

El Modelo Barcelona de Espacio Público y Diseño Urbano

ARTE PÚBLICO Y ESPACIO PÚBLICO: UN ANÁLISIS MORFOLÓGICO.

Volumen I

Trabajo final para la obtención del grado de Máster Oficial en Diseño Urbano:
Arte, Ciudad y Sociedad

Autora: Bernice González Santiago
Tutorizado por: Dra. N. Ricart Uldemolins
Dr. A. Remesar Bétlloch

El Modelo Barcelona de Espacio Público y Diseño Urbano:

ARTE PÚBLICO Y ESPACIO PÚBLICO: UN ANÁLISIS MORFOLÓGICO

Volumen I

Tribunal evaluador:

Presidente: Dr. P. Brandão, Instituto Superior Técnico de Lisboa.
Vocal: Dra. J. da Cunha Leal, Instituto de História da Arte. UNL.
Secretario: Dr. J. P. Costa, FAUTL. Universidade Técnica de Lisboa.

Autora: Bernice González Santiago

Tutorizado por:

Dra. N. Ricart Ulldemolins

Dr. A. Remesar Betlloch

Trabajo final para la obtención del grado de Máster Oficial en Diseño Urbano:
Arte, Ciudad y Sociedad

JUNIO 15, 2012

Del mismo modo que lo que hoy podemos llamar modelo Barcelona se ha ido ampliando y enriqueciendo desde sus comienzos así también ha sucedido con el arte público dentro de la ciudad, aunque de un modo más emergente. El arte público ha sido reconocido como un elemento de referencia por contribuir a la creación de mapas cognitivos y a la imagen e identidad de una ciudad, así como a su lectura simbólica y estética, entre otras aportaciones; es próximo y cotidiano a la vez que hito y marca.

El arte público en Barcelona ha acompañado las transformaciones de la ciudad. Éste ha ido compartiendo la búsqueda del urbanismo barcelonés, de consolidar un modelo propio de hacer ciudad, abriéndose un lugar integral dentro del proyecto urbano.

A partir del establecimiento de los ayuntamientos democráticos, el arte público se presenta muy vinculado a la idea de democracia y gestionado, en esencia, desde la administración. Los cambios en las ideologías políticas de turno impactan directamente en el arte público de la ciudad, reflejándose en las actuaciones urbanísticas así como en la intervención del arte público. A este efecto se aúna a la vocación ciudadana de procurar a través del arte público una relegitimación de su poder.

Estudiar en paralelo el desarrollo del arte público y el modelo Barcelona, un modelo que procura la unidad, cohesión y continuidad del territorio -a la vez que un nivel cada vez más alto de calidad en sus espacios públicos- lo cual le ha llevado a convertirse en un referente urbanístico a nivel internacional, es un apartado singular y significativo para comprender la ciudad barcelonesa.

Palabras clave: Arte público, espacio público, modelo Barcelona, urbanismo, cultura, regeneración urbana.

Resumo

Do mesmo modo como aquilo a que chamamos 'modelo Barcelona' se tem vindo a expandir e a aperfeiçoar desde o seu início, também a arte pública na cidade tem evoluído embora de forma mais emergente. A arte pública tem vindo a ser reconhecida pela sua contribuição no desenvolvimento de mapas cognitivos, assim como na imagem e identidade de uma cidade. Tem vindo a ser igualmente caracterizada por conferir significados simbólicos e estéticos e, apar de outras contribuições, como parte da vida do dia-a-dia e como marco ou de ponto de referência.

A arte pública de Barcelona tem vindo a acompanhar a transformação da cidade. Tem vindo a partilhar o ideal do urbanismo de Barcelona, que procura consolidar um modelo original de planeamento, procurando um lugar próprio e ao mesmo tempo integrado no projecto urbano.

Desde a criação dos conselhos municipais democráticos que a arte pública se encontra intimamente ligada ao ideal da democracia e é gerida, principalmente, pela administração. Alterações de ideologia política no cerne da administração têm um impacto directo na arte pública da cidade, refletida nos desenvolvimentos urbanos, bem como de intervenção de arte pública. Pela vocação de procura do cidadão é também através da arte pública que expressam o re-legitimar o seu poder.

Estudar em paralelo o desenvolvimento da arte pública e do modelo de Barcelona, um modelo que procura a unidade, a coesão ea continuidade do território, enquanto um nível cada vez mais elevado de qualidade em espaços públicos, que o levou a tornar-se uma referência internacional urbana, é uma seção única e significativa para entender a cidade de Barcelona.

Palavras-chave: Arte pública, espaço público, modelo Barcelona, urbanismo, cultura, regeneração urbana

The same way as, what we have come to know as 'modelo Barcelona' has been expanding and enhancing since its beginnings, so too has happened to public art within the city, although in a more emerging fashion. Public art has been recognized for contributing to develop cognitive maps¹, as well as the image and identity of a city. It has been ascribed as conferring symbolic meaning and aesthetics, among other contributions, is nearby and part of everyday life at the same time that landmark and milestone.

Public art in Barcelona has accompanied the transformation of the city. It has shared the pursuit of Barcelona's urbanism, to consolidate a 'city building' model of its own, seeking a place of its own within the comprehensive urban project.

Since the establishment of the democratic city councils, public art appears closely linked to the idea of democracy and managed, mainly, from the administration. Changes in political ideologies at the head of the administration directly impact the city's public art, being reflected in the urban developments that take place as well as public art intervention. Along with the citizen's vocation of pursuing, through public art, a re-legitimization of their power.

A parallel study of the development of public art and the modelo Barcelona, a model that seeks the unity, cohesion and continuity of the territory⁴ - while an increasingly higher level of quality in its public spaces- which has led it to become a benchmark international urbanism, is a unique and significant aspect in understanding the city of Barcelona.

Keywords: Public art, public space, modelo Barcelona, urbanism, culture, urban regeneration.



Rambla Brasil, J. Henrich O. Tarrasó, 1997. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.

Introducción	8
I. El Arte de Hacer Ciudad: Espacio Público y Arte Público	14
1. El Espacio Público	
1.1 Evolución del concepto	15
1.2 Morfología de las ciudades	16
2. El Arte Público	
2.1 Evolución del concepto	26
2.2 Categorías de arte público	28
3. Consideraciones	34
II. Metodología para el análisis morfológico	36
1. Marco teórico para una metodología de análisis morfológico	37
2. Desarrollo de herramientas metodológicas aplicado al modelo Barcelona	43
III. Configuración del Arte Público en el modelo Barcelona	50
1. Antecedentes	51
2. Los ayuntamientos democráticos	55
3. El papel de los Juegos Olímpicos	57
4. El Arte Público en Barcelona	59
4.1 Ciudad-Cultura-Arte Público: una visión conjunta	59
5. Consideraciones	63
IV. La Transformación de la Ciudad: lógicas urbanísticas y arte público	64
1. La Primera Gran Transformación 1979-1986	65
<i>Font de Neptú/Plaça de la Mercè</i>	
<i>El Muro/Plaça de la Plamera</i>	
2. Periodo Olímpico 1986-1992	70
<i>Mitjana escultórica/Ave. Río de Janeiro</i>	
<i>La República/Plaça Lluçmajor</i>	
3. Periodo Post-Olímpico 1992-1999	74
<i>Yo América/Plaça de Monterrey</i>	
<i>Diapasons/Parc Central de Nou Barris</i>	
4. Los Nuevos Proyectos 1999-2010	79
<i>Aquí hay tomate/Explanada Fòrum</i>	
<i>El Canal de Suez/Plaça Lesseps</i>	
5. Retos para el futuro	83
V. Conclusiones	84
VI. Agradecimientos	90
VII. Bibliografía	92
VIII. Apéndices	100



Introducción

Los diversos acercamientos al tema del arte público y su inserción en la ciudad en distintos momentos del urbanismo, así como las aplicaciones descritas por a cada uno, ponen de manifiesto una dimensión estética y simbólica de la ciudad a través de su arte público.

Esta comprensión, sin embargo, aún nos deja preguntas sobre qué es lo que permite que este diálogo, arte público-espacio público, sea beneficioso. ¿Es el espacio? Así mismo podemos preguntarnos qué relación guarda con el Arte Público, ¿tal vez es la pieza urbana?, ¿es su ubicación? ¿o como están ordenadas?

Estas son algunas de las cuestiones que se busca abordar con el presente estudio. En resumen, la existencia de una relación de orden morfológico entre el espacio de la ciudad y su arte público.

Las relaciones que se generan entre el arte público y su entorno han sido descritas desde múltiples perspectivas - política, económica, social, ambiental - a partir de las distintas disciplinas que convergen en el espacio urbano y la construcción de la ciudad¹.

Reconociendo estas perspectivas, la intención de este análisis es enfocar en el aspecto morfológico de los ejemplos encontrados en Barcelona durante los últimos 30 años, desde la llegada de los ayuntamientos democráticos en 1979. Este enfoque permitirá una mejor comprensión de las relaciones que surgen entre el arte público y su entorno, dentro del contexto caracterizado por una forma de '*hacer ciudad*', que denominamos el modelo Barcelona² desde un punto de vista principalmente morfológico.

El arte público dentro de la ciudad se ha ido ampliando y enriqueciendo desde sus comienzos, aunque de un modo más emergente. El arte público ha sido reconocido como un elemento referencial en la construcción de mapas cognitivos³ y a la imagen e identidad de una ciudad⁴, contribuye a su lectura simbólica y estética⁵, en otras aportaciones. Dentro del paisaje urbano el arte público se presenta simultáneamente como elemento habitual y referente, es próximo y cotidiano a la vez que hito y marca.

En Barcelona, el arte público, ha acompañado las transformaciones de la ciudad compartiendo la búsqueda del urbanismo barcelonés de consolidar un modelo propio de hacer ciudad, abriéndose un lugar integral dentro del proyecto urbano.

A partir del establecimiento de los ayuntamientos democráticos, el arte público se presenta muy vinculado a la idea de democracia y gestionado, en esencia, desde la administración. El arte público en sus múltiples situaciones presenta respuestas a las lógicas urbanísticas de cada momento. Es el dispositivo empleado para acoger la expresión tanto de la reivindicación de los valores democráticos del espacio público como la relegitimación del poder ciudadano.

Este estudio se realiza en base a dos temas principales, mediante el análisis del contexto inmediato en que el arte se inserta dentro de la trama urbana entrando a formar parte de ella:

- 1) El modelo Barcelona visto particularmente desde la perspectiva del arte público, a través de las intervenciones realizadas en la ciudad.
- 2) El papel del arte público dentro del modelo Barcelona. La inserción del arte en la ciudad y los ejemplos que se desarrollan dentro cada periodo.

Este trabajo continúa con un análisis de la diversidad morfológica del arte público en el contexto del modelo Barcelona para cumplir con los siguientes objetivos en el abordaje de nuestro objeto de estudio:

1. Contextualizar el papel del Arte Público dentro de la morfología de la ciudad y del modelo Barcelona. Basado en:
 - a- Revisar la literatura existente sobre el Arte Público y el Espacio Público en el contexto de estudio: el modelo Barcelona.

1 En Barcelona: Remesar, 1997; Bovaird, 1997; Borja, 1998; Monleón, 2000; Duque, 2001; Gómez, 2004; Valera, S.-Vidal, T. -Pol, E., 1993, 1999, 2000, entre otros.

2 El término 'modelo Barcelona' se ha acuñado para referirse a gran parte de las actuaciones llevadas a cabo en la ciudad durante los años 80's y 90's. Se ha extendido como calificativo de las operaciones urbanísticas y su gestión hasta el presente.

3 Lynch, K. '*The Image of the City*', 1960. Brandão, P. '*La Imagen de la Ciudad*', 2011.

4 Se puede hacer referencia a la filosofía y estética del *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) y la tradición compositiva de la *École Beaux Arts*, de París. Cerdá, I., 1867. Stübgen, J. 1893.

5 Sitte, C. 1889, Hegemann & Peets, 1922, Cullen, G. 1961.

6 Bohigas, O. '*La Reconstrucció de Barcelona*'. Edicions 62; Barcelona: 1985. Desde Cerdà hasta Lynch, entre otros autores, se aborda el tema del ornato de la ciudad y su función urbana.

- b- Elaborar una línea de tiempo que incorpore los aspectos identificados.
 - c- Relacionar de forma transversal los aspectos que inciden en el desarrollo del modelo.
 - d- Identificar la aplicación del arte público dentro del modelo Barcelona, siguiendo la lógica de las actuaciones urbanísticas.
2. Desarrollar una metodología para identificar las características de orden morfológico dentro de la relación arte-espacio, a través de:
- a- Revisar los modelos de valoración existentes para el espacio público y el arte público.
 - b- Categorizar el arte público y los espacios según las características observadas.
 - c- Sintetizar los parámetros de orden morfológico aplicables para las relaciones arte-entorno.
 - d- Vincular los casos de estudio identificados dentro del modelo Barcelona.
3. Analizar los parámetros identificados para las relaciones arte público-entorno en los casos de estudio. A través del contacto directo con el territorio que provee la herramienta del dibujo:
- a- Documentar morfológicamente los casos de estudio mediante levantamientos en el territorio, fotografías y mapas.
 - b- Generar la planimetría correspondiente a los casos de estudio como herramienta para el análisis.
4. Sintetizar las observaciones en el territorio y las características de orden morfológico que se presentan en el modelo Barcelona tomando como base los casos de estudio analizados.

El trabajo está organizado en cuatro apartados: (I) *El Arte de Hacer Ciudad: Espacio Público y Arte Público*, (II) *Metodología para el análisis morfológico*, (III) *Configuración del Arte Público en el modelo Barcelona*, (III) *La Transformación de la Ciudad: lógicas urbanísticas y arte público*.

En el primer apartado: *El Arte de Hacer Ciudad: Espacio Público y Arte Público*, se vislumbran los conceptos y categorías en el marco teórico de ambos temas: el espacio público y el arte público, con el propósito de contextualizar el objeto de estudio y se consultan las referencias sobre ambos temas:

- En el primer tema: el espacio público, se consultan fuentes secundarias sobre el desarrollo de las propuestas de análisis morfológico de las ciudades:
 - Partiendo de la revisión de los postulados del urbanismo moderno y su papel en la visión posmoderna de la ciudad y su influencia en Barcelona. (CIAM, Cerdà, Kevin Lynch, Eric Mumford, Jordi Borja, Oriol Bohigas, entre otros autores).
 - Desde la perspectiva local se consultan las fuentes del Ajuntament de Barcelona, Oriol Bohigas, J. M. Montaner, Horacio Capel, Ignasi de Solà-Morales y Jordi Borja, entre otros.
- En el segundo, el tema del arte público, revisamos las referencias sobre la evolución del concepto desde del arte y la arquitectura:
 - Mediante la consulta de autores como Rosalind Krauss, Kevin Lynch, Gordon Cullen, Malcom Miles, entre otros.
 - En relación a su implicación en el espacio público de Barcelona dirigimos la consulta a fuentes de autores como Ignasi de Lecea, Dr. Antoni Remesar, Dra. Nuria Ricart, las investigaciones realizadas dentro del ámbito del CrPolis (*Centre de Recerca Polis*) así como artículos de su publicación '*On the W@terfront*', y las publicaciones del Ajuntament de Barcelona, entre otros.

El segundo apartado: *Metodología para el análisis morfológico* comprende el proceso realizado con el objetivo de desarrollar una metodología para acercarnos a la fuente primaria de información sobre nuestro objeto de estudio: el territorio.

Este apartado desarrolla dos componentes necesarias para nuestro análisis: 1-*establecer un marco teórico en términos morfológicos* y 2- *su aplicación en el modelo Barcelona*.

El marco teórico desarrollado para la metodología parte de la revisión de las referencias realizada en el primer apartado. Se consideran referentes adicionales que se han pronunciado sobre la valoración del espacio público, el arte público y sus productos derivados. Este abordaje es una búsqueda en favor de parámetros que puedan asistir al presente estudio desde un enfoque principalmente morfológico. De esta forma sería posible comprobar la viabilidad de una comprensión de estas relaciones, arte publico-espacio publico, del modo propuesto.

Debido a la naturaleza de las relaciones que se persiguen identificar y la forma que toman sobre el territorio, se hizo evidente la necesidad de emplear una metodología que permitiera abordarlas desde un perspectiva de interacción y poder sintetizarlas para el posterior análisis. Esta observación nos lleva a preguntarnos si habrá establecida alguna metodología que podamos aplicar a nuestro análisis morfológico.

Como veremos en el desarrollo de este apartado, existen algunos autores que han presentado sugerencias en éste sentido, sin embargo los pronunciamientos claros y las definiciones a este respecto son escasos. De este modo se hacia evidente la necesidad de desarrollar una metodología adaptada a nuestro objeto de estudio.

Este proceso, así como los elementos empleados y las herramientas producidas se presentan en su totalidad en el desarrollo de este apartado y en el segundo volumen que acompaña el presente escrito. Para facilitar la lectura transversal del tema, se ha estimado pertinente presentarlos de modo complementario debido al papel fundamental que dichos contenidos desempeñan en el desarrollo de nuestro estudio.

El tercer apartado: *Configuración del Arte Público en el modelo Barcelona*, contempla el desarrollo y consolidación del modelo Barcelona de espacio público y diseño urbano visto desde el arte público. Se consideran los antecedentes al modelo y el periodo de gestación del mismo al igual que la visión conjunta que presenta el modelo Barcelona de ciudad, cultura y arte público y sus mecanismos de gestión.

El cuarto apartado: *La Transformación de la ciudad: lógicas urbanísticas y arte público*, aborda el contexto inmediato de los periodos que ha atravesado el modelo Barcelona en su desarrollo y consolidación desde 1979 vinculado a los casos de estudio en cada momento.

El estudio culmina con una valoración general de los datos obtenidos basado en los análisis morfológicos realizados a los casos de estudio vinculados con las categorías destacadas. También valoramos su función urbana, tomando como punto de partida la organización de los elementos que pudieran apuntar a consideraciones de orden morfológico.

.....



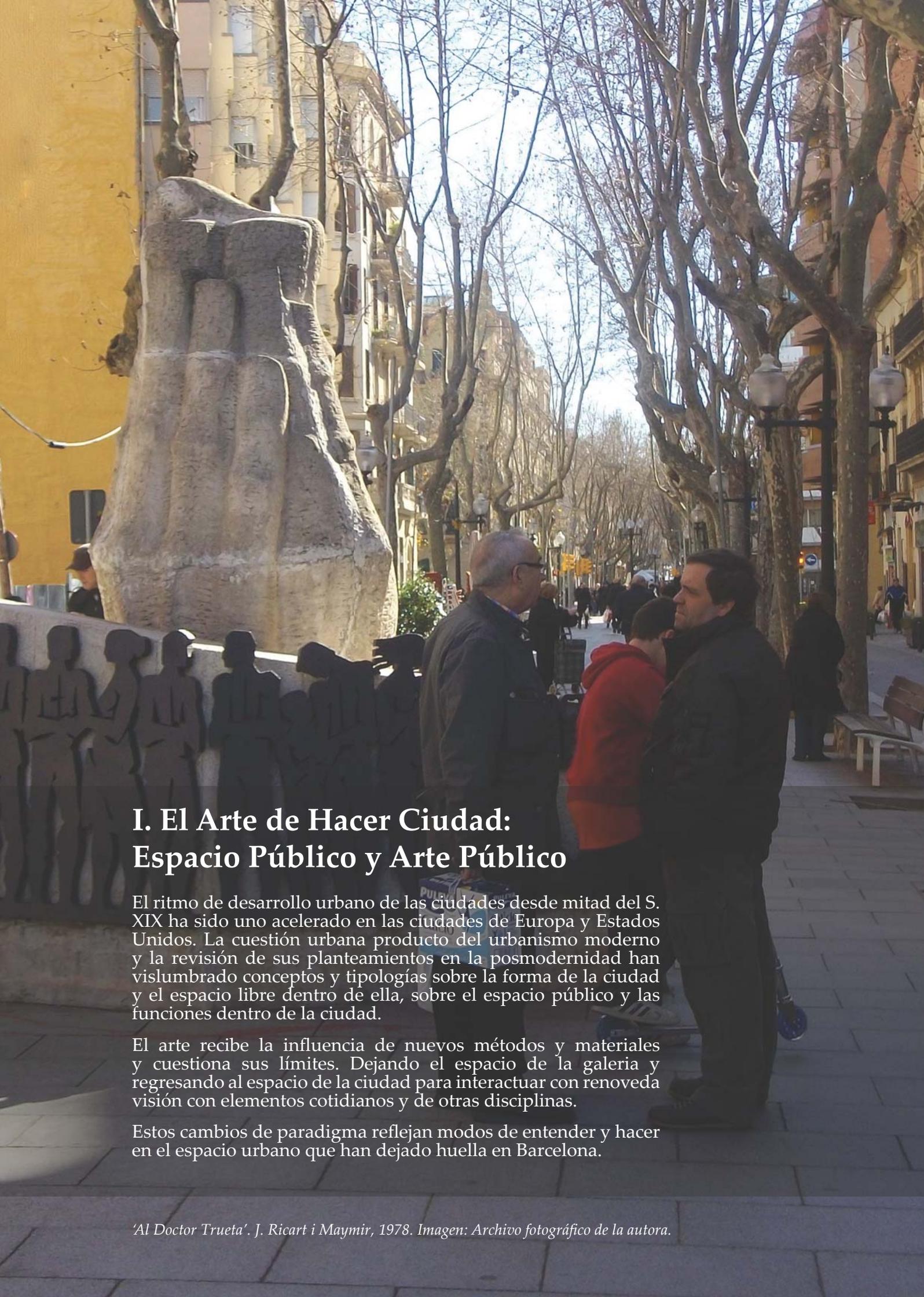
RESTAURANT LITORAL
PREZZAS
ARROZ SEBRO
ARROZ CALDOSS SOBASSARTE
FIDEUA
FRITELLAS
PASTISSADAS
PESCADOS MARINERS
ZARZUELA
PESCADOS HORVIO

LITORAL
Restaurant

Menu board 1

Menu board 2

'Medianera de los objetos'. Alumnos Ciutat Vella, 2011. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.



I. El Arte de Hacer Ciudad: Espacio Público y Arte Público

El ritmo de desarrollo urbano de las ciudades desde mitad del S. XIX ha sido uno acelerado en las ciudades de Europa y Estados Unidos. La cuestión urbana producto del urbanismo moderno y la revisión de sus planteamientos en la posmodernidad han vislumbrado conceptos y tipologías sobre la forma de la ciudad y el espacio libre dentro de ella, sobre el espacio público y las funciones dentro de la ciudad.

El arte recibe la influencia de nuevos métodos y materiales y cuestiona sus límites. Dejando el espacio de la galería y regresando al espacio de la ciudad para interactuar con renovada visión con elementos cotidianos y de otras disciplinas.

Estos cambios de paradigma reflejan modos de entender y hacer en el espacio urbano que han dejado huella en Barcelona.

1. EL ESPACIO PÚBLICO

1.1 Evolución del concepto

La transformación del espacio público se ha consolidado como una parte importante de los procesos de revitalización urbana emprendidos en muchas ciudades de Europa y Estados Unidos. En estos procesos, la calidad del espacio público se convierte en una herramienta importante en la mejora de las ciudades y de su imagen.

Espacio público se considera como el espacio de interacción, generador de actividad en la ciudad. A su vez, como el ámbito donde se genera la dinámica de interacción de políticas entre los factores que disponen los órganos urbanizadores para coser la trama de la ciudad, donde hacen ciudad. Donde es posible realizar saltos de escala en el territorio¹.

Dentro de esta visión el espacio público pasa de ser el espacio residual entre el espacio construido y el espacio viario de la modernidad a ser considerado como el elemento ordenador del nuevo urbanismo, independientemente de la escala del proyecto urbano². Es el espacio público el que puede organizar un territorio de modo que pueda soportar diversos usos y funciones, el que tiene más capacidad de crear lugares. Como señala Borja *“Ha de ser un espacio de la continuidad y de la diferenciación, ordenador del barrio, articulador de la ciudad, estructurador de la región urbana”*³.

Este cambio de paradigma se produce como resultado de la revisión y una nueva puesta en valor de los patrones del urbanismo decimonónico. Un redescubrir de la tradición sobre el proyecto y la construcción del espacio urbano -la ciudad- del siglo XIX, realizado desde diversas disciplinas a principios de siglo XX y que se extendería durante la postmodernidad.

Durante finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, se verá el surgimiento de movimientos que cuestionan el planeamiento convencional y el urbanismo funcionalista basado en la Carta de Atenas⁴. Tanto en Europa como en Norteamérica, se lleva a cabo una revalorización de la ciudad tradicional y de sus componentes colectivos: calles, plazas, manzanas cerradas, etc. frente a la negación o el papel abstracto del espacio público y a la proliferación de bloques en los esquemas del urbanismo de la modernidad.

Durante este periodo se sientan las bases de la planificación moderna de las ciudades, el nuevo urbanismo moderno. Aparece el concepto de ‘Sistema de Espacios Libres’⁵. El espacio libre se convierte en un elemento continuo que se introduce con una clara funcionalidad dentro de la ciudad, donde los fragmentos que se disponen en torno a él lo toman como elemento de conexión.

Esta aproximación se caracterizará por abordar las ideas y prácticas tradicionales de un modo no tradicional que se aleja de los modelos pre-establecidos, comprendidos en la amplia gama de propuestas que se desarrollan a partir de este momento. El espacio libre se re-construye con una renovada carga de significado y valores sociales y democráticos que a su vez redefine la forma urbana como instrumento de reforma social.

1 González, B. *‘Espacios Públicos de Barcelona’*. Trabajo para la asignatura *Construcción de un Espacio Público para Todos*. Universitat de Barcelona. Barcelona: 2010, (no publicado).

2 Borja, J. *‘Luces y Sombras del Urbanismo de Barcelona’*. Editorial UOC; Barcelona: 2010, pp. 153-175.

3 Borja, J., Muxí, Z. *‘El Espacio Público: ciudad y ciudadanía’*. Barcelona: 2000. <<http://pensarcontemporaneo.files.wordpress.com/2009/06/el-espacio-publico-ciudad-y-ciudadania-jordi-borja.pdf>>

4 La Carta de Atenas, publicada en 1943, recoge los postulados y principios del urbanismo moderno. Tiene como objetivo una aplicación universal bajo el planteamiento de sustitución de la ciudad existente por la ciudad funcional. Hay una destrucción de la complejidad del espacio tradicional estableciendo la ‘función’ como único criterio de racionalidad. A cada función su sector o el principio de ‘segregación de funciones’.

5 Nos remite a conceptos expuestos anteriormente por autores como L. Jaussely, 1905; J. C. N. Forestier, 1929, en sus proyectos para ciudades europeas y norteamericanas; en Barcelona I. Cerdà, 1859 y N. M. Rubió i Tudurí, 1926, 1929; cuyo trabajo en colaboración con Forestier dejaría una importante huella en Barcelona.

A partir de la década de 1960 esta postura se vuelve más evidente, catalizado por la aparición de los 'estudios de urbanismo' (*urban studies*), que a su vez buscan dar una respuesta a la 'cuestión urbana'. Este ámbito pasa de ser uno de dominio exclusivo de la arquitectura a un terreno de encuentro de diversas disciplinas.

Un referente sobre esta postura se puede ubicar en la publicación de Jane Jacobs en 1961, '*The Death and Life of Great American Cities*'⁶, que dió origen a una importante producción teórica sobre el tema. En su escrito Jacobs se manifiesta en desacuerdo con la planificación urbana moderna y los proyectos de renovación urbana que impactaron negativamente a la habitabilidad de las ciudades estadounidenses. Jacobs critica la estricta división de funciones en el entorno urbano de las ciudades que despojándolas de un sentido de comunidad y pertenencia. Jacobs se centra en el impacto del entorno físico urbano afirmando que la planificación y renovación urbana modernas "destruye por completo el tejido social del barrio"⁷.

Los planteamientos hechos por Jacobs y sus contemporáneos ponen de manifiesto, durante los años 70's y primeros 80's, un renovado interés por el contexto, por la recuperación de las relaciones entre arquitectura, urbanismo y el arte en la ciudad. Es en este momento cuando se impone el análisis morfológico de la ciudad en cada una de sus áreas y la identificación de los tipos arquitectónicos. La consideración del contexto urbano adquiere un papel fundamental como punto de partida de cualquier actuación de carácter 'puntual' y como respuesta de las vanguardias a los efectos producidos por el 'zoning'. Se puede hablar a partir de entonces de una nueva generación de planes y proyectos y de todo un ciclo de urbanismo.

En este contexto, luego de las elecciones democráticas de 1979, el Ajuntament de Barcelona lleva a cabo una serie de intervenciones en la ciudad que posteriormente se han dado a conocer como el modelo Barcelona. Estas actuaciones han sido descritas, de entre otras maneras, como un referente internacional por algunas de las figuras involucradas en su desarrollo ya que '*en particular, se enfatizan los aspectos formales del urbanismo y un menor interés por el planeamiento convencional, a la vez que triunfan los "proyectos urbanos" fundamentalmente arquitectónicos. Y todo eso ocurre, con distintas versiones, también en las ciudades españolas, con Barcelona a la cabeza*'⁸.

1.2 Morfología de las ciudades

A parte de considerar sus virtudes y limitaciones, la descripción del plano de las ciudades -su morfología⁹- ha sido una herramienta útil y referente para entender las diferentes dinámicas urbanas que tienen lugar en las ciudades.

En ocasiones la comprensión de estas dinámicas se dificulta por no ser un proceso lineal diferenciado, si no que se encuentran superpuestas sobre un mismo territorio de modo concurrente. El análisis morfológico nos permite separarlas en sus partes de modo que se pueda realizar un análisis diferenciado de los procesos de transformación de la ciudad, de su estructura y su paisaje.

6 Jacobs, J. '*The Death and Life of Great American Cities*'. Penguin Books. England, 1964. p. 273. Publicado inicialmente en 1961. Aunque recibido con gran crítica, la obra de Jacobs estimularía la investigación en el recién inaugurado campo del diseño urbano.

7 Ibid.

8 Terán, F. '*Historia del urbanismo en España (vol. III). Siglos XIX y XX*'. Cátedra. Madrid: 1999. Según citado por Monclús, F. J. en su artículo 'El "Modelo Barcelona" ¿Una fórmula original?, de la "Reconstrucción" a los proyectos urbanos estratégicos (1979-2004)', que corresponde a un seminario sobre el 'modelo Barcelona' celebrado en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en los primeros meses de 2002. Una versión en inglés del mismo - '*The Barcelona Model: an original formula? From Reconstruction to Strategic Urban Projects (1979-2004)*', se presentó al congreso de la International Planning History Society y se encuentra publicada en la revista *Planning Perspectives*, vol. 18, n.4, 2003, p. 4.

9 La morfología es la forma externa de las ciudades. Esta se ve influenciada por el emplazamiento (relación con el medio físico: sobre una colina, en la ribera de un río, etc.) y la situación (posición relativa de la ciudad

A principios del siglo XX surge una nueva manera de enfocar el fenómeno urbano que se refiere a la gran ciudad, la ciudad de millones de habitantes, que lleva implícito un distanciamiento de lo que se entendía como el objeto del urbanismo, la ordenación de la ciudad.

La reconstrucción de los barrios europeos con los principios de la Carta de Atenas de 1933¹⁰, provoca una pobreza de espacios públicos y libres. Los postulados de la Carta de Atenas se convertirían en la fuerza motriz de la arquitectura y el urbanismo del movimiento moderno tardío durante los años 50's y 60's.

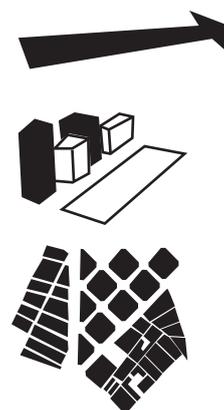
La racionalización de la arquitectura y la reducción de los códigos del lenguaje puso de manifiesto un cierto racionalismo que condujo a un empobrecimiento general del entorno urbano. Este racionalismo caracterizaba a un conjunto de construcciones de la ciudad ligada a un proceso de estandarización codificada, que permite su lectura. Así mismo, plantea el problema del orden y la unidad de la ciudad como un elemento que había que recuperar.

Promovido por las vanguardias de inicio del siglo XX se presentan una serie de propuestas que llevan a replantear el conjunto de la ciudad en la sociedad postindustrial de la posguerra. Se procura formular nuevos modelos que buscan superar las carencias que se detectaban en el urbanismo de la posmodernidad¹¹, que tienen lugar como respuesta a la serie de transformaciones tecnológicas, científicas y sociales heredadas desde la Revolución Industrial y la constitución socioeconómica de los nuevos Estados modernos.

En 1960 Kevin Lynch realiza una de las principales aportaciones a la disciplina del urbanismo con su libro *'Image of the City'*¹³. Su contribución se basó en proveer investigación empírica sobre el planeamiento de la ciudad, estudiando cómo las personas perciben y se mueven dentro del ambiente urbano.

Lynch presenta una reflexión sobre las cualidades del espacio urbano que influyen en la posibilidad de que, quienes lo ocupan, construyan una imagen mental a partir de su interacción con él. Para Lynch, los contenidos de las imágenes urbanas, con un propósito de análisis pueden clasificarse en cinco tipos de elementos¹⁴.

- *Sendas*: que son los canales usuales, eventuales o potenciales, a través de los cuales las personas recorren la ciudad, observándola.
- *Bordes*: elementos lineales que conforman referencias laterales en el espacio.
- *Barrios*: referidos a aquellos sectores de ciudad identificables por contar con un carácter común, los cuales las personas reconocen mentalmente cuando ingresan o salen de ellos.



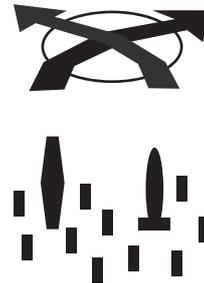
con respecto al entorno próximo: otras ciudades, vías de comunicación, etc.). Su estudio se realiza sobre un plano, que es la representación a escala de los espacios construidos (edificios) y de la trama urbana (calles, parques, y otros espacios vacíos).

10 En su publicación *'Des canons, des munitions? Merci! Des logis...s.v.p.'* (*Cannons? ammunition? No thanks! Housing, please*) de 1938, Le Corbusier presentó la *'Charter of Urbanism'* (Carta de Urbanismo) bajo el título *'CIAM La Charte d'Athènes'*, que se convertiría posteriormente en un manifiesto de urbanismo del CIAM. Mumford, E. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. MIT Press. Massachusetts: 2000, 116-123.

11 En 1956 tuvo lugar en la Harvard Graduate School of Design la *Urban Design International Conference* bajo la organización de Josep Luis Sert, miembro del CIAM. Fue entonces donde por primera vez el término *'Diseño Urbano'* se utilizó extensivamente. Sert definió dos definiciones para el término, una que lo identificaba como *'la parte del planeamiento urbano que interviene en la forma física de la ciudad'* y otra la visión más ambiciosa del diseño urbano como *'la base para el trabajo conjunto entre el arquitecto, el arquitecto paisajista y el planificador urbano... [siendo] el diseño urbano el que permite abarcar un enfoque más amplio que cualquiera de*

· *Nodos*: constituyen puntos estratégicos de la ciudad, áreas a las cuales las personas pueden ingresar que “*pueden ser ante todo confluencias (...) o bien (...) sencillamente, concentraciones cuya importancia se debe a que son la condensación de determinado uso o carácter físico*”.

· *Hitos*: que también son puntos de referencia pero en este caso se trata de objetos físicos seleccionados por el observador entre una multiplicidad de posibilidades.



Los planteamientos de Lynch tienen una cualidad morfológica sobre las relaciones entre los elementos que configuran la ciudad, que nos pueden ser de utilidad para entender las distintas cualidades de los trazados que configuran morfológicamente el paisaje urbano.

Cuando observamos el paisaje urbano español actual, con algunas excepciones de cascos antiguos es “*en su mayor parte es un paisaje que no tiene más de un siglo de antigüedad y se ha formado a partir del desencadenamiento del proceso de desarrollo urbano, que adquiere un ritmo elevado desde mediados del siglo XIX*”¹⁵. Dentro de este contexto de desarrollo a nivel nacional, en 1867 Ildefonso Cerdà publicó su ‘*Teoría General de la Urbanización*’, que recopila la mayor intervención que ha tenido la ciudad de Barcelona a nivel urbanístico hasta ese momento. Cerdà plantea una teoría basada en el desarrollo de dos líneas conceptuales: *vía* (urbanización) e *intervía* (ruralización)¹⁶ (Fig. 1).

· *Vía*: el espacio del tránsito, de la movilidad, del contacto, del mercado, de lo público. Permite extender/crecer conectada a la ciudad. Donde se ubican los elementos de ornato del paisaje urbano.

· *Intervía*: el espacio del reposo, de la reproducción, de la formación, del trabajo, del equilibrio entre el espacio privado y el espacio público.

Cerdà presenta en su Teoría una serie de categorías tipológicas y funcionales de los espacios vacíos de uso público:

· *Vía pública* (calle): conjunto de superficies continuas próximas al conjunto de fachadas edificadas y ordenadas.

· *Plazas*: cumplen funciones de áreas de reposo, encuentro y juego. Derivan de la trama antigua o chaflanes.

· *Plazuelas*: cumplen funciones de reposo y esparcimiento. Separadas de la vía en la trama antigua.

estas tres profesiones’. Krieger, A., Saunders, W. S. ‘*Urban Design*’. University of Minnesota Press. Minnesota: 2009, pp. 113-130.

