension still untouched by human interventions. The expressive strategy, the plastic dynamic composition and the sensuous actions recall an approach to the body free from cultural or religious constraints: this points at religious morality, according to which the corporal dimension is the medium for sin.

Paradise is not far from man: it's a balanced condition, which can be reached only having recovered the original unity between Soul and Body, broken by doctrinal and artificial precepts. The spectator is involved by a sensorial strategy, invited to lay down on coloured mattresses, surrounded by the fresh obscurity of the church and by the sounds of the new age music.



The Institutional reaction is not positive: the installation is dismantled and reopened only thanks to a collection of signatures, in the perspective of potential financial incomes useful for the restoration's works. The work of art is definitely site specific: the values proposed are exactly at the opposite side of those usually preached by the Christian message, in favour of the end of any Manichaeism between Soul and Body. The effectiveness of the message is directly related to the features of the setting: a non religious building couldn't have produced such a powerful image.

The obstacle to deal with for the fruition of Rist's work of art it's not a physical one: it doesn't concern the church as a building. Even if identified as a work of public art, a church is also a cult building, necessarily in conflict with Rist's critical position. This contrast has been strategically exploited in terms of image, to reach efficacy in expressing the content.

As we can divine, beyond the surface of provocation, the message is also an invitation to religious attitudes to come closer to the real complexity and needs of the contemporary society and ethical themes. In this perspective, the social role of public art couldn't find a more appropriate expression: the building as a theatre to perform a non superficial debate, to renew an identity too often crystallized in spatial configurations, no more corresponding to the real conjuncture.

In Italy Churches represent a very common form of public art : for this reason I think should be very important to rise some questions about the real possibilities of updating this patrimony, considering it as a potential actor, active in the project of identity, making use of contemporary art forms as occasions to engender confrontation and debate.

The real alternative to a process of mummification of religious architecture and of the values it represents needs the will and courage of a critical attitude towards the established orthodoxy, in favour of a posture closer to the complex and changing identity of our society. As far as the spatial project is concerned, the question is if churches can still be considered as forms of public art, considering the high social responsibility connected to the use of the word public. In this sense, public contemporary art could have the important role of triggering the evolutive process, involving not only the physical building, but inducing a deep revision of the current attitude.

In the case of Pipilotti Rist work of art , the building is a fundamental part of the work of art , necessary for the effectiveness of its message. This means and shows how churches can still be protagonists of projects of public art: just the entity of the institutional reaction measures the importance of this kind of operations, the deep level of consciousness to which contemporary art can bring, touching the major, crucial topics of our society. The arising of a conflict between Church and artist, between dogma and artistic provocation attests the deepness and exactness of a critical message towards a religious attitude far from the actual necessities of our days.

Another artistic intersection offers the possibility to reflect about the compromises between contemporary art and religious settings: the video installation *Ocean without a shore*, a work of Bill Viola



realised in the little church of S. Gallo, in the context of Biennale of Art of 2007. In this case the installation fuses with the building's atmosphere, regenerating its public vocation. The message, in fact, can be considered as a contemporary interpretation of a traditional subject for Christianity, close to its attitude both on the level of values than on the figurative one. *Ocean without a shore* deals with the relationship between life and death, describing the last as an endless peregrination, without an aim, without a shore to reach.

Once more, the building is strictly necessary in the expressive strategy of the work of art. The little square space of the church represents the point of contact between the world of dead and the living world. Three sarcophagi, framed by the architectural scene of the walls, define a threshold: the rectangular shape of three screens suspended over them design a surface, a plan materialised as a water wall by the passage through it of three ghostly figures. We can perceive them, at the beginning of their approach, as blurred figures, confusing with the darkness of the church. Reaching the imaginary plan of the screens, they convey visibility and sensible appearance to the water: passing through it, these mysterious entities gain colour and definition, natural dimension bodies, lost in an endless searching: disappointed, after a few seconds they disappear again in the obscurity behind them. Even in this case the architectural setting determines the expressive strength of the work of art. Unlike Rist, Viola's message has no critical attitude: the shift from life to death is expressed in a new perspective: spectator witnesses the incursions of souls in the living world.

By their expressions, they stir up sympathy: by their approach, they open a communication, revealing the endless dimension of the hereafter. The reflection about the subject of the threshold is treated from the dead's point of view. The invisible surface containing the screens is the expressive solution chosen for the threshold, suspended over the sarcophagi. No best place than a church to set the symbolic beginning of the two different dimensions of existence.

The work of public art, between perception and comprehension.

One of the possibilities of a work of public art, especially in comparison with other institutional forms, is to structure an identity project, by the manipulation of spatial elements and values. This happens in two different ways. On one hand, *perception* origins the individual appropriation of space, involving senses before and more intensively than a rational comprehension. Before any significant identification, the retinal impression becomes the base for symbolic attributions. According to this logic, for example, the *terrains vagues*, so diffused in contemporary urban contexts, become the base for personal interpretations, towards the construction of a plural and democratic system of identities.

On the other hand, in the moment of fruition, communication should be based on *shared values, permitting comprehension*; otherwise, history teaches that values can be imposed by a non-shared system of power. In fact, the vast literature dealing with the relationship between public art and power makes reference to the strategies of manipulation of the equilibrium between social values and power. Architecture is the medium par excellence for this purpose. Cities with an important historical heritage - like a great part of European and Italian cities - witness this logic. Because of this custom, in Italy the expression "public art" evokes first of all the architectural façades, designing squares and atmospheres, expressing power, esthetical and ethical values, from the roman triumphal arcs to the baroque scenes. The expression is still far from immediately identifying the contemporary manner, made of site specific installations, very often contesting the establishment.

In Italy the condition of artistic patrimony is even more static because of uncertain attitudes between marketing and functional transformations, conservative postures and thematic settings. In general, in highly defined, historic contexts, any project of contemporary art has to deal with both conservative and commercial worries. But the question is not only about the role to assign to architectural objects, today unconnected from their original function: it is a priority to understand their position in collective imagination and to which point an intervention of contemporary art involving their spaces could be considered subversive.

In Venice, as in other urban contexts characterized by the presence of a representative, vividly defined historic centre, the situation of public art has to face this kind of reluctance. The real problem is not represented by physical constraints, being possible to easily transform buildings, thanks to a great variety of creative solutions. The metamorphosis of S. Stae in occasion of the current Biennale, for example, offers a spectacular example of these possibilities.



San Stae's interior transformed for the current Biennale. The installation is completely indifferent to the original setting.

The important obstacle to consider is the layer of values and symbolic constructions, often crystallized and reinforced by the built space more than by practices, by artistic works transmitting values through the history of centuries.

In the case of a non-representative urban area, an intervention of public contemporary art is usually considered the opportunity to organize new points of reference, useful to structure new territories and characterize citizens' mental maps and habits.

On the contrary, in cities with an important historical heritage, public art traditionally corresponds to religious buildings, conceived as functional spaces and artistic treasures at the same time. The importance of the last meaning is witnessed by the relevance of the multitudes of tourists in search of aesthetic experiences, probably more relevant than the believers' ones.

The question is about the kind of compromise becoming necessary when contemporary art intervenes in traditional domains: where values are specifically defined and consolidated in spatial configurations, able to oppose any possible evolution concerning the identity of a social community. In such historically defined conditions, architecture physically retains the change, a pretext to hand down habits and rituals.

Considering cities charged with important historic heritages, is there a place for contemporary attitudes and projects in the frame of public art ?

The reflections above exposed confirm that a building is more than a functional container. Especially when architecture corresponds with public art, on one hand we have a *physical spatial reference* designing habits and mental maps; on the other hand, we have to consider it as a *significant sign*, defined in a web of social and spatial conventions, identifying the work of art itself. The production and installation of works of contemporary public art, being site specific operations, have to deal with both physical and socio-cultural constraints, as basic elements of the work of art. In fact, the relationship they shape establish the conditions of a possible communication with users and spectators. The way in which this is organised can be described by means of the semiotic discipline: as a tool discovering the strategy linking expressive choices and values, it gives the possibility to identify the real communicative potential of a work of art.

I'll make an example, easily accessible given the setting of this Conference. For a visitor of Barcelona, the work of Rebecca Horn, *Estel Ferit*, far from remaining in a blurred indifference, attracts the attention on two different levels: from a rational point of view, because of the effort to understand or recognize the value of the work, the sense of its relationship with the context; from a perceptive point of view, as a powerful landmark, available to condition our spatial habits, passing through the design of our mental maps, independently from any rational comprehension.

In any case, the independence between comprehension and perception grants the possibility for a work of public art to be a reference point, a physical sign to qualify and *design the sense of a place*. This is especially true for a number of urban spatially undefined fragments, where any kind of visual landmark or even experience becomes the pretext for a territorial construction.

If in terms of perception the work of art can be the object of individual readings and interpretations, letting space to a certain degree of subjectivity, in terms of production it is necessary a preliminary definition of the relationship between work of art and power : an inevitable compromise, especially dealing with a public setting, continuously in tension between constraints and forms of control. Such strengths become particularly important when visually configured by spaces and architectures, as the power of the image they produce fixes habits and values, possibly retaining any kind of change .

Dealing with the superposition of different projects of public art, contemporary and traditional, it will be necessary to analyse the complexity of the communication constantly produced in a urban context. A semiotic approach provides us with tools useful for a transparent reading procedure: starting from the surface of perceptive configuration to reach the deeper, underlying level of values and significance. Notice that the same passages, but in the opposite direction, could guide a project instead of an analysis.

In general, the aim should be to understand the real openness of a given context towards projects of public contemporary art. The case of urban contexts strongly characterized by the presence of religious historical buildings necessarily arise some questions: the most interesting concerns the alternative between a continuity, oriented towards conservation and inertia, and the possibility of a change, often stimulated by the avant-garde perspective of contemporary art.

In my opinion there are great opportunities for churches to preserve an active role in the identity project of a community: because of their powerful presence in terms of visual impact and represented values, churches could be the ideal interlocutor in current debates on society, identity's shifts and ethical

questions. Their space could provide an ideal and effective setting for a confrontation with contemporary art as a triggering factor. Because of this intersection, installations of contemporary art become site specific and churches could be renewed in their social role. The power of the images produced by such hybridisations has the possibility to engender change: *spatially*, qualifying new parts of a urban context; *socially*, pointing out current issues and questioning the individual's ethics and behavioural habits.

Conclusion

The subject of the relationship between public art and power has often conducted to consider the first as an exploitable resource for the second. And it's true that too often the works of public art can be realised only satisfying the conditions determined by the exponents of the system of power, in this way becoming visual representations of forced values and artificial identity.

But in some cases also those artistic projects having a critical attitude towards institutional forces have gained their place: even if in temporary forms, involving the community in experiences inspired to Deleuze's theories. They are usually set in scarcely configured urban settings, still in search of images and spatial experiences to design identity.

Architectural heritage, charged of symbolic and meaningful contents, arise questions concerning its possible role in retaining evolution and social change.

The case of Venice exemplifies this condition, attracting the attention on the real possibilities for public art works to intervene in contexts preserved by conservative attitudes, more guided by marketing spirit than by an interest in social sharable values.

In Venice works of contemporary public art are absent. Well-known because of its artistic legacy, the city's fame is nowadays sustained more by the glory of the past than by recent projects. The Biennale of Contemporary Art is the unique moment in which urban tissue is interested by contemporary art, as part of public art installations. Once more, the potential of public art is highlighted as regenerating power for depressed or forgotten urban fragments. Difficulties arise when the work of art collides with the level of values underlying an architectural or artistic given setting: static concretions, consolidated by imagination, expressing a socio-cultural condition.

The comparison between Rist's and Viola's works have pointed out the difficulties encountered by contemporary art when dealing with this kind of contexts. In this perspective, a semiotic approach is useful because both hostility and identification emerge in the pattern of a communicational relationship with the user / spectator: the compromise between an institutional power and the community, expressed by the artistic medium, is a question of values, recognizable thanks to a semiotic analysis.

Religious buildings have been the first forms of public art, conceived to design and define identity.

As triumphal arcs for Romans, churches, with their magnificent volumes, have always been not only functional containers, but also conscious and strategic signs of the presence of the religious institutional power. But if in the past faith pervaded and gave sense to every act, to every hour, nowadays we have to face more complex needs, no more satisfied by the anachronistic posture of the institutionalised religiosity. Too often the value of religious buildings is still public because of an aesthetical appreciation, not because of a correspondence with social shared needs.

The opportunity to reactivate the public role depends on the will and possibility to accept dialogue and critical attitudes. Just the physical presence of religious buildings offers the ideal setting for projects of contemporary art, producing an effective debate because of the power of images they can produce. The aim should be not only bringing up-to-date an historic architectural object, but also the production of socially renewing dynamics, with this confirming the social role of public art. Only in this perspective historic objects of architectural heritage can be recovered as spatial actors in a community's identity project.

Bibliography

- Appadurai, Arjun 2003 *The right to participate in the work of the imagination*, in *Five minutes city. Architecture and immobility. Forum and workshop Rotterdam 2002*. Rotterdam, Episode Publishers .
- Badie, Bertrand, 1995, *La fin des territoires*, Paris, Fayard
- Banerjee, T., Southworth, M., 1990. *City sense and city design. Writings and Projects of Kevin Lynch* Cambridge, Massachusetts. The MIT Press
- Basso, Pierluigi 2005 *Identità della città storica, identità dei cittadini*, dagli atti del convegno Per una semiotica della città. Spazi sociali e culture metropolitane, San Marino, 28-30 ottobre 2005
- Castells, Manuel 2005. *The power of identity*, Oxford, Blackwell Publishers
- Carmona M., T. Heath, T. Oc, S. Tiesdell 2003. *Public places, urban spaces. The dimensions of urban design*. Oxford, Architectural press.
- Choay, Françoise et autres., 1972 *Le sens de la ville (Meaning in architecture)* Paris, Editions du Seuil
- 1989 Freedberg, David. 1989. *The power of images, The university of Chicago*. (1998, Le pouvoir des images, Paris, Gérard Monfort Éditeur
- Freeland, Cynthia. 2005, *L'arte di Bill Viola*, Milano, Bruno Mondadori
- Greimas, Algirdas Julien. 1976. *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Editions du Seuil. (1991, *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico Editore)
- Hammad, Manar. 2001. *Lire l'espace, comprendre l'architecture*, Paris Puf (2003, *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*. Roma, Meltemi Editore)
- Kostof, Spiro, 1991. *The city shaped : urban patterns and meanings through history*, London, Thames and Hudson
- Magli, Patrizia
2004 *Semiotica. Teoria, metodo, analisi*. Venezia, Marsilio Editore.
- Pol, Enric, 1997, *Symbolism a priori, symbolism a posteriori* in Remesar A. (a cura di) *Urban regeneration. A challenge for Public Art*. Universitat de Barcelona, Monografies psico-socio ambientals
- Rist, Pipilotti, 2005. *Peppermint: homo sapiens sapiens : boxa ludens*. Biennale di Venezia 2005, chiesa S. Stae. - Bern: Bundesamt fur Kultur
- Sennet, Richard, 1990. *The conscience of the eye. The design and social life of the cities*. New York, A. Knopf. (1992, *La coscienza dell'occhio. Progetto e vita sociale nelle città*, Milano, Feltrinelli)
- Varela, F., Rosch, E., Thompson, E., 1991. *The embodied mind. Cognitive science and human experience*. Massachusetts Institute of Technology (1992, *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*. Milano, Feltrinelli)
- Vettese, Angela. 2001, *A cosa serve l'arte contemporanea*, Torino, Umberto Allemandi.

JARDÍN DE LA MEMORIA Y PARQUE OLIVER DE ZARAGOZA: DOS EJEMPLOS DE PRODUCCIÓN Y GESTIÓN CIUDADANA DEL ESPACIO PÚBLICO/ JARDÍN DE LA MEMORIA Y PARQUE OLIVER IN ZARAGOZA (SPAIN): TWO CASES OF CIVIC PRODUCTION AND MANAGEMENT OF PUBLIC SPACE

Silvia Guillén. Universidad de Barcelona

Resumen/Summary

Although these cases present their specific urban and social contexts, they do have characteristics in common. On the one hand they occurred in suburban areas which developed rapidly and chaotically due to intense migration in the sixties and seventies. This uncontrolled urban growth produced, within a large number of structural problems, a lack of public space in the peripheral areas of the city, including San José and Oliver. Urban sociologists Gaviria and Grilló after a field work done in 1974 stated an outstanding conclusion: In the period from 1940 to 1965 the proportion of public space in Zaragoza related to the population rate (m²/person) was reduced to its half.

On the other hand, in both cases citizens have directly participated in the production as well as in the management of these public spaces, through diverse associations. These were founded firstly to claim amelioration of services, streets, ... etc. and they were also important in the process towards democracy during the late times of Franco's dictatorship. Subsequently the associations worked specifically on the improvement of their neighbourhoods as they do today. In both cases, after a very long time of demanding these public spaces and working together citizens and technicians, their projects were included in PGOU-General Urban Development Plan- of 1986 and the spaces were inaugurated in the nineties.

Not only Parque Oliver but also Jardín de la Memoria is the result of a wide consensus among different social communities from Oliver and San José neighbourhoods, in design of spaces, uses, symbolical items... etc.

In Jardín de la Memoria public art was part of the early first project, Julio Le Parc was going to produce some work but afterwards local sculptors developed it. Citizens in Parque Oliver through a coordinating comitee are in charge of a great part of the space. And in both of them neighbours are involved in the care of productive vegetable gardens, this work is specially well carried out by the eldest neighbours, most of whom migrated from rural areas.

Another fact common to both public spaces, contrary to most of others in the city, is that they are well respected and preserved. May these cases show a possible model of production and management of public space as they seem to be socially integrative and ecologically sustainable.

SUMARIO

Si bien, estos casos específicos se presentan en sus contextos sociales y urbanos, tienen características en común. Por un lado se produjeron en las zonas suburbanas que se desarrolló rápida y caóticamente debido a la intensa migración en los años sesenta y setenta. Este crecimiento urbano incontrolado produjo, dentro de un gran número de problemas estructurales, la falta de espacio público en las zonas periféricas de la ciudad, como San José y Oliver. Gaviria y Grillo, sociólogos urbanos, después de un trabajo de campo realizado en 1974 indicaron una notable relevante: En el período de 1940 a 1965 la proporción de espacio público en Zaragoza relacionado con la tasa de población (m²/persona) se redujo a la mitad.

Por otra parte, en ambos casos, los ciudadanos han participado directamente en la producción, así como en la gestión de estos espacios públicos, a través de diversas asociaciones. Estas fueron fundadas en primer lugar para reclamar la mejora de los servicios, calles, etc ... y también eran importantes en el proceso hacia la democracia durante los últimos tiempos de la dictadura de Franco. Posteriormente, las asociaciones trabajaron específicamente en la mejora de sus barrios como lo hacen hoy. En ambos casos, después de mucho tiempo de exigir estos espacios públicos y ciudadanos trabajando junto a los técnicos, sus proyectos se incluyeron en el PGOU-Plan General de Desarrollo Urbano de 1986 y los espacios se inauguraron en la década de los noventa.

No sólo el Parque Oliver, sino también el Jardín de la Memoria es el resultado de un amplio consenso entre las diferentes comunidades sociales de Oliver y los barrios de San José, en el diseño de espacios, usos, etc ... elementos simbólicos

En el Jardín de la Memoria el arte público es parte de los principios del primer proyecto, Julio Le Parc iba a producir alguna obra pero después las desarrollaron los escultores locales. Los ciudadanos del Parque Oliver a través de un comité de coordinación están a cargo de una gran parte del espacio. Y en ambos sitios los vecinos están involucrados en el cuidado de huertos productivos, este trabajo es especialmente realizado por los vecinos de más edad, la mayoría de los cuales emigraron de las zonas rurales.

Otro hecho común a ambos espacios públicos, contrariamente a la mayoría de los demás en la ciudad, es que son bien respetados y protegidos. Espero que estos casos muestran un posible modelo de producción y gestión del espacio público, ya que parecen ser socialmente integradora y ecológicamente sostenible.

I. Introducción al contexto :Zaragoza y los barrios de San José y Oliver

En el marco de las 5ª edición de las conferencias Waterfronts of Art que proponen el análisis y debate sobre arte público y diseño urbano y lo relacionado con su producción, gestión y difusión intentaré presentar el estudio de dos casos procedentes de la ciudad de Zaragoza.

Ambos, a pesar de su especificidad, tienen rasgos en común en cuanto a que son casos de espacio público de barrios periféricos de la ciudad, su gestación se produce en una franja temporal similar y en los dos casos se puede hablar de producción y gestión compartida entre la administración, los técnicos y los vecinos. Se trata de ejemplos de producción y gestión a través de la participación ciudadana.

1.1. Aspectos generales de la evolución del contexto urbano en el período 1960-1990

La ciudad durante el período franquista en opinión de Ramos Martos (1980) es por diversos motivos un fiel reflejo de la política nacional de la dictadura en tanto que le afectan 'la ayuda americana, los polos de desarrollo, las Actuaciones Urbanísticas Urgentes, las autopistas, los trasvases, etc.' y sin duda todo ello ha dejado su huella en mayor o menor medida a nivel urbano.

La Zaragoza de la década de los sesenta es una ciudad que tras ser declarada Polo de Desarrollo Industrial en 1964 atrae abundante emigración de zonas económicamente deprimidas, y ello genera lo que Monclús, Oyón y Guardia (1994) denominan como 'gran aceleración²' en la dinámica demográfica, de modo que se pasa de una población de 326.316 habitantes en 1960 a 540.308 en 1975, es decir, ésta se ve incrementada en un 60% en el plazo de quince años. Dicha población ejerce una notable presión que lleva junto al despegue económico y la falta de control administrativo del suelo a un período de especulación sin precedentes hasta ese momento.

