CARTOGRAFIES DE LA MINA

ART
ESPAI PÚBLIC
PARTICIPACIÓ CIUTADANA

Núria Ricart Ulldemolins

Directors:
Antoni Remesar Betlloch
Tomeu Vidal Moranta

Tesis doctoral presentada per a la defensa del grau de doctor

NOVEMBRE 2009

Programa de doctorat
Espai Públic i Regeneració Urbana:
Art, Teoria i Conservació del Patrimoni

UNIVERSITAT DE BARCELONA

RESUM

La tesi doctoral que es desenvolupa a continuació té un caràcter clarament interdisciplinari donat que aborda tres camps de recerca específics: l'art públic, la participació ciutadana i l'espai públic. Els fonaments de la recerca es centren en el projecte Cartografies de La Mina, que planteja, entre els anys 2002 i 2006 un procés de participació ciutadana en relació a l'art i l'espai públic de La Mina, barri de Sant Adrià de Besòs (Barcelona).

En base a aquest procés i altres de caràcter similar endegats pel Centre de recerca Polis (Universitat de Barcelona), es defineix una línia de recerca-intervenció amb objectius i procediments específics, interessada per l'anàlisi i millora de l'espai públic en base a la facilitació de processos participatius.

Aquesta línia és posada en valor a través de l'estudi del seu funcionament, les metodologies creatives que desenvolupa i el context acadèmic en el que es du a terme. Però també a través de l'anàlisi d'altres estratègies que segueixen diferents models d'intervenció, en els que també conflueixen art, espai públic i participació. Aquestes estratègies són abordades a través de l'anàlisi d'una vintena de projectes duts a terme des de la dècada dels anys 70 del segle XX fins l'actualitat, - gran part dels quals formant part del circuit de l'art.

Ha estat fonamental atendre a l'estat de l'art de les següents qüestions per tal d'abordar els temes especificats.

En primer lloc, hem introduït les principals idees en relació al complex concepte d'espai públic, per tal de determinar les òptiques des de les quals hem entès aquest camp de discussió.

Pròpiament en el marc teòric de la recerca, hem atès a les principals lògiques i reptes de les pràctiques de participació ciutadana en relació a la problemàtica de la governabilitat, fent especial èmfasi en els vincles entre disseny urbà i participació ciutadana donada la coincidència d'aquest vincle amb els eixos temàtics de la recerca.

Per altra part, hem estudiat l'evolució de l'art públic des del seu origen, a cavall entre segles XIX i XX, analitzant les múltiples dimensions del concepte al llarg de tot el segle. En aquesta part, hem posat especial atenció a les interrelacions de l'objecte artístic amb l'espai urbà on es situa, però també amb els usos socials que fomenta o se'n deriven.

Aquest marc teòric ens ha permès entendre l'origen de les pràctiques anteriorment esmentades d'art en processos de participació sobre espai públic, i emmarcar amb idoneïtat la línia de recerca-intervenció proposada pel Centre de recerca Polis, explicada en profunditat a través del projecte Cartografies de La Mina.

Paraules clau: art públic, participació ciutadana, espai públic

ABSTRACT

The PhD developed has a clear interdisciplinary character as it addresses three specific research fields: public art, public participation and public space. The foundations of the research focus on the project *Cartografies de La Mina*, which raises between 2002 and 2006 a process of public participation in relation to art and public space in La Mina district of Sant Adrià de Besòs (Barcelona).
Based on this process and others of similar features, the Polis Research Center (University of Barcelona), defines a line of research-intervention with specific goals and procedures, interested in the analysis and improvement of public space based on facilitation of participatory processes.

This line is put in value through the study of its operation, developing creative methodologies and academic context in which it is carried out. But also through the analysis of other strategies that follow different models of intervention, which converge in the arts, public space and participation too. These strategies are addressed through analysis of twenty projects carried out since the decade of the seventies of the XXth century until today, -most of them integrated on the art circuit.

It has been fundamental to analyze the state of the art of the following questions to address the issues specified.

First, we introduced the main ideas regarding the complex concept of public space, to determine the optics from which we have understood this field of discussion.

Properly in the theoretical framework of research, we have given the main logic of the practices and challenges of public participation in relation to the problems of governance, emphasizing the links between urban design and public participation because of this match link with the main topics of research.

Moreover, we have studied the evolution of public art from its origin, between nineteenth and twentieth centuries and considered the multiple dimensions of the concept throughout the century. In this part, we put special emphasis on the interrelationships of the art object with the urban area of intervention, but also with social practices that promote or derived.

This theoretical framework has enabled us to understand the origin of the above art practices in participatory processes on public space and frame with fitness the line proposed by the Polis Research Center, explained in depth through the project *Cartografies de La Mina*.

Keywords: public art, public participation, public space

AGRAÏMENTS

La tesi doctoral que es presenta a continuació és fruit del projecte de participació ciutadana Cartografies de La Mina, dut a terme al barri de La Mina de Sant Adrià de Besòs. Voldria transmetre un sincer agraïment a totes les persones que van dedicar temps i esforç a participar en el projecte, pensant que així podien contribuir en la transformació del seu barri. Recordo molt especialment als tècnics de la Plataforma d'Entitats i Veïns, Meritxell i Eduardo. Així com als grups de dones Iris i Adrianas, i per suposat els nois i noies de l'IES Fòrum 2004.

Per part del Consorci de La Mina, vull agrair a Núria Arnau l'interès demostrat tant pel procés com pels resultats del projecte.

D'igual manera, agraeixo la col·laboració de diversos estudiants i professionals que s'integraren en l'equip de treball del Centre de recerca Polis, que gestionà el projecte. Nemo Remesar, Isabel Duque, Adriana Hernández, Claudia Alves, Adolfo Raba, Bea de Labra, Iris Viegas, Núria Oliva i Eduard Rodríguez.

També valoro i agraeixo la coincidència de plantejaments d'altres membres del Centre de recerca com Xavi Salas, coordinador del projecte Baró de Viver.

Per altra part, voldria agrair de forma especial l'ajut prestat per altres doctors, que a través de comentaris m'han donant valuoses indicacions en relació a la pròpia recerca. En aquest sentit destaco l'ajut de Pedro Brãndao i Jõao Pedro Costa, així com de Fernando Nunes da Silva i Helena Elias (aquests darrers duts a terme en el marc de la comissió de seguiment de la tesi doctoral feta durant el mes de gener d'aquest mateix any).

Per suposat, voldria agraïr al doctor Antoni Remesar la tutoria d'aquesta tesi doctoral, molt especialment al llarg dels darrers mesos de treball. D'igual forma, agraeixo totes les aportacions de Tomeu Vidal. A més de co-tutors, també voldria valorar la seva feina com a directors del projecte Cartografies.

El llarg temps dedicat al projecte primer, i posteriorment a l'elaboració de la pròpia tesi doctoral no hagués estat possible sense el recolzament moral, reflexiu i emocional per part de la meva família. Per aquesta raó agraeixo als meus pares Joana i Josep Mª l'ajut prestat, i dedico aquest treball al meu marit Adolfo Raba i a la meva filla Isaura.

INTRODUCCIÓ 5

ÀMBIT I DEFINICIÓ DEL MARC DE RECERCA 7
L'ESPAI PÚBLIC 7
ESPAI PÚBLIC; ESFERA PÚBLICA 8
ESPAI PÚBLIC; ESPAI CONSTRUÏT 9
ESPAI PÚBLIC; APROXIMACIONS A LA COMPLEXITAT 11
ESPAI PÚBLIC; ESPAI SOCIAL 13
ESPAI PÚBLIC; GESTIÓ DE LES CIUTATS 15
PROBLEMÀTICA I OBJECTIUS DE LA RECERCA 17
ESTRUCTURA DE LA TESI DOCTORAL 19
CONSIDERACIONS METODOLÒGIQUES 21

PART I
GOVERNABILITAT I PARTICIPACIÓ 25

FONAMENTS DE LA PARTICIPACIÓ CIUTADANA 27
LA PARTICIPACIÓ CIUTADANA EN L'ÀMBIT LOCAL 28
PROBLEMÀTICA DE LA PARTICIPACIÓ 34
PARTICIPAR ÉS DECIDIR? 35
QUI PARTICIPA 43
PROCESSOS I TEMPS PARTICIPATIUS 48
REPTES DE LA PARTICIPACIÓ 51
PARTICIPACIÓ I DISSENY URBÀ 58

PART II
ART PÚBLIC:
EVOLUCIÓ D'UNA PRAXI MULTIDIMENSIONAL 65

ART PÚBLIC I MONUMENT 67
APROXIMACIONS AL CONCEPTE D'ART PÚBLIC 67
APROXIMACIONS AL CONCEPTE DE MONUMENT 70
"MONUMENTS PER AL POBLE" 76
SUBSCRIPCIONS POPULARS 78
ART PÚBLIC; ART DE LA CIUTAT 79
ART PÚBLIC I PEDAGOGIA 84
RUPTURES DEL LLENGUATGE MONUMENTAL 86
LÍNEA GENEALÒGICA 1. LA PÈRDUA DEL PEDESTAL 88
ELS BURGESOS DE CALAIS 89
TRIBUNA LENIN I MONUMENT A LA IIIª INTERNACIONAL 90
OBRES AMBIENTALS 95
LÍNEA GENEALÒGICA 2. ESCULTURES NÒMADES 96
MONUMENT A BALZAC 96
MONUMENT A APOLLINAIRE 97
LÍNEA GENEALÒGICA 3. ELS MONUMENTS A LES VÍCTIMES 101
LA TOMBA AL SOLDAT DESCONEGUT 102
LES COMMEMORACIONS DE L'AVANTGUARDA 103
L'ACCEPTACIÓ DELS NOUS LLENGUATGES COM A INSTRUMENT PROPAGANDÍSTIC DE LES DEMOCRÀCIES FORMALS 114
CONTRA-MONUMENTS 124

LLENGUATGES CONTEMPORANIS 131
ARQUITECTURA MODERNA I MONUMENTALITAT 134
PUBLIC ART. ECLOSIÓ DEL CONCEPTE 139
ART EN EMPLAÇAMENTS PÚBLICS 140
ART EN UBICACIONS ESPECÍFIQUES 143
ART PÚBLIC I DISSENY URBÀ 150
ART PÚBLIC. ART EN L'ESPAI URBÀ 153
ELS PROGRAMES D'ART PÚBLIC. EL CAS DE BARCELONA 156
MONUMENT I OBRA AMBIENTAL 159

PART III
L'ART EN PROJECTES DE PARTICIPACIÓ CIUTADANA SOBRE ESPAI PÚBLIC 161

PRÀCTIQUES SOCIALS 163
ANTECEDENTS EN EL CONSTRUCTIVISME 165
DE L'ART EN L'ESPAI PÚBLIC A L'ART EN L'ESFERA PÚBLICA 168
ESTRATÈGIES D'INTERVENCIÓ 173
IS I PART ART 174
COMMUNITY ART 178
ART MURAL I COMMUNITY ART 180
ART FEMINISTA I COMMUNITY ART 182
NOU ART POPULAR 183
ART ACTIVISTA 185
NEW GENRE PUBLIC ART 188
PUBLIC AUTHORSHIP I NOUVEAUX COMMANDITAIRES 193
EXECUCIÓ COL·LECTIVA DE L'OBRA 194
PROJECTE-PARTICIPACIÓ 195
EFECTES DE LES PRÀCTIQUES SOCIALS 197
ART RELACIONAL VS ART PARTICIPATIU 198

PART IV
ART PÚBLIC I PARTICIPACIÓ CIUTADANA: EL CENTRE DE RECERCA POLIS 201

ORIGEN, MARC ACADÈMIC I LÍNIES DE TREBALL 203
LA FORMACIÓ 204
EL DOCTORAT ESPAI PÚBLIC I REGENERACIÓ URBANA: ART, TEORIA, CONSERVACIÓ DEL PATRIMONI 204
EL MÀSTER OFICIAL EN DISSENY URBÀ 206
LA RECERCA 207
EL TREBALL EN XARXA 207
EL DESENVOLUPAMENT I GESTIÓ DE PROJECTES DE RECERCA 210
ART PÚBLIC I PARTICIPACIÓ CIUTADANA LÍNIA DE RECERCA I INTERVENCIÓ 212
OBJECTIUS I FINALITATS DE LA LÍNIA DE RECERCA 213
METODOLOGIES I FASES DE TREBALL 213
CP BOXES 216
LA INTERDISCIPLINA I EL PAPER DE L'ARTISTA 217
L'ARTISTA FACILITADOR I L'ARTISTA MEDIADOR 221
PROJECTES D'ART I PARTICIPACIÓ DEL CR POLIS 225
REPENSAR EL RIU. USOS SOCIALS DEL RIU BESÒS 226

EL TERRITORI 227
OBJECTIUS DEL PROJECTE 228
METODOLOGIES DEL PROCÉS 228
CONTINGUTS 228
PROCEDIMENT 229
RESULTATS 230
POBLENOU 231
EL TERRITORI 231
FASES I PLANTEJAMENTS DE LA INTERVENCIÓ 233
BARÓ DE VIVER 234
EL TERRITORI 235
OBJECTIUS 235
FASES, CONTINGUTS I PROCEDIMENTS 236
CARMEL 238
EL TERRITORI 238
OBJECTIUS 239
PROCEDIMENT 239

PART V
CARTOGRAFIES DE LA MINA 241
http://www.ub.edu/mina i cd adjunt

INTRODUCCIÓ 243
EL TERRITORI 244
EL PLA DE TRANSFORMACIÓ DE LA MINA 254
OBJECTIUS 261
FASES DEL PROJECTE I RESULTATS 263
FASE 1 264
COMUNICACIÓ I DEBAT PÚBLIC 266
1ES JORNADES SOBRE ESPAI PÚBLIC. BARRI DE LA MINA 266
INTERROGANTS SOBRE L'ESPAI PÚBLIC DE LA MINA 270
FASE 2 271
PLA D'ACCIONS DE BARRI 277
DIFUSIÓ, IMPLEMENTACIÓ I ANCORATGE SOCIAL DE LES IDEES PRODUÏDES 279

CONCLUSIONS 281

GOVERNABILITAT I PARTICIPACIÓ 284
ART PÚBLIC: EVOLUCIÓ D'UNA PRAXI MULTIDIMENSIONAL 285
PRÀCTIQUES SOCIALS 287
ALGUNES CONSIDERACIONS FINALS 292
CONCLUSION (ENGLISH VERSION) 295
GOVERNANCE AND PARTICIPATION 296
PUBLIC ART: EVOLUTION OF A MULTIDIMENSIONAL PRAXIS 297
SOCIAL PRACTICES 299
SOME FINAL CONSIDERATIONS 304

ÍNDEX

FONTS DE LES IL·LUSTRACIONS

BIBLIOGRAFIA

ESPAI PÚBLIC
GOVERNABILITAT I PARTICIPACIÓ
ART PÚBLIC
PUBLICACIONS DEL CENTRE DE RECERCA POLIS
INTERDISCIPLINA
BARRI DE LA MINA

ANNEXOS

DOCUMENTACIÓ ADJUNTA Nº1
FITXES DE PROJECTES ARTÍSTICS DE PARTICIPACIÓ CIUTADANA SOBRE ESPAI PÚBLIC
DOCUMENTACIÓ ADJUNTA Nº2
LÍNIA DEL TEMPS DE LES PRINCIPALS ESTRATÈGIES D'INTERVENCIÓ EN RELACIÓ A PROJECTES ARTÍSTICS DE PARTICIPACIÓ CIUTADANA SOBRE ESPAI PÚBLIC
DOCUMENTACIÓ ADJUNTA Nº3
MANIFEST *"PUBLIC ART AND URBAN DESIGN: PRODUCTION, MANAGEMENT AND DISSEMINATION"*
DOCUMENTACIÓ ADJUNTA Nº4
FASES I PRINCIPALS PROCEDIMENTS DEL PROJECTE CARTOGRAFIES DE LA MINA
DOCUMENTACIÓ ADJUNTA Nº5
RESUM DE LES PRINCIPALS LÍNIES D'ACTUACIÓ DEL PLA D'ACCIONS DE BARRI (PROJECTE CARTOGRAFIES DE LA MINA)

INTRODUCCIÓ

ÀMBIT I DEFINICIÓ DEL MARC DE RECERCA

La tesi doctoral que es presenta està fonamentada en el projecte *"Cartografies de La Mina"*: procés de participació ciutadana sobre art i espai públic desenvolupat al barri de La Mina de Sant Adrià de Besòs, entre els anys 2002 i 2006.

El projecte s'emmarca en una línia estable de recerca-intervenció basada en processos de participació ciutadana, art públic i disseny urbà gestionada pel Centre de recerca Polis, de la Universitat de Barcelona.[1]

Els fonaments i estructura del projecte tenen una dimensió clarament interdisciplinària, basant-se en els vincles establerts entre tres camps interrelacionats que es configuren en relació a la transformació urbana: *la participació ciutadana, l'art i l'espai públic*.

Aquests vincles configuren el marc i l'objecte d'aquesta recerca, focalitzada, però de forma preeminent, en el camp de l'art públic, per tal d'analitzar les aportacions fetes en les darreres dècades des d'aquest àmbit al camp de la participació ciutadana sobre espai urbà.

No s'ha dedicat cap capítol a la discussió, si més no a l'estat de l'art, de la problemàtica de l'espai públic, també objecte d'aquesta recerca. La complexitat del tema, -abordat de forma creuada per diversos camps disciplinaris (des de la història passant pel dret i acabant en l'arquitectura)-, dibuixa una problemàtica que pot donar lloc no a una, sinó a diverses tesis doctorals. Per tant, és en aquesta introducció que establim els paràmetres fonamentals amb els que observem la problemàtica i reservem pels temes de la participació ciutadana i l'art públic, els capítols pertinents en el cos del document.

L'ESPAI PÚBLIC

L'espai públic és entès com objecte de recerca i debat (en els processos de participació), però també com el medi en el qual poden emergir aquest tipus de pràctiques.

En aquest sentit, l'espai públic suposa, segons Jordi Borja i Zaida Muxí *"domini públic, ús social col·lectiu i multifuncionalitat."*[2] Conceptes que reflecteixen un camp enormement extens i complex que intervé en el comportament social i l'ús quotidià de les ciutats. Tant en la seva anàlisi com en la seva transformació intervenen un gran nombre de disciplines i pràctiques, entre les quals destaquen: l'urbanisme, l'arquitectura, el

[1] Aquesta línia de recerca-intervenció forma part dels continguts de la línia *Espai Construït i Regeneració Urbana* del programa de doctorat *Espai Públic i Regeneració Urbana: Art, Teoria i Conservació del Patrimoni.*
[2] Borja, Jordi; Muxí, Zaida **L'espai públic: ciutat i ciutadania** Barcelona, Diputació de Barcelona, 2001, pp.48-49

disseny urbà, la geografia, l'economia, la filosofia, la sociologia, la història, la psicologia, les ciències polítiques, el treball social i les arts.[3] Disciplines atentes a les característiques estructurals que determinen el territori, però també al seu significat social, polític i cultural.[4]

ESPAI PÚBLIC; ESFERA PÚBLICA

En aquest context, l'espai públic és sovint confós amb l'esfera pública, analitzada en profunditat per autors com Jürgen Habermas, qui la defineix com l'àmbit on es desenvolupa l'opinió pública en el marc de les democràcies modernes. Habermas descriu l'evolució del terme i aprofundeix en ell quan, a finals del segle XVIII, s'atorga al concepte un sentit ple; quan es conforma *"l'esfera pública burgesa",* lligada al naixement de la societat civil i al seu sistema econòmic i de representació.[5]

Des d'aquest moment, l'esfera pública és l'escenari que suporta i/o facilita la vida pública i les interaccions socials.[6] Per tant fa ús de l'àmbit territorial, -a través de la implantació dels serveis públics (obres hidràuliques, clavegueram, equipaments, espais urbans,...)[7]; però també d'àmbits menys tangibles com són els mitjans de comunicació, les institucions parlamentàries i les judicatures, -des d'on es vehicula l'opinió pública.

L'esfera pública té per tant una dimensió política evident. Hannah Arendt l'analitza des del seu origen a la *polis* grega, on l'espai per al debat polític, -l'àgora-, està definit territorialment.[8]

Aquest àmbit és únicament accessible als ciutadans lliures, donat que l'espai polític només es pot donar entre iguals (*inter pares*). Per tant en queden exclosos dones, nens i esclaus. En aquest espai, la política sorgeix *"del entre, de la relación, no es sustancial al hombre singular (...). El*

---

[3] Horacio Capel observa l'estudi de la morfologia urbana com un *"espacio de convergencia interdisciplinaria"* A: Capel, Horacio **La morfología de las ciudades 1. Sociedad, cultura y paisaje urbano** Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, p.19

[4] *"For too long we believed that city-making involved only the art of architecture and land-use planning. Over time, the arts of engineering, surveying, valuing, property development and project management began to form part of the pantheon. We now know that the art of city-making involves the arts; the physical alone do not make a city or a place. For that to happen, the art of understanding human needs, wants and desires; the art of generating wealth and bending the dynamics of the market and economincs to the city's needs; the art of circulation and city movement; the art of urban design; and the art of trading power for creative influence so the power of people is unleashing must all be deployed.(..) Together, the mindsets, skills and values embodied in these arts help make places out of simple spaces."* A: Landry, Charles **The Art of City-Making** London, Earthscan, 2006, p.5

[5] Habermas, Jürgen (1962) **The Structural Transformation of the Public Sphere** Cambridge, MIT Press, 1989

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

[7] A tall d'exemple, l'any 1798 a la ciutat de Barcelona, el capità Agustí de Lancaster ordena la construcció d'un passeig (conegut com Passeig de l'Esplanada) situat entre les muralles i la fortalesa militar de la Ciutadella.

[8] "*La libertad estaba enraizada a un lugar, unida a él, delimitada espacialmente, y las fronteras del espacio de la libertad coincidían con los muros de la ciudad, de la polis, o más exactamente con el ágora. Fuera estaba el extranjero (..) y el hogar privado, en el que tampoco se podía ser libre porque no había nadie poseedor de los mismos derechos con quien poder constituir el espacio de la libertad."* En l'espai privat, l'*oikos*, el pater familia estava per sobre de dones, fills i esclaus A: Arendt, Hannah **¿Qué es la política?** Barcelona, Paidós, 1997, p.113

mundo", explica, *"sólo surge cuando hay diversas perspectivas..."*[9] Per poder fer política, dirà Arendt, és necessària la pluralitat.