12 La publicación documenta la redirección de los debates del Congreso hacia la dimensión social y cultural de la ciudad y eleva el centro de la ciudad como el objeto más importante de su examen. Las contribuciones de carácter instructivo del libro están dedicadas a la utilización de los espacios públicos de la ciudad y a ofrecer argumentos de peso para una re-centralización de las zonas urbanas.

13 Lynch, K. ‘*The Image of the City*’. MIT Press, Massachusetts: 1960.

14 Ibid, pp. 49-82. Diagramas de los ‘elementos cognitivos de la imagen de las ciudades’ basados en K. Lynch, elaboración propia.

15 Capel, H. ‘*Capitalismo y Morfología Urbana en España*’. Gráficas Diamante. Barcelona: 1983, p. 9.

- *Jardines*: cumplen funciones de reposo, esparcimiento y juego. Separada de la vía.
- *Paseos públicos*: cumplen funciones de paseo, esparcimiento y circulación. Separados de la vía.
- *Parque*: cumple funciones de esparcimiento y juego. Separados y agrupados.
- *Bosque*: cumple funciones de encuentro, juego, diversión y deporte. Separado de la ciudad, se accede por transporte.

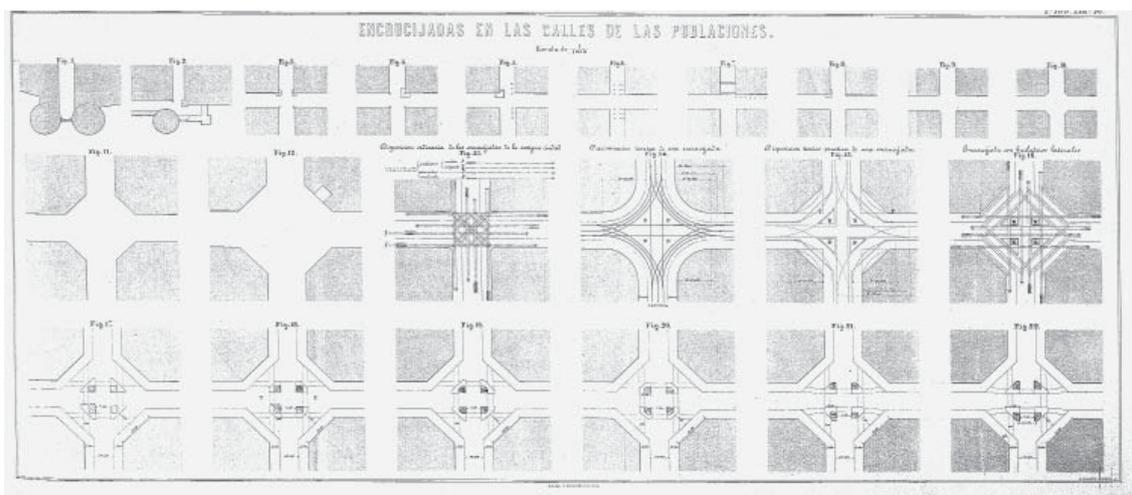


Fig. 1. Sistema de vía-intervía propuesto por Cerdà en su 'Teoría General de la Urbanización' y aplicado en su 'Proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona', 1959. Imagen: Museu d'Historia de la Ciutat, Barcelona.

Al mismo tiempo "Cerdà anuncia un programa de arte público ligado al proceso general de urbanización de la ciudad. Un programa en el que la forma urbana debe revestirse de una cierta función estética"¹⁷, además de introducir mecanismos de orden legal y ejecutivo que contribuyen al equilibrio administrativo público-privado. Uno de los precedentes que ha contribuido a la exitosa política de espacios públicos y arte público en Barcelona.

Como resultado de esta intervención, en 1903 Barcelona presentaba unas nuevas dimensiones urbanas. Se habían anexionado antiguos municipios independientes que ahora, debido a la extensión del Ensanche, se encontraban con mayor proximidad al centro de la ciudad. El reto venía en la forma de lograr resolver las uniones del nuevo tejido con los núcleos periurbanos, que además habían tenido sus propios crecimientos suburbanos.

La respuesta del Ayuntamiento consistió convocar a un certamen internacional denominado 'Concurso Internacional sobre anteproyectos de enlace de la zona de Ensanche de Barcelona y los pueblos agregados entre sí y con el resto del término municipal de Sarriá y de Horta', para el que sólo se presentaron 5 propuestas, resultando ganadora la del arquitecto León Jaussely en 1905.

16 'Teoría General de la urbanización' es una obra pionera en la disciplina del urbanismo y por la cual se le considera uno de los fundadores del urbanismo moderno en la que recoge su 'Proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona de 1859'. Cerdà, I. 'Teoría General de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona'. Instituto de Estudios Fiscales; Madrid: 1867.

17 Remesar, A. 'Hacia una Teoría del Arte Público'. Universidad de Barcelona. Barcelona: 1997, pp. 13-20.

La propuesta de Jaussely no era un conjunto de normas fijando criterios urbanísticos, sino unos trazados viarios específicos con espacios representativos, parques y equipamientos públicos. El plan abarcaba una escala metropolitana de la ciudad con una zonificación que delimitaba áreas de residencia, comercio o industria. Presentaba una distribución de la ubicación de los usos y la estructura de las comunicaciones entre las zonas racionalizando su funcionamiento. La propuesta de Jaussely se consolidaría en 1917 como el '*Plan general para Barcelona*' que, aunque carece de oficialidad se han incorporado aspectos del mismo en planes y proyectos posteriores¹⁸ (Fig.2).

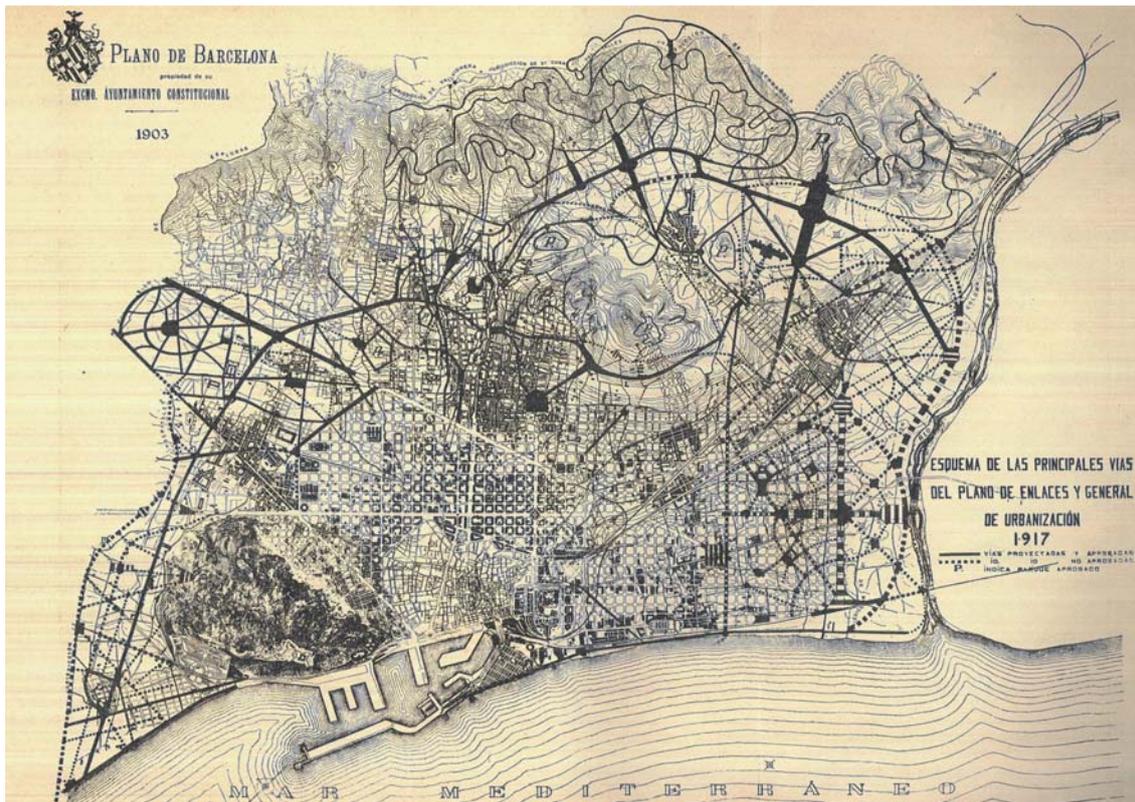


Fig. 2. Esquema de las principales vías del plano de enlaces y general de urbanización que sintetiza parcialmente la propuesta del plan de enlaces de León Jaussely, aprobado el 25 de octubre de 1917. Imagen: www.urbanity.es <<http://www.urbanity.es/foro/edificios-en-general/13102-documentacion-grafica-ciudades-y-edificios-espanoles-2.html>>.

Los grandes eventos han sido un catalítico importante del urbanismo en Barcelona. La Exposición Internacional de 1929 conllevó la ordenación de los terrenos de la montaña de Montjuïc a cargo de los arquitectos Josep Amargós y Josep Puig i Cadafalch, el ajardinamiento estuvo en manos del ingeniero paisajista francés Jean-Claude-Nicolas Forestier, conservador de los parques de París, con la asistencia de Nicolau Maria Rubió i Tudurí.

18 Ferré, A. '*La ciudad que llega de fuera: la contribución externa a la construcción de Barcelona*'. Cuaderno Central. BMM no. 62. Barcelona: 2003. [En línea] <http://www.bcn.es/publicacions/b_mm/ebmm62/bmm62_qc30.htm>. [Consultado 28/2/2012].

Forestier, adelantándose a su tiempo, promueve la planificación de un sistema de parques a escala regional. También anticipó la idea de que los parques y los proyectos de parques deben ser objeto de un plan general para las ciudades, municipios, y regiones. Con el propósito de que los espacios abiertos y parques se encuentren uniformemente distribuidos aportando higiene, así como cualidades estéticas. En el año 1906 había publicado *'Grandes villes et Systèmes de Parcs'* donde desarrollaba esta concepción a partir de la experiencia de diversos países¹⁹.

El trabajo que Rubió i Tudurí realizó junto a Forestier tendría una gran influencia en sus ideas y propuestas. Desde 1917, y hasta su exilio a Francia en 1937, Rubió y Tudurí estuvo al frente de la Dirección de Parques Públicos de Barcelona, desde donde realizó un gran esfuerzo para conseguir el máximo de terrenos libres para destinarlos a parques municipales y reservas de paisaje. Para dar coherencia a la política de adquisición municipal de terrenos, Rubió creó una estructura racional de distribución del espacio libre que sintetizó en el texto *'El problema de los espacios libres'* que presentara en 1926 en el XI Congreso Nacional de Arquitectos (Fig. 3).

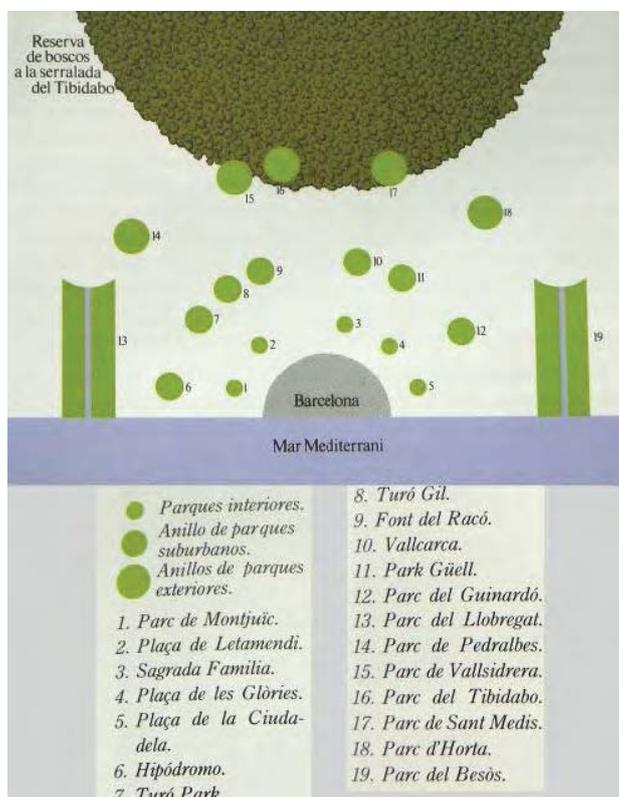


Fig. 3. N.M. Rubió i Tudurí *El problema de los espacios libres*. Madrid, 1926. Imagen: Agencia d'Ecologia Urbana de Barcelona. <<http://www.bcnecologia.net/>>.

19 Casals, V. *'Barcelona, Lisboa y Forestier: del parque urbano a la ciudad-parque'*. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2009, vol XIII, núm. 296 (2).

En este texto, Rubió y Tudurí recoge la idea general que ya se había planteado en el Plan de enlaces de Léon Jaussely en 1905, sobre la necesidad de crear un sistema completo de áreas verdes divididas en diferentes niveles según su uso y características (bosques, parques y jardines para niños...). El resultado era un semicírculo cerrado por la reserva de paisaje de Collserola, al que seguían concéntricamente los anillos de parques exteriores, suburbanos y urbanos y, finalmente, en el corazón de la ciudad, los jardines de barrio.

En 1929, en el contexto de la Exposición Universal, Rubió y Tudurí presenta su propuesta 'Barcelona Futura' que apostaba por la extensión de la ciudad hacia L'Hospitalet y los municipios vecinos del Llobregat y transformando a la Sierra de Collserola en el parque central de un anillo de nuevo crecimiento en el Vallès más cercano (Fig. 4).



Fig. 4. Maqueta del proyecto 'Barcelona Futura' de Rubió i Tudurí expuesto en el Pavelló de la Ciutat de Barcelona en la Exposición Universal de 1929. Imagen: Marmolejo, C. 2001.

La estrategia que presenta Rubió i Tudurí se fundamenta en observar la tendencia natural de crecimiento de la ciudad en base a los grandes rasgos morfológicos y facilitar su desarrollo. Se presentaba una concepción de la ciudad entendida por primera vez como Área Metropolitana.

Las obras de la Exposición de 1929 requirieron emplear gran cantidad de mano de obra que se llegó a Barcelona de diversas partes del estado español. Como resultado de estas inmigraciones en 1930 Barcelona alcanzó el millón de habitantes y las demandas sobre el territorio aumentaron.

El mes de octubre de 1931 la recién reestablecida Generalitat de Catalunya encarga a Rubió i Tudurí el anteproyecto de un plan de distribución de la superficie de Cataluña para una ordenación racional del territorio. N. M. Rubió, junto a su hermano Santiago, presentaba entonces la síntesis de sus ideas fundamentales que habían sido expuestas en el Pavelló de la Ciutat de Barcelona en la exposición de 1929. En ellos reconocía el cambio de escala que respondía a un territorio más amplio que la propia ciudad. La idea era llevar a la escala territorial el principio de zonificación urbana (*regional planning*)²⁰.

Anteriormente, en 1924, había sido aprobado un estatuto municipal que exhortaba por primera vez a los ayuntamientos a zonificar que no tuvo consecución. El proyecto de zonificación de Barcelona que introducía zonas de industria mixta, y exclusiva, corrió la misma suerte. El estatuto no ofrecía una intención de transformación de la ciudad si no de legalización de los usos existentes. Aunque tempranas, las reflexiones realizadas hasta este momento servirían de modelo a la planificación metropolitana vigente hoy a través del Plan General Metropolitano de 1976.

En 1980, en la recién estrenada democracia, Barcelona se enfrenta a su proceso de renovación urbana introducida por Oriol Bohigas, delegado de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona entre 1980-1984, bajo el lema '*Reconstrucción de Barcelona*'.

Las actuaciones en el espacio público de Barcelona comprenden un proceso de democratización del espacio público antes propiedad privada de la dictadura; el impulso de la socialización del espacio público y la participación en su desarrollo.

La lógica que han seguido los proyectos de espacio público en Barcelona se ha traducido en principios y pautas proyectuales de la configuración formal del espacio y el desarrollo de una visión estructural. Configuración formal en la consideración del diseño del proyecto de suelo, las transformaciones del entorno edificado y la trama urbana que, desde la segunda mitad de los años 80's, se difunde en Barcelona mediante una sistematización y estandarización de los elementos urbanos y el tratamiento integrador y unificador del plano horizontal. Visión estructural en la renovación del espacio público que favorece la legibilidad y comprensión de la estructura urbana en la experiencia cotidiana del espacio, estableciendo una red de espacios públicos y el tratamiento de la imagen de la ciudad como un todo compuesto de partes diferenciadas²¹.

El espacio público de una ciudad está formado por el sistema de espacios libres públicos (calles, plazas, jardines, parques, playas, ríos, mar) y los elementos morfológicos que son visibles desde estas áreas. Abarca, por un lado, lo que llamamos paisaje urbano, y en segundo lugar, las fachadas que forman una interfaz entre el espacio público y privado.

(Remesar, '*Hacia una Teoría del Arte Público*'. 1997).

La gestión democrática de la ciudad consiste precisamente en socializar la centralidad de calidad de estos espacios y "*monumentalizar las periferias*" descalificadas²². La dimensión cultural del

20 Ravetllat, P. J. '*1856-1939 Realidad y Utopía. Barcelona Futura*'. Barcelona Contemporánea. Barcelona, 1997; pp. 86-96.

21 Op. Cit. 3.

22 Bohigas, O. '*La Reconstrucción de Barcelona*'. Edicions 62; Barcelona: 1985, pp. 169-172.

espacio público no se limita a la monumentalidad y a los espacios no construidos, sino al conjunto de los edificios, equipamientos e infraestructuras de la ciudad.

La monumentalidad del espacio público expresa y cumple diversas funciones: como referente urbanístico, manifestaciones de la historia y de la voluntad del poder, símbolo de identidad colectiva, etc. Lo que Borja²³ identifica como uno de los mejores indicadores de los valores urbanos predominantes.

En su libro '*Reconstrucció de Barcelona*'²⁴ en el que se presentan los principios del nuevo urbanismo arquitectónico y contextualista, Bohigas presenta un entendimiento de la ciudad esencialmente como arquitectura con un énfasis en su morfología. Bohigas identifica en este sentido unos elementos de construcción de la ciudad:

- *Límites*: áreas de resolución cuando se liberan las barreras de los antiguos barrios y se inicia la 'expansión'.
- *Periferias*: áreas de habitación a las afueras de los centros urbanos carentes de configuración física.
- *Ensanche*: áreas que se desarrollan en los espacios liberados al derribarse murallas o planificarse una nueva trama en territorios de anterior reserva agrícola o militar.
- *Centros*: núcleos históricos configuradores tradicionales de centralidad urbana.
- *Ejes*: matriz formal y funcional que proveen salidas de los centros y configuración de espacios libres que aportan una visión de conjunto.
- *Plaza*: zona especializada, tranquila, espacio estático descargado de conflictos, de llegada o descanso, en cierta manera aristocratizado, aislado del 'barullo' urbano.
- *Calle*: pieza urbana fundamental con cualidades de interferencia y conflictividad de usos. Espacio público generador de la ciudad que supone una estructura física de crecimiento.
- *Avenida*: tipo formal de las grandes aperturas. Ordena en diversos sectores las funciones conflictivas que contiene la calle.

Las consideraciones llevadas a cabo por Bohigas sentarían la base para el desarrollo de los planes y proyectos realizados desde el Ayuntamiento en los primeros años, y lo continúan siendo hoy día.

23 Op. Cit. 3, pp. 154-157.

24 Op. Cit. 22.

En una recopilación de sus artículos J. M. Montaner²⁵, realiza una revisión de los conceptos de Lynch, presenta la forma de la ciudad como una superposición de múltiples estratos aportando una definición de las tipologías que componen la ciudad de Barcelona:

- *Áreas*: partes de la ciudad (barrios, áreas olímpicas, etc.)
- *Líneas*: conexiones de acceso (desde los cinturones de rondas hasta los paseos y las rondas, desde los puentes hasta los túneles, desde las líneas de metro hasta las galerías de servicios y las redes de fibra óptica).
- *Nudos*: enlace entre las áreas. Se desarrolla en los lugares de confluencia de diversas líneas de circulación o en franjas de contacto entre barrios.
- *Punto*: elementos focales que tienen una estructura más simple y unifuncional. Contribuyen a aglutinar y transformar su entorno urbano próximo.

J. M. Montaner argumenta que para entender las intervenciones en Barcelona es útil contemplar la ciudad como un organismo activo, compuesto por la compleja articulación de piezas con formas, usos, tipos de promoción y papel urbano diversos. Por lo que, *“Delimitar cuales son estos tipos de formas de intervención nos permitirá entender tanto la esencia misma de la ciudad como la lógica interna de las intervenciones en marcha”*²⁶.

Mediante esta lectura se puede captar la capacidad del espacio público para acomodar la cada vez más compleja y diversa gama de interacciones que se desarrollan en su medio, integrando nuevos elementos componentes de actividad.

Los espacios públicos son el mejor soporte que podemos encontrar para las manifestaciones de arte urbano, de manifestaciones artísticas dentro de la ciudad. Actúa como marco, como telón de fondo o escenario. El arte se manifiesta a través de dos formas de relación: con el espacio y con el observador, pero siendo siempre testimonio de la vida ciudadana a través de la historia, la cotidianeidad y las manifestaciones que en su entorno se desarrollan. Tiene que ver con la carga cultural, con las características de diseño del espacio público, pero también con el tipo de esculturas o manifestaciones de arte que se presentan: si están o no generadas a partir de premisas de integración e interacción con el hombre.

Por otro lado, su inserción en el espacio público pone al arte en contacto directo con los usuarios del espacio y lo transforma de alguna manera en parte del diseño. Quedando ligado como equipamiento de uso más que como un elemento decorativo u ornamental donde la mayor parte de las esculturas se implantan sin bordes ni barreras que impidan la convivencia fluida con los transeúntes.

25 Montaner, J. M. Barcelona, *‘Teoría Morfológica de la Ciutat’*, (artículo de 1988) en *‘Repensar Barcelona’*. Ediciones UPC. Barcelona: 2003, pp. 47-49.

26 Ibid.

2. EL ARTE PÚBLICO

2.1 Evolución del concepto

Los grandes procesos de renovación urbana en las ciudades europeas a finales del siglo XIX, vislumbran la urbanización de la ciudad de manera holística, como un todo. Estos proyectos de renovación y ensanche de las ciudades buscan dar una respuesta a los problemas urbanos producto de la industrialización, así mismo su ennoblecimiento a través de la inclusión de arte. Como bien apunta Ignasi de Lecea, *“los nuevos ejes urbanos otorgan a la escultura, sobre todo en las grandes capitales, un papel compositivo esencial y, al propio tiempo, una ocasión de conmemorar a los héroes del nuevo Estado”*²⁷.

Es un momento cuando la escultura -el monumento- trasciende el carácter ornamental y pasa a ocupar, de modo general, un papel destacado dentro de la nueva cultura urbana. Se convierte en instrumento de propaganda de los nuevos regímenes y las clases sociales emergentes²⁸, a la vez que en elemento de caracterización y de singularización de un espacio público determinado.

Por motivo de lo antes expuesto, se vuelve pertinente diferenciar entre cómo interpretar los conceptos de arte público y de arte en el espacio público. El arte en el espacio público encierra una cualidad de imposición en sí mismo, debido a la práctica generalizada de la colocación de objetos en el interior del espacio público, muchas veces, sin considerar su contexto y las interacciones que tienen lugar a su alrededor. Mientras que, el arte público contempla no solo el contexto y sus interacciones, en adición a la cualidad de integrarlos en mayor o menor instancia, si no que también cuenta con algún grado de participación e integración de estos aspectos en su desarrollo²⁹. Por lo que el arte público, entendido así, desarrolla un papel importante en definir el tono general del ambiente urbano y la imagen de la ciudad más allá del hecho de encontrarse ubicado dentro del espacio público.

Si se considera al territorio como la base sobre la que debe operar el arte público, ya en los años 70's *“el rechazo a las condiciones de vida de la ciudad que produce el efecto de expansión y actuación sobre el territorio rural, establecen alguna de las bases conceptuales y metodológicas a tener en cuenta en un arte público que quiera ir más allá del simple ‘plop art’”*³⁰. Es durante estos años que, como señalan Remesar y Ricart que *“el concepto de arte público eclosiona y se diversifica. El renovado interés por el territorio fomenta un trabajo multidisciplinar por parte de muchos escultores, cuyo objeto de estudio son los vínculos subyacentes entre diseño urbano y arte público”*³¹.

Es un hecho que el monumento tradicional ha sufrido un proceso que ha conducido a su casi desaparición en el ámbito de las nuevas propuestas; esa ha sido una de las características más destacadas de las propuestas por parte de las vanguardias artísticas de los últimos 30 años.

A finales del siglo XIX se dan los primeros indicios de esa desaparición en la lógica del monumento tal como era concebida hasta entonces, principalmente como una escultura exenta con una intención conmemorativa de un hecho o un personaje importante para la quien o quienes la encargaban.

27 Lecea, I. *‘Esculturas y Espacio Público en la ciudad de Barcelona’*. On the W@terfront, Nr, 8, April. Barcelona: 2006, p. 14.

28 Ibid. y Ricart, N. Tesis doctoral *‘Cartografías de La Mina: Art, Espai Públic i Participació Ciutadana’*. Barcelona: 2009.

29 Op. Cit. 1.

30 Op. Cit. 17, p. 31. También, Remesar, A. *‘Arte y espacio públicos. Singularidades e incapacidades del lenguaje escultórico para el proyecto urbano’*. Barcelona, Cr Polis Universitat de Barcelona. Barcelona: 2003.

31 Ricart, N., Remesar, A. *‘Arte Público 2010’*. Ar@cne. Revista Electrónica de Recursos en Internet sobre geografía y ciencias sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona N° 132, 1 de abril de 2010.

En esta línea, que Krauss denomina la 'muerte' de la escultura monumental, lo primero en desaparecer es el pedestal, el monumento deja de tener un lugar lejano y dominante, deja de ser inaccesible físicamente para el público³². Los cambios en la estructura del producto escultórico introducirán cambios en las relaciones que establezca con el sitio, el contexto, a partir de este momento.

Más tarde se abandona la verticalidad y se introducen nuevos materiales, incluso algunos de estos intencionalmente efímeros. A parte de estos aspectos de carácter formal influyen otros, como el hecho de que en las primeras décadas del siglo XX sea la pintura la que toma el papel protagonista en las vanguardias, relegando a la escultura a un segundo plano, al punto que incluso serán pintores los que llevarán a cabo la renovación del lenguaje escultórico³³.

Otra influencia se encuentra en los cambios socio-políticos que experimenta occidente a lo largo del siglo. El avance de las democracias es también un elemento fundamental en esa desaparición del monumento entendido como una afirmación del poder, como expresa Javier Maderuelo³⁴, "*transformando su aplicación tradicional como representación del poder a un medio con el cual cada sector de la sociedad democrática se puede identificar, teniendo presencia y representación delante de los demás sectores o los más poderosos, reflejando sus ideas y valores acerca del mundo y la sociedad a la que pertenecen*".

Este cambio también lo experimentan las ciudades fruto de la arquitectura moderna que produce espacios públicos despersonalizados, que rechazan implícitamente al monumento concebido en su expresión tradicional. Esta etapa marca un retorno de la concepción mecánica de urbanismo moderno de la ciudad como máquina de producción, sujeta a la funcionalidad más estricta.

La ciudad pasa a ser vista como un lugar para el desarrollo de la vida humana, construida por y para el hombre, por lo que debe ser el hombre la medida de todas las cosas y la ciudad, al igual que su arte, debe por tanto reflejar este hecho.

A ese panorama se une la actitud del artista que ha abandonado, en gran medida, los vehículos de expresión que, hasta el primer tercio del siglo XX habían sido los habituales, para emprender la utilización de otras herramientas y materiales. "*La obra artística escultórica producto de una subjetividad no trascendida, es ya difícil que encuentre espacio en un órgano vivo como es la ciudad actual. En consecuencia ante la crisis del monumento urbano es necesario buscar nuevos parámetros para abordar las intervenciones artísticas en la ciudad*"³⁵.

En las últimas décadas se ha venido haciendo presente la sustitución de la idea de escultura monumental con carácter conmemorativo por la noción de 'arte público' como elemento de intervención urbana. Con manifestaciones diversas que comparten el sentido de un arte en el que se implica el lugar y lo promociona la propia sociedad, "*...those dependent not of an oppositional effect, but on social consensus*"³⁶. Bien como señala Ricart, "*esta transformación cobra relevancia si entendemos el monumento y el arte público como signos del lenguaje con que se expresa la ciudad en que vivimos;...*"³⁷.

32 Krauss, R. 'Sculpture in the Expanded Field'. En Foster, H. (ed) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. 5ta ed, Bay Press. Seattle: 1987, pp. 31-42. Reimpresión del artículo original publicado en la revista *October* No. 8, Spring, 1979.

33 Op. Cit., 30 (2003).

34 Maderuelo, J. 'El Espacio Raptado: interferencias entre arquitectura y escultura'. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990.

35 Maderuelo, J. 'La pérdida del pedestal'. Cuadernos del Círculo de Bellas Artes-Visor. Madrid: 1994.

36 Cunha Leal, J. 'On the strange place of Public Art in contemporary Art Theory'. On the w@terfront, vol.16, December, 2010. Barcelona: 2010, pp. 35-52.

37 Op cit, 33. y Op. Cit. 28 (2009).

En este sentido el '*Decreto No. 129 del Consejo de Ministros de la República de Cuba*' de 1985, presenta un referente de política cultural. En él se enmarca todo el quehacer representativo escultural cubano.

El Decreto establece los lineamientos a seguir en el desarrollo de lo que define como la '*manifestación escultórica monumental y ambiental*'³⁸. Se establece un punto de desarrollo común entre ambas, '*las obras han de tener un carácter permanente, [pueden ser] transformable o no, [pero siempre] integradas ambientalmente en su contexto arquitectónico, urbanístico y paisajístico*'.

Los temas a tratar por las obras en cada una de estas '*manifestaciones*' queda explicitado por el decreto. La '*escultura monumental*' se destina a '*conmemorar y perpetuar los hechos y la memoria de figuras de trascendencia y significación hitórica, política, cultural o social...*' Por su parte la '*escultura ambiental*' alberga el objetivo de '*enriquecer culturalmente un entorno determinado, mediante obras o conjuntos no conmemorativos...*'.

Las disposiciones de esta ley en Cuba también establecen los lugares en donde se han de ubicar las obras según su carácter, monumental o ambiental, atribuyéndoles una función espacial y territorial determinada. Este diálogo arte público y monumento toma lugar en el espacio de la ciudad y, en diversos contextos, se extenderá durante gran parte del siglo XX.

2.2 Categorías de Arte Público

El arte público puede llevar a cabo funciones diferentes, "*...conmemorar, mejorar el paisaje visual, ayudar a la regeneración económica mediante el turismo y la inversión, ayudar a la regeneración cultural y artística para identificar una comunidad, ayudar a la gente para administrar el espacio público, a contestar a una política más general sobre la calidad de vida...*"³⁹. Todas ellas en relación a los procesos de composición urbana que otorgan sentido y funcionalidad al monumento dentro de la ciudad⁴⁰.

De igual forma, los proyectos escultóricos pueden ser financiados por instituciones privadas, entidades gubernamentales, iniciativas comunitarias, corporaciones privadas o una combinación de éstas. De este modo el arte público adquiere una diversidad de formas, a nuestro propósito entendidas como categorías, incluyendo monumentos en plazas, murales, parques de esculturas, obras efímeras, y arte decorativo integrado al ambiente construido.

Una nueva concepción del espacio de la ciudad tiene lugar en las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Los arquitectos modernos de la posguerra postulan una integración de las artes y el trabajo interdisciplinar para abordar los proyectos de espacio público y los centros urbanos, con un deseo de asumir responsabilidades sociales y favorecer la vida en comunidad.

Un punto inicial de este posicionamiento tiene lugar con el manifiesto de Sert, Giedion y Léger '*Nine points on Monumentality*', en el que enfatizaban el papel que ocupa el monumento y sus significados. Los monumentos debían transformar la fuerza colectiva en '*símbolo*' para poder satisfacer necesidades externas, más aun expresar el poder colectivo, su sentir y parecer⁴¹.

38 '*Decreto N° 129*'. Gaceta Oficial de la República de Cuba. Ciudad de La Habana, 17 de julio de 1985.

39 Remesar, A. '*Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el siglo XXI*'. Barcelona, Cr Polis Universitat de Barcelona. Barcelona: 1999.

40 Op. Cit. 28, (2009).

41 Emerge de los años posguerra tanto en Estados Unidos como en Europa, un importante debate sobre el tema, el cual sería conocido como 'la Nueva Monumentalidad'. En '*Nine Points on Monumentality*', Giedion, Sert y Léger proclamaban una '*Síntesis de las Artes*' a gran escala. Presentando una visión de colaboración en la monumentalización de los proyectos cívicos de la posguerra a llevarse a cabo en la reconstrucción de las ciudades por arquitectos, escultores y pintores modernos.

En este contexto se lleva a cabo una revisión de los postulados clásicos que definen y separan las distintas ramas de las artes, que buscan mantener su integridad, mientras se trascienden los límites entre disciplinas. Arquitectura, pintura y escultura se ven implicadas durante la primera mitad del siglo XX en el proyecto urbano compartiendo un espacio común.

Los nuevos campus universitarios⁴² son el terreno óptimo para configurar este nuevo pensamiento. Uno de los proyectos representativos de esta nueva dinámica es la *Ciudad Universitaria de Caracas*, proyectada y construida entre 1944-1960 por Carlos Raúl Villanueva. Producto de los postulados de la arquitectura moderna en la que a su vez introduce una cuarta dimensión, la espacio-temporal, con murales, esculturas y vitrales que integran arquitectura y escultura a gran escala.

En este esfuerzo conjunto, el arquitecto y los artistas se comprometen con una posición fundamentada en el conocimiento de su responsabilidad social como creadores de una obra, cuya inspiración y último propósito es para el Hombre en sí mismo. Tal posición se confirma en el gran respeto devoto hacia la escala humana que se hace evidente a través de toda la obra arquitectónica.

(Henríquez, C. A. *Proyecto Ciudad Universitaria de Caracas-Patrimonio Proyecto Ciudad Unioersitaria de Caracas*, 1999).

Esta relación se desarrolla bajo el principio de confrontación, en donde la obra de arte modifica y enfatiza la sensación espacial, “*Los recorridos, volúmenes y las luces, los espacios volumétricos y las estructuras se vuelven inspiración y lienzo para el trabajo artístico*”⁴³. La concepción de Villanueva plasmada en este proyecto le ha llevado a ser reconocido como una verdadera ‘*síntesis de las artes*’.

En las experiencias diseminadas en los proyectos urbanos los artistas comienzan a plantearse consideraciones en cuanto a la relación de su obra con el entorno urbano y la sociedad.

La década de los 60’s verá la institucionalización del arte público, con ejemplos significativos en los Estados Unidos con agencias gubernamentales, como el National Endowment for the Arts (NEA) y la General Services Administration (GSA), que llevan a cabo la promoción y financiamiento de obras de arte público⁴⁴.

En 1960 Kevin Lynch, en su libro ‘*Image of the City*’, incluye el arte público dentro de lo que denomina como elementos referenciales, aglutinantes de la imagen urbana y confiriéndoles un carácter simbólico⁴⁵. Para Lynch un objeto o espacio debe poseer tres características para ser simbólico:

- *Identidad*: que sea distinguible de entre otros elementos.
- *Estructura*: una relación establecida entre el elemento, el observador y otros objetos.
- *Significado*: una implicación emotiva y funcional.

42 Las universidades que se crearon durante estos años en América Latina correspondieron a la idea de nuevos centros de estudios, científicos y democráticos, donde las actividades estuviesen concentradas y alejadas del bullicio y de la distracción de los centros urbanos. Christiaanse, K. ‘*Campus and the City: Urban Design for Universities*’. En Hoeger, K., Christiaanse, K. (ed). ‘*Campus and the City - Urban Design for the Knowledge Society*’. Gta Verlag. Netherlands: 2000, pp. 45-52.

43 Henríquez, C. A. ‘*Expediente de Postulación de la Ciudad Universitaria de Caracas a la lista de Patrimonio Mundial. Proyecto Ciudad Universitaria de Caracas-Patrimonio*’. Venezuela: 1999.

44 Se desarrollan programas como el ‘Percent for Art’ que asigna un porcentaje del 0.5% presupuesto total a la inclusión de piezas de arte público en los proyectos federales. Puede verse en más detalle en Ricart, N. [Tesis doctoral] ‘*Cartografies de La Mina: Art, Espai Públic i Participació Ciutadana*’. Barcelona: 2009.

45 Op. Cit. 13, pp. 131-137.

De modo contemporáneo, Gordon Cullen en 1961 hablaba por primera vez de la idea de 'Townscape' como el arte de dar coherencia visual y ordenar el entorno urbano. Es uno de los autores que incorpora la idea de movimiento como elemento básico dentro de la percepción del entorno construido. Introdujo por primera vez la noción de 'visión en serie' (*serial vision*) como un instrumento conceptual para realizar una lectura urbana.

Cullen define la dinámica del espacio urbano como el '*arte de las relaciones*', con estas palabras "*Its purpose is to take all the elements that go to create the environment: buildings, trees, nature, water, traffic, advertisements and so on, and to weave them together in such a way that drama is released*"⁴⁶. Cullen presenta en su libro '*The Concise Townscape*' tres conceptos para su lectura: *óptica*, *lugar* y *contenido*, que define de la siguiente manera:

- El concepto de *óptica*, al que vincula la noción de '*visión en serie*' y el movimiento.
- El concepto de *lugar*, que viene dado por la relación que establece el cuerpo humano con el entorno que le imparte la sensación de encontrarse en un sitio determinado y la simbiosis entre 'aquí' y 'allí'.
- El concepto de *contenido*, donde se pueden manipular los elementos del tejido urbano en un ambiente de 'conformidad', lo que define como estar de acuerdo en discrepar dentro de un marco reconocido de tolerancia.