Al desarrollo industrial del polo sobre los ejes carreteros y ferroviarios hacia Barcelona (este) Castellón (sureste), Huesca (norte), Logroño (noroeste) y Madrid (suroeste) hay que sumarle el efecto de la Red Arterial del 1967 que envuelve la ciudad en una serie de circunvalaciones para el tráfico de paso delimitándola y favoreciendo su desarrollo en un esquema radiocéntrico.

En cuanto al planeamiento urbano no se puede afirmar con certeza excepto que los planes desarrollados en el período franquista quedaban obsoletos antes de su aprobación. En 1943 se aprueba un Anteproyecto de Ensanche, heredero directo de las Ordenanzas de 1939; en 1957 se aprueba un Plan General -Plan Yarza- que no resulta efectivo -prevé una población de 500.000 habitantes en el año 2000- excepto en las denominadas 'actuaciones aisladas', sustitutas de los planes parciales de Ordenación, que daban carta blanca a promotores particulares y que 'delega' en el Ministerio de la Vivienda la supuesta ordenación en determinadas actuaciones en polígonos industriales y la promoción de áreas residenciales de forma parcial.

Durante siglos la ciudad crece en dirección al sur pero apenas se aleja del núcleo histórico, gran parte de las nuevas casas que se construyen fuera de control siguiendo caminos, cauces de ríos o acequias, se aglutinan en torno a fábricas o estaciones ferroviarias, las periferias crecen de forma desordenada .

Así comienzan a surgir barriadas ilegales de viviendas autoconstruidas que carecen de los servicios más básicos como ocurre en Oliver y Valdefierro, que no son reconocidos como barrios componentes de la ciudad hasta el PGOU de 1968- plan Larrodera-, que es el que rige el desarrollo hasta más de la mitad de los años ochenta. Será en el PGOU siguiente, aprobado en 1986, que se intenta recuperar la ciudad para el ciudadano, intentando frenar el deterioro del casco histórico, reordenando el tráfico, recuperando espacios militares para la población civil como la denominada 'operación cuarteles' y es cuando los proyectos de espacio público de ambos barrios San José y Oliver aparecen reflejados, dentro de una política de mejora del espacio urbano en la periferia, aunque no será hasta los años noventa que se inauguren.

1.2. Antecedentes históricos del Barrio de San José

El barrio recibe el nombre de la avenida de San José que en origen era una vía que comunicaba el centro con las torres y las huertas, cercanas al canal. Junto a ésta se hallaba el convento de San José. Hasta 1880 se denominaba 'camino que sube a Torrero'. Antiguamente todo este terreno era de carácter hortícola para el abastecimiento de la ciudad y estaba plagado de acequias que permitían el riego. Se ha tratado de una zona de extrarradio acotada por diferentes barreras físicas, el río Huerva, hasta que fue cubierto en 1934, respecto del centro y del oeste de la ciudad antigua y en dirección sur las vías del ferrocarril a Caspe, que no se cubrieron hasta 1961, creándose el eje Goya-Tenor Fleta, por el Este la Granja Agrícola Experimental y la Estación del Ferrocarril de Utrillas.

El barrio de San José es bastante extenso y sus características sociales y urbanísticas son muy diversas según la zona del barrio de la que se trate, esto hace que se trate de un barrio con una historia urbanística muy heterogénea y por ello me centraré en el entorno cercano al caso que luego analizaré. El lugar del barrio en que se encuentra el Jardín de la Memoria corresponde con el llamado polígono 36.

Desde inicios del siglo XX los orígenes de esta zona son las instalaciones de la Playa del Canal consecuencia de la industria que se instala en sus inmediaciones, y del uso residencial, debido a la cercanía del agua y los accesos a la ciudad.

Ya en el plan parcelario de 1925 aparece como otros barrios particulares 'el barrio de Colón' que daría lugar a 'Zaragoza la Vieja', ya aparece la fábrica de Pina que será el espacio que a partir de 1992 ocupará el Jardín de la Memoria, la fábrica de 'Acumuladores Tudor' que cambiaría de ubicación en los años cincuenta y la fábrica de cervezas 'la Zaragozana' que todavía hoy mantiene dicha ubicación, de modo que se puede deducir el carácter obrero del barrio. Este dato y la consideración de estos terrenos en ese tiempo como suelos no urbanos dio lugar a parcelaciones desordenadas.

Es en el Plan de Ensanche de 1932 que se pavimenta la Avenida de San José, y en 1945 se instala el tranvía facilitando los desplazamientos desde el centro al barrio y fomentando por tanto su crecimiento.

A finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta RENFE propone como parte del Plan General de Enlaces Ferroviarios el cubrimiento de las vías, lo que supone un cambio urbano trascendental en toda la zona a ambos lados de Tenor Fleta renovándose de forma muy rápida todos los edificios entorno a este eje ganando altura.

A lo largo del tiempo lo proyectado en los planes de Ensanche de los años treinta se va variando y alterando en función de las nuevas circunstancias que se van dando, si bien la tendencia general ha sido la de densificación, macizamiento y eliminación progresiva de zonas verdes de carácter público.

Teniendo en cuenta el fuerte movimiento inmigratorio que experimenta la ciudad en el período 1965-1975, hecho éste que afecta al desarrollo urbano, rápido y caótico del barrio de San José en el que como en otros barrios de Zaragoza, no se aplican en la práctica criterios de ordenación urbana, ni siquiera se plantea la necesaria construcción de infraestructuras o equipamientos que la nueva población requiere. San José, como el resto de zonas periféricas de la ciudad, va creciendo exponencialmente, sin ser cubiertas las acequias, sin alumbrado ni asfaltado en buena parte del barrio, sin prever dotaciones escolares,....etc.

Se sigue un criterio según la Asociación de Vecinos como recoge Adiego (1980) *'El motivo ya lo sabemos todos: la plusvalía del suelo; en términos más claros: la especulación'*³

1.3. Antecedentes históricos del Barrio Oliver

El terreno que ocupa hoy el barrio Oliver eran suelos agrícolas regados por el paso del Canal Imperial de Aragón y su origen como espacio habitado se remonta a principios del siglo XX, cuando uno de los propietarios de dicho suelo, mosén Manuel Oliver, de ahí que durante un tiempo se denominara 'el barrio del cura', parcela parte del mismo en lotes de unos 7 metros de fachada por 20 de fondo y vende a bajo precio, de modo que se construyen las primeras casas. En general éstas son unifamiliares de una planta, dos como máximo, con corral en la parte posterior y siguen el eje de un antiguo camino que hoy corresponde a la calle Leyva.

Antes de la guerra civil Oliver va progresando, en 1925 aparece la primera instalación eléctrica, en 1932 se construye el grupo escolar Juan José Lorente y se comunica el barrio con el centro de la ciudad mediante una línea de autobuses que quedará cortada en 1936 y que no se reabrirá hasta los años sesenta. Otro dato llamativo del barrio Oliver en ese período es la toponimia de sus calles: nombres de gentes de la ciencia y la cultura universal (Marconi, Séneca, Newton...), dejando de lado las referencias a hechos y personalidades religiosas y militares, lo que costó al responsable prisión, según cuentan los vecinos.

Si bien en los proyectos de ensanche de la ciudad de los treinta que seguían la dirección de un vector al sureste del centro histórico, figura ya el incipiente núcleo del barrio, el trazado del ferrocarril Zaragoza-Valencia que delimitará el desarrollo de dicho Ensanche excluirá al barrio de dicha expansión y dividirá el espacio parcelado del futuro Oliver.

El Plan de Ordenación de 1943, nuevamente olvida al barrio, en un proyecto que plantea un crecimiento radiocéntrico de la ciudad bordeado de una circunvalación y dejando una franja de 'protección de edificación' de 1 km. de extensión en la queda incluida el barrio.

A partir de la década de los cincuenta se comienza a ocupar el terreno que constituiría el vecino Valdefierro, ubicado al otro lado de la carretera de Madrid. En ambos barrios comienzan a proliferar, debido a la emigración creciente, numerosas edificaciones de adobe que se construían en el plazo de una noche, para evitar ser derribadas a pesar de ser ilegales.

No obstante, Oliver se consolida en esta década con la construcción los grupos de la Obra Sindical del Hogar 'Arzobispo Domenech', primera edificación en altura del barrio, y 'General Urrutia', además se inician las llamadas 'viviendas del Ayuntamiento'.

El 'inefectivo' Plan Yarza, de 1957 y sus 'actuaciones aisladas' junto a las vigentes entonces ordenanzas de 1939, respecto a ordenación de manzanas, permiten la sustitución de las parcelaciones de los años treinta por otras nuevas que incluyen edificaciones en altura a partir de la segunda mitad de los cincuenta e inicios de los sesenta.

Por otro lado la ordenación del Polo de Desarrollo Industrial de 1964 califica los espacios contiguos a la carretera de Madrid como industriales, y permite la instalación de industrias especiales en la casi totalidad del barrio. De forma que éste queda delimitado por la carretera de Madrid, los Enlaces, la Vía Hispanidad, ronda de circunvalación entre esta carretera y la de Valencia en su núcleo inicial, además están los núcleos de La Camisera, San Lamberto, junto al acuartelamiento militar, y Miralbueno que dan a la carretera de Logroño.

En los años sesenta se crean líneas de autobuses urbanos que conectan Oliver con el centro, se instala el servicio de agua y vertidos, gracias a la construcción de un depósito y se asfalta el acceso al barrio desde la ciudad por la vía Hispanidad. Es en el Plan General de 1968 que se incluye Oliver en la ordenación de la ciudad como polígono 56.

Gaviria y Grillo en 1974 califican al barrio Oliver, polígono 56, como 'síntesis de toda la problemática suburbial⁴' de la Zaragoza del final de la dictadura.

2. Jardín de la Memoria y Parque Oliver: Dos ejemplos de producción y gestión ciudadana del espacio público

2.1.El Jardín de la Memoria

El Jardín de la Memoria, el Parque de la Memoria, el Parque de Pina....todos estos nombres se refieren al mismo espacio. Éste último hace referencia al nombre de la fábrica que estaba instalada anteriormente sobre dicha superficie. Aunque pueda parecer secundario el aspecto del nombre de dicho lugar, es una de las decisiones que los vecinos del barrio de San José tomaron en su momento, dentro de un proceso en el que los ciudadanos han participado activamente desde antes de la existencia de dicho espacio urbano.

2.1.1.Historia de la reivindicación de un espacio público

El origen del movimiento vecinal en el barrio de San José se inicia en 1970, pero no es hasta 1974 que no cuaja con una asamblea constituyente que da lugar a la 'Asociación de Cabezas de Familia de San José' y que trabaja desde los locales de la parroquia de San Agustín. El colectivo estaba formado por cristianos de base y militantes de algunos partidos de izquierdas y su objetivo inicial era mejorar las condiciones de vida del barrio. Antes de 1975 ya se habían organizado en comisiones, de las que destaca la de urbanismo. En 1978 un texto de la Asociación dice que ésta tiene dos objetivos claros: '1. La lucha por las reivindicaciones de los barrios (escuelas, alumbrado, asfalto, vivienda...), la lucha por un Barrio digno. 2. La Gestión y Control de la ciudad⁵'.

De modo que los vecinos fueron parte activa y reivindicativa en una serie de actuaciones urbanísticas de la que destaca la consecución del éxito de la conversión de la Granja Agrícola Experimental en Centro Deportivo Municipal como espacio ciudadano para el barrio de San José, inaugurado en 1983. A partir de este hecho los vecinos decidieron que el antiguo solar en que se ubicaba la fábrica de Pina se debería construir un parque, un lugar de encuentro y un espacio de memoria en que todos se reunirían y que sería producto de la labor de discusión y diseño de diferentes colectivos ciudadanos, se llamaría 'el Jardín de la Memoria'. A pesar de que el proceso de ideación, generación y realización de este espacio fue lento, pues se inició a finales de los años setenta y se llegó a inaugurar en el 1992.

Los solares grandes que existen en el barrio se comienzan a reivindicar tras el logro de la Granja, el primero de ellos fue el que antiguamente ocupaba la fábrica de Pina. El origen del movimiento surge con la implicación de un grupo de padres del colegio Berdala cercano al solar, la parroquia de San Lino y varios vecinos de las terrazas de Cuellar que colaboran de forma estable con la asociación de vecinos. En primer lugar consultan al conjunto del vecindario, mediante una encuesta, que da como resultado que la inmensa mayoría de la población espera que los terrenos antes ocupados por la fábrica se conviertan en zona verde.

La reivindicación popular se presenta en el momento de redacción del borrador del Plan General de Ordenación Urbana y es admitida por parte del Ayuntamiento. A partir de entonces es cuando se toma conciencia en el barrio de la capacidad de transformación que tienen los vecinos en el proceso de generación de espacio público y que ello es también motivo de reivindicación como modelo de actuación.

La propia ciudadanía planifica el espacio con la ayuda técnica del arquitecto Antonio Lorenzo. Se inicia un viaje largo y costoso, se debate su diseño en múltiples asambleas y finalmente se presenta al Ayuntamiento en 1981.

No obstante, los vecinos no dejan de organizar actos reivindicativos en torno a la recuperación de este espacio para la ciudadanía. En mayo de 1982 se lleva a cabo una fiesta reivindicativa cerca del lugar. Otras manifestaciones posteriores mantuvieron activa la lucha vecinal. El Ayuntamiento cede y en la aprobación del Plan General en 1986 se acepta la reivindicación vecinal.

2.1.2. Materialización de las propuestas vecinales: Consecuencia de una lucha ciudadana

Los propios vecinos de San José, especialmente los próximos a la antigua fábrica de Pina desde los inicios se implican en la elaboración del proyecto del espacio verde que habría de ocupar el antiguo solar de la fábrica en el espacio colindante con la calles Joaquín Sorolla, Marín Bagüés y Royo Villanova. En la Asociación de Vecinos de San José hablan de ‘una experiencia única de urbanismo popular’ y esto lo confirma la memoria que introduce el proyecto aprobado en la segunda mitad de 1989 se especifica: ‘Su ejecución corresponde al Ayuntamiento de Zaragoza, quien ha encargado la redacción de este proyecto al equipo técnico integrado en la Asociación de Vecinos del Barrio de San José.’⁶

Para llevar a cabo la redacción, ejecución, supervisión y control del proyecto desde el punto de vista técnico se cuenta con el trabajo del arquitecto Antonio Lorenzo y en el aspecto de jardinería con José Luis Ferrando. El modo en que se coordina las ideas y propuestas de los ciudadanos para hacerlas llegar a los técnicos es mediante lo que se llamó ‘Comisión de los Cuarenta’, formada por vecinos del sector que permitían la combinación de lo que se debatía en reuniones y asambleas con el trabajo del equipo técnico, sobre todo en aspectos de diseño del espacio.

Se propone a los vecinos un viaje para conocer experiencias similares en Barcelona. Se realizan reuniones semanales que van mejorando las propuestas progresivamente, éstas se van plasmando en planos y dibujos para poderse valorar mejor. Se invita a artistas locales para que también colaboren en el diseño del espacio con alguna pieza. Finalmente se materializarían tres diferentes, un mural de Rubén Enciso que tras recoger las huellas de las manos de los vecinos las traslada a una pared. De Carlos Ochoa la figura de ‘La Bañista’ sobre su gran peana de hormigón en el espacio del pequeño estanque de Cantarranas. Y de Fernando Malo y Santiago Lagunas el mural cerámico que aparece como puerta de entrada al espacio desde la calle Royo Villanova.

En cuanto a lo espacial, se trata de una superficie un poco mayor de 15.000 m², de entrada los vecinos reclaman que el terreno que se halla en pendiente y aterrizado históricamente, mantenga dicha característica, a pesar de que el ayuntamiento proponga igualarlo todo a un mismo nivel, pues es uno de los rasgos característicos de dicha parte de San José.

El conjunto de los elementos espaciales destacados de todo el parque también pretende recuperar el carácter histórico del lugar, adaptado a las nuevas circunstancias y necesidades. De ahí surge el pequeño estanque que recupera el antiguo nombre de Cantarranas. O por ejemplo, una de las acequias que bajando del Canal cruzaba la zona, motivo de conflicto en otra época por el peligro que entrañaba al no tener ningún tipo de control, que ahora sin embargo, una vez que se han tomado las medidas de seguridad precisas, constituye un elemento central del espacio creando un microclima y generando un eje diagonal que cruza todo el espacio. Uno de los elementos que resultarían centrales en las propuestas de los vecinos era una vieja chimenea que recordaría el pasado industrial de esta zona del barrio, pero el ayuntamiento la derrumbó, según los vecinos ‘con nocturnidad y alevosía’⁷.

El escultor Julio Le Parc ofrece a la Asociación de Vecinos de San José una propuesta de glorieta que ocupara el espacio dejado por la chimenea, pero finalmente por motivos de presupuesto el ayuntamiento lo descarta.

No obstante, uno de los espacios centrales del Jardín de la Memoria, que se puede decir ha sobrevivido al tiempo en mejores condiciones, es el llamado ‘Huerto del Abuelo’, en homenaje al fundidor, vecino del barrio, Antonio Rosel, ‘el Abuelo’, dirigente del Partido Comunista de Aragón. Se trata de una zona de

huertas productivas cultivadas por los ancianos del barrio. Hay otra zona de este espacio urbano que también recibió un nombre de un personaje histórico vinculado con Zaragoza: la Plaza de José Martí. El nombre de 'El Jardín de la Memoria', decidido también en asamblea, parece recoger el sentido que los vecinos quisieron dar al espacio urbano fruto de todo el trabajo colectivo llevado a cabo.

2.1.3.Resultados del proceso social y urbano

El Jardín de la Memoria se inaugura el 19 de marzo de 1992 con una gran fiesta popular. Los vecinos de San José a través de la Asociación han realizado un seguimiento durante el período de ejecución de la obra, que a pesar de estar prevista su finalización en diciembre de 1990, éste plazo se alarga. Hay cambios en el presupuesto y en lo proyectado. No dejan de hacerlo una vez que la obra está ya realizada.

Antes de pasar dos meses de la inauguración de este espacio ya se han producido desperfectos y la Asociación de Vecinos presenta un escrito al ayuntamiento en que solicita además del arreglo de los mismos, pues la obra está en garantía, que se tenga en cuenta que la Asociación tiene un proyecto de mantenimiento del espacio. Los vecinos apelan a su sentido cívico que evita olvidar las obras públicas una vez realizadas. Los ciudadanos se corresponsabilizan en la preservación del espacio ciudadano que tanto esfuerzo les ha costado.

Quizás esto sea lógico si se tiene en cuenta los criterios que se han utilizado para el planteamiento del Jardín de la Memoria, como dice el proyecto:

*'La metodología participativa ha sido la base de la concepción y diseño del futuro espacio libre, en un proceso de acercamiento al usuario tendente a lograr un mayor aprovechamiento social del espacio ciudadano. La ordenación prevista tiene en cuenta la posibilidad de participación vecinal en el uso, disfrute e intervención en el desarrollo del jardín, tratando de completar el proceso participativo global en el que, además de la óptima funcionalidad del espacio, se pretende alcanzar una mayor comprensión y respeto hacia los espacios públicos de la ciudad, lo que esperablemente producirá una mejor utilización y conservación de los mismos.'*⁸

Al parecer, el punto de vista de los autores del proyecto no sólo pretende la acción directa en todo el proceso de ideación, generación, uso y disfrute del espacio concreto por parte del colectivo ciudadano del entorno, sino que también contempla que estos planteamientos y esta actitud sea extrapolable al resto de los espacios públicos de la ciudad. Los participantes parecen haber adquirido de toda la experiencia y de todos los años de lucha vecinal una importante concienciación cívica. Y es cierto que, como afirman en la Asociación de Vecinos este caso genera un antecedente en planificación y producción urbana desde la participación ciudadana que va a tener ecos, por ejemplo en la Plaza Mayor del mismo barrio San José.

Los vecinos mediante una comisión ciudadana formada de modo similar en torno a 1985, proponen ideas para la urbanización de la Plaza Mayor del barrio. Y se consigue modificar el Plan Especial que pretendía construir viviendas en dicho solar.

Se construye una plaza pero el nuevo ayuntamiento conservador desoye por completo los planteamientos vecinales, alegando argumentos tan sorprendentes como que el color elegido (violeta) para los bancos no era apropiado, al tratarse de un 'color erótico' según recogen la Asociación de Vecinos.

El hecho es que El Jardín de la Memoria se convierte en un hito ciudadano en cuanto a su historia y su producción y eso lo saben muy bien los vecinos del barrio de San José.

Se trata de un espacio público que a pesar de llamarse jardín, es una hibridación de diferentes espacios urbanos que combina la plaza cívica, ante todo -se celebran abundantes actos públicos-, cumple su función de jardín con una zona con pérgolas, bancos y abundante vegetación junto a la acequia del Antonar, es un conector urbano peatonal de la zona cercana al Canal con la Avenida de San José.

Tiene un área destinada al juego infantil y una zona central aterrizada y vallada en la que se encuentran las huertas, que si bien, en el proyecto se proponen diferentes modos de gestión, incluso se cuestiona la viabilidad de esta experiencia.

Quince años después no sólo las huertas están plantadas, sino que además son un motivo de reunión de abundantes jubilados y son respetadas, aún siendo productivas, por tod@s.

2.2.El Parque Oliver

Uno de los casos enunciados, el parque de Oliver, inaugurado en 1993 y todavía hoy no acabado, es el resultado de una serie de movilizaciones sociales de la población del barrio que a lo largo de los años y a través de asociaciones de diverso tipo se han ido produciendo. En el parque de Oliver se puede hablar de

una gestión progresiva del espacio público tras la recuperación del mismo, a diferencia de lo que ocurrió en el Jardín de la Memoria, por tanto, considero interesante contextualizar dentro del movimiento vecinal dicho proceso, pues constituye una de sus particularidades.