Si transportem aquesta idea al context de les democràcies contemporànies, ens trobem no tant amb un espai plural, com en un espai de confrontació i conflicte entre espais públics i privats;[10] entre grups econòmics, polítics, professionals i socials; entre interessos locals i globals,... *"Los bienes públicos"*, afirma Pedro Brandão, *"no son neutrales - además de servir como factor llave del circuito económico (...); son bienes sociales."*[11] La diversitat de perspectives descrita per Arendt es converteix en aquest context en un debat sobre el que és legítim i el que no és legítim en l'esfera i l'espai públic. La qual cosa és, segons Claude Lefort, símptoma de llibertat individual i col·lectiva, impossible d'observar en les societats ancorades en règims totalitaris.[12]

ESPAI PÚBLIC; ESPAI CONSTRUÏT

El conflicte, la diversitat de punts de vista i interessos, així com l'abast interdisciplinari es reflexa constantment en l'espai construït (la morfologia urbana), que és, segons Horacio Capel, reflex de *"la organización económica, la organización social, las estructuras políticas (y) los objetivos de los grupos sociales dominantes."*[13]

Antoni Remesar fa un rastreig de la gènesi d'aquesta dimensió.[14] Segons ell, no cal retrotreure'ns a la *Ley de Índias* (Ordenances reials per a la planificació de les ciutats al Nou Món) de Felip II (1573) que plantejava la necessitat que en cada nova ciutat existís una zona comuna amb l'objectiu de garantir l'esbarjo dels habitants. Tampoc a l'aparició dels *Champs Elysées* a París (1666), ni als primers jardins públics com el Passeig Públic de Lisboa, ordenat bastir pel Marquès de Pombal l'any 1764. Ni a l'obertura al públic del *Salón del Prado* madrileny per ordre de Carles III a partir de 1763,[15] que, efectivament, són antecedents clars del que avui anomenem espai públic.

---

[9] La política en aquest sentit requereix intentar explicar les coses des de totes les parts. Aquest aspecte és característic de l'Antiguetat. A: Arendt, Hannah (1997) op. cit. p.111 i p.117

[10] En la societat capitalista, la propietat privada està reconeguda com un dret

[11] Brandão, Pedro **La ética y las profesiones del diseño de la ciudad. Convicciones, Responsabilidad e Interdisciplinaridad. Rastros de la Identidad profesional en el Diseño Urbano** Barcelona, Universitat de Barcelons, Resum de la Tesi Doctoral, 2007, p.64

[12] Lefort, Claude **The Question of Democracy. Democracy and Political Theory** Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988 Citat a: Deutsche, Rosalyn (1996) Agorafobia A: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (eds.) **Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa** Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001

[13] Capel, Horacio (2002) op.cit. p.20

[14] Remesar, Antoni **Postfacio. El espacio público existe ¿comunica?** A: Brandão, Pedro ¿???

[15] Capel, Horacio (2002) op.cit. p.20

L'any 1859, Ildefons Cerdà[16] presenta el seu *Proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona*, al que posteriorment (l'any 1867) afegeix un llibre anomenat *Teoría de la Construcción de las Ciudades.* En aquest llibre, Cerdà parla d'*espais descoberts* i d'*espais buits*.

Els espais descoberts es situen en l'esfera privada. A ells pertanyen els *jardins* interiors, que haurien de servir de reserva de llum i aire, de vincle entre persones i natura. Els espais buits, per la seva banda, són constituïts majoritàriament per aquells que són d'ús públic. Es tracta dels llocs on esdevé la vida col·lectiva de la ciutat.

Cerdà estableix una certa divisió funcional d'aquests espais en relació al tipus d'usos que esdevenen, alhora que estableix una categorització tipològica i funcional dels mateixos. El primer tipus d'espai és la via pública, el carrer, el conjunt de superfícies contínues que Cerdà, com a bon racionalista amb formació neoclàssica, entén en relació al conjunt de façanes edificades, ordenades segons els principis de l'alineació de carrer que podem trobar en els tractadistes a partir d'Alberti (1452). Amb el carrer apareixen altres tipus d'espais com són les placetes, la plaça, els jardins, els passeigs públics, els parcs i el bosc. Tots ells determinats per unes característiques particulars.

En bona mida, la tipo-morfologia a la que arriba Cerdà deriva d'un seguit d'escrits, incipients normatives i treballs urbans anteriors, que el propi Cerdà recull en el seu Atlas de la *"Teoría de la Construcción de las Ciudades"* (1859).

És evident que la transformació de París, endegada al final de l'Antic Règim (*place de la Concorde*), sota el Directori i l'Imperi de Napoleó (*Rue de Rivoli*) i posteriorment, en l'etapa de la Restauració amb el prefecte Chabrol i molt especialment amb el prefecte Rambuteau, confirma un impuls respecte la qualificació de l'espai públic a través de la transformació de l'estructura i el disseny de la morfologia, que anirà disseminant-se per tota Europa. Sobretot després de les transformacions dirigides per Georges-Eugène Haussmann entre 1850 i 1870, i que canviaran definitivament la fisonomia d'aquesta capital, caracteritzada a partir d'ara pels seus jardins i boulevards (dissenyats per l'enginyer civil Jean Charles Adolphe Alphand).

[16] Donada la importància que ha anat prenent el treball teòric de Cerdà com a fundador de l'Urbanisme creiem del tot adient començar per les seves consideracions, doncs clarifiquen l'emergència del que avui anomenem espai públic.

	Uso dominante	***Usos complementarios***	***Diseño***	***Equipamiento***
Vía	*Desplazamiento productivo de seres y mercancías*	*Encuentro* *Descanso*	*Según sección transversal (1:2:1) que incluye el diseño de subsuelo y según sección longitudinal que confiere una imagen de conjunto*	*Pavimento* *Árboles* *Iluminación* *Bancos* *Fuentes de boca* *Relojes eléctricos* *Placas de nombre de las calles y de numeración de las casas* *Otros*
Plazas	*Reposo*	*Encuentro* *Juego*	*Derivadas de la trama antigua de la ciudad o de un ensanchamiento de la vía (Chaflanes)*	*Los anteriores* *Kioscos* *Abrevaderos* *Esculturas*
Plazuela	*Reposo* *Esparcimiento*	*Encuentro*	*Segregada de la vía en la trama antigua*	*Los anteriores*
Jardines - squares	*Reposo* *Esparcimiento*	*Encuentro* *Juego*	*Segregada de la vía*	*Los anteriores más* *Plantaciones de flores* *Fuentes ornamentales*
Paseos públicos	*Paseo* *Esparcimiento*	*Encuentro* *Circulación-paseo*	*Segregada de la vía*	*Los anteriores*
Parque	*Reposo* *Esparcimiento*	*Encuentro* *Juego*	*Segregada de la vía como agrupación de varias manzanas*	*Los anteriores*
Bosque	*Reposo* *Esparcimiento*	*Encuentro* *Juego* *Diversión* *Deporte"*	*Segregado de la trama del conjunto de la ciudad y comunicado por transporte*	*Elementos de soporte a acciones de tipo gastronómico, deportivo, recreativo en general* [17]

Quadre confeccionat per A. Remesar a partir del treball d'Ildefons Cerdà

ESPAI PÚBLIC; APROXIMACIONS A LA COMPLEXITAT

Des d'aquesta perspectiva, Antoni Remesar planteja que *"la ciudad real y su espacio público es el resultado de conjugar la ciudad pensada, la ciudad escrita y la ciudad construida."* Tenint en compte que sovint *"pensar, escribir y construir la ciudad y su espacio público, no siempre van de la mano."* [18]

La ciutat pensada, -en certa mesura també la ciutat desitjada -, es reflecteix en els escrits filosòfics i literaris que observen, retraten i imaginen la ciutat. Per altra part, són els tractats, legislacions,

[17] Cerdà, Ildefons **Teoría general de la urbanizacion y aplicación de sus principios y doctrinas a la Reforma y Ensanche de Barcelona** Madrid, 1867

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

reglamentacions, plans i projectes els que aprofundeixen en el pla de la ciutat escrita. Ambdós aspectes tenen el seu reflex en la ciutat construïda, que finalment es basa en un sistema de xarxes i nòduls (de serveis públics i privats); i d'espais, -com hem vist a través de Cerdà-, tipològicament diferenciats.

Aquesta aproximació ajuda a articular el conjunt d'elements que determinen els tres plans que donen forma i significat a l'espai públic, i que suposen, com ja s'ha comentat, *domini públic, ús social col·lectiu i multifuncionalitat*. Veiem-ne d'altres:

Henry Lefebvre, organitza l'any 1968 un esquema basat en tres dimensions: la simbòlica, la paradigmàtica, i finalment la sintagmàtica.

La dimensió simbòlica es refereix a la capacitat dels "*monuments mais aussi les vides, places et avenues*", de simbolitzar *"le cosmos, le monde, la société ou simplement l'Etat"*. La paradigmàtica "*implique et montre des oppositions, le dedans et le dehors, le centre et la périphérie, l'intégré a la société urbaine et le non-intégré.*" Finalment, la dimensió sintagmàtica es desenvolupa en els vincles entre els diversos elements, en l'articulació del que Lefebvre anomena "*isotopies et hétérotopies.*"[19]

Edward W. Soja, per la seva part, sintetitza el que anomena *"trialectics of spaciality"* en els vincles entre la noció d'espaialitat viscuda, concebuda, i percebuda. [20]

The Trialectics of Spaciality. Esquema d'Edward W. Soja

[19] Les isotopies i heterotopies són abordades en l'aproximació al concepte de monument, en la part II d'aquesta tesi doctoral. A: Lefebvre, Henry (1968) **Le droit à la ville** Éditions Anthropos, 1972, p.72

[20] Soja, Edward W. (1996) **Thirdspace Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places** USA-UK, Blackwell Publishers, 2000, p.74

Fins ara, les diverses aproximacions a l'espai públic han estat abordades a través d'esquemes trièdics. En canvi, Matthew Carmona i altres estudien aquesta problemàtica a través de l'organització multi-dimensional del territori des de la perspectiva del dissenyador urbà, perseguint per tant la seva transformació total o parcial.[21]

Dimensió morfològica	Definida per la configuració urbana de l'arquitectura. Definida pels usos del sòl, les volumetries reglamentades i la permeabilitat de les trames urbanes Definida per la xarxa d'espai públic Definida per la xarxa vial
Dimensió perceptual	Definida per l'activitat humana que organitza, estructura , avalua els estímuls que provenen de l'entorn construït Definida pel significat i el simbolisme atorgat a l'entorn construït Definida pel sentit de lloc (fruit de l'estructura formal, el significat social i l'activitat que s'hi desenvolupa)
Dimensió social	Definida per les relacions entre espai i societat Definida per les relacions entre domini públic i esfera pública Definida per la noció de barri Definida per la noció de seguretat Definida per la noció d'accessibilitat
Dimensió visual	Definida per les preferències estètiques Definida per les qualitats estètiques de la ciutat Definida per dos àmbits d'intervenció en el disseny de la ciutat: l'arquitectura; i l'estructura i elements del paisatge urbà
Dimensió funcional	Definida pels usos de l'espai públic Definida per aspectes de densitat i multifuncionalitat Definida pel disseny de l'entorn Definida pel funcionament de tota la xarxa urbana
Dimensió temporal	Definida pels cicles temporals i pels temps de les activitats Definida pels criteris de continuïtat, sostenibilitat i estabilitat Definida per la dicotomia entre els elements que es mantenen i els elements que es transformen o es degraden Definida pels diferents temps entre polítiques i projectes de disseny urbà

Quadre confeccionat per N. Ricart a partir del treball de Carmona i altres

ESPAI PÚBLIC; ESPAI SOCIAL

Carmona configura un total de sis dimensions a partir de les quals es pot observar, analitzar i avaluar l'espai públic[22] i que, entre d'altres aspectes, ens confirma el vincle quasi indissociable entre espai públic i societat. *"Space and society are clearly related: it is difficult to conceive of "space"*

[21] Carmona, M; Health, Tim; Oc, Taner; Tiesdell, Steve **Public Places Urban Spaces The Dimensions of Urban Design** Oxford, Architectural Press, 2003, pp.61-210

[22] Aquest paràmetres són els utilitzats en manuals per a l'anàlisi de l'espai públic com: Brandão, P; Carrelo, M; Águas, S **O chão da cidade. Guia de avaliaçao do design de espaço público** Lisboa, Centro Português de Design, 2002 / Remesar, A (coord) Do projecto ao objecto.Manual de Boas Prácticas de Mobiliario Urbano em Centros Históricos. Porto. Câmara Municipal, 2004- Segona edició del CPD, Lisboa, 2004

without social conten and, equally, to conceive of society without a spatial component."[23]

El domini públic, l'ús social col·lectiu i la multifuncionalitat que defineixen l'espai públic es caracteritza, des d'aquest punt de vista, *"per la seva accessibilitat, la qual cosa el converteix en un factor de centralitat. De manera que la qualitat de l'espai públic es pot avaluar sobretot per la intensitat i la qualitat de les relacions socials que facilita, per la força amb què fomenta la barreja de grups i comportaments i per la capacitat d'estimular la identificació simbòlica, l'expressió i la integració culturals. Per aquesta raó convé que l'espai públic tingui algunes qualitats formals, com ara la continuïtat del disseny urbà, la generositat de les formes, de la imatge i dels materials i l'adaptabilitat a usos diversos a través del temps."*[24]

L'espai públic és, en aquest sentit, molt més que la suma de les seves parts (edificis, xarxes viàries, jardins,...), doncs confereix un significat social a la ciutadania que en fan ús. Fins i tot pot arribar a ser, segons Remesar, *"una infrastructura fonamental per al desenvolupament de polítiques socials i ciutadanes".*[25]

Tenint en compte aquest vincle, Manuel Castells avalua la capacitat de cohesió de l'espai públic en l'era de la informació. L'organització en espais de fluxos pròpia de la societat actual *"altera d'una manera essencial el significat i la dinàmica de les localitats. L'experiència, en relacionar-se amb els llocs, s'abstrau del poder i el significat es separa cada vegada més del coneixement. La conseqüència és una esquizofrènia estructural entre dues lògiques espacials que amenaça trencar els canals de comunicació de la societat. La tendència dominant apunta cap a l'horitzó d'un espai de fluxos interconnectat i anhistòric, que pretén imposar la seva lògica sobre llocs dispersos i segmentats, cada cop menys relacionats entre si i cada cop menys capaços de compartir codis culturals. Si no es construeixen deliberadament ponts culturals, polítics i físics entre aquestes dues formes d'espai, potser ens dirigirem cap a una vida d'universos paral·lels, amb temps que no poden coincidir perquè es troben situats a diferents nivells d'un hiperespai social."*[26]

En aquest context d'enorme complexitat, el disseny urbà ha d'intentar promoure, des del punt de vista d'autors com Oriol Bohigas, el sentit d'urbanitat. Aquest autor aposta per promoure els valors individuals i col·lectius de la societat actual a través de:

- *"l'aiguabarreig, la flexibilitat i la superposició de funcions, -fomentant un espai adequat per a la representació conflictiva pròpia de la ciutat;*
- *la compactació espacial i representativa;*

[23] Carmona, M; Health, Tim; Oc, Taner; Tiesdell, Steve (2003) op. cit. p.106
[24] Borja, Jordi; Muxí, Zaida (2001) op. cit. p.48-49
[25] Remesar, Antoni **Només edificis o també entorns?** *Quaderns d'acció social i ciutadania* Setembre 2008, pp.67-70
[26] Manuel Castells (1977) **La era de la información: economía, sociedad y cultura** vol.I, Madrid, Alinza editorial, 1998

- *i, la llegibilitat dels itineraris i dels elements significatius."*[27]

ESPAI PÚBLIC; GESTIÓ DE LES CIUTATS

La gestió de la complexitat genera la necessitat d'un abordatge interdisciplinari implicat en nivells de decisió diferenciats. En aquest sentit, Charles Landry aposta per un canvi de paradigma a través d'un visió holística tant del territori de la ciutat com de les professions implicades en la seva transformació; paradigma en el que tenen un paper rellevant l'art i la creativitat.[28]

François Ascher va més enllà, i planteja la necessitat de dissenyar una nova disciplina, capaç d'enfrontar-se als reptes del que detecta és la *tercera revolució urbana*.[29] *"El neourbanismo"*, explica Ascher, ha d'integrar nous models de productivitat i gestió sense simplificar realitats complicades, sinó esforçant-se per conjugar territoris i situacions complexes caracteritzats pel conflicte i la diversitat d'interessos. [30] En concret, planteja la necessitat de donar un pas des del *"gobierno de las ciudades a la gobernancia metapolitana"* definint aquesta idea en base a *"un sistema de dispositivos y de modos de actuación que reúne a instituciones y representantes de la sociedad civil para elaborar y poner en marcha las políticas y las decisiones públicas"* en una escala més àmplia que la púrament local.[31]

En aquest marc, aquesta nova disciplina aposta per:

- *"un urbanismo de dispositivos: no se trata tanto de diseñar planes como de establecer dispositivos que los elaboren, los discutan, los negocien y los hagan avanzar;*
- *un urbanismo reflexivo: el análisis no precede a la regla y al proyecto, sinó que está presente permanentemente.*
- *un urbanismo precavido (...) que se procura los medios para tener en cuenta los efectos;*
- *un urbanismo participativo: la concepción y la realización de proyectos son el resultado de la intervención de muchos actores con ideas distintas y de la combinación de dichas ideas;*
- *un urbanismo flexible (...) en sintonía con las dinámicas de la sociedad;*
- *un urbanismo heterogéneo, compuesto de elementos híbridos, de soluciones múltiples, de redundancias, de diferencias;*
- *un urbanismo estilísticamente abierto (escindido de las ideologías político culturales);*

[27]Bohigas, Oriol **Contra la incontinència urbana. Reconsideració moral de l'arquitectura i la ciutat Barcelona**, Diputació de Barcelona, 2004, p.127
[28] Landry, Charles (2006) op. cit. 462 pp. / Landry, Charles i Bianchini, Franco (Demos-Comedia) **La Ciutat Creativa** Barcelona, Diputació de Barcelona, 2000, 70 pp.
[29] Ascher, François (2001) **Los nuevos principios del urbanismo** Madrid, Alianza Editorial, 2004, 93 pp.
[30] Ascher, François (2004) op. cit. p.75
[31] Ascher, François (2004) op. cit. p.83

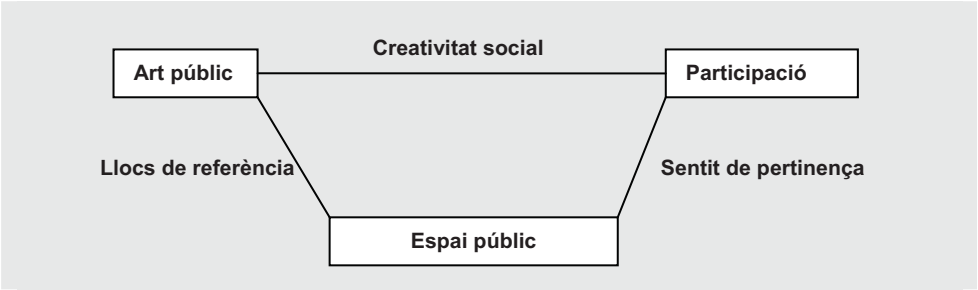
- *un urbanismo multisensorial que enriquece la urbanidad del lugar (y su calidad de vida)"*

Dit en altres paraules, per Ascher la gestió de la ciutat contemporània *"es un plan particularmente ambicioso que necesita más conocimientos, más experiencias y más democracia."*[32]

[32] Ascher, François (2004) op. cit. p.85

PROBLEMÀTICA I OBJECTIUS DE LA RECERCA

En aquesta conjuntura, aquesta tesi pretén entendre les claus, orígens i potencialitats de les pràctiques de participació ciutadana sobre art i espai públic, infiltrades cada cop més en les transformacions urbanes de la ciutat contemporània. Amb especial atenció a les aportacions fetes des del camp de l'art públic, en el que es plantegen múltiples propostes vinculades a temes d'espai públic i participació; i al model interdisciplinari de recerca-intervenció desenvolupat pel Centre de recerca Polis, en concret, com hem mencionat, a través del projecte Cartografies de La Mina.



La problemàtica transversal a tota la recerca gira entorn les relacions establertes entre les següents àrees disciplinaries: art públic, espai públic i participació ciutadana. Raó per la qual s'acoten els següents objectius:

1) Analitzar l'estat de la qüestió de la participació en el marc de la problemàtica sobre la governabilitat en els nivells local i global. En aquest apartat es pretén:

- Explorar les lògiques que estructuren les pràctiques de participació ciutadana.
- Definir els principals reptes als quals s'han d'enfrontar els actors vinculats a processos de participació.
- Estudiar els vincles entre les pràctiques de participació i els temes de disseny i planificació urbana.

2) Analitzar l'evolució de l'art públic entès com a praxi multidimensional vinculada des del seu origen a la concepció de l'espai públic i de la interacció del ciutadà amb l'obra. En aquest apartat s'intenta:

- Establir les principals línies genealògiques que dibuixen l'evolució de l'art públic al llarg del segle XX.

3) Explorar les lògiques que estructuren les pràctiques d'art en projectes de participació ciutadana sobre espai públic. En aquest apartat es planteja:

- Estudiar un conjunt de pràctiques artístiques contemporànies que intervenen en el territori amb una dimensió participativa.
- Articular aquest conjunt de pràctiques artístiques en relació a una sèrie d'estratègies concretes que permetin entendre el perfil de cada una d'elles.

4) Definir el model de recerca-intervenció en projectes de participació ciutadana i art públic que es desenvolupa des del Centre de recerca Polis.

- Contextualitzar el treball del Centre en el seu marc acadèmic i de relacions institucionals.
- Definir en profunditat els esquemes que articulen la línia de recerca-intervenció sobre temes d'art públic i participació ciutadana gestionada pel Centre de recerca.