Por su parte Rosalind Krauss cuando habla del acceso a la escala monumental por parte de la escultura, la define en un '*campo de negatividad*'; entre no-edificio/no-paisaje donde es a la vez paisaje y arquitectura. Siendo "*la lógica de la escultura inseparable, en principio, de la lógica del monumento*"⁴⁷. Krauss presenta una serie de tipologías que enmarcan la complejidad de las actuaciones en lo que denomina como el '*campo expandido*':

- *Emplazamientos señalizados*: comportamientos actuaciones sobre el paisaje rural.
- *Construcciones/emplazamientos*: comportamientos orientados a un lugar.
- *Estructuras axiomáticas*: actuaciones de construcción de paisaje.
- *Escultura*: comportamientos operados con / sobre objetos.

Mientras tanto en Barcelona se verá una incursión paulatina de la abstracción de la mano de artistas como Josep María Subirachs (*Forma 212*, 1957) y obras como '*Evocació marinera*', a cargo del Ajuntament de Barcelona en la Barceloneta en 1960. Esta noción de arte público no es nueva para la ciudad mediterránea.

46 Cullen, G. '*The Concise Townscape*'. Architectural Press. Boston: 1971. pp. 17-96.

47 Op. Cit. 32.

En este sentido, y como mencionamos antes, Forestier en 1929 señalaba la cualidad estética como uno de los elementos que habrían de aportar los sistemas de espacios libres de la ciudad. Sensibilizado en este aspecto a través de su experiencia junto a Forestier, Rubió i Tudurí contrasta lo expuesto por Le Corbusier en *'Vers une Architecture'* y señala a las obras del movimiento mecánico por "no preocuparse de la plástica, ni de la proporción, ni del lirismo, ni de la estética"⁴⁸. Señalamientos que ponen de manifiesto esta consideración de manera implícita en sus proyectos.

De igual modo, Léon Jaussely en su "Memoria del proyecto de enlaces de la zona del Ensanche de Barcelona y de los pueblos agregados", de 1907, enfatizaba sobre la colocación del arte público como un complemento de la obra que puede aportar o restar valor a un monumento independientemente de sus características físicas. Jaussely realiza una distinción en la colocación del arte público en relación con su naturaleza simbólica y sus características físicas que determinarían tanto su ubicación en la ciudad como su posición dentro del espacio.

Los ejemplos palpables de proyectos que siguen estos lineamientos dentro del paisaje de Barcelona indudablemente influyen sobre el primer delegado de urbanismo de la nueva administración democrática, Oriol Bohigas. Para Bohigas arte público es la expresión de una identidad y no un vacío grande y retórico construido para ocultar hechos problemáticos mediante el uso de piezas a gran escala, "perquè llull intenció és més palesament urbana, és a dir, funcionen més directament en relació amb la definició i la significació de l'espai"⁴⁹, una intención reforzada por la misma acción configuradora que ejerce el arte público sobre el espacio.

Bohigas resume esta relación arte-espacio en su lema 'monumentalizar la periferia' y que subraya el carácter de las primeras actuaciones dentro del urbanismo en los primeros años de la democracia en Barcelona. La intención estética y configuradora del arte sobre el espacio ha sido descrita anteriormente por autores como Camilo Sitte y Josef Stübben como un proceso global que trasciende a la colocación de monumentos o piezas de arte público en su entorno.

Camilo Sitte, en 1889, en su libro *'City Building According to Artistic Principles'*⁵⁰ hace referencia a las relaciones entre los edificios, los monumentos y las plazas en la ciudad. Dentro de los señalamientos hechos por Sitte en su libro apunta sobre la colocación de los monumentos de forma periférica sobre fondos favorables y libres de interferencias visuales.

Así mismo, Josef Stübben en su escrito de 1893, *'Practical and Aesthetic Principles for the Laying Out of Cities'* ofrece una reflexión sobre la colocación del arte público conforme a sus características físicas. Stübben incorpora además una consideración sobre la distancia necesaria para la apreciación adecuada de los monumentos "According to the aforementioned aesthetic principles, the monument already begins to lose its architectural effectiveness at a distance of four times its height; there remains only the effect of picturesque masses and outlines"⁵¹.

Stübben defiende, al igual que Sitte, la colocación periférica de las piezas en las plazas para evitar interferencias visuales perjudiciales tanto para el arte público como para los edificios; también da indicaciones sobre evitar la colocación del arte en las intersecciones de las vías para evitar desvíos en la circulación.

48 Rubió i Tudurí, N. M. 'Actar. Discriminació entre les formes de quietud i moviment a la construcció', 1931. Como citado por Ravetllat, P. J. en '1856-1939 Realidad y Utopía. Barcelona Futura'. Barcelona Contemporánea. Barcelona, 1997; pp. 86-96.

49 Bohigas, O. 'Metàstasi i Estratègia'. En 'Barcelona: espais i escultures: 1982-1986'. Col·lecció Materials de Disseny Urbà. N^o 11. Àrea d'Urbanisme i Obres Públiques (ed) Ajuntament de Barcelona, Fundació Joan Miró. Barcelona: 1987, pp. 11-12.

50 Sitte, C. *'City Building According to Artistic Principles'* (*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889). Collins, G. R., Crasemann Collins, C. trads. Columbia University studies in art history and archaeology. Random House, 1964.

51 Stübben, J. *'Practical and aesthetic principles for the laying out of cities'* (*Deutschen Vereins für öffentliche Gesundheitspflege*, 1885) Searles, W. H. Searles, trad. 'Transactions'. American Society of Civil Engineers. Chicago, 1893. s/p.

52 Op. Cit. 22, pp. 20-23, 52.

Podemos observar como el arte público concebido por Bohigas mediante el “*projectar, altra vegada -i realitzar-, places, carrers, passeigs, parcs, rambles, cruïlles, passos de vianants, mobiliari urbà, senyalització, monuments*”⁵² contribuye a monumentalizar y dotar de significado el espacio conforme a la morfología y tipología a nivel local, de barrio. Atribuyéndole a “*l’accent monumental -en una o en totes dues vessants, la rememorativa i l’artística-dóna ja els seus fruits: l’aglutinament social en la recerca i en la imposició física d’una dignificació formal*”⁵³, logrado a través del tratamiento tipológico de los elementos.

Podemos encontrar señalamientos adicionales en este sentido en el presente siglo cuando A. Remesar, refiriéndose al arte público, nos recuerda a Cerdà al hablar de ornato público, reconociéndolo como “*un elemento fundamental para la definición del paisaje urbano*”⁵⁴, al que asignaba un papel predominante en configurar el espacio de la intervía.

Otro autor que se expresa en torno al arte público y su relación con el tejido urbano es Fernando Gómez, haciéndolo en terminos de que “*El arte en la esfera pública es compatible con satisfacer necesidades prácticas y específicas de las comunidades (diseñar equipamientos, señalética, pavimentación, ajardinamiento, alumbrado, mobiliario...),...Porque, en su ámbito de ocupación, el arte público explora y da respuesta al entramado físico, social y emocional colectivo*”⁵⁵.

En su libro ‘*Art, Space and the City*’, 2005, Malcolm Miles⁵⁶ parte de la idea de que el arte tiene un papel en el espacio público y actúa en la esfera pública, contribuyendo a la imagen de la ciudad. Miles identifica distintas formas de realización y emplazamiento, fuera de los espacios convencionales del arte, incorporándolo dentro del espacio de la ciudad:

- *Exhibiciones de esculturas en espacios exteriores.*
- *Murales producidos por la comunidad.*
- *Land art.*
- *Site-specific art.*
- *Diseño de pavimentos y mobiliario urbano.*
- *Performance art.*

Otro autor en esta línea es Ignasi de Lecea, que hace referencia a Oriol Bohigas en términos similares, cuando apunta sobre éste último que “*llamaba la atención sobre la concepción amplia y común que considera monumento no tan solo la escultura pública o el arte público sino también aquellas obras de arquitectura a las que la gente va otorgando este carácter*”⁵⁷.

Lecea subraya esta relación del arte con el espacio público como una que introduce, mediante elementos contemporáneos, aquellos “*valores de urbanidad y de capitalidad que los monumentos y la escultura pública habían aportado en la renovación urbana de las ciudades europeas muchos años antes*”⁵⁸, como una de las características más importantes de la colección de Barcelona. Motivo por el que el programa de esculturas en Barcelona rechaza posturas de la escultura como algo meramente decorativo, así como la noción de la ciudad como un museo de esculturas al aire libre.

53 Ibid.

54 Remesar, A. ‘*Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano*’. 2003; p. 7.

55 Gómez Aguilera, F. Arte, ciudadanía y espacio público. On the W@terfront No. 5, marzo, 2004. Barcelona: 2004, p. 48.

56 Miles, M. ‘*Art, Space and the City*’. Routledge. NY: 2005.

57 Lecea, I. de (2004) ‘*Arte Público, Ciudad y Memoria*’. On the W@terfront no.5. Barcelona: 2004, p. 5.

58 Ibid., p. 8.

En su tesis '*Cartografies de la Mina*' Nuria Ricart⁵⁹ identifica cuatro tipologías básicas de la década de los 60's, hasta los años 90's, que podemos relacionar a la morfología de los proyectos desarrollados durante este periodo:

- Arte en espacios públicos (*Art in public places*): intervenciones realizadas en el contexto de la renovación de los nuevos *Downtowns* norteamericanos. "*Un trabajo sobre la forma y el espacio desde una concepción autónoma del arte y la escultura*".
- Arte en emplazamientos específicos (*Site Specific Art*): alude a obras concebidas para un lugar en particular. Toman en consideración las características del lugar, "*consecuencia de una visión postmoderna de la relación obra y emplazamiento*".
- *Arte público y diseño urbano*: propuestas desarrolladas dentro del campo interdisciplinar que aproxima el arte público a las lógicas y formas del diseño urbano; pensadas para usos concretos, con una funcionalidad definida.
- *Community Art*: aquellas intervenciones que giran en torno a la mejora de las condiciones de vida de las comunidades donde intervienen. Presentan un carácter de denuncia social y representatividad a colectivos desfavorecidos. Identifica como expresiones comunes las intervenciones de pintura mural.

Así mismo, en la tesis '*Cidade e frente de água: papel articulador do espaço público*'⁶⁰, Ana Rita Martins presenta una perspectiva del arte público como un "*processo de composição urbana faz parte do que consideramos como arte pública, na investigação; o oposto, ..., de uma abordagem centrada na peça*" y nos recuerda a Ignasi de Lecea cuando se refiere al Campidoglio describiéndolo como un "*...bel composto, una composición global que no puede descomponerse fácilmente en partes*"⁶¹.

Se hace evidente a través de los diversos autores que abordan el tema en distintos momentos, que existe una relación entre el arte público y el espacio de la ciudad. Lo que permanece abierto y difuso son los parámetros en los que delinear esa relación.

En adelante nos proponemos investigar sobre los mismos en búsqueda de lograr una mejor comprensión de las relaciones que tienen lugar entre el arte público y el espacio público.

59 Op. Cit. 28 (2009), pp. 139-152.

60 Martins Ochoa de Castro, A. R. Tesis doctoral '*Cidade e frente de água: papel articulador do espaço público*'. Universitat de Barcelona. Barcelona, 2011. pp. 68-87.

61 Lecea, I. '*Esculturas y Espacio Público en la ciudad de Barcelona*'. On the W@terfront, Nr, 8, April. Barcelona: 2006, p. 13.

3. CONSIDERACIONES

En base a todas las experiencias anteriores, podemos observar que el tema de la inserción del arte en la ciudad todavía no se encuentra debidamente estructurado y son pocos los autores que realizan apuntes relativos a la colocación de las obras en los espacios. Los referentes existentes que se aproximan a realizar algún señalamiento al respecto de este fin son escasos.

El arte público señala un nuevo territorio de encuentro, un espacio que, como ha señalado Antoni Remesar, se sitúa *“entre el arte, la arquitectura, el diseño en el contexto de planes de desarrollo o regeneración urbana de las ciudades”*⁶². Remesar apunta la necesidad de la ocupación del espacio por parte de la escultura emplazada en el territorio urbano; contribuyendo a la definición de los límites mediante la ocupación del plano vertical y del suelo *“para hacer emerger el espacio”*⁶³.

Siendo por lo tanto el arte público un elemento del hacer ciudad que, como señala Maderuelo, se encuentra *“apoyándose en valores estéticos, capaces de mejorar las condiciones físicas y funcionales de la ciudad proporcionando al ciudadano un ambiente limpio, culto, agradable y respetuoso con la fisonomía y la historia del lugar”*⁶⁴, en la medida que vincula las partes con el todo. En nuestro caso, la pieza con el entorno.

Esta revisión de la literatura existente lleva a un apartado necesario para el abordaje de nuestro primer objetivo específico dentro de este trabajo, contextualizar el papel del Arte Público dentro de la morfología de la ciudad en el marco internacional y en Barcelona.

Contribuye igualmente al desarrollo de una metodología aplicable a nuestro objeto de estudio que desarrollaremos a continuación. El análisis morfológico es la herramienta que nos ayudará a comprender las relaciones formales y sus efectos sobre el paisaje urbano.

62 Remesar, A. *‘Repensar el paisaje desde el río’*. En *‘Arte público. Actas. Arte y Naturaleza’*. Huesca 1999. Diputación de Huesca. Huesca: 2000, p. 196.

63 Op. Cit. 54.

64 Maderuelo, J. *‘El Arte de Hacer Ciudad’*. En Maderuelo, J. (ed) *‘Arte Público, Naturaleza y Ciudad’*. Fundación César Manrique-Colección Ensayo. Lanzarote: 1990, p. 51.



'Totem'. E. Kelly, 1987. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.



II. Metodología para el análisis morfológico

Los diversos planteamientos que se realizan en los distintos momentos del urbanismo y el arte contemporáneos, en relación al arte en el espacio de la ciudad, constituyen una fuente de referencia sobre el análisis de la inserción del arte en el proyecto urbano. Sin embargo estos planteamientos no se encuentran debidamente estructurados.

A través de hacer una puesta en valor se busca reunirlos en un instrumento que nos ayude a establecer unos parámetros de observación y de análisis vinculados a nuestro contexto, la ciudad de Barcelona.

1. Marco teórico para una metodología de análisis morfológico

La revisión de las fuentes expuestas anteriormente nos revela que en distintos momentos se han realizado diferentes aproximaciones sobre como entender el espacio de la ciudad. Las diversas disciplinas que confluyen en el diseño y planeamiento del espacio público contemporáneo, reflexionan sobre este espacio y sus contenidos, como la inserción del arte público.

Enfocando estas perspectivas a nuestro objeto de estudio, las relaciones entre el arte público y su entorno, procuramos que nos aporten pistas para el desarrollo de una metodología que nos asista en la selección de los parámetros aplicables en nuestro análisis. De modo que estos nos sirvan de herramienta para identificar las relaciones que tienen lugar en el binomio arte público-espacio público, la inserción del elemento escultórico en la trama de la ciudad, que permiten que este diálogo sea de beneficio para el conjunto.

Adicionalmente a los señalamientos realizados anteriormente por Sitte y Stübben sobre la colocación del arte en el espacio público, Paul Zucker en su publicación de 1959, *'Town and Square: from the Agora to the village green'*, realiza un análisis de la plaza urbana en distintos periodos históricos. En este análisis presenta varios ejemplos de composición urbana y realiza además algunos señalamientos para la colocación de arte público.

Conjuntamente con los aspectos morfológicos otro punto de análisis que realiza Zucker es la relación *'espacio-volumen'* como un aspecto estético de la planificación urbana. Zucker basa sus observaciones en factores como *'the relation between the forms of the surrounding buildings; on their uniformity or their variety; on their absolute dimensions and their relative proportions in comparison with the width and length of the open area; on the angle of the entering streets; and, finally, on the location of monuments, fountains or other three-dimensional accents'*¹.

Zucker define el *'espacio'* como el potencial de expansión en tres dimensiones y el *'volumen'* como la forma compacta de la masa tridimensional y señala que la capacidad estética de la planificación urbana de la ciudad depende de su relación.

Para Zucker los límites son los que generan la tridimensionalidad de cualquier espacio, *'its walls, floor, and ceiling...they work on us as pressure and resistance; their scale and shape stimulate and modify our reaction'*². El tope del espacio Zucker lo ubica en el cielo, *'the sky confines aesthetically the space of the square just as definitely as do the surrounding houses or the pavement'*³. Zucker ubica este tope entre aproximadamente tres a cuatro veces la altura de el edificio más prominente del conjunto.

Esta impresión, explica, se produce como efecto del juego de alturas entre los edificios circundantes y la extensión del suelo, su ancho y largo, en relación con la escala humana. Apunta además como se abordan los efectores de la relación *'espacio-volumen'* desde la disciplinas que convergen en el espacio de la ciudad:

·Arquitectura: *'Shaped space and formed masses, giving rise to inextricably fused spatial and plastic sensations'*⁴.

1 Zucker, P. *'Town and Square: from the Agora to the village green'*. New York: Columbia University Press. 1959, pp. 232-237.

2, 3, 4 Ibid.

·Escultura: *'Formed masses and spaces shaped by them, giving rise to chiefly plastic and indirectly spatial sensations'*⁵.

·Urbanismo, or city planning: *'Shaped space and organized directions, giving rise to chiefly spatial and indirectly pictorial sensations'*⁶.

Gordon Cullen en el momento en que introduce su concepto de *'visión en serie'*⁷ incorpora para los términos de óptica, lugar y contenido, que identificaremos anteriormente, unas características morfológicas asociadas a cada uno de ellos:

·*Óptica*: enclaves, cerramientos, punto focal, recintos.

·*Lugar*: aquí y allí, fraccionamiento, cambio de nivel, perfil, vistas, desviación, proyección y recesión, señalización, angostamientos (*narrowings*), infinidad.

·*Contenido*: yuxtaposición, inmediatez, detalle, complejidad, convencionalidad, contundencia y fuerza, exposición, ilusión, geometría, fallas, relación, escala, distorción.

Estas características que identifica Cullen describen en su mayoría el entorno o la trama a través de la experiencia, del recorrido. Este es un concepto que está en el centro de las ideas de Cullen, el espacio de la ciudad es un espacio de movimiento y de esa forma es que se experimenta.

En 1999 Antoni Remesar define el arte público como el *"conjunto de las intervenciones estéticas que interviniendo sobre el territorio desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio que contribuyen a co-producir el sentido del lugar"*⁸, son proyectos con una estructura significativa que comunica su significado mediante el contexto de la intervención, y delinea unos parámetros identificables para ello (Fig. 1).

Otro de los autores que se expresa en términos de valoración del espacio público y sus contenidos es Pedro Brandão. En su libro *'O Chão da Cidade'* presenta una serie de criterios de evaluación para el diseño del espacio urbano. Brandão define en términos generales el arte público como *"las obras artísticas creadas o localizadas en el espacio público, y por lo tanto, de acceso universal"*⁹ que pueden ser de naturaleza efímera o permanente comprendiendo:

·Obras de arte producidas para un lugar específico (*site specific*).

·Exposiciones, performances, instalaciones u otras obras efímeras.

·La colaboración de artistas, arquitectos, urbanistas, antropólogos o sociólogos en la producción de ambientes físicos únicos que integran el arte en la trama urbana de la ciudad, con mayor o menor participación de la comunidad.

5, 6 Ibid.

7 Cullen, G. *'The Concise Townscape'*. Architectural Press. Boston, 1971. pp. 17-96.

8 Remesar, A. *'Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el siglo XXI'*. Barcelona, Cr Polis Universitat de Barcelona. Barcelona: 1999. [En línea] <<http://www.ub.es/escult/1.htm>>.

9 Brandão, P. *'O chão da cidade: guia de avaliação do design de espaço público'*. CPD. Lisboa: 2002, pp. 58-61.

Parámetros	Indicadores
Identidad	Entidad Totalidad Independencia del contexto Ser distinguible
Estructura	Color Forma Figura Escala Materiales Tratamiento
Sentido	Funcionalidad Reconocibilidad Codificabilidad Utilidad Coherencia Encaje en el contexto

Fig. 1. Cuadro de parámetros para el arte público realizado por A. Remesar, 1999.
Imagen: Elaboración propia.

Brandão cita la propuesta de Maderuelo¹⁰ para la clasificación del arte público según criterios de física y de significación:

- *Monumentalidad*- protagonismo del elemento artístico.
- *Significado-Concepto de site specific*- concebidas para un lugar determinado y que confieren sentido y nuevos significados.
- *Commemoración*- recuperación de la función conmemorativa o evocativa.
- *Utilidad*- obras a partir de dimensiones y significados más relacionados a la utilidad/funcionalidad y los valores urbanos.
- *Calidad ambiental*- carácter escenográfico - tratamiento del espacio de una forma global, el lugar configura la obra.
- *Capacidad participativa*- obras que reclaman la participación de la población.

Así como criterios relacionados a cualidades materiales:

10 Maderuelo, J. 'Arte público en espacios urbanos'. Madrid. Según citado en Brandão, P. 'O chão da cidade: Guia de avaliação do design de espaço público'. CPD. Lisboa: 2002, p. 59.

- Obras efímeras.
- Obras inmateriales.
- Obras utópicas.
- Obras virtuales.

Desde este punto de partida Brandão elabora una lista de cotejo (*check list*) para evaluar los procesos y proyectos de espacio público en su forma construida. Mediante unos criterios generales de calidad asociados a una escala de valores, como método de percepción y reconocimiento de imagen e identidad. El autor identifica una serie de parámetros para evaluar las intervenciones que define de la siguiente manera:

- *Singularidad, percepción*: elementos de nitidez, con impacto visual.
- *Simplicidad, amabilidad*: elementos relacionables, facilitadores.
- *Continuidad, Permeabilidad*: fácil lectura espacial, apertura.
- *Destaque, predominio*: afirmación, se refiere a un tipo dominante.
- *Nodo, función de articulación*: elementos de referencia en la orientación.
- *Diferenciación, asimetría, variedad*: elementos distinguibles de la norma.
- *Foco*: elementos de y para la perspectiva y paisajes atractivos.
- *Percepción de movimiento*: elementos con variaciones espacio-temporales.
- *Series, módulos*: repeticiones, texturas, elementos rítmicos.
- *Significados, nombres, historias*: grafismos, palabras, discurso.

El *Project for Public Spaces*¹¹ (PPS), desde 1975, desarrolla un enfoque para la evaluación de los espacios públicos concebido como '*Placemaking*' (Fig. 2). Este es un proceso multifacético para el planeamiento, diseño y administración de los espacios públicos, empleado como método de diagnóstico de calidad de la experiencia que produce el espacio a partir de criterios cualitativos y cuantitativos por parte de los usuarios:

- *Accesos y enlaces*: que sea accesible y bien conectado con otros lugares física y visualmente.

11 '*The Place Diagram*' es una de las herramientas desarrolladas por el PPS para la evaluación de los lugares en una comunidad. El círculo interior representa atributos clave (*key attributes*), el del medio cualidades intangibles (*intangible qualities*) y el exterior datos cuantificables (*measurable data*). [en línea] <http://www.pps.org>.

- *Comodidad e imagen*: es cómodo y tiene buen aspecto, proyecta seguridad, limpieza y provee lugares para estar.
- *Usos y actividades*: es atractivo a las personas para llevar a cabo diversas actividades.
- *Socialización*: promueve el intercambio social, las personas disfrutan estar en el espacio y mantenerlo.

En su libro *'La imagen de la Ciudad'*¹², 2011, Brandão realiza una revisión de la evaluación del PPS en basado en el valor identitario de la imagen en función de los siguientes atributos:

- *Legibilidad*: distinción como cosa.
- *Estructura*: relación de los artefactos entre ellos y con el observador.
- *Significado*: elemento distintivo, relativo a referencias.

Este modelo permite una valoración de la imagen, valores identitarios, percibidos y su relación con los atributos físicos del espacio (Fig. 3).

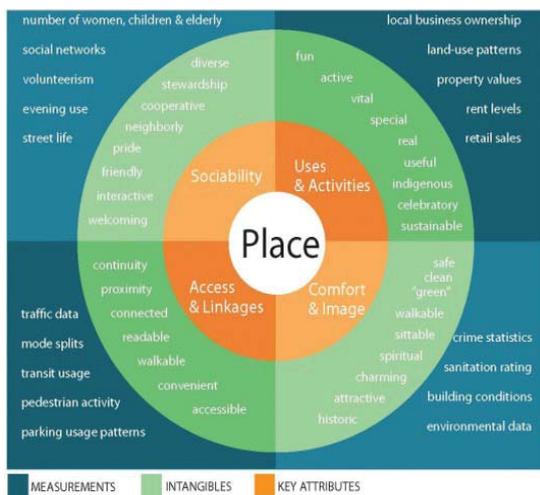


Fig. 2 'The Place Diagram' según el modelo del Project for Public Spaces. Imagen: Project for Public Places. <www.pps.org>.

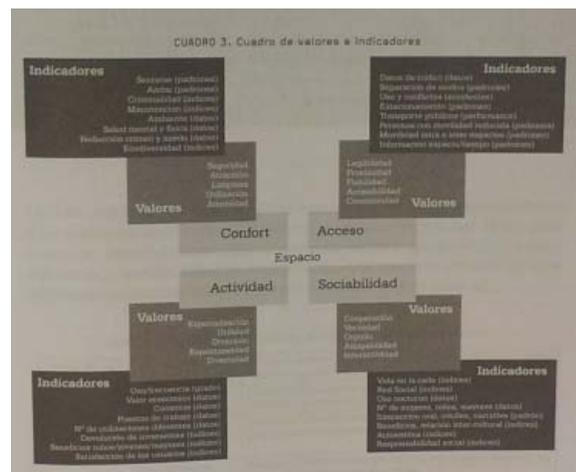


Fig. 3 Cuadro de valores e indicadores revisión realizado por P. Brandão, 2011. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.

Otro campo de evaluación para el arte público lo realiza Anthony Bovaird¹³ mediante una valoración económica del arte público en la regeneración urbana, como elemento que contribuye a la calidad de vida en la ciudad en términos de:

12 Brandão, P. *'La Imagen de la Ciudad: estrategias de identidad y comunicación'*. Ube Comunicación activa: ciudad; 08. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona: 2011, pp. 49-52.

13 Bovaird, A. G. *'Public Art in Urban regeneration: an economic assessment'*. Aston University. Birmingham: 2005, p. 19.

- *Aumentar el total de los ingresos generados en la ciudad:* incrementando el número de puestos de trabajo y el ingreso promedio.
- *Mejorar la cohesión social:* facilitando una mayor cantidad y mejor cualidad de interacciones sociales.
- *Mejorar la imagen de la ciudad ante la toma de decisiones a nivel nacional:* aumentando la representatividad, atrayendo centros de toma de decisiones, públicos y privados, a la ciudad y mejorando su imagen como centro de cambio dinámico.
- *Mejorar la imagen de la ciudad como centro de cultura:* manteniendo, mejorando, incrementando y promoviendo exitosamente los equipamientos culturales de la ciudad.

Estas iniciativas provienen de administraciones, públicas o privadas, mediante el desarrollo de programas de regeneración urbana que apuntan objetivos diversos que pueden ser de orden económico, social, político y cultural; en los que la promoción del arte público adquiere un efecto medible.

En la tesis '*Cidade e frente de água*'¹⁴, Ana Rita Martins se expresa sobre la colocación del arte en la ciudad (Fig. 4) en términos de que "*Nesta dialéctica, a colocação no espaço urbano desempenha um papel crucial. A relação da arte pública com a sua envolvente (e com a articulação) depende das suas características físicas; mas será a sua colocação - que, por sua vez, encerra uma intenção- que lhe irá conferir um determinado sentido*".

Martins recoge este diálogo entre el objeto de arte público y su entrono, el espacio urbano que lo envuelve en el siguiente cuadro:



Fig. 4. Cuadro presentado por A. R. Martins en la tesis doctoral '*Cidade e frente de água: papel articulador do espaço público*', 2011. Imagen: Elaboración propia.

A través de estos autores podemos observar que existen consideraciones en términos de los elementos estructurales y la fisicalidad del espacio y los elementos que contiene. Los aportes que nos proporciona la revisión de estos diversos métodos en términos morfológicos pueden ser aplicables al arte público.

14 Martins Ochoa de Castro, A. R. Bovaird, A. G. '*Cidade e frente de água: papel articulador do espaço público*'. [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona. 2011, p. 78.

2. Desarrollo de herramientas metodológicas aplicado al modelo Barcelona

Partiendo del estudio de estos distintos modelos se procede a realizar una síntesis desarrollando unas categorías para relacionar el arte público con su emplazamiento dentro del espacio público. De especial consideración son aquellos parámetros señalados anteriormente por los diversos autores que destacan características comunes entre el la pieza urbana y su entorno -como proporciones, forma, destaque, entre otros- que nos asistan en la definición parámetros para el análisis propios a nuestro objeto de estudio.

Primero se definen unas categorías relacionadas con las características físicas de los elementos, identificandolos a través de *categorías de arte público* (Tabla 1):

Tabla 1. Categorías de arte público en relación con su colocación. Elaboración propia.

Categorías-Arte	Características
Exenta	Pieza urbana independiente.
Mural/relieve	Pieza cuyo soporte es el límite edificado.
Grupo escultórico	Compuesta de varios elementos dispuestos en el espacio público.
Elemento arquitectónico	Pieza que forma parte del proyecto de espacio público.
Site specific	Concebida para incorporarse dentro de un entorno particular.

Otra serie de categorías nos ayudan a relacionar la pieza con su entorno dentro del contexto de la trama urbana, mediante *configuraciones de espacio público* (Tabla 2):

Tabla 2. Categorías para relacionar la pieza con su entorno dentro del contexto de la trama urbana. Elaboración propia.

Configuraciones Espaciales	Características
Plano horizontal	Articulador de proyecto de espacio público.
Línea	Articulador entre dos puntos.
Nodo	Enlace/articulación de uno o más entornos.
Plano vertical	Límite edificado

Los parámetros para el análisis morfológico de las relaciones entre la obra y el espacio público, según sus características observables (Tabla 3), quedan entonces definidos en función de:

Tabla 3. Parámetros para el análisis morfológico. Parámetros según las características físicas vinculando arte-espacio. Elaboración propia.

Parámetros	Características	Indicadores	Herramientas de análisis
Proporciones	Relación entre las dimensiones reales del espacio.	Plano vertical (límite edificado) : plano horizontal (acera, calzada)	Secciones: transversales longitudinales
espacio-volumen	Articulación de los bordes del espacio	Proyección de elementos predominantes en los límites del espacio.	Perfil Superficie
Proximidad	Relación entre la continuidad espacial y visual.	Accesibilidad física Accesibilidad visual	Plantas
Inserción	Grado de integración con el entorno.	Diferenciación (contraste, análogo)	Vistas

Estos parámetros nos servirán de guía, un marco de referencia general, para el análisis morfológico de los casos de estudio como herramienta flexible y variable según cada caso. No es indispensable que todos ellos se encuentren presentes o sean abordados con la misma profundidad en todos los casos.

De modo que nuestra búsqueda, se guiará por una serie de categorías (Fig. 5) que incorporan la relación con el entorno inmediato (emplazamiento), así como su papel dentro de la trama siguiendo el desarrollo del contexto de estudio, el modelo Barcelona; quedando establecidas las categorías de la siguiente manera:

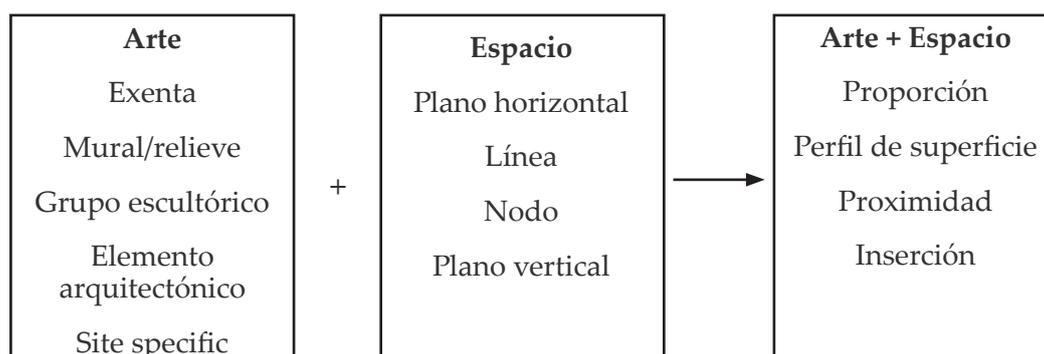


Fig. 5. Cuadro descriptivo de la integración de categorías y parámetros para el análisis morfológico. Elaboración propia.

Una vez establecidos los parámetros y las categorías de arte y configuraciones espaciales, se procede a insertarlos en una matriz (Fig. 6) vinculando las obras de arte público documentadas en el Catálogo de Arte Público de Barcelona con el contexto temporal objeto de nuestro estudio, a partir de 1979. estas obras se encuentran comprendidas en el apartado del Catálogo titulado 'La Barcelona de la democracia'.

La realización de este ejercicio nos permitirá cumplir la primera parte de nuestro tercer objetivo específico, Identificar la aplicación del arte público dentro del modelo Barcelona.

La cantidad considerable de información obtenida nos lleva a establecer unos criterios de selección que nos permitan obtener una muestra que se ajuste a las limitaciones del tiempo establecido para el trabajo. Forman parte de los criterios de selección para los casos de estudio el que estos sigan la lógica urbanística del periodo y la aplicación del arte público que se realiza dentro de dicha lógica:

- Siguen la secuencia de las operaciones urbanísticas
- Búsqueda de lograr un entorno continuo y homogéneo, pero distintivo.

- Ofrecen distintos grados de identidad a diferentes escalas.
- Introducen un factor de innovación que aporta a la unidad del territorio.

año	obra	distrito	emplazamiento	autor	instala	coleccion	espacio publico	Categoría
1976	Angel Guimera	Ciutat Vella	mural-relieve	local	no	no	plaza	nodo
1976	Cosmologia catalana	Sarria-Sant Gervasi	mural-relieve	nacional	no	FFCC dela Generalitat de Catalunya	colectivo	plano vertical
1976	Generaciones	Sarria-Sant Gervasi	exenta	nacional	no	privada	colectivo	nodo
1976	Pavimento Miro	Ciutat Vella	mural-relieve	local	no	ayuntamiento	rambla	nodo
1976	Four Wings	Sants-Montjuic	exenta	internacional	no	Fundacion Joan Miro	colectivo	nodo
1977	Rafael Casanova	Ciutat Vella	exenta	local	no	ayuntamiento	colectivo	nodo
1977	Pau Claris	Ciutat Vella	exenta	local	arqu local	ayuntamiento	paseo	nodo
1977	A Rafael Casanova	Eixample	exenta	local	arqu local	ayuntamiento	ronda	nodo
1977	A Francesc Layret	Eixample	exenta	local	no	ayuntamiento	plaza	nodo
1977	Francesc Layret	Eixample	mural-relieve	local	no	ayuntamiento	calle	nodo
1977	Rombos gemelos	Les Corts	exenta	nacional	no	ayuntamiento	parque	nodo
1978	El perro abandonado	Ciutat Vella	exenta	local	no	ayuntamiento	parque	nodo
1978	Fuente de la Pinza	Horta-Guinardo	exenta	local	no	Diputacion de Barcelona	colectivo	plano horizontal
1978	Al Doctor trueta	Sant Marti	exenta	nacional	no	ayuntamiento	rambla	nodo
1979	Estacion Barcelona-Sants	Sants-Montjuic	mural-relieve	local	no	RENFE	colectivo	plano vertical
1979	Sin titulo	Sants-Montjuic	mural-relieve	nacional	no	RENFE	colectivo	plano vertical
1979	Isabel Llorach	Ciutat Vella	mural-relieve	no	no	no	calle	plano vertical
1979	Al Padre Pere Relats	Sant Marti	exenta	nacional	no	ayuntamiento	cruce vias	nodo
1979	Rafael Benet	Sarria-Sant Gervasi	mural-relieve	local	no	ayuntamiento	calle	plano vertical
1980	El Tambor del Bruc	Les Corts	exenta	nacional	no	Ejercito español	avenida	nodo
1981	A Antonio Machin	Ciutat Vella	exenta	local	no	ayuntamiento	plaza	nodo
1981	El Ninot	Eixample	exenta	internacional	no	ayuntamiento	calle	nodo
1981	A Felix Rodriguez de la Fuente	Ciutat Vella	exenta	no	no	ayuntamiento	parque	nodo
1981	A Ausias March	Les Corts	exenta	local	no	Generalitat de Catalunya	colectivo	nodo
1982	La Diosa	Ciutat Vella	exenta	local	arqu local	ayuntamiento	colectivo	nodo
1982	La Diosa	Eixample	exenta	local	no	ayuntamiento	plaza	nodo
1982	Desnudo Recostado	Ciutat Vella	exenta	local	no	ayuntamiento	colectivo	nodo
1982	Los Tres Gitanillos	Ciutat Vella	exenta	local	no	ayuntamiento	colectivo	nodo
1982	Las Cuatro Estaciones	Ciutat Vella	mural-relieve	local	arqu local	ayuntamiento	colectivo	plano vertical
1982	Maternidad	Sants-Montjuic	exenta	local	no	ayuntamiento	plaza	nodo
1982	A Blas Infante	Nou Barris	exenta	local	arqu local	ayuntamiento	parque	nodo
1982	A Pau Casals	Sarria-Sant Gervasi	site specific	local	arqu local	ayuntamiento	avenida	plano horizontal
1982	Monolito	Les Corts	exenta	no	no	Universidad de Barcelona	colectivo	nodo
1983	Mujer	Ciutat Vella	exenta	local	no	ayuntamiento	colectivo	nodo
1983	Fuente de Neptuno	Ciutat Vella	exenta	local	arqu local	ayuntamiento	plaza	nodo
1983	Homenaje a Picasso	Ciutat Vella	exenta	local	arqu local	ayuntamiento	paseo	nodo
1983	Mujer y pajar	Eixample	exenta	local	arqu local	ayuntamiento	parque	nodo
1983	Homenaje al Mediterraneo	Nou Barris	grupo escultorico	local	arqu local	ayuntamiento	plaza	nodo

Fig. 6. Ejemplo de la matriz utilizada para la identificar la aplicación del arte público dentro del modelo Barcelona. Elaboración propia.