2.2.1.Reivindicaciones del barrio

A finales de la dictadura, mediados de 1970, surge la Asociación de Vecinos del Barrio Oliver. En estos inicios se organizan ciclos de charlas y seminarios en los que acudía gente de otros barrios como Picarral o Valdefierro, o de otras ciudades, como Pamplona, y por fin en marzo de 1971 se legaliza como Asociación de Cabezas de Familia. Sus primeras actuaciones van encaminadas a resolver las importantes carencias que tiene el barrio en materia de alumbrado, asfaltado, recogida de basuras..., lo que produce una gran acogida entre los vecinos.

El barrio presenta no sólo un importante deterioro urbano sino también social. Los propios vecinos de Oliver son conscientes de ello como muestra un texto de la asociación de vecinos que recoge Adiego (1984) en el que se habla de la mala fama del barrio y sus causas; éstas según los vecinos son dos: Los delincuentes comunes son cada vez más frecuentes cuanto más bajo es el nivel social y los habitantes del centro de las ciudades generan una leyenda negra de los barrios obreros –‘sucios, oscuros l0’- a modo de discriminación protectora.

Hasta 1977, fecha en que la asociación pasa a denominarse ‘Asociación Familiar Aragón’ se van consiguiendo cubrir servicios que el ayuntamiento no había previsto hasta entonces gracias al trabajo de los vecinos. Sin embargo, a partir de entonces con la llegada de la democracia el movimiento vecinal deja de tener peso, en parte, porque algunos de sus miembros pasan a la política y en parte, porque no se cumplen las expectativas que los habitantes han depositado en el nuevo contexto político.

Es en 1982 el año en que se proyecta el Parque Oliver, pero tardará a inaugurarse más de una década, a pesar de figurar en el PGOU elaborado en 1986. Además en 1988 se traslada parte de la población gitana del gueto de Quinta Julieta, que es desmantelado, lo que hace que se retome el trabajo de calle, las asambleas y que se denuncie el abandono municipal a que es sometido el barrio. La década de los noventa es un período activo en la Asociación de Vecinos: Comienza a funcionar el Centro Sociolaboral Oliver en 1991, en 1993, año en que se inaugura el Parque Oliver, se crea un Centro de Tiempo Libre Municipal; dado que se incumple en la construcción del parque, pues éste a pesar de estar ya en uso, está inacabado, en 1994 se pone en marcha la Coordinadora del Parque Oliver que acoge a un grupo de asociaciones y entidades varias del barrio, que pretenden reivindicar su finalización mediante su uso, gestión y apropiación.

Es en 1997 cuando se aprueba el Plan Integral del Barrio Oliver (PIBO), para la consecución de mejoras necesarias en el barrio y en su conexión con el continuo urbano, en él hay un proyecto especialmente interesante, que está hoy en ejecución, el denominado ‘Corredor Verde’. Entre sus objetivos se encuentran: la conexión de los barrios de Montecanal, Oliver, Miralbueno, Valdefierro y la Almozara, uniéndolos, en una vía, que tiene vocación de plaza en tanto que punto de reunión, el Canal Imperial con el cauce del Ebro, cubriendo el espacio que antes ocupaban las vías del tren y que partían el propio barrio Oliver en dos.

2.2.2 Configuración de la Asociación Coordinadora del Parque Oliver

El Parque Oliver, también denominado ‘Parque del Oeste’ es inaugurado en el otoño de 1993 sin estar terminado, el bajo presupuesto dio lugar a que faltaran elementos tan básicos como tomas de luz, accesos, fuentes,...etc. y esto llevó a que por iniciativa de la Asociación de Vecin@s de Oliver ‘Aragón’ se formara una Coordinadora que agrupaba, entre otras, a las siguientes entidades: Asociación de Vecinos, Centro de Tiempo Libre, Centro Sociolaboral, Grupo de Prevención y Salud, Grupo de Mujeres, Proyecto de Animación Deportiva, Educadores de Calle, Casa de Juventud, Escuelas, el I.E.S., A.P.A.s, Centro de Educación de Personas Adultas, Centro Municipal de Convivencia de la Tercera Edad...etc.

Desde el barrio se solicitó al Servicio de Medio Ambiente del Ayuntamiento colaboración para llevar a cabo un proyecto educativo de sensibilización ambiental que contara con una amplia participación social y cuyos objetivos iniciales eran bien claros: Uno, seguir reivindicando la finalización de la obra del parque, que todavía hoy en 2007 está inconclusa. Y dos, fomentar el respeto y cuidado de dicho espacio, conseguido tras años de lucha vecinal. El proyecto se denomina: ‘Parque Oliver ¡Vívelo! Una experiencia de participación

ciudadana' y es financiado por el área de medio ambiente del ayuntamiento durante tres años, con el fin de dotar de autonomía suficiente al colectivo vecinal para su funcionamiento, de modo que en 1998 se constituye la Asociación Coordinadora del Parque Oliver. Como tal, tiene sus estatutos entre los que figuran aspectos como fomentar las 'posibilidades de disfrute' que ofrece el parque en tanto que lugar de encuentro y de comunicación, así como sus posibilidades lúdicas y educativas. Además se hace hincapié en la potencialidad formativa que tiene el espacio, de modo que la educación ambiental de los vecinos facilitará que posteriormente los colectivos sean parte activa en el cuidado del parque.

Resulta interesante que la propia Coordinadora resalte el hecho de tener un objetivo muy determinado, el de que los vecinos de Oliver 'se apropien' del parque, en el sentido en que M.J. Chombart de Lauwe (1978) ofrece, según se destaca en la web de la Asociación Coordinadora: 'No únicamente hacer de él una utilización, sino el establecer con él una relación, integrarlo a las vivencias propias, enraizarse, dejar en él la huella propia y convertirse en actor de su propia transformación I I'

Según se puede leer en la revista electrónica 'Ciudades para un futuro más sostenible' (CF+S) en el apartado de buenas prácticas españolas con fecha 2000 el objetivo prioritario de todo este proyecto era la implicación activa del barrio I2 en un proceso lento que pretendía una acción reflexiva, es decir que como requisito previo necesitara por un lado de la indagación y por otro del planteamiento comunitario, pues cada colectivo habría de exponer sus intereses o necesidades respecto del proyecto de producción y gestión del espacio.

El hecho de plantear como reivindicación vecinal la participación activa de los habitantes del barrio Oliver y de otras partes de la ciudad, en la apropiación de dicho espacio en cuanto a producción y gestión, con la doble finalidad de fomentar la sensibilidad ambiental y la acción directa colectiva ha dado sus frutos.

En primer lugar, el Parque Oliver es uno de los espacios públicos mejor cuidados de Zaragoza y en segundo lugar, la Asociación Coordinadora Parque Oliver es una plataforma cívica que funciona de manera autónoma, que a través de la web mantiene un punto informativo y de intercambio de experiencias (www.parqueoliver.org) mediante el que anuncia el gran número de actividades que se desarrollan, atravesando las barreras físicas del propio espacio e invitando a cualquiera a tomar parte de ellas.

2.2.3. Desarrollo y seguimiento del proyecto

El punto de partida en el modo de actuación de entrada partía del análisis social del entorno del barrio, la población aproximada del barrio es de unos 14.000 habitantes que presentan en algunos casos problemas de marginación social, además de los urbanísticos, pues el barrio no se halla bien conectado con el resto de la ciudad, todo ello consecuencia de un abandono total por parte de las instituciones sufrido durante décadas.

Como puntos fuertes se daba la alta tasa de inmigración con la consiguiente mezcla de culturas y el ya experimentado trabajo comunitario desde asociaciones y entidades de carácter social con que se contaba en el barrio.

El tipo de acciones que se han llevado a cabo en el parque son muchas y variadas: Desde plantaciones periódicas, produciendo espacios definidos dentro del parque como por ejemplo 'la rocalla', un jardín estepario desarrollado con fauna propia de la zona, llevado a cabo por los jóvenes del taller de jardinería del centro sociolaboral, o bien plantaciones de flores y árboles realizadas por escolares y adultos del barrio, apadrinamiento de árboles, o las once parcelas destinadas al cuidado de pequeños huertos para vecinos de la tercera edad que cultivan por un período inicial de tres años. Se celebra todos los meses algún tipo de fiesta, cuentacuentos, conciertos, recitales de poesía, danzas, deportes... Se han elaborado guías de fauna y flora del parque, un libro de poesías elaborado por los vecinos...etc. El Parque Oliver se ha convertido en el foro en el que se presenta 'en sociedad' todo tipo de actividades desarrolladas en el barrio.

Se ha conseguido la implicación en dicho espacio de los diferentes colectivos, coordinando sus necesidades y potencialidades de cara al espacio y a potenciar acciones sencillas y de carácter positivo, que facilitan la implicación progresiva de más gente. Además se ha facilitado que el proceso iniciado se valore como una experiencia global, no sólo desde el conocimiento sino también desde el punto de vista afectivo,

estableciendo vínculos de la población con el entorno y se han realizado actividades formativas con el fin de hacer de los vecinos los dinamizadores de su propio entorno.

Este dato, en mi opinión, es muy destacado, el potenciar que el propio ciudadano sea el protagonista progresivamente, a pesar de ser éste un proceso costoso, pues los técnicos del ayuntamiento entendían que era más sencillo encargar determinadas actividades a empresas especializadas.

El esfuerzo ha merecido la pena, en el período 1993-2000 se calcula que han participado en torno a 4.000 personas en las actividades desarrolladas, lo que supondría un 35% de la población del barrio en ese período¹³. Sin embargo, calculan desde la Asociación Coordinadora que la participación se ha incrementado hasta las 5.300¹⁴ personas que forman parte anualmente de las actividades desarrolladas, que por cierto, comienzan a venir de otras partes de la ciudad.

En 1999 esta experiencia es clasificada dentro del Catálogo de Buenas Prácticas del Gobierno de Aragón, y en el Libro Blanco de la Educación Ambiental del Ministerio de Medio Ambiente. En 2000 es seleccionada entre las cuarenta mejores experiencias en el III Concurso Internacional de Buenas Prácticas de la ONU en Dubai. En 2001 es clasificada en el III Catálogo Español de Buenas Prácticas del Ministerio de Fomento e incorporada en la Agenda de Educación Ambiental elaborada por el Centro Nacional de Educación Ambiental. En 2002 se le concede un accesit del Premio de Medio Ambiente del Ayuntamiento de Córdoba y se incorpora en EbroPolis (Asociación para el Desarrollo Estratégico de Zaragoza y su Área de Influencia) como socios colaboradores. En 2003 forma parte de EÁREA, estrategia aragonesa de educación ambiental.

No obstante, quizás el dato más destacado es que dicha experiencia siga adelante y que haya dado lugar a otras desde el punto de vista de la participación en el barrio y fuera de él, como el proyecto LIFE en el Galacho de Juslibol.

3. Algunas conclusiones, algunas preguntas

Durante los primeros años tras la dictadura, dentro del desarrollo de la nueva democracia hay una gran 'necesidad' por parte de la ciudadanía de recuperar los espacios urbanos y la gestión de los mismos en todo el estado, específicamente en los barrios.

En el caso de Zaragoza según afirman Mario Gaviria y Eduardo Grilló en un estudio comparativo de 1974, la superficie en m² de espacio verde público por habitante en la ciudad se redujo casi a la mitad desde el año 1940 al 1965¹⁵. Teniendo en cuenta el incremento demográfico, el desarrollo industrial y urbano en ese período, según los datos ofrecidos sobre los barrios analizados, se puede deducir la situación de deterioro en que se encontraban las periferias zaragozanas. Los autores del estudio llegaban a analizar la idea de 'Zaragoza contra los zaragozanos.'

Si tomamos en consideración lo que dice Borja (2003) 'todas las revoluciones democráticas se vinculan a la conquista del espacio público ciudadano por parte de las mayorías populares¹⁶. Quizás podamos entender que los casos concretos del Parque Oliver y el Jardín de la Memoria ilustran esta afirmación, sobretodo si valoramos el gran déficit de espacios públicos que heredan estos barrios del franquismo, casi como una 'deuda histórica'.

En esta línea, afirma recientemente el arquitecto Laborda Yneva, (2005): 'Casi vale más no decir nada de las plazas que Zaragoza ha preparado para sus vecinos en los ensanches de los últimos cincuenta años. Porque una cosa es que las calles se encuentren entre sí o se ensanchen, y otra muy diferente es que allí pueda acudir la gente a estar.¹⁷'

Hay una serie de elementos que tienen en común los casos comentados, ambos espacios son resultado de amplios consensos ciudadanos y de procesos de participación tremendamente largos en cuanto a su duración.

En el Jardín de la Memoria se han aplicado metodologías de participación especialmente en el diseño y la producción del espacio público, mientras que en el Parque Oliver quizás sea más destacada su aplicación en la gestión. Resulta interesante en este caso por un lado la implicación de las administraciones junto a los ciudadanos en una especie de feed back progresivo y por otro que uno de los motivos del proyecto sea la reivindicación de la culminación del espacio.

Además en los dos espacios la huerta tiene presencia, de modo que tanto en Oliver como en San José, es cultivada por jubilados del barrio, en su mayoría procedentes de la emigración rural. Así como en Oliver se producen plantaciones continuamente y existe el único jardín con flora esteparia de la ciudad.

Su valor, en mi opinión, reside en la capacidad de ‘producir lugar’ que tienen estas pequeñas porciones de lo rural en lo urbano, son una excusa perfecta para la reunión de los vecinos y para su acción. Lefebvre (1968) hablaba de ‘el derecho a la obra (a la actividad participante) y el derecho a la apropiación (muy diferente del derecho a la propiedad¹⁸)’ como parte del derecho a la ciudad.

Si el ciudadano observa que sus inquietudes y opiniones se toman en cuenta de cara a configurar las características espaciales y semánticas de los lugares que le son comunes dentro de su entorno próximo, éste comienza a cobrar una dimensión diferente respecto de otros espacios de la ciudad, se podría decir que estos espacios son ‘más públicos’, si cabe, por sus características.

En opinión de Borja (2003) una ciudad es ‘un lugar con mucha gente que interactúa cara a cara. Un espacio público, abierto y protegido. Un lugar como hecho material y social, productor de sentido. En la ciudad lo primero son las calles y plazas, los espacios colectivos, y sólo después vendrán los edificios y las vías, que son los espacios circulatorios¹⁹’. En este sentido, a pesar de que los casos analizados sean concretamente un ‘parque’ y un ‘jardín’ se podrían considerar más ciudad, quizás, que muchos paseos, plazas y vías que hay en Zaragoza.

Teniendo en cuenta las palabras de Laborda Yneva sobre las plazas de los ensanches de Zaragoza ¿Se podría hablar de estos casos en la ciudad como de lo que en el modelo Barcelona se ha denominado ‘monumentalización de la periferia’?

¿Cómo puede ser que unas huertas en la ciudad apenas estén vandalizadas? La gestión del Parque Oliver es realizada por sus vecinos ¿Puede ser esto razón por la que se trate de uno de los espacios mejor conservados de la ciudad? ¿Cómo se les puede dar a estos ejemplos carácter de centralidad dentro del conjunto urbano y social? ¿Interesa? ¿Por qué las administraciones locales impiden que gran parte de los ciudadanos sigan desconociendo estos espacios, su historia y el modelo que plantean?

Si se están analizando las dificultades de gestión del arte y el espacio público, por sus elevados costes ¿Por qué no se observan casos, como estos, que puedan tomarse como modelos de gestión que además de resultar integradores a nivel social resultan ecológicamente sostenibles?

NOTAS

1 RAMOS MARTOS, Manuel “El planeamiento desde la posguerra” en AA.VV.: “Evolución histórico-urbanística de Zaragoza” COAA. ZARAGOZA (1980), 1983, p.65

2 MONCLÚS, OYÓN, GUARDIA (1994) “Atlas histórico de las ciudades europeas” vol. I Barcelona: SALVAT, p.256

3 ADIEGO ADIEGO, Elvira (et al.) (1980) “Zaragoza barrio a barrio. Vol. 1, San José, Las Fuentes” Zaragoza: AYTO. DE ZARAGOZA., p.114

4 GAVIRIA, MARIO Y GRILLÓ, ENRIQUE (1974) “Zaragoza contra Aragón”, Barcelona: Libros de la Frontera, p.171

5 ADIEGO ADIEGO, Elvira (et al.) (1980) OP.CIT., P.124

6 AVV de San José y LORENZO, Antonio (1989) ‘Memoria. I. Antecedentes’ Proyecto de Ejecución del Jardín de la Memoria, Zaragoza, Ayto. de Zaragoza, p.1

7 A.VV. San José (1998) “Memoria y futuro de 25 años” Zaragoza :CAI, IberCaja, Jta.de Distrito nº5, p. 39

8 A.VV de San José y LORENZO, Antonio (1989) ‘Memoria.3. Planteamiento del proyecto.’ Proyecto de Ejecución del Jardín de la Memoria, Zaragoza, Ayto. de Zaragoza, p.2

9 A.VV. San José (1998) Op.Cit.p.44

10 ADIEGO ADIEGO, Elvira (et al.) (1984) “Zaragoza barrio a barrio. Vol. 4, Arrabal, Oliver, Valdefierro, Torrero, Barrios rurales” Zaragoza: AYTO. DE ZARAGOZA, P.154

11 <http://www.parqueoliver.org/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=6&page=1>

12 <http://habitat.aq.upm.es/dubai/00/bp352.html>

13 Misma fuente que 12

14 Misma fuente que 11

15 GAVIRIA, MARIO Y GRILLÓ, ENRIQUE (1974) Op.Cit. p.95

16 BORJA, Jordi (2003) “La ciudad conquistada”, Madrid, Alianza ensayo, p.33

17 LABORDA YNEVA, José (2005) “Zaragoza dibujada. Cincuenta años de arquitectura”, Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura, p.24

18 LEFEBVRE, Henri (1968) “El derecho a la ciudad”, Barcelona, Península, 3ª ed. 1975., p.159

19 BORJA, Jordi (2003) Op.Cit. p.135

THE INEXORABILITY OF CHANGE. THE IMPORTANCE OF PRESERVING HISTORIC STREET LAMPS IN LISBON'S 21ST CENTURY URBAN LANDSCAPE.

Sofia Seabra Águas¹ -CER POLIS. Fine Arts Faculty. University of Barcelona.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to illustrate the importance and significance of historic street lamps in Lisbon's heritage, and suggest that the preservation and conservation of these notable elements, far from being a burden in economic, environmental and social terms, can be a critical vehicle to make our cultural heritage tangible to future generations and, thus contribute to the sustainable development of the city. This paper is not intended to be an exhaustive discussion of economic and environmental sustainability criteria, such as to proof of energy savings and subsequently cost reductions through new outdoor lighting concepts. Rather it is hoped to be an approach of looking to our heritage and see the importance of the preservation of early streetlamps as a way to contribute to long-term sustainability of cities and also as way to increase, recover and secure knowledge which otherwise may be lost.

RESUMEN

El propósito de este artículo es ilustrar la importancia y el significado histórico de las farolas en el patrimonio de Lisboa, y sugiere que la preservación y conservación de estos importantes elementos, lejos de ser una carga en la vida económica, social y medioambiental, puede ser un vehículo para hacer nuestro patrimonio cultural tangible para las generaciones futuras y, por tanto, contribuir al desarrollo sostenible de la ciudad. Este documento no pretende ser una exhaustiva discusión de los derechos económicos y los criterios de sostenibilidad ambiental, como la prueba de ahorro de energía y, posteriormente, la reducción de los costes a través de nuevos conceptos de iluminación al aire libre. Sino que más bien se espera un enfoque de mirar nuestro patrimonio y ver la importancia de la preservación de las primeras farolas como una forma de contribuir a la sostenibilidad a largo plazo de las ciudades y también como manera de aumentar, recuperar y garantizar los conocimientos que de otro modo podrían perderse.

Keywords: preservation, historic streetlamps, sustainable development.

Preservation - the activity of protecting something from loss or danger; an occurrence of improvement by virtue of preventing loss or injury or other change.

Historic - of what is important or famous in the past; belonging to the past; important in history.

Sustain - to maintain; to keep alive; to support; to subsist; to nourish².

INTRODUCTION

“The quality of life of all people depends on the physical conditions and spatial characteristics [of society]... Conservation, rehabilitation and culturally sensitive adaptive re-use of urban, rural and architectural heritage are also in accordance with the sustainable use of natural and human-made resources” (Habitat Agenda, 1996)³

Why worry about preservation and conservation of monuments, historic urban centres and old street lamps when people are starving and dying because of unjustifiable wars, terrible diseases and lack of fundamental rights? Heritage issues are regarded as mainly a concern of the economically developed world, since derelict structures and environments are related with backwardness and poverty and seen as barriers to the desired modern development. But preservation of past is, nowadays, more than just old impressive buildings. And even if the preservation and conservation of distinctive historic environments, cultures and traditions should be justified on its own merits, as a universal value in itself, it may actually also play a significant role in promoting sustainable environmental, economic and social development.

According to United Nations Population Fund 2007 report by next year, more than half the world's population, or about 3.3 billion people, will live in towns and cities, a number expected to swell to almost 5 billion by 2030. Therefore *“the future of humanity itself, all depend very much on decisions made now in preparation for this growth” (UNPFA, 2007)⁴*. And these decisions also run through how we will preserve our urban cultural heritage since it provides citizens with landmarks that reinforce their social bonds and their sense of belonging and identity.

BACKGROUND

The work done in the last two years – Study of the Foundation and Evolution of Public Lighting in the city of Lisbon: 1755-1928 – established the importance of public lighting and streetlamps on Lisbon's character

and history. One of the objectives of that work was to understand the genesis and development of streetlamps, as objects that characterize and distinguish the urban landscape, as objects that reflect in its origin, the social movements and the urban thinking of each epoch, as objects that had an important role within mental paradigms of each historical moment.