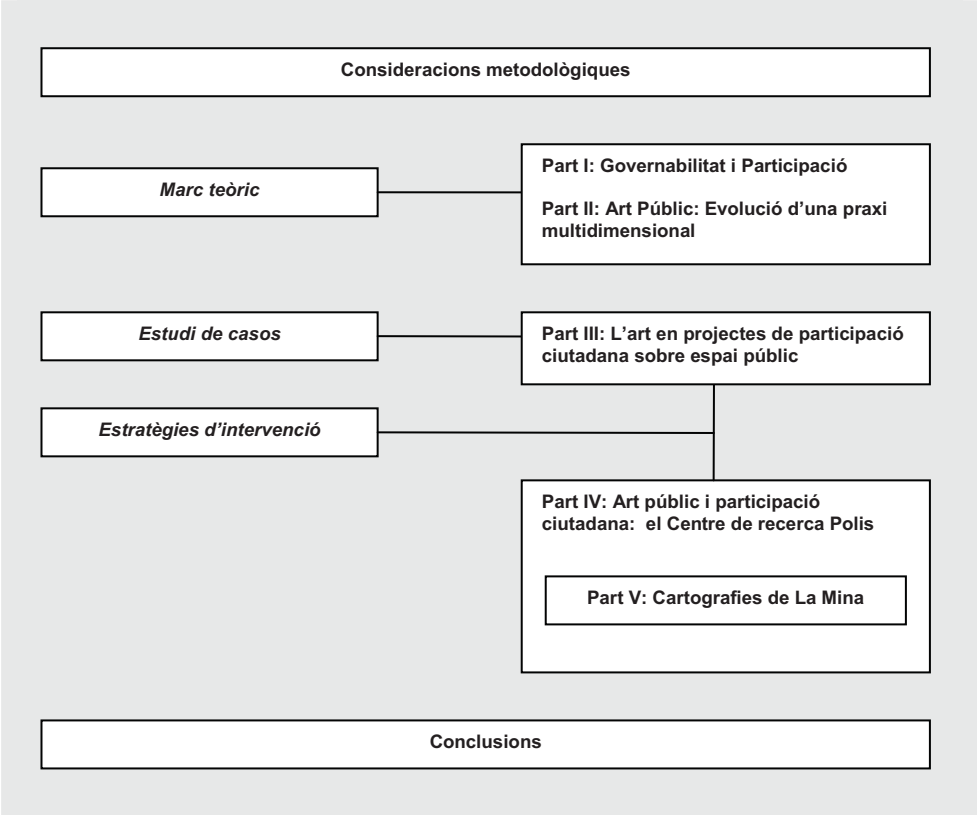
5) Mostrar en profunditat un procés de participació ciutadana i art públic gestionat pel Centre de recerca Polis, a través de la documentació generada pel propi projecte.

- Articular el conjunt d'elements que configuren el projecte Cartografies de La Mina en relació als seus objectius, fases, procediments, metodologies i resultats obtinguts.

L'estudi dels objectius i sub-objectius proposats permetrà elevar unes conclusions que transcendeixin el límit de lo local i particular. És a dir unes conclusions basades en un procés d'inferència.

ESTRUCTURA DE LA TESI DOCTORAL

Amb la finalitat de fer possible aquest projecte de recerca, la tesi doctoral es divideix en set parts diferenciades.



Les *consideracions metodològiques* descriuen el conjunt de dispositius metodològics desenvolupats per tal d'aconseguir els objectius de recerca.

Els apartats I i II suposen una revisió de l'estat de l'art sobre les problemàtiques de la *participació ciutadana* i de *l'art públic*. En concret s'analitza la problemàtica de la governabilitat en els nivells local i global, incidint en les lògiques que determinen les pràctiques de participació, així com els principals reptes que condicionen la qualitat d'aquestes pràctiques. En especial, ens interessa incidir en els vincles entre participació i disseny urbà donats els punts de confluència amb els eixos temàtics de la recerca.

Pel que fa a l'art públic, s'analitza l'origen del terme i l'estret vincle amb la noció de monument fins l'eclosió del propi concepte a

partir de la dècada dels anys 60. Dibuixar a través de diverses genealogies una noció multidimensional del concepte serà essencial per entendre les següents parts de la recerca.

En la part III s'interrelacionen ambdós conceptes a través de l'anàlisi de diverses *pràctiques d'art en projectes de participació ciutadana sobre espai públic*. Pràctiques en les que nombrosos artistes i institucions plantegen les seves estratègies d'intervenció en relació a l'espai públic i al vincle de l'espectador amb l'obra.

La quarta part pretén definir el model d'intervenció en projectes d'art públic i participació ciutadana que configura una de les principals línies de treball del *Centre de recerca Polis*. Aquesta línia es desenvolupa en un marc multidimensional de recerca, treball en xarxa i formació. Es fonamenta en la col·laboració interdisciplinària sobre el territori, i parteix de la base que l'espai públic és l'espai de i per a la ciutadania, i per tant, és imprescindible l'obertura de processos participatius quan es tracta de la transformació d'aquest entorn. Per tal d'il·lustrar aquest model es descriuen i valoren de forma sintètica els principals projectes duts a terme pel Centre.

Un d'ells és *Cartografies de La Mina*, que en aquesta recerca s'explica de forma aprofundida en la part V. Tal i com veurem, els objectius, les fases de projecte, metodologies de treball i resultats obtinguts es desenvolupen vinculant-se amb els documents del procés en format digital.

Per últim, les principals conclusions que resulten d'aquesta recerca resumeixen les principals idees estudiades al llarg de la tesi doctoral en relació a la problemàtica transversal de la que és objecte, és a dir, en relació als vincles entre art, espai públic i participació ciutadana.

CONSIDERACIONS METODOLÒGIQUES

La recerca que es presenta en aquesta tesi doctoral ha seguit una metodologia inductiva, basada en una aproximació empírica a l'objecte de recerca. El procés ha conduit a l'extracció d'una sèrie de conclusions en relació als objectius especificats.

El caràcter interdisciplinari de l'objecte de recerca ha resultat en l'aplicació de dispositius metodològics heterogenis. A diferència de les investigacions en un camp monodisciplinari, on existeix un conjunt d'eines metodològiques més o menys estandarditzades (anàlisis cartogràfics, entrevistes, enquestes, observacions de camp, etnografies, experiments de laboratori, etc.), la metodologia de recerca que presentem a continuació no té un únic perfil disciplinar.

En concret, es basa en l'organització, anàlisi i valoració de la informació extreta de diverses fonts primàries: la pràctica de participació ciutadana i art públic Cartografies de La Mina; la documentació cartogràfica i fotogràfica de l'Arxiu Històric de Sant Adrià de Besòs (municipi on es desenvolupa el projecte Cartografies); i la documentació interna del Centre de recerca Polis, en especial la referent a la línia de recerca-intervenció en la que s'emmarca el projecte Cartografies.

Per altra part, s'ha requerit una revisió bibliogràfica dels temes abordats, que inclou la cerca i localització de fonts secundàries, l'organització del material revisat, l'anàlisi comparativa, i l'anàlisi temàtica i textual. En alguns casos, s'han elaborat procediments *ad hoc*, com ara les fitxes de les experiències d'art públic en projectes de participació ciutadana (en la part III de la tesi doctoral).

Donada l'heterogeneïtat de metodologies i dispositius aplicats a cada una de les parts de la recerca, es presenta un esquema de tot l'aparell metodològic desenvolupat en relació als objectius específics anteriorment esmentats.

Estructura de la tesi doctoral	Metodologia aplicada en les diferents parts de la recerca	Dispositius metodològics	Objectius específics de recerca
Marc teòric	**Part I** **Governabilitat i Participació** • Lectura i anàlisi bibliogràfic de fonts secundàries • Reflexió en base a la pràctica desenvolupada des del Centre de recerca Polis • Encreuament de la informació en base a les temàtiques abordades • Fonamentació dels arguments desenvolupats	• Creació d'una base de dades amb el buidat de totes les fonts consultades	• Explorar les lògiques que estructuren les pràctiques de participació ciutadana. • Definir els principals reptes als quals s'han d'enfrontar els actors vinculats a processos de participació. • Estudiar els vincles entre les pràctiques de participació i els temes de disseny i planificació urbana.
	Part II **Art Públic: Evolució d'una praxi multidimensional** • Lectura i anàlisi bibliogràfic de fonts secundàries • Anàlisi de fonts primàries generades pel Centre de recerca Polis en relació a l'art públic • Encreuament de la informació en base a les temàtiques abordades • Fonamentació dels arguments desenvolupats	• Creació d'una base de dades amb el buidat de totes les fonts consultades • Creació d'una base de dades de tots els projectes de monuments a les víctimes analitzats (articulada en relació al projecte de *Centre de Documentació i Informació* que forma part del *Museu Virtual de l'art públic i el disseny urbà* (Cr Polis, Universitat de Barcelona – Ajuntament de Barcelona)	• Establir les principals línies genealògiques que dibuixen l'evolució de l'art públic al llarg del segle XX.
Estudi de casos – Estratègies d'intervenció	**Part III:** **L'art en projectes de participació ciutadana sobre espai públic** • Lectura i anàlisi bibliogràfic de fonts secundàries • Encreuament de la informació en base a les temàtiques abordades • Reflexió en base a la pràctica desenvolupada des del Centre de recerca Polis • Organització i anàlisi dels casos (projectes) estudiats • Detecció i organització de les principals estratègies d'intervenció • Fonamentació dels arguments desenvolupats	• Creació d'una base de dades d'un total de 80 projectes d'art públic i participació ciutadana (articulada en relació al projecte de *Centre de Documentació i Informació* que forma part del *Museu Virtual de l'art públic i el disseny urbà* (Cr Polis, Universitat de Barcelona – Ajuntament de Barcelona) • Generació de fitxes específiques per a un total de 24 projectes seleccionats organitzades en quatre tipus d'estratègia d'intervenció *(documentació adjunta nº1).* El número de casos seleccionat és el suficient per contrastar les estratègies especificades • Creació d'una línia del temps de les quatre estratègies d'intervenció especificades *(documentació adjunta nº2)*	• Observar i analitzar les pràctiques artístiques contemporànies que intervenen en el territori amb una dimensió participativa. • Articular el conjunt de pràctiques artístiques contemporànies analitzades en relació a una sèrie d'estratègies concretes que permetin entendre el perfil de cada una d'elles.
	Part IV: **Art públic i participació: El Centre de Recerca Polis** • Anàlisi de fonts primàries de caràcter general • Anàlisi i organització de la informació referent als fonaments de la línia de recerca-intervenció sobre participació ciutadana i art públic	• Entrevistes amb el director del Centre de recerca (co-tutor d'aquesta tesi doctoral) • Accés a documentació interna del Centre • Accés a publicacions, resultats de seminaris, etc. del Centre (revista Waterfronts, col·lecció *e-polis*, i altres)	• Contextualitzar el treball del Centre de recerca Polis en el seu marc acadèmic i de relacions institucionals. • Definir en profunditat els esquemes que articulen la línia de recerca-intervenció sobre temes d'art públic i participació ciutadana gestionada pel Centre de recerca.
	Part V **Cartografies de La Mina** • Descripció i anàlisi de les fonts primàries fruit del projecte de participació ciutadana sobre art i espai públic al barri de la Mina, gestionat pel Centre de recerca Polis.	• Construcció d'un procés en dues fases *(documentació adjunta nº4)* basat en la *metodologia de taller de projectes*, descrita en la part IV de la tesi doctoral • Reunions i trobades amb actors específics en diferents moments del procés • Discussió i consens en el marc de catorze tallers específics desenvolupats amb diversos grups de veïns/es i professionals del barri • Desenvolupament de mètodes de treball adaptats a les necessitats i característiques del grup participant. Mètodes creatius basats en la metodologia de les Cp Boxes, els mapes cognitius, les visites guiades, la creació de maquetes, etc. • Generació d'informes de retorn específics de cada un dels tallers per als actors principals • Organització de processos d'obertura al públic general. 1) Organització de dos esdeveniments públics de caràcter artístic vinculats als temes i temps del projecte, en els que es s'organitzen taules de participació. 2) Organització de taules de participació integrades en esdeveniments de caràcter cultural i festiu. 3) Digitalització de tota la documentació generada durant tot el procés, accessible des de: http://www.ub.edu/escult/mina • Sistematització i valoració de tota la informació i propostes dels participants en el projecte • Generació d'un document de síntesi (*Pla d'Accions de Barri*) en base al conveni signat l'any 2005 amb el Consorci de La Mina	• Articular el conjunt d'elements que configuren el projecte Cartografies de La Mina en relació als seus objectius, fases, procediments, metodologies i resultats obtinguts.

PART I

GOVERNABILITAT I PARTICIPACIÓ

FONAMENTS DE LA PARTICIPACIÓ CIUTADANA

Existeixen nombroses definicions i usos de la participació ciutadana, raó per la qual cal acotar alguns dels aspectes més rellevants en relació als objectius d'aquesta recerca, en la que es vincula aquesta noció amb temes d'art i espai públic.

En tot cas, tal i com afirma Marco Marchioni és evident que la necessitat de participació s'imposa cada dia més. *"Y esto ocurre por dos motivos fundamentales (...):*

- *Una sociedad que se dice y quiere ser auténticamente democràtica no puede realmente desarrollarse y enfrentarse con los problemas existentes sin una verdadera participación de todos sus ciudadanos. Por lo tanto, a todo nivel, en todos sus actos legislativos, normativos, etc. esta sociedad tiene que estimular, preparar, facilitar y desarrollar la participación.*
- *Los problemas existentes, la gravedad de ellos, las consecuencias sociales de muchísimos aspectos negativos de determinados procesos en los que la sociedad vive y de los que no se puede prescendir, requieren una ciudadanía cada vez más consciente y más participativa."*[1]

Per Marchioni, la participació ciutadana és necessària per a l'aprofundiment dels fonaments en els que s'assenta el sistema democràtic. I vincula aquest aspecte al context de la post-modernitat, basat segons Borja i Castells en les tensions entre l'esfera local i global en relació a temes com la territorialitat i la gestió dels fluxos d'informació i capital.[2] Es tracta d'un context de gran vulnerabilitat que intensifica les desigualtats socials. Aquest fet cal ser enfrontat per una ciutadania més conscient que pugui participar, segons Marchioni, *"a todo nivel, en todos los actos legislativos, normativos, etc."*

És però en l'àmbit local i més concretament en les anomenades polítiques de proximitat on es desenvolupen la major part de pràctiques participatives, -recolzades per directrius i agendes internacionals. L'espai públic, el medi ambient, el transport públic, les polítiques socials, l'educació, etc. són qüestions eminentment públiques sotmeses a directrius i polítiques supra-locals, definides però en l'àmbit municipal o metropolità.

En base a aquests plantejaments, hem analitzat les lògiques que defineixen gran part dels processos participatius en el context de les democràcies occidentals, però també els reptes que haurien d'anar-se superant per tal de millorar el nivell de qualitat democràtica. Finalment,

[1] Marchioni, Marco **La utopía posible. La intervención comunitaria en las nuevas condiciones sociales** Tenerife, Editorial Benchomo, 1994, p.123

[2] Borja, Jordi; Castells, Manuel **Local y Global La gestión de las ciudades en la era de la información** Madrid, Taurus, 1997, 418 p.

ens ha interessat incidir respecte els vincles entre participació i disseny i planejament urbà donats els punts de confluència amb els eixos temàtics de la recerca.

LA PARTICIPACIÓ CIUTADANA EN L'ÀMBIT LOCAL

Podríem definir la participació ciutadana com un acte cívic compartit per diferents actors socials, -entre els que destaquen la ciutadania i l'administració pública-, amb fortes implicacions en la política local. "Acte cívic" en els termes en què Hannah Arendt entén el concepte d'*acció* [3] que a diferència del *treball* o la *labor*, té un sentit inèdit i original. L'acte és creatiu i parteix de l'individu, aquest però no transcendeix ni repercuteix social ni políticament si no és retroalimentat pel col·lectiu, si no és *participat*. L'acte individual resta doncs inacabat si no deriva -com Arendt defineix al·ludint al pensament d'Edmund Burke-, en una acció *"in concert"*. [4]

La teoria política ha estudiat aquesta dimensió des de que Jean Jacques Rousseau publica *El contracte social* l'any 1762. En aquest influent tractat es desenvolupen el conjunt de drets i deures que han de teixir les relacions entre societat i Estat. Només la voluntat de la sobirania, que està en mans dels ciutadans, pot transformar aquest entramat de relacions.[5] En aquest sentit, Rousseau observa la implicació responsable de la ciutadania en el sistema com la única forma d'aconseguir una societat plenament democràtica.[6]

Carole Pateman analitza el Contracte Social i altres publicacions també clàssiques en relació a la noció de participació.[7] En el marc de les democràcies occidentals, la participació significa l'ampliació dels drets de la ciutadania, convocada i/o coordinada sota altres formes de debat i decisió; en paral·lel a les fórmules electorals, que es circumscriuen a la selecció dels representants en les càmeres legislatives.

Pateman referència els politòlegs que en ple segle XX analitzen el concepte relacionant-lo amb règims totalitaris com els de l'antiga Unió Soviètica i la Xina. No és fins als anys 60 que la paraula participació es converteix en part del vocabulari polític més comú i es desprèn del vincle amb els règims comunistes. La lluita pels drets civils de ciutadans i col·lectius fins llavors exclosos de l'activitat política propicia la difusió

[3] Arendt, Hannah **¿Qué es la política?** Barcelona, Paidós, 1997, p.156
[4] *"They believed that no man could act with effect, who did not act in concert; that no man could act in concert, who did not act with confidence; that not men could act with confidence, who were not bound together by common opinions, common affections and common interest"* Burke, Edmund **Thoughts on the Cause of Present Discontents** 1770 Citat a: Hill, B.W.(ed) **On Governement, Politics and Society** New York, International Library, 1976, pp.75-119, p.113
[5] Habermas, Jürgen (1962)**The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society** Great Britain, Polity Press, 1989, pp.97-99
[6] Moughtin, Cliff (1992) **Urban Design: Street and square** Oxford, Architectural Press, 2003, p.15
[7] Pateman, Carole (1970) **Participation and Democratic Theory** Cambridge, Cambridge University Press, p.25

del concepte. Negres, homosexuals, feministes, immigrants, estudiants, etc. reivindiquen tenir veu pròpia i ser escoltats en un context de liberalització de l'economia i de subsidiarietat de les institucions.[8]

El model de la societat del benestar, que es forja arrel d'aquestes lluites, apareix lligat a un procés d'aprofundiment dels canals i modes democràtics[9] i a la redistribució de béns a través dels serveis, que marcaran el nivell i la qualitat de vida de les persones. Aquest model, indiscutible fins la dècada dels anys 80, es basa en la coincidència entre àmbit territorial de l'Estat; població subjecte a la seva sobirania; sistema de producció de masses; mercat d'intercanvi econòmic i regles establertes per a la fixació de tot tipus de relacions.

Avui però, en el marc de l'era digital i de la crisi estructural de la democràcia representativa es plantegen nous reptes i aspiracions. Sobretot una sèrie de transformacions socials basades en la revolució tecnològica que suggereixen, com explica Subirats, que no és possible abordar el tema de la innovació democràtica de forma aïllada, sense establir connexions amb aquest context de canvi estructural.

La globalització econòmica basada en la revolució tecnològica ha precipitat unes condicions laborals més precàries i fluides, sense estabilitat ni convicció de continuïtat, com es podia apreciar en l'etapa anterior (estat "fordista" i Keynesià del benestar). El treball *"estructura cada vegada menys la vida de les persones, i això afecta als seus vincles socials, a la forma d'entendre pautes de reciprocitat, o d'implicació en assumptes que transcendeixen l'individu."*[10] La desigualtat social, que en el model anterior s'estructurava en base a uns nivells coneguts i als que es donava resposta amb *"notables garanties de continuïtat"*, es caracteritza avui en dia per la seva heterogeneïtat i fragmentació. Tal i com afirma Subirats, no hi ha un eix predominant de desigualtat social, sinó *"multiplicitat d'eixos de desigualtat i vulnerabilitat."*

Les institucions, per la seva banda, continuen ancorades en l'anterior model, és a dir ancorades en el territori, quan el mercat i el poder econòmic subjacent s'han globalitzat, i fins a la crisi del 2007, liberalitzat. A més,*"la lògica jeràrquica que ha caracteritzat sempre el poder públic no serveix per entendre el processos de decisió pública, basats cada vegada més, en lògiques d'interdependència, de capacitat d'influència, de poder relacional i, cada cop menys, en un estatut orgànic o en un exercici de jerarquia formal."* [11]

Entren en joc dues forces de gran magnitud i no sempre confluents: d'una banda l'interès institucional, regit per una estructura jeràrquica i representativa, amb un ritme electoral i pressupostari

[8] Subirats, Joan **Democracia, Participación y Transformación Social** *Polis-Revista Académica Bolivariana*, 2005, p.7 Accessible des de: http://www.revistapolis.cl (gener 2009)
[9] En el marc de la democràcia representativa
[10] Subirats, Joan (2005) op.cit. p.7
[11] Subirats, Joan (2005) op.cit. p.7

concret; i per l'altra la demanda real d'un major grau de participació per part de la societat civil utilitzant canals i fórmules heterogènies.

S'ha aplicat el terme *empowerment* (empoderament)[12] a aquesta demanda social de base, que capacita, a diversos nivells-, en la cooperació i la coresponsabilitat de l'exercici del poder amb les institucions.