Luego de examinar los datos a nuestra disposición, tanto en el Departament de Urbanisme como en el Catàleg de Art Públic de Barcelona, y llevar a cabo la aplicación de la matriz de parámetros y los criterios de selección, se establece una muestra representativa de ejemplos dentro del contexto de estudio, la Barcelona de la democracia, ubicados en la extensión del territorio de la ciudad.

Esta muestra comprenderá nuestros casos de estudio (Tabla 4) que se presentan siguiendo el orden cronológico de los periodos de desarrollo del modelo Barcelona. Esta selección completa nuestro tercer objetivo, identificar los casos de estudio, recogidos en la siguiente tabla:

Tabla 4. Casos de estudio seleccionados. Relación de los casos de estudios a medir aplicando los parámetros de análisis morfológico. Elaboración propia.

Periodo	Arte Público en el proyecto urbano	Caso de Estudio
1979-1986	Recuperación monumento como elemento simbólico dentro de la ciudad- social y cultural. Modelos más artísticos que conmemorativos. Responde a: Reivindicación democrática del espacio público. Urbanismo remedial. Esponjamiento.	<i>La Font de Neptú</i> , 1983. (exenta/nodo) <i>El Muro</i> , 1984. (site-specific/plano horizontal)
1987-1992	Monumentalización de la periferia. Inclusión de figuras de primer orden internacional. Responde a: Conectividad y continuidad del territorio.	<i>Mitjana escultórica</i> , 1989. (site-specific/contexto) <i>La República</i> , 1990. (exenta/nodo)
1993-1999	Vinculado a los espacios de vialidad. Responde a: Integración metropolitana. Equilibrio territorial barrios y distritos.	<i>Yo, América</i> , 1995. (exenta/nodo) <i>Elementos escultóricos Nou Barris</i> , 1999. (proyecto/área)
2000-2010	Arte público forma parte integrada del proyecto paisajístico, urbano y arquitectónico. Superficie como espacio de intervención del arte. Responde a: Conectividad de la ciudad al exterior.	<i>Aquí hay tomate</i> , 2004. (grupo escultórico/área) <i>El canal de Suez</i> , 2009. (proyecto/área)

Teniendo en cuenta los aspectos que inciden en el desarrollo del modelo Barcelona, así como los parámetros establecidos para nuestro análisis, se desarrollan otra serie de herramientas para realizar una lectura transversal de los mismos.

Estas herramientas se referencian durante la lectura de este trabajo ya que nos permiten insertar el análisis morfológico de los casos de estudio seleccionados.

Del mismo modo ubicar los elementos de influencia en cada momento, y se encuentran contenidas en el *Volumen II. Estudios de caso* de este trabajo.

La primera de estas herramientas, correspondiente al anexo I, consiste en una *Línea de Tiempo-Atlas* que nos permite visualizar la relación temporal entre los elementos que inciden en el desarrollo del arte público en el modelo Barcelona, entendiéndose que en este desarrollo conlleva también procesos de políticas y gestión que dan base a las actuaciones llevadas a cabo en la ciudad. La Línea de Tiempo-Atlas nos facilita realizar una lectura transversal de de estos elementos.

Los procesos y las actuaciones que han tenido lugar en la ciudad son diversas y se contemplan en base a dos líneas de actividad principales: *Espacios Públicos* (estadísticas de actividad y balance de proyectos) y *Arte Público* (estadísticas de actividad), que corresponden a los puntos de referencia en la gráfica central. En esta se presentan simultáneamente los procesos que han tomado lugar en la ciudad, representados transversalmente mediante los siguientes bloques temáticos:

- *Acuerdos*- marco general de visión en el que se enfocan los esfuerzos de gestión administrativa.
- *Planes*- adaptaciones al PGM en las que se enmarcan las actuaciones.
- *Eventos*- acontecimientos promotores de momentos afluencia económica con un impacto directo sobre el desarrollo urbano.
- *Proyecto Urbano*- líneas de actuación proyectual.
- *Arte Público*- lineamientos generales y mecanismos de gestión.

Los casos de estudio que se desprenden de este contexto se presentan vinculados a estos elementos mediante anexos. Estos contienen el análisis de los parámetros identificados para las relaciones arte público-entorno en los *Casos de estudio*:

- II: Estudio. 01 Plaça de la Mercè, *Font de Neptú*.
- III: Estudio. 02 Plaça de la Palmera, *El Muro*.
- IV: Estudio. 03 Av. Río de Janeiro, *Mitjana escultórica*.
- V: Estudio. 04 Plaça Lluçmajor, *La República*.
- VI: Estudio. 05 Plaça de Monterrey, *Yo, América*.
- VII: Estudio. 06 Parc Central de Nou Barris, *elementos escultóricos*.
- VIII: Estudio. 07 Zona Fórum, *Aquí hay tomate*.
- IX: Estudio. 08 Plaça Lesseps, *El Canal de Suez*.

Estos aspectos se recogen mediante *Fichas de Valoración* que resumen los parámetros evaluados mediante el análisis morfológico y la información técnica relacionada al proyecto urbano y el proyecto de arte público para caso de estudio. Estas Fichas acompañan el texto del cuarto apartado del presente trabajo. La información contenida en las Fichas de Valoración se puede consultar en su totalidad en el anexo según el caso de estudio correspondiente, esta referencia se encuentra insertada en el texto así como en las fichas.

- Ficha A: Plaça de la Mercè, *Font de Neptú*.
- Ficha B Plaça de la Palmera, *El Muro*.
- Ficha C: Av. Río de Janeiro, *Mitjana escultórica*.
- Ficha D: Plaça Lluçmajor, *La República*.
- Ficha E: Plaça de Monterrey, *Yo, América*.
- Ficha F: Parc Central de Nou Barris, *elementos escultóricos*.
- Ficha G: Zona Fórum, *Aquí hay tomate*.
- Ficha H: Plaça Lesseps, *El Canal de Suez*.

Este segundo apartado complementará los posteriores y nos conducirá a alcanzar la finalidad de nuestro segundo objetivo: desarrollar una metodología para identificar las relaciones de orden morfológico dentro de la interacción arte-espacio. La aplicación de las distintas herramientas contribuyen a la concreción de nuestro tercer objetivo: analizar los parámetros identificados para las relaciones arte público-entorno en los casos de estudio.

Una vez cumplidos estos objetivos en el siguiente apartado se procede a contextualizar la configuración del arte público en nuestro contexto de estudio, el modelo Barcelona.



III. Configuración del Arte Público en el modelo Barcelona

El desarrollo y consolidación del modelo Barcelona no toma lugar en un contexto de aislamiento. Desde tiempo antes el germen del modelo se va gestando, tanto en la ciudadanía como en la visión de los proyectos para la ciudad. Este proceso se va desarrollando valiéndose de referentes y tomando partido de momentos significativos para llevar a cabo su consolidación.

En adelante se examinan los antecedentes al modelo Barcelona, su periodo de gestación así como los acontecimientos significativos para la ciudad y el arte público dentro de los mismos, contenidos dentro de la dinámica ciudad-cultura-arte público y sus mecanismos de gestión.

1. ANTECEDENTES

Durante el período de transición política, comprendido entre 1975 a 1981, y cobrando mayor fuerza en los primeros años de la democracia, tienen lugar en Barcelona una serie de eventos que reflejan respuestas en el ámbito urbanístico. Como resultado se promueven nuevos modos de actuación en la ciudad.

Barcelona, recién salida del periodo dictatorial que padeciera a manos del General Franco, no podía esperar el momento de disipar la sombra tendida sobre ella por el antiguo régimen y recuperar su anterior esplendor. Barcelona se veía envuelta en toda una serie de transformaciones que influyen en el espacio público –desde nuevas políticas territoriales, económicas, sociales, culturales, así como un renovado énfasis en el espacio urbano, cuyo control total había sido trasladado a manos del estado- restableciéndolo en territorio de dominio democrático de todos los ciudadanos.

En las postrimerías del franquismo, imperaba la especulación privada y un crecimiento anárquico. Siguiendo una línea de expansionismo y desarrollismo –caracterizada por una urbanística de parcelación y edificación- que coincide con una etapa de gran crecimiento demográfico en Barcelona, alimentado por las inmigraciones provenientes de otros lugares del estado catalán y España, que son atraídas por la prometedora actividad industrial del momento¹.

En los años 60's, aproximadamente, daría comienzo un desarrollo económico e industrial que trae a la ciudad una gran corriente migratoria, siguiendo la tradición de las oleadas migratorias producto de las Exposiciones Universales de 1888 y 1929. La infraestructura urbanística y de viviendas aumentó de forma exponencial, muchas veces sin un criterio definido, esto condujo a que nacieran barrios-dormitorio en las afueras de la ciudad. Muchos de estos barrios se encontraban compuestos de edificios que se construían desprovistos de urbanización y servicios, un fenómeno común de la urbanística durante el franquismo, convirtiéndolo en “un período histórico-político de marcadas desigualdades”².

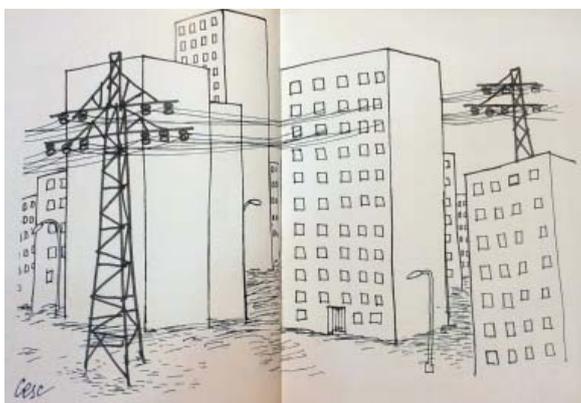


Fig. 1. 'Los blocs', Cesc. Imagen: 'Cesc la força del traç', Viena Edicions, 2007. Archivo fotográfico de la autora.

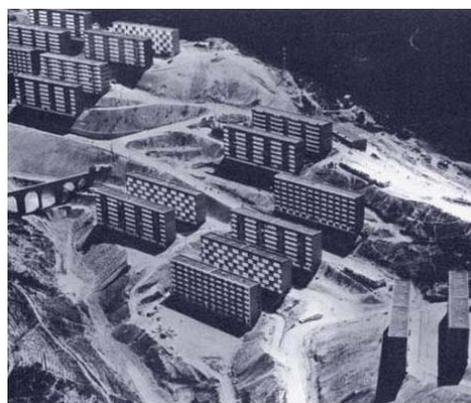


Fig. 2. Polígono de Ciudad Meridiana, 1964. Imagen: Archivo Texsa, 1972.

1 Es durante el tiempo de 1957-1973, que coincide con los años de mandato del alcalde Josep María Porcioles, que Barcelona deberá albergar a 300,000 nuevos habitantes. Al mismo tiempo fue entonces cuando el Ayuntamiento empezó a adquirir terrenos en la ciudad que más tarde serían utilizados –dentro del marco de acción del posterior Plan General Metropolitano de 1976- para realizar obras públicas, (Ajuntament de Barcelona. 'Barcelona Escultures'. Edicions Polígrafa. Barcelona: 2002).

2 Domingo i Clota, M. y Bonet i Casas, M. 'Barcelona i els moviments socials urbans'. Edicions Mediterrania. Barcelona: 1998, pp. 38-50.

Las desigualdades características del franquismo también se pueden observar reflejadas en la política de los trabajos escultóricos durante el período: ambigüedad de criterios estéticos y temáticos. Durante los 16 años de la alcaldía de Porcioles, *“a pesar de seguir una línea de aparente tolerancia con la recuperación de catalanistas aceptables por el franquismo, la lógica monumental se circunscribe en su mayoría a la conmemoración, siguiendo la tradición iniciada en los 40’s de levantar monumentos franquistas”*³. Abundaban también piezas de orden religioso y aquellas comisionadas privadamente, iniciativa que se alentaba por parte de las entidades privadas⁴, *“muy poco de la vitalidad de las vanguardias se transmitirá al arte público durante este tiempo”*.

Los primeros asomos de abstracción en el arte de la ciudad llegan de la mano de artistas como Josep María Subirachs (*Forma 212*, 1957) (Fig. 3) y obras como *‘Evocació marinera’*, a cargo del Ayuntamiento en la Barceloneta en 1960; posteriormente con Àngel Ferrant (*Ingeniería textil*, 1961), Marcel Martí (*Ritme i projecció*, 1961) y Eduald Serra (*Forma y espacio*, 1966), entre otros.



Fig. 3. 'Forma 212', de Josep Maria Subirachs, 1957. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.



Fig. 4. 'Ritme i projecció', de Marcel Martí, 1961. Imagen: Web de arte público de Barcelona. <www.bcn.cat/artpublic>.

‘Ritme i projecció’, de Marcel Martí (Fig. 4), fue la tercera de las primeras esculturas abstractas colocadas en parques públicos en Barcelona. El lugar elegido, el estanque del nuevo polígono de Montbau y respondía a la voluntad municipal de dar a este polígono, de promoción pública, un carácter de *‘operación de prestigio que hiciese perdonar todos los disparates llevados a cabo hasta aquel momento en términos de política de promoción de pisos’*⁵.

La perspectiva que enmarca la presencia de la abstracción en el arte público, y lo que la genera, caracterizará el modo en que este se emplea en el espacio público barcelonés, *“...formaban parte de una explícita voluntad de conferir una cierta calidad al entorno construido, caracterizando un ejemplo de intervenciones que, dentro de una temática entre la memoria y la tradición, en su ejecución más vanguardista pretendían aunar arte y arquitectura”*⁶.

3 Sobrequés, J. *‘The Barcelona of the Democracy’*. Web de Arte Público del Ajuntament de Barcelona. <http://w10.bcn.es/APPS/gmocataleg_monum/HomeAc.do?idioma=EN>.

4 Ajuntament de Barcelona, Op. cit. 1.

5 Fabre, J., Huertas J. M. *Del Desarrollismo a la Transición democrática*. Ajuntament de Barcelona. [En línea] <http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome>. [Consultado 29/3/2011].

6 Remesar, A. (Universitat de Barcelona), Grandas, C. (Ayuntamiento de Barcelona). *‘Arte Público en la reconversión de los vacíos urbanos: Barcelona’*. Barcelona: 2007, p. 7.

Esta no es una nueva postura, ya que viene enmarcándose en los cambios que se producen en el urbanismo de la posguerra⁷. Por casi treinta años las grandes cuestiones de la vida urbana, el espacio urbano y la pertenencia fueron discutidas por los miembros del CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne). Los documentos producidos por los miembros del Congrès y las conclusiones alcanzadas por el CIAM han tenido gran influencia en la forma de las ciudades y asentamientos urbanos alrededor del mundo.

Ya en una ocasión en 1932 los integrantes del grupo español del CIAM denominado GATCPAC (*Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània*), liderados por Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé -quienes habían empezado a publicar la revista AC en marzo de 1931 (Fig. 5)- junto a Le Corbusier, habiendo sido comisionados por el gobierno de la República, comenzaron a trabajar en un abarcador plan maestro para Barcelona, el '*Plan Macià*' (Fig. 6); la primera aplicación en una ciudad construida de la planificación del CIAM basada en 'las cuatro funciones'⁸.



Portada del número 1 de la Revista A. C., 1931. Imagen: Revista de arte. <www.revistadearte.com>.

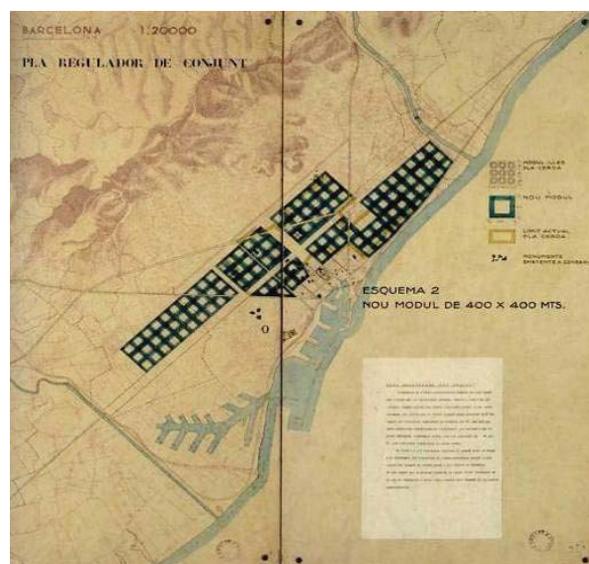


Fig. 6. Panel de presentación del Plan Macià de Barcelona, 1934. Imagen: GTA Archives. <www.gta.archives/ETH.Zürich>: CIAM Archives>.

En su propuesta, Sert y el GATCPAC enfocaron la atención en el hecho de que Barcelona era predominantemente una ciudad de trabajadores industriales, y sugirieron el uso de las categorías funcionales del CIAM para reorganizarla. Gran parte de su interés se centró en los equipamientos recreacionales para la clase trabajadora localizados a lo largo de la costa, junto con una extensa planificación de estructuras de transporte, incluyendo autopistas y aeropuertos.

7 El urbanismo de la posguerra manifiesta un renovado interés en la revisión de planes urbanísticos anteriores y sus postulados como el de Ildefons Cerdà, '*Proyecto de Plan de Reforma y Ensanche de Barcelona*' de 1859, y su '*Teoría de la Urbanización*'. También se realizarían consideraciones al Plan Jaussely de 1917. Remesar, A. '*Hacia una Teoría del Arte Público*'. Universidad de Barcelona. Barcelona: 1997, pp. 13-14. El primero de estos, y el que se puede considerar que recogía la mejor adaptación del proyecto de Jaussely, fue el aprobado el 25 de octubre de 1917, el '*Plan General de Urbanización de Barcelona*'. Marmolejo, C. Centro de Política de Suelo y Valoraciones, UPC, ETSAB. (ed.). '*Barcelona: Breve reseña histórica 1857-2000*', Barcelona: 2001, pp. 20-25.

8 Le Corbusier, miembro del grupo Francés del CIAM, en 1945 publicó el libro '*Como Concebir el Urbanismo*' en el cual se plantea un esquema de ordenamiento y proposiciones sobre modos de razonar en problemas de construcción de viviendas e infraestructura; con objetivos de proceder "*al examen del espacio edificado y sus prolongaciones*" y "*la ocupación del suelo y las circulaciones*". Intentó establecer una doctrina coherente del espacio edificado, respondiendo a las 4 funciones de habitación, trabajo, recreación del cuerpo y del espíritu y circulación, "*para difundir esta doctrina en la opinión pública, hacerla adoptar por los poderes públicos y velar por su aplicación*".

El Plan Macià contemplaba en sus actuaciones: transformar profundamente el Raval, remodelar las manzanas de casas del Eixample, crear nuevas arterias urbanas, ordenar el crecimiento de la ciudad con una zonificación estricta (centro administrativo, áreas industriales, alojamientos, ocio y deporte...); cada pieza del territorio tenía una función específica⁹.

La propuesta solo se realizó en parte, un ejemplo es la 'Casa Bloc' (Fig. 5) de Sert, Torres Clavé y Subirana (1933). El Pla Macià estaba aunado a los esfuerzos del Nuevo gobierno de la república de ofrecer su propia versión de mejoramiento urbano en contraste con los anteriores y más conservadores esfuerzos de modernización, concebido como una nueva imagen de 'modernidad monumental' para Barcelona¹⁰.

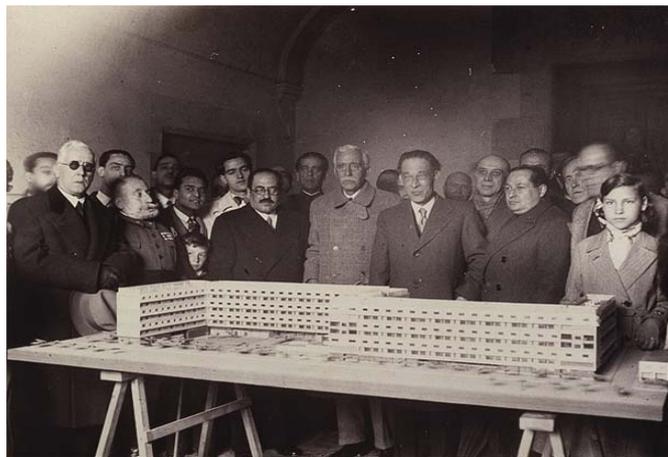


Fig. 7. El presidente Francesc Macià y otras autoridades frente a la maqueta de la Casa Bloc. Imagen: Arxiu fotogràfic de Barcelona.

Años más tarde, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1947, se llevó a cabo una exhibición que presentaba una versión revisada del urbanismo del CIAM, en la cual se adicionaba una 'quinta función', el centro cívico o 'corazón de la ciudad' (*Heart of the City*).

Esta nueva dirección había sido anticipada en el manifiesto de Sert, Giedion y Fernand Léger de 1943, 'Nine Points on monumentality'¹¹, en el cual sutilmente se reconocía que el CIAM de la preguerra había tenido muy poco en cuenta la importancia de los espacios cívicos y culturales como espacios para el encuentro de los peatones y la vida pública. El CIAM se dividió entonces sobre el tema de la relevancia del 'corazón de la ciudad' y su consecuente, 'síntesis de las artes', que enfatizaban Le Corbusier, Sert y Giedion¹².

Los procesos que se derivan de estas experiencias en Barcelona sentarán las bases para un nuevo pensamiento de como hacer ciudad que reúne arte y arquitectura. Se que ponen de manifiesto lineamientos para la inserción del arte en la ciudad que serán ejecutables más adelante en la democracia.

9 El Plan Macià tenía un alcance territorial mucho mayor que el Plan Cerdà y contemplaba la ocupación parcial del delta del Llobregat con: la creación de una Zona Industrial, Aeropuerto, base para zéppelin, expansión portuaria según el proyecto de Puerto Franco de la época (al sur de la montaña de Montjuïc). La creación de una gran ciudad del ocio en la zona costera de Viladecans, Gavà Mar y Castelldefels: 'La Ciudad de Reposo y de Vacaciones', destinada a cubrir las necesidades de tiempo libre de la población, especialmente de las clases populares (trabajadores) de la gran ciudad, reuniendo las mejores condiciones: (zonas de baños, zona de fin de semana, zona de hostelería, zona de spa, clínicas y balnearios) y más atractivos naturales, así como excelentes medios de comunicación con la ciudad.

10 Mumford, E. 'The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960'. Cambridge, MA: MIT Press, 2000, pp. 66-73.

11 En su manifiesto 'Nine Points on Monumentality', abordaron el tema enfatizando sobre el papel que ha de jugar el monumento y su significado. J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion. 'Nine Points on Monumentality', 1943.

2. LOS AYUNTAMIENTOS DEMOCRÁTICOS

La democracia llega a España a partir de 1975, las primeras elecciones democráticas se celebraron poco después el 15 de junio de 1977, y con la puesta en vigor de la Constitución Española el 29 de diciembre de 1978, luego de la muerte del dictador Franco y tras un ambiguo periodo de transición.

En este contexto se había estado gestando un nuevo proyecto urbano integrador, con la intención de reequilibrar la ciudad (*Anexo I-Acuerdos*). El tejido asociativo tuvo un papel importante durante el tardofranquismo y el desarrollo de las posteriores reivindicaciones urbanas en la democracia a raíz de la Ley de Asociaciones, que “dio cabida a que diversos partidos políticos en la clandestinidad hicieran llegar sus propuestas y demandas a sectores más amplios de la población”¹³.

Durante los años 70's se vieron luchas emblemáticas como la lucha contra el ‘*Pla Comarcal*’. Se trataba de definir y ordenar el espacio urbano en lo que más tarde se habría de convertir en el ‘*Plan General Metropolitano*’, que ha sido hasta ahora la herramienta base de la planificación metropolitana¹⁴. Desde el nuevo ayuntamiento democrático se plantean intervenciones cuyo principal interés es el espacio público y su capacidad cohesionadora sobre el territorio (*Anexo I-Proyecto Urbano*). Las actuaciones estarían dirigidas a espacios dispersos sobre todo el territorio de Barcelona y los antiguos municipios independientes, ahora anexados, para dar continuidad a la trama de la ciudad de modo que ésta llegara a los barrios.

La crisis económica de 1973 había significado un punto de inflexión en las lógicas de actuación urbanísticas en ese momento. Ya no era necesario continuar con las grandes operaciones que se habían ido desarrollando hasta entonces, resultando en que muchos planes se quedaran paralizados y no se llegasen a concretar. El problema pasó a ser uno de regeneración y adecuación de las estructuras existentes. Ante la falta de capital se hacía necesario lograr nuevos acuerdos de gestión y financiación entre los agentes públicos y privados para poder lograr los procesos de reestructuración económica que eran necesarios.

Este modelo integra un nuevo elemento de homogeneidad dentro del proyecto. Las distintas ramas técnicas, anteriormente tratadas individualmente, son integradas de forma que se traten conjuntamente, produciendo unos espacios distintos a los que se producían previamente. Una búsqueda de la consolidación de un modelo propio de espacio urbano y la sistematización del mismo que manifestaran muchos de sus propulsores, (Bohigas 1985, Borja 1995, Monclús 2003, Montaner 2004, Busquets 2004, entre otros)¹⁵.

Las primeras actuaciones tienen un carácter ‘*remedial*’, centrado en intervenciones puntuales, a pequeña escala en los centros históricos de la ciudad y equipamiento de los barrios, con el objetivo de regenerar espacios centrales. Especialmente a través de intervenciones a nivel de calles, plazas y equipamiento de la ciudad, con especial énfasis en las áreas periféricas donde había grandes deficiencias urbanísticas y de servicios.

12 Con el enfoque de la estética y la nueva integridad, la colaboración entre arquitecto, pintor, planificador, escultor es para Giedion la ‘síntesis de las artes’, que sería ejecutada por representantes del arte moderno. El trabajo conjunto de los arquitectos modernos con los pintores y escultores para hacer centros de vida comunitaria asocia directamente el vocabulario de artistas como Picasso, Léger o Bracque como el apropiado. Se crea entonces una dialéctica entre aquellas influencias adquiridas del contacto americano, con una estética derivada directamente de la experiencia de los CIAM de pre-guerra.

Esta preocupación por la vitalidad peatonal urbana, los centros urbanos, la escala humana y la general humanización de la ciudad encontraría su clímax en el CIAM 8 de 1952, lo cual supuso igualmente un punto de ruptura entre las posturas de sus miembros y desencadenaría en la eventual desaparición del Congreso en 1956. Mumford, E. Op. cit., pp. 142-215.

13 Huertas, J., Andreu, M. ‘*Barcelona en Lluita: El Moviment Urbà 1965-1996*’. Barcelona: Federació d’Associacions de Veïns de Barcelona, 1996. En Calavita, N. y Ferrer A. ‘*Behind Barcelona’s Success Story: Citizen Movements and Planners Power*’. Journal of Urban History; Vol. 26 No. 6, September 2000. Sage Publications Inc., pp. 793-807.

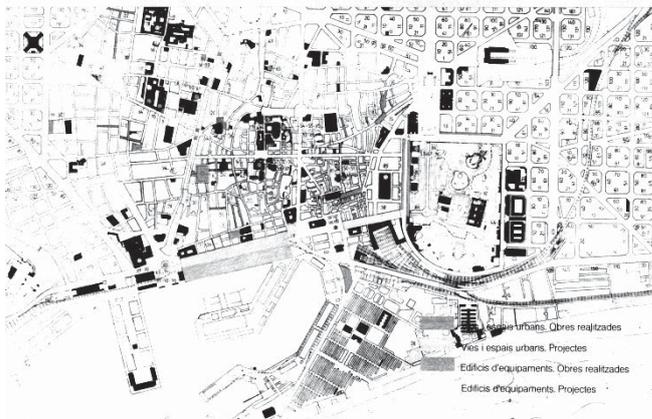


Fig. 8. Intervenciones 'remediales' en Ciutat Vella. Imagen: Acebillo, J. A., 1986.



Fig. 9. La reconstrucción de la ciudad 1980-86. Imagen: Font, A., 2000.

El desarrollo de este modelo característico de hacer ciudad va acompañado de una serie de políticas urbanísticas que tienen como eje el control público de la aplicación de las políticas desarrolladas. Las nuevas políticas se caracterizarán por la gestión conjunta de los sectores público y privado en los proyectos. Esto con el objetivo de modernizar la ciudad sin perder la escala humana, traer equilibrio al crecimiento territorial garantizando la calidad de los espacios y que estos aporten dignidad a la vida ciudadana tanto en el centro como en las periferias¹⁶.

Esta estrategia da fruto a una progresiva sistematización del tratamiento del espacio urbano que será su componente de expresión física sobre el territorio, y en conjunto-políticas y actuaciones concentradas entre los 80's y principios de los 90's- forman parte de lo que se ha dado a conocer como 'modelo Barcelona'. Un modelo cuyo impacto ha sido muchas ocasiones reconocido, a nivel local e internacional, y exportado por arquitectos barceloneses que han tomado parte en diversos proyectos urbanos tanto en Europa como otros lugares del mundo¹⁷.

Las actuaciones urbanísticas no fueron las únicas componentes para 'hacer ciudad' empleadas en Barcelona. A ellas se añadieron toda una serie de medidas sociales, políticas y económicas que se han considerado también fundamentales dentro del modelo Barcelona; entre ellas: las medidas de descentralización municipal, las estrategias culturales, la preocupación por la cohesión social, la atención al planeamiento estratégico, la colaboración público-privada y las actuaciones para la mejora del paisaje urbano (*Anexo I*).

El arte toma parte activa dentro de esta dinámica, principalmente la escultura, con la voluntad de que recupere su papel de elemento simbólico dentro de la ciudad y de la llegada de la ciudad a los barrios, así como un instrumento generador de urbanidad en espacios públicos descentralizados del tráfico, entonces podemos hablar a partir de ahora de monumento, o arte público y no de escultura (*Anexo I-Arte Público*).

14 Ibid.

15 González, B. 'Espacios Públicos de Barcelona'. Trabajo para la asignatura Construcción de un Espacio Público para Todos. Universitat de Barcelona. Barcelona: 2010, (no publicado).

16 Bohigas, O. 'La Reconstrucció de Barcelona'. Edicions 62. Barcelona: 1985, pp. 18-35.

17 Un arquitecto pionero en este campo fue Gaietà Buïgas (1851-1919). La concesión de la Medalla de Oro del RIBA -Royal Institute of British Architects- a la ciudad de Barcelona puso de manifiesto la resonancia internacional que la última transformación de la ciudad había tenido en el ámbito arquitectónico. El RIBA premiaba un urbanismo -realizado desde la Administración y, por lo tanto, con directrices políticas- capaz de combinar la calidad arquitectónica con el respeto histórico y, sobre todo, con las urgencias sociales. "Los dos extremos -el urbanismo y el diseño, los espacios públicos y el interiorismo- serían la principal moneda de cambio de una ciudad que exporta arquitectura". Ajuntament de Barcelona. Barcelona Metròpolis Mediterrània: Cuaderno Central, No. 50. [En línea] <http://www.bcn.es/publicacions/bmm/50/cs_index.htm>. [Consultado 4/7/2011].

En este renglón las nuevas políticas públicas permitieron a Barcelona dejar a un lado el pragmatismo de la época anterior para favorecer otros métodos de expresión artística, subrayando en la obra artística, sus aspectos sociales y culturales. En contraste a las esculturas de años anteriores, las esculturas de este tiempo responden a modelos más artísticos que conmemorativos. Muchas de estas obras unen el lado urbano con el carácter cultural. Además, *“plantearon nuevas maneras de entender una nueva forma de ver lo que debían ser las esculturas de la ciudad”*¹⁸.

3. EL PAPEL DE LOS JUEGOS OLÍMPICOS

En 1985 como resultado de la plena integración de España en la Comunidad Europea y la consecuente inyección de recursos municipales por la reactivación económica europea y española, *“la velocidad de los cambios que podían producirse se aceleró vertiginosamente y la escala de las intervenciones se amplió para incluir el área metropolitana”*¹⁹. Este hecho se hizo más evidente con la nominación de la ciudad en 1986 como sede de los Juegos Olímpicos del '92 (*Anexo I-Eventos*).

La nominación de Barcelona como sede olímpica va lograr la apertura de la ciudad al mar mediante actuaciones como la de recuperación de las playas, el Puerto Olímpico y la reordenación del frente marítimo. Los barrios marginales y las playas, que se habían convertido en vertederos industriales, se transforman en barrios integrados a la ciudad y las playas pasan a ser espacios de uso público. La creación de paseos como el Moll de la Fusta y Joan de Borbó permitió superar barreras históricas entre la ciudad y la actividad portuaria.

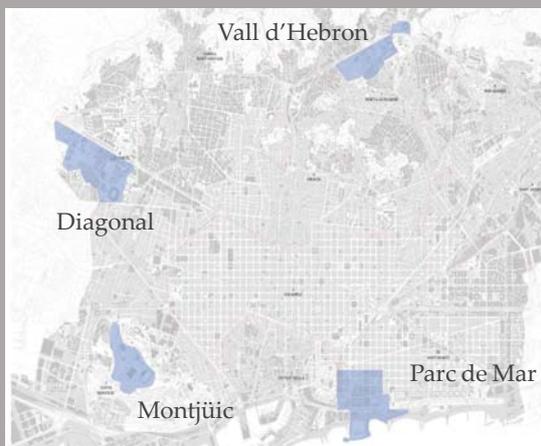


Fig. 10. Distribución en el territorio de las áreas Olímpicas, Barcelona 1992. Imagen: Elaboración propia.



Fig. 11. 'Mistos' de Claes Oldenburg en el área Olímpica de Vall d'Hebron, 1992. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.

18 Ajuntament de Barcelona. *'Una ciudad renovada por la arquitectura, el arte y el diseño: El inicio de los Ayuntamientos democráticos'*. En Ajuntament *'Barcelona Esculturas'*. Barcelona: 2007. [En línea] <http://www.bcn.es/publicacions/Bcn_esculturas/info/capitulo4.html>. [Consultado 2/24/2011].

19 Borja, J. *'Barcelona: Un modelo de transformación urbana 1980-1995'*. Artes gráficas Señal. Quito, Ecuador: 1995, p. 35.

Dentro de esta reordenación urbanística impulsada por los Juegos se encuentran proyectos como el desarrollo de las 4 áreas Olímpicas (Fig. 6) de Diagonal, Vall d'Hebron, Montjuic y Parc de Mar (Vila Olímpica), que perseguían objetivos de reequilibrio de expansión de la ciudad que iban más allá de los adquiridos con motivo de los Juegos Olímpicos.

La apertura de las Rondas permitió mejorar las comunicaciones y la red viaria. La Ronda Litoral y la Ronda de Dalt desarrollan la idea planteada con el primer cinturón de ronda (1969) de rodear completamente la ciudad sin tener que atravesarla, facilitando los desplazamientos transversales y en el centro de la ciudad y aliviando el tráfico en el interior de la ciudad.

Durante los Juegos Olímpicos el arte público de la ciudad, esculturas y monumentos conmemorativos, verá la incursión de figuras de renombre internacional (*Anexo I-Arte Público*). A la producción de los artistas locales, hasta este momento protagonistas del arte de la ciudad, se suman obras como 'Mistos' de Claes Oldenburg (Fig. 7), 'Cap de Barcelona' de Roy Lichtenstein y la pérgola monumental de Frank Gehry 'Peix' en el Puerto Olímpico.

Luego del éxito obtenido en las Olimpiadas de 1992 y de cara a un nuevo siglo, un nuevo reto se planteaba frente al modelo Barcelona. La proyección y el impacto de las intervenciones se reflejarían ahora un nivel global. Los nuevos proyectos enfocarían el objetivo en la cohesión e integración de la ciudad a nivel del territorio nacional y la esfera internacional.

Barcelona comienza la transición a la ciudad del conocimiento. Dentro de esta visión la Cultura, incluyendo el arte público, es la moneda de cambio con la esfera global (*Anexo I-Arte Público*). La riqueza artística de Barcelona se convierte en imagen y marca, un atractivo para el turismo internacional.



Fig12. Áreas de nueva centralidad de Barcelona (rojo) a partir de las 4 áreas olímpicas (azul). Nuevos proyectos (gris). Imagen: Elaboración propia.

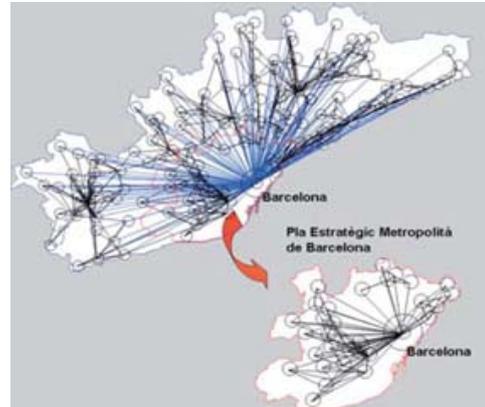


Fig13. Plan Estratègic Metropolità de Barcelona. Imagen: Gabinet Tècnic de Programació Ajuntament de Barcelona, 2005.