Public lighting had a huge impact in Lisbon's character. It took a definitive role in Lisbon's landscape definition – it became a symbol – both on a level of its urban and architectonic dimension, as also in its aesthetic perspective and its historical, social and cultural vision. Nowadays, the so called “lanterna portuguesa” make part of our city identity. But does this kind of streetlamps contribute to the sustainable development of the city? It is known that old fixtures are based on energy inefficient lighting systems that consume a lot of energy. That they are not conform basic energy efficiency requirements that should be better than current-day high pressure mercury vapour lamps and open optical systems. So, in order to contribute to the sustainability of a place they should be converted. Their conversion can be done in three ways: by replacing the high pressure mercury vapour lamp in old luminaries by a retrofit HP sodium lamp; by changing the ballast and lamp in the same luminaries; or by replacing the luminaries by new ones for an energy efficient, tubular, clear lamp. According to several European studies⁶ only the last solution can provide a significant saving in energetic terms.

This paper addresses other factors of sustainable development (besides purely energetic requirements) and suggests that the preservation of these notable elements, far from being a burden in environmental, economic and social terms, can be a critical vehicle to make our cultural heritage tangible to future generations and, thus contribute to the sustainable development of the city.



PRESERVING THE PAST

The call for preserving the past is centuries old, with many civilisations maintaining artefacts from the past for future generations. The Greek marble temples preserved in stone the old architectural forms that had been present in their earlier wooden temples. The Japanese temples have survived for long time due to careful replacement of worn-out parts. But conscious ongoing interventions by governments, individuals

and organisations are more recent (Jamieson and Buchik, 1988)⁷. In general, the preservation and conservation activity began with a concern with the protection of individual monuments and imposing buildings, that is to say, with the protection of isolated examples of history, converting many buildings into museums and isolating them from its surroundings. But in the 1950's the arguments for monuments preservation shifted from a mainly symbolic and artistic point of view to a broader argumentation for protection of our cultural heritage. Since the 1960's, that the monuments and sites which symbolized the historical conditions concerning ordinary people, gained equal importance as sources of knowledge and experience, as cathedrals and castles.

The modern interest for the preservation of the past is indebted to certain key developments in the Western culture, characterized by the relativity of values and the introduction of the modern concept of historicity as related to specific cultures (Jokilehto, 1998)⁸. The two world wars have forced the protection and preservation movement to touch practically all regions of the globe, as shown by the success of the 1972 UNESCO (United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization) *Convention for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*. The establishment of UNESCO and ICOM (International Council of Museums) at the end of World War II, ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) in 1956, and ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) in 1965 have promoted international collaboration and guiding principles applicable to diverse realities. These movements also took advantage of the 1960's and 70's developing point of views based on environmental psychology with its social evaluations and considerations of the economical benefits. The Brundtland report in 1987 and the UNCED Rio Conference in 1992 confirmed that the preservation of cultural identity of cities was an important aspect within the sustainable development of cities as a whole.

The different views on which parts of our cultural heritage are most worth preserving were and are associated to both political and technical priorities. Today, the focus on the preservation and conservation of integrated cultural environments, monuments and sites that tell something about ordinary people's lives and activities, depend also on political and technical issues, but with a huge difference from the past, that is the interest and participation of the community within the all process and an easier and simply access to relevant data (mainly through media and internet) concerning these subjects.

HOW DOES HISTORIC PRESERVATION CONTRIBUTE TO URBAN SUSTAINABLE DEVELOPMENT?

Nowadays there are several movements and organizations concerned with sustainable development, that want to stop building endless sprawl and start building better cities. They all have different names for it – *New Urbanism, Smart Growth, New Community Design, Neotraditional Design, Traditional Neighbourhood Development, Location Efficient Development, Transit Oriented Development*, etc – but, in general, they have the same final objectives and principles. These are: mixed use, compact development, pedestrian friendly/walkability, community interaction, connectivity, street design, sense of place and so on. But if we take a glance at our historic areas we can actually find this list of principles within its system. However the paradox is that most of these organizations do not evoke “historic preservation” as a principle by itself.

Nevertheless, we can assist throughout the world, cities centres reclaiming their historic roles as the multifunctional, alive, heart of the city. Moreover, in almost all historical centres revitalizations, historic preservation was a key component on the renewal strategy (Rypkema, 2005)⁹. Therefore along with the myriad of centenarian buildings and impressive environments that one can find in historic places, there is an innumerable of meaningful and historic urban elements that are rich and diversified ingredients of cities legacy. These elements commonly called “street furniture” or “urban furniture”, take part of citizen's memory and affinity of the place and should, therefore, be preserved. Moreover, Remesar *et al* (2004)¹⁰ argues that some of these objects with historical value can exceed its purely functional dimension to become into “public art pieces”.

In Lisbon one of the urban elements that has transformed significantly de city environment was the appearance of public street lighting. The furtherance of the daylight through the artificial light of the lamps definitively changed the habits of the inhabitants of Lisbon. These elements became a reference within the urban landscape and a new urban culture arose with them (Braga, 1995)¹¹. Streetlamps became structural items of Lisbon's cityscape and are actually testimonies of social and cultural customs of different periods, and an evidence of past aesthetic and culture.

At the present time the importance and significance of historical street lamps in Lisbon's heritage is paramount, and can be a critical vehicle to make our cultural heritage tangible to future generations. But



how can preservation and conservation of historical street lamps contribute to the numerous responsibility components of sustainable development?

The Brundtland Commission has formulated the term that has become the most often-quoted definition of sustainable development as the development that “meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs.”¹² This characterization includes **environmental, economic and social responsibilities** and presumes that development takes place without depletion of the resource base of society. So, the whole purpose of sustainable development is to keep what is important, valuable and significant. Therefore we need to use our cities and our historic resources in a manner that they are available to meet the needs of future generations as well (Rypkema, 2005).

Environmental Responsibility

First we have the concept of *Embodied Energy*. Embodied energy refers to the quantity of energy required to manufacture, and supply to the point of use, a product, material or service. It is a

methodology that aims to find the sum total of the energy necessary - from the raw material extraction, to transport, manufacturing, assembly, installation as well as the capital and other costs of a specific material - to produce a service or product and finally its disassembly, deconstruction and/or decomposition (Wikipedia, 2007)¹³.

Basically, this means all the energy required to make an object, such as a cast iron lamppost. Shortly, this includes the energy to extract the iron, transport it to industry, make the pattern (the original template from which the mould is prepared), make a mould of the pole, fill it with liquid metal, solidify the metal, remove it from the mould and cut the excess metal, make the necessary finishing coatings, transport it to the place and put the lamppost into position. It also includes all the indirect energy required, i.e., all the energy required to manufacture the equipment and materials needed to manufacture a lamppost, e.g. trucks, furnace, mining equipment, etc. All have a proportion of their energy invested in that lamppost.

As a result, when we substitute historic streetlamps with modern ones, we are throwing away the embodied energy incorporated into them. And sometimes we are replacing it with streetlamps whose materials are more energy consumptive, like plastic or aluminium that are among the most energy consumptive of materials. Additionally, recurring embodied energy savings increase dramatically as a building life stretches over fifty years (Rypkema, 2005). The Association for Preservation Technology International states that “the energy embedded in an existing building can be 30% of the embedded energy of maintenance and

operations for the entire life of the building. Sustainability begins with preservation” (cited in Coons, 2006)¹⁴. Jennifer Buddenborg (2006)¹⁵ explains, “At a time of rapid resource depletion and world population growth historic preservation rests at a pivotal point in the advancement of sustainable development and design. Historic preservation is inherently sustainable”. The World Bank, whose mission is to end world poverty, also recognizes the role that historic preservation plays in a sustainable society. They specifically relate the concept of embodied energy with historic buildings stating that “... the key economic reason for the cultural patrimony case is that a vast body of valuable assets, for which sunk costs have already been paid by prior generations, is available. It is a waste to overlook such assets.” (World Bank, 2001)¹⁶

Economic Responsibility

Besides environmental responsibility another component of the sustainable development field is economic responsibility. And within this area, heritage tourism has a great impact on historic preservation. According to Rypkema (2005) “heritage visitors stay longer, visit twice as many places, and on a per trip basis spend 2 ½ times as much money as other visitors. Wherever heritage tourism has been evaluated this basic tendency is observed: heritage visitors stay longer, spend more per day and, therefore, have a significantly greater per trip economic impact”.

The impact of streetlamps in the character and image of historic places is notorious. Cities like New York or Vienna that have passed through re-qualifications and renewals of heritage areas placed faithful copies of historic lampposts in their new projects. Others cities employ lampposts that resemble the historic ones but are actually a new design. One can agree or not with this design options¹⁷, but the important issue to retain, is their option to maintain the heritage atmosphere of places. In other words these cities do not want to break with the formal aesthetic of past lampposts as they think it will affect the overall heritage environment.

Social Responsibility

The third factor of the sustainable development field is social responsibility. Over the last years, the arrival of considerable groups of foreign immigrants leads to profound transformations within Portuguese society. Portuguese cities are now very diverse places where it is possible to encounter people of many different races, nationalities, cultures, languages and religions. But at a neighbourhood level they are not diverse at all. Many neighbourhoods are all white or all black, all rich or all poor, but the exception is in historic neighbourhoods. There we can find rich and poor, Russian, Croatian, Slovenian and African people, university educated and high school failure, living in closer proximity. This is social integration and cultural diversity that should be maintained and sprawled to other places of the city.

FINAL REMARKS

“Heritage is our legacy from the past, what we live with today, and what we pass on to future generations. Our cultural and natural heritage are both irreplaceable sources of life and inspiration (UNESCO World Heritage Centre)¹⁸.

When we think in a city, we reflect of something significant to us personally. Urban furniture is one of the things that identify a city. Moreover a city can be recognized by its street furniture when an affective, sentimental and durable relationship is established between its citizens and the objects placed within public space. Urban furniture can lend a city its identity, making it recognizable to people: Britain’s telephone booths, Paris’ metro entrances, New York’s industrial paper containers, Portuguese’s tile pavement of black cobble stone, modernist lamps and benches of Barcelona, are examples of objects that identify each city. This appropriation of urban furniture by the population, when it happens, should be preserved because it facilitates their comprehension and enriches the collective memory.

But if we take away our memory none of these things will be significant to us. What would happen if we took off all the historic streetlamps from Lisbon’s historical centre like Baixa or Chiado? It will lose its significance and meaning. As stated by Rypkema (2005) “Without memory nothing has significance, nothing has meaning, nothing has value”. We acquire memories from images, sounds, conversations, flavours, odours, etc. Italo Calvino in his book *Invisible Cities* discusses memory and its relationship to a place. Calvino¹⁹ says “The city, however, does not tell its past, but contains it like the lines of a hand, written in the corners of the streets,

the gratings of the windows, the banisters of the steps, the antennae of the lightning rods, the poles of the flags, every segment marked in turn with scratches, indentations, scrolls.”

A city can tell its own past through the fabric of the built environment, through its urban elements, through every single piece of its ground. Everything historic is the physical manifestation of memory and “it is memory that makes places significant” (Rypkema, 2005). As we can see, a city can be also defined through memory. Cities and memory are interconnected just as people are linked with memories and memories with objects. Objects in turn can define places. Furthermore sometimes it is objects that bring knowledge about places that have already disappeared. And likewise, objects can define people: reflect their past existences, with their own social and cultural customs, with their own aesthetics and essence of living, with their own uniqueness.

Therefore, historic preservation of significant urban elements like our streetlamps might help to protect continuity of the cityscape over generations and provide a link to the past. It might contribute to the reinforcement of citizen’s sense of place. Nevertheless, the judgment to preserve streetlamps must be decided with cautious and in a holistic way. These elements should not be preserved at the price of stifling innovation. Remesar *et al*²⁰ argues that “*design and novelty*” are characteristics of objects that are capable of creating symbolic value, and consequently economic value. Indeed, the idea of uniformity in our street furniture is relatively modern. A typical view of a street corner in the 1920’s might show an old gas fixture near a *modern* electric streetlamp, some only a few feet away from one another. Moreover, the 19th and 20th centuries were remarkable by the experimentalism and innovation on street furniture. In fact public lighting was an arena of technical experimentation with a great ability to bring innovation in both materials and design. Therefore 21st century should continue this modernization spirit of the past, but if the aim is to maintain historical streetlamps within historical places, then it is better to preserve the original ones. They preserve the spirit and uniqueness of its age that one can experience not merely intellectual, but sensory and emotional. They speak eloquently of those who created and used them before. They are testimony of past cultures and aesthetics. They possess the effects of time upon them. They provide references to the past, which people need in order to deal both with the present and the future. They indeed, can make the difference in our irrational world.

NOTES

¹ Research supported by FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia. Fundo Social Europeu.

² Webster’s Revised Unabridged Dictionary (1913) and WordNet (r) 1.7 in <http://dict.die.net> (12 July 2007).

³ The Habitat Agenda. The Istanbul Declaration on Human Settlements, 1996, art. 30 & 152.

⁴ UNFPA state of world population 2007. *Unleashing the Potential of Urban Growth*. http://www.unfpa.org/swp/2007/presskit/pdf/sowp2007_eng.pdf (10 July 2007).

⁵ Translation: “Portuguese lantern”

⁶ See www.eup4light.net that has the purpose to publicise the findings from EC projects related to the Eco-design directive on energy using products (EuP) for street lighting (lot 9), office lighting (lot 8) and domestic lighting (lot 19).

⁷ Jamieson, W., Buchik, P. (1988) Training in Historic Resource Management: The Development of an Approach for Western Canada *APT Bulletin*, Vol. 20, No. 1 (1988), pp. 50-61.

⁸ Jokilehto, J. (1988). *International Trends in Historic Preservation: From Ancient Monuments to Living Cultures*. *APT Bulletin*, Vol. 29, No. 3/4, Thirtieth-Anniversary Issue (1998), pp. 17-19.

⁹ Rypkema, D. (2005). *Economics, Sustainability, and Historic Preservation*. National Trust Conference Portland, Oregon. October 1, 2005. <http://www.ptvermont.org/rypkema.htm> (10 July 2007)

¹⁰ Remesar, A., Lecea, I., Grandas, C. (2004). La Fuente de las Tres Gracias in Barcelona. *On the Waterfronts*. Polis Research Centre. Universitat de Barcelona. Ajuntament de Barcelona

¹¹ Braga, P. B., (1995). *Mobiliário Urbano de Lisboa : 1838-1938*. Dissertação para a obtenção do grau de Mestre no Mestrado em História da Arte Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa.

¹² United Nations (1987). *Report of the World Commission on Environment and Development*. General Assembly Resolution 42/187, 11 December 1987. Retrieved: 2007-04-12.

¹³ http://en.wikipedia.org/wiki/Embodied_energy (10 July 2007).

¹⁴ Coons, A. (2006). *Reflections* Quarterly Newsletter. Summer 2006 - Volume 37, Issue 3. Historic Preservation. The Greenest of Conservation Solutions.

¹⁵ Buddenborg, J. (2006). Changing Mindsets: Sustainable Design in Historic Preservation. <http://hdl.handle.net/1813/3388>.

¹⁶ Orientations In Development Series. Cultural Heritage and Development. A Framework for Action in the Middle East and North Africa. The World Bank Middle East and North Africa Region June 2001. http://www-wds.worldbank.org/servlet/WDSContentServer/WDSP/IB/2001/08/04/000094946_01072504014633/Rendered/INDEX/multi0page.txt (10 July 2007).

¹⁷ See the article from Ignasi de Lecea: *Mobiliário Urbano. Entre la globalización y la identidad* on *Waterfronts* Nr, 8, April, 2006. Here he refers three attitudes regarding street furniture design: the first advocate restoration of 19th century designs, the second support specific street furniture design for each project (as making part of the overall environment) and the last tells that Municipalities should assume the role of promoters of new designs.

¹⁸ <http://whc.unesco.org/en/about/> (2 July 2007)

¹⁹ Calvino, I. (2003). *As Cidades Invisíveis*. Editorial Teorema. Coleção Estórias, n° 53. Tradução de José Colaço Barreiros.

²⁰ Remesar *et al* (2005). *Do Projecto ao Objecto*. Manual de Boas Práticas de Mobiliário Urbano em Centros Históricos. Centro Português de Design. 2ª Edição. Lisboa, 2005.

> **Virtual Environments**

> **Entorns Virtuals**

> **Entornos Virtuales**

RUMO A UM MUSEU VIRTUAL DA ARTE PÚBLICA E DO DESENHO URBANO. TOWARDS A VIRTUAL MUSEUM OF PUBLIC ART AND URBAN DESIGN

A. Remesar. Universitat de Barcelona. Ana Isabel Riberio. Museu Casa da Cerca (Almada)

ABSTRACT

This article comes from the communication that the authors presented at the International Seminar on “Public Art and Urban Design” held in Almada (Portugal) in 2006 and later in Barcelona, 2007.

Through a series of questions, the authors raise the issues of production, management and dissemination of public art in the context of Urban Design. These questions arise from the analysis carried out on a series of manuals of “good practice” disseminated by several municipalities and public agencies devoted to the Public Art

Finally, the authors outline the open possibilities for a Virtual Museum of Public Art and Urban Design, based on the existence of Public Art Information Systems that have cities like Barcelona and Saragossa and that are being developed in Lisbon and Almada

RESUMO

Este artigo trata da comunicação de que os autores apresentaram no Seminário Internacional sobre “Arte Pública e Desenho Urbano”, realizado em Almada (Portugal) em 2006 e depois em Barcelona, 2007.

Através de uma série de perguntas, os autores levantam as questões de Produção, Gestão e Difusão da arte pública no contexto do Desenho Urbano. Estas questões surgem a partir da análise realizada sobre uma série de manuais de boas práticas divulgados por vários municípios e órgãos públicos dedicados à Arte Pública.

Finalmente, os autores descrevem as possibilidades para um Museu Virtual da Arte Pública e o Desenho Urbano, com base na existência de Sistemas de Informação da Arte Pública que existem em cidades como Barcelona e Saragoça e que estão sendo desenvolvidos em Lisboa e Almada

KEYWORDS: Public Art; Urban Design; Virtual Museum; Production, Management, Dissemination Strategies

Coerente com a lógica do “Modelo Barcelona”, Ignasi de Lecea não se cansa de repetir, em fóruns locais e globais

- A rua não é um museu
- A rua não é uma rodovia
- A rua não é uma estrada
- O espaço público não é um armazém de tralha

A prática de “fazer cidade” derivada do modelo de Barcelona, está a ter uma estreita ligação entre a concepção dos espaços públicos e os equipamentos que o qualificam, especialmente aqueles que podem incluir-se na categoria de “Arte Pública”.

Certamente, essa prática não é específica para a cidade de Barcelona, mas pode ser considerada como uma característica do desenvolvimento urbano postmoderno. No entanto, o sucesso do “modelo Barcelona”, permite ter a referência da cidade e, perguntar: como é que é produzida a Arte Pública no contexto do Desenho Urbano?, como é gerida?, como é difundida?

De um ponto de vista prático e depois de estudar a literatura produzida por diversas cidades e organismos públicos dedicados à gestão da Arte Pública, o artigo propõe uma série de questões. Perguntas que abordam problemas comuns aos diferentes actores implicados com a Arte Pública. Estas perguntas articulam-se em três planos: a produção, a gestão e a difusão da Arte Pública.

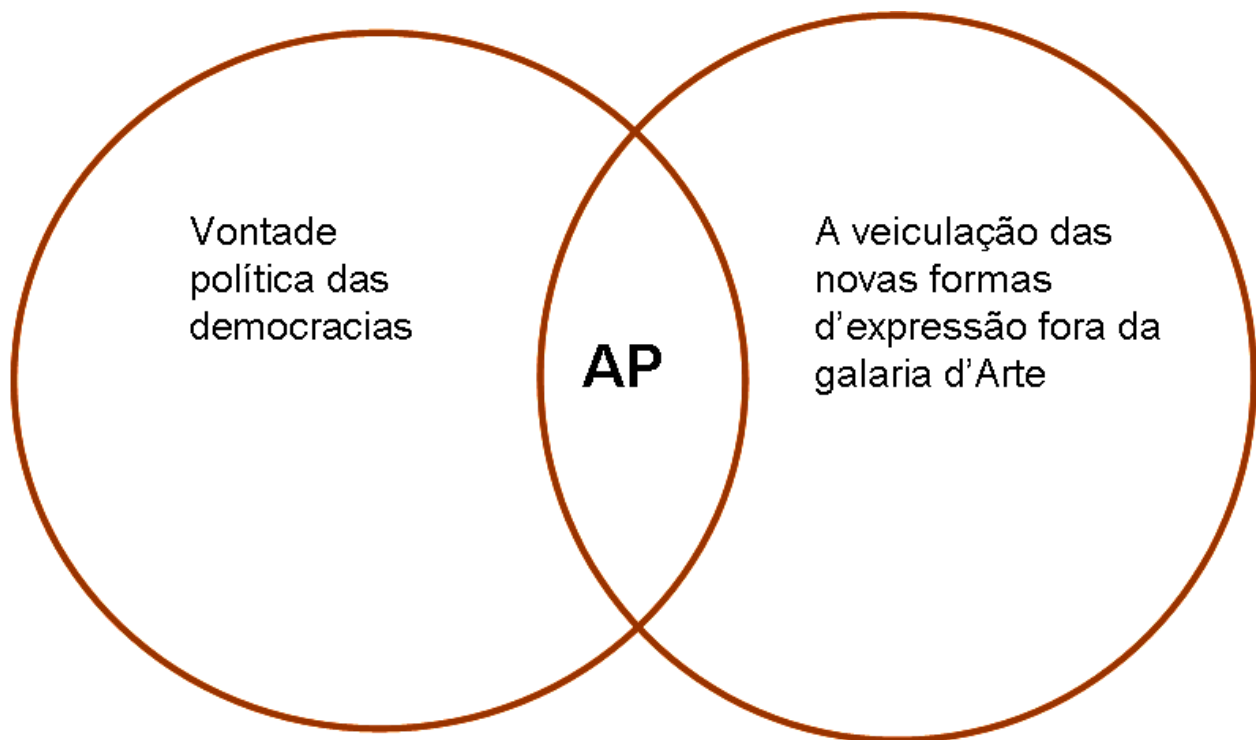
- **Produção** porque se deveria transformar o pensamento ou o desejo em materialidade física com a obra no espaço público. Porque se deveria avaliar o seu impacto nas políticas da cidade e no sector da economia simbólica. Porque se deveria analisar a capacidade de carga simbólica que uma cidade possui. Porque embora do mobiliário, a expressão artística deveria estar na rua, próxima aos cidadãos.
- **Gestão** porque deveria garantir que o trabalho produzido fica no espaço público em as possíveis melhores condições possíveis para completar as suas funções de memória e ornato público. Porque, pouco a pouco, os pedaços isolados vão a conformar uma colecção e, isto transforma-se em património.