És en aquest context que s'ha d'entendre la convivència, amb major o menor fortuna, d'ambdues democràcies: la representativa i la participativa,[13] en un context on participar en la vida pública per part de la ciutadania és *"capacitat d'influència"* i *"poder relacional"* a una escala molt determinada: la *local*, a través de l'obertura del que es coneix com *política de proximitat*.[14]

En el context dels països del primer món, són les institucions supra-locals (a través de directives europees i acords internacionals) les que estan promovent, des de fa més de vint anys una política activa a favor de la participació ciutadana vinculada a processos d'empoderament de la societat.[15]

La Comissió Europea comença a definir la necessitat d'establir un major vincle entre ciutadania i govern local a principis dels anys 80.[16] Ja a finals dels anys 90, es constitueix el *Comitè per a la Democràcia Local i Regional* (CDLR), que presenta un informe final l'any 2001, titulat *La*

[12] Un dels primers autors en estudiar la noció d'empoderament és Julián Rappaport. Anomena empoderament al procés pel qual les persones, les organitzacions i les comunitats adquireixen el control i el domini sobre els temes que són d'interès propi. L'empoderament presenta diferents nivells d'anàlisi interdependents que Zimmerman resumeix en tres: psicològic, organitzacional i comunitari. Des del nivell psicològic interessa analitzar la percepció de control personal, l'enfocament proactiu de la vida i la comprensió crítica de l'ambient sociopolític, en la línia de la concientització de Paulo Freire. Des del nivell organitzacional interessa analitzar els processos i les estructures que incrementen les estratègies de les persones que els proporciona recolzament mutu necessari. Des del nivell comunitari interessa analitzar el treball de les persones conjuntament en organitzacions comunitàries i serveis que ajudin a mantenir o millorar la qualitat de vida d'una comunitat. Referencies: Rappaport, J. **In praise of paradox: a social policy of empowerment over prevention. Presidential address to the Division of Community Psychology of the American Psychologycal Association.** *American Journal of Community Psychology, 9*, 1981, pp. 1-25 / Rappaport, J. **Terms of Empowerment/Exemplars of Prevention: Toward a Theory for Community Psychology** *American Journal of Community Psychology, 15, (2)*, 1987, pp.121-147 / Zimmerman, M. A. **Psychological Empowerment: Issues and Illustrations** *American Journal of Community Psychology, 23, (5),* 1995, pp. 581-599

[13] Joan Subirats planteja la superació d'aquesta dinàmica, que segons ell reforça les institucions però no una estructura social complexa i heterogènia, i advoca per allò que anomena *democràcia igualitària*, que incideix en la institució per influir en les decisions però construeix alternativa des de l'autonomia social. A: Subirats, Joan (2005) op.cit. p.7

[14] Les polítiques de proximitat aborden temes com l'educació, la vivenda, la salud, la seguretat, el medi ambient i la qualitat de vida, la mobilitat, la justícia i el planejament urbà. **Carta Europea de Salvaguarda dels drets humans a la ciutat** Saint-Denis, 18 de maig de 2000

[15] La tendència a fomentar la participació té una dimensió global a nivell polític, però potser les experiències que confirmen aquesta necessitat de canvi s'imposen en l'escala local, amb processos com el de Porto Alegre, on des de l'any 1989, la ciutadania determina –mitjançant el debat en el marc d'una *esfera pública no estatal* (el Consejo del Presupuesto Participativo-gobierno local)- les destinacions dels pressupostos municipals. Souza, Ubiratan de **El Presupuesto Participativo, un concepto político de alcance universal** a: Genro, T; Souza, Ubiratan de (1997) **El Presupuesto Participativo: la experiencia de Porto Alegre** Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp.39-43

[16] L'any 1981 es publica la Recomanació NºR (81) 18, basada en la Resolució de la 3ª Conferència de Ministres Europeus responsables de les entitats locals (Estocolm 1978) i en les conclusions de la Conferència de Madrid (Madrid, 1980). Ja l'any 1992 es signa la Carta Europea de Participació dels Joves en la Vida Municipal i Regional, aprovada pel Congrés de Poders Locals i Regionals d'Europa (CPLRE); i el Conveni del Consell d'Europa sobre Participació dels Estrangers en la Vida Pública Local. L'any 1996 i 97 es consensua la Recomanació Nº (96) 2 sobre els referèndums i les iniciatives populars a nivell local i la Nº (97) 7 sobre els serveis públics locals i els drets dels seus usuaris.

participació dels ciutadans en la vida pública local. [17] Es justifica aquest document per l'existència d'un fort vincle entre l'evolució de les estructures democràtiques i el desenvolupament de la participació de la ciutadania i de les seves modalitats, en un context de crisi de la democràcia representativa.

En paral·lel, el Parlament i del Consell Europeu acorden el 23 d'octubre de l'any 2000 la Directiva 2000/60/CE, i dos anys més tard la Directiva 2003/35/CE, que estableix, de manera obligatòria, que les administracions han de facilitar la participació pública en l'elaboració de plans i programes amb impacte ambiental.

A nivell internacional, l'any 1994, -arrel de la *Carta d'Aalborg*-, s'implementa l'*Agenda 21 Local*.[18] Aquest document significa un compromís dels pobles i ciutats envers la sostenibilitat, però també una nova forma d'entendre la gestió pública, donat que es basa en l'acord social, la racionalització dels processos, la introducció de criteris de qualitat i l'oferta de nous estàndards per a la prestació de serveis.

El mes de juny de 2004, en el marc de la *Conferència Aalborg + 10*, es fa un balanç de la primera dècada d'aplicació de les *Agendes 21 Locals* i s'aprova un nou document: *Construint el Futur*, on es ratifica i s'especifiquen accions que promoguin la gestió sostenible de les ciutats a nivell mediambiental però també social, impulsant la participació de la ciutadania en els processos de presa de decisions locals.

Per la seva part, l'organització de les Nacions Unides adopta l'any 1996 el Programa Habitat en el marc de la *United Nations Conference on Human Settlements (Habitat II)*, celebrada a Estambul. [19] En ella es reconeixen les autoritats locals com ens essencials per a la implementació de l'agenda, en un context d'urbanització mundial. En aquest sentit, es promou la decentralització i la cooperació amb *"parliamentarians, the private sector, labour unions and non-governmental and other civil society organizations...."*[20]

En les sessions de treball per a la preparció de les conferències es recull aquesta filosofia, fent especial èmfasi en les polítiques de proximitat en relació a l'ambient construït i a la societat urbana: *"Recognizing several trends regarding the growing role of local authorities and civil society organizations in the quest of the twin goals of shelter for all and*

[17] Comité Director para la Democracia Local y Regional (CDLR) (2001) **La participación de los ciudadanos en la vida pública local. Recomendación del Comité de Ministros del Consejo de Europa e informe explicativo** Recomendación Rec (2001) 19, Barcelona, Document Pi i Sunyer 19, 2002, 30 p.

[18] L'any 1992, quasi docents països aproven, durant la Cimera de la Terra de Río de Janeiro subscriure un acord general com a pla d'acció cap a la sostenibilitat: l'**Agenda 21**. Posteriorment, durant la *Conferència Europea de les Ciutats i Pobles Sostenibles*, s'aprova la **Carta d'Aalborg**. Aquesta representa el compromís vers la sostenibilitat dels pobles i comunitats locals europees que la subscriuen. La carta és aprovada pels participants a la *Conferència Europea sobre Ciutats i Viles Sostenibles*, que tingué lloc a Aalborg, Dinamarca, del 24 al 27 de maig de 1994, organitzada pel Consell Internacional per a Iniciatives Ambientals (ICLEI) sota el patrocini conjunt de la Comissió Europea i de la Ciutat d'Aalborg.

[19] Les Nacions Unides organitzen des de l'any 1976 les conferències Habitat sobre Assentaments Humans. Habitat I, Vancoucer 1976; Habitat II, Estambul 1996; Habitat III, Nairobi 2007.

[20] Habitat Program *United Nations Conference on Human Settlements (Habitat II)*, Estambul, 1996

sustainable human settlements in an urbanizing world have intensified. These trends include transition to a predominantly urbanized world, decentralization and democratization, the dominance of cities in the global world economy, the leadership of local authorities in mobilizing local resources for sustainable urban development and the contribution of non-governmental organizations including civil society to participate in the formulation of human settlements policy and decision-making. These trends are changing approaches to local and national development and international cooperation. In the area of human settlements, these changes include broad-based participatory planning and management, the critical importance of adequate planning and management capacities for local authorities and their partners and an increasing reliance on decentralized cooperation, networking and the horizontal exchange of knowledge, expertise and experience."[21]

Més recentment, governs com el del Regne Unit han posat en marxa polítiques per a la implementació de mecanismes de participació ciutadana a escala local. El llibre blanc *Communities in Control; Real people, real power "is about passing power into the hands of local communities. (…) Local residents should be able to influence the shape of their area and the services they receive. We want citizens to have a real say in how these challenges are tackled, and on what happens in their communities. This could include getting involved in local budgeting decisions, having a say in how local public services are run, taking part in petitions, or by taking over facilities for their community.*[22]

Tot i així, al Regne Unit, el foment de dinàmiques d'implicació de la ciutadania en el govern local prové de les autoritats metropolitanes, que a finals de la dècada dels 80 desenvolupen mecanismes d'acció en relació a l'economia, la societat i el medi ambient de caire transversal. Tony Bovaird descriu aquest paradigma, que anomena *urban governance*.[23]

Agendes i informes d'escala supra-local es veuen reflectits en la proliferació de normatives municipals que regulen els mecanismes de participació de la ciutadania, però també en la filosofia que s'articula en lleis com la *de barris*, -de la Comunitat Autònoma Catalana.[24] Llei en la que es planteja atorgar un fons econòmic important a projectes de regeneració integral de barris amb greus problemes urbanístics i socials. En conjunt, aquesta llei sembla atendre a les consideracions del CDLR,

[21] First session-Item 5 of the provisional agenda. Nairobi, 29 April - 3 May 2002
[22] AAVV **Communities in control: real people, real power** UK, Communities & Local Government, July 2008
[23] Bovaird, Tony **Urban Governance and "Quality of Life" Marketing in Strategies for Competition between Sustainable Cities** A: **Regional Futures: Past and Present, East and West** Regional Studies Association, Gothenburg, Sweden, 6-9 May 1995
[24] **Llei de millora de barris, àrees urbanes i viles que requereixen una atenció especial** DOGC 2/2004, de 4 de Juny de 2004

que en el capítol 3 de l'informe *Qüestions bàsiques sobre la participació de la ciutadania en la vida pública local*, planteja la necessitat de:

- Evitar la política local aïllada, inserint-la com a part d'un procés global en el que les xarxes locals han d'establir lligams amb les xarxes regionals, nacionals i internacionals.
- Fomentar el sentit de pertinença a una comunitat és clau per al desenvolupament individual i social.
- Abordar temes de gran rellevància per a la governabilitat com la seguretat pública, el desenvolupament econòmic, el benestar social, la protecció mediambiental, etc. doncs tenen una dimensió local important. [25]

La *llei de barris* aborda la regeneració urbana amb eines i mecanismes que no són exclusivament arquitectònics i urbanístics, sinó també socials. El barri és en aquest sentit la unitat mínima d'actuació on es coordinen diverses polítiques de proximitat. L'avaluació i seguiment dels projectes es realitza a través d'un comitè *"integrat per representants de l'Administració de la Generalitat i de l'Administració local, i per representants de les entitats veïnals, dels agents econòmics i socials, i de les associacions ciutadanes,"* fomentant una implicació de la ciutadania en els assumptes públics, però també una visió més oberta de la ciutat.

Aquesta mateixa idea s'articula en l'article 7, en el que s'especifiquen els camps de treball en els que es pot intervenir per tal d'optar al fons:

- La millora de l'espai públic i la dotació d'espais verds.
- La rehabilitació i l'equipament dels espais col·lectius dels edificis.
- La provisió d'equipaments per a l'ús col·lectiu.
- La incorporació de les tecnologies de la informació en els edificis.
- El foment de la sostenibilitat del desenvolupament urbà, especialment pel que fa a l'eficiència energètica, l'estalvi en el consum d'aigua i el reciclatge de residus.
- L'equitat de gènere en l'ús de l'espai urbà i dels equipaments.
- El desenvolupament de programes que comportin una millora social, urbanística i econòmica del barri.
- L'accessibilitat i la supressió de les barreres arquitectòniques.

Com es pot apreciar, es tracta de camps que aborden la problemàtica urbana des d'un punt de vista polifacètic, incorporant temàtiques transversals com són les de gènere, ecologia, i espais o equipaments públics. Aspectes tots ells vinculats amb la integració social.

[25] Comité Director para la Democracia Local y Regional (CDLR) (2001) op.cit. pp.16-17

En general, la política local ha intentat respondre a la doble demanda de participació provinent d'ens supra-locals que fomenten la major participació de la ciutadania en polítiques de proximitat; i a la demanda de la societat civil interessada (en un context de globalització de la informació) en els afers públics.

Es tracta d'un gran repte que vincula l'àmbit local amb el global en un context de tensions entre els mecanismes de l'economia globalitzada, -basada en el flux de capital i serveis-, i l'administració pública, -ancorada en el territori.

Esfera Global	Esfera Local
Concentració de capitals Centralització de la presa de decisions Volatilitat dels fluxos de capital Exclusió social i traves a la emigració	Desconcentració política Descentralització territorial Condensació en capitals fixes Polítiques inclusives

Quadre confeccionat per A. Remesar i T. Vidal [26]

En aquest context, els processos participatius resulten sovint en el desenvolupament de pràctiques arrelades exclusivament en l'escala municipal, mancades però de moltes connexions amb l'esfera global. En general, les lògiques que determinen aquestes pràctiques es mouen en un escenari de gran complexitat.

PROBLEMÀTICA DE LA PARTICIPACIÓ

En els darrers anys s'han definit metodologies de treball i s'han creat dinàmiques concretes, en un marc institucional on promoure la participació ha format part de lo políticament correcte. La diversitat de pràctiques que s'han dut a terme plantegen diferents nivells d'aprofundiment dels següents paràmetres: els nivells de participació en relació a la capacitat de decisió; les interrelacions entre els actors; i finalment, els temps i disseny dels processos.

L'estudi d'aquests aspectes ens ha conduït a l'enumeració d'un conjunt de reptes, l'enfrontament als quals pot ajudar a millorar la problemàtica de la participació entesa com un dels instruments essencials de la governabilitat contemporània.

[26] Remesar, Antoni; Vidal, Tomeu **Metodologías creativas para la participación** 2005 Accessible des del Campus Virtual de l'assignatura de Participació Ciutadana. Màster en Disseny Urbà: art, ciutat, societat de la Universitat de Barcelona. (Febrer 2008)

PARTICIPAR ÉS DECIDIR?

Pindado, Rebollo i Martí es fan, l'any 2002, la pregunta de si participar significa poder decidir, donat que *"la distinció clàssica entre democràcia representativa i democràcia participativa està precisament en la presa de decisions."*[27] Però la presa de decisions a nivell públic és constant i quotidiana fins i tot multidireccional; no es tracta de la decisió sinó de les decisions constants.

Com explica Vallès, són més importants les formes en què s'organitzen les relacions més o menys quotidianes entre tots els actors implicats, *"que siguin més o menys transparents, que la informació sigui suficient,... i que el resultat final sigui conseqüència d'un procés de treball col·lectiu de construcció del projecte."* Intentant l'equilibri i la coherència entre les fórmules de *debat públic* i la *presa de decisions*. [28]

Segons aquest autor, s'haurien d'introduir certs correctius en els mecanismes actuals de debat i decisió donat que ambdós àmbits es plantegen sota una distinció adient per a l'exposició, però que la realitat no accepta fàcilment. I planteja transformacions profundes en tres direccions:

- en el procés de selecció de representants,
- en la determinació de grans projectes estratègics i polítiques globals, i finalment,
- en la resolució executiva quotidiana d'aquests grans projectes i polítiques.

Segons Vallès es tracta de canalitzar la participació a àmbits de decisió supra-locals, on es debaten i decideixen plans i programes que tindran un reflex en les polítiques i les transformacions locals. En aquest sentit, Salvador Milà apunta que sovint *"el màxim nivell d'intensitat participativa (d'implicació de la ciutadania) és inversament proporcional a la capacitat de transformació real."*[29] En aquests casos es produeix una gran implicació ciutadana quan existeix el conflicte, quan, per dir-ho de forma il·lustrativa, "arriben les excavadores." Per aquesta raó, és important elevar el nivell de l'àmbit de la participació, situada normalment en la concreció de les polítiques locals, i possibilitar la participació en plans generals, etc.

D'una banda, cal ampliar la participació a nivells supra-locals, on també es decideixen polítiques locals; d'altra, cal establir els nivells que defineixen la capacitat de debat i decisió de la ciutadania en aquests

[27] Pindado, Fernando (coord.); Rebollo, Oscar; Martí, Joel **Eines per a la participació ciutadana. Bases, mètodes i tècniques** *Papers de Participació Ciutadana 6* Barcelona, Diputació de Barcelona, 2002, p.30
[28] Vallès, Josep Maria **La democràcia local cap al segle XXI** A: Botella Corral, Joan (coord.) **La ciutat democràtica** Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pp.13-25, p.22
[29] Milà, Salvador **Taula rodona durant les IX Jornades Internacionals de Participació** Cerdanyola del Vallès, Facultat de CCPP i de Sociologia, Universitat Autónoma de Barcelona / Diputació de Barcelona / Generalitat de Catalunya, 12 d'abril de 2007

àmbits. Apareixen però, diversos interrogants: quins mecanismes es posen en marxa en relació al nivell de decisió i a l'escala dels projectes? Com fer que la ciutadania estigui des d'un inici implicada i assabentada dels plans locals i supra-locals? Quins nivells de decisió en relació a les estratègies polítiques cal atansar per tal d'aprofundir en una societat participativa, tenint en compte els temps dels projectes, els temps electorals i finalment, els temps (molt més dilatats) dels processos ciutadans?

Els estudis desenvolupats al respecte, des de diferents disciplines acadèmiques i professionals a partir de la dècada dels 70, plantegen models participatius diferenciats que donen resposta a alguna d'aquestes qüestions. Molts d'aquests models s'articulen en base a la metàfora de l'*escala de la participació*,[30] utilitzada per Sherry Arnstein en un article titulat *A ladder of Citizen Participation*, publicat al *Journal of the American Institute of Planners* l'any 1969. [31]

8.Control ciutadà	**Nivells de poder ciutadà**
7. Poder delegat	
6. Poder compartit/ Associació o partnership	
5. Distensió	**Nivells d'individualisme legitimació dels poders**
4. Consulta	
3. Informació	
2. Teràpia/Grups d'ajuda o discussió	**No participació**
1. Manipulació	

Sherry Arnstein. Escala de la participació ciutadana

Es tracta d'una escala que vincula les estratègies polítiques als nivells de participació que possibiliten. Per aquesta autora, la

[30] Altres autors utilitzen la mètàfora de l'escala per parlar dels nivells de la participació ciutadana. Destaquem: Wulz, F. (1986) **The concept of participation** a: Sanoff, H. (ed) **Participatory design, theory and techniques** Bookmasters, Raleigh, NC pp.39-48 / Hart, R. (1992) **Children's participation** Florence, UNICEF / Hart, R. **Children's participation. Theory and practice of involving citizen in community development and environmental care** London, Earthscan, 1997 / Hart, R. **La participación de los niños en el desarrollo sostenible** Barcelona, PAU, 2001 / Gallego, A; Fernández, M; Feliu, E. **Criterios generales para la planificación de procesos participativos** *Cuadernos Bakeaz, nº68*, 2005; Sanoff, H. **Community participation methods in design and planning** New York-Chichester-Weinheim-Brisbane-Singapore-Toronto, John Wiley and Sons Inc, 2000

[31] Arnstein, Sherry (1969) **A Ladder of Citizen Participation** A: Le Gates, Richard T; Stout, Frederic (1996) **The Citiy Reader** New York, Routledge, 2003, pp.243-255

participació és una qüestió de redistribució de poder en la presa de decisions per part de la ciutadania, i més específicament, per part dels sectors normalment exclosos dels àmbits de decisió (aturats, immigrants,...). La participació és doncs una forma d'equilibri social, i en aquest sentit descriu una escala de vuit nivells que van des de la *no participació* fins al *poder ciutadà*.

Cada nivell correspon a la capacitat de poder de la ciutadania respecte una decisió final. En els nivells més baixos, de no participació, els objectius dels poders públics són els "d'educar" i "curar" el participant, des d'un lògica clarament paternal per part de l'administració pública. En el primer nivell són els tècnics i polítics els qui persuadeixen, eduquen i assessoren els participants, legitimant determinades polítiques a través de la *manipulació* de la ciutadania. En el segon nivell, els administradors del serveis públics parteixen de la idea que *"la manca de poder és sinònim de patologia"*, raó per la que la participació és entesa com una *fórmula terapèutica*.

El tercer, quart i cinquè nivell tenen com a finalitat *legitimar* el poder públic a través d'una participació formal però no real. En aquests nivells hi ha un transvasament d'informació, des de posicions però desequilibrades entre poder públic i ciutadania. Segons l'autora el tercer nivell, *informació*, és imprescindible com a base per a una participació real i legítima, tot i així, *"amb massa freqüència l'èmfasi es troba en un sol sentit del canal d'informació i no s'estableixen mecanismes per a la recepció d'opinions ni per a la negociació"*. En aquest nivell, la ciutadania ha d'assumir la informació sense poder debatre-la.

El quart nivell, *la consulta*, estableix fórmules per a respondre, però explica l'autora que quan els poders públics restringeixen la participació a aquest nivell, només sembla fer-se de cara a l'aparador.

El cinquè nivell (*distensió - aplacament*) també forma part de la legitimació del poder públic, però ara els participants poden assessorar sense arribar a consensos vinculants. El grau de distensió de la ciutadania, comenta Arnstein, depèn en gran part de la qualitat de l'assistència tècnica de la que disposen per tal d'articular les prioritats; i de la forma en que s'organitza la pressió envers els poders públics.

En els nivells superiors, plenament participatius, la ciutadania té un paper rellevant en la presa de decisions públiques. El sisè nivell contempla el *partnership*, en el que es desenvolupa una negociació entre els poders polítics i la ciutadania. En aquest nivell de l'escala, l'autora assegura que el poder està en certa mesura distribuit.

En els darrers nivells: el *poder delegat* i el *control de la ciutadania*, els participants obtenen la responsabilitat no només de les decisions, també de la gestió dels recursos i protocols públics. Si existeix un bon

nivell de *partnership*, es pot arribar a la delegació del poder per a plans específics i fins i tot al control de certs programes o institucions.

Arnstein comenta que aquests darrers nivells no són freqüents i molts cops tampoc no són operatius. A voltes es creen representats de la comunitat que s'enquisten, s'atomitzen els serveis públics, i fins i tot es poden veure com una joguina menor en mans dels ciutadans per tal de tenir-los contents a través d'un sol mecanisme. [32]

Mitjançant aquesta escala, Arnstein fa al·lusió a aspectes determinants de la participació ciutadana, com són:

- L'obertura dels processos en el marc de la convivència entre democràcia representativa, -caracteritzada per ser funcional i operativa-, i participativa, -que tendeix al concert en els consensos i al desenvolupament de polítiques pel foment de l'equitat social.[33]
- L'establiment de mecanismes per canalitzar en major o menor mesura la informació. L'èxit del canal dependrà de la voluntat i protocols polítics per una part; i de l'organització i implicació de la ciutadania per l'altra.
- L'èmfasi en la qualitat de la deliberació de la ciutadania en paral·lel al grau de presa de decisions.
- La capacitat de gestionar recursos com a part dels mecanismes de la participatició.
- L'ús espuri de la participació, reduïda a mera fórmula de legitimació política, menyspreüant la seva capacitat per transformar i educar en la responsabilitat de totes les parts implicades en el procés.

Sherry Arnstein no planteja quina pot ser la relació entre els diferents nivells de participació i l'escala dels temes i projectes a debatre. Aquest vincle és important, donat que determina, entre d'altres aspectes, la capacitat operativa de la democràcia participativa en front de la representativa.