4. EL ARTE PÚBLICO EN BARCELONA

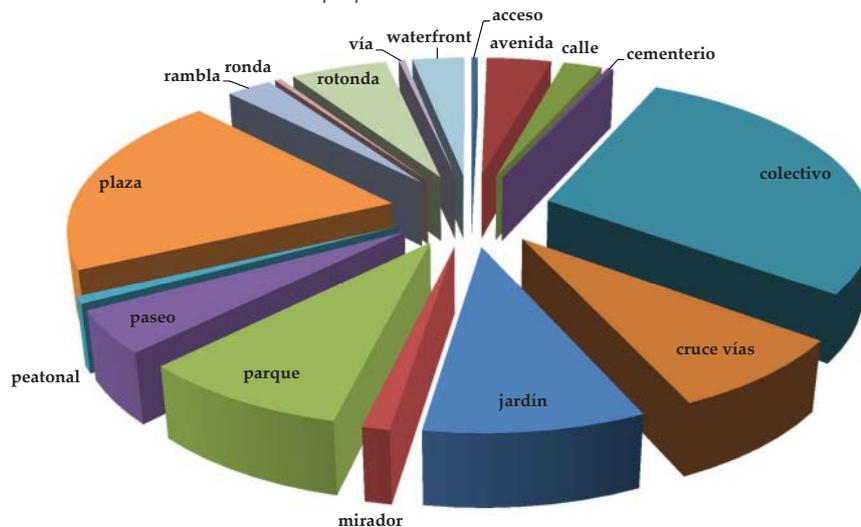
4.1 Ciudad- Cultura- Arte Público: una visión conjunta

El arte público siempre ha estado presente en los espacios de la ciudad de Barcelona, pese a los cambios en lógicas, de privatización y democratización, resultado de los cambios políticos que ha atravesado (*Anexo I*).

Barcelona mantiene una dinámica de *'integrar meticulosamente'* el arte dentro del tejido de la ciudad lo cual no es un hecho común, sino singular. Una de sus características es la preocupación por la calidad del espacio público urbano y por el monumento como uno de sus componentes, en síntesis la relación fundamental de el arte público y el marco en el que se encuentra, su entorno²⁰.

En relación al espacio urbano y el arte público, la política urbanística de los años 80's permitió la urbanización de muchos espacios de interés público -parques, jardines, plazas y paseos- que incorporaban piezas escultóricas (*Tabla 1*). *'La uniformidad [es] el método con el que se afrontan estos programas refleja un mismo tipo de aproximación a la problemática del diseño urbano. Es este el motivo que nos permite el considerar una serie de características comunes que aglutinan la experiencia barcelonesa de los últimos años'*²¹. Como característica general estas obras unen el lado urbano con el carácter cultural en un cambio de paradigma que presenta nuevas formas de entender el arte en la ciudad²².

Tabla 1. Intervenciones en espacios públicos. Espacios que han recibido la mayor intervención de arte público de 1979-2010. Elaboración propia.



En este proceso se intenta que las obras se adapten dentro del espacio que ocupan y que este adquiera la mayor unidad, integración y continuidad posibles de acorde con las premisas básicas del urbanismo dentro del modelo Barcelona (*Anexo I-Proyecto Urbano*).

20 Como comentáramos anteriormente, y entre otros, los libros de Stübben, Sitte (1889) y de Hegemann y Peets (1922), (Lecea-2006, Ricart-2009). De los que Hegemann & Peets subrayan la relación fundamental de 'el arte público' y el marco en el que se encuentra, (Remesar, 1999, Ricart, 2009). Lecea, I. *'Cultura, encargo, sitio, mecenazgo y conmemoración en la escultura pública'*. Algunos ejemplos desde Barcelona. On the W@terfront, Nr, 8, April, 2006, p.5. Ricart. *'Cartografies de La Mina: Art, Espai Públic i Participació Ciutadana'*. Barcelona: 2009, pp. 65-70. También en: Remesar, A. *'Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el siglo XXI'*. Barcelona, Cr Polis Universitat de Barcelona, 1999. [En línea] <<http://www.ub.es/escult/1.htm>>. [Consultado 8/9/2011].

21 Solá-Morales, I. *'Questions d'estil'*. En *'Barcelona Espai i Escultures (1982-1986)'*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987; pp. 13-18.

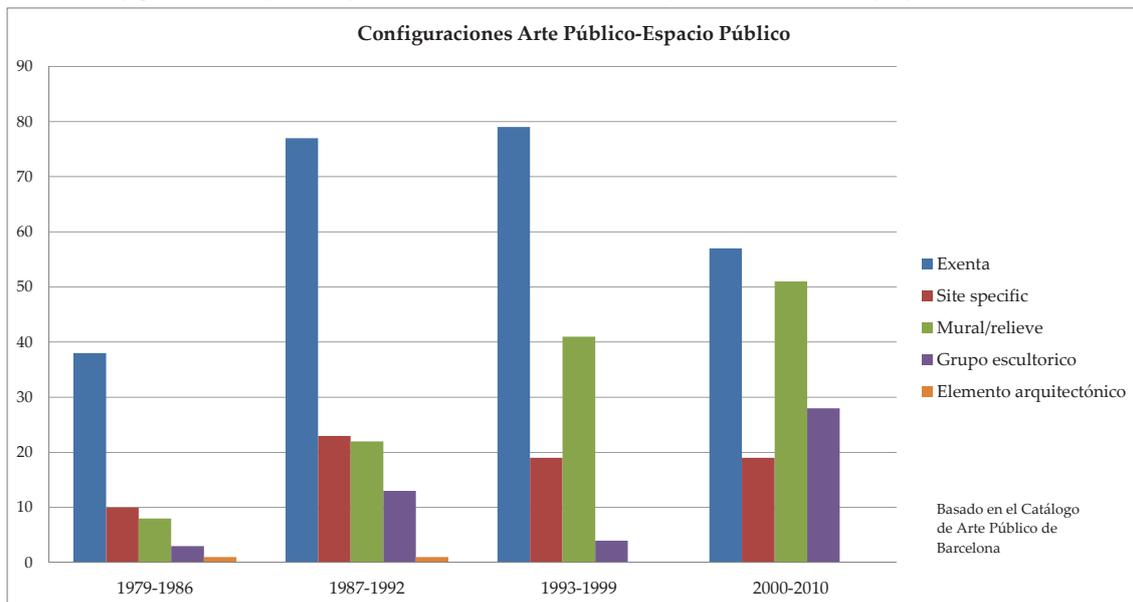
22 Ajuntament de Barcelona. *'Una ciudad renovada por la arquitectura, el arte y el diseño: El inicio de los Ayuntamientos democráticos'*. En *'Barcelona Escultures'*. Barcelona: 2007. [En línea] <http://www.bcn.es/publicacions/Bcn_escultures/info/capitulo4.html>. [Consultado 2/24/2011].

Las intervenciones del arte público en Barcelona, especialmente durante los años de la 'reconstrucción', por lo general tienden a establecer un nuevo orden sobre la superficie que cuenta con cierta autonomía de sus límites (*Anexo I-Arte Público*). Esta es una característica observable en los proyectos llevados a cabo en las periferias, como parte de su proceso de urbanización, que Oriol Bohigas define en su momento como 'monumentalizar la periferia'²³.

La nueva cultura del espacio público contemporáneo que se genera en la Barcelona de los años 80's se definió esquemáticamente por Oriol Bohigas y Josep Antón Acebillo a partir de unos primeros lemas: 'la calle no es una carretera', 'la avenida no es una autopista', a lo que Lecea añade, 'la ciudad no es un museo'. En relación a lo cual Lecea añade, 'La definición más precisa que se podría dar al conjunto de las nuevas esculturas públicas de Barcelona es probablemente la de colección, una colección donde el orden y el programa no se plantean con un objetivo expreso y predeterminado'²⁴. Este planteamiento abre un abanico de posibilidades, no solo en lo que a contenidos y temáticas se refiere, sino también a la solución de configuraciones de colocación que se presentan en el arte público.

En Barcelona se dan casi todo tipo de configuraciones (*Tabla 2*), desde la obra adquirida o cedida que se busca ubicar en el mejor lugar posible pasando por obras concebidas para un lugar específico hasta la colaboración conjunta en la integración de arte en un proyecto de espacio público, dando cabida a todos los niveles de colaboración imaginables. La relación obra entorno plantea la resolución de conflictos entre campos de actuación distintos con lógicas de aproximación distintas que dialogan en un espacio común.

Tabla 2. Configuraciones espaciales presentes en la inserción del arte público. Elaboración propia.



23 Op. Cit. 18, p. 65.

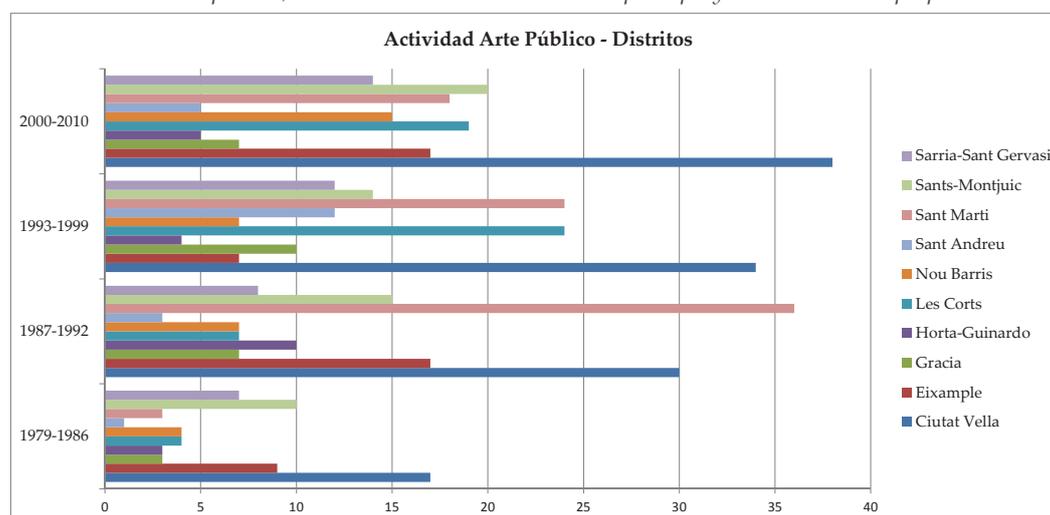
24 Lecea, I. 'Esculturas y Espacio Público en la ciudad de Barcelona'. On the W@terfront, Nr, 8, April. Barcelona: 2006, p.9.

Este desarrollo no es un hecho aislado en sí mismo de los procesos de la ciudad (Tabla 3). Conjuntamente con el desarrollo y consolidación de esta forma de hacer ciudad, el modelo Barcelona, así también ha sucedido con el arte público dentro de la ciudad que ha ido acompañado de una serie de organismos y políticas de gestión (Anexo I-Arte Público).

El Consejo Asesor de Esculturas, creado por el alcalde Joan Clòs, por decreto del 5 de noviembre de 1997, coordina las iniciativas de los sectores municipales de urbanismo y de cultura y permite compartir la toma de decisiones con los centros de arte de la ciudad²⁵.

El Consejo, presidido por el concejal de Cultura, Josep María Briscall primero y Ferrán Mascarell después, orienta a partir de este momento la política de escultura pública y de intervenciones artísticas en el espacio público de la de la ciudad, informa sobre las propuestas de donaciones, sobre la oportunidad de conmemorar personajes o acontecimientos y sobre el artista que considera más adecuado para cada proyecto, al tiempo que analiza los diferentes proyectos planteando sugerencias para su mejor implantación.

Tabla 3. Actividad del arte público en los distritos. Las intervenciones siguen la secuencia de las operaciones urbanísticas de cada periodo, tanto en la ubicación como en el tipo de proyecto. Elaboración propia.



Como complemento, se establece en la nueva Carta de Barcelona, aprobada por el Parlamento de Cataluña en diciembre de 1998, el compromiso de dedicar el 1% del presupuesto total de las obras desarrolladas por el Ayuntamiento de Barcelona al programa de escultura pública como fin más importante²⁶.

El Instituto Municipal del Paisaje Urbano y la Calidad de Vida (IMPUCV) es un organismo autónomo local constituido por acuerdo unánime del Consejo en Pleno del Ayuntamiento de Barcelona el 27 de junio de 1997.

²⁵ Ibid, p.10.

²⁶ Siguiendo el modelo de la administración de los Estados Unidos, que establece el 'Percent for the Arts' a través de agencias como la NEA y GSA, las legislaciones del Estado y de la Generalitat de Catalunya establecen que este 1% Cultural. Constituido por ley en España en 1978, el 1% del presupuesto de las obras que desarrollen se empleara en la promoción del arte contemporáneo y a su integración en la nueva arquitectura y en las obras públicas.

Sus orígenes, sin embargo, se remontan a 1986, año en que el Ayuntamiento lanzó una campaña que, con el lema "Barcelona, posa't guapa", invitaba a los barceloneses a rehabilitar sus edificios.

Con los años, aquella iniciativa se ha convertido en un amplio proyecto de transformación y mejora de la ciudad y ha generado todo un sector de actividad municipal asociado a los nuevos conceptos de '*paisaje urbano*' y '*calidad de vida*'. Con la creación del Instituto Municipal del paisaje Urbano y la Calidad de Vida (IMPUCV) el Ayuntamiento culminaba el proceso de estructuración de este nuevo sector de actividad, optando por el modelo organizativo más idóneo para ajustar la gestión del paisaje urbano a las necesidades de los ciudadanos, las entidades y el sector privado, verdaderos protagonistas de la conservación y mejora de la ciudad²⁷.

Conjuntamente, el primer Plan Estratégico de Cultura de Barcelona se definió a lo largo de 1998 y se aprobó en mayo de 1999. El Plan Estratégico de Cultura es un pacto, un acuerdo entre los distintos actores que intervienen en el desarrollo cultural de Barcelona, que marca las líneas estratégicas de futuro en el ámbito cultural a nivel de ciudad. En su posterior revisión de 2006, el Plan de Cultura integra elementos de transición a la ciudad del conocimiento, siguiendo la línea de desarrollo trazada por el modelo de la ciudad, que ven en la cultura un motor de desarrollo económico y producción de contenidos con valor añadido que aporten a Barcelona una plataforma de promoción internacional²⁸.

27 Ajuntament de Barcelona. Instituto Municipal del Paisaje Urbano y la Calidad de Vida (IMPUCV). [Página Web] <<http://w110.bcn.cat/portal/site/PaisatgeUrba>>. [Consultado 29/3/2011].

28 Plan Estratégico de Cultura de Barcelona: Nuevos acentos 2006. [Página web] <<http://www.bcn.cat/plaestrategicdecultura/>>. [Consultado 12/3/2011].

5. CONSIDERACIONES

El modelo Barcelona se ha ido transformando, reflejándose en la escala de las actuaciones al igual que en los temas y productos del arte en la ciudad. Las inversiones económicas que inyectaron la ciudad para prepararla para los Juegos Olímpicos, además de los recursos financieros disponibles con la entrada de España en la Unión Europea, aceleran estos cambios en un tiempo relativamente corto.

En alrededor de apenas 30 años se pasa de las pequeñas actuaciones a los grandes proyectos, del proyecto localizado, de barrio, al proyecto metropolitano y, en época más reciente, a la competencia mundial. Las ideas que alimentaron el desarrollo de un modelo de espacio ciudadano, de memoria y significado, monumentalizado en su calidad y estética van abriéndose para abarcar las nuevas ideas de globalización. Los espacios de la ciudad y el arte público son compartidos por vecinos y visitantes por igual.

La implicación del arte en este proceso de transformación, así como los periodos por los que atraviesa el proyecto de ciudad, vinculado a los casos de estudio, se abordan en el siguiente apartado.



IV. La Transformación de la Ciudad: Lógicas Urbanísticas y Arte Público

La evolución del proyecto de ciudad y el arte en Barcelona se presenta progresivamente. Se pueden identificar 4 periodos diferenciados por los cambios en la lógica de actuación y escala de proyectos.

Estos periodos han significado la adaptación de los mecanismos de gestión y políticas urbanísticas, dando fruto a diversas formas de entender el arte dentro del proyecto urbano en cada momento.

En adelante abordamos el contexto inmediato de los periodos que ha atravesado el modelo Barcelona en su desarrollo y consolidación, vinculado a los casos de estudio seleccionados.

1. LA PRIMERA GRAN TRANSFORMACIÓN 1979-1986

El periodo de desarrollo urbanístico, iniciado en 1979, y que coincide con el cambio de régimen político y la aprobación del Plan General Metropolitano de Barcelona, concebido en las postrimerías del régimen franquista (*Anexo I*) se puede describir como la primera gran transformación de la democracia. Acompañado por la presión de los movimientos sociales para la consecución de mejoras urbanas -especialmente equipamientos escolares, sanitarios, parques y jardines- y el énfasis en la participación y el acuerdo popular en relación con las transformaciones que se habrían de realizar.

La regeneración de la ciudad fue el objetivo prioritario de la nueva política urbanística de equipamientos y espacio público durante la primera administración democrática, que iniciara el primer alcalde electo Narcís Serra y continuada por su sucesor Pasqual Maragall (*Anexo I-Acuerdos*). Con las primeras elecciones municipales de 1979 llegaron a cargos políticos en los ayuntamientos numerosos profesionales que se habían comprometido en los movimientos vecinales surgidos en los años finales del franquismo. Lo cual permitió adoptar medidas de fuerte contenido social para reducir los déficits existentes y para reequipar la ciudad, especialmente las periferias¹.

La filosofía de esta política urbanística de intervención sobre los espacios públicos se trataba de impulsar una serie de actuaciones puntuales -plazas, calles, jardines y parques- dispersas por los diferentes barrios de la ciudad, las cuales, proyectadas con un alto nivel de calidad, actuarían como foco regenerador del entorno. Estas operaciones forman parte de un proceso de saneamiento y homogenización urbanística con una aplicación estratégica que Bohigas expresa como 'sanear el centro y monumentalizar la periferia'.

Debido a la escasez de recursos en los primeros años de la democracia, y la necesidad de desarrollar un 'urbanismo de la austeridad' que diera prioridad a las intervenciones más eficaces con la menor inversión posible, se lleva a cabo el desarrollo de los PERI (Programa Especial de Reforma Integral) de los barrios (*Anexo I-Planes*).

Estos programas responden a la reforma administrativa de descentralización del territorio que da origen a los distritos y permite establecer una figura de planificación de escala intermedia que facilita actuar de modo integral en los barrios abordando necesidades concretas que no eran visibles desde una perspectiva general, contribuyendo a acercar la administración a la gente en la periferia y fomentando las condiciones para la participación cívica.

Las primeras intervenciones tuvieron lugar, principalmente, en los centros históricos con la generación de nuevas plazas por el método eliminación de la edificación para crear huecos en el tejido urbano, esponjamiento, bajo premisas de '*urbanismo remedial*'². Este proceso denominado así por Antonio Font se caracteriza por incidir a varios niveles (social, cultural, económico y ecológico) de modo que, al actuar fundamentos sociales-económicos, se crean espacios públicos que son dotados de una condición de calidad que les facilita su integración a la ciudad. El centro histórico de Barcelona, Ciutat Vella, con la reforma urbana de la que ha sido objeto es un ejemplo de ello³.

1 Domingo i Clota, M., Bonet i Casas, M. R. "Barcelona i els moviments socials urbans". Barcelona: Editorial Mediterrània, 1998. pp. 50-58.

2 Font, A. 'La experiencia reciente de Cataluña: Planeamiento urbanístico para el siglo XXI'. Urban nº 5: Planeamiento urbano territorial en el siglo XXI (2ª parte). Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio (ETSA-UPM). Madrid, 2000. pp. 60-82.

3 El espacio público en el centro de la ciudad de Barcelona ha sido reconstruido a lo largo de los siglos XIX y XX a través de diferentes procesos: desamortización de bienes de la iglesia, destrucción de las murallas, derribo de edificaciones para la creación de nuevos ejes viarios, espacios resultados de bombardeos durante la guerra civil. Barcelona tuvo en la desamortización de Mendizábal de 1835 uno de los puntos más significativos en la recuperación de espacios públicos.

La realidad de haber permanecido amurallada, hasta 1859, le otorga a Ciutat Vella una configuración de perspectivas mínimas, calles estrechas y edificaciones de altura. El agotamiento del desarrollismo y el modelo municipal autoritario dieron paso al proceso de democratización de la sociedad. La combinación de estos dos factores consolidó las bases para una política de regeneración urbana que se llevó a cabo en Ciutat Vella. Dentro del marco de las políticas de regeneración, las viejas y sistemáticas operaciones de demolición y sustitución han evolucionado para convertirse en intervenciones de conservación y rehabilitación⁴.

El barrio de la Mercè experimentó una actividad urbanística que, entre otras actuaciones, permitió, finalmente, que en el año 1982 se iniciaran las obras de derribo de la isla de casas entre la calle Ample y las calles Louis Braille, de la Mercè y Voltes (Fig. 1), obteniendo un nuevo espacio mucho más amplio, dando lugar a la actual plaza, *La Plaza de la Mercè* (ficha A).



Fig. 1. Demolición de la manzana de casas para convertirla en la Plaça de la Mercè. Imagen: Acebillo, A., 2000.



Fig. 2. Positivo y negativo de la trama de Ciutat Vella en la que se inscribe la Plaça de la Mercè. Imagen: Elaboración propia.

Esta demolición dejó al descubierto la fachada principal de la Iglesia de la Mercè, de estilo barroco que es el punto focal de la plaza. El proyecto incorporó el diseño del nuevo pavimento de la plaza, el cual contribuye a disimular el desnivel del terreno, así como el mobiliario y la vegetación (*Anexo II*). En contraste con la apertura de la plaza, del otro extremo, se crea un espacio más recogido en el cual se ubican unos árboles y un estanque que incorpora la escultura de Neptuno del siglo XVIII⁵. La estatua, luego de restaurada, se ubicó en un estanque nuevo al otro extremo de la nueva plaza inscrita en la trama urbana irregular de Ciutat Vella (fig. 2).

La colocación de los elementos en el espacio de la nueva plaza, apoyado por el diseño del suelo, le imparten un carácter neoclásico. El edificio de la iglesia se erige directamente del suelo, con una mínima plataforma en la entrada que sirve para salvar el desnivel del terreno. Proyectándose verticalmente desde el suelo y superando la altura de las edificaciones circundantes, afirma su

4 Anteriormente entre 1935 y 1937 el Pla de Sanejament del Casc Antic propuesto por el GATCPAC contemplaba derribos selectivos de manzanas insalubres, esponjamiento y creación de equipamientos higiénico, culturales de carácter local en el marco de la lucha contra la insalubridad y con una fuerte intervención pública, lo que era posible al haberse decretado en 1937, durante la guerra civil, la municipalización de la propiedad urbana.

5 mas informacion se puede consultar en bcn.cat/artpublic

Proyecto Urbano

Plaça de la Mercé (*nodo*). Ciutat Vella, 1983.
R. Clotet (Barcelona, 1954), P. Casajoana
(Badalona, 1941), R. Sanabria (Lleida, 1950).

Proyecto Arte Público

Fuente de Neptuno (*exenta*), 1826.
A. Ferran (Vilafranca del Penedés, 1774
-Barcelona, 1842), C. Guixa (Igualada, 1787-1848).

Fuente: Web de Arte Público de Barcelona, www.bcn.cat/artpublic.

El espacio que se abre frente a la Iglesia de la Mercè en Ciutat Vella, producto de una operación de ‘esponjamiento’ de la trama del barrio, en el casco antiguo de Barcelona resulta en una plaza dura de un carácter neoclásico, al estilo de la escultura que la preside, la Fuente de Neptuno que data del siglo XVIII.

La simplicidad de su diseño cuyo centro focal es la fachada arquitectónica de la Iglesia, interactúa con el espacio íntimo que ofrece la fuente con la escultura de Neptuno y la vegetación alineadas paralelamente al extremo opuesto. Ofreciendo un respiro de la monumentalidad de la fachada frente a la gran apertura de la plaza.

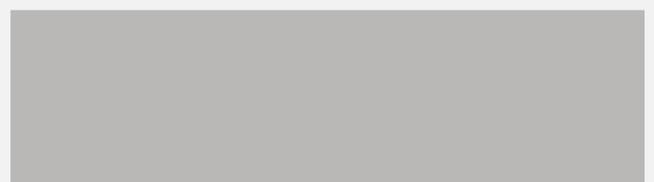


Inserción

El arte público y el proyecto urbano actúan como un solo elemento conformando el espacio y respondiendo al límite edificado. El diseño del pavimento permite diferenciar el proyecto sin que se produzcan rupturas en la continuidad del nuevo espacio y la trama existente.

Escala

El arte público sirve como herramienta para introducir una escala intermedia dentro de un espacio abierto, en medio de una trama urbana densa y con alturas de edificación que reducen las aperturas y las perspectivas, con bordes suaves que ‘filtra’ el impacto de la apertura del espacio a la vez que lo contiene.

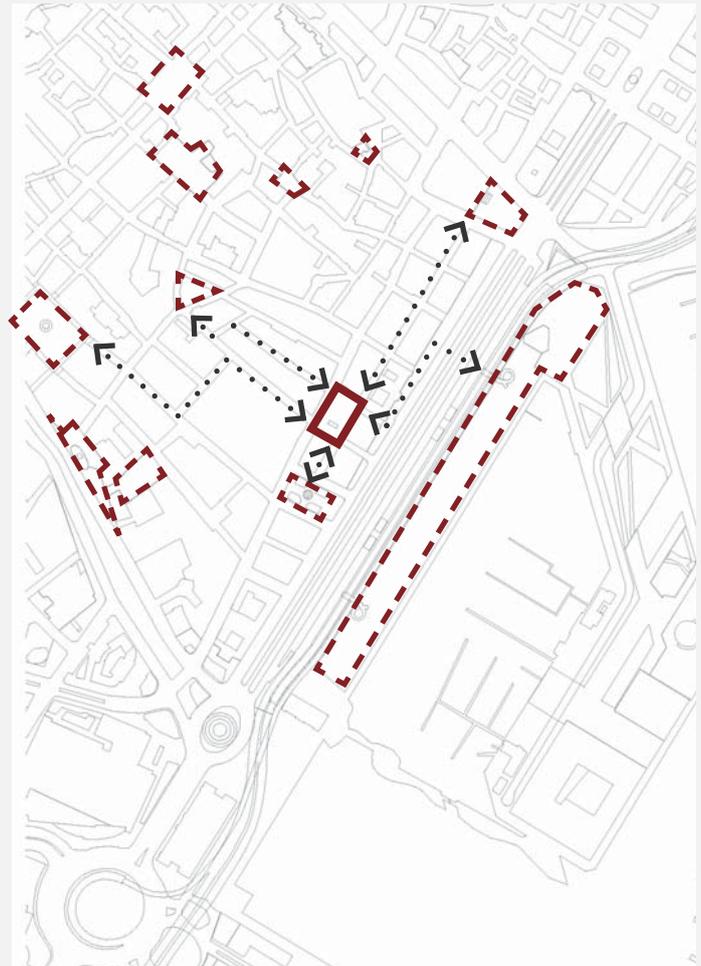


Función urbana

El centro histórico opera como un medio de comunicación que concentra información del pasado y del presente.

Las fachadas se encuentran alineadas en un continuo al mismo límite de edificación de las parcelas. La gran altura de los bloques es producto de las necesidades de habitación durante la existencia de la muralla. La reserva de suelo no edificable extra-muros no permitía satisfacer la demanda de construcción de otro modo que el vertical.

Apoyándose en los bordes de la trama existente, se filtra a través del tejido urbano sirviendo de enlace con otros espacios similares en la zona. Su trazado corresponde a la trama irregular del entorno y su forma a la liberación de la manzana que da lugar a la plaza.



El estudio de caso se puede consultar en el Anexo II.

valor en sí misma y no por referencia a otros volúmenes arquitectónicos. Verticalmente domina el espacio de la plaza que le sirve de antesala y permite que la fachada ‘respire’, permitiendo que pueda ser apreciada en su totalidad (*Anexo II*).

La fuente de Neptuno en alineación directa con la fachada de la iglesia, con claros principios escultóricos de su época, ofrece un contraste con su definida elevación sobre el terreno mediante la separación por el uso del estanco y el pedestal. Estos elementos que le sirven de plataforma son de obra nueva, atentamente trabajados para complementar la escultura original tema de la fuente (*Anexo II*). La dimensión vertical de la fuente ofrece una referencia de escala intermedia entre la catedral, los edificios y la escala humana; de manera que el espacio no se escapa manteniendo la percepción de los bordes que le sirven de apoyo a su configuración, a la vez que de enlace con otras plazas similares dentro de la zona.

Entre 1975 y 1985 se puede situar un periodo de gran actividad en la reflexión sobre los métodos de intervención urbanístico-social en el Centro Histórico de Barcelona. Uno de los puntos básicos de esta nueva visión lo constituye el mantenimiento de la población, de las actividades económicas, de los valores y el carácter popular de las tramas históricas como espacios de convivencia y de vida urbana; con un marcado énfasis en la vivienda y los equipamientos de carácter local.

A partir del marco general del Plan General Metropolitano (1974-1976) se desarrollaron Planes Especiales de Reforma Interior (PERI) aprobados entre 1983 y 1985, que recogieron los propósitos antes señalados a la vez que establecían formas de financiación, gestión y participación (*Anexo I-Planes*). La difícil y compleja realidad urbanística y social del centro histórico plantea la necesidad de una intervención más allá del marco estrictamente urbanístico de los PERI, para preocuparse de forma coordinada de las diferentes problemáticas existentes. En esta línea surge en 1983 el PAI (Plan de Actuación Integral) que abarca urbanismo, seguridad ciudadana, bienestar social, fomento de la actividad económica y relaciones ciudadanas, bajo la dirección de un comisionado del propio Alcalde. Este enfoque no se limitó a las propuestas dirigidas al centro histórico si no que respondía a un planteamiento más general que llegó incluso a teorizarse bajo la denominación de la ‘*Barcelona de los barrios*’⁶.

En 1985 se aprobó el Programa de Medidas para la Protección y Mejora del Paisaje Urbano y en 1986, para dar a conocer los programas de ayudas e invitar a los ciudadanos a participar activamente en el proyecto municipal de regeneración urbana, se lanza la campaña de comunicación con el lema ‘*Barcelona, posa’t guapa*’⁷, que como mencionamos antes, se estaba enfocada a la mejora del paisaje urbano gestionada por ordenanzas e incentivos dirigidos a los sectores públicos y privados de la ciudad. La campaña de ayudas pretendía fomentar la rehabilitación de edificios y otras mejoras del paisaje urbano. Como parte de esta campaña también se han recuperado paredes de medianeras y otros elementos de los edificios integrándolos nuevamente al paisaje urbano⁸.

El Comité Olímpico Internacional anunció en 1986 que Barcelona sería la sede de los Juegos Olímpicos de 1992. La ciudad empezó entonces una profunda transformación arquitectónica y urbanística queriendo proyectar al mundo la imagen de una Barcelona moderna, abierta y

6 Bernal Santa Olalla, B. (coord.). ‘*Oportunidades de desarrollo sostenible para los conjuntos urbanos históricos*’. III Jornadas de Geografía Urbana (Burgos, 18 a 21 de mayo de 1998). Burgos: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos; 2000, p. 13-28. Reproducido en Scripta Vetera. Edición Electrónica de Trabajos Publicados sobre Geografía y Ciencias Sociales. Universitat de Barcelona, nº 106. Barcelona. [En línea] <<http://www.ub.es/geocrit/sv-106.htm>>.

7 Sobrequés, J. ‘*La Barcelona de la Democracia: cronología*’. Catálogo de Arte Público de Barcelona. [En línea] <bcn.cat/artpublic>.

8 En abril de 1986, el Ayuntamiento crea el primer instrumento para la gestión de la campaña de protección y mejora del paisaje urbano: el Comisionado de Alcaldía. En junio, la Oficina Especial creada por el Comisionado recibe la primera llamada para acogerse a la campaña de ayudas. En octubre del mismo año se efectúa el pago de la primera subvención y el mes de noviembre se presenta la primera campaña publicitaria.

hospitalaria. La integración de España en la Comunidad Europea en 1985 trajo consigo recursos adicionales para la reactivación económica europea y española que permitieron que se produjese un cambio acelerado en un relativo corto período de tiempo⁹ (*Anexo I*).

El Instituto Municipal del Paisaje Urbano y la Calidad de Vida (IMPUCV) es un organismo autónomo local constituido por acuerdo unánime del Consejo en Pleno del Ayuntamiento de Barcelona el 27 de junio de 1997. Sus orígenes, sin embargo, se remontan a 1986, que coincide con la campaña de mejora del paisaje urbano antes mencionada¹⁰.

La política urbanística de los años ochenta permitió la urbanización de muchos parques, jardines, plazas y paseos sobre el territorio de la ciudad. A diferencia de las esculturas de años anteriores, las de principios de los años ochenta acabarán respondiendo a parámetros más artísticos que conmemorativos¹¹. Gran parte de estas obras se distribuyen entre los barrios donde se registran importantes intervenciones urbanísticas, que, además de unir la trama urbana de la ciudad para crear una continuidad, buscan dignificar los grandes espacios remodelados con una aportación de carácter cultural.

La *Plaça de la Palmera* (ficha B), con la chimenea de la antigua fábrica que había, y con la gran escultura lineal de Richard Serra, fue uno de los primeros espacios ganados para la ciudad en los inicios de la democracia municipal. La plaza se organiza a partir de la gran escultura de Richard Serra 'El Muro', con la intención de impartir un carácter urbano al sector.

Ubicada en la periferia barcelonesa, el distrito de Sant Martí, dentro de una trama ortogonal compuesta principalmente por edificios de habitación típicos de las ciudades dormitorio del funcionalismo moderno, la plaza funciona como elemento organizador del espacio (*Anexo III*).



Fig. 3. Trazado de la trama urbana en la que se inscribe la Plaça de la Palmera. Imagen: Google Earth.



Fig. 4. La Plaça de la Palmera hoy. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.

9 Borja, J. 'Barcelona: Un modelo de transformación urbana 1980-1995'. Artes gráficas SEÑAL. Quito: 1995, pp. 7-10.

10 Con los años, aquella iniciativa se ha convertido en un amplio proyecto de transformación y mejora de la ciudad y ha generado todo un sector de actividad municipal asociado a los nuevos conceptos de "paisaje urbano" y "calidad de vida". Con la creación del Instituto el Ayuntamiento culminaba el proceso de estructuración de este nuevo sector de actividad, optando por el modelo organizativo más idóneo para ajustar la gestión del paisaje urbano a las necesidades de los ciudadanos, las entidades y el sector privado, verdaderos protagonistas de la conservación y mejora de la ciudad, <<http://www.bcn.es/paisatgeurba>>.

11 Ajuntament de Barcelona. 'El inicio de los ayuntamientos democráticos'. En 'Barcelona Escultures'. Edicions Polígrafa. Barcelona: 2002.

Proyecto Urbano

Plaça de la Palmera (*plano horizontal*). Sant Martí, 1984.
 B. de Sola Susperregui (Oviedo, 1947);
 P. Barragán (Marruecos, 1943).

Proyecto Arte Público

El Muro (*site specific*), 1984.
 R. Serra (San Francisco, 1939).

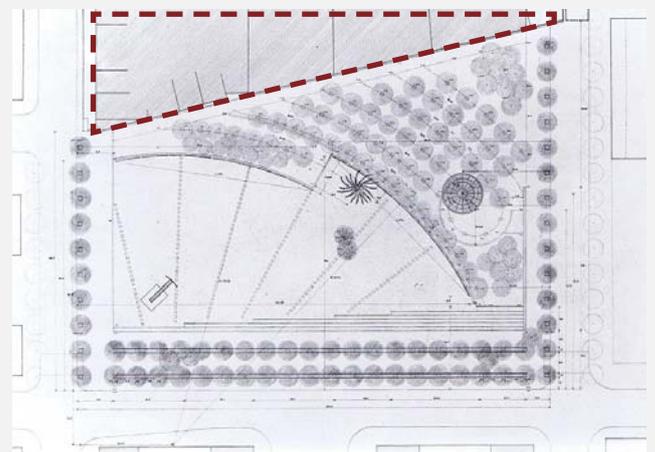
Fuente: Web de Arte Público de Barcelona, www.bcn.cat/artpublic.



La Plaça de la palmera fue uno de los primeros espacios ganados para la ciudad en los primeros años de la democracia. Como parte del proyecto de urbanización dos láminas concéntricas de hormigón armado de 53 metros de longitud y 3 metros de altura dividen el espacio en dos áreas claramente diferenciadas.

La plaza se organiza a partir de la gran escultura de Richard Serra 'El Muro', con la intención de impartir un carácter urbano al sector.

Ubicada en la periferia barcelonesa, el distrito de Sant Martí, dentro de una trama ortogonal compuesta principalmente por edificios de habitación típicos de las ciudades dormitorio del funcionalismo moderno, la plaza funciona como elemento organizador del espacio.

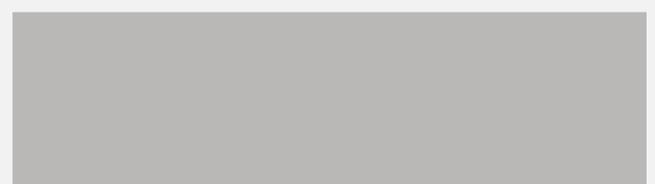


Planta del proyecto de 1984. Fuente: Bernardo de Sola, BdS.com/proyectos.