- **Difusão** porque deveria dar-se para conhecer a arte pública à cidadania. Porque deveria entender-se que o conceito de cidadania é toda vez mais largo e pode abraçar, até mesmo, para o turista, local ou global. Porque, pela arte pública deveria poder melhorar a formação estética e urbana da cidadania e desenvolver os sentimentos sociais de pertinência e orgulho da cidade. Porque deveria entender que a melhor ferramenta para desenvolver a participação cívica é a informação.



Como o produzir?

Alguns princípios fundamentais

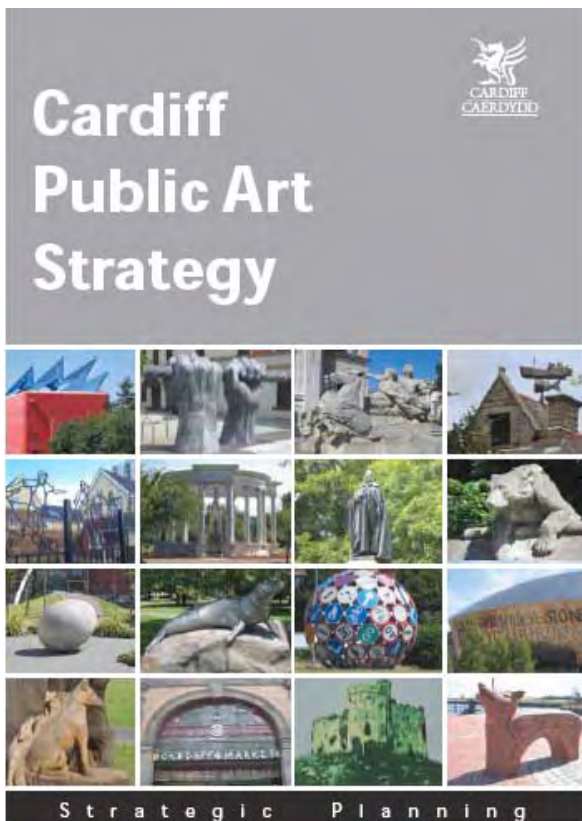
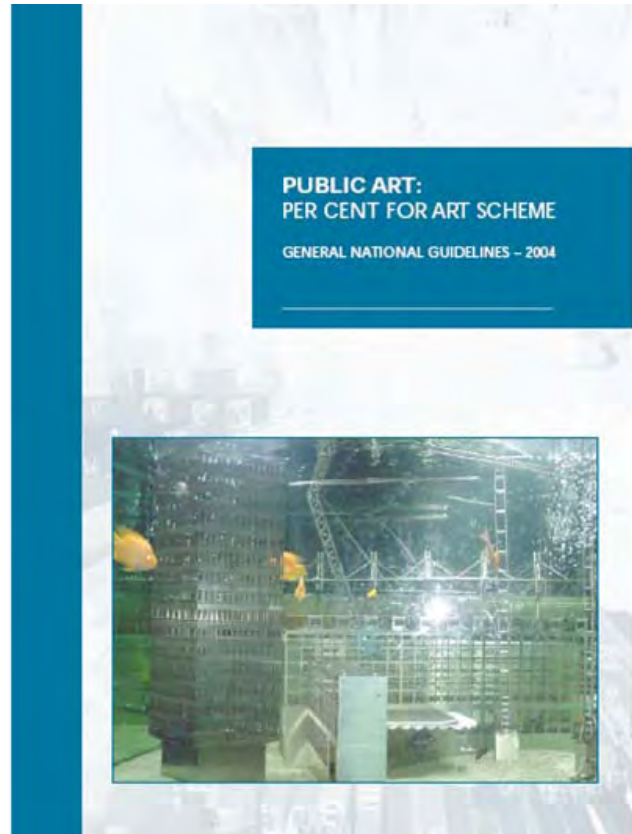


Que visão temos?

- Que pretextos, que valores simbólicos para celebrar por meio da Arte Pública?
- É útil recorrer à Arte Pública para fomentar a construção e afirmação dos territórios e os sinais da sua identidade?
- Como fazemos nos os expedientes?
- Comissões d'Estética, decisões directas de alguns dos actores?
- As competições abertas são o melhor modo de seleccionar os artistas e trabalhos? Outros modos existem? Encomenda limitadas? Encomenda directo?
- Poderíamos produzir manuais de uso ao estilo de Manual de Arte Público para a Irlanda do Norte?
- Estabelecer uma estratégia para a arte pública como em Cardiff?
- Unir os programas de Arte Pública às estratégias para as indústrias criativas como em Bristol ou Birmingham?
- Projectar algumas regras nacionais para o uso do % para a arte pública como na Irlanda?
- Concretizar as políticas e a estratégia para a Arte Pública como em Éxeter, Gloucester e muitas outras cidades no Reino Unido?
- Desenvolver uma estratégia para ter bairros criativos como em Bristol?
- O que significa que algumas cidades como Ámsterdam, Rótterdam ou Vitória pensam em uma "moratória" para a Arte Pública?
- Meditamos em como organizar, política e tecnicamente, os processos de assessoria, as considerações de design e as aproximações em como e onde localizar as produções de arte, como se fez no Bourough de Croydon em Londres?
- Que valor tem?

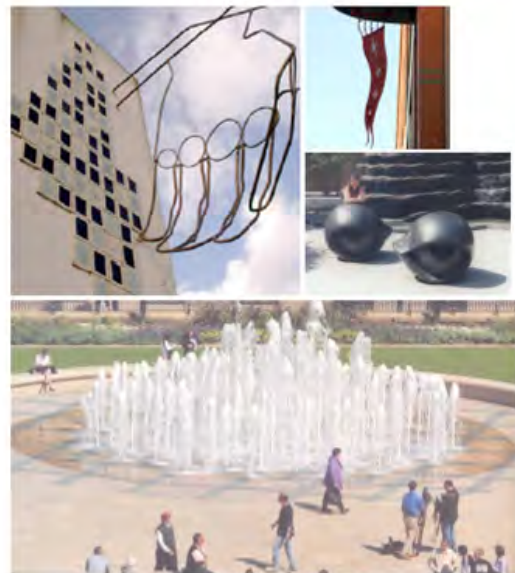
Interessa-a manter?

A manutenção de arte pública, é para muitos municípios um verdadeiro problema, tanto conceitualmente e como logisticamente



PUBLIC ART Supplementary Planning Guidance No.19

Advice, design considerations and criteria on how and where to locate art features



Como é a manutenção de arte pública?

De que modo gerimos os custos da manutenção em curso, as responsabilidades e os benefícios?

Nós nos lembramos de que os orçamentos dedicados deveriam considerar todos os custos potenciais:

- a publicidade e os custos de selecção;
- o honorário dos artistas;
- materiais e custos de produção (a produção física);
- a instalação e os custos de transporte; as viagens e esses
- custos d'oficinas;
- os honorários profissionais e legais;
- os custos de seguranças;
- os custos de assessoria;
- o IVA;
- as contingências;
- os custos de manutenção;
- os custos da publicidade,
- os custos de documentação e
- os de a inauguração?

Consideramos as exigências relativas à duração, a manutenção e os efeitos na saúde e a segurança dos cidadãos?

A GUIDE
Arts and Culture Economic Development Tool Kit
 INCREASING ECONOMIC BENEFIT THROUGH ARTS & CULTURAL PROJECTS

Michael D. Evans



2005

A arte pública que é uma “propriedade” d’uma comunidade ou d’um possível eleitorado será necessário a preservar e evitando que gera indiferença ou poda ser destruída ou danificada (no pior nos casos). Nos aborrece se um jogo de água estiver entupido com entulhos e não funciona, ou que uma obra que requer iluminação nunca este a funcionar com motivo das lâmpadas não estar a funcionar, ou se um trabalho cinético é arruinado e já não move porque falta-lhe lubrificação.

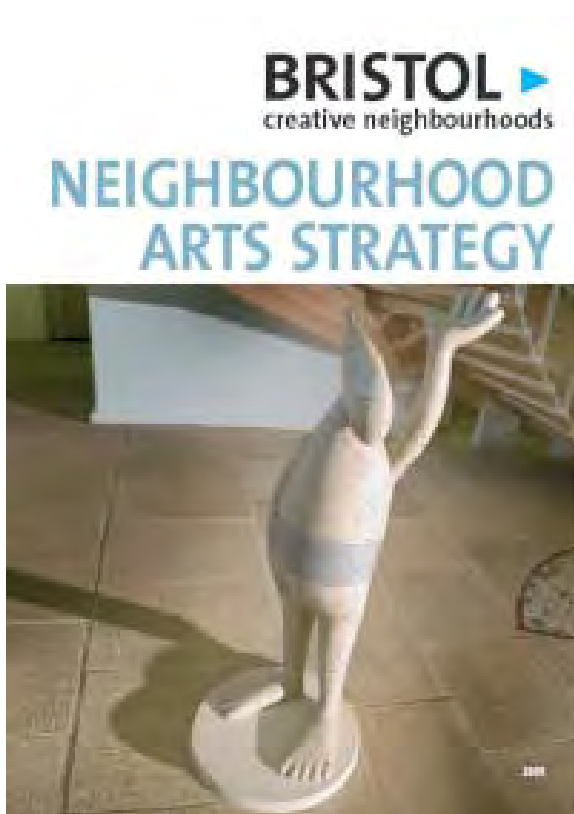
A consideração de como uma obra poderão ser mantida no futuro (se é que é planejado que dure muito no espaço público) – com as avaliações potenciais de custos – deveria ser considerado no expediente e indubitavelmente no marco da selecção. Podem ser negociadas certas responsabilidades contratuais com os artistas na fase de negociação do contrato (especialmente esses relacionaram com a rectificação dos defeitos do trabalho em um período de tempo razoável), mas a responsabilidade final para o dever de manutenção para recair em quem faz a encomenda. (Irlanda)

**Quem deveria levar a cabo a manutenção?
 Com que procedimentos?**

Nós podemos imaginar um grupo de ferramentas (toolkit) para o desenvolvimento económico das artes e da cultura. Uma guia para aumentar o benefício económico pelos projectos artísticos como acontece no Michigan?

Interessa para difundir-l’ha?

Arte pública, para não mencionar o espaço público que apóia, é uma grande incógnita em muitas cidades. Esta seção reflete sobre as opções políticas para o desenvolvimento



Como?

- Catálogos?
- Guias?
- Sistemas de informação que tiram proveito do potencial das TIC?

Para quem?

- Para a cidadania local?
- Globalmente como instrumento de promoção da cidade?
- Por que razão?
- Educar?
- Afiançar o orgulho da cidade?
- Desenvolver o estudo e a investigação no tópico?

A arte pública é uma actividade presente

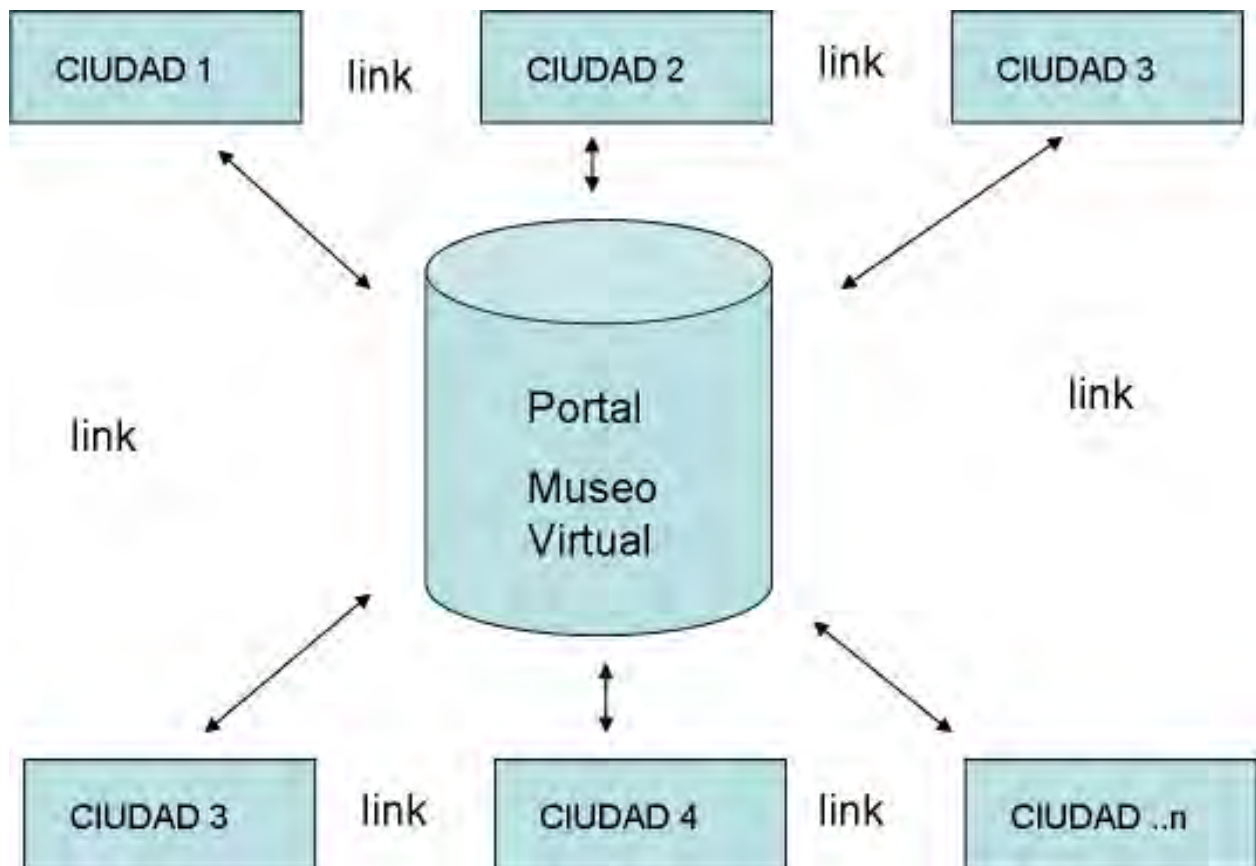
- nos processos de planejar do território e das infra-estruturas?
- nos projectos de renovação e regeneração urbana?
- nos planos estratégicos de cidade?

Um museu virtual?

Embora o projecto é um sistema de informação e gestão da arte pública do ponto de vista do marketing do projecto é interessante para comprovar que

- Existe uma colecção física de objectos
- O sistema tende para “preservar” os objectos
- Esta colecção é classificada com argumentos
- Esta colecção divulga-se na rede
- Esta colecção gera estudos e investigações
- Esta colecção e o sistema de informação e gestão facilitam o desenvolvimento de “programas educacionais”

Nos últimos anos, a Universidade de Barcelona, em colaboração com a Câmara Municipal dessa cidade e da Universidade e da Câmara Municipal de Zargoza e com o apoio da Câmara Municipal de Almada, a Câmara Municipal de Lisboa e o CESUR do Instituto Superior Técnico de Lisboa, estão a desenvolver o projeto “Museu Virtual de Arte Pública e Desenho Urbano”.



O projeto é baseado na existência dos sistemas de informação de Arte Pública nas respectivas cidades. A existência destes sistemas permite a troca de informações entre elas, proporcionando uma estrutura de Museu Virtual.

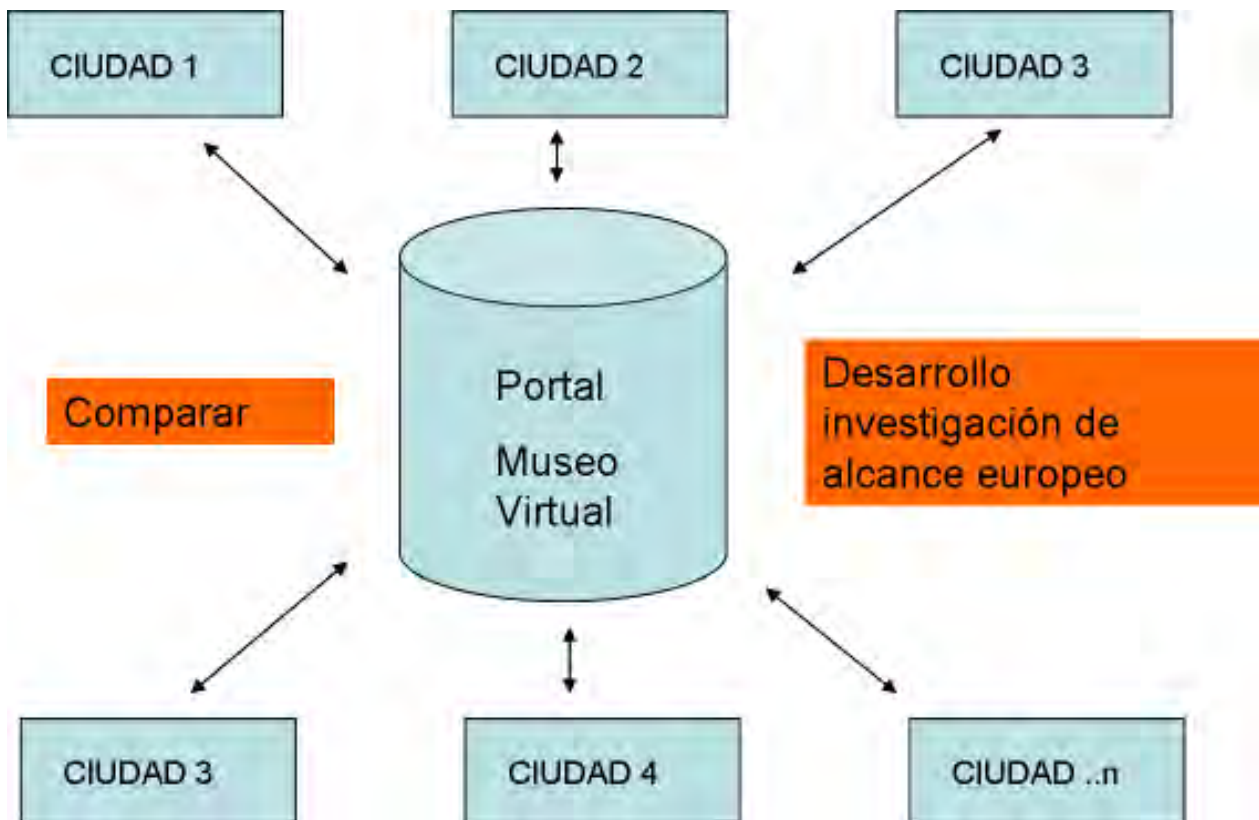
Obviamente, este Museu Virtual não pode consistir exclusivamente em um intercâmbio mecânico de informações entre os diferentes sistemas.

Compreendemos o Museu Virtual como um “portal”, que tem uma estrutura própria. Isto significa que, através do financiamento para a investigação do Ministério da Educação em Espanha e em Portugal da parte da FCT, é possível, com a colaboração dos diferentes parceiros o desenvolvimento deste “portal”.

Que estrutura deve ter este “portal”? Em primeiro lugar, ela deve explorar o potencial dos Sistemas de Informação, para atingir o desenvolvimento de:

- Um centro de informação e documentação on-line.
- Um centro de investigação, tomando como base a estrutura da Universidade, permitindo o desenvolvimento de estudos comparativos entre as cidades participantes. Este centro deverá facilitar o desenvolvimento de trabalhos específicos de investigação, mas, sobretudo, contribuir para o desenvolvimento de trabalhos finais de mestrado e teses de doutoramento.
- Um centro de produção de exposições, físico ou virtual, sobre questões relacionadas com a comparativa da arte pública e do design urbano.
- Finalmente (4) poderia funcionar como um centro de difusão do conhecimento através da criação de materiais on-line
-

Em uma pequena escala este “portal” para começar a dar alguns resultados. (1) estudos comparativos. A existência de Sistemas de Informação em Lisboa e Barcelona tem permitido o desenvolvimento de artigos já publicados e de trabalhos de investigação em curso.



No apartado das “Exposições”, o CR Polis, da Universidade de Barcelona, o Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, com o apoio dos seus respectivos programas de financiamento da investigação e com a colaboração da Câmara Municipal de Barcelona, Museu Casa da Cerca (Almada) e da Câmara Municipal de Lisboa, ter iniciado um projeto de exposição de três anos (2009 - 2011) sobre “Arte Pública e Cidade nas ditaduras peninsulares”, que, além de três seminários internacionais (Barcelona, 2009 - Lisboa, 2010 - Almada-Barcelona, 2011), haverá uma exposição itinerante que eventualmente serão alojada no Museu Virtual.