Cliff Moughtin, interessat per l'aplicació de la participació en temes de disseny i planejament urbà, realitza aquest anàlisi establint paral·lelismes entre l'escala d'Arnstein i altres aspectes rellevants com són: les tècniques de participació; el sistema polític en el que es pot

[32] No és així per autors com Marcelo Lopes de Souza, per qui els nivells més elevats impliquen el que anomenen participació autèntica i l'assimila a l'auto-gestió Participação Popular no Planejamento Urbano e na Gestão Orçamentária Municipal no Brasil: um balanço e algumas questões. Lopes de Souza, Marcelo **Participação popular no planejamento urbano e na gestão orçamentária municipal no Brasil: um balanço e algumas questões** A: Hermanns, Klaus (org.) **Participação cidadã: novos conceitos e metodologias** Fortaleza: Konrad-Adenauer-Stiftung, 2004

[33] Aquesta convivència és entesa per autors com Fernando Pindado com una sola forma de democràcia basada en la participació. En ella conviuen la democràcia directa, i la participació a través de representants. A: Pindado, Fernando **La participación ciudadana es la vida de las ciudades** Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008

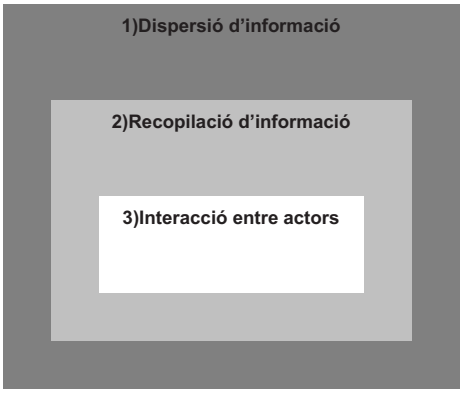
Tècniques de participació	Escala de participació (Sh. Arnstein, 1969)		Sistema polític		Unitats espaials	Mode de planejament	
Administració ciutadana/comunitaria	Control ciutadà	Graus de poder ciutadà	Anarquia		Habitació	Sense planejament/ Sense pla	Sense-disseny
Auto-construcció	Poder delegat				Vivenda		
Planejament i disseny ciutadà/comunitari	Poder compartit/Associació o partnership		Democràcia participativa		Carrer	Pla d'acció/Projecte urbà	Ad-hoc
Plataforma política/Manifest polític	Distensió/Aplacament-consells de participació	Graus d'individualisme			Barri	Nivells de planejament/ Peri	Informal
Taller/trobades públiques			Democràcia representativa	Govern democràtic	Districte		
Enquesta pública	Consulta				Poble/Town	Exploració mixta/ Pla parcial	Formalització arquitectònica
Alegacions al planejament							
Exposició	Informació				Ciutat/City	Pla estructural/ PGM	Geomètric
Comunicat de premsa							
Anàlisis del planejament/Enquesta de planificació	Teràpia/Grups d'ajuda o discusió	No participació	Totalitarisme		Regió	Pla general / ordenació del territori	Axial
Estudi d'usos					Nació		
Estudi antropològic	Manipulació						

Cliff Moughtin. Escala de la participació de Sh. Arnstein aplicada al disseny i planejament urbà

desenvolupar; l'escala espaial que pot abordar; i el mode de planejament. [34]

Moughtin fa una distinció clara entre democràcia participativa i democràcia representativa, tot i que hi ha un conjunt d'aspectes (en verd) que poden desenvolupar-se en ambdós sistemes, que l'autor anomena "govern democràtic". El sistema representatiu (en groc) desenvolupa els canals de participació clàssics com les al·legacions al planejament o les consultes públiques, però també tècniques participatives com per exemple els tallers i les trobades. Les unitats espaials a les que pot arribar a intervenir a través d'aquestes tècniques són molt àmplies: des de la nació, fins la vivenda. En canvi, la democràcia participativa (en blau), basada teòricament en el poder "compartit", "delegat" o "plenament ciutadà", no té els mecanismes per arribar als nivells més amplis de les unitats espaials, intervenint exclusivament en l'àmbit local. En aquest sistema teòric, és la ciutadania qui s'enfronta (sense jerarquies disciplinàries) al planejament i disseny de la ciutat.

Per Moughtin, -com per Arnstein-, els nivells de participació més interessants en un context democràtic no es troben en els graus més elevats (poder delegat i control ciutadà), ja que aquests poden arribar a implicar una desfragmentació de les institucions de l'estat. En canvi, aquests autors aposten per una democràcia a mig camí entre la participació plena i la pura representativitat, que es basi en unes institucions descentralitzades i pròximes a les realitats locals.



William Hampton. Nivells de participació

Ens interessa destacar un segon model participatiu proposat per William Hampton en la dècada dels anys 60. Aquest autor analitza en aquell moment la participació en temes de planejament urbà al Regne

[34] Moughtin, Cliff (2003) op.cit. p.17

Unit i proposa una estructura de tres nivells interdependents[35] per tal de canalitzar la informació i les interaccions entre actors.

El primer nivell es basa en l'expansió d'informació des dels òrgans de govern, el segon en la recopilació d'informació de la ciutadania, i el darrer en la interacció entre els òrgans administratius i el públic implicat. En paral·lel, exposa una sèrie de tècniques aplicades, primer a la dispersió d'informació; a la recol·lecció d'informació; i per últim al foment de la interacció entre les autoritats locals i el públic.

El seu model es basa en un organigrama de tres alçades en el que cada esglaó és imprescindible per accedir al següent nivell. Així doncs, per tal de recopilar informació de la ciutadania (2), és imprescindible haver difós la informació pertinent amb transparència (1); de la mateixa manera que per establir interrelacions entre actors (3), és fonamental haver recopilat i difós informació (1 i 2).

Cada nivell però, és per a Hampton una forma de participació i en aquest sentit planteja diferents estratègies d'abordatge que situen en posicions diferents tant *continguts* com *actors*. En concret, l'autor planteja les següents possibilitats processuals:

	Quina informació?	**A qui s'informa?**
1) Dispersió d'informació	a-Informació sobre decisions ja preses. b-Informació sobre les decisions que tenen lloc. c-Obertura del govern.	a-Grans elits: per exemple, altres organismes públics o comercials. b-Elits menors: per exemple, grups d'interès local. c-El públic en general com una col lectivitat d'individus
	Quina informació?	**A qui s'escolta?**
2) Recopilació d'informació	a- Informació sobre els fets físics. b-Informació sobre les decisions adoptades per altres organismes públics o privats c- Informació pública sobre actituds i opinions.	a-Gran elits: per exemple, altres organismes públics o comercials b-Elits menors: per exemple, grups d'interès local. c-El públic en general com una col·lectivitat d'individus
	Qui són els públics?	**Quin tipus d'interacció?**
3) Interacció entre el públic i l'autoritat de planificació urbana	a-Gran èlits: per exemple, altres organismes públics o comercials b-Èlits menors: per exemple, grups d'interès local. c-El públic en general com una col lectivitat de persones.	a-A través de l'ampliació del debat: per exemple, dispersant més informació b-A través de la participació de les èlits: per exemple, creant grups de treball per als grups d'interès local. c-Mitjançant el foment de la participació del ciutadà individual

William Hampton. Desenvolupament de l'esquema de participació

[35] Hampton, William **Research into Public Participation Structure Planning** A: Derrick, W.R; Coppock, J.T. **Public Participation in Planning** London, John Wiley & Sons, 1977, p.28

En base a aquests paràmetres, Hampton especifica un model òptim de participació en temes de planejament urbà, que ve determinat per:

- L'obertura del govern al públic general en tant que col·lectivitat d'individus.
- La recopilació d'informació pública sobre actituds i opinions de la ciutadania.
- El foment de la interacció entre l'administració competent en la planificació territorial i els ciutadans.[36]

El model proposat per Hampton no exclou l'escala de participació abordada per Arnstein i altres autors, sinó que pot arribar a integrar-la. El procés de participació ciutadana que actualment es du a terme a la ciutat de Barcelona respecte la transformació del tram comprès entre Francesc Macià i les Glòries de l'avinguda Diagonal n'és un exemple.[37]

A iniciativa del govern municipal, s'inicia un procés d'informació i debat que finalitzarà amb una consulta pública l'any 2010. Els objectius específics que es plantegen en el procés participatiu són els següents:

> *"1. Assegurar la màxima informació del projecte, de l'estructura urbana de la Diagonal, de la seva història i dels reptes que es plantegen. Entre altres coses, el procés participatiu del nou passeig de la Diagonal ha de permetre:*
>
> > *a) Desenvolupar un procés participatiu obert i plural en què, amb l'impuls i la coordinació municipals, totes les opcions es puguin plantejar i prendre's en consideració.*
> >
> > *b) Plantejar les alternatives existents amb els punts a favor i en contra perquè els ciutadans puguin conèixer bé els avantatges i inconvenients de les diverses opcions.*
> >
> > *c) Difondre al màxim les propostes perquè les conegui el màxim nombre de ciutadans i ciutadanes, i aquests puguin participar a definir i concretar la proposta.*
>
> *2. Dotar a la ciutadania dels instruments i mecanismes necessaris perquè puguin expressar i fer aportacions al projecte, i, posteriorment, perquè puguin triar entre les alternatives proposades.*
>
> *3. Assegurar un retorn personalitzat de les aportacions realitzades, tant les que s'hagin fet a títol individual com les que hagin fet les entitats, per qualsevol dels canals proposats.*

[36] Hampton, William (1977) op.cit. p.32
[37] Accessible des de: http://www.bcn.cat/diagonal/index.html (Agost 2009)

4. Assegurar els mecanismes perquè la consulta ciutadana es desenvolupi en els termes que recullen tant la Carta municipal de Barcelona com les normes reguladores de la participació ciutadana."[38]

Aquest procés de debat, basat com hem vist en la dispersió i la recopilació d'informació té internet com principal canal de comunicació. Mitjà a través del qual es dispersa la informació que l'Ajuntament posa a l'abast, i des d'on es recopila gran part de les opinions dels participants a títol individual. En paral·lel, l'Ajuntament convoca taules i consells sectorials; taules veïnals; i tallers participatius a escoles i instituts de l'àrea d'intervenció.

El conjunt d'informació i opinions fruit d'aquesta etapa de debat seran sotmeses a un anàlisi i incorporades (en major o menor mesura) a dues solucions projectuals. Solucions que seran debatudes i finalment sotmeses a consulta pública.

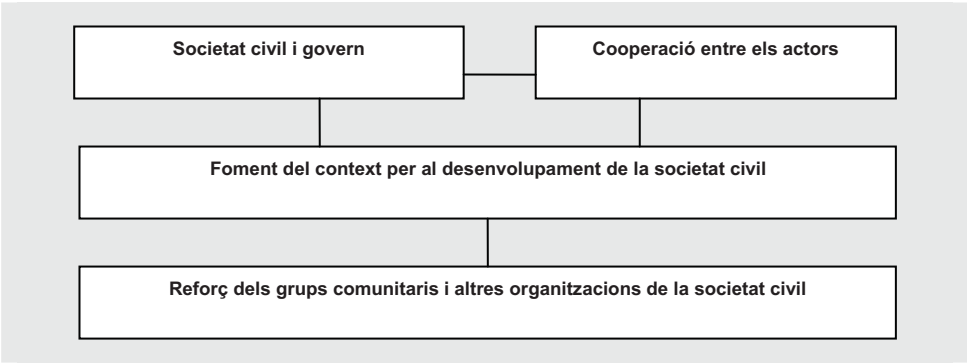
En aquest procés s'observen diferents nivells de participació en relació a la fase de treball. En aquest sentit, si apliquem l'escala d'Arnstein, podríem parlar d'un cert grau de poder compartit, però sobretot de consulta pública. Independentment dels graus de participació, el procés es planteja en termes d'interacció entre actors, dispersió i recopilació d'informació, entenent que els participants han de ser els grups d'interès local, però també el públic general a títol individual.

QUI PARTICIPA

L'equilibri entre els mecanismes de debat públic i les formes de presa de decisions és la clau per tal que els processos participatius puguin obrir-se al conjunt de la ciutadania. Però també ho és l'empoderament de la societat civil, capaç de generar i dur a terme iniciatives ciutadanes amb garanties de continuïtat.

En un informe dut a terme per Gabriel Siri en relació als vincles entre les inversions del Banc Mundial i el desenvolupament de la societat civil, [39] l'autor explica que la societat civil *"can make a significant contribution to the development process, both on its own—as the "third sector" of society—and by working in partnership with government."* Raó per la qual es planteja la necessitat d'establir vincles d'interlocució des de l'administració pública amb una societat civil que ha de ser enfortida i promocionada.

[38] Accessible des de: http://www.bcn.cat/diagonal/index.html (Agost 2009)
[39] Siri, Gabriel **The World Bank and The Civil Society Development. Exploring Two Courses of Action for Capacity Building** WB Foundation, 2002, p.32



Gabriel Siri. Esquema sobre l'enfortiment de la societat civil

Les relacions entre la societat civil i el govern passen segons Siri per una presa de consciència i de responsabilitat cívica que dugui les organitzacions de base a la fiscalització de les institucions governamentals; i al govern a un diàleg obert amb els grups que lideren el contracte social. En aquest sentit és imprescindible la cooperació entre els actors. És a dir, el diàleg entre les organitzacions de la societat civil a nivell internacional i domèstic, amb els governs centrals i locals, i els grups d'interès privat.

Siri també explica la importància del foment del context per al desenvolupament de la societat civil, que detalla en:

- La voluntat política de les autoritats nacionals i locals
- Les regulacions efectives a nivell institucional
- L'accés obert al finançament i a la informació
- El reconeixement del paper central de la dona
- La participació de la societat civil en la formulació dels programes de desenvolupament

I per últim, especifica la necessitat de reforçar les organitzacions de la societat civil a través de la participació dels afectats en els projectes i programes governamentals, però també a través del suport directe al seu desenvolupament autònom.

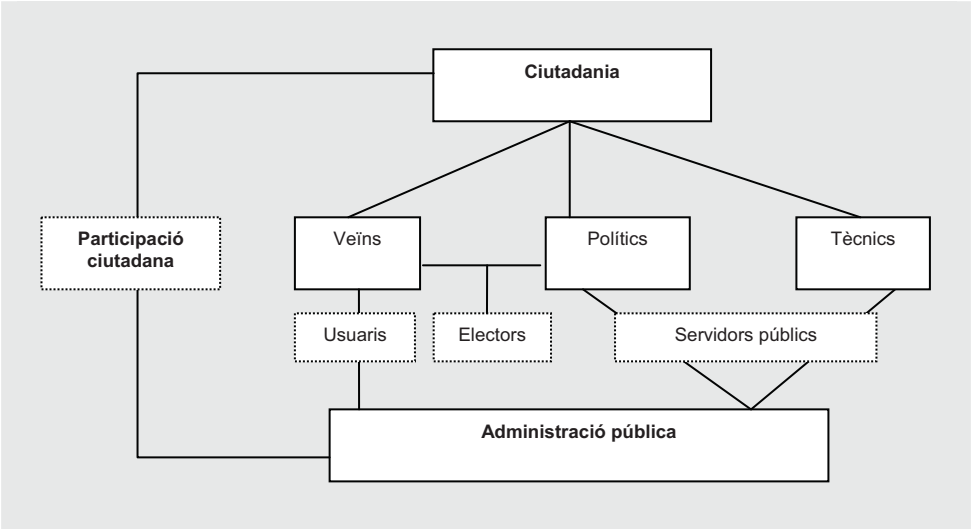
En aquesta mateixa línia, Tony Bovaird destaca el complex procés que significa aquest reforç:

- *"Boosting confidence: client satisfaction levels.*
- *Increasing participation: level of membership in the activity/organisation/project (as proportion of all potential members); proportion of the community residents in membership of at least one active community group.*
- *Generating new networks: number of new community groups/voluntary organisations/ local charities set up.*

- *Sustaining networks: number of above still in existence two and five years after withdrawal of Commission support*
- *Promoting change: number of community groups, voluntary organisations and local charities which have been helped to change direction"*[40]

És fonamental un cert nivell d'empoderament de la societat civil en un context determinat, per tal d'encetar processos de participació que tinguin una certa garantia de continuïtat.

En quant aquests processos s'inicien, la ciutadania (en tant que ens abstracte) es converteix en *els actors*. Entitats i associacions, polítics i governants, tècnics dels serveis, grups d'interès com comerciants o altres institucions,... i un actor normalment ocult: l'equip de tècnics mediadors o facilitadors formats en diversos àmbits universitaris.[41] Tot i que aquests i altres grups actuen amb *"capacitat d'influència"* i *"poder relacional"*[42] quan intervenen en la política local, podem sintetitzar els actors que normalment interactuen en els processos de participació en: *els veïns*, *els polítics* i *els tècnics*.



Quadre confeccionat per A. Remesar i N. Ricart

El conjunt d'interrelacions entre aquests actors estableixen els mecanismes i canals de comunicació propis de la participació entre la ciutadania i l'administració pública. Tot i així, sovint la noció de

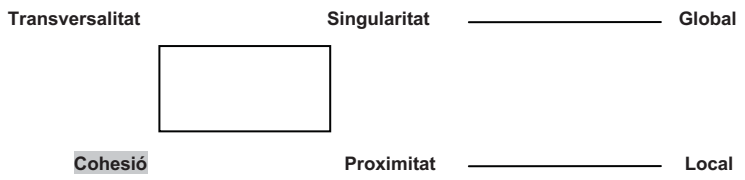
[40] Citat a: Bovaird, Tony **Quality Indicators for the City: Measuring the Success of Urban Services and Urban Planning** Formació Continuada Les Heures, Palau de les Heures, Universitat de Barcelona, 8-10 de Juliol de 1996

[41] Informació específica sobre el perfil i competències del tècnic en participació. A: AAVV **Eines per a la participació ciutadana. Disseny de la formació per als professionals en participació ciutadana** *Papers de Participació Ciutadana 13,* Diputació de Barcelona, Març 2004

[42] Subirats, Joan (2005) op.cit. p.7

participació deixa de centrar-se en el procés i els mecanismes que es posen en marxa i es redueix a l'acció dels veïns quan s'involucren en els assumptes que en una democràcia representativa són, a priori, potestat de l'administració pública.

Eduard Miralles[43] il·lustra aquest esquema de relacions en un sistema de tensions complementàries. En un dels extrems hi ha *el pensament i l'acció transversals*, que actuen de forma panoràmica en la dimensió *global*; en l'altre *la cohesió*, basada en l'assistència i la gestió local. En un segon eix destaquen dues lògiques basades en la *singularitat*, que explica lo pròxim en clau global; i la *proximitat*, que explica lo universal en clau local.



Eduard Miralles. Esquema de context sobre la participació

L'autor situa la participació ciutadana en l'àmbit de la *cohesió* i presenta les seves potencialitats i dèficits en relació als paràmetres de *qui participa*:

- persones individuals;
- grups no formals com escolars, avis, immigrants,... no organitzats;
- entitats organitzades com associacions, plataformes, fundacions, consells sectorials,...

I també, *com participa:*

- amb capacitat propositiva i de seguiment de les accions;
- amb possibilitat de gestionar recursos públics.

	Seguiment d'accions i capacitat propositiva	Gestió de recursos
Individu		
Grup no formal		
Entitat organitzada		

Quadre adaptat per N. Ricart en base a les idees d'Eduard Miralles

[43] Miralles i Ventamilia, Eduard **El programa "Cultura i Proximitat" de la Diputació de Barcelona** *Jornades Internacionals de Desenvolupament Cultural Comunitari DCC - bloc II* Granollers, Febrer 2006,

Des d'aquesta òptica, les *entitats organitzades* representen, com es pot observar, uns dels actors clau. La seva capacitat d'interlocució amb l'administració pública facilita la capacitat que tenen de fer propostes de millora, així com de fer el seguiment de les accions que es duen a terme. Però també opten a la *gestió dels recursos*, fent ús de subvencions i locals públics. Es tracta de la societat civil amb més capacitat d'influència i transformació.

Per altra part trobem els *grups no formals*, exempts en gran part dels casos de mecanismes i fórmules d'interlocució, tot i que aquest fet està canviant. Sovint, aquests grups són observats per tècnics i teòrics com grups d'especial interès en relació als processos de participació, doncs es tracta de col·lectius que disposen de temps; i el que és més interessant, fan un ús molt particular del serveis públics i de l'espai urbà.

I per últim, la *persona individual*, que també comença a participar a nivell propositiu a través de diverses vies, però sobretot, -tal i com hem vist en el procés de la Diagonal de Barcelona-, mitjançant les noves tecnologies.

Cal potenciar les associacions i entitats formals, donat que representen la base social organitzada de la societat civil. És important però, afrontar els dèficits dels processos basats exclusivament en la seva participació, donat que d'una banda no tots els interessos es troben representats en les associacions i entitats d'un territori; i d'altra, els portantveus de les associacions no sempre representen prou bé el conjunt dels seus membres.[44] La qual cosa fa desitjable una participació de tipus individual en la que el ciutadà no associat aporti punts de vista qualificats.

Però, com és aquest ciutadà? Vallés comenta que *"la ciutadania ideal, il·lustrada, virtuosa, ociosa i preocupada per la cosa pública no existeix"*, [45] i ens descriu un perfil més realista:

- Compta amb un nivell d'instrucció superior al d'altres etapes.
- S'agrupa a través de minories interessades en temàtiques concretes i utilitzant mitjans alternatius de participació pública.
- Compta amb més temps d'oci, però també hi ha una oferta més àmplia per omplir-lo.
- Existeix un sector exclòs aliè a la cosa pública entre els que destaquen els aturats crònics, els habitants del quart món, els immigrants no integrats, etc. i que ve a ampliar la massa enorme de ciutadans "normals i corrents" aliens a la cosa pública.