Inserción

El arte público y el proyecto urbano actúan como un solo elemento en la conformación del espacio en medio de una trama urbana compuesta de bloques de habitación de gran altura. El diseño del pavimento permite diferenciar las áreas acentuando la ruptura en la continuidad del nuevo espacio y la trama existente.



Función urbana

El espacio de la periferia en el que se ubica la plaza es uno cuyo desarrollo estuvo carente de urbanización inicial. Los bloques de habitación se levantaron bajo criterios de parcelación y edificación quedando como herencia en la democracia.

Un espacio residual se transforma mediante el proyecto urbano y de arte público en uno de una función lúdica que establece una clara definición de los bordes del espacio.



El estudio de caso se puede consultar en el Anexo III.

La escultura de Serra, 'El Muro', está compuesta de dos láminas concéntricas de hormigón armado que dividen el espacio. La obra ha configurado el conjunto del proyecto que consiste de dos espacios visiblemente distintos al igual que los elementos contenidos en ellos¹² concebidos para la actividad y el reposo.

Pensada dentro del concepto del 'site specificity', "que muestra claramente como el lenguaje formal de Serra...se sirve de los parámetros del mismo como punto de partida para su propia formulación independiente"¹³. Por consiguiente se le atribuye a 'El Muro' introducir en el espacio arquitectónico-urbanístico del proyecto una dimensión espacio-temporal del recorrido a través de la plaza.

Las intervenciones de finales de este periodo pueden ubicarse dentro de lo que Ignasi de Lecea señala como el punto de partida de la concepción de un 'programa' de arte público en Barcelona. Con las primeras elecciones democráticas de la ciudad y el proceso de 'reconstrucción' que caracteriza las primeras actuaciones del ayuntamiento, principalmente sobre el espacio público, reconociendo la relevancia del rol de la escultura pública y el monumento dentro de este proceso.

Pero frente a la idea dominante, en la época que concebía la escultura pública formando parte de jardines de esculturas o museos al aire libre, el proyecto de Barcelona se plantea el papel de la escultura en el espacio público en la línea de la tradición anterior, como elemento que completa la urbanización de la ciudad, como elemento esencial para que un sector de ésta adquiera todas sus características urbanas.

(Lecea, I. *Esculturas y Espacio Público en la ciudad de Barcelona*, 2006)

Siguiendo esta línea de interés por el espacio público urbano y por el monumento como uno de sus componentes¹⁴ el proyecto para el arte público se fue desarrollando paralelo al de las llamadas plazas duras que favorecía Oriol Bohigas, nombrado como delegado de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona en 1980. Bohigas decía que las plazas tradicionales de los países mediterráneos son 'duras' (de pavimento duro) y con árboles y ponía como ejemplo las plazas italianas¹⁵. Esta idea tiene su origen en los procesos urbanísticos de fines del siglo XIX, cuando se comienza a visualizar la ciudad como un todo y la proyección del espacio público de la ciudad como un conjunto¹⁶.

En este sentido se expresa Ignasi de Lecea, uno de los personajes implicados en el proceso del arte público en Barcelona, "el programa de esculturas de Barcelona no se asienta en la cultura del jardín de esculturas o en la de museo al aire libre, sino en la de la significación urbana que se consolida en los procesos de urbanización del siglo XIX"¹⁷.

En este contexto se redefine el monumento con respecto a su papel tradicional dentro de la ciudad. Pasando de un objeto al margen del proyecto a un elemento integral dentro de la nueva disciplina de la urbanística¹⁸ donde, como punto de referencia en la ciudad, le imparte un carácter que bien puede ser conmemorativo o artístico¹⁹.

12 Remesar, A. 'Hacia una Teoría del Arte Público'. Universidad de Barcelona. Barcelona: 1997, pp. 82-83.

13 Guasch, A. M. 'Arte en los nuevos espacios públicos'. En 'La Barcelona de la democracia'. Web de arte público del Ajuntament de Barcelona. Disponible online: <www.bcn.cat/artpublic>.

14 Ricart, N. Tesis doctoral 'Cartografies de La Mina: Art, Espai Públic i Participació Ciutadana'. Barcelona: 2009.

15 Bohigas, O. 'La Reconstrucción de Barcelona'. Edicions 62; Barcelona: 1985.

16 Lecea, I. 'Esculturas y Espacio Público en la ciudad de Barcelona'. On the W@terfront, Nr, 8, April. Barcelona: 2006, pp. 13-29.

17 Ibid.

2. PERIODO OLÍMPICO 1986-1992

Ante la designación por el Comité Olímpico en 1986 de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos del '92 se pone en marcha toda una maquinaria de mejora de infraestructuras existentes de los años 60's y 70's. Se busca proyectar nuevos ejes de actividad terciaria que descongestionen el centro de la ciudad y urbanizar la franja de 'frontera' entre Barcelona y los antiguos municipios que ahora estaban integrados en una zona metropolitana.

Las Olimpiadas se presentan como un acontecimiento culminante en un período de establecimiento de una nueva cultura de espacio público de la ciudad que se inició desde 1979 luego de las primeras elecciones democráticas. Concebida e impulsada fuertemente por el entonces alcalde electo Narcís Serra y el Arquitecto Oriol Bohigas, quien fuera su delegado de urbanismo en la administración y que posteriormente recogiera en 1985 en su *'Reconstrucció de Barcelona'*. El autor Jordi Borja se expresa en relación a el efecto en la ciudad de esta oleada de actividad diciendo:

Es decir, hubo un período de diez años para determinar el esquema básico urbano que se quería construir y para programar y ejecutar las obras correspondientes a los sistemas generales, las infraestructuras y los equipamientos.

La capacidad de movilización de ilusiones y de iniciativas, de recursos económicos y de apoyos sociales, de los JJ.OO., fue extraordinaria.

(J. Borja, *Barcelona: un modelo de transformación urbana 1980-1995*, 1995)

Los juegos fueron el catalizador de un cambio de escala de nivel local, de barrio, y a nivel de ciudad que permitió que se realizaran proyectos urbanos de mayor dimensión, la consolidación de infraestructuras básicas de la ciudad, a la vez que "dio oportunidad para replantear teorías urbanas de carácter general"²⁰.

Aprovechando el impulso de las Olimpiadas, Barcelona pudo llevar a cabo una estrategia de transformación urbana global y rápida que de otro modo hubiese tomado mucho más tiempo en concretar. La estrategia parte de definir cuatro áreas olímpicas y ubicarlas en las cuatro extremos de la ciudad -ubicadas en la frontera entre la ciudad del siglo XIX y las áreas periféricas de los 60's y 70's-, Villa Olímpica, Montjuïc, Val D'Hebron y Diagonal. Procurando trazar otro objetivo, reequilibrar los vectores de expansión de Barcelona, dotándolas de un papel específico con relación al resto de la ciudad. Su esencia está en su 'especialización' urbana: Montjuïc, como área de parques y equipamientos culturales, Villa Olímpica se transformara en un barrio residencial de un estándar altísimo de servicios y espacios abiertos, Vall d'Hebron tendrá un alto nivel de equipamientos deportivos y de ocio, Diagonal fortalecerá su carácter, de zona universitaria y deportiva, además como franja de promoción privada dedicada a residencia, oficinas y comercio, con actuaciones centradas en el espacio público no urbanizado de la zona²¹.

18 Remesar, A. *'Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano'*. En Brandão, P., Remesar, A. *'Design de espaço público: deslocação e proximidade'* 1ª edición. Lisboa: Centro Português de Design, 2003, p.26-40. También Op. Cit. 14.

19 Bohigas, O. *'Metàstasi i Estratègia'*. En *'Barcelona, espais i escultures: 1982-1986'*. Col.lecció Materials de Disseny Urbà. N° 11. Àrea d'Urbanisme i Obres Públiques (ed) Ajuntament de Barcelona, Fundació Joan Miró. Barcelona: 1987, pp. 11-12.

20 Costa, G. *'Barcelona 1992-2004'*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2007.

21 Millet, Ll. *'La Ciutat i el projecte de Jocs Olímpics'*. BMM n° 02, 1986, pp. 65-68.

Barcelona aprovechó la ocasión para diseñar las rondas, un anillo de vías de 35 kilómetros que permite rodear la ciudad, así como una redistribución del tráfico rodado, aliviándolo en el centro de Barcelona. Una de las claves de aquella operación fue la definición de objetivos que iban más allá de los compromisos adquiridos por Barcelona al postularse como sede de los Juegos Olímpicos de 1992 y que contribuyeran a los objetivos de la ciudad una vez concluido el evento, sirviendo de base a las actuaciones posteriores.

Esta transformación necesitaba una estructura administrativa adecuada para su realización (*ver anexo I*). Durante este período se llevan a cabo una serie de cambios en la estructura de los organismos administrativos de la ciudad y la zona metropolitana²². En 1987 La Generalitat de Catalunya disolvió la Corporación Metropolitana al aprobar las Leyes de Ordenación Territorial. Un hecho que tendría sus efectos sobre la cohesión social y urbanística del área de influencia metropolitana de Barcelona ya que esta corporación gestionaba el Plan General Metropolitano de 1975.

En 1990 se crea el Institut Municipal d'Urbanisme (IMU), que asiste en la financiación y agilidad de los procesos de los PERI. El IMU ordenó y racionalizó el trabajo, concentrando los recursos económicos en la ejecución de un Catálogo de Actuaciones, que reunía las operaciones prioritarias de los PERI en materia de adquisición de suelo, de proyectos y obras. Al mismo tiempo, se definen las zonas a remodelar con el Plan de Áreas de Nueva Centralidad, nuevos tejidos urbanos, ya sean esencialmente residenciales o poli-funcionales de cara a los JJ.OO. del '92. La definición de estas áreas surtió efecto, se reforzó la centralidad del conjunto de la ciudad de Barcelona y el capital inmobiliario internacional apareció, sobre todo a partir de 1998, y se intensificó a partir de 2004 hasta el 2008 con la promoción de otro gran acontecimiento el Fórum de las Culturas 2004.

El proyecto urbano con motivo de las Olimpiadas Barcelona '92 iba acompañado de un programa paralelo de cultura en la ciudad, la *Olimpiada Cultural*. En Barcelona, este programa que formó parte de la propuesta Olímpica, se presentó la celebración de cuatro grandes exposiciones sobre la temática en torno a las iniciativas que se impulsarán cada año como antesala y durante los Juegos: la cultura y el deporte en 1989, las artes en 1990, el futuro en 1991 y los propios juegos en 1992. Las bases de este programa fueron elaboradas con '*el objetivo fundamental de que la Barcelona de 1993 pueda heredar una realidad cultural más rica y más sólida, fruto del excepcional esfuerzo de estos años olímpicos*', como expresara el COOB-92 en 1988.

Dentro del marco de la Olimpiada Cultural se llevo a cabo la exposición '*Configuraciones Urbanas*' en el mismo año de los Juegos. Se trata de una exposición permanente situada en las calles y las plazas de dos de los barrios más antiguos y emblemáticos de la ciudad, la exposición fue patrocinada por la Olimpiada Cultural y se inauguró unos días antes del inicio de los Juegos. Los criterios básicos de '*Configuraciones Urbanas*', eran que las obras debían recoger la tensión creadora, la presencia combinada de artistas nativos e internacionales y que el arte se acercara a la gente²³.

Los criterios que se adoptaron a la hora de seleccionar el tipo de obras que debían instalarse en el paisaje urbano enfatizaban en acercar el arte a las personas, "*en combinar la actuación de artistas*"

22 Se crean en su lugar instituciones de gestión municipal sectoriales de ámbito metropolitano a las que los ayuntamientos del área de Barcelona se adhieren de forma voluntaria: Mancomunidad de Municipios de la AMB (Área Metropolitana de Barcelona), Entidad Metropolitana del Transporte de la AMB y Entidad Metropolitana del Medio Ambiente de la AMB.

23 Ajuntament de Barcelona. '*Barcelona Escultures*'. Edicions Polígrafa. Barcelona, 2002.

locales e internacionales, en generar un diálogo entre las esculturas y el entorno físico donde estaban emplazadas, en que las obras reflejaran el pasado y, al mismo tiempo, fueran un símbolo de modernidad provocando una transformación urbana”²⁴. Al momento de actuar el protagonismo paso de los, hasta ahora, principales involucrados en el proyecto del espacio público –artistas y arquitectos locales– a manos de aquellos de fama internacional –por lo general extranjeros.

La inclusión de figuras de primer orden del diseño y el arte ha generado críticas desde distintas perspectivas. En su mayoría las mismas aluden a que el ‘modelo Barcelona’, muy centrado en un crecimiento y un progreso homogéneos de la ciudad ha sentido la influencia, debido a la autonomía de desarrolladores privados y, también, a la proliferación de la arquitectura icónica, producto de arquitectos de renombre internacional.

El arte público manifiesta una serie de nuevas características al ampliar la escala en la que se enmarca el territorio: la metropolitana. Integración es la palabra que subraya tanto la urbanística como el arte público de la segunda transformación. La escala y el marco que encierra los nuevos espacios dan cabida al uso de materiales constructivos que hasta el momento tenían un carácter esencialmente funcional y ponerlos en contacto directo con las infraestructuras que se generan. La remodelación y ampliación de las redes viarias y de conectividad, ejes, arterias y prolongación de líneas de metro, permitió introducir nuevos espacios contenedores de arte en una línea monumentalizadora, dotándolos de contenidos simbólicos²⁵.

Un ejemplo de esta cualidad monumental se encuentra en la Avenida Río de Janeiro en el barrio de la Prosperitat, que integra la escultura más larga de Barcelona la ‘Mitjana escultórica’ (ficha C) obra de Agustí Roqué. Partiendo de la necesidad de abrir una nueva entrada rodada a la ciudad desde la avenida Meridiana en un espacio de pronunciado desnivel topográfico que se ubica entre dos tramas urbanas distintas.



Fig. 5. Vista de la ‘Mitjana escultórica’ en la Avenida Río de Janeiro Imagen: Archivo fotográfico de la autora.



Fig. 6. Trazado de la trama urbana en la que se inscribe la Av. Río de Janeiro. Imagen: Google Earth.

24 Ibid.

25 Remesar, A., Grandas, C. ‘Arte Público en la Reconversión de los vacíos urbanos: Barcelona’. Seminario Estudios Urbanos: Vazios Úteis. ISCTE, Proyecto BCN ART PUBLIC. Lisboa, 2007.

26 Fabre, J., Huertas, J. M. ‘Crónica’. <http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome>.

Proyecto Urbano

Av. Río de Janeiro (*contexto*). Nou Barris, 1989.
C. Teixidor (Figueres, 1944); P. Bardají
(Barcelona, 1957-1997).

Proyecto Arte Público

Mitjana escultórica (*site specific*), 1989.
A. Roqué Gomara (Barcelona, 1942).

Web de Arte Público de Barcelona www.bcn.cat/artpublic



La obra de Roqué se aparta de la usual concepción de las obras de arte público dentro del espacio del taller que luego pasan a ubicarse en el espacio público para integrarse, física y funcionalmente, a un sitio específico.

Fuera ser un objeto autónomo la posibilidad de transitarla y su gran escala articulan a la vez de integran de modo homogéneo los distintos niveles del territorio.

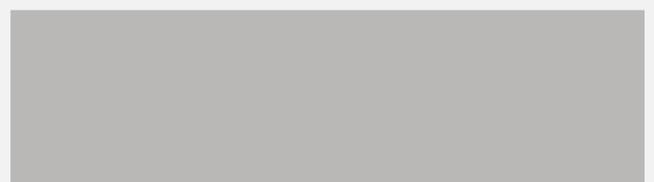
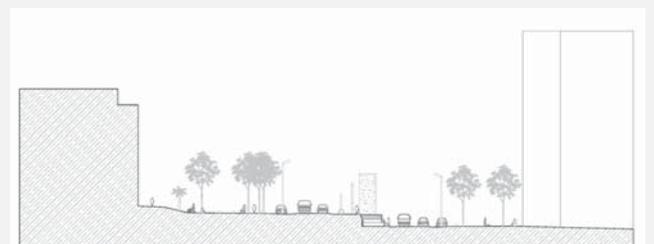


Inserción

El arte público y el proyecto urbano articulan los distintos niveles del territorio a lo largo de su extensión sin interrumpir la continuidad visual del espacio.

Escala

Los hitos en ambos extremos de la extensión del elemento escultórico corresponden a las distintas escalas del entorno edificado, articulándolas libres de conflictos.



Función urbana

Partiendo de la necesidad de abrir una nueva entrada rodada a la ciudad desde la avenida Meridiana en un espacio de pronunciado desnivel topográfico que se ubica entre dos barrios de tipología urbana muy diferentes.

El vocabulario de materialidad se extiende a los bordes integrándolos en el lenguaje de la pieza.

El mobiliario junto a los bloques de mayor altura transforma el borde del espacio en un reflejo de la pieza central mediante la forma y la materialidad de los elementos.

Los espacios peatonales, de recorrido y reposo, se conectan entre sí a ambos lados del conjunto y con otros espacios al interior del barrio. Pese a ser una vía diseñada para un alto nivel de tráfico, no experimenta el fuerte impacto del que son objeto otras avenidas de la ciudad.



La obra de Roqué se aparta de la usual concepción de las obras de arte público dentro del espacio del taller que luego pasan a ubicarse en el espacio público para integrarse, física y funcionalmente, a un sitio específico. Fuera ser un objeto autónomo ofrece la posibilidad de transitarla. Su gran escala articula a la vez de integra de modo homogéneo los distintos niveles del territorio (ver anexo IV).

Los espacios peatonales, de recorrido y reposo, se conectan entre sí a ambos lados del conjunto y con otros espacios al interior del barrio. Pese a ser una vía diseñada para un alto nivel de tráfico, no experimenta el fuerte impacto del que son objeto otras avenidas de la ciudad.



Fig. 7. 'La República' en la Plaça Llucmajor. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.



Fig. 8. Trazado de la trama urbana en la que se inscribe la Plaça Llucmajor. Imagen: Google Earth.

El proyecto de la avenida que incorpora la 'Mitjana escultòrica' de Roqué resulta en una vía más humana, con valor añadido para los vecinos, que le mereció un premio FAD de Urbanismo en 1989²⁶.

La búsqueda de la integración de las escalas de territorio encuentra un ejemplo logrado en el monumento 'La República. Homenaje a Pi i Maragall' (ficha D) que preside la reurbanización de la Plaça Llucmajor, en el distrito de Nou Barris.

Luego de experimentar diversos emplazamientos²⁷, la escultura de Josep Viladomat y el medallón de Joan Pie, finalmente llega a la confluencia de los barrios Guineueta, Prosperitat y Porta. Con la colaboración de los arquitectos Albert Viaplana y Helio Piñón que llevan a cabo la estructura abstracta de acero corten que le sirve de base y permite relacionar la escala de la escultura con la escala de la ciudad, "En una encrucijada muy metropolitana, delimitada por avenidas, edificios residenciales nuevos y el remodelado parque de la Guineueta, el soporte proyectado por Viaplana y Piñón tiene la escala adecuada para dialogar con el entorno y para reforzar su identidad"²⁸ (ver anexo V).

La verticalidad del conjunto le aporta a su monumentalidad asimilable, permitiéndole sostenerse dentro de escala de su entorno. Las líneas del conjunto le facilita manejar el desnivel del terreno

27 ESTATUA CON HISTORIA / La figura que hoy domina la pequeña aunque céntrica plaza, se rescató el simbólico 14 de julio de 1990, tras pasar décadas olvidada. Después de ganar la guerra, Franco ordenó sustituir la bella estatua ubicada en el Cinc d'Oros, en el cruce Diagonal-paseo de Gràcia, por el actual monumento a la victoria, y la obra de Viladomat se perdió en los almacenes, hasta ser recuperada en Nou Barris, donde ha estado muchos más años que en su ubicación original. Los vecinos no quieren ni oír a hablar de la propuesta del Memorial Democràtic de devolver la figura a su lugar original. El Periódico. Lunes, 6 de diciembre del 2010.

28 Montaner, J. M. 'Comentario'. <http://w10.bcn.cat/APPS/gmocatleg_monum/CambialIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome>.

y articular un recorrido unificado a su derredor que se extiende, mediante el proyecto de pavimentación, conectándole con otros espacios de arte público cercanos; Vía Júlia, Parc central de Nou Barris y Parc de la Guineueta.

En el interior de los barrios y distritos continúan abriéndose plazas y mejorándose la calidad del espacio urbano en parte con la instalación de obras de arte público, en ocasiones producto de iniciativas vecinales.

3. PERIODO POST-OLÍMPICO 1992-1999

La ciudad de la Barcelona post-olímpica se ha caracterizado por la recesión lógica después del esfuerzo olímpico: el reto consiste en acabar muchas obras pendientes, la mayoría de ellas en el campo de la cultura. En estos años se empieza a trabajar sobre la hipótesis de una segunda renovación, que recogerá las actuaciones urbanísticas entre 1991-1995, y adquieren una importancia relevante las cuestiones de la escala regional: territorio, reservas naturales, tráfico metropolitano y redes de transportes públicos²⁹. Este es un período que puede llamarse de transición en el cual las inversiones públicas han disminuido y hubo una aportación muy clara del sector privado, que no siempre tuvo éxito.

La crisis que azotó la economía en la primera mitad de los años noventa, dejó huellas profundas en Barcelona, una vez que los poderes públicos cedieron en buena medida las riendas del desarrollo ciudadano a los desarrolladores privados. Los proyectos realizados durante este periodo emplean criterios en ocasiones ajenos al modelo de crecimiento barcelonés consolidado en las actuaciones realizadas en la ciudad hasta el momento. La diversidad de alcance de los planes contemplaba abarcar, desde dar continuidad y concluir proyectos iniciados en periodos anteriores -como las tareas de ajuste y actualización de los planes de barrio- hasta la planificación y ejecución de proyectos principalmente enfocados a la vialidad así como el desarrollo de áreas de nueva centralidad (*ver anexo I*).

Aunque los planes y proyectos de esta etapa suponían una continuidad con los del proyecto olímpico, en realidad se relacionaron poco. El cambio de escala en la visión de la ciudad que supusieron las Olimpiadas marcaría un punto de inflexión sobre el modo de entender y actuar sobre el territorio.

Con Barcelona nuevamente dentro del mapa mundial, se hacía necesario conectarla al territorio global. *“Los años que siguieron a las Olimpiadas fueron testigos de grandes proyectos arquitectónicos por parte de figuras de renombre internacional, algunos ligados con el mundo del arte, mientras que los asuntos del día a día tendían a ser ignorados”*³⁰, la preocupación por aumentar la competitividad internacional y la visibilidad de la ciudad en el contexto mundial dejaba de lado, o muy al margen, los problemas locales y sociales lo que suscitó diversas críticas por considerarse que se apartaban del modelo urbano anterior de Barcelona.

29 Ajuntament de Barcelona. *‘La segona renovació’*. Barcelona, 1996.

30 Op. Cit. 23.

Projecto Urbano

Plaça Lluçmajor (*nodo*). Nou Barris, 1990.
A. Viaplana (Barcelona, 1933),
H. Piñón (Castellón, 1942), R. Mercadé Rogel
(Barcelona, 1956).

Projecto Arte Público

La República (*exenta*), 1934.
Josep Viladomat Massanas
(Manlleu, 1899 - Barcelona, 1989).
Homenaje a Pi i Maragall
Joan Pie (Vilabella, 1890 - 1977)

Web de Arte Público de Barcelona www.bcn.cat/artpublic

La estereotomía del pavimento se extiende concéntrica con la rotonda, en la que la escultura de '*La República*' es el centro, hasta las aceras de las primeras manzanas adyacentes.

En ella confluyen tres de las principales arterias del distrito: la Via Julia, el paseo de Valldaura y el paseo de Verdum que dan entrada y salida al tráfico desde la Ronda de Dalt y la Av. Meridiana.

Inserción

El elemento de arte público en la rotonda le aporta la escala necesaria para articular tres tramas urbanas de diferentes tipologías edificatorias.

Escala

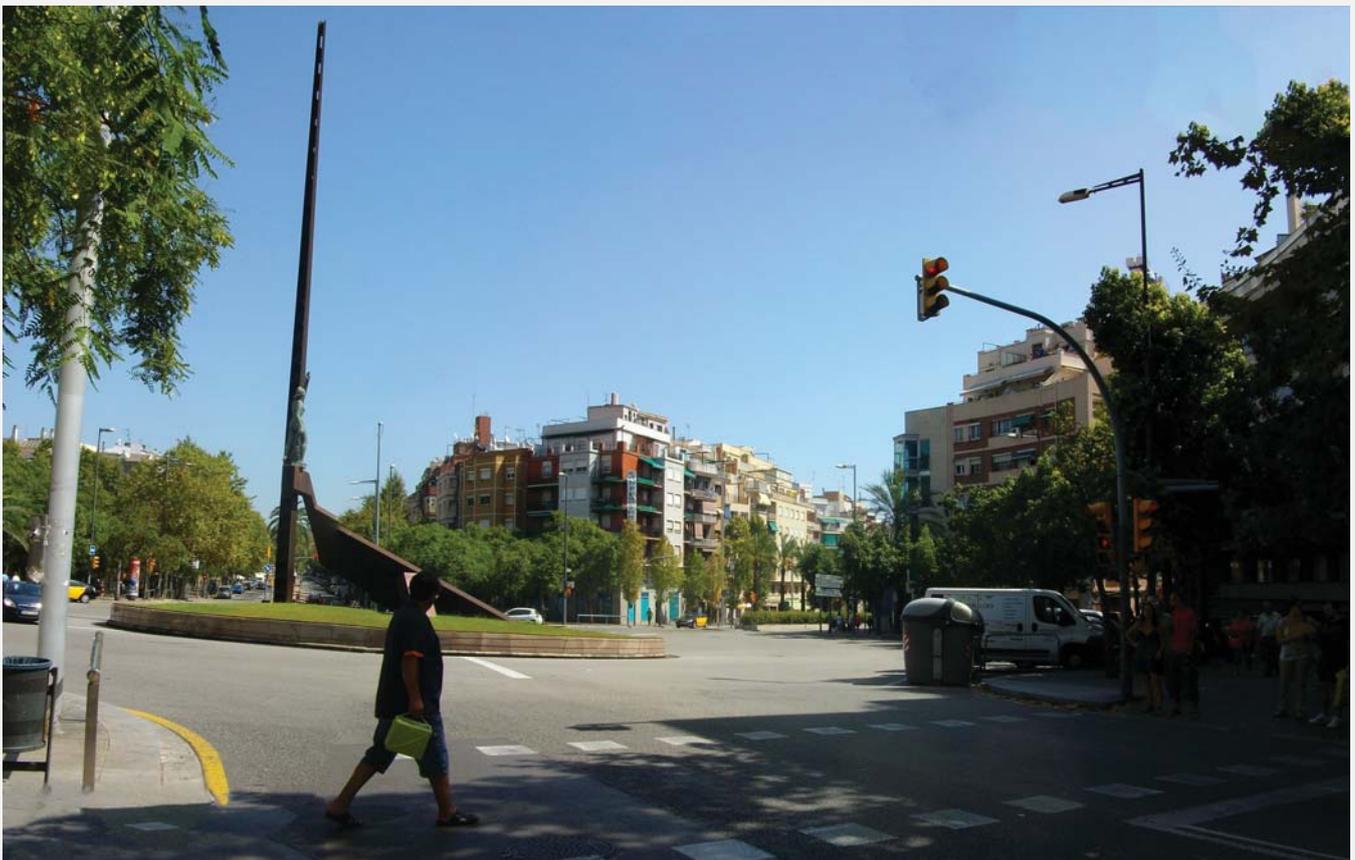
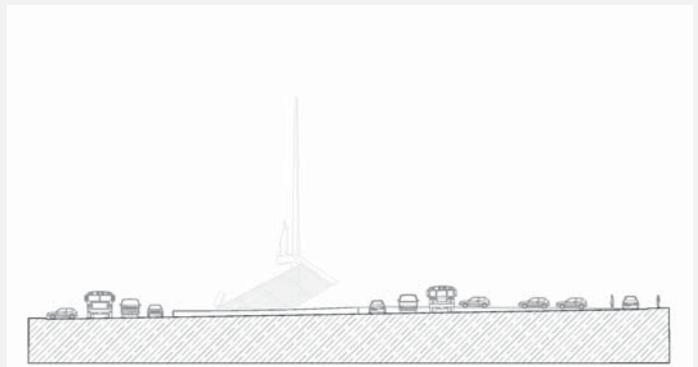
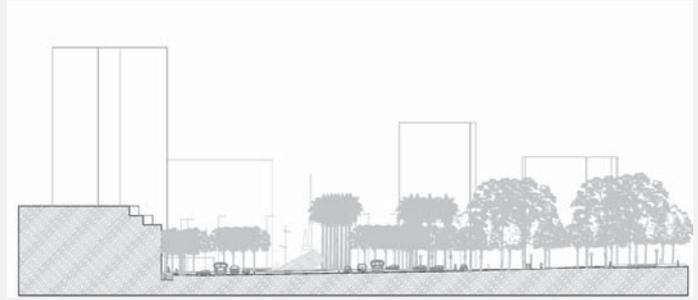
La estructura abstracta de acero corten que le sirve de base y permite relacionar la escala de la escultura con la escala de la ciudad en medio de un entorno cargado de actividad. Articula los bordes de los barrios que confluyen en su medio, el tráfico de coches, edificaciones nuevas y el Parc de la Guineueta.



Función urbana

El elemento escultórico funciona a escala del territorio como referente articulador de las distintas escalas verticales que convergen en el nodo, la escala del entorno edificado y la apertura del Parque de la Guineueta.

Las líneas del conjunto le facilita manejar el desnivel del terreno y articular un recorrido unificado a su alrededor que se extiende, mediante el proyecto de pavimentación, conectándolo con otros espacios de arte público cercanos; Vía Júlia, Parc Central de Nou Barris y Parc de la Guineueta.



El estudio de caso se puede consultar en el Anexo V.

El desarrollo de la ciudad durante el período Olímpico abre un ciclo de cambios que se llevaran a cabo a nivel metropolitano. Se desarrollan grandes proyectos en toda la extensión del territorio, desde el río Besos al río Llobregat. El Plan Delta del Llobregat que contempla la ampliación del aeropuerto y el puerto con la construcción de la Zona de Actividades Logísticas con el propósito de convertir a Barcelona, y su región metropolitana, en la puerta sur de Europa dentro de las redes del comercio internacional.

El proyecto 22@ en Poblenou, que se articula a lo largo de la avenida Diagonal hacia el mar, tiene como objetivo consolidar la antigua zona industrial como área de nueva centralidad para albergar nuevas tecnologías. La estación intermodal del Tren de Alta Velocidad en el eje Sant Andreu-Sagrera constituye toda una reforma urbanística que contribuye a la conexión de dos áreas históricamente separadas por el paso del tren, Sant Martí y Sant Andreu.

La ciudad, construida sobre el efecto catalizador que produjeron los Juegos, buscaba marcar un proceso de mejora continua de infraestructuras y promoción de la ciudad como un destino de turismo y negocio. La forma de Barcelona entrar en la globalización de la arquitectura han sido los convenios del ayuntamiento para favorecer edificios emblemáticos y bien visibles en la ciudad.

La incorporación de un edificio alto cada tres manzanas tiene un motivo: necesitaban pautar la Diagonal Nueva porque sino parecería eterna. ¿Cómo podían conseguir eso si no disponían de dinero? Pues firmaron acuerdos con multinacionales que querían establecerse en Barcelona y les dieron la oportunidad de repartirse el techo edificable en vertical, que ya permitía el plan general metropolitano del año 1975³¹.

(Costa, G. "Barcelona 1992-2004", 2007)

La Barcelona post-olímpica se encontraba en el umbral de una transformación económica con consecuencias territoriales que van más allá de los límites administrativos de la municipalidad central. La Región Metropolitana de Barcelona, con una estructura distinta del modelo de la ciudad capital que es compacta, diversa y densa, presentaba las mismas dificultades de muchas otras metrópolis europeas -fragmentación y desparramamiento urbano, exclusión social y retos de sostenibilidad- además de gobernabilidad y gestión conjunta por las diversas estructuras administrativas que la componen³².

El arte público presenta una oportunidad dentro de la visión general de acabar la ciudad y dar continuidad al territorio. La escultura 'Yo, América' (ficha E) de Alberto Cavazos, situada en la plaza Monterrey justo al final de la calle Potosí, por debajo pasa la Ronda del Litoral, construye un ejemplo de estas características.

La pieza, que cuenta con una contraparte en la ciudad de Monterrey, fue un donativo a Barcelona con motivo del hermanamiento de ambas ciudades y forma parte de una de las actuaciones de conectividad importantes que se llevan a cabo después de los Juegos Olímpicos bajo la política de

31 Op. Cit. 20.

32 Se han adoptado algunas medidas para enfrentar estos retos. Entre ellos, en 1995, se aprobó el Plan Territorial General de Cataluña. Un instrumento que define los objetivos de equilibrio territorial de interés general para Cataluña y, a la vez, sirve de marco orientador de las acciones que emprenden los poderes públicos al crear las condiciones adecuadas para atraer la actividad económica a los espacios idóneos y para conseguir que los ciudadanos de Cataluña tengan unos niveles de calidad de vida parecidos, independientemente del ámbito territorial donde vivan.

reorganización de los ejes viarios de la ciudad, la construcción del puente del Potosí sobre el río Besòs para mejorar la conexión con Santa Coloma de Gramenet³³.

'Yo, América' se integra dentro de la trama urbana como punto de conexión entre Santa Coloma de Gramenet y Barcelona formando parte de una secuencia de rotondas a ambos lados del puente sobre el Río Besòs (ver anexo VI).

El conjunto logra salvar la barrera natural del río no solamente en la dimensión física si no también visualmente gracias a la colocación acertada que favorece la interacción de las piezas entre sí y con la escala y variedad arquitectónica del entorno más allá del hecho de contar con lenguajes diferenciados (ver anexo VI).



Fig. 9. Trazado de la trama urbana en la que se inscribe la serie de rotondas que enlazan con la Plaça de Monterrey. Imagen: Google Earth.



Fig. 10. 'Yo, América', al fondo el puente de Santa Coloma. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.

Otras operaciones dentro de ésta lógica, dirigidas a superar los déficits de conectividad todavía presentes en parte del territorio, tienen lugar en el interior de barrios donde el arte público tiene un papel destacado como herramienta en la construcción de significados dentro de los nuevos espacios. El *Parc Central de Nou Barris* (ficha F) con sus características 'peinetas' presenta un ejemplo singular en donde las fronteras entre las disciplinas que inciden en el diseño del espacio público y el arte público se disuelven hasta el punto de desaparecer en una integración total dentro del proyecto logrando superar el aislamiento hasta entonces experimentado por el barrio.

El diseño del parque tiene la capacidad de integrar los variados elementos existentes y los nuevos salvaguardando la identidad propia de cada uno valiéndose de la fragmentación como criterio generador de continuidad. La superficie aterrazada del parque se inclina y fluye arriba o abajo a modo de rampas dependiendo de la dirección del recorrido. El proyecto incorpora un tratamiento del pavimento que aporta una articulación visual de las grandes superficies (ver anexo VII). Los elementos ornamentales, las 'peinetas' como le han bautizado los vecinos, se destacan dentro del panorama, marcan puntos de acceso al parque y están presentes como marcadores de áreas

33 Op. Cit. 25. La apertura de ejes cívicos, como la Rambla de Guipúzcoa, en conexión con la puesta en marcha de las Rondas.

Projecto Urbano

Plaça de Monterrey (*nodo*). Sant Andreu, 1992.
J. J. Arenas (Huesca, 1940).

Projecto Arte Público

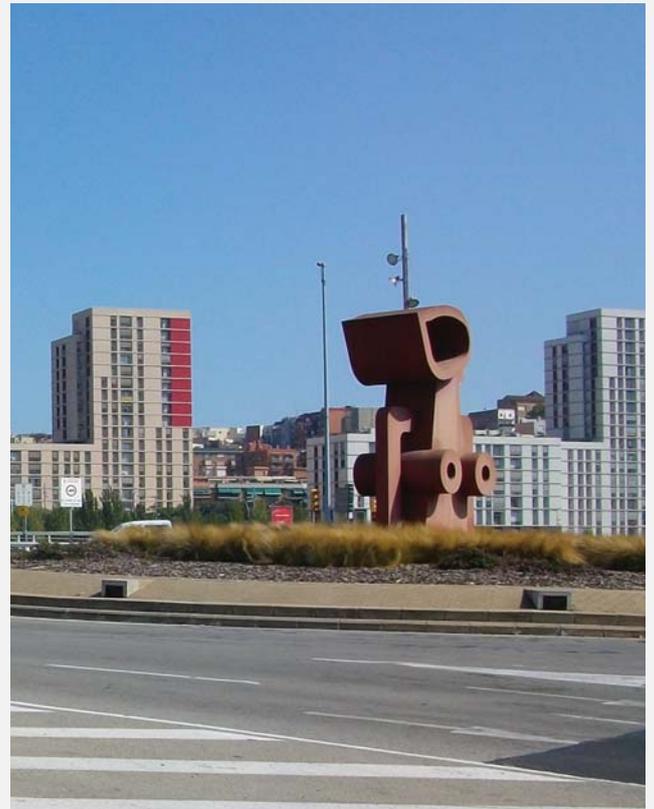
Yo, América (*exenta*)
A. Cavazos (México, 1939).