MUSEOS VIRTUALES DE ARTE PÚBLICO: CONSIDERACIONES GENERALES Y ESPECIFICIDADES DEL PROYECTADO PARA LA WEB MUNICIPAL DE ZARAGOZA

Jesús Pedro LORENTE. Profesor Titular, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza

ABSTRACT

This paper gives a foretaste of the catalogue of public art currently being carried out by a multidisciplinary team of researchers for the web site of Saragossa City Council. It will be produced in collaboration with that of Barcelona, within a network of research projects financed by the Spanish Ministry of Education. We like to call it "virtual museum", because it is going to be not just a register of schedules, but also a combination of itineraries and curatorial explanations. A first stage of the work will be available in internet by May 2008 at the following address: <http://www.zaragoza.es/artepublico>

RESUMEN

Este documento presenta un avance del catálogo de arte público que se está llevando a cabo por un equipo multidisciplinario de investigadores para el sitio web del Ayuntamiento de Zaragoza. Será producido en colaboración con el de Barcelona, dentro de una red de proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Educación español. Nos gusta llamarlo "museo virtual", porque va a ser no sólo un registro de obras, sino también una combinación *curatorial* de itinerarios y explicaciones. Una primera etapa de los trabajos estarán disponibles en Internet en mayo de 2008 a la siguiente dirección: <http://www.zaragoza.es/artepublico>

KEYWORDS: Public Art, Virtual Museum,

El arte público tiene un creciente protagonismo en internet, con lo cual su carácter "público" se está viendo reforzado, pues no sólo lo encuentran los ciudadanos —incluso los que no son aficionados al arte, las galerías y museos— al pasear por las calles, plazas, parques y espacios naturales, sino que además pueden hallar presentaciones sobre arte público al "navegar" por páginas web, en las que quizá han recalado llevados por otros intereses. Por ejemplo el turismo, que de la misma manera que nos hace fijarnos en monumentos de ciudades que visitamos quizá más que en los de la nuestra, también es una actividad que ofrece en internet muchas informaciones sobre arte público: un caso muy conocido y digno de destacar, pues incluye gran variedad de hitos del patrimonio artístico visitables en los cinco continentes, es el de "Insecula: Guide intégral du voyageur" (<http://www.insecula.com>), por no citar las páginas web de agencias de viaje u oficinas de turismo especializadas en destinos concretos. Pero más remarcable aún es el caso de los portales de instituciones oficiales, a los que llega el ciudadano para realizar una gestión, consultar una información u otros menesteres, y se topa por casualidad con un atractivo catálogo de arte público, como es el caso del que se ofrece en el del Ayuntamiento de Barcelona (<http://www.bcn.cat/artpublic>). No es un servicio inusitado, pues ya es rara la ciudad de cualquier país desarrollado que no tiene una página web con, entre otras cosas, informaciones sobre sus atractivos patrimoniales; pero llama la atención que, aunque sólo sea por mor del orden alfabético, "Art Públic" —este rótulo en catalán permanece invariable, incluso en las versiones del portal en español o en inglés— figure entre las primeras opciones del menú que aparece a la izquierda de la página de inicio, de manera que es una de las primeras cosas que encuentran los ojos del visitante. Se trata además, como ya queda dicho, de un reclamo muy atractivo, por su diseño y la variedad de recursos o búsquedas ofrecidas. Y también tienen sus contenidos una calidad científica muy superior a lo que suele ser habitual en estos casos¹, pues no se planteó como un texto de divulgación encomendado a plumas bisoñas, sino como una labor de especialistas² realizada en el marco de un proyecto de investigación titulado "Arte público en el desarrollo urbano: sistema de consulta interactivo por internet", dirigido por el prof. Antoni Remesar y financiado por el Ministerio de Educación desde diciembre de 2002 a noviembre de 2005. Este catálogo se insertó en la web municipal en 2004, el año en que Barcelona organizó el Forum Internacional de las Culturas; pero luego se ha continuado la labor con otro proyecto titulado elocuentemente "Hacia el museo virtual europeo de arte público. Sistemas de información y gestión on-line del arte público", vigente desde diciembre de 2005 a noviembre de 2006. ¿Por qué este nuevo título de "museo virtual"? Porque los miembros del equipo estábamos convencidos de que era algo más que un catálogo, pues además de estudiar y catalogar realizábamos otras de las funciones principales de un museo, como exponer, difundir y explicar, e incluso estábamos colaborando en la conservación de las piezas, pues gracias a la colaboración ciudadana de los usuarios de este servicio se estaba señalando al

Ayuntamiento qué piezas habían surgido algún desperfecto o vandalización, permitiendo una rápida intervención de los encargados de su limpieza o restauración.

Hay que reconocer que la denominación “museo virtual”, que está cada vez más en boga, se está empleando con significados muy diversos y sólo en los últimos años se ha ido clarificando un poco su uso más apropiado. Expertos en el tema, como la profesora María Luisa Bellido Gant³, proponen llamar “museo digital” al diseño informático de un supuesto museo, en el que se emula la exposición de obras de arte digital, mientras que cuando las obras evocadas sí corresponden a creaciones artísticas materiales e incluso su exposición conjunta reproduce la existente en un museo o colección real, prefieren hablar de “museo virtual”. No es necesario que se reproduzcan el recorrido por las galerías de exposición y los demás espacios del museo real, como por ejemplo hace con espectaculares resultados la página web del Rijksmuseum de Ámsterdam, pues el mayor interés de un museo virtual no es presumir de efectos tecnológicos, sino el hecho de presentar en un portal una colección que a veces corresponde a la de un museo real, pero a menudo es una reunión virtual de piezas desperdigadas por diferentes territorios⁴. En este sentido, bien podría decirse que la reunión de fotografías de obras artísticas de cualquier lugar del mundo que coleccionó Malraux en su despacho ya era un museo virtual, y de hecho su “museo imaginario” es uno de los ejemplos favoritos aducidos como antecedente por quienes han abordado este debate terminológico no desde las nuevas tecnologías sino desde la filosofía y la estética, como Bernard Deloche y Simón Marchán Fiz⁵; pero aún se podrían rastrear precedentes históricos, como las *boîtes-en-valise* de Duchamp, o el *Liber Studiorum* de Turner, un álbum de grabados donde guardaba reproducciones de sus cuadros, de los que tanto le costaba separarse.

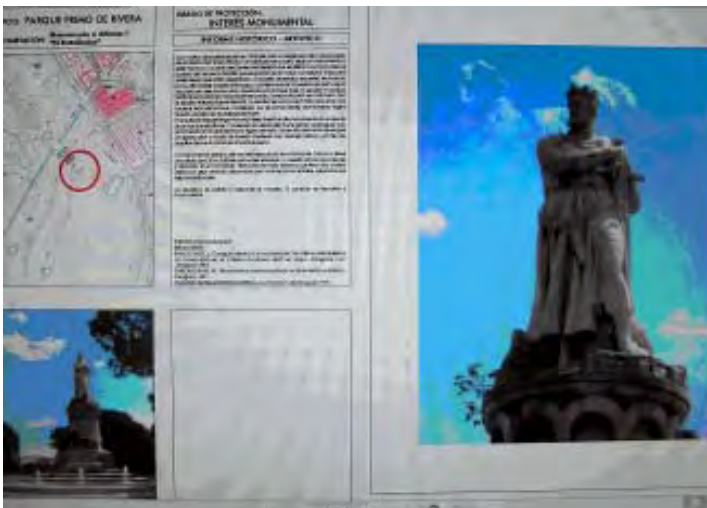
Hechas estas consideraciones, ya quedará claro que un sitio donde pueden encontrarse imágenes y datos de las obras de arte público de una determinada ciudad también será un museo virtual, y más si se proponen allí itinerarios, visitas por distrito urbano, y consultas interactivas por autor, tema, periodo histórico, etc. Todo esto, o buena parte de lo dicho, se hallará en algunas páginas web emanadas de proyectos de investigación en curso, pues precisamente una de las áreas declaradas prioritarias por nuestro Ministerio de Educación es la difusión y estudio del patrimonio mediante las nuevas tecnologías⁶. En el caso del equipo liderado por el prof. Antoni Remesar, desde 2006 hemos constituido una red de proyectos coordinados desde diferentes Universidades y mientras él sigue siendo el investigador principal de un proyecto financiado por el Ministerio hasta diciembre de 2009 titulado “Arte público y diseño urbano para todos”, gracias al cual se continuará ampliando el “museo virtual” de arte público barcelonés, que sigue coordinando junto con Carme Grandas —el estudio está tan avanzado que ya están catalogando placas, árboles de la memoria y otros elementos de diseño urbano—, otro equipo constituido por investigadores de la Universidad de Zaragoza, el Ayuntamiento de esta ciudad, y otras instituciones aragonesas, estamos encuadrados en el proyecto “Arte público para todos: su musealización virtual y difusión social”.

Sin duda, el ejemplo de lo realizado en Barcelona ha sido un modelo y estímulo para los que anhelábamos hacer algo similar en Aragón, donde hasta ahora ha habido sobre todo iniciativas particulares que, siendo muy loables, no podrían compararse con el citado museo virtual barcelonés⁷. Quizá la más destacable es el catálogo de escultura urbana colgado en la página web del colegio público Cesáreo Alierta de Zaragoza (<http://www.cesareoalierta.com>) por su profesor secretario, Armando González Gil, cuando el centro organizó en 2004 unas jornadas culturales con el objetivo de que el alumnado conociera la escultura pública de su ciudad y tomara conciencia de lo importante que era el respetarla y cuidarla al ser patrimonio de todos los ciudadanos. Desde entonces, este catálogo de esculturas se ha ido enriqueciendo y poniendo al día con nuevas informaciones y fotos no sólo relativa a dicha ciudad, sino también a esculturas públicas en diferentes comarcas de Aragón. También se ofrecen, para mutuo enriquecimiento en número de consultas, enlaces con otros portales abiertos en internet sobre temas parecidos, como el ya citado de Barcelona, o el de la revista digital *Escultura Urbana* (<http://www.esculturaurbana.com>). El nivel de información de este catálogo es digno de elogio, teniendo en cuenta que una sola persona es responsable de todas las informaciones que allí se ofrecen, y de todo el diseño del portal, que es muy accesible, pues es consultable a partir de listados de las obras presentados por título, por autor, o por localización, e incluso a través de veintidós itinerarios marcados en el plano urbano de Zaragoza).



Párrafo aparte merecen, por tratarse ya de iniciativas institucionales, los catálogos e informaciones relacionados con el tema que ofrece desde hace unos años en su portal web el Ayuntamiento de Zaragoza. Existe un catálogo razonado de 1.369 edificios considerados de interés histórico artístico, que fue elaborado en 2005 por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Zaragoza⁸, la cual lo colgó en un intrincado rincón de su web: dentro del menú “La Ciudad” hay que activar “Urbanismo” y allí hacer clic en “Planeamiento” en cuya persianilla desplegable se debe escoger la entrada

“Edificios de interés histórico-artístico”. ¿Cuántos internautas habrán recalado allí por casualidad, sin estar previamente implicados de alguna manera en el urbanismo de Zaragoza? Menos mal que también se puede llegar a este catálogo a partir del rótulo “La Ciudad” del portal principal, seleccionando la carpeta “Imágenes/Vistas” y en su cuarto subepígrafe, titulado “De Interés”, haciendo clic en “Edificios”. Y, por supuesto, también se puede entrar a través de buscadores; pero lo ideal para una mejor accesibilidad sería primeramente colgarlo en un lugar más visible de la web del Ayuntamiento de Zaragoza, para que cualquier investigador, periodista o curioso que entre por allí lo encuentre en seguida y, en segundo lugar, que se procesase cada uno de los campos de información del catálogo para que si, por ejemplo, alguien escribe el nombre de un arquitecto en el buscador del portal municipal, aparecieran las fichas de sus edificios catalogados. En todo caso, es un trabajo muy a tener en cuenta de cara al “museo virtual” de arte público, no sólo como antecedente de cuyos aciertos y errores tenemos que aprender, sino también porque esos PDFs incluyen algún monumento escultórico cuando en su realización ha habido una importante labor arquitectónica, por ejemplo el del Batallador, en lo alto del Cabezo de Buenavista.



Por otra parte, en el propio apartado “La Ciudad” de la página web del consistorio zaragozano, como en tantas otras de distintas corporaciones locales en nuestro país, uno encuentra en seguida imágenes de sus principales atractivos turísticos y ciudadanos. En esto quizá el caso de Zaragoza sea uno de los más destacados por la profusión de información visual, pues a partir de la carpeta “Imágenes/Vistas” se llega a un enlace con otra página web (<http://cmisapp.zaragoza.es/ciudad/vistasciudad/presentacion.htm>) en la cual se presentan infinidad de imágenes zaragozanas, si bien uno echa de menos alguna estructura o jerarquización clara de dicha información⁹.

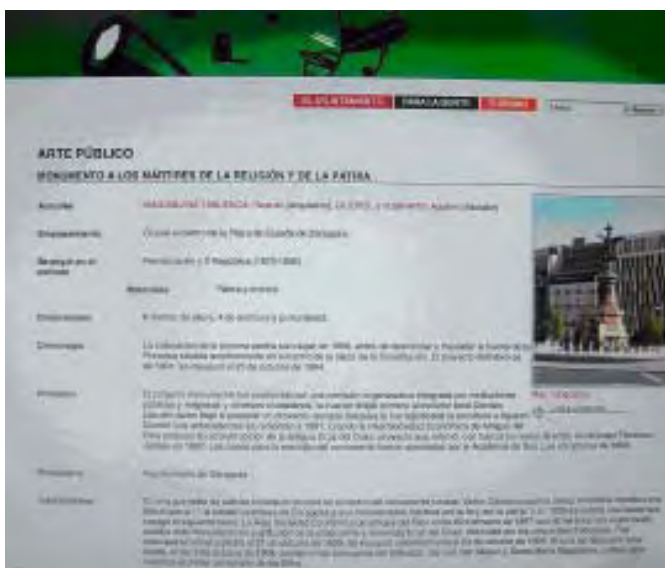
Por su relación con el arte público, interesa aquí destacar el rótulo “Envía una Postal”, donde uno encuentra, listas para mandar por correo electrónico a algún amigo, nada menos que cien postales distribuidas en nueve secciones por épocas históricas o u otras categorías, siendo la más directamente relacionada con el tema de este artículo la titulada “Otros Monumentos Contemporáneos”, donde aparecen ocho famosas esculturas monumentales. Lástima que los comentarios que acompañan a todas estas postales —que reproducen unos folletos editados por el Patronato Municipal de Turismo— sean casi siempre muy someros, y aunque casi siempre aparece un hipertexto que se puede activar para obtener mayor información, no hay ningún enlace desde ahí con otros catálogos más científicos y exhaustivos. Por otra parte, hay errores de

datación y de adscripción estilística en esas explicaciones turísticas, que quizá se hubieran evitado si se hubiera encargado su redacción un amplio equipo de especialistas.



Afortunadamente, ese es el caso del “museo virtual” que esperamos dar a conocer al público en 2008, a cargo de personal investigador del Departamento de Historia del Arte de la Universidad, funcionarios de las concejalías de Cultura, Urbanismo, Ciencia y Nuevas Tecnologías, etc. Porque, aún tratándose de un equipo de investigación que, como tal, va obteniendo fondos de I+D+i¹⁰, el proyecto se caracteriza ante todo por su aperturismo: queremos que, lo mismo que en Barcelona, el plantel de colaboradores sea lo más amplio posible, e incluso una vez abierto al público el

museo virtual, puedan participar los ciudadanos con sus observaciones y sugerencias. Como la idea a largo plazo es unificar los sistemas de consulta y poder cruzar datos informáticamente entre los proyectos similares que se están realizando en otras ciudades españolas y europeas, el modelo de ficha catalográfica que hemos adoptado consta necesariamente de los mismos campos que la del antecedente barcelonés: título, emplazamiento, autores, dimensiones, fecha, promotor/donante/medio de adquisición, propietario, inscripciones, breve biografía del artista, breve biografía del representado (si ha lugar), crónica histórica, y comentario final. Este comentario en Barcelona era una valoración o explicación personal que se encargó normalmente a historiadores del arte, pero también a gentes de letras u otras personalidades públicas; por lo que, con objeto de unificar en parte la información a lo largo de todas las fichas del catálogo, se encomendó previamente a los periodistas Jaume Fabre y Josep Maria Huertas, la redacción de la crónica histórica de cada pieza, a partir de los datos que el Ayuntamiento les proporcionó y los que ellos buscaron en otras fuentes secundarias. Nosotros, por escasez de presupuesto y también por el anhelo de profesionalidad antes mencionado, no vamos a encargar textos a famosos, sino al experto en cada pieza artística, que se responsabilizará de su respectiva ficha catalográfica íntegramente.



También hemos asumido la amplia definición de “arte público” que tomaron en Barcelona como punto de partida: catalogaremos todo monumento artístico o conmemorativo que se encuentre en el espacio público o sea visible desde él. Esto último implica que, con el tiempo —presumiblemente después de que se abra

al público este museo virtual en 2008— se han de incluir también decoraciones artísticas dignas de ser destacadas en las fachadas de edificios de todo tipo: iglesias, palacios cívicos, bancos o cajas de ahorro, viviendas particulares, etc. En el caso barcelonés se incluyó desde el principio la escultura decorativa en edificios municipales, y se ha ido completando después el trabajo en lo referente a pinturas murales u otras decoraciones; pero por ahora se han limitado a las supuestamente perennes, así que no se han introducido graffitis¹, performances, ni lo que los franceses llaman poéticamente *arts de la rue*, ni tampoco fuentes que no tengan elementos esculto-arquitectónicos relevantes, ni los monumentos de arte público ya desaparecidos —que sí pueden figurar como referente e ilustración al comentar piezas hoy día conservadas—. Parece prudente seguir su ejemplo, e incluso ser más generosos en la amplitud de los elementos perennes merecedores de ser tenidos en cuenta como iconos urbanos; al fin y al cabo en Barcelona están actualmente inventariando también las lápidas y placas con inscripciones, los árboles de la libertad y otros *lieux de mémoire* —otra terminología francesa para la que tampoco existe buena traducción al español— que son muy representativos y expresivos de la identidad local. Nosotros, que contamos en el equipo con expertos en “arqueología industrial”, no podemos dejar de lado los numerosos ejemplos que tienen documentados en el espacio público zaragozano, tanto si se trata de una antigua embarcación junto al canal, de una vieja locomotora colocada en la mediana de un puente, de una rueda de molino en una rotonda, o de la chimenea de una antigua industria —si el resto del edificio ha desaparecido, ya queda poco de su naturaleza arquitectónica y se ha convertido en una especie de monumento conmemorativo o estético—. Del mismo modo, teniendo en el equipo prestigiosos arqueólogos, no podemos dejar de catalogar los restos de la muralla de Caesar Augusta u otros vestigios históricos que se muestran en nuestro espacio público, perdida ya otra función que no sea la puramente monumental y ornamental.

En cambio, a pesar de que la bibliografía internacional sobre arte público —especialmente los textos en inglés— suele igualmente considerar como tal aquel que los ciudadanos se encuentran en aeropuertos, estaciones de tren o metro, galerías y centros comerciales, u otros espacios cubiertos donde la gente pueda deambular libremente, nosotros no los vamos a incluir, al menos por un tiempo. En Barcelona tampoco los han considerado; pero es de suponer que lo harán en el futuro, pues sí han introducido ya piezas artísticas conservadas en el interior del Ayuntamiento u otros edificios cívicos. Por su parte, han excluido totalmente las obras de arte fúnebre en el recinto de los cementerios, que en el caso zaragozano sí vamos a incluir, aunque sólo a través de una selección antológica de algunas de las mejores piezas —con tal de que sean obras únicas, no producciones en serie de la industria funeraria, y de que no estén en el interior de alguna capilla, panteón, u otro espacio arquitectónico— pues al fin y al cabo el camposanto zaragozano es todavía un espacio público al aire libre sin control de acceso, que simplemente tiene algunas restricciones horarias de ingreso comparables a las de ciertos parques y otros recintos urbanos controlados, para evitar vandalismos nocturnos. En todo caso, la intención es que el trabajo vaya ampliándose a lo largo de los años, pero partiendo de unos objetivos realistas a corto plazo, pues en mayo de 2008 ha de estar visitable ya su versión inicial, como una de las atracciones en el portal web del Ayuntamiento: <http://www.zaragoza.es/artepublico>. Nuestra meta es que el público pueda ver para entonces un catálogo completo de las piezas exentas, dejando para el año siguiente una selección de la escultura y pintura mural que adorna algunos de los principales edificios de la ciudad; pero desde el principio el catálogo se complementará con visitas guiadas e información a distintos niveles, como si los usuarios estuvieran visitando un verdadero museo... y a todos los efectos debería ser considerado así, aunque sea un “museo virtual”.

NOTAS

¹ Para un análisis más extenso de los portales de otros municipios ver LORENTE, J.P., “El arte público en las páginas web de los ayuntamientos españoles”, en CABAÑAS, M. (ed.): *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CSIC, 2007 (en prensa).

² Figuran en la página presentación del mismo en internet los nombres de todos los participantes y los de los editores: por una parte Ignasi de Lecea y Carme Grandas en el Sector de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona, y por otra Antoni Remesar, del Centro de Investigación POLIS y Departamento de Escultura de la Universidad de Barcelona.

³ Cf. BELLIDO GANT, M..L., *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Gijón, Trea, 2001 (esp. el capítulo VIII: “Museos virtuales y digitales”, p. 237-259). Su explicación está basada en amplias citas de otros especialistas, como Sergio Talens Oliang, José Hernández Orallo, Arturo Colorado Castellary, o Antonio Cerveira Pinto.

⁴ Para más información sobre este tema véase el monográfico sobre museos virtuales del boletín *ICOM News*, vol. 57 (2004), nº 3 (consultable en internet: <http://icom.museum/news.html>) y la bibliografía sobre museos virtuales colgada en el sitio web del ICOM (http://icom.museum/biblio_virtual.html). Para un análisis reciente es muy recomendable el artículo de Lianne

McTAVISH "Visiting the virtual museum: art and experience online" en MARSTINE, J. (ed.); *New Museum Theory and Practice. An Introduction*. Malden-Oxford, Blackwell Publishing, 2006, p. 226-246.

⁵ Cf. DELOCHE, B, *El museo virtual*, Gijón, Trea, 2002 (ed. orig. francés, 2001) y MARCHÁN, S. (comp.), *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 2005.