[44] Font, Joan; Blanco, Ismael **Polis, la ciutat participativa. Experiències de participació ciutadana. Participar en els municipis. Qui, com, per què?** *Papers de Participació Ciutadana 9* Barcelona, Diputació de Barcelona, 2003, pp.16-21

[45] Vallès, Josep Maria (1999) op.cit. pp.13-25

En general, l'esquema en relació als actors que hem dibuixat en aquest apartat planteja la necessitat de posar en marxa mecanismes participatius adreçats a establir canals i protocols amb el major nombre possible d'actors implicats. Per a tal efecte, cal que en els processos es clarifiquin les següents qüestions:

- els objectius, la naturalesa de les discussions que es mantindran i les seves possibilitats efectives d'influir en les decisions finals.
- les limitacions i les possibilitats de dur a terme les propostes que estan sorgint en el debat.
- la importància de respondre amb transparència a les demandes dels participants un cop finalitzat el procés participatiu, a través d'una agenda o full de ruta i l'establiment de terminis temporals.[46]

PROCESSOS I TEMPS PARTICIPATIUS

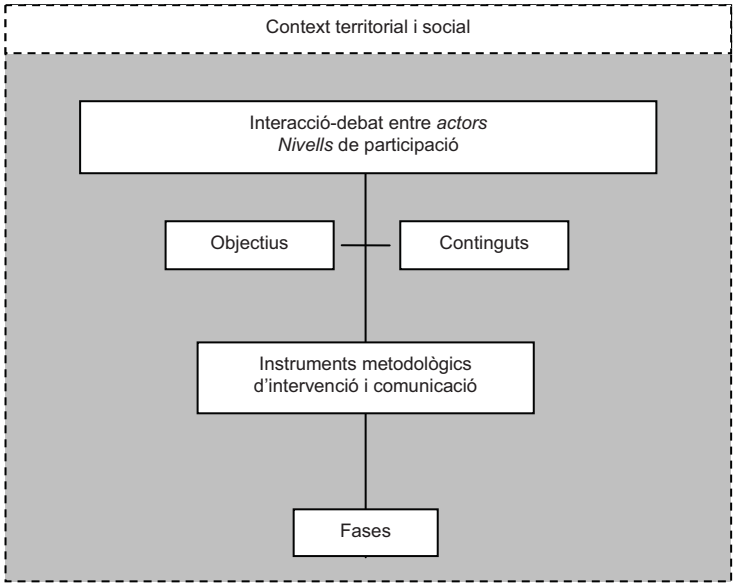
El marc de la democràcia representativa preveu diversos mecanismes de participació de la ciutadania en la cosa pública: processos electorals, referèndums, al·legacions, etc. D'altra banda, la demanda d'alts nivells de qualitat i productivitat en la gestió dels serveis públics han posat l'accent en el paper del públic entès com consumidor. Fet que s'ha traduït en enquestes als usuaris, etc. per tal d'obtenir informació respecte el grau de satisfacció.[47]

En paral·lel, la necessitat d'aproximar la política local al ciutadà multiplica en barris, pobles i ciutats processos participatius en els que es fomenta un cert equilibri entre el debat públic i les decisions finals.[48] Plans comunitaris, agendes 21 locals, parlaments de joves, fòrums de la tercera edat, jurats ciutadans,...i també, tal i com hem vist, llocs interactius a internet: on s'obren espais per a consultes específiques, llocs per al debat ciutadà, i canals de comunicació directa amb l'administració pública.[49]

Existeixen diversos manuals que descriuen el funcionament d'aquests processos participatius en base als *instruments metodològics* que s'activen, entre els que destaquen les *tècniques de treball en grup i de dinamització de tallers*.[50] Es tracta d'eines integrades en el disseny del

[46] Font, Joan; Blanco, Ismael (2003) op.cit. p.28
[47] Bovaird, Tony (1996) op. cit.
[48] AAVV **Més enllà de les urnes Ets i uts de la participació ciutadana en el marc de la campanya "Els calers, on calen"** Barcelona, Ciutadans pel Canvi-Generalitat de Catalunya, 2009, 81 pp.
[49] Comité Director para la Democracia Local y Regional (CDLR) (2002) op. cit. pp.13-14
[50] Destaquem les següents publicacions: Pindado, Fernando (coord.); Rebollo, Oscar; Martí, Joel (2002) op.cit. / Font, Joan; Blanco, Ismael (2003) op.cit., on també s'aborden diferents *mecanismes participatius* / Marchioni, Marco **Comunidad, participación y desarrollo. Teoría, metodología y práctica de la intervención comunitaria** Madrid, Editorial Popular, 1999/ Marchioni, Marco (ed.) ***Comunidad y cambio social. Teoría y praxis de la acción comunitaria*** Editorial Popular, 2001
Cal destacar aquells llibres que expliquen de forma pormenoritzada algun d'aquests mecanismes com és el cas dels *Nuclis d'intervenció participativa (NIP)*. Dienel, Peter C; Harms, Hans (1977) **Repensar la democracia. Los**

propi procés, que per la seva part està organitzat en *fases*, guiat per *objectius estratègics*, i adequat a un *context territorial i social* on interactuen els diferents *actors* en base a una séries de *continguts.* En el millor dels casos, es pot tractar d'un procés transparent, definit políticament i fonamentat en l'equilibri entre el *debat públic* i el *nivell de presa de decisions*.



Quadre confeccionat per N.Ricart

En general, els processos consten de dues dimensions: la relacional entre els actors (eix vertical) i la substantiva, fonamentada en els continguts del projecte (eix horitzontal). Per aquesta raó, el *mètodes* que han d'intervenir han de tenir un caràcter transversal i treballar en tres àmbits diferenciats: *els valors*; *els problemes o símptomes* i *les propostes de futur*.[51] Però sobretot han d'adaptar-se al territori i a les demandes socials en una lògica espiral integrant (de discursos, actors, recursos...) en la que s'entri en un ritme d'acció i reflexió constant.[52]

Aquest és el cas dels processos *IAP (Investigació-Acció-Participació),* en els que es desenvolupa una lògica d'integració entre tots

Núcleos de Intervención Participativa Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000 / de les Programacions d'Accions Integrals i Sinèrgiques (PAIS), on es desenvolupen els mètodes de treball de les xarxes creatives: R. Villasante, Tomás **Associacionisme: Capital social o xarxes ciutadanes?** Barcelona, Ed. Mediterrània, 2003 / de les *CPBoxes*: Remesar, A; Vidal, T; Valera, S; Salas, X; Ricart, N; Hernández, A; Remesar, N.A. **Poblenou i La Mina [Barcelona], participació creativa amb la metodologia de les CPBoxes** *On the Waterfront.nº5*, Barcelona, Març 2004 Accessible des de: http://www.ub.es/escult/1.htm /; Remesar, A; Vidal, T (2005) op.cit.
Per últim, són d'especial interès aquells manuals que especifiquen l'àrea d'acció i desenvolupen les eines necessàries, com és el cas de la participació sobre el planejament urbà: Horelli, Liisa **A Methodology of Participatory Planning** A: Bechtel, Robert; Churchman, Arza **Handbook of environmental psychology**, New York, J.Wiley & Sons, 2002, pp.621-624; Sanoff, Henry **Community Participation in Design and Planning** New York – Chichester – Weinhem – Brisbane – Singapore - Toronto, John Wiley & Sons, Inc. 2000, 306 p.
[51] Pindado, Fernando (coord.); Rebollo, Oscar; Martí, Joel (2002) op.cit.
[52] R. Villasante, Tomás; Montañés, Manuel; Martí, Joel (coord.) (2000) **La investigación social participativa Construyendo ciudadanía nº 1** España, El Viejo Topo, 2002, p.27

els actors i àmbits implicats. Es tracta d'una *metodologia de recerca* alhora que un *procés d'intervenció social*, ja que proposa l'anàlisi de la realitat com una forma de coneixement i sensibilització de la pròpia població, que passa a ser, subjecte actiu i protagonista del projecte de desenvolupament i transformació de l'entorn i realitat immediates.[53]

En general, els temps del processos determinen en gran part l'estratègia d'intervenció. Aquests s'acostumen a articular en quatre fases: [54]

Fase de diagnosi	Basada en les fonts documentals i en les percepcions dels col·lectius socials. Es posen en marxa grups de discussió, enquestes, entrevistes, anàlisis dafo, fòrums,...
Pla d'acció	S'identifiquen els temes prioritaris i es desenvolupen les propostes d'actuacions. S'organitzen exposicions, assemblees, fòrums, grups de treball
Implementació i seguiment	A partir del acords presos en el pla d'acció, s'elabora un sistema d'inidicadors per tal de fer el seguiment de la posada en marxa de les accions.[55] Per a tal efecte es duen a terme consells consultius, comissions de seguiment,...
Avaluació del procés	A cavall entre la segona i tercera fase, s'observa tot el procés en base a uns indicadors d'avaluació

Esquema adaptat del treball de Joan Font i Ismael Blanco

Pindado, Rebollo i Martí presenten el procés de forma més pautada i parlen de dos ritmes: *"En principi, tot procés participatiu necessita uns moments o fases més obertes o expansives, en què l'objectiu és sumar: opinions, propostes, gent, etc., i d'altres moments que podríem anomenar de síntesi, en què l'objectiu és consensuar allò que es busca: aquelles opinions i propostes més compartides i, per tant, més mobilitzadores."* [56]

Per aquests autors, el procés està obert en el temps a través de cicles o fases que avancen en el objectius. En canvi, els "moments" s'articulen com a pràctiques puntuals. Es tracta en conjunt de cicles d'obertura que quan a arriben a la saturació d'informació es tanquen a través de moments de síntesi i concreció.

[53] Basagoiti, M; Bru, P; Lorenzana, C **Investigación-Acción Participativa** Acsur - Las Segovias, 2001, pp.9-10 / R. Villasante, Tomás; Montañés, Manuel; Martí, Joel (2002) op.cit. pp.79-123
[54] Font, Joan; Blanco, Ismael (2003) op.cit. p.69
[55] Tony Bovaird especifica indicadors per al seguiment del procés a través del que anomena *"performance indicators"* A: Bovaird, Tony (1996) op. cit.
[56] Pindado, Fernando (coord.); Rebollo, Oscar; Martí, Joel (2002) op.cit. pp.19-20

Procés pautat per moments síntesi
Símptomes/ ubicació/ negociació
Anàlisi- diagnosi/ propostes/ mobilització
Negociació/consens
Programació
Acció
Avaluació

Esquema adaptat del treball de Pindado, Rebollo i Martí

REPTES DE LA PARTICIPACIÓ

En aquest apartat es posaran en valor una sèrie d'elements que constitueixen els reptes més importants per tal d'aconseguir una participació ciutadana activa i de qualitat. Aquests reptes però s'han de situar en un escenari de *tensions* complexes, derivades dels conflictes entre els nivells global i local. Tensions entre:

- els interessos multinacionals de la globalització i la revalorització del que és pròxim i local.
- els actors clàssics de la política internacional: estats i organitzacions supranacionals; multinacionals; i certs actors locals com les ONG, etc.
- els nivells institucionals i la pròpia comunitat local.[57]

I molt especialment la tensió entre la clara definició del territori com a suport d'identitat i pertinença, i l'expansió difosa -il·limitada- de la ciutat xarxa i del model reticular facilitat per les noves tecnologies de la comunicació. Francesc Muñoz ens planteja fins a quin punt aquesta temàtica requereix d'un anàlisi crític a través del seu llibre *Urbanalización*. L'autor vincula aquest concepte a *"la producción de la imagen urbana, las condiciones de seguridad, el consumo de espacio urbano a tiempo parcial y el uso del espacio público en términos de playas de ocio"*.[58] És en aquest context que es plantegen els següents reptes envers la millora de la qualitat dels processos participatius:

La coordinació entre interessos globals i locals

Tots els actors implicats en el procés són responsables de garantir una certa coordinació entre la diversitat d'interessos de les esferes local i global.

[57] Vallès, Josep Maria (1999) op.cit. p.14

[58] Muñoz, Francesc **Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales** Barcleona, Ed. Gustavo Gili, 2008, p.93

Per part de la ciutadania, Subirats planteja la importància d'escollir bé les problemàtiques sobre les quals es posiciona la societat i es torna reivindicativa, apostant per una posició no estrictament local. L'autor planteja l'oportunitat que representa ser sensible als problemes i temes globals que afecten territoris concrets, possibilitant entre d'altres, la creació de xarxes socials d'abast supra-local.[59]

Per part dels òrgans de govern, el *Comité per a la Democràcia Local i Regional* (CDLR) planteja les següents estratègies:

- Promoure la participació des del govern local, però sobretot des del nacional, produint una estratègia política on estiguin integrades les autoritats locals.
- Incrementar l'influx de la ciutadania en la planificació local i, en general, en les decisions estratègiques a llarg termini. Fer evolucionar els plans i programes de forma concertada i no plantejar la resposta de la ciutadania a posteriori, negociant amb paquets de mesures compensatòries.[60]

La inversió en capital social

El que es coneix com *capital social* [61] no té un significat estrictament quantitatiu i basat en lo econòmic, sinó que s'amplia a un aspecte poc quantificable com és la capacitació en les *relacions socials.*[62] Planteja generar una cultura participativa per tal de lluitar contra el declivi del compromís cívic, caracteritzat per la individualitat exacerbada.[63] La capacitació en les relacions socials promou la confiança entre els actors que protagonitzen la vida pública a través de sinèrgies de cooperació. Per a tal efecte, és imprescindible la qualificació professional i personal de tots els actors (molt especialment de polítics, tècnics i ciutadans) per a desenvolupar amb coherència i equilibri els diferents papers en el marc dels processos participatius.

Per part dels *poders públics*, cal la potenciació dels mecanismes que facilitin el debat d'idees, la co-gestió del projecte i la co-responsabilitat en la presa de decisions; la voluntat política per ampliar els nivells i els temps de la participació; i el foment dels protocols que facin convergir les polítiques de les diferents administracions. Aquestes decisions no són pas d'índole metodològica ni tècnica, sinó política.[64]

---

[59] Subirats, Joan (2005) op.cit. p.8 / Subirats, Joan; Remesar, Antoni **Ciència, art i societat: una perspectiva de transformació social** *11º setmana de la ciència - conferència* Barcelona, IGOP (Institut de Govern i Polítiques Públiques), 16 de Novembre 2006

[60] Comité Director para la Democracia Local y Regional (CDLR) (2002) op.cit. p.12

[61] Putnam, Robert **Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community** New York, Simon & Schuster, 2000

[62] R. Villasante, Tomás (2003) op. cit. p.18

[63] En aquests moments però aquesta postura no és general: *"és possible que els ciutadans escullin amb més cura els motius pels quals estan disposats a mobilitzar-se i que les seves opcions siguin més diversificades. No obstant això, també en aquest cas aquesta evolució podria reflectir menys una erosió de l'esperit comunitari que un reconeixement de la diversitat d'interessos i del desig més ferm de pensar per si mateix"* Comité Director para la Democracia Local y Regional (CDLR) (2002) op.cit. p.12

[64] Pindado, Fernando (coord.); Rebollo, Oscar; Martí, Joel (2002) op.cit.p.17

Els *tècnics de l'administració*, per la seva part, han de suprimir les resistències que encara tenen davant la participació per por a la pèrdua d'autonomia professional.

La *societat civil* ha d'adoptar una actitud autònoma, fomentant la implicació a títol individual, l'organització de la base social i la co-responsabilitat en la presa de decisions. És condició per a la participació transformadora un cert substrat d'implicació ciutadana, una certa massa crítica interessada per la política i els afers de la cosa pública.

En aquest sentit, per a autors com Remesar, els processos d'empoderament a un nivell local...

Requereixen	Necessiten
• Tenir llibertat • Tenir dret • Disposar de l'ocasió • Disposar dels mitjans	• Capacitació • Formació • Diàleg • Acord • Pacte

Quadre confeccionat per A. Remesar[65]

Aquests requisits depenen del nivell de desenvolupament econòmic i cultural de la societat, i del seu nivell de qualitat de vida. En països amb una estructura estatal dèbil, la qüestió de l'empoderament té a veure amb processos d'autogestió quasi desvinculats de les institucions, i solen abordar temes de primera necessitat com poden ser la manca d'urbanització o de vivenda. En canvi, en el primer món, donat que les necessitats bàsiques ja estan cobertes, la ciutadania està més interessada en:

- les formes directes de participació;
- una participació informal i flexible;
- una participació puntual més que un compromís continu.[66]

La ciutadania experta i la comunicació horitzontal

La comunicació usual entre els actors es mou avui en dia a través d'uns canals preestablerts basats en *"la comunicació unidireccional i vertical que circula per la via del màrqueting institucional, de la propaganda i també del sondeig d'opinió realitzat pels partits polítics i per les institucions. Però es detecta un segon flux possible de comunicació horitzontal i multidireccional entre els ciutadans mateixos i en interacció amb els responsables polítics."* Vallès veu un gran desequilibri entre els recursos aplicats al primer tipus de flux i a aquest segon tipus d'intercanvi, que -com a mínim- és

[65] Remesar, Antoni **Civic Empowerment: un reto para el arte público en los procesos de diseño urbano** A: AAVV **Arte & Poder** Instituto de História da Arte - Estudos de arte contemporânea, 2008, pp.422-423
[66] Comité Director para la Democracia Local y Regional (CDLR) (2002) op.cit. p.12

igualment constitutiu d'una societat democràtica.[67] I ho planteja com una qüestió de voluntat política per un costat, però també instrumental, per tal d'incrementar les ocasions de debat directe entre ciutadans.

En aquest flux horitzontal, el ciutadà deixa de ser un agent pacient de les polítiques sectorials i passa a convertir-se en un *expert*, -entès com a coneixedor en tant que usuari habitual. Els ciutadans, argumenta, *"tenim una vivència personal i directa, quotidiana amb tot allò que forma part de l'àmbit de decisió política: el transport col·lectiu, les escoles, etc.(...) Qualsevol ciutadà és expert en aquests temes a la seva manera, en funció de la seva vivència personal quotidiana i per tant podem esperar que no només tingui capacitat per opinar de diverses maneres sobre tots aquests temes, sinó que també pugui aportar coneixement i informacions altament valuoses en el moment d'avaluar les polítiques, de diagnosticar els problemes socials i de prendre decisions innovadores i sensibles a les necessitats ciutadanes."*[68]

Subirats parla *"d'implicar a la gent en la definició dels punts problemàtics i en el desenvolupament de les alternatives que es puguin buscar, acceptant que el coneixement és plural"*.[69]

Cal esmentar l'aportació de William Hampton al tema plantejat, ja que per a ell, la informació que s'obté de la ciutadania representa una oportunitat per als tècnics que han d'intervenir en el planejament del territori, doncs significa tenir informació de primera mà facilitada pels propis ciutadans.[70]

La coordinació entre el temps dels processos, de la vida urbana i dels cicles electorals

Es tracta de coordinar tres realitats complexes que mantenen lògiques i ritmes molt diferenciats. Els processos participatius solen ser lents, doncs no existeix una cultura de la participació estable i els mecanismes a l'abast encara són rudimentaris. La forma de vida urbana dificulta encara més la possibilitat d'implicació de la ciutadania. En l'àrea metropolitana de Barcelona, per exemple, les persones treballen i fan vida en dos o tres municipis, no només en un àmbit concret; municipis que per altra banda han crescut de forma difosa i atomitzada, raó per la qual, la massa crítica es troba dispersa i és difícil la connexió entre illes urbanes. [71]

Els diversos cicles electorals es situen en aquest context com moments clau de distorsió, inici o finalització de processos. Com afirma el CDLR, és important reconèixer el potencial de les tecnologies de la informació i la comunicació, així com l'emergència de la mundialització i l'evolució de les estructures de treball. Les institucions i mecanismes de

[67] Vallès, Josep Maria (1999) op.cit. pp.13-25
[68] Font, Joan; Blanco, Ismael (2003) op.cit. p.37
[69] Subirats, Joan (2005) op.cit. p.7
[70] Hampton, William (1977) op.cit. p.28
[71] Muñoz, Francesc (2008) op.cit. p.93

la democràcia electoral, comenten, -concebuts en els segles XIX i XX-, no poden sobreviure a aquests canvis sense reforma ni transformació.[72]

La participació representativa

Segons Pindado, Rebollo i Martí l'objectiu central dels processos participatius no és la pura representativitat dels participants, sinó la transformació social i política vers una societat més igualitària. Tot i així, és important que els arguments que es plantegen des de totes les parts representin els discursos existents en el territori respecte el tema tractat. [73] Per aquesta raó, és fonamental obrir els processos a tots els grups organitzats, però també, tal i com hem vist en el capítol anterior, a ciutadans individuals i grups no formals com per exemple avis, dones, nens o immigrants.[74]

Sergio Oliveira apunta les diferents percepcions, usos i perspectives que tenen els adolescents de Seixal, a Portugal, respecte l'espai públic. Els carrers, les places i els parcs són indrets d'intimitat per a la socialització intra-grupal. Aquest fet significa que en molts casos, l'espai públic no està preparat per donar servei a grups nombrosos de nois i noies amb unes pautes de relació complexes, i unes necessitats d'interacció específiques. [75]

En tot cas, és molt pertinent la visió d'aquests i altres grups socials en els processos de participació ciutadana, per tal d'atendre a les seves necessitats, però també per tal d'obrir debats enquistats de conflictes inter-grupals.

L'avaluació dels processos participatius

Els processos participatius finalitzen tal i com hem vist amb una fase d'avaluació que s'inicia arrel de la definició del pla d'accions consensuat pels actors. Tot i així, avui en dia, l'avaluació és menystinguda en gran part dels processos, raó per la qual constitueix un repte la seva aplicació pràctica.