Web de Arte Público de Barcelona www.bcn.cat/artpublic



Sobre una rotonda perteneciente al proyecto urbano del puente de Can Peixauet 'Yo, América' se integra dentro de la trama urbana como punto de conexión entre Santa Coloma de Gramenet y Barcelona formando parte de una secuencia de rotondas a ambos lados del puente sobre el Río Besòs.

El conjunto logra salvar la barrera natural del río, no solamente en la dimensión física si no también visualmente, gracias a la colocación acertada que favorece la interacción de las piezas entre sí y con la escala y variedad arquitectónica del entorno, más allá del hecho de contar con lenguajes diferenciados.



Inserción

Su escala y materialidad le contribuyen a integrarse con un entorno industrial de difícil articulación entre la Ronda del Litoral y el Río Besòs, constituido por almacenes y fábricas.

Proximidad

El emplazamiento del elemento escultórico le favorece con múltiples puntos de visión además de cumplir la función urbana de articular la conexión entre dos municipios, Barcelona y Santa Coloma de Gramenet.

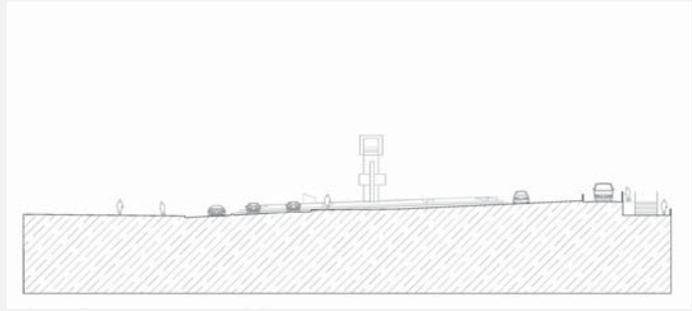


Función urbana

Dado a su emplazamiento la plaza cumple la función principal, además de un nodo de articulación del entorno, de puerta de la ciudad, ya que marca un cambio de circulación respondiendo a las necesidades del tráfico y a las características de cada una de las vías de acceso.

Este cambio de contexto se ve reflejado en el tratamiento de los bordes que entran y salen de la rotonda en función de en qué parte nos encontremos.

En el entorno confluyen funciones lúdicas y de esparcimiento conectadas mediante recorridos de flujo peatonal.



El estudio de caso se puede consultar en el Anexo VI.

destacadas dentro del paisaje, que se ha convertido en una imagen distintiva para el proyecto y la zona. Parte de la estructura de un antiguo acueducto del siglo XIX permanece como memoria de la historia del territorio, junto con el edificio del antiguo Institut Mental de la Santa Creu i de Sant Pau, edificio histórico de 1889 y que actualmente ocupa la sede del Distrito y la Biblioteca Nou Barris. El parque cumple otra función urbana importante sirve como contenedor y distribuidor de agua que maneja las aguas pluviales como parte de su diseño.

Aunque el parque posee una disposición longitudinal su efecto cohesivo sobre el territorio se hace evidente de manera transversal (*ver anexo VII*), los distintos niveles conectan los trazados existentes de tráfico peatonal y rodado negociando los desniveles edificatorios.

El contexto de estas actuaciones se enmarca en la reestructuración de la industria barcelonesa existente y el desplazamiento de instalaciones de producción industriales hacia la periferia del área metropolitana –efecto de pos-industrialización– que marcaron un énfasis en la economía de los servicios, en la tercerización, en el turismo y en la cultura. Las nuevas dinámicas económicas que tienen lugar a finales de este periodo enfocan los nuevos proyectos urbanos hacia una ciudad del conocimiento con centros dedicados de alta tecnología, que buscan ocupar los vacíos dejados por las industrias de producción relocalizadas globalmente, en un esfuerzo por volver a densificar estas zonas.



Fig. 11. Trazado de la trama urbana en la que se inscribe el Parc Central de Nou Barris. Imagen: Google Earth.



Fig. 12. Las 'peinetas' en uno de los puntos del Parc Central de Nou Barris. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.

A la vez que promover un clima favorable de intercambio de conocimiento e innovación, no solo por la acumulación de capital humano y físico, también por el desarrollo de 'redes' sociales y de intercambio de información³⁴. En este nuevo modelo económico el capital cultural entra también a formar parte del motor de desarrollo en las ciudades del conocimiento.

La transición de la ciudad industrial a la sociedad del conocimiento tendrá una marcada influencia en las actuaciones e iniciativas que van a dirigirse a aumentar la capacidad de Barcelona

34 Marmolejo, C. 'Transforming metropolitan Barcelona: Between the postindustrial and the Knowledge City'. Sustainable Urban Areas. Amsterdam, 2007. p. 17. [En línea] <http://www-cpsv.upc.es/documents/W11_paper_Marmolejo.pdf>.

de generar y capitalizar el conocimiento. Con este objetivo se desarrollan políticas dirigidas a la recalificación del suelo, como la del 22@ que permite la conversión del sector industrial y residencial -calificado en el Plan General Metropolitano de 1974 como industrial 22a- en un 22@. Esto permitiría mayor edificación siempre que la actividad industrial anterior se sustituya por oficinas y otros servicios de empresas y equipamientos relacionados con las nuevas tecnologías y el conocimiento, promoviendo una renovación urbanística de compacidad pero manteniendo la actividad económica, cosa que no se habría podido garantizar si se hubiera optado por una recalificación tradicional de suelo industrial hacia residencial³⁵.

La accesibilidad tiene un rol determinante dentro del desarrollo de estas redes. Las ciudades en la era del conocimiento se convierten en nodos dentro de una red global de transferencias financieras y de conocimiento. La dimensión en la que la ciudad facilite el flujo de las interacciones globales '*mediante infraestructuras de transporte que permitan el desplazamiento para un intercambio personal sin duda redundara en un posicionamiento ventajoso dentro de la red global*'³⁶, y por ende beneficios -entre otros- de orden económico. Barcelona busca, por lo tanto, con los nuevos proyectos a escala metropolitana asegurar un lugar de primer orden dentro de la red europea y global estableciéndose como foco de acumulación de experiencia y capacitación especializado en la generación de conocimiento -universidades, bibliotecas, hospitales, laboratorios, etc.- y a su vez, poseedora de un capital social y cultural de gran valor.

En el ámbito cultural las prioridades establecidas en Barcelona han sido inseparables de la idea general de la ciudad, en la cual los grandes equipamientos culturales -museos, teatros, auditorios- además de su función como centros de conservación, documentación y difusión del patrimonio histórico y artístico, también se entienden como articuladores del tejido urbano, del equilibrio territorial y de la creación de referentes significativos en el espacio público³⁷.

Siguiendo esta política de creación y renovación de infraestructuras culturales, el completar proyectos de carácter cultural que se habían comenzado con motivo de los juegos como el Museo de Arte de Cataluña, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, el Archivo de la Corona de Aragón, el Teatro Nacional de Cataluña o el Auditorio de Música de Barcelona formaban parte de los objetivos planteados en este momento. Para gestionar este apartado el Ayuntamiento de Barcelona establece en 1996 el Instituto de Cultura (IC) con el objetivo de situar la cultura de Barcelona como uno de los principales activos del desarrollo y de la proyección de la ciudad. El IC, a través de la gestión de los equipamientos y de los servicios culturales municipales, promueve y facilita la emergencia y la consolidación de las múltiples plataformas y proyectos culturales de iniciativa privada a la ciudad, al igual que desarrolla planes de acción como el posterior Plan Estratégico de Cultura de Barcelona en 1999³⁸.

En este contexto el arte público se entiende como un producto cultural. Por lo que también sus procesos adquirirán una nueva dimensión claramente de carácter económico. Con esta nueva perspectiva pasa a formar parte dentro del denominado '*sector quinario*'³⁹.

Este sector incluye todas las actividades económicas que se basan en la generación o distribución de contenidos, así como en los procesos de creatividad e innovación que forman parte del sistema

35 Ajuntament de Barcelona. '*Barcelona Ciudad del Conocimiento: Economía del Conocimiento, Tecnologías de la Información y la Comunicación y Nuevas Estrategias Urbanas*'. Ajuntament de Barcelona. Gabinet Tècnic de Programació. Barcelona, 2004. pp. 102-103. Disponible online <http://www.bcn.es/publicacions/pdf/ciudad_conocimiento.pdf>.

36 Op. Cit. 34, p. 18.

37 Subirós, P. '*Estratègies culturals i renovació urbana*'. Aula Barcelona (Model Barcelona, Quaderns de gestió, 3). Barcelona, 1999. p. 39.

38 <<http://www.barcelonanacultura.bcn.cat>>.

39 Sector económico que agrupa a las industrias creativas, las iniciativas relacionadas con el conocimiento, industrias culturales entre otras, que no producen capital directo pero inciden en el desarrollo de otros sectores de la economía.

Proyecto Urbano

Parc Central de Nou Barris (*proyecto*). Nou Barris, 1999.
C. Fiol (Barcelona, 1956), A. Arriola (Barcelona, 1956).

Proyecto Arte Público

Elementos ornamentales (*área*), 1999.
C. Fiol (Barcelona, 1956), A. Arriola (Barcelona, 1956).

Web de Arte Público de Barcelona www.bcn.cat/artpublic

El proyecto urbano del parc Cantral logra construir ciudad en un territorio no urbanizado mediante las terrazas del parque que favorecen la continuidad de los recorridos que lo atraviesan.

La articulación de las terrazas logra conectar dos tramas urbanas distintas superando el aislamiento del sitio empleando la fragmentación para generar unidad.

El vocabulario formal del parque, el triángulo, se encuentra presente desde la estereotomía del pavimento y las losas que lo componen, hasta la articulación del suelo, proyectándose en las fuentes y los elementos ornamentales.

La continuidad en toda la extensión del proyecto penetra los espacios adyacentes de las edificaciones en el perímetro y tiene la capacidad de integrar los variados elementos existentes y los nuevos salvaguardando la identidad propia de cada uno.



Inserción

Los elementos ornamentales sobresalen dentro del panorama, marcan puntos de acceso al parque y están presentes como marcadores de áreas destacadas dentro del paisaje que se ha convertido en una imagen distintiva para el proyecto y la zona.

Escala

Alternando entre dos alturas (20 m, 10m) los elementos ornamentales introducen escalas intermedias entre la altura de los edificios del perímetro y la vegetación en el interior del parque.



Función urbana

La principal función de los elementos ornamentales es de mobiliario, son puntos de luz de noche y sombra durante el día.

Sin embargo esta función se integra con una función de hito, marcadores dentro del paisaje y de los accesos al parque fusionandose en un mismo elemento, lo que presenta un reto al buscar definir su naturaleza, pues son a la vez arquitectura y escultura.



El estudio de caso se puede consultar en el Anexo VII.

que integra el nuevo contexto cultural, como generadoras de valor añadido y creadoras de actividad. Consecuentemente, su creación implica la formulación de nuevos modelos de gestión dentro de la economía de la sociedad del conocimiento y la información.

4. LOS NUEVOS PROYECTOS 1999-2010

En el 2002 se desarrolla el Primer Plan Estratégico Metropolitano con la creación de la red Ciudades del Arco Metropolitano de Barcelona y del Fórum de Municipios del Litoral de la Región Metropolitana de Barcelona. Este Plan incorpora entre sus objetivos la consolidación de la red de movilidad urbana expandiendo y abriendo nuevas líneas de metro. El Ministerio de Fomento, la Generalitat de Cataluña y el Ayuntamiento de Barcelona formalizaron un Convenio que recogía las actuaciones necesarias para la implantación de la Alta Velocidad en Barcelona.

El Ayuntamiento de Barcelona reconoce que la implantación de grandes ejes de comunicación es esencial para cohesionar el territorio e impulsar el dinamismo económico. En este contexto, Barcelona es un nodo principal de la red europea de Alta Velocidad ferroviaria. Barcelona quiere reafirmarse como plataforma internacional de actividad económica y contribuir a crear un mapa de regiones europeas interconectadas.

La apuesta del Ayuntamiento por la competitividad internacional aportó una actitud favorable a la inversión de grandes grupos inmobiliarios internacionales. Lo cual se consolidó posteriormente cuando se decidió impulsar otro gran acontecimiento, el Fórum de las Culturas 2004.

La canalización de amplias inversiones hacia la preparación de los Juegos supuso una transformación del modelo anterior de actuación a pequeña escala y de equipamiento de los barrios. Se pasó de las pequeñas actuaciones a los grandes proyectos, de la prioridad por los barrios y la calidad de vida de los vecinos a la competencia mundial. Ahora toda la ciudad la que se equipa para competir en el mercado global.

(Capel, H. El debate sobre la construcción de la ciudad y el llamado "Modelo Barcelona", 2007)

Siguiendo la fórmula establecida en las Olimpiadas, Barcelona aprovecha nuevamente este evento para impulsar un conjunto de actuaciones urbanísticas y de infraestructuras que buscaban la dignificación de la conexión de la Diagonal con el mar en la zona del Río Besòs.

El cambio de escala que se está produciendo en esta etapa y, como señalara Montaner, *"la gestión de la Barcelona de este momento podría señalarse por su dispersión, como si habiendo superado una primera propuesta de raíz noucentista -basada en los espacios públicos- pasa a un segundo planteamiento mucho más contundente, estratégico e infraestructural"*, centrado en los nudos de conectividad y las áreas de nueva centralidad que necesitan ser atendidos en los proyectos urbanísticos (*ver Anexo I*).

Echando mano de las sinergias generadas por el acontecimiento, como sucediera con las Olimpiadas, se propone la fecha del Fórum 2004 como meta para realizar las transformaciones urbanísticas de la zona y recuperar el sector noreste de la ciudad. Con el objetivo de traer equilibrio a la ciudad, un primer intento que se produjo con las cuatro áreas olímpicas, en esta ocasión con el desarrollo de proyectos en la Diagonal Mar y el Fórum 2004 se pretendía completarlo.

Quizás uno de los proyectos mas paradigmáticos de esta etapa sea el de la *Zona Fórum*, que conllevaba la reconversión de toda una área urbana para albergar el acontecimiento, tal vez una de las razones para ello sea que luego de concluido el Fórum, éste no ha sabido reinventarse del todo para tener su identidad en la ciudad.

La diversidad de proyectos, y autores, aunado a la complejidad de los objetivos trazados para la Zona Fórum ha sido señalado por algunos autores (Remesar-Grandas, 2007; Capel, 2007, entre otros) como un punto de inflexión dentro del modelo, un cambio de paradigma de las actuaciones urbanísticas que se ha visto reflejado también en la política del arte público en la ciudad.

Por su escala y función metropolitana estos nuevos espacios han permitido el uso artístico de materiales hasta el momento utilizados de modo puramente funcional y su aplicación directa en infraestructuras, como es el caso del asfaltado con finalidades de ornato y/o de señalización...especialmente en aquellos vinculados con el Fórum, la interrelación entre esfera pública y espacio público se hace patente en las características del arte público, tanto en sus contenidos como en los soportes utilizados...

(Remesar, A., Grandas, C. *Arte Público en la Reconversión de los vacíos urbanos: Barcelona, 2007*)

Durante el evento del Fórum de las Culturas el recinto acogió intervenciones artísticas efímeras algunas de las cuales han permanecido refugiadas en espacios colectivos de las edificios de la zona. Un caso en esta dirección es la instalación '*Aquí hay tomate*' (ficha G) que fuera encargada a la artista Eulàlia Valldosera. La instalación juega a negociar la escala en diversos niveles: el tamaño de las piezas en contraste por su proximidad, a grandes elementos conectando con la escala humana en un espacio que se escapa y la escala de la memoria con los vídeos que capturan momentos ligados por un mismo espacio a través del tiempo.

La secuencia en la que están colocadas las siete lentes permite establecer una especie de recorrido a través de la explanada Fórum, sin embargo su efecto queda del todo limitado a ese espacio. La apertura de espacio permite divisar y conectar, al menos desde la distancia, con otras piezas cercanas, como la '*Xemeneia Solitària*' obra de Martínez Lapeña y Elías Torres. Continuando hasta hoy los eventos puntuales activan la gran extensión del conjunto para luego desvanecerse (*ver anexo VIII*).

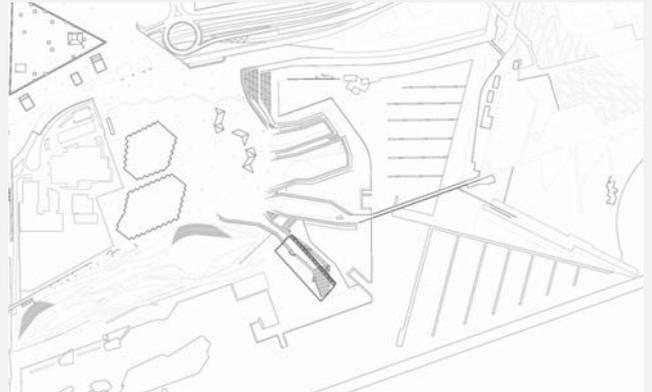
Proyecto Urbano

Zona Fórum de las Culturas (*área*),
Sant Adrià del Besòs, 2004.
J. A. Martínez Lapeña (Tarragona, 1941),
E. Torres Tur (Ibiza, 1944).

Proyecto Arte Público

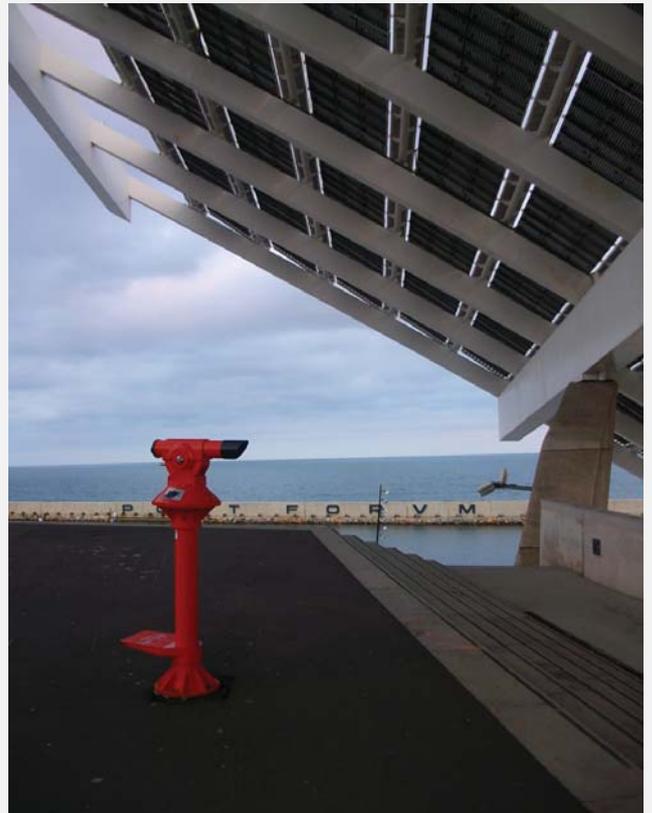
Aquí hay tomate (*grupo escultórico*), 2004.
E. Valldosera (Vilafranca del Penedès, 1963).

Web de Arte Público de Barcelona www.bcn.cat/artpublic



El proyecto urbano responde a otra escala del territorio, la metropolitana. El área donde se celebró el Fórum Internacional de las Culturas conllevaba la reconversión de toda una area urbana para albergar el acontecimiento, luego de concluido el Fórum, éste no ha sabido reinventarse del todo para tener su identidad en la ciudad, continuando hasta hoy los eventos puntuales activan la gran extensión del conjunto para luego desvanecerse.

La distribución de los elementos escultóricos sobre el espacio de la explanada sugiere un cierto recorrido, sin embargo la escala del emplazamiento y su dispersión superan la distancia necesaria para que exista una tensión espacial entre ellos por lo que su efecto sobre la relación 'espacio-volumen' se disipa.

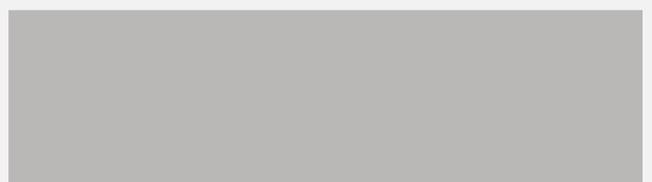


Inserción

La instalación se contextualiza y corresponde al emplazamiento a un nivel más simbólico, a través de la memoria, definiendo un espacio virtual generado por la interacción del observador con las escenas contenidas en los telescopios.

Escala

El emplazamiento se encuentra aislado de los bordes edificados. Tampoco contiene referencias al entorno construido que establezcan una relación o correspondencia con éste por medio de otros elementos.



Función urbana

La distribución de los elementos escultóricos sobre el espacio de la explanada sugiere un cierto recorrido, sin embargo la escala del emplazamiento y su dispersión superan la distancia necesaria para que exista una tensión espacial entre ellos por lo que su efecto sobre la relación espacio-volumen se disipa.

Por otra parte la instalación como grupo escultórico, por su contenido, se contextualiza a sí misma con el emplazamiento.



El estudio de caso se puede consultar en el Anexo VIII.



Fig. 13. Trazado de la trama urbana en la que se inscribe la Zona Fórum.
Imagen: Google Earth



Fig. 14. Una de las piezas de la instalación.
Imagen: archivo fotográfico de la autora.

En un entorno desprovisto de referencias próximas que impriman una tensión espacial sobre los elementos, la conexión con la realidad virtual que presenta el contenido de la instalación le sirve de contexto con su emplazamiento inmediato. La altura de los elementos se acerca bastante a la humana (1.55 m), por lo que pueden concebirse como representaciones de esta escala que permanecen como un referente en el espacio.

Las actuaciones que seguirán en la ciudad irán dirigidas a desarrollar proyectos ubicados dentro de este segmento triangular del territorio de la ciudad que comprenden los grandes proyectos de la zona del Río Besòs, Gloriès-La Sagrera-Fórum (Fig. 12). La reforma de la Plaza de les Gloriès Catalanes, que Idelfons Cerdà en su *'Plan de Reforma y Ensanche de Barcelona'* de 1859 había visualizado como centro de la ciudad. Esta transformación urbanística la convertirá la Plaza de Gloriès en una estación de transbordo intermodal integrada al tejido urbano de la ciudad, con proyectos como la renovación del Mercado de Encants y el nuevo edificio del DHUB (*Disseny Hub Barcelona*) y el proyecto 22@ en Poblenou, como distrito de innovación, todos ellos forman parte de las principales actuaciones a nivel metropolitano para esta zona del noreste de la ciudad, junto con los proyectos de regeneración a nivel de barrio.

Dentro de todos los criterios antes mencionados, a la par que los proyectos metropolitanos también se realizan intervenciones importantes en el centro de la ciudad. Cabe comentar dentro de las mismas el proyecto de los arquitectos Albert y David Viaplana para la *Plaça Lesseps*, inaugurado en el 2009.

Esta plaza ha sido objeto de múltiples intervenciones y configuraciones a lo largo del tiempo y que incluso han cruzado fronteras administrativas, desde Porcioles hasta el alcalde inaugurara su más reciente intervención, Jordi Hereu (*ver anexo I*). La plaza ha ido tomando su forma a través de actuaciones puntuales en momentos distintos, esto lo podemos observar al realizar una lectura de las fachadas que rodean la plaza.

La confluencia de las vías de tráfico al centro del espacio resalta la cualidad de centralidad en el mismo pero no aporta a que se perciba como un conjunto, siendo que las mismas interfieren con su carácter unitario, aproximándose más a lo que serían las '*places de proximité*' de París ya que los ensanchamientos de las aceras tienen que ver más en relación con sus bordes que con el centro. Cada una tiene una identidad propia y sirve a una zona específica.

Para el proyecto el arquitecto diseñó un conjunto escultórico en homenaje Fernando Lesseps⁴⁰, de quien la plaza toma su nombre, '*El Canal de Suez*' (ficha H). El conjunto está compuesto por piezas de acero corten de 28 m de altura (ver anexo IX) y el '*canal*' corresponde a una viga de 50 m de longitud por la que fluye agua atravesando sobre las vías de la Ronda del Mig hasta un estanque ubicado frente al edificio de la biblioteca Jaume Fuster.



Fig. 15. Trazado de la trama urbana en la que se inscribe la Plaça Lesseps. Imagen: Google Earth.



Fig. 16. Vista panorámica del '*Canal de Suez*' en la Plaça Lesseps. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.

La correspondencia con el contexto se referencia principalmente a nivel vertical de territorio, con la interfase del metro, mediante el gran marco de un cubo ubicado junto al '*canal*'. El cubo, que hace correspondencia al lucernario de la estación de metro, tiene un gran protagonismo y su proximidad con el '*canal*' ocasiona que se perciban como una misma pieza.

Los elementos que componen '*El Canal de Suez*' buscan conectar los bordes desconexos y superar el fraccionamiento que provocan las vías que atraviesan el espacio (ver anexo IX). Es un intento de reunir las partes impartiendo el carácter de plaza que resulta de difícil percepción por la ausencia de un elemento central que les brinde unidad como conjunto, la plaza.

Los cambios que van tomando lugar durante este momento también supusieron una transformación administrativa, la implantación de la administración electrónica en la ciudad de Barcelona. Manuel Castells y Esteve Ollé sugerían que este modelo aparecía contiguo y paralelo al modelo de transformación urbanística y socioeconómica de la ciudad, continuador y paralelo del primer modelo Barcelona de transformación industrial y urbana⁴¹. Joan Clòs, quien en su

40 Fernando de Lesseps (Versalles, 1805 - La Chênaie, Indre, Francia, 1894), promotor de una compañía que entre 1859 y 1869 llevó a cabo las obras de apertura de un paso de 160 kilómetros para los barcos entre los mares Mediterráneo y Rojo, acortando así notablemente el camino hacia la India y Oriente, El Canal de Suez. Se puso su nombre a la plaza el año 1905, por la intervención que había tenido en 1842, como cónsul francés en Barcelona.

41 Rodríguez, J. R. '*El modelo Barcelona de administración electrónica: adopción e institucionalización*'. UOC Papers N.º 3. UOC. Barcelona, 2006; pp. 1-3. [En línea] <http://www.uoc.edu/uocpapers/3/dt/esp/rodriguez_joseramon.pdf>.

42 Clòs, J. '*De la societat industrial a la societat de la informació*'. BMM no. 54. Barcelona, 2004; p. 1. [En línea] <http://www.bcn.es/publicacions/bmm/54/ct_opinio_clos.htm>.

Projecto Urbano

Plaça Lesseps Mercé(*projecto*). Gràcia, 2009.
A. Viaplana Veà (Barcelona, 1933),
D. Viaplana Canudas (Barcelona, 1965).

Projecto Arte Público

El Canal de Suez (*área*), 2009.
A. Viaplana Veà (Barcelona, 1933).

Web de Arte Público de Barcelona www.bcn.cat/artpublic



En medio de un emplazamiento que históricamente es dominio del transporte rodado, la Plaza Lesseps ha atravesado varias transformaciones buscando consolidarse propiamente como plaza, un espacio lúdico.

Durante la más reciente de estas transformaciones se ensancharon las aceras del perímetro logrando unos bordes amplios, a modo de antesala a las distintas actividades que se generan adyacentes a estos.

El elemento escultórico conmemorativo que se extiende sobre la cubierta de la Ronda de Mig se apodera de su entorno, contextualizándose directamente con la vialidad y la interfase del metro. Esta correspondencia acentúa la fragmentación que producen las vías en una plaza que no tiene plataforma central que le brinde unidad.

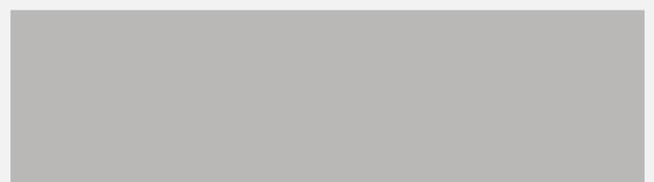


Inserción

El elemento escultórico es el que busca establecer la conexión entre los bordes. La correspondencia con el contexto se referencia principalmente a nivel vertical del territorio con la interfase del metro.

Escala

La extensión y la escala del elemento le otorgan un protagonismo que se comprime sobre los bordes del espacio. La diferencia de escalas entre límite edificado y elemento escultórico se genera en extrema proximidad lo que se hace más evidente en aquellos elementos de mayor volumen.

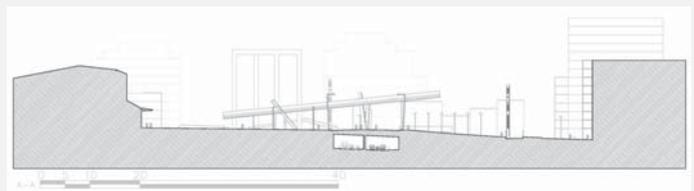
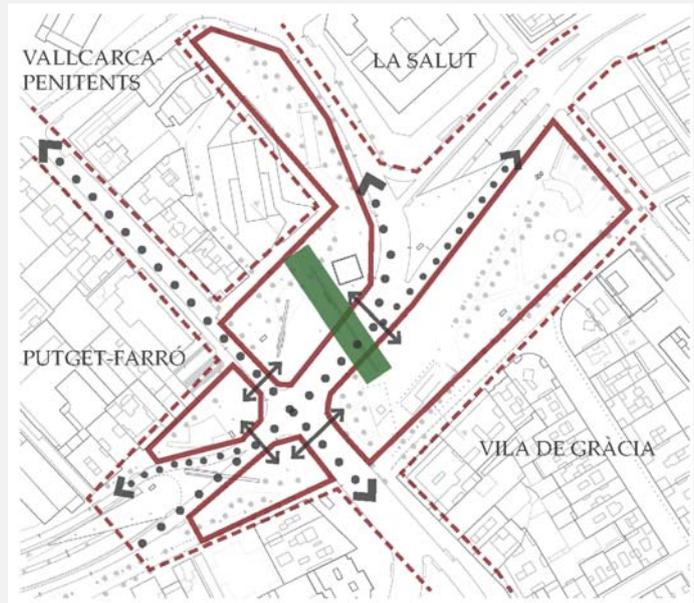


Función urbana

La centralidad del conjunto de Lesseps se vincula de manera más evidente con su función como intersección de vías que con la función de plaza.

Las perspectivas que enmarcan las salidas de la vías, los niveles de flujo del tránsito y los cambios de dirección responden a la escala urbana de la ciudad. La función de plaza queda en un segundo plano.

La continuidad visual entre las plazas en el perímetro es escasa, por lo que el conjunto carece de unidad como una sola plaza. Cada uno de los ensanchamientos tiene una identidad propia y sirven a una zona, tienen sus propios bordes y actividades.



El estudio de caso se puede consultar en el Anexo IX.

momento fuera alcalde de Barcelona, refiriéndose a las nuevas infraestructuras digitales dice que *'seran un indicador bàsic de la qualitat de vida dels ciutadans. El creixement econòmic, però també molts dels serveis bàsics oferts per les administracions, com ara l'ensenyament, la sanitat o les prestacions socials, aniran directament vinculats a les noves capacitats que les tecnologies de la informació ens ofereixen'*⁴².

El reciente Plan Estratégico Metropolitano de Barcelona hace una apuesta decidida por el denominado *'sector quinario'*, que incluye todas las actividades económicas que se basan en la generación o distribución de conocimiento, así como en los procesos de creatividad e innovación, como procesos fundamentales en su actividad. El mundo de la cultura, de los creadores y productores culturales de la ciudad, se enlaza con todas las iniciativas que están relacionadas con el conocimiento, (barcelonacultura.bcn.cat), y reconoce que, de manera directa e indirecta, las actividades culturales son generadoras de valor añadido y creadoras de empleo.

El arte también por su parte ha seguido desarrollando nuevas formas de expresión y Barcelona no quedara exenta de su manifestación. Propuestas artísticas en espacios públicos que comienzan a tomar fuerza a partir de los '90, como el graffiti y el arte urbano, toman como escenario principal las calles de las grandes ciudades como París, Berlín, New York y Barcelona entre otras.

5. RETOS PARA EL FUTURO

El arte urbano se desarrolló en un medio abierto, fuera del mundo de las galerías y centros de arte organizados, como elemento de expresión más de las veces realizado de manera no regulada o ilegal. Esta característica que le ha dado en muchas ocasiones una componente de orden colectiva o colaborativa entre sus agentes.

Esta una idea con la que se experimenta para que sea instrumento de integración y cohesión social en el desarrollo de este tipo de propuestas a favor de enriquecer la ciudad como organismo en evolución adaptándose e integrando los nuevos agentes que emergen con el tiempo. Este es solo uno de los retos que enfrenta la cultura y el arte en Barcelona, dar cabida a manifestaciones artísticas que se han ido consolidando con el tiempo en los distintos grupos sociales y que reclaman atención y reconocimiento dentro del espacio de la ciudad.



Conclusiones

Detalle 'Mítjana escultórica'. A. Roqué, 1989. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.

En los distintos momentos del urbanismo se manifiestan diversos acercamientos al tema del arte público y su inserción en la ciudad. Los diversos autores revisados previamente realizan señalamientos que revelan una dimensión estética y simbólica de la ciudad a través de su arte público.

El arte público nunca está del todo acabado. Así como tampoco lo está la ciudad que constituye su contexto. El arte público no se encuentra congelado en el tiempo o en conceptos. En la misma medida que el medio con el que se relaciona, el arte público tiene la capacidad de ser expansivo e inclusivo. Tiene el potencial tanto para incorporar relaciones emergentes como nuevos significados. Del mismo modo, las características que definen el arte que forma parte de los espacios públicos de la ciudad han de reflejar a este hecho, la ciudad y su arte público son productos de y para el hombre.

Si consideramos al arte público como aquél arte que responde al contexto y las interacciones que tienen lugar a su alrededor, y por lo tanto hace evidente este aspecto. El arte público se distingue por lograr integrarlas o responder de una forma u otra a las mismas, más allá del hecho único de encontrarse ubicado en el espacio público.

En los casos estudiados aquellos que logran satisfacer estas condiciones con mayor éxito establecen relaciones de escala y proporciones, además de llevar a cabo una función urbana que refuerza los patrones existentes de la trama en la que se insertan. Componen elementos que poseen una capacidad aglutinante sobre el territorio. Mediante estas relaciones aportan definición a los bordes y límites del espacio, en ocasiones habiendo tenido una trayectoria a través de distintos emplazamientos (Neptú, La República).

La cuestión de la permanencia del arte público pone de manifiesto una dicotomía que es reflejo del diálogo arquitectura-arte en el espacio de la ciudad. En este sentido el arte público contrario a la arquitectura puede ser, y porque no, perfectamente trashumante siempre que las condiciones de relación con su entorno sean satisfechas, independientemente de su vocabulario y forma.

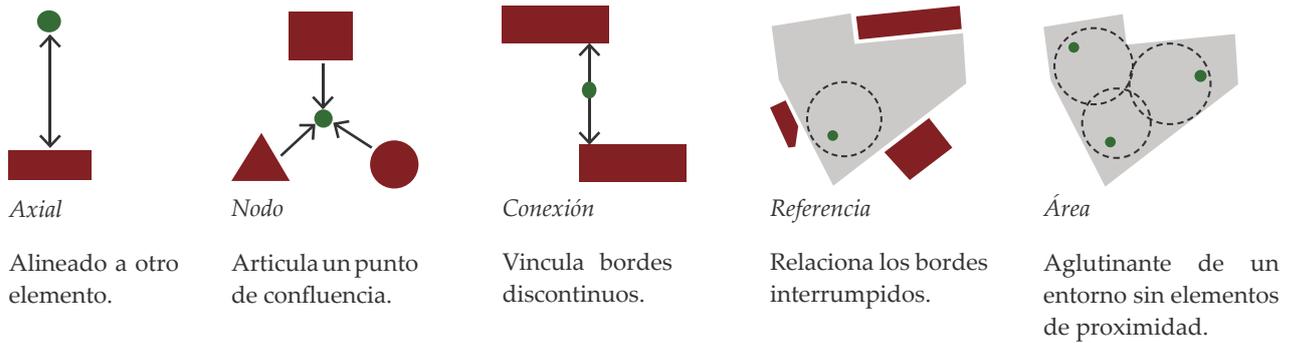
El carácter de la permanencia del arte público en el entorno urbano se evidencia no solo en términos de materialidad, que tiene su contraparte en la durabilidad de la arquitectura, si no también en función de su nivel de integración con el emplazamiento, su capacidad de responder y dar continuidad al mismo. Esta correspondencia resulta en la manifestación de un carácter de permanencia ligado a una interacción directa con el emplazamiento, formando un todo con el entorno construido.

Como resultado esta interacción puede observarse en la morfología de los elementos (escala, proporciones, inserción, espacio-volumen, función urbana) y como una respuesta al emplazamiento en términos de la organización de los elementos en el espacio.

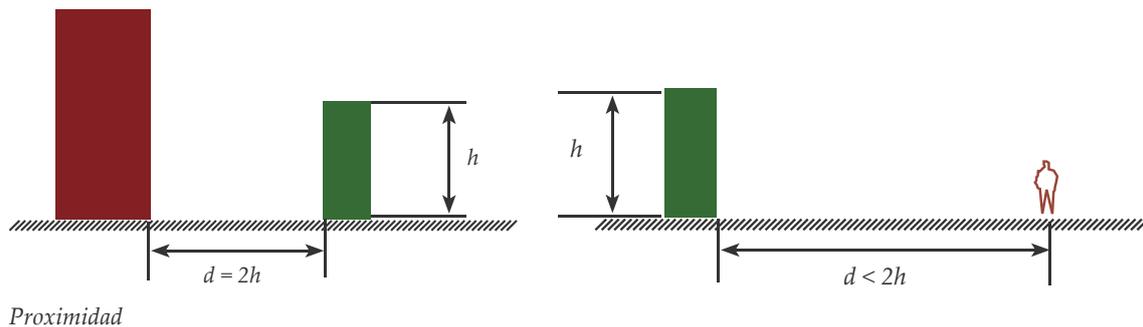
En los casos estudiados dentro del contexto del modelo Barcelona una característica que subraya las relaciones morfológicas arte-entorno es la cohesión y continuidad con el territorio. Esta característica se observó reforzada principalmente por la proximidad entre los elementos y el

límite edificado y por la escala en relación a los elementos en el perímetro de emplazamiento.