⁶ Basta ojear las listas de los proyectos concedidos por el Ministerio en los últimos años para comprobar el incremento de este tipo de investigaciones, entre las que no resisto la tentación de señalar, por ejemplo, el "Museo virtual temático para la gestión y difusión del patrimonio disperso", proyecto dirigido por la profesora M^o Victoria Batista Pérez, de la Universidad de La Laguna (han creado la web <http://www.ecomuseoitinerante.com>), o también el proyecto "Arte y ecología en la sociedad digital", dirigido por la profesora Lourdes Ciriot en la Universidad de Barcelona (están configurando un corpus de artistas y obras, cursos, seminarios, etc). Para un panorama más amplio en torno a los estudios sobre internet y el arte, remito a las consideraciones y a la bibliografía citados en BELLIDO GANT, María Luisa, *Op. cit.*, 2001; CARRILLO, Jesús, *Arte en la red*, Madrid, Cátedra, 2004; CARRERAS MONFORT, César y Glòria MUNILLA CABRILLANA, *Patrimonio digital*, Barcelona, UOC, 2005.

⁷ No parece oportuno, en el contexto de este congreso internacional, entrar en detalles sobre los diversos precedentes locales de este proyecto; pero ya rendí homenaje a otras iniciativas de difusión artística a través de la web por parte de colectivos aragoneses en LORENTE, J. Pedro: "Hacia un museo virtual de arte público en Aragón", en LOMBA, Concha y Cristina GIMÉNEZ (coords.): *El arte del siglo XX. Actas del XII Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza, IFC-DGA, 2008 (en prensa).

⁸ Este catálogo de edificios protegidos era un requisito establecido en Plan General de Ordenación Urbana de 2002, y se responsabilizó del mismo el Servicio de Patrimonio Cultural Urbanístico de la Dirección de Servicios de Planificación y Diseño Urbano, aunando las aportaciones presentadas por ciudadanos particulares, por la Comisión Municipal de Patrimonio Histórico Artístico y otras áreas municipales, así como la colaboración específica del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, fruto del convenio suscrito por la Gerencia de Urbanismo, para llevar a cabo un trabajo riguroso en el que participaron grupos de becarios de investigación y estudiantes de Tercer Ciclo, bajo la supervisión de un comité de expertos. Este documento detalla cuáles son los elementos por los que se cataloga un edificio, cuáles hay que conservar en una posible intervención arquitectónica, y qué tipo de intervención habría que hacer. De los 1369 edificios protegidos en total, el Casco Histórico concentra 1017 edificios catalogados, 363 se ubican en el resto de la ciudad y 93 en barrios rurales. Quien consulte la web municipal puede bajarse un PDF de cada ficha catalográfica, donde se ofrece una descripción histórica de cada uno de los edificios, fotografías de su estado actual, localización en el plano con su ubicación, descripción del edificio y por qué se considera que debe estar en el catálogo, así como su grado de catalogación.

⁹ Empieza bajo el rótulo genérico de "Fotografías" que contiene fotos de diversa autoría agrupadas en varios epígrafes, entre los que figura uno titulado "Históricas" que merecería ser destacado en rótulo aparte, pues allí uno puede consultar 3884 fotos antiguas recogidas en el Archivo Municipal. Lo lógico quizá sería haberlas colocado junto a los epígrafes dedicados a los carteles de las fiestas y a los edificios de interés histórico-artístico, que en cambio figuran luego bajo el inexpressivo rótulo "De Interés", intercalado tras los que dan accesos a una cámara web instalada en la Plaza del Pilar, a una foto aérea de la ciudad bastante desfasada, y a tomas panorámicas de 360° relativas a catorce monumentos principales confusamente denominadas como "visitas virtuales". Casi todas estas informaciones provienen del sitio web oficial de Zaragoza Turismo, al que también se puede acceder mediante un enlace desde el portal principal del Ayuntamiento o bien directamente (<http://cmisapp.zaragoza.es/ciudad/turismo/es/>), y allí sí que tiene sentido el rótulo "De Interés", en el cual también puede encontrarse otra "Galería de Fotos" de la ciudad, incluidas algunas de monumentos artísticos en el espacio público. Es obvio que en todos estos casos el destinatario de estas informaciones e imágenes pintorescas es el gran público, y a veces incluso se estimula al pueblo llano para que responda con su aportación activa, como por ejemplo se hizo en el verano de 2006 a través del "Rally Fotográfico por el Casco Histórico" como resultado del cual quedaron expuestas en este apartado de la página web fotografías de siete alumnos de algunos de los talleres municipales para la Tercera Edad.

¹⁰ Con este último objetivo en concreto, hemos constituido además el proyecto interdisciplinar de investigación "Un museo virtual de arte público de la ciudad de Zaragoza" financiado por la Consejería de Ciencia, Universidad y Tecnología del Gobierno de Aragón (código PM035/2006) en vigencia por dos años a partir del 1 de octubre de 2006.

¹¹ A estas expresiones artísticas hay dedicadas numerosas páginas web, algunas de ellas nada contraculturales, como la de Hugo Boss, que incluye rutas por muchas pintadas madrileñas (<http://www.2.hugocreate.com>) o las que recogen graffitis en Barcelona (<http://www.barcelonagallery.com>), en Galicia (<http://www.xente.mundo-r.com/graffiti>), etc.

THE EFFECT OF VIRTUAL ENVIRONMENTS IN DISPLACING REAL PLACES

Sezin Cagil, Manchester Metropolitan University

SUMMARY

The sudden change of my communication medium after moving to UK had a great impact on my daily life. My intimate relations with my family and friends started to happen and lost between lines of virtual environment. While trying to situate myself within that new environment I started to question its abilities and disabilities versus face to face communication that I am used to, with all hand gestures and mimics that are totally lost in that new environment. On the other hand, I discover the great potential of telematic environment that helps me to share my daily life in UK with people that I left in Turkey. I can involve two different cultural contexts at the same time just with one click; webcam creates within its small square shaped frame the visual link at real time and improves the quality of interaction within a distance of thousands of kilometres.

Currently, I am narrating my own personal experience with a short film that is made out of stills, which are taken many different moments from celebrations to faced empty, dark rooms; from video calls between two countries. The potential of virtual environment has been discussed and takes part in art world as telepresence art since 1990. People are highly interested in telematic projects due to the big opportunity to experience a new environment, that hasn't been possible until the public spread of World Wide Web. The possibility to link different people at the real time also helps widen the scope of public art not only in terms of a new medium, but also in terms of the possibility to reach wide range of people all over the world while still being able to connect everywhere.

RESUMEN

El cambio repentino de mi medio de comunicación después de mudarme al Reino Unido tuvo un gran impacto en mi vida diaria. Mis relaciones íntimas con mi familia y amigos empezaron a cambiar y perderse entre las líneas de entorno virtual. Al tratar de situarme a mí misma dentro de ese nuevo medio empecé a dudar de su capacidad y discapacidad frente a la comunicación cara a cara a la que estoy acostumbrada, con todos los gestos con las manos y simulando que estoy totalmente perdida en ese nuevo entorno. Por otro lado, descubri el gran potencial del entorno telemático que me ayuda a compartir mi vida cotidiana en el Reino Unido con las personas que quedaron en Turquía. Me muevo en dos contextos culturales diferentes al mismo tiempo con sólo un clic, creando dentro de la Webcams una pequeña plaza en forma de marco visual de la conexión en tiempo real y mejora la calidad de la interacción dentro de una distancia a miles de kilómetros.

Actualmente, estoy narrando mi propia experiencia personal con un cortometraje que está hecho de alambiques, tomando diferentes momentos de las celebraciones que se enfrentan al vacío, habitaciones oscuras, llamadas de video entre los dos países. El potencial del entorno virtual ha sido objeto de debate y forma parte del mundo del arte como arte de telepresencia desde 1990. La gente está muy interesada en los proyectos telemáticos, debido a la gran oportunidad de experimentar un nuevo entorno, que no ha sido posible hasta la propagación de la World Wide Web. La posibilidad de vincular diferentes personas en tiempo real también ayuda a ampliar el alcance del arte público no sólo en términos de un nuevo medio, sino también en términos de la posibilidad para llegar a una amplia gama de personas de todo el mundo sin dejar de ser capaz de conectar en todas partes.

My current practice concerns the notion of communication particularly shaped around the use of messengers on the internet such as; Yahoo Messenger and Windows Live Messenger. The core of the practice is based on my everyday life; the very personal experience which passes between my family, my friends and I and helps me to question the communication via internet. I wish to explore critically how communication is affected by virtual environments and how this might change our understanding of the 'real world' and our understanding of communication. Definition refers to questions: how do we communicate within this virtual environment and how do we situate ourselves towards it? Having rejected the use of these mediums while living in Turkey because I found them soulless and dull helps me to create an external view point to the current situation.

After moving to the UK my position changed. Everyday, from Manchester, through the webcam, I journey to the "computer room" of my house in Turkey, back home. However, I am currently not a *real* part of my family's daily life as they never bring any bad news or genuine feelings to this room. I assume, myself, to be a part of this room while being able to interact with everything within the *webcam's frame*. I can only



Telematic Dreaming, Paul Sermon, 1992



The Imaginary Hotel, Andrea Zapp, 2002, photo: Sylvia Eckermann

ever achieve a partial presence that is bounded with the webcam's frame and the microphone's sensitivity. In addition, this room has become a heterotopic place, a place which remains at a frozen time interval that is only concerned with happy moments. When messenger is used, this room is transformed into a placeless place.

On the other hand, thanks to the video call technology, while living in the UK I can be present within my own cultural context as well. As an example, while being ready in front of the webcam to celebrate a Turkish festival with a cup of Turkish coffee in the UK, my family members in Turkey sit in front of their webcam. I live in the present of two different cultural contexts just with a click of the mouse. These kinds of moments that don't have any place out of their own context became a part of my daily life, carried by the wire of the internet to my room in Manchester. Without this particular technology these surreal interactions wouldn't be possible for us.

Moreover, that specific situation, that I just explained, runs contrary to the general concerns and empirical studies that computer-mediated communication distances people from each other and that this form of communication is less personal and socioemotional than face-to-face communication. As Walther and Burgoon suggest: "... *impersonal qualities imputed to computer-mediated communication may not be inherent to the medium but strictly bounded to certain specifiable conditions and kinds of partners.*" (1)

Their study between zero-history groups of three who use either computer-mediated communication or face-to-face communication shows that computer-mediated groups approximated to face-to-face groups while constructing many different dimensional relations.

Also, while using these mediums, unforeseen conditions have great impact on our communications that result in miscommunications. These conditions can be exemplified as grammatically wrong sentences with randomly abbreviated words, as at instant messaging urges you to write as fast as possible. Sentences which do not follow each other block the flow of conversation as a result of the speed difference between typing and thinking ability of each person. Frustration is furthered by the lack of punctuation and dislocated emphasis on words. Subsequently, so called communication is turned into an arbitrary conversation of fragments which are no different from random sentences picked up while walking on the street. All these gaps are filled with the personal interpretations that can vary according to the situation and the person.

The sequence differences between my voice and the sound that reach my family in Turkey create unexpected communication gaps resulting in misunderstandings. Consequently unanswered questions, broken conversations cause disappointment to both sides. As a result of broken sound and vision synchronizations voice becomes disembodied. The continuous explanations about previous parts of the conversation, apologies and questions generate unexpected tension from both sides.

Clearly, words are not the only medium that helps communication. Body language, gestures and the tone of voice also create a big part of our conversations. They were almost the complementary of conversations for me, as being a Turkish. A small hand gesture will easily be enough instead of a missing word, depending on the situation. Moreover, some conditions don't have a word just a small gesture or touch will be more than enough to explain the person's feeling; body as language as opposed to body language. Body as language was widely questioned and used. Lea Vergine explains:

'Body as language always involves, for example, a loss of personal identity, a refusal to allow the sense of reality to invade and control the sphere of the emotions and a romantic rebellion against dependence upon both people and things.' (2)

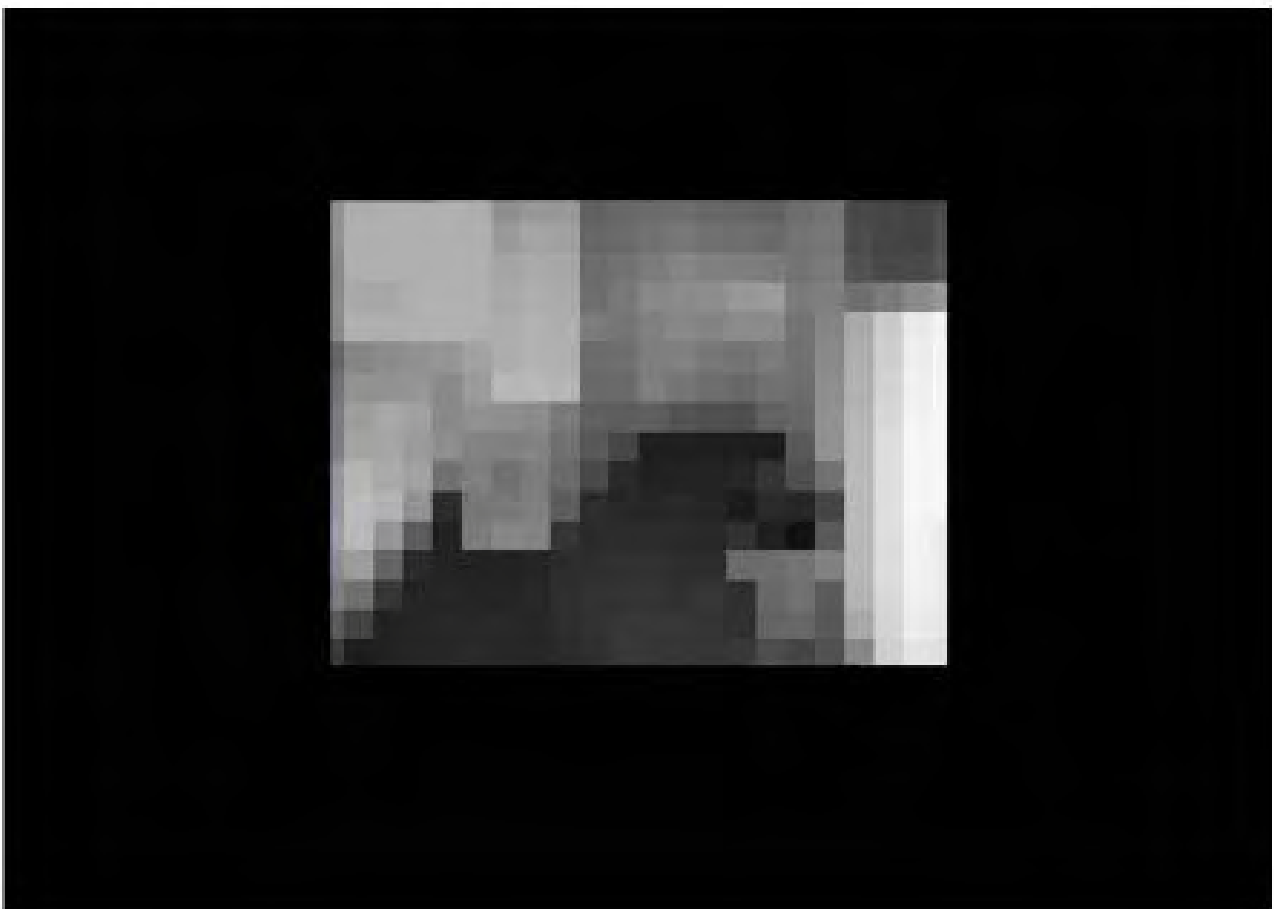
Presently, I am editing a short film, which narrates my journey from the beginning of becoming acquainted with messengers until today, formed by images that are mostly taken at different moments of video calls. This journey contains celebrations and new experiences and sometimes pictures of an empty, dark room or blurred picture that try to show a new object. There is the sound of tense typing, which is tired of explaining the same thing over and over again. In desperation, the mouse runs across the screen from one conversation to another with different people trying not to miss anything. The typing noise as a kind of continuous process as oppose to still pictures. Viewers also create another perspective while watching the film, but they can't clearly predict these sudden changes that may cause discomfort. Still pictures that form a big part of the film suit the nature of miscommunication. And sometimes images that don't catch the previous image of a whole narrative are presented as lost fragments between lines of the virtual environment.

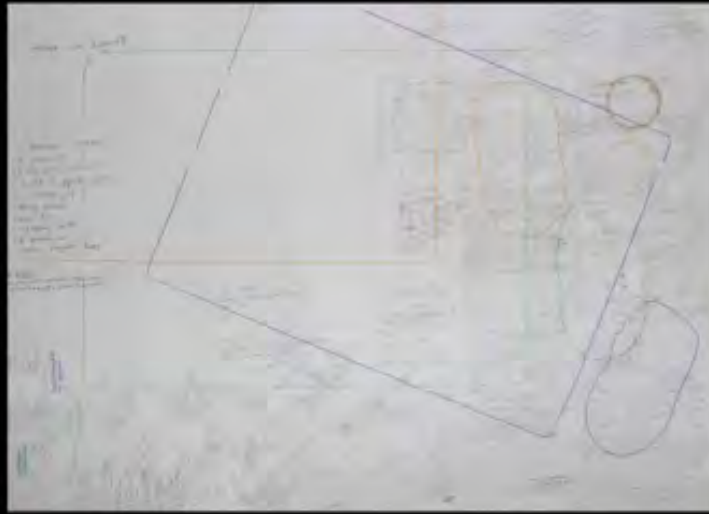
With this short film, I wish to show the dichotomy between real face to face communication and messenger as a virtual communication. The main questions that help me to create that piece are 'How can I reflect upon my self within this unreal world?', 'How does this virtual environment, that I can reach from



Hole in Space, Kid Galloway and Sherrie Rabinowitz, 1980, video stills

Stills from the video I am working, 2007:





my room with the help of my computer, enable me to feel the real setting of my home in Ankara?’, ‘How far can I be a part of that small room through the webcam’s frame?’.

The possibilities of intimate relations with the help of virtual environment have been discussed since 1990’s. British artist Paul Sermon’s live telematic installation called “Telematic Dreaming” in Finland is an example of this. He was questioning the possibility of intimate relation and the sense of touch, the images of a partner who are thousands of kilometres away from each others on a bed setting. Observers found that experience deeply thoughtful. Oliver Grau argues:

“The images of another person in close proximity have such a strong effect that the visual impression stimulates a suggestion of tactility. This is a mechanism employed by art throughout the ages, and we encounter it here again in the phenomenon of telepresence.” (3)

We can add many other examples that link two or more different sites, perhaps many thousand of kilometres away, altogether with the help of interfaces and World Wide Web such as; Andrea Zapp, Michael Bielick, Bernd Linteman, Simone Penny and so on. Most of these artists’s projects are highly popular as a result of being a new experience open to everyone. Web based project ‘The Imaginary Hotel’ by Andrea Zapp where you are invited to create your own room with the help of interfaces and you can send messages to the site with the web-telephone to communicate with other users. The project had 507 users within 10 days at 2002 users were around the world from Tokyo to Montreal.(4)

Virtual environment is a public space by its nature where you can interact with people from all over the world with your own identity or created identities. Probably, the first exhibition at its own genre was ‘Hole in Space’ by Kid Galloway and Sherrie Rabinowitz, which touches the public notion of virtual environment; actually it was a Public Communication Sculpture. Two situated large screens in Los Angeles and New York that connected each other with video call. The instalation welcome the cultural cliché of East Coast/West Coast of North America by suppontaneous pasers-by. Galloway and Rabinowitz describe: *“The viewers were instantly transformed into the cast of an East-Coast-meets-West-Coast soap opera by bringing them together on a telematic stage to tell jokes, ‘Questions: How many New Yorkers does it take to change a light bulb?...’* (5)

The nature of the virtual environment provide wide opportunity for public art that isn’t bounded with any boundary, across the world and between different cultures. Moreover, may help people to understand other cultures while partially involving others daily life and interacting with them in telepresent. Present rejections of internet will give its place to acceptance with the time we get used to be a part of it and also with technological development that will solve all these current problems. As Naisbitt argues:

“High tech/high touch is a formula...to describe the way we have responded to technology. What happens is that whenever a new technology is introduced into society, there must be a counterbalancing human response- that is, high touch-or the technology is rejected. The more high tech, the more high touch.”(6)

REFERENCES

1. Walther, J. B., Burgoon, J. K.. ‘Relational Communication in Computer-Mediated Interaction’, *Journal of Environmental Psychology*, September 1992, 50-88 (p.52)
2. Vergine, Lea. in *Body Art and Performance: the Body as Language*, ed. by Lea Vergine. (Milan: Skira, 2000), pp. (p.7).
3. Grau, Oliver. *Virtual Art from Illusion to Immersion* (London: MIT Press, 2003), p.275.
4. Zapp, Adrea. “‘A Fracture in Reality’: Networked Narratives as Imaginary Fields of Action’, in *Networked Narrative Environments as Imaginary Space of Being*, ed. By Andrea Zapp (Manchester: Manchester Metropolitan University, 2004), pp.62-82 (p.65).
5. Sermon, Paul. ‘The Emergence of User-and Performer- Determined Narratives in Telematic Environments’, in *Networked Narrative Environments as Imaginary Space of Being*, ed. By Andrea Zapp (Manchester: Manchester Metropolitan University, 2004), pp.82-99 (p.90).
6. Naisbitt, J. *Megatrends: Ten New Directions Transforming Our Lives*. (New York: Warner, 1982)

> Documents

> Documentos

DESARROLLO ESCULTÓRICO, MONUMENTARIO Y MURALISTA (CUBA)

**GACETA OFICIAL DE LA REPUBLICA DE CUBA
EDICION ORDINARIA, LA HABANA,**

CONSEJO DE MINISTROS

DECRETO No. 129

POR CUANTO: La Resolución “Sobre la cultura artística y literaria”, aprobada por el Segundo congreso del Partido comunista de Cuba, establece en el texto de su apartado Décimo: “Especial atención debe darse al desarrollo escultórico, monumentalario y muralista, con obras destinadas a perpetuar hechos históricos y la memoria de los próceres, héroes y mártires de la nación. El trabajo en esta esfera debe también contribuir al mejoramiento del diseño ambiental y a profundizar en el concepto social de esta manifestación”.