Jorba, Martí i Parès proposen una sèrie d'indicadors d'avaluació desenvolupats a partir dels següents paràmetres: els participants; els continguts; les formes i etapes del procés; i finalment, les seves conseqüències *(veure quadre a continuació).* [76]

Tot i que els quatre paràmetres constitueixen elements importants del procés, destaquem el darrer aspecte, que en ocasions està exempt dels processos d'avaluació. Per a Miralles, la participació ha de

[72] Comité Director para la Democracia Local y Regional (CDLR) (2002) op. cit. 30 p.
[73] Pindado, Fernando (coord.); Rebollo, Oscar; Martí, Joel (2002) op.cit. p.26
[74] Pindado, Fernando (2008) op.cit.
[75] Oliveira, Sérgio **Os adolescentes e o espaço público. Um estudo na Amora (Seixal- Portugal)** *Col·lecció e-polis* Barcelona, Les Heures, Universitat de Barcelona, 2006
Accessible des de: http://www.ub.edu/escult/epolis/sergio/sergio_tese.pdf (Juliol 2009)
[76]Jorba, Laia; Martí, Joel; Parés, Marc **La qualitat en la participació: orientacions per a l'avaluació participada** *Finestra Oberta 15* Fundació Jaume Bofill, Desembre 2007

Àmbit	Aspiracions	Dimensions	Indicadors
Qui participa	La participació ha de ser com més àmplia i representativa del conjunt de la població	Extensió: Nombre de persones que participen	1.1 Percentatge de participants sobre la població de referència
		Representativitat: Absència de biaix socioeconòmic en la població participant en relació a la no participant	1.2 Percentatge de dones entre els participants
			1.3 Percentatge de persones de nacionalitat estrangera entre els participants
			1.4 Percentatge de participants amb estudis universitaris finalitzats
			1.5 Percentatge de participants menors de 30 anys
			1.6 Percentatge d'associacions participants sobre el total d'associacions en al població de referència
Sobre què es participa	La participació pot cobrir qüestions polítiques rellevants sobre les quals els ciutadans han de poder influir	Rellevància de la qüestió: importància de la qüestió sobre la qual se centra el procés participatiu	2.1 Percentatge del pressupost afectat pel resultat del procés participatiu sobre el pressupost de l'àmbit de referència
			2.2 Valoració subjectiva dels participants respecte a la rellevància de la qüestió sobre la qual es participa
		Marge de decisió dels ciutadans: capacitat d'influència que el procés dóna als participants sobre la decisió o les decisions.	2.3 Presència en el procés d'informació, deliberació i decisió
			2.4 Capacitat efectiva dels participants d'influir en els continguts del procés participatiu
Com es participa	La participació ha de comptar amb el suport polític, social i tècnic, i amb els mitjans suficients (humans i materials) per garantir la informació, la deliberació i l'expressió lliure	Implicació dels actors rellevants (polítics, entitats, tècnics, etc.)	3.1 Existència de rebuig explícit d'un o més polítics rellevants en l'àmbit de referència vers el procés participatiu
		Recursos humans i materials destinats al procés, inclosos els mecanismes d'avaluació	3.2 Pressupost destinat a l'activitat participativa
			3.3 Nombre de mesos de treball a temps complet dedicats a l'organització i realització del procés participatiu
			3.4 Existència d'avaluació pública del procés participatiu
		Deliberació i expressió lliure dels ciutadans	3.5 Percentatge de temps dedicat a la deliberació sobre el total del temps del procés
			3.6 Existència d'un sistema d'expressió de preferències de forma anònima
Conseqüències del procès	La participació ha de significar influència real dels ciutadans i ciutadanes sobre les decisions públiques i ha d'afavorir una cultura política participativa en al ciutadania, en els polítics i	Compliment de les decisions o els acords que es prenguin en el procés participatiu	4.1 Existència d'un òrgan de seguiment de les decisions i els acords presos en el procés participatiu
			4.2 Grau de realització o compliment de les decisions i els acords presos durant el procés
			4.3 Existència d'un acte de devolució o rendició de comptes dels polítics envers la ciutadania
		Satisfacció dels actors implicats.	4.4 Valoració positiva del procés segons els participants

ser avaluada també en funció dels resultats que promou, ja que no sempre existeix un equilibri entre l'èxit del procés i la qualitat dels resultats.[77] Per a tal efecte és important *"actuar de manera que la participació directa tingui un impacte efectiu en el procés decisional, que els ciutadans estiguin ben informats de l'impacte de la seva participació i que vegin resultats concrets."*[78] És a dir, que els consensos més notoris de la participació tinguin una traducció directa en la transformació de la realitat (ja sigui en la gestió, ja sigui en el territori). Aquest aspecte té dues implicacions:

- la possibilitat de continuar la participació en el context on s'intervé, ja que la població veu la utilitat de la seva implicació personal.
- la millora real de les polítiques de proximitat a través de la seva adaptació a les demandes de la ciutadania.

La creativitat com a eina

Tomás R. Villasante és un dels autors que planteja l'oportunitat que representa per a les pràctiques participatives establir una besant creativa en totes les dimensions del procés a través del que anomena *"xarxes creatives"*. Aquestes es basen en els següents condicionants:

- Els processos no són lineals ni acumulatius, sinó creatius i sinèrgics.
- Les relacions quotidianes de convivència són de qualitat.
- L'actuació és transversal en tots els nivells del procés, i no hi ha elements estancs.
- La paradoxa és una font d'innovació (que anomena reversió), en la que el mal funcionament i la incompatibilitat condueixen a noves oportunitats. [79]

Es tracta d'una visió holística del procés participatiu, que obre el camp de les possibilitats técniques i metodològiques. Els processos, explica Villasante, han de *"promoure la relació i la diversitat ja que és així com poden superar les crisis ecològiques i socials, i ser alhora més creatius i innovadors."* Lo real, diu, és sobretot molt relacional.[80] I aposta per assumir de forma ètica la construcció col·lectiva del procés, i fomentar el que anomena creativitat social.

En aquesta línia de treball s'ha desenvolupat el que es coneix com Desenvolupament Cultural Comunitari (DCC),[81] forma

[77] Miralles i Ventamilia, Eduard (2006) op.cit.
[78] Comité Director para la Democracia Local y Regional (CDLR) (2002) op.cit. 30 p.
[79] R. Villasante, Tomás (2003) op.cit p.20
[80] R. Villasante, Tomás (2003) op.cit p.36
[81] El que a l'estat espanyol es coneix com DCC s'ha desenvolupat àmpliament a Austràlia, on es coneix com a CDD (Community Cultural Development). Més informació a: http://www.ccd.net (juny 2007) / Community Arts Network SA (1996) **What is community cultural development?** Adelaide (Austràlia), Community Arts Network SA 2005, accessible des de: www.cansa.net.au. A Espanya: Casacuberta, Jaume **Desarrollo cultural**

d'intervenció basada en l'art i la cultura. El teatre, les arts plàstiques, la música són enteses com a eines bàsiques per a la transformació social, mecanismes a través dels quals les persones poden:

- crear un sentit de lloc,
- afirmar els seus valors,
- exposar les diferències,
- i comunicar les seves aspiracions.

S'obre un camp d'acció i reflexió interdisciplinar on són les arts les que articulen les intervencions comunitàries.[82] Els objectius però d'aquestes intervencions no solen tenir conseqüencies en el panorama polític local ja que la finalitat del procés sovint es restringeix a la voluntat de formalitzar un producte artístic determinat pels participants.

comunitario, presentación en sociedad *res nº7 Educación Social y Trabajo con la Comunidad 7 Res (Revista de Educación social*), 15 de gener de 2008. Accesible des de: http://www.eduso.net/res/ (Març 2009)

[82] Aspecte que abordarem de forma específica en la part II d'aquesta recerca, on s'estudia el creuament entre art i intervenció social. En aquest context però, destaquem la següent publicació: Ricart, Marta; Saurí, Enric **Processos creatius transformadors** Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009, 136 p.

PARTICIPACIÓ I DISSENY URBÀ

> ***"Art. XIX - Dret a un urbanisme harmoniós i sostenible***
> *1. Els ciutadans i ciutadanes tenen dret a un desenvolupament urbanístic ordenat que garanteixi una relació harmoniosa entre l'hàbitat, els serveis públics, els equipaments, els espais verds i les estructures destinades als usos col·lectius.*
> *2. Les autoritats municipals duen a terme, amb la participació dels ciutadans i ciutadanes, una planificació i una gestió urbanes que assoleixin l'equilibri entre l'urbanisme i el medi ambient."*[83]

En aquest apartat observarem la inclusió de mecanismes de participació en una de les polítiques de proximitat més rellevants: *el disseny urbà*. Liisa Horelli [84] descriu el procés de desenvolupament i la multiplicitat de formes i eines que des de finals dels anys 60 s'han dut a la pràctica en aquesta àrea, estudiant però aquest vincle a un nivell més elevat: el de la planificació urbana. L'autora determina dues causes que expliquen l'aparició d'aquest fenomen, basades en la transformació de les teories urbanes després de la IIª Guerra Mundial:

- En primer lloc, s'abandona la idea tradicional del planejament urbà arrelat a la forma física del territori, i comença a ser observat com un procés racional responsable d'organitzar un sistema de fluxos d'activitats interrelacionades. Raó per la qual, a l'anàlisi morfològic i geogràfic de l'espai s'hi suma l'avaluació sociològica i econòmica.[85]
- El segon canvi es produeix en les dècades dels 70 i 80, quan el paper de l'urbanista es desprèn en part de la categoria de tècnic expert i adquireix els *"rols de negociador, facilitador o comunicador que permet als participants o interessats que s'expressin per ells mateixos i siguin capaços de fer judicis de valor respecte el tema plantejat."*[86] Davidoff planteja la necessitat de canviar el paper d'urbanistes i gestors per tal de *"convertir-se en "advocats" per a grups de clients els interessos dels quals no estan ben representats."*[87]

En definitiva, es produeix el que Sanoff anomena *"community design"* i que no és altra cosa que la implicació *"of local people in social and physical development of the environment they are living in."*[88]

Aquesta definició descriu una realitat multidimensional en la que tenen un paper destacat els Moviments Socials Urbans (MSU) definits per Castells com: *"sistemas de prácticas sociales contradictorias que controvierten el orden establecido a partir de las contradicciones específicas de la*

---

[83] **Carta europea de salvaguarda del drets humans a la ciutat** Saint-Denis, 18 de maig de 2002
[84] Horelli, Liisa (2002) op.cit. pp.607-627
[85] Harvey, David **Social Justice and the City** London, Arnold, 1973 Citat a: Horelli, Liisa (2002) op. cit. p.610
[86] Taylor, N. **Urban planning theory since 1945** London, Sage, 1998. Citat a: Horelli, Liisa (2002) op. cit. p.610
[87] Davidoff, P. (1965) **Advocacy and Pluralism in Planning** *Journal of the American Planning Institute of Planners*, 31, pp.277-296 Citat a: Horelli, Liisa (2002) op. cit. p.607
[88] Sanoff, Henry (2000) op.cit. p.9

problemàtica urbana."[89] Els MSU apareixen a partir dels anys 60 en gran part de les ciutats europees i de la costa oest dels EEUU, en un context de convulsió social generalitzada, per enfrontar-se a projectes urbans agressius pel medi ambient, però també per reivindicar millores en els habitatges, els equipaments i els serveis.[90]. Es tracta d'una etapa de transició d'una societat que ha superat les necessitats més bàsiques a una altra en la que es demanda uns mínims de qualitat en els serveis públics, que afecten directament al nivell de qualitat de vida de les persones.

És en aquest context que es posen en crisi els postulats de l'arquitectura moderna,[91] desenvolupats sota criteris economicistes arreu del món, i es fomenta un anàlisi crític de les estructures residencials basades en el polígon d'habitatge, que sovint s'implanten, -en un context d'especulació del sòl-, amb tot tipus de carències urbanístiques i assistencials.

En aquest context, els MSU s'erigeixen segons Castells en els vertaders impulsors, en detriment de les institucions de planejament, del *"cambio y de la innovación de la ciudad"* quan arrel d'una mobilització popular, els interessos socials es transformen en voluntat política,[92] i per tant en transformació de la realitat quotidiana.

A Barcelona, els MSU són coordinats principalment a través de les associacions de veïns [93] per tal d'oposar-se a operacions urbanístiques d'ordre especulatiu, però també per tal de reclamar la solució de la manca d'equipaments d'àrees perifèriques de la ciutat: *"tant podien reclamar una escola o una zona verda, com un simple semàfor, considerant tots aquests elements com indispensables perquè el barri esdevingués ciutat."*[94] Es tracta d'una dinàmica de lluita que reivindica drets bàsics per a la millor qualitat de les vivendes, però també de l'espai públic.

Les associacions de veïns lideren els MSU a Espanya fins les primeres eleccions municipals, que es duen a terme l'any 1979. En plena etapa franquista, constitueixen les úniques organitzacions des de les que es pot reivindicar i actuar amb una certa llibertat i emparament legal.[95] Per aquesta raó, molts dels quadres de les associacions passen a ser

---

[89] Castells, Manuel (1974) **Movimientos Sociales Urbanos** Madrid, Siglo XXI Editores, 1991, p.3

[90] Castells, Manuel **La cuestión urbana** Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1974. Citat a: Domingo, M; Bonet, M.R. **Barcelona i els Moviments Socials Urbans** Barcelona, Editorial Mediterrània, 1998. Per a més informació respecte planejament i moviments socials: Lopes de Sousa, M; Bruce, G **Planejamento Urbano e ativismos sociais** Sao Paulo, Unesp Editora

[91] Jacobs, Jane (1961) **The Death and Life of Great American Cities** Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books, 1964, 474 pp. / Goodman, R. **After the Planners** New York, Simon & Shuster, 1971

[92] Castells, Manuel (1991) op.cit. p.9-10

[93] Des de l'aprovació de la *"La Ley 191/1964 de asociaciones (BOE núm. 311, de 28-12-1964),"* es permet la lliure associació de la societat civil amb fins lícits, -és a dir no *"contrarios a los Principios Fundamentales del Movimiento y demás Leyes fundamentales, los sancionados por las leyes penales, los que atenten contra la moral, el orden público y cualesquiera otros que impliquen un peligro para la unidad política y social de España."*

[94] Domingo, Miquel; Bonet, Maria Rosa (1998) op.cit.

[95] Recordem que la llei que empara aquestes associacions data de 1964: *Ley 191/1964 de asociaciones (BOE núm. 311, de 28-12-1964)*

càrrecs dels primers partits legalitzats i posteriorment dels primers Ajuntaments democràtics.

A la ciutat de Barcelona, la primera etapa democràtica (1979-1986) confirma els lligams entre l'associacionisme i les institucions públiques. Aquest vincle però es va escindint a partir del nomenament de Barcelona com a seu Olímpica. El model que s'anirà consolidant arrel d'aquest impuls sorgeix de les reivindicacions de dècades de lluita, però també d'una nova imatge internacional que es vol donar a la ciutat.

Els anys 60 i 70 són una etapa de canvi econòmic i social. Els països nòrdics presenten alternatives en la gestió del planejament, incloent formes de codecisió en el disseny de promocions residencials.[96] Però és al Regne Unit on s'intenta desenvolupar d'una forma institucional. L'*Skeffington Comittee* [97] planteja, també a finals de la dècada dels 60, la participació de la ciutadania en la gestió de l'espai, i defineix aquesta participació com *"l'acte de compartir la formulació de polítiques i propostes amb tots els actors implicats",* insistint en la importància de la implicació dels ciutadans individuals[98]. La intenció és posar aquestes idees en pràctica a través de tècniques específiques que podrien ser aplicades a nivell local, però sobretot que la participació passi a formar part de la gestió quotidiana dels plans urbans. En aquest sentit cal destacar el treball de Colin Ward i John Turner, sobre la promoció del paper del resident -i en especial dels infants-, en el desenvolupament dels espais públics i dels edificis residencials.[99]

L'any 1971, el *Departament of Environment* del govern anglès explica: *"Si les polítiques que s'han de desenvolupar en els plans han de ser compreses i acceptades, i les propostes s'han de dur a terme amb èxit (...), les autoritats han de portar el públic a formular idees. Facilitar al públic l'oportunitat de participar en l'etapa inicial, quan es fa amb habilitat i comprensió, no només produeix un pla millor, sinó que també millora la relació entre les autoritats i la ciutadania. La participació és un procés bidireccional."*[100]

Les dècades dels anys 80 i 90 suposen un canvi en les finalitats i formes dels processos, així com un augment exponencial del nombre de pràctiques, nodrides per diverses innovacions tècniques i

[96] Horelli, L. & Vespä, K. **In search of supportive structures for everday life** a: Altman, I; Churchman, A. (eds) **Women and the environment: Human behaviour and environment** vol.13, New York: Plenum Press, 1994, pp.201-226 / Olivegren, J. **Brukarplanering** (User-planning) Göteborg, Technical University of Göteborg, 1975 / Kukkonen, H. **A design language for a self-planning system** (Acta Polytechnica scandinavica, ci 82) Helsinki: Helsinky University of Technology, 1984. Citats a: Horelli, Liisa (2002) op.cit. p.608

[97] Arthur Skeffington, Secretari Adjunt del Parlament del Ministeri d'Habitatge i el Govern Local, va crear una comissió per tractar del planejament i la participació: L'Skeffington Comité. Les conclusions de la comissió no van ser reflectifes en le Llei de 1968 sobre planificació urbana i rural, tot i així, en la Llei de Planificació Urbana i Rural de 1971, secció 8 , es preveu el desenvolupament d'idees fruit de la participació de la ciutadania en l'àmbit local a través de disposicions que no deixen de ser les clàssiques: fer públic el planejament; obrir un periode d'alegacions, etc. A: Hampton, William (1977) op.cit. p.27 i 35

[98] Hampton, William (1977) op.cit. p.28

[99] Ward, C. **Housing: An anarchist approach** London, Freedom Press, 1976 / Turner, J. **Housing by people** London, Marion Boyers. Citats A: Horelli, Liisa (2002) p.608

[100] Hampton, William (1977) op.cit. p.28

metodològiques,[101] i molt especialment per les teories del planejament que entenen aquesta disciplina com un acte d'interacció i comunicació entre els diferents interessos territorials.[102] En aquesta etapa, els MSU es van atomitzant i reconvertint, adaptant-se a una societat post-industrial en la que existeixen nous codis de comunicació i reivindicació, així com altres necessitats. Segons Toker, en aquesta etapa, els professionals d'aquest àmbit estan interessats en: *"empowering people, followed by improving environments for deprived, needs, environmental justice, educating about environmental politics, and providing housing choices for the poor."*[103]

Es desenvolupa el que es coneix com *planejament col·laboratiu*, fortament arrelat, com explica Horelli, en la tradició de la construcció consensuada en la que *"els grups d'interès són guiats per tècnics facilitadors a través dels diferents cicles del planejament."* [104] Amb la intervenció de la ciutadania en els processos de planejament, es va transformant la imatge de l'espai públic, i també enriquint les demandes. En aquest context, l'any 1985 Krupat al·ludeix a sis funcions bàsiques que els espais urbans han de satisfer:

- *"Las necesidades de interacción social en los espacios urbanos, que deben ser evaluados en función del apoyo y "amistosidad" que ofrecen a sus pobladores.*
- *La necesidad de control social en los escenarios urbanos, en los cuales los residentes pueden captar e implicarse en el uso, mantenimiento, defensa y mejora de estos espacios.*
- *El sentido de seguridad y refugio, donde las personas pueden vivir en condiciones donde las amenazas, los riesgos y los miedos estén minimizados.*
- *La necesidad de establecer lazos comunitarios, que permite pensar en los espacios urbanos como lugares donde compartir y promover experiencias de participación y de implicación (tanto informales cómo formales).*
- *La necesidad de un sentido colectivo de identidad, que permite definir los escenarios como lugares de apego y vinculación simbólicos.*
- *La necesidad de espacios de socialización, a través de los cuales se subraya el importante papel que pueden jugar los espacios urbanos para el desarrollo humano, y sobre todo, para facilitar la implicación de*

[101] Hamdi, N; Goethert, R. **Action planning for cities: a guide to community practice** Chichester - England, Wiley, 1997/ Sanoff, Henry (1999) op.cit./ Wates, N. **The community planning handbook: how people can shape their cities, towns and villages in any part of the world London**, EarthScan, 2000 / Wilcox, D. **The guide to effective participation** Brighton - England, Partnership Books, 1994

[102] Forester, J. **The Deliberative practionner: Encouraging participatory planning process** London, Massachusetts Institute of Technology Press, 1999/ Healey, P. **Collaborative planning: shaping places in fragmented societies** London, McMillan, 1997. Citats a: Horelli, Liisa (2002) op.cit. pp.608

[103] Toker, Zeynep **Recent trends in community design: the eminence of participation** *Design Studies* 28, 2007, pp.309-323

[104] Horelli, Liisa (2002) op.cit. pp.607-627

grupos sociales y colectivos específicos (ancianos, niños, mujeres, etc.)"[105]

Aquestes funcions s'articulen en un marc en el que els processos de regeneració urbana són entesos, sobretot a Europa, com transformacions integrals amb un paper rellevant de les polítiques socials. Els processos són abordats per diversos actors amb interessos concrets (*stakeholders*) en una relació de co-partenariat (*partnership*). Moltes coses han canviat des de que els MSU reivindicaven, de forma directa a les autoritats competents, millores bàsiques en els serveis públics.

En base a aquests precedents, l'any 2002 Horelli proposa la noció de *planejament participatiu* i el defineix com una pràctica social en la que individus o grups, assistits per un conjunt d'eines, participen -en diversos graus- en les fases del cicle del planejament i la presa de decisions, la qual cosa ha de conduir a uns resultats congruents amb les necessitats i interessos dels participants.[106] Els professionals, per la seva part, han d'estar formats per fer front a aquests plantejaments. *"Dar la forma a la ciudad"*, explica Pedro Brandão, *"será cada vez más un proceso de construcción social (..) en que los profesionales del diseño deberán manejar tres capacidades de interacción: Negociación; Agencia; Comunicación."*[107]

La *negociació* significa, segons Brandão, poder fer front a un mapa social divers sostingut per actors amb valors, necessitats i objectius diferents. Aquesta diversitat d'interessos defineix una sèrie de constrenyiments i elements conflictius que han de poder ser negociats a través del consens en la distribució de papers i responsabilitats. La interacció entre actors per tal d'arribar a consensos respecte els temes conflictius significa l'establiment de pràctiques de cooperació, que es desenvolupen en relació a la capacitat d'*agència.* Per últim, les estratègies de *comunicació* professional *"deben contener simultáneamente elementos de comunicación informativa, persuasiva y participativa (interacción, feedback). Para los profesionales, el perfeccionamiento de estas capacidades es indispensable, en el sentido en que deben exceder los "gaps" comunicactivos del diseño:*

- *ENTRE los profesionales y los laicos (respuesta subjetiva, personal, sensible)*
- *ENTRE los profesionales del diseño y otros (tres dimensiones o dos)*

[105] Krupat, E. **People in cities. The urban environment ant its effects** Cambridge, Cambridge University Press, 1985. Citat a: Corraliza, José Antonio **La ciudad, escenario vulnerable** A: Fernández, Baltasar; Vidal, Tomeu (eds.) **Psicología de la ciudad. Debate sobre el espacio urbano** Barcelona, Editorial UOC, pp.173-177
[106] Horelli, Liisa (2002) op.cit. p.611
[107] Brandão, Pedro **La ética y las profesiones del diseño de la ciudad. Convicciones, Responsabilidad e Interdisciplinaridad. Rastros de la Identidad profesional en el Diseño Urbano** Barcelona, Universitat de Barcelons, Resum de la Tesi Doctoral, 2007, p.120-122
Accessible des de: http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0906105-121103//RESUMEN_caST.pdf (Setembre 2008)

- *ENTRE la realidad y la representación (códigos del realismo, simbolismo)*
- *ENTRE poder y no-poder (dominio / propiedad del proceso)*
- *ENTRE el "diseñador y el usuario" (requisito del uso, formulación y valor)"*

Brandão entén que és el dissenyador urbà qui ha de poder desenvolupar totes aquestes capacitats, i atendre el que anomena *"el espacio ENTRE". El espacio no se considera como receptáculo de adiciones sucesivas de artefactos: edificios + redes + mobiliario urbano + obra de arte...El espacio ENTRE es el espacio de interacción, - sea en el espacio público comunicativo, la relación comunicativa ENTRE los actores; sea en el espacio público físico, la relación entre los elementos de la forma urbana*." I fa un paral·lelisme amb la *"tabla laica"* de Hanna Arendt, entesa com un espai que ensambla i separa, com un espai entre les persones que permet que estiguin i no estiguin en comunicació: *"el dominio público, el mundo común junta pero no permite que unos caigan sobre los otros. Lo que es tan difícil de soportar en la sociedad de las masas no es...el número de gente; es que el espacio entre si ya no tiene el poder de aglutinar ni de separar."* [108] La participació en el disseny urbà entesa des d'aquesta perspectiva com una oportunitat per fomentar aquest *espai ENTRE* multidimensional.