Estas observaciones se presentan a continuación mediante una serie de diagramas de síntesis elaborados en base a las observaciones recopiladas a través de análisis de los casos de estudio. Configuraciones de organización de los elementos en el espacio observadas en los estudios de caso.



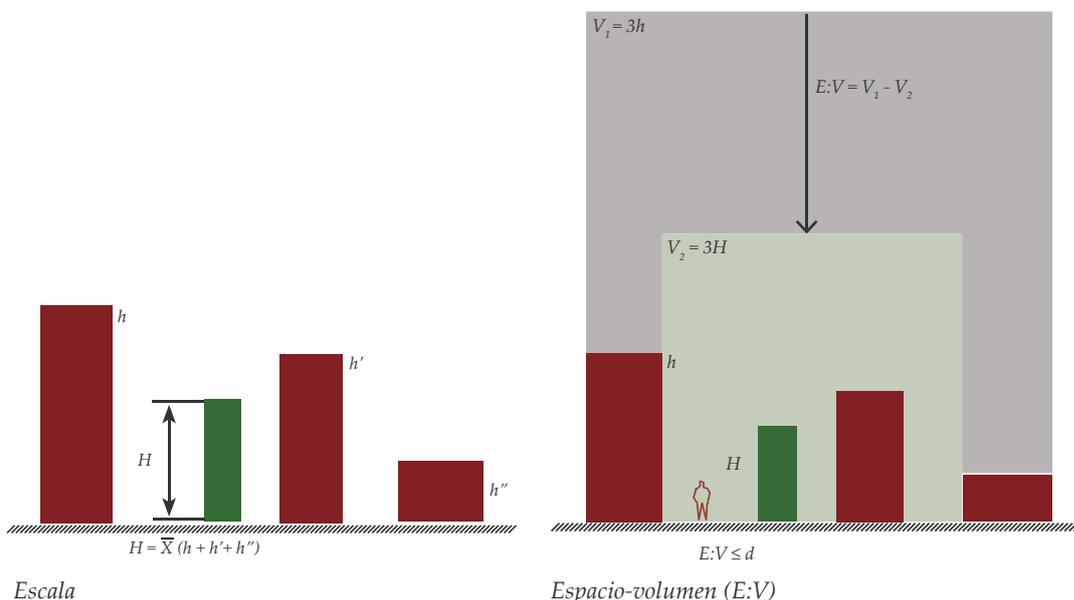
Proporciones predominantes observadas en los estudios de caso.



La distancia (d) al límite edificado en la que se ejerce una tensión espacial entre los elementos corresponde dos veces la altura (h) del elemento escultórico.

La tensión espacial disminuye en función de la distancia. Se percibe con mayor intensidad a mayor proximidad, preferiblemente a una distancia (d) no mayor a 2 veces la altura (h) del elemento.

Relaciones de escala observadas en los estudios de caso.



La escala de los elementos verticales respondía a un promedio de las alturas en el perímetro edificado. Los elementos horizontales respondían en escala al trazado de la trama urbana del perímetro de emplazamiento.

La percepción del límite vertical (el cielo) que cierra el volumen (V) del espacio, se observó siguiendo los planteamientos de P. Zucker (1959) ubicándolo a tres veces la altura (h, H) de los elementos prominentes ubicados en el perímetro. Esta relación también se presenta en función de la proximidad (d) de los elementos.

El análisis realizado a los casos de estudio nos muestra que existen unas relaciones de orden morfológico entre el arte público y su entorno. De igual forma podemos observar que estas relaciones se manifiestan en línea con las lógicas urbanísticas en cada momento. Al mismo tiempo que reflejan una actividad del arte público que va en una trayectoria paralela al las actuaciones urbanísticas de la ciudad (ver anexo I).

Esta trayectoria, presente desde el momento de la recuperación de los valores democráticos del espacio público en Barcelona y reflejo de las bases de su modelo urbanístico, comienza a manifestar una escisión al aproximarse al S XXI (ver anexo I).

Los cambios son evidentes en todos los niveles (administrativo, urbanístico, económico, cultural) con la transición a la ciudad del conocimiento. La escala de la ciudad cambia y como resultado ocurre un cambio en la concepción de la aplicación del arte en la ciudad.

Los lineamientos de actuación en planes y proyectos pasan de lo puntual, de barrio, a enfocar la ciudad metropolitana. El urbanismo debe procurar para el espacio de la ciudad la transición a la metrópolis global, la ciudad del conocimiento y la información.

Esta escala de espacio tiene la función de satisfacer la necesidad de conexiones fluidas y rápidas que le permitirán a la ciudad ser un atractivo al capital externo mediante las inversiones y el turismo. La calidad del espacio y el arte se convierten en 'bienes mercadeables' (*marketable assets*) de las ciudades, que garantizan la competitividad en el mercado global.

Este cambio de paradigma ha constituido una de las principales críticas que ha recibido el modelo Barcelona en el último tiempo. Principalmente en términos de que los espacios públicos de la ciudad tienden a concebirse para los visitantes en lugar de para los ciudadanos.

En este aspecto el arte público experimenta una aproximación a las lógicas del diseño urbano. Entra a formar parte de un espacio interdisciplinar incorporando usos concretos y funcionalidad definida (Parc Central de Nou barris, Plaza lesseps).

El arte público pone de manifiesto una capacidad para vincular varias capas de territorio, vertical y horizontalmente, integrándolas de modo holístico (un todo) a pesar de que se hayan construido en distintas etapas y momentos. Es el arte el elemento que facilita una lectura de estos distintos niveles aportando referencias de orden morfológico que forman parte del sistema espacial. Mediante su integración en el espacio público, forma parte de la cultura visual de un contexto específico.

El arte público se ha de ajustar a cada contexto según su posicionamiento dentro de la trama urbana, por lo que observamos intervenciones de mayor éxito y trascendencia que otras. Su principal meta siendo la permanencia, su integración depende de la interacción que mantiene con su emplazamiento. Su principal objetivo, el mejorar la calidad del entorno. Incorporado de este modo deja de ser únicamente una pieza plástica para convertirse en un foco generador de espacio urbano.

Ante las perspectivas que se abren en el paisaje urbano del S XXI este análisis plantea preguntas adicionales relacionadas con aspectos de valoración y contextualización del espacio de la ciudad y el arte público que pueden ser objeto de mayor investigación.

.....



'Geiser, Fuente de la plaza de Islandia'. A. Arriola, C. Fiol, 1995. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.



Agradecimientos

"No man is an Island, entire of itself; every man is a piece of the Continent, a part of the main..."

John Donne, *Meditation XVII*

English clergyman & poet (1572-1631)

Al Dr. Antoni Remesar coordinador del máster y CrPolis, por su voluntad en compartir con nosotros, los estudiantes, la disciplina del diseño urbano y el deseo de la investigación los que han enriquecido este trabajo. Gracias.

A la Dra. Nuria Ricart por tener claro el horizonte cuando se nos perdía de vista. Sin su valioso aporte este trabajo no hubiera sido posible, gracias por la oportunidad de tener esta experiencia.

A los compañeros de máster y amigos, especialmente a Maria Matos, Maria Aparicio, Marie Haddad y Jhon Mozo por su apoyo. A todos ustedes mil gracias.

Muy especialmente a mis hijos, Mariàlejandra y Miguel Alejandro, que valientemente prescindieron de mi presencia durante el máster. Ustedes son mi orgullo y fortaleza, los amo.

A mi madre, Dra. Mirta Santiago. Gracias por tu confianza y apoyo siempre. Eres mi inspiración, te amo.



Bibliografía

'Sol y sombra'. B. Pepper, 1988. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.

- Acebillo, J. A. 'La recuperació dels espais públics'. Ajuntament de Barcelona (Ed.). Barcelona Metròpolis Mediterrània. No. 01. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1986.
- Ajuntament de Barcelona-Departament de Estadística. 'Memòria d'Activitats 1979-1982'. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1983.
- Ajuntament de Barcelona-Departament de Estadística. 'Estadística Municipal. Butlletí 1983'. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1984.
- Ajuntament de Barcelona-Departament de Estadística. 'Estadística Municipal. Butlletí 1985'. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1986.
- Ajuntament de Barcelona-Departament de Estadística. 'Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1990'. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1991.
- Ajuntament de Barcelona-Departament de Estadística. 'Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1992'. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1993.
- Ajuntament de Barcelona-Departament de Estadística. 'Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1995'. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1996.
- Ajuntament de Barcelona-Departament de Estadística. 'Anuari Estadístic de la Ciutat de Barcelona 1996-2010'. Barcelona : Ajuntament de Barcelona. [En línia] <<http://www.bcn.es/estadistica/castella/index.htm>>.
- Ajuntament de Barcelona (Ed.). 'Catálogo de Arte Público de Barcelona'. [En línia] <<http://www.bcn.cat/artpublic>>.
- Ajuntament de Barcelona (Ed.). 'Barcelona, espais i escultures: 1982-1986'. Barcelona : Àrea d'Urbanisme i Obras Públiques, Fundació Joan Miró, 1987.
- Ajuntament de Barcelona (Ed.). 'Barcelona. Arquitectura y Ciudad 1980-1992'. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- Ajuntament de Barcelona (Ed.). 'Barcelona. Plans i Projectes cap el 92'. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991.
- Ajuntament de Barcelona (Ed.). 'Barcelona. Espai Públic'. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1993.
- Ajuntament de Barcelona (Ed.). 'La Segona Renovació'. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1996.
- Ajuntament de Barcelona (Ed.). 'Urbanisme a Barcelona'. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1999.
- Ajuntament de Barcelona (Ed.). 'Barcelona Exporta Arquitectura'. Barcelona Metròpolis Mediterrània: Cuaderno Central. No. 50. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1998.
- Ajuntament de Barcelona (Ed.). 'Ciudad digital, ciudad conectada'. Barcelona Metròpolis Mediterrània. No. 54. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1998.
- Ajuntament de Barcelona (Ed.). 'Barcelona Nuevos Proyectos'. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1999.
- Ajuntament de Barcelona. 'Barcelona Escultures'. Barcelona : Edicions Polígrafa, 2002.

- Ajuntament de Barcelona-Gabinet Tècnic de Programació. *'Barcelona Ciudad del Conocimiento: Economía del conocimiento, Tecnologías de la información y la comunicación y Nuevas estrategias urbanas'*. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 2004.
- Alexander, C. *'A Pattern Language'*. New York : Oxford University Press, 1977.
- Argan, G. C. *'El Arte Moderno: Del Iluminismo a Los Movimientos Contemporáneos'* Madrid:Ediciones Akal 2004.
- Bohigas, O. *'La Reconstrucció de Barcelona'*. Barcelona : Edicions 62, 1985.
- Borja, J. *'Barcelona: un modelo de transformación urbana, 1980-1995'*. Quito : Artes Gráficas Señal, 1995.
- Borja, J. *'Luces y sombras del urbanismo de Barcelona'*. Barcelona : Editorial UOC, 2010.
- Borja, J. y Muxí, Z. *'El espacio público: ciudad y ciudadanía'*. Barcelona : ELECTA, 2000.
- Brandão, P. *'La Imagen de la Ciudad: estrategias de identidad y comunicación'*. Barcelona : Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011.
- Brandão, P. *'O chão da cidade: guia de avaliação do design de espaço público'*. Lisboa : Centro Português de Design, 2002.
- Busquets, J. *'Barcelona Revisited: transforming the city within the city'*. E. Charlesworth (Ed.). *'City Edge: case studies in contemporary urbanism'*. Oxford : Architectural Press, 2005.
- Busquets, J. *'Barcelona, la construcción urbanística de una ciudad compacta'*. Barcelona : Ediciones del Serbal, 2004.
- Capel, H. *'Capitalismo y morfología urbana en España'*. Barcelona : Gráficas Diamante, 1983.
- Cerdà, I. *'Teoría general de la urbanización y la aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona'*. Madrid : Instituto de Estudios Fiscales, 1867.
- Christiaanse, K. 2000. *'Campus and the City: Urban Design for Universities'*. K. Hoeger y K. (Eds.). Christiaanse. *'Campus and the City: Urban Design for the Knowledge Society'*. Netherlands : Gta Verlag, 2000.
- Calavita, N. *'Behind Barcelona's Success History'*. Journal of Urban History, United Kingdom : Sage Publications, 2000, Journal of Urban History; vol. 26, no. 6., Vols. 26, no. 6., págs. 793-807.
- Casals, V. *'Barcelona, Lisboa y Forestier: del parque urbano a la ciudad-parque'*. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales., Barcelona : Universitat de Barcelona, 2009, Vols. XIII, no. 296 (2). <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-296-2.htm>>.
- Clos, O. *'Barcelona, Estrategies de transformació'*. Ajuntament de Barcelona (Ed.). *'Barcelona, Transformació, Plans i Projectes'*. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 2008.
- Costa, G. *'Barcelona 1992-2004'*. Barcelona : Gustavo Gili, 2007.
- Cullen, G. *'The Concise Townscape'*. Boston : Architectural Press, 1971.
- Cunha Leal, J. *'On the strange place of Public Art in contemporary Art Theory'*. On the w@terfront, vol.16, December, 2010. Barcelona: 2010.

- Clos, J. *'De la societat industrial a la societat de la informació'*. Barcelona Metròpolis Mediterrània. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 2004, Vol. 54.
- Capel, H. *'De nuevo el modelo Barcelona y el debate sobre el urbanismo barcelonés'*. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales. Universitat de Barcelona. Barcelona: 2006, Vol. XI, no. 629. <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-629.htm>>.
- Capel, H. *'El debate sobre la construcción de la ciudad y el llamado "Modelo Barcelona"'*. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Barcelona : Universitat de Barcelona, 2007, Vols. XI, no. 233. <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-233.htm>>.
- De Lecea, I. *'Arte público, ciudad y memoria'*. On the W@terfront, Barcelona : CrPolis, Universitat de Barcelona, 2004, Vol. 5. <<http://www.ub.es/escult/1.htm>>.
- De Lecea, I. *'Cultura, encargo, sitio, mecenazgo y conmemoración en la escultura pública'*. On the W@terfront, Barcelona : CrPolis, Universitat de Barcelona, 2006, Vol. 8. <<http://www.ub.es/escult/1.htm>>.
- De Lecea, I. *'Del arte de la ciudad, In memoriam'*. On the W@terfront, Barcelona : CrPolis, Universitat de Barcelona, 2006, Vol. 8. <<http://www.ub.es/escult/1.htm>>.
- De Lecea, I. *'Escultura y espacio público en la ciudad de Barcelona'*. On the W@terfront, Barcelona : CrPolis, Universitat de Barcelona, 2006, Vol. 8. <<http://www.ub.es/escult/1.htm>>.
- Domingo i Clota, M. y Bonet i Casas, M. R. *'Barcelona i els moviments socials urbans'*. Barcelona : Editorial Mediterrània, 1998.
- Florensa, A. *'Jardines y Monumentos'*. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1954.
- Font, A. *'La experiencia reciente de Cataluña. Planeamiento urbanístico pra el siglo XXI'*. Urban, Madrid, invierno 2000-2001, nº5.
- Gombrich, E. H., *'Historia del Arte'*, Madrid, Alianza, 1979.
- González, B. *'Espacios Públicos de Barcelona'*. Trabajo para la asignatura: Construcción de un espacio público para todos. Barcelona : (no publicado), 2010.
- Hegemann, W.; Peets, E. *'The American Vitruvius: An Architect's Handbook of Civic Art'*. NY: The Architectural Book Publishing Co. 1922. Thomas C. Myers, Jr. (Ed.) Revised Edition. NV: De Facto Publishing, 2008.
- Henríquez, C. A. *'Expediente de Postulación de la Ciudad Universitaria de Caracas a la lista de Patrimonio Mundial. Proyecto Ciudad Universitaria de Caracas-Patrimonio'*. Venezuela : Consejo de Preservación y Desarrollo, 1999.
- Huertas, J.; Andreu, M. *'Barcelona en Lluïta: El Moviment Urbà 1965-1996'*. Barcelona : Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona, 1996.
- Hughes, R. *'Barcelona'*. New York : Vintage Books, 1993.
- Krauss, R. *'Sculpture in the Expanded Field'*. En Foster, H. (ed) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. 5ta ed, Bay Press. Seattle: 1987, pp. 31-42. Reimpresión del artículo original publicado en la revista October No. 8, Spring, 1979.

- Millet, L. *'La ciutat i el projecte de Jocs Olímpics'*. Barcelona Metròpolis Mediterrània, Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1986, Vol. 2.
- Landry, C. *'The Art of City-Making'*. New York : Routledge, 2005.
- Lang, J. *'Urban Design: A typology of procedures and products'*. United Kingdom : Architectural Press, 2005.
- Lynch, K. *'The Image of the City'*. Cambridge, MA. : MIT Press, 1960.
- Maderuelo, J. *'El Arte de hacer ciudad'*. J. Maderuelo (Ed.). *'Arte Público, Naturaleza y Ciudad'*. Lanzarote : Fundación César Manrique. Colección Ensayo., 1990.
- Maderuelo, J. *'El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura'*. Madrid : Mondadori, 1990.
- Marmolejo, C. *'Barcelona: breve reseña histórica 1857-2000'*. Barcelona : Centro de Política de Suelo y Valoraciones, UPC, ETSAB, 2001.
- Marmolejo, C. *'Transforming metropolitan Barcelona: between the postindustrial and the knowledge city'*. XXI International Conference of the European Network Housing Research. *'Sustainable Urban Areas'*. Rotterdam : European Network Housing Research, 2007.
- Marshall, T. (Ed.) *'Transforming Barcelona'*. New York : Routledge, 2004.
- Martins Ochoa de Castro, A. R. *'Cidade e frente de água: papel articulador do espaço público'*. [Tesis doctoral] Barcelona : Universitat de Barcelona, 2011.
- Miles, M. *'Art, Space and the City'*. New York : Routledge, 2005.
- Millet, L. *'La ciutat i el projecte de Jocs Olímpics'*. Barcelona Metròpolis Mediterrània, Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1986. No. 2.
- Millet, L. *'Impacte urba dels Jocs Olímpics'* (working paper no. 5). Barcelona : Bellaterra: Centre s'Estudis Olímpics i de l'Esport (UAB), 1991.
- Millet, L. *'Els Jocs de la ciutat. Barcelona: la herència dels Jocs (1992-2002)'*. Barcelona : Centre d'Estudis Olímpics i de l'Esport (UAB), 2002.
- Montaner, J. M. El Modelo Barcelona. *'El Disseny en els Jocs Olímpics. Un llegat per a Barcelona'*. [En línia] 1992. <<http://tdd.elisava.net/coleccion/7/montaner-es>>.
- Montaner, J. M. *'Repensar Barcelona'*. Barcelona : Ediciones UPC., 2003.
- Montaner, J. M. (Ed.). *'Barcelona 1979-2004: del desarrollo a la ciudad de calidad'*. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 2004.
- Mumford, E. *'The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960'*. Cambridge, MA. : MIT Press, 2000.
- Porter, R. (Ed.). *'The Arts and City Planning'*. New York : ACA, 1980.
- Remesar, A. (Ed.). *'The Arts in Urban Development: Waterfronts of Art II'*. Barcelona : Publicacions Universitat de Barcelona, 2001.
- Remesar, A. *'Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el siglo XXI'*. Barcelona : CrPolis, Universitat de Barcelona, 1999. <<http://www.ub.es/escult/1.htm>>.

- Remesar, A. *'Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano'*. En P. Brandão y A. Remesar. *'Design de espaço público: deslocação e proximidade'*. 1ra ed. Lisboa : Centro Português de Design, 2003.
- Remesar, A. *'Hacia una teoría del arte público'*. Barcelona : Universitat de Barcelona, 1997. <<http://www.ub.es/escult/1.htm>>.
- Remesar, A. *'Repensar el paisaje desde el río'*. J. Maderuelo (Dir.). *'Arte Público. Actas Arte y Naturaleza 5'*. Huesca : Diputación de Huesca, 2000.
- Remesar, A. *'Urban Regeneration: A challenge for Public Art'*. Monografies psico-socio-ambientales , Barcelona : Universitat de Barcelona, 2005, Vol. 6.
- Remesar, A. y Grandas, C. *'Arte público en la reconversión de los vacíos urbanos: Barcelona'*. Lisboa : Seminário Estudos Urbanos: Vazios Úteis. ISCTE, Proyecto BCN ART PUBLIC., 2007.
- ReventósF. *'La col-laboració público privada'*. Col·lecció Cuaderns de Gestió. Barcelona : Aula Barcelona, 2000.
- Ricart, N. *'Cartografies de La Mina: Art, espai públic i participació ciutadana'*. [Tesis doctoral] Barcelona : Universitat de Barcelona, 2009.
- Ricart, N.; Remesar, A. *'Arte Público 2010'*. Ar@cne. Revista Electrónica de Recursos en internet sobre geografía y ciencias sociales., Barcelona : Universitat de Barcelona, 2010, Vol. 132. <<http://www.ub.edu/geocrit/ aracne/ aracne-132.htm>>.
- Rodríguez, J. R. *'El modelo barcelona de administración electrónica: adopción e institucionalización'*. UOC Papers, Barcelona : UOC, 2006, Vol. 3.
- Sert, J. L., Giedion, S. y Léger, F. 1943. *'Nine Points on Monumentality'*. Rogers, E. N.; Sert, J. L.; Tyrwhitt. *'The Heart of the City'*. Amsterdam : CIAM, 1943.
- Sitte, C. *'City Building According to Artistic Principles'* (*Der Stadtebau nach seinen kunstlerischen Grundsätzen*, 1889). Collins, G. R.; Crasemann Collins, C. (Trad.). Columbia University studies in art, history and archeology. New York : Random House, 1964.
- Solá-Morales, I. *'Questions d'estil'*. Ajuntament de Barcelona (Ed.). *'Barcelona, espais i escultures 1982-1986'*. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1987.
- Solá-Morales, M. *'La segunda historia del proyecto urbano'*. Revista UR, Barcelona : Laboratorio de Urbanismo de Barcelona, 1987, Vol. 5.
- Stubben, J. *'Practical and aesthetic principles for the laying out of cities'* (*Deutschen Vereins fur offentliche Gesundheitspflege*, 1885). Searles, W. H. (Trad.). *'Transactions'*. Chicago : American Society of Civil Engineers, 1893.
- Subirós, P. *'Estrategies culturals i renovació urbana'*. Model Barcelona, Quaderns de Gestió 3. Barcelona : Aula Barcelona, 1999.
- Ravetllat, P. J. en *'1856-1939 Realidad y Utopía. Barcelona Futura'*. Barcelona: Barcelona Contemporánea, 1997.
- Zucker, P. *'Town and Square: from the Agora to the village green'*. New York: Columbia University Press. 1959.

Zucker, P. '*The Space-Volume Relation in the History of Town Planning*'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 14, No. 4 (Jun., 1956), pp. 439-444 Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/425995> .



'Crescendo appare'. M. Merz, 1992. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.



Apéndices

'Elodio del agua'. E. Chillida, 1987. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.

Rambla Brasil, J. Henrich O. Tarrasó, 1997. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 6
Introducción	
'Mitjana escultórica'. A. Roqué, 1989. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 8
'Medianera de los objetos'. Alumnos Ciutat Vella, 2011. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 13
I. El Arte de Hacer Ciudad: Espacio Público y Arte Público	
'Al Doctor Trueta'. J. Ricart i Maymir, 1978. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 14
Diagramas de los 'elementos cognitivos de la imagen de las ciudades' basados en K. Lynch, elaboración propia.	Págs. 17-18
Fig. 1. Sistema de vía-intervía propuesto por Cerdà en su 'Teoría General de la Urbanización' y aplicado en su 'Proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona', 1959. Imagen: Museu d'Historia de la Ciutat, Barcelona.	Pág. 19
Fig. 2. Esquema de las principales vías del plano de enlaces y general de urbanización que sintetiza parcialmente la propuesta del plan de enlaces de León Jaussely, aprobado el 25 de octubre de 1917. Imagen: www.urbanity.es < http://www.urbanity.es/foro/edificios-en-general/13102-documentacion-grafica-ciudades-y-edificios-espanoles-2.html >.	Pág. 20
Fig. 3. N.M. Rubió i Tudurí El problema de los espacios libres. Madrid, 1926. Imagen: Agencia d'Ecologia Urbana de Barcelona. < http://www.bcnecologia.net/ >.	Pág. 21
Fig. 4. Maqueta del proyecto 'Barcelona Futura' de Rubió i Tudurí expuesto en el Pavelló de la Ciutat de Barcelona en la Exposición Universal de 1929. Imagen: Marmolejo, C. 2001.	Pág. 22
'Totem'. E. Kelly, 1987. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 35
II. Metodología para el análisis morfológico	
'Aquí hay tomate'. E. Valldosera, 2004. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 36
Fig. 1. Cuadro de parámetros para el arte público realizado por A. Remesar, 1999. Imagen: Elaboración propia.	Pág. 39
Fig. 2 'The Place Diagram' según el modelo del Project for Public Spaces. Imagen: Project for Public Places. < www.pps.org >.	Pág. 41
Fig. 3 Cuadro de valores e indicadores revisión realizado por P. Brandão, 2011. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 41
Fig. 4. Cuadro presentado por A. R. Martins en la tesis doctoral 'Cidade e frente de água: papel articulador do espaço público', 2011. Imagen: Elaboración propia.	Pág. 42
Fig. 5. Cuadro descriptivo de la integración de categorías y parámetros para el análisis morfológico. Elaboración propia.	Pág. 45
Fig. 6. Ejemplo de la matriz utilizada para la identificar la aplicación del arte público dentro del modelo Barcelona. Elaboración propia.	Pág. 46

III. Configuración del Arte Público en el modelo Barcelona

- 'Evocació marinera'. J. M. Subirachs, 1960. Imagen: Archivo fotográfico de la autora. Pág. 50
- Fig. 1. 'Los blocs', Cesc. Imagen: 'Cesc la força del traç', Viena Edicions, 2007. Archivo fotográfico de la autora. Pág. 51
- Fig. 2. Polígono de Ciudad Meridiana, 1964. Imagen: Archivo Texsa, 1972....51 Pág. 51
- Fig. 3. 'Forma 212', de Josep Maria Subirachs, 1957. Imagen: Archivo fotográfico de la autora. Pág. 52
- Fig. 4. 'Ritme i projecció', de Marcel Martí, 1961. Imagen: Web de arte público de Barcelona. <www.bcn.cat/artpublic>. Pág. 52
- Fig. 5. Portada del nº 1 de la Revista A. C., 1931. Imagen: Revista de arte. <www.revistadearte.com>. Pág. 53
- Fig. 6. Panel de presentación del Plan Macià de Barcelona, 1934. Imagen: GTA Archives. <www.gta.archives/ETH_Zürich:CIAM_Archives>. Pág. 53
- Fig. 7. El presidente Francesc Macià y otras autoridades frente a la maqueta de la Casa Bloc. Imagen: Arxiu fotogràfic de Barcelona. Pág. 54
- Fig. 8. Intervenciones 'remediales' en Ciutat Vella. Imagen: Acebillo, J. A., 1986. Pág. 56
- Fig. 9. La reconstrucción de la ciudad 1980-86. Imagen: Font, A., 2000. Pág. 56
- Fig. 10. Distribución en el territorio de las áreas Olímpicas, Barcelona 1992. Imagen: Elaboracion propia. Pág. 57
- Fig. 11. 'Mistos' de Claes Oldenburg en el área Olímpica de Vall d'Hebron, 1992. Imagen: Archivo fotográfico de la autora. Pág. 57
- Fig12. Áreas de nueva centralidad de Barcelona (rojo) a partir de las 4 áreas olímpicas (azul). Nuevos proyectos (gris). Imagen: Elaboración propia. Pág. 58
- Fig13. Plan Estratégico Metropolitano de Barcelona. Imagen:Gabinet Tècnic de Programació Ajuntament de Barcelona, 2005. Pág. 58

IV. La Transformación de la Ciudad: lógicas urbanísticas y arte público

- 'Rites of Spring'. B. Hunt, 1986. Imagen: Archivo fotográfico de la autora. Pág. 64
- Fig. 1. Demolición de la manzana de casas para convertirla en la Plaça de la Mercè. Imagen: Acebillo, A., 2000. Pág. 66
- Fig. 2. Positivo y negativo de la trama de Ciutat Vella en la que se inscribe la Plaça de la Mercè. Imagen: Elaboración propia. Pág. 66
- Fig. 3. Trazado de la trama urbana en la que se inscribe la Plaça de la Palmera. Imagen: Google Earh. Pág. 68
- Fig. 4. La Plaça de la Palmera hoy. Imagen: Archivo fotográfico de la autora. Pág. 68
- Fig. 5. Vista de la 'Mitjana escultórica en la Avenida Río de Janeiro Imagen: Archivo fotográfico de la autora. Pág. 72
- Fig. 6. Trazado de la trama urbana en la que se inscribe la Av. Río de Janeiro. Imagen: Google Earth. Pág. 72
- Fig. 7. 'La República' en la Plaça Lluçmajor. Imagen: Archivo fotográfico de la autora. Pág. 73

Fig. 8. Trazado de la trama urbana en la que se inscribe la Plaça Lluçmajor. Imagen: Google Earth.	Pág. 73
Fig. 9. Trazado de la trama urbana en la que se inscribe la serie de rotondas que enlazan con la Plaça de Monterrey. Imagen: Google Earth....76	Pág. 76
Fig. 10. 'Yo, América', al fondo el puente de Santa Coloma. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 76
Fig. 11. Trazado de la trama urbana en la que se inscribe el Parc Central de Nou Barris. Imagen: Google Earth.	Pág. 77
Fig. 12. Las 'peinetas' en uno de los puntos del Parc Central de Nou Barris. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 77
Fig. 13. Trazado de la trama urbana en la que se inscribe la Zona Fórum. Imagen: Google Earth.	Pág. 81
Fig. 14. Una de las piezas de la instalación. Imagen: archivo fotográfico de la autora.	Pág. 81
Fig. 15. Trazado de la trama urbana en la que se inscribe la Plaça Lesseps. Imagen: Google Earth.	Pág. 82
Fig. 16. Vista panorámica del 'Canal de Suez' en la Plaça Lesseps. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 82

V. Conclusiones

Detalle 'Mitjana escultórica'. A. Roqué, 1989. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 84
'Geiser, Fuente de la plaza de Islandia'. A. Arriola, C. Fiol, 1995. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 89

VI. Agradecimientos

'El cometa herido'. R. Horn, 1992. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 90
--	---------

VII. Bibliografía

'Sol y sombra'. B. Pepper, 1988. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 92
'Crescendo appare'. M. Merz, 1992. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 99

VIII. Apéndices

'Elogio del agua'. E. Chillida, 1987. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 100
'David y Goliat'. A. Llana, 1992. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.	Pág. 107

A

- actuaciones 3, 9, 10, 16, 23, 30, 31, 48, 54, 55-57, 63, 65-66, 69-71, 74-75, 77, 79, 80, 81, 87.
análisis 7, 9, 10-12, 16, 17, 34, 36, 37, 39, 41, 43-45, 47-49, 86-88.
 análisis morfológico 7, 10-12, 16, 34, 36, 37, 39, 41, 43-45, 47, 49.
arquitectura 11, 16-17, 24, 27, 29, 30, 32, 34, 52, 54, 56, 57, 59, 61, 72, 75, 85, 96.
arte público 3, 7-12, 19, 26-34, 37-39, 41-43, 45-46, 48-53, 55-61, 63, 65, 67, 69, 71-81,
 83, 85, 87, 88, 96, 97.

C

- categorías 11, 12, 18, 28, 43, 45, 53.
ciudad 3, 8, 9, 11-12, 14, 15-28, 30-34, 36-38, 41-42, 46, 48, 50-65, 67-83, 85, 87-88, 93-96.
colocación 26, 31, 34, 37, 42-43, 60, 66, 76.
configuración 7, 10, 12, 23, 50-51, 53, 55, 57, 59-61, 63.
 configuraciones 43, 45, 60, 81.
contexto 9, 12, 16, 18, 22, 26-29, 33-34, 36, 38, 39, 43-46, 48-50, 55, 64, 69, 74, 77,
 78-79, 81-82, 85, 88.
cultura 3-4, 12, 26, 42, 50, 60-62, 69-71, 74, 77, 78, 83, 88.
 cultural 18, 23, 25, 28, 42, 57, 59, 62, 65, 68, 71, 77-79, 87.

D

- democracia 3, 31, 45-46, 65.
desarrollo 7, 43, 95.
disciplinas 9, 14-16, 29, 37, 76.
diseño 12, 16-17, 23, 25-26, 33-34, 37-38, 40, 56-57, 59, 66, 72, 76-77, 88, 91.

E

- elementos 12, 14, 17-18, 23-25, 29-32, 40, 42-43, 48-49, 62, 66-67, 69, 76, 80-82, 85-87.
entorno 9-10, 16-17, 23, 25, 28-31, 34, 37-38, 43-45, 48-49, 52, 60, 65, 72-73, 76, 81, 85-86, 88.
escala 15, 17, 20-21, 23, 28-31, 37-38, 40, 55-57, 63-65, 67, 70, 72-74, 76, 78-81, 85-88.
escultórico 26-27, 37, 45, 82, 86.
escultura 26-30, 32-34, 56, 59, 61, 66-69, 72-73, 75, 95-96.
espacio público 3, 8-12, 14-15, 18, 23-26, 28, 32-33, 37-38, 40, 43-44, 51-52, 55, 59-61, 65,
 69, 70, 72-73, 76, 80, 85, 87-88, 94-95.

F

función 9, 12, 15, 19, 28, 39-41, 44, 54, 77-78, 80, 85-88.

I

imagen 3, 9, 15, 17-18, 23, 26, 29, 32, 40-42, 54, 58, 67, 77.

inserción 8-9, 25, 34, 36-37, 54, 60, 85.

interdisciplinar 28, 33, 88.

J

Juegos Olímpicos 7, 57, 58, 63, 67, 70-71, 75.

L

lógicas urbanísticas 7, 9, 10, 12, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 87.

lugar 3-4, 9, 16-17, 23, 26-28, 30, 33-34, 37-39, 48, 50-52, 60, 65-66, 71, 73, 76-78, 82, 85, 88.

M

metodología 7, 10-12, 34, 37, 49.

modelo Barcelona 3-5, 7, 9-12, 16, 43, 45-51, 53, 55-59, 61, 63-64, 72, 82, 85, 88, 95.

monumentalizar 23, 31-32, 60, 65.

monumento 26-28, 30-32, 54, 56, 59, 69, 73.

morfología 7, 16, 18.

O

Olimpiadas 58, 70, 71, 74, 79, 80.

ornato 9, 18, 32, 80.

P

paisaje urbano 9, 18, 23, 32, 34, 56, 62, 67-68, 71, 88.

parámetros 10-11, 27, 33, 36-40, 43-49, 68-69.

planes 16, 20, 24, 34, 53, 55, 74, 78, 88.

planificación 15-16, 21, 23, 37, 53, 55, 65, 74.

políticas 3, 15, 48, 51, 56-57, 61, 64, 66, 78.

proyecto 3, 9, 15, 22-23, 26, 29, 31, 36, 49, 53-55, 60-64, 66, 67-69, 71-77, 81-82, 97.

R

- regeneración 3, 28, 34, 41-42, 55, 65-67, 81.
relaciones 1, 9-12, 16, 18, 27, 30-31, 33-34, 37, 44, 48-49, 67, 85, 87.
renovación urbana 16, 23, 26, 32.

T

- territorio 3, 10-12, 15-16, 22-23, 26, 34, 38, 46, 51, 54-58, 65, 68, 72-77, 79, 81- 82, 85, 88.
transformación 7, 10, 12, 64-65, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 83.

U

- urbanismo 3-4, 8-9, 11, 14-17, 19-20, 24, 27, 31, 36, 53-54, 56, 59, 61, 65, 67, 70, 85, 88, 94, 95.
urbano 3-4, 9, 12, 14-18, 21, 23-27, 29-30, 32-34, 36, 38, 42, 48-49, 51, 53-57, 59, 62,
64-65, 67-71, 74-75, 78, 81, 83, 85, 88, 91, 94, 97.

V

- valoración 10-12, 38, 41, 88.



'David y Goliath'. A. Llana, 1992. Imagen: Archivo fotográfico de la autora.

Barcelona, 15 de junio de 2012.



El análisis de una serie de estudios de caso nos permite observar como la colocación del arte público en el espacio de la ciudad manifiesta unas relaciones de orden morfológico con su entorno. Los ejemplos estudiados analizan estas relaciones dentro del contexto del modelo Barcelona.

La colocación del arte en la ciudad es un tema que ha sido abordado por diversos autores desde el arte y la arquitectura, sin embargo actualmente es uno que no se encuentra debidamente sistematizado. Por lo tanto, representa un área de estudio en la que profundizar dentro de la construcción de la ciudad.

'Elementos ornamentales, Parc Central de Nou Barris. C. Fiol, A. Arriola, 1999.
Imagen: Archivo fotográfico de la autora.