POR CUANTO: El cumplimiento de esa orientación requiere que se establezcan los lineamientos a seguir en el desarrollo de la manifestación escultórica monumentalario y ambiental, y las atribuciones y funciones que para el logro de ese objetivo correspondan al Ministerio de Cultura en su condición de organismo encargado de dirigir, ejecutar y controlar la aplicación de la política cultural, artística y literaria del Estado y el Gobierno.

POR CUANTO: Para el ejercicio de las expresadas responsabilidades, el Ministerio de cultura necesita la colaboración de órganos asesores de alta competencia técnica, integrados por sus especialistas y los de otros organismos de la Administración Central del Estado; de los órganos locales del Poder Popular y de las organizaciones sociales y de masas.

POR CUANTO: Es procedente que, cuando así se requiera, los organismos de la Administración Central del Estado tengan adscriptos registros, comisiones interorganismos y otras instituciones de similar naturaleza que creen los órganos superiores, estando facultado el Consejo de Ministros para determinar si los adscribirá como dependencias o para ser atendidos por un organismo en su cuestión.

POR TANTO: El Comité Ejecutivo del Consejo de Ministros, en uso de las facultades que le han sido conferidas, decreta lo siguiente:

SOBRE EL DESARROLLO DE LA ESCULTURA MONUMENTARIA Y AMBIENTAL

CAPITULO I DISPOSICIONES GENERALES

ARTICULO 1. - El presente Decreto tiene por objeto establecer los lineamientos que se observarán en el desarrollo de la escultura monumentalario y ambiental, concebida como parte perdurable del entorno ambiental y elemento importante en la formación cultural de nuestro pueblo, y para las medidas que a ese efecto adopte el Ministerio de Cultura en su carácter de organismo rector de la esfera de las artes plásticas.

ARTICULO 2. - El diseño ambiental, como proceso de cuyo resultado procede la integración coherente de todas las manifestaciones técnicas y artísticas, confiere diferentes significados sociales, económicos, ideológicos y culturales a los espacios urbanos y rurales, interiores y exteriores, en que nuestro pueblo desenvuelve su vida.

Estas manifestaciones comprenden la escala urbanística y el diseño del paisaje, la escala arquitectónica, el equipamiento, las obras escultóricas, y otras manifestaciones de las artes plásticas, integradas al conjunto en su contexto social y cultural.

CAPITULO II DE LA ESCULTURA MONUMENTARIA

ARTICULO 3.- La escultura monumental se destina a conmemorar y perpetuar hechos y la memoria de figuras de trascendencia y significación histórica, política, cultural o social, mediante obras o conjuntos realizados con carácter permanente, transformables o no, integrados ambientalmente en su contexto arquitectónico, urbanístico y paisaje pueden incluir diversas manifestaciones de las artes plásticas, y comprenden desde elementos de gran tamaño o formato hasta tarjas conmemorativas.

ARTICULO 4.- La escultura monumental se desarrollará de acuerdo con los lineamientos siguientes:

- a) Obras sobre acontecimientos históricos de valores afirmativos relacionados con el nacimiento, desarrollo, consolidación o defensa de la nación cubana, ubicadas en los sitios donde hayan ocurrido los hechos;
- b) obras referentes a acontecimientos históricos que, aunque no tengan un significado positivo para la nación cubana, se deban analizar y dejar constancia de éstos expresando didácticamente su verdadero carácter por esclarecimiento de las generaciones venideras;
- c) conjuntos monumentarios que lleven el nombre de un patriota insigne o destaquen hechos que tengan arraigo y origen histórico en las luchas desarrolladas dentro de la comunidad en cuestión;
- ch) obras en grandes parques o instalaciones de recreación popular que se caractericen con el nombre de figuras patrióticas;
- d) obras en locales o espacios de entidades u organizaciones económicas, sociales o culturales que lleven nombres de figuras o hechos relevantes del movimiento revolucionario cubano o internacional.

CAPITULO III DE LA ESCULTURA AMBIENTAL

ARTICULO 5.- La escultura ambiental se destina a enriquecer culturalmente un entorno determinado, mediante obras o conjuntos no conmemorativos realizados con carácter permanente, transformables o no, integrados ambientalmente en su contexto arquitectónico, urbanístico y paisajístico, y que pueden incluir diversas manifestaciones de las artes plásticas.

ARTICULO 6.- La escultura ambiental se desarrollará en los ámbitos siguientes:

- a) Espacios de uso social determinados en los planes directores de desarrollo perspectivo de las ciudades;
- b) espacios exteriores o interiores de obras socioeconómicas y culturales;
- c) espacios exteriores e interiores para la recreación; así como en sitios de belleza natural.

CAPITULO IV DE LAS RESPONSABILIDADES DEL MINISTERIO DE CULTURA

ARTICULO 7.- Al Ministerio de Cultura corresponderán, para la consecución del desarrollo de la escultura monumental y ambiental, las atribuciones y funciones siguientes:

- a) Dictar cuantas normas técnicas y metodológicas sean necesarias para concretar los lineamientos y direcciones establecidos en los artículos 4 y 6 del presente Decreto;
- b) decidir sobre la calidad estética, histórica, ideológica y educativa de los proyectos de escultura monumentarias y ambientales, así como sobre los extremos relativos a su ejecución, e impartir la aprobación para su realización;

- c) elaborar listados de proyectos de obras y conjuntos que estime deberán ser erigidos, recogiendo los intereses de las provincias y los municipios;
- ch) disponer los estudios para la proyección y ejecución de obras y conjuntos de gran formato en áreas interiores y exteriores;
- d) determinar los proyectos cuya aprobación será de la competencia de las direcciones de Cultura de los órganos provinciales del Poder Popular;
- e) convocar, o proponer a los órganos y organismos estatales, organizaciones y demás entidades interesadas se convoque a concursos internacionales, cuando las carácter del tema lo requiera, orientar el desarrollo de esos eventos;
- f) encargar a determinados autores, de capacidad y experiencia de por sí o de conformidad con lo solicitado por los órganos y organismos estatales, organizaciones y demás entidades interesadas, la elaboración de proyectos específicos;
- g) interesar de los Órganos y organismos estatales, organizaciones y demás entidades competentes cuantos datos se requieran para el análisis de las posibilidades materiales que garantizarían la ejecución de los proyectos en estudio;
- h) disponer la suspensión de los proyectos y de toda obra de escultura monumental y ambiental que se acometan sin haberse obtenido la aprobación previa, y determinar lo que corresponde en cuanto a su continuación o paralización definitiva;
- i) emitir informes, una vez terminadas las obras, en cuanto a su correspondencia con los proyectos y cambios o alteraciones autorizados.

CAPITULO V DE LA PRESENTACIÓN DE LAS SOLICITUDES Y DE LA EJECUCIÓN, INSCRIPCIÓN Y CUIDADO DE LAS OBRAS Y CONJUNTOS ESCULTORICOS

ARTICULO 8. - Las entidades interesadas en erigir obras y conjuntos monumentarios y ambientales deberán dirigirse al Ministerio de Cultura o a las direcciones de Cultura de los órganos provinciales del Poder Popular, según el caso, en la forma y de acuerdo a los procedimientos que establezca al efecto el Ministerio de Cultura.

ARTICULO 9. - La aprobación que dé a las solicitudes el Ministerio de Cultura, o según el caso, las direcciones de Cultura de los órganos provinciales del Poder Popular, implicará la obligación expresa de aceptar las diligencias de inspección que se dispongan con el fin de comprobar la realización adecuada de las obras o conjuntos escultóricos y de informar periódicamente sobre el estado en que se encuentren los trabajos. En caso de que en cualquier diligencia de inspección se aprecien cambios o alteraciones no autorizadas previamente, las entidades ejecutoras estarán obligadas a cumplir las prescripciones técnicas que se les indiquen en esa oportunidad.

ARTICULO 10. - Una vez concluida la obra o conjunto escultórico, la entidad a cuyo cargo se haya realizado estará en la obligación de presentar, en un término que no excederá de noventa días la solicitud de su inscripción en el Registro Nacional o el correspondiente registro provincial de bienes culturales.

ARTICULO 11. - Una vez concluidas las obras, el Ministerio de Cultura dispondrá las medidas que resulten necesarias para su preservación.

CAPITULO VI DE LOS ÓRGANOS ASESORES PARA EL DESARROLLO DE LA ESCULTURA MONUMENTARIA Y AMBIENTAL

ARTICULO 12. - Se crea el Consejo Asesor Nacional para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental, como Órgano adscrito al Ministerio de Cultura, para estudiar y elaborar recomendaciones relacionadas con las atribuciones y funciones que este Decreto atribuye a dicho organismo.

ARTICULO 13. - El Consejo Asesor Nacional estará integrado por especialistas del Ministerio de Cultura, designados por el jefe de dicho organismo, y por otros especialistas que, por la índole de sus funciones, deberán coadyuvar a sus labores, y cuyos servicios solicitará el Ministerio de Cultura a las direcciones correspondientes de los órganos y organismos estatales y organizaciones.

ARTICULO 14. - Se crean los consejos asesores provinciales, adscriptos a las direcciones de Cultura de los órganos provinciales del Poder Popular, los cuales asistirán al Consejo Asesor Nacional y a las expresadas direcciones en el cumplimiento de las funciones que respectivamente les compete en relación con el desarrollo de la escultura monumental y ambiental, y que estarán integrados por especialistas de las propias direcciones de Cultura y otras de los órganos del Poder Popular designados por los comités ejecutivos correspondientes, y por especialistas de órganos y organismos estatales, de organizaciones y otras entidades cuya participación resulte necesaria y soliciten los mencionados comités ejecutivos.

DISPOSICIÓN ESPECIAL

ÚNICA: El Ministerio de Cultura coordinará el ejercicio de las atribuciones y funciones que se le otorgan por este Decreto, respecto a las que se determinen para los organismos rectores de subsistemas del Sistema Nacional de Protección del Medio Ambiente y del Uso Racional de los Recursos Naturales y para la Red Nacional de Áreas Protegidas.

DISPOSICIONES FINALES

PRIMERA: Se faculta al Ministro de Cultura para dictar cuantas disposiciones sean necesarias para la mejor interpretación, ejecución y cumplimiento de lo que por el presente Decreto se establece.

SEGUNDA: Se derogan cuantas disposiciones de igual o inferior nivel se opongan a lo establecido en el presente Decreto, que comenzará a regir a partir de la fecha de su publicación en la Gaceta Oficial de la República.

Dada en la Ciudad de La Habana, a los **17 días del mes de julio de 1985.**

Fidel Castro Ruz
Presidente del Consejo
de Ministros

Armando Hart Dávalos
Ministro de Cultura

COL·LABORACIONS

Cadència de PUBLICACIÓ

Cada any apareix, com a mínim, un número de la revista

PAPERS

Aquesta revista admet col·laboracions sobre els continguts que tracta. Les col·laboracions seran sotmeses a una avaluació per part de tres experts sobre els temes proposats i únicament s'admetran per a publicar les que superin aquesta avaluació. En el cas de necessitat de modificacions es comunicarà oportunament.

IDIOMES

Català, Castellà, Francès, Italià, Portuguès i Anglès. Tots els articles hauran de portar un resum en anglès prou llarg per facilitar la comprensió de l'article.

FORMATS

Tots els articles seran sotmesos en format Word o equivalent, cos de text 11 punts, interlineat normal. Els articles hauran d'indicar la inclusió d'imatges. Les imatges hauran d'estar en resolució adequada per a la lectura i només s'enviaran, en format TIFF de 300 pp., un cop admès l'article.

COLABORACIONES

CADENCIA DE PUBLICACIÓN

Cada año aparece, como mínimo, un número de la revista

PAPERS

Esta revista admite colaboraciones sobre los contenidos que trata. Las colaboraciones serán sometidas a una evaluación por parte de tres expertos sobre los temas propuestos y únicamente se admitirán para publicar las que superen esta evaluación. En el caso de necesidad de modificaciones se comunicará oportunamente.

IDIOMAS

Catalán, Castellano, Francés, Italiano, Portugués e Inglés. Todos los artículos deberán llevar un resumen en inglés suficientemente largo para facilitar la comprensión del artículo.

FORMATOS

Todos los artículos serán sometidos en formato Word o equivalente, cuerpo de texto 11 puntos, interlineado normal. Los artículos deberán indicar la inclusión de imágenes. Las imágenes deberán estar en resolución adecuada para la lectura y sólo se enviarán, en formato TIFF de 300 pp. Una vez admitido el artículo.

COLLABORATIONS

PUBLICATION

The journal publishes at least one issue every year

PAPERS

The journal accepts contributions about the covered content. The collaborations will undergo an evaluation by three experts on the items proposed and accepted for publication only after their assessment. In the case modifications are needed will be communicated in due course.

LANGUAGES

Catalan, Castilian, French, Italian, Portuguese and English. All papers must have a summary in English long enough to facilitate understanding of the article.

FORMATS

All articles will be submitted in Word or equivalent, 11 point body text, interlined normal. Papers should indicate the inclusion of images. Images must be in proper resolution for reading and will not send images in TIFF format 300 pp. till the approval of the article.

Centre de Recerca POLIS

Pau Gargallo 4 08028 Barcelona.

08028 BARCELONA. Spain Tl + 34 628987872

mail: aremesar@ub.edu

http://www.ub.es/escult/Water/index.htm

CONFERENCES



ARTE Y ESPACIO PÚBLICO EN LAS DICTADURAS

2009

Barcelona, sep. 14th -19th

Vlth Waterfronts of Art International Conference

http://www.ub.edu/escult/waterfronts_2009/call.htm

PREMIOS / AWARDS

Premis Ignasi de Lecea (2005-2007)

AJUNTAMENT DE BARCELONA. URBANISME I INFRASTRUCTURES

pel desenvolupament del sistema d'informació de l'art públic de Barcelona

CÂMARA MUNICIPAL DE ALMADA

pel programa d'art públic de la ciutat que fonamenta els processos d'identitat local i de persistència de la memòria i per l'impuls donat a la Carta de Almada

CONSORCI DEL BARRI DE LA MINA

per la importància atorgada a l'art públic en el procés de regeneració urbana del barri de La Mina

M.A. "ART AS ENVIRONMENT" DE LA MANCHESTER METROPOLITAN UNIVERSITY

per la tasca formativa i crítica desenvolupada al llarg de 10 anys

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART DE LA UNIVERSITAT DE SARAGOSSA

per la programació sistemàtica de cursos d'estiu relacionats amb l'art públic

PEDRO BRANDÃO

per la tesi doctoral "Ética e profissões, no design urbano. Convicção, responsabilidade e interdisciplinaridade. Traços da identidade profissional no desenho da cidade", llegida el 2005 en el programa "Espai públic i regeneració urbana", Universitat de Barcelona.

SÉRGIO OLIVEIRA

per la tesi "Os adolescentes e o espaço público", defensada el 2006 en el "Màster en Design urbà", Universitat de Barcelona

SOFIA AGUAS

pel treball final de diploma d'estudis avançats "Lisboa e os candeeiros: estudo sobre a génese e evolução da iluminação na cidade de Lisboa, 1755- 1928", defensada el 2006, en el programa "Espai públic i regeneració urbana", Universitat de Barcelona .

LIVROS HORIZONTE

per la seva tasca editorial centrada a donar a conèixer la ciutat de Lisboa, en el seu urbanisme i el seu espai públic

JORDI HENRICH I OLGA TARRASSÓ

pel conjunt del seu treball a l'espai públic de Barcelona

JAUME FABRE – JOSEP MARIA HUERTAS

en reconeixement a la seva aportació al coneixement de la ciutat de Barcelona i molt especialment del seu Art Públic

*“-Une statue de quoi?, demanda Tristoise.
En marbre? En bronze?
-Non, c’est trop vieux, répondait l’oiseau de Bénin,
il faut que je lui sculpte une profonde statue en rien,
comme la poésie et comme la gloire”
Apollinaire. Le Poète Assassiné*

Ignasi de Lecea

El 28 de Novembre de 2005 moria Ignasi de Lecea. Arquitecte, va ocupar diversos càrrecs en l’administració d’urbanisme de l’ajuntament de Barcelona. Coneixedor de l’Art contemporani, la seva sensibilitat artística ha quedat dipositada en moltes de les intervencions d’art públic de que la ciutat de Barcelona és un bon model.

Però Ignasi de Lecea també era un subtil constructor de ciutat. La seva direcció d’innombrables projectes de petita i gran escala ha deixat petjada en molts dels treballs que s’estenen per tota la ciutat. L’amor pel detall, l’estima a les característiques del material i el procedir per la simplicitat metodològica, són algunes de les principals característiques de la seva direcció de projectes. Amant dels parcs i jardins la seva petjada està també present en la plèiade d’espais verds que esquitxen la ciutat.

En els últims anys, Ignasi de Lecea es va dedicar intensament al projecte del Sistema d’informació i gestió de l’Art Públic de la ciutat. Iniciativa conjunta de l’Ajuntament i de la Universitat de Barcelona, suposa un pas de gegant en les formulacions de difusió de l’art públic... però també, en tant que el projecte posseeix una estructura museística clara, respecte al seu estudi i investigació en relació al desenvolupament de la ciutat i la seva memòria.

Para Lecea l’obra d’art en l’espai urbà, era monument, amb independència de la seva voluntat de commemoració, quan catalitzador de simbolisme social i agent de la conservació de la memòria.

Gran comunicador, mestre de fina ironia anglesa, Ignasi de Lecea estimava la docència i la seva mort coincideix amb el moment que aquesta passió anava a vincular-se de forma sistemàtica en els nous màsters de la Universitat de Barcelona dedicats al tema.

Malgrat no estar enquadrat en una estructura acadèmica, moltes delegacions d’arreu del món recorden les seves explicacions sobre espai públic barceloní i de la intrínseca relació entre aquest i l’Art Públic de la ciutat.

També ho recordaran els arquitectes de Pontevedra que assistissin als cursos organitzats pel col·legi d’aquella demarcació i els estudiants portuguesos del Postgrau en Design Urbà (1999 -2003), dons varen poder gaudir de les seves explicacions en el marc dels seminaris desenvolupats a Lisboa i de les Jornades BCN- LX a la ciutat Comtal.

On 28 November 2005 Ignasi de Lecea passed away. As an architect who held numerous positions of responsibility in the management of Urban Planning in Barcelona City Council. He was a connoisseur of contemporary art. He bestowed his artistic sensitivity on many projects in the sphere of Public Art for which Barcelona has become an international reference.

But Ignasi de Lecea was also a subtle city-builder. With his guidance on countless projects, both large and small scale, he has left his mark on many of the works spread throughout the city. A love for detail, knowledge of features of materials and methodological simplicity are the main characteristics of his project management. A lover of green areas, his influence can also be noted in the prominent array of parks and gardens dotted around the city.

In recent years Ignasi de Lecea tirelessly devoted himself to the city’s Public Art Information and Management System project. This initiative, run jointly by the City Council and the University of Barcelona, is a major step forward, not only in the form in which information on Public Art is given, but also in the clear, museum-like structuring of the project with relation to study and research on the development of the city and its history. For Lecea, a work of art in the urban space was not just a monument, but a catalyst for social symbolism and an agent for preserving history.

A great communicator and master of English irony, Ignasi de Lecea profoundly enjoyed teaching and his death was at a time when this passion was about to take shape on the new Masters courses at the University of Barcelona, dedicated to the same subject.

Although not presented within an academic framework, many visitors from around the world will remember his talks on public space in Barcelona and its intrinsic relationship with the city’s Public Art.

He will also be remembered by the architects from Pontevedra (Galicia, Spain) who attended the courses organized by their local Register of Architects, and the Portuguese students who took the postgraduate course on Urban Design (1999-2003), where they enjoyed the lectures that he gave

El detall, la precisió i el bon fer definirien la personalitat d'un home bo i savi que, per desgràcia, ens ha deixat un buit molt difícil d'omplir.

in the framework of seminars held in Lisbon and the BCN-LX workshops in Barcelona.

An eye for detail, accuracy and care would be the best way to define the good and wise man who, unfortunately, has left us, and whose place will prove difficult to occupy.

ELS PREMIS

Aquests premis són un homenatge a Ignasi de Lecea i una producció del grup de recerca consolidat per la Generalitat de Catalunya Art, Ciutat, Societat - CR Polis de la Universitat de Barcelona, per a la xarxa temàtica PAUDO (Public Art and Urban Design Observatory)

El seu objectiu és premiar bianualment aquelles iniciatives d'ajuntaments o administracions públiques, universitats i entitats privades sense ànim de lucre que hagin desenvolupat iniciatives, projectes i investigacions tendents a una millor producció, gestió i difusió de l'art públic i el disseny urbà.

Els premis són honorífics i es convoquen cada dos anys. El lliurament dels premis es realitzarà en el mes de setembre dels anys imparells en el marc del Simposi Internacional "Waterfronts of Art" que es realitza a Barcelona, organitzat pel grup d'investigació i el CR POLIS.

THE AWARDS

These awards are homage to the memory of Ignasi de Lecea and an initiative of the research group "Art, City, Society" consolidated by the Generalitat (the Autonomous Government of Catalonia) - CR Polis at the University of Barcelona, for the PAUDO network (Public Art and Urban Design Observatory). The awards are for those city councils, public administrations, universities and private non-profit entities that have carried out initiatives, projects or research, aimed at enhancing the production, management and dissemination of public art and urban design.

Nominees for the honorific awards will be convened biannually and the awards will be presented in September of alternate years within the programme of the International Symposium "Waterfronts of Art", held in Barcelona and organized by the research group and the CR POLIS.