[108] Arendt, Hanna **La Condition de l'Homme Moderne** Paris, Calman Levy, 1988 Citat a: Brandão, Pedro (2007) op.cit. p.122

PART II

ART PÚBLIC: EVOLUCIÓ D'UNA PRAXI MULTIDIMENSIONAL

ART PÚBLIC I MONUMENT

"El acontecimiento ilumina su propio pasado pero jamás puede ser deducido de él" [1]

Per tal d'entendre l'evolució de l'art públic al llarg del segle XX haurem d'atendre a les irregulars interconnexions que aquest estableix amb el monument commemoratiu durant gran part del període. Es tracta de dos conceptes amb límits poc nítids, que a més es desenvolupen en un medi complex com és el propi espai públic.

En aquest sentit, el *Decreto nº 129* del *Consejo de Ministros de la República de Cuba* de l'any 1985 ens pot donar una primera clau per al seu anàlisi. En aquest decret, que marcarà tota una política cultural de representació, es presenten dues estratègies d'intervenció: *"la escultura monumentaria"*; i *"la escultura ambiental"*. Ambdues integrades en el seu context arquitectònic, urbanístic i paisatgístic: la primera es destina *"a perpetuar hechos históricos y la memoria de los próceres, héroes y mártires de la nación"*; la segona, té com objectiu *"enriquecer culturalmente un entorno determinado, mediante obras o conjuntos no commemorativos*."[2] L'article 4 d'aquest decret explicita els temes i personatges que l'escultura *"monumentaria"* ha de tractar. En contraposició, per a explicar l'àmbit on es desenvoluparà l'escultura *"ambiental"*, l'article 6 especifica els llocs on s'implantaran aquestes obres sense contingut específic, però amb una funció espacial i territorial molt clara.

Com veurem, la diferenciació que estableix la llei cubana no es pot equiparar completament a la dialèctica entre art públic i monument, però si marca dues tendències que s'interrelacionen al llarg de tot el segle.

APROXIMACIONS AL CONCEPTE D'ART PÚBLIC

El naixement del concepte d'art públic està estretament vinculat amb una noció moderna de ciutat, desenvolupada des de la segona meitat del segle XIX i principis del segle XX per moviments paral·lels a Europa i EEUU. Tal i com veurem, l'art públic d'aquesta etapa s'interessa per la ciutat com un tot compacte, però també per qualsevol aspecte de la vida que tingui un interès públic, com són els costums populars o l'educació.

Aquesta visió holística, -fruit de la influència de les ideologies progressistes de caràcter utòpic-, parteix de la necessitat de treballar conjuntament per tal de produir un art aplicat que millori la vida en comunitat. Es tracta d'una noció reinterpretada amb més o menys

[1] Arendt, Hannah **¿Qué es la política?** Barcelona, Paidós, 1997,p.32
[2] Decreto Nº 129, Gaceta Oficial de la República de Cuba, Ciudad de La Habana, 17 de julio de 1985

intensitat al llarg de tot el segle XX, en un moviment pendular que reclama la integració de les arts.

Si ens endinsem en el territori de l'escultura pública, podem fer ús de la frase de Tom Finkelpearl, per a qui *"la història de l'art és la història de l'art públic"*[3], donat que aquest és el clar protagonista fins a mitjans del s.XIX, quan s'articula el circuit comercial de l'objecte artístic basat en les aspiracions de la classe burgesa.

Però també la classe burgesa vol estar simbòlicament present en els espais de poder com són els centres de les ciutats, amb uns codis i llenguatges específics respecte als usats en l'Antic Règim, quan el rei, l'emperador o el general victoriós representen l'objecte de tota expressió social, i identifiquen de forma unívoca els ideals basats en l'estament jeràrquic. Penélope Curtis explica la ruptura que suposa el canvi de règim, plantejant que amb el naixement dels estats-nació i la transició cap a les democràcies seculars, la burgesia promou un nou ideari social, visible en els nous codis monumentals.[4]

Alguns d'aquests codis perduren al llarg de tot el segle XX i principis del XXI, per aquesta raó, autors com Antoni Remesar situen l'origen del l'art públic en el moment de major apogeu de l'escultura commemorativa, en ple segle XIX. *"Ya lo decía Ildefons Cerdà el año 1859. El ornato público es un elemento fundamental para la definción del paisaje urbano. Cien años después nos lo recuerda Kevin Lynch en su Imagen de la Ciudad. Los elementos referenciales son básicos para la construcción de nuestro mapa congitivo, para permitir nuestro uso de la ciudad y desarrollar los procesos identitarios fundamentales para la vida en común."*[5]

Cita de la que ens interessa destacar dos aspectes importants:

- l'art públic és fruit d'un procés històric de *monumentalització*[6] de la ciutat.
- l'art públic es comporta com *element referencial*, aglutinant de la imatge urbana tant necessària per a la construcció i desenvolupament de processos d'identitat social.

Les avantguardes artístiques del primer terç de segle desencadenen una revolució dels llenguatges i les formes que tindrà un fort impacte en la creació i la cultura en general. Tot i que una mica més lent en l'adquisició d'aquestes innovacions,[7] l'art públic també assumirà el canvis que, ja en els anys 50, són d'ordre conceptual.

---

[3] Finkelpearl, Tom **Dialogues in Public Art** USA, Massachusetts Institute of Technology, 2000, p.15
[4] Curtis, Penelope **Sculpture 1900 – 1945** Oxford-New York, Oxford University Press, 1999, Cap.II, p.37
[5] Remesar, Antoni **Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano** A: Brandâo, Pedro; Remesar, Antoni **design de espaço público: deslocaçao e proximidade** Lisboa, Centro Português de Design, 2003, p.26
[6] En aquest treball utilitzem el concepte de monument/ monumentalització en un sentit allargat del terme, seguint els plantejament d'Oriol Bohigas (1985) i no el limitem al concepte de "monument conmemoratiu" com és habitual en la literatura dedicada al tema.
[7] Segons Ignasi de Lecea. Entrevista amb Antoni Remesar any 2003.

La reconstrucció de les ciutats europees en la post-guerra i la necessitat de qualificació dels centres de negocis (*downtowns*) a EEUU, marcaran un punt d'inflexió tant pel que fa al nombre d'obres situades com pel que fa als llenguatges assumits, ja plenament moderns.

De fet, la noció més estesa en la historiografia és la descrita per desenes de crítics anglosaxons, pels qui l'art públic neix a finals dels anys 60 a EEUU, amb la promoció d'obres d'art en espais públics finançades per programes d'agències estatals.[8] Autors com Harriet Senie defensen aquest punt de vista, però també en destaquen els orígens, situats segons ella en l'evolució de la monumentalitat commemorativa, i en la idea d'integració de les arts fomentada pels arquitectes moderns de postguerra.[9]

A partir d'aquest moment, el concepte d'art públic eclosiona i es diversifica. La influència de l'art conceptual, del *minimal art*, del *happennig*, i el retrobament amb idees anarquistes com l'acció directa, condueixen a la producció de tot un conjunt de pràctiques artístiques heterogènies, amb resultats permanents o no, i que sovint aborden el concepte des d'una besant crítica.[10]

De mica en mica, l'art es desmaterialitza, i comença a interessar-se per aspectes fins aquest moment tangencials com poden ser els processos socials dels contextos on s'intervé. Un fort interès pels vincles entre espectador i procés o producte artístic, així com un qüestionament constant de la definició i delimitacions del que és i no és públic, aniran enriquint la pràctica i per extensió el propi concepte.

L'any 1999, Remesar defineix l'art públic com *"el conjunt de pràctiques estètiques que intervenint sobre un territori desencadenen mecanismes socials i individuals d'apropiació de l'espai, que contribueixen a co-produir el sentit de lloc"*[11]. I també com *"la pràctica social que té com a objectiu el sentit del paisatge urbà mitjançant l'activació d'objectes / accions d'un marcat component estètic"*, en un context en què *"l'espai públic, convenientment significat, és l'escena en la qual es desenvolupa la interacció social, promocionant els comportaments cívics i la solidaritat, i el lloc en què es produeixen els processos d'apropiació de l'espai que permeten als ciutadans desenvolupar el sentit de pertinença al lloc i a la col·lectivitat social."*[12] I cita a

[8] Entre els que podem destacar: Finkelpearl, Tom **Introduction: The City as Site** A: Finkelpearl, Tom (2000) op. cit. pp. 2-51 / Jacob, Mary Jane **Outside the loop** A: Jacob, Mary Jane; Brenson, Michael; Olson, Eva M. **Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago curated by Mary Jane Jacob** Seattle, Washington Bay Press, 1995, pp. 50-61 / Miles, Malcom **Art Sapce and the City public art and urban futures** London-New York, Routledge, 1997, 266 pp. / Lippard, Lucy R. **Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar** A: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (ed.) **Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa** Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp.51-72

[9] Senie, Harriet F. **Contemporary Public Sculpture Tradition, Transformation and Controversy** New York-Oxford, Oxford Unversity Press, 1992, 276 pp.

[10] Artistes i crítics interessats per aquest àmbit de treball es plantegen sovint la següent qüestió formulada per Senie: *"the problems endemic to public art in a democracy begin with its definition. How can something be both public (democratic) and art (elitist)?"* A: Senie, Harriet F. (1992) op.cit. p.3

[11] Remesar, Antoni **Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el siglo XXI** Barcelona, Cr Polis - Universitat de Barcelona, 1999 Accessible des de: http://www.ub.es/escult/1.htm

[12] Remesar, Antoni (1999) op.cit. pp.26-40

l'escultor Siah Armajani per establir les condicions en que es pot desenvolupar:

- en contextos concrets
- amb funció social per transmetre i formalitzar continguts col·lectius
- en relació a necessitats concretes
- i amb caràcter cooperatiu

En paraules d'aquest mateix artista, *"l'art públic no tracta d'un mateix, sinó dels demés. No tracta de l'angoixa de l'artista, sinó del seu sentit cívic. No pretén fer que la gent es senti empetitida i insignificant, sinó que vol glorificar-la. No tracta al voltant del buit existent entre cultura i públic, sinó que busca que l'art sigui públic i que l'artista sigui de nou un ciutadà."*

Armajani assegura que l'art públic no és *"una creació artística aïllada, sinó una producció social i cultural basada en necessitats concretes."*[13]

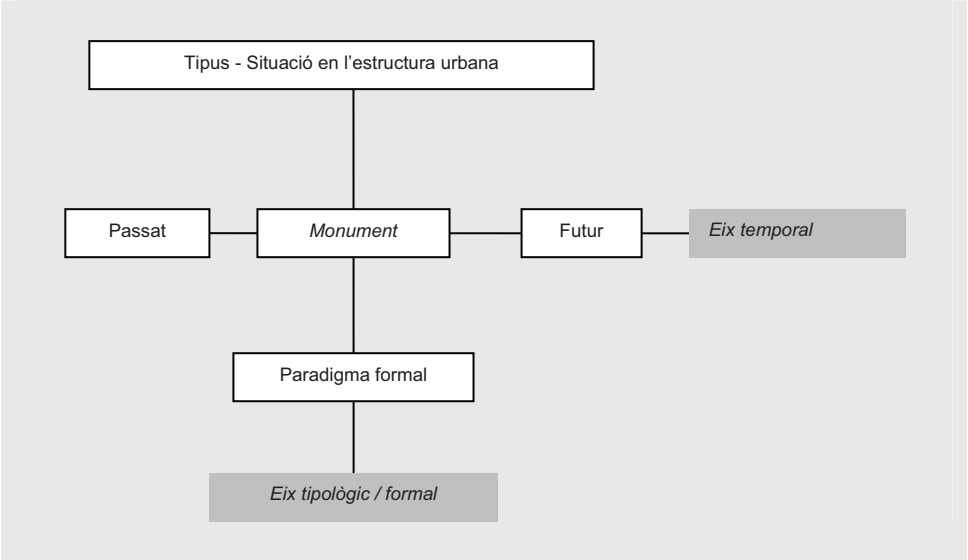
APROXIMACIONS AL CONCEPTE DE MONUMENT

Tal i com explica l'arquitecte Oriol Bohigas, el monument *"és un objecte que ajuda a mantenir el record del passat, referit a un personatge o a un fet històric. Precisament perquè és un record del passat, es constitueix en un factor fonamental de la permanència de la ciutat a través de les atzaroses vies de la seva transformació física i social. Aquesta qualitat de permanència el fa aglutinador i representant de certs aspectes de la identitat col·lectiva, del grup social que l'envolta. (...). La permanència, la identitat visualitzada es converteix, doncs, en el factor més transcendental del monument des del punt de vista urbanístic, superant fins i tot la pura funció de record del personatge o l'esdeveniment històric que volia rememorar...Per això, cal ampliar el concepte de monument i cal entendre aquest com a tot allò que dóna significat permanent a una unitat urbana, des de l'escultura que presideix i aglutina, fins a l'arquitectura que adopta un caràcter representatiu i, sobretot, aquell espai públic que es carrega de significacions. Per això, «monumentalitzar la ciutat» vol dir organitzar-la de manera que es subratllin els signes de la identitat col·lectiva, en els quals es recolza la consciència urbana d'aquesta col·lectivitat, base de la seva capacitat d'intervenció en l'esdevenidor de la ciutat".*[14]

En síntesi, la noció de monument es fonamenta en dos eixos complementaris: *l'eix tipològic i formal*, que configura la posició i funció del monument en la trama urbana, així com el paradigma formal que hi desenvolupa; i *l'eix temporal*. Dos eixos en els que arrelen les múltiples dimensions del concepte, en tant que element aglutinant d'una imatge

[13] Armajani, Siah **El arte público en el contexto de la democracia americana** A: AAVV **Siah Armajani** Madird, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1999, p.93
[14] Bohigas, Oriol **Reconstrucció de Barcelona** Barcelona, Edicions 62, 1985, p.148

col·lectiva que reforça la identitat social. Tal i com assenyala Rosalind Krauss, el monument és un *"hito en un lugar concreto que señala un significado/acontecimiento específico."*[15]



Quadre configurat per N.Ricart

En relació a l'*eix tipològic/formal*, Remesar relaciona cada un dels extrems amb l'òptica disciplinar des d'on s'aborda el concepte. *"Quan des de l'art es parla de monument es parla d'una determinada "forma" (...) d'actuació i concreció escultòrica. Quan des de l'arquitectura o l'urbanisme es parla de monument s'està parlant d'un determinat element de referència en l'organització del mapa de la ciutat (...) absolutament independent de la seva forma."*[16]

La forma del monument resulta del treball sobre el tema, l'expressió plàstica i els materials emprats.[17] La tipologia, en canvi, entra en relació amb els processos de composició urbana que atorguen sentit i funcionalitat al monument dins la cituat. Nikolaus Pevsner, en el seu llibre *A History of Building Types*, analitza en profunditat aquesta dimensió.[18]

El monument constitueix en la trama urbana un element destacat, una fita de referència per a l'observador en el sentit en que Kevin Lynch planteja l'organització de la ciutat.[19] En el seu estudi sobre

[15] Krauss, Rosalind **Sculpture in the Expanded Field** *October* nº8 MIT Press, Spring 1979, pp.30-44
[16] Sobre aquesta dicotomia, Oriol Bohigas defineix el monument en termes urbanístics. Assegura que amb el temps, els noms i les persones homenatjades es desintegren de l'imaginari col·lectiu, però no pas la tiplogia en l'estructura urbana. A: Remesar, Antoni (2003) op.cit. pp.26-40
[17] Martín González, Juan José **El monumento conmemorativo en España 1875-1975** Valladolid, Univesidad de Valladolid, 1996, pp.18-22
[18] Pevsner, Nikolaus 1976) **A History of Building Types** USA, Princeton University Press, 1997
[19] Lynch, Kevin (1960) **La imagen de la ciudad** Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p.62-63

els aspectes que convergeixen entre observador i medi ambient per l'elaboració de la imatge urbana, Lynch proposa els següents elements interrelacionats: els recorreguts, els límits, els barris, els nodes i les fites. Aquestes darreres són, segons l'autor, punts de referència no transitables, claus territorials que defineixen la identitat social i/o l'estructura urbana. Juntament amb els límits, els nodes etc. conformen la matèria prima que ha de contribuir a formar una imatge urbana que ha de ser *"visible, coherent i clara."*[20]

En quant a la *dimensió temporal* del monument, Odon Vallet[21] explica que el terme prové del verb llatí *monere*, el qual expressa *"una demanda d'atenció, un pensament girat cap al passat però també una advertència envers el futur, una amonestació contra l'oblit."* En aquest sentit, Remesar identifica, a través de l'anàlisi de l'evolució dels monuments a les víctimes, una funció inherent al monument lligada a la memòria. Actituds artístiques com les dels contra-monuments a Alemanya, demostren la necessitat social de rescatar *"aquells esdeveniments de la història amb els que una societat determinada té relacions ambivalents i contradictòries"*.[22]

Aquesta dimensió del terme té similituds amb el concepte de *monument-missatge* desenvolupat per Regis Debray, qui a més planteja l'existència de dues tipologies més: el *monument-forma* i el *monument-traça*.[23] La primera es vincula amb el sentit primigeni, quan es desenvolupa una funció preeminentment simbòlica; cerimonial o ritual a través de la commemoració d'un esdeveniment del passat. Es tracta, com explica l'autor, d'una *"carta ensobrada degudament adreçada des d'una època a la següent."*

Quasi cent anys abans, Aloïs Riegl caracteritza aquests monuments com *"intencionals"*, ja que tenen com finalitat des de la seva creació *"mantener hazañas o destinos individuales (...) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras"*.[24]

Tot i així, segons Riegl l'home modern s'interessa pels monuments *"no intencionals"*, als quals atorga un valor a posteriori per la seva dimensió històrica i artística. Es tracta del que Debray anomena *monuments-forma* i que avui en dia coneixem com patrimoni històric. Una església, un castell, l'edifici de l'Ajuntament,... un element de gran valor històric dotat d'uns usos essencials per a la comunitat. Tota activitat humana té dret, explica Riegl, *"a reclamar para sí un valor*

[20] Lynch, Kevin (2001) op.cit. p.112
[21] Vallet, Odon **Les Mots du Monument** *Cahiers de Médiologies* nº7, Gallimard, Paris, 1999, pp.21-23
[22] Remesar, Antoni **La memoria y la escultura** Document per a l'assignatura de *Llenguatges de l'Art*, llicenciatura en Belles Arts, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, 2005
[23] Debray, Regis **Trace, Forme, Message** *Les Cahiers de médialogie* nº 7, La Confusion des Monuments, Paris, Gallimard, 1999, pp. 27-44
[24] Riegl, Aloïs (1903) **El culto moderno a los monumentos** Madrid, Ed. Visor, 1999, p.23

histórico." Riegl té una mirada moderna, que reivindica la història i els fets del passat com part d'un procés evolutiu en el que cada etapa és imprescindible per a la següent. En aquest sentit, el monument és un vestigi que ens explica el valor del seu temps, i que *"se nos presenta como un eslabón imprescindible en la cadena evolutiva de la historia del arte."* [25]

Per últim, Debray detecta el que anomena *monument-traça*. Aquest no pretén l'estatut d'obra artística ni monumental ja que es troba lligat a lo quotidià, a la vida. Pot ser una font pública ornamentada o una lluminària. És un monument no intencional, normalment construït per a una utilitat concreta; sense missatge.[26]

En general, l'autor denuncia una certa pèrdua del monument-missatge, que relaciona amb l'adveniment del pensament post-modern, caracteritzat per una noció del present basada en la ironia i la manca de projecte. *"La demande sociale de monumentalité concerne en priorité le perspect et la perception (le monument-forme) de préférence au sens, et à la remémoration (le monument-message). La signalétique déplace la symbolique; le tape-à-l'oeil, le lieu de rencontre; la mégalomanie, le cérémonial."*[27] En una tensió en la que lo monumental (en una desproporció del monument-traça), pot arribar a matar el monument (en el sentit missatge).

Són, però, les avantguardes artístiques de principis de segle XX les que obren un debat crític respecte la concepció decimonònica de monument. El Constructivisme Rus, lligat a la transformació social i econòmica de la Rússia bolxevic, aporta nombrosos exemples de nous monuments, basats en el futur i l'anticipació, i no ja en la rememoració de temps precedents. En aquest sentit, Cohen escriu que *"l'apport essentiel des modernes est la réflexion sur le monument pensé comme anticipation, évocation de l'avenir et non remémoration ou commémoration*."[28]

En el *"Manifest del realisme"* escrit i difós pels carrers de Moscou l'any 1920, Gabo i Pevsner encara plantegen una idea més radical, escriuen: *"L'avui pertany al fet./ Ho tindrem en compte també demà./ Deixem el passat a les nostres espatlles com una carronya./ Deixem el futur als poetes. / Nosaltres ens quedem amb l'avui*."[29]

Com veurem, el projecte de *Monument a la III^a^ Internacional* de 1919 o el *Märzgenfallenen-denkmal* de Walter Gropius de l'any 1922, constitueixen exemples de monuments construïts per commemorar fets

[25] Riegl, Aloïs (1999) op.cit. p.24-25

[26] En aquest sentit cal assenyalar la distinció que estableix E. Pol respecte als processos simbòlics i identitaris *"a priori"* i *"a posteriori"* A: Pol, Enric **Symbolism a priori. Symbolism a posteriori** A: Remesar, Antoni (ed) **Urban Regeneration. A challenge for Public Art** *Monografies psico/socio/ambientals, 6* Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997, pp.71-76

[27] Debray, Regis **Trace, Forme, Message** *Les Cahiers de médialogie* nº 7, La Confusion des Monuments, Paris, Gallimard, 1999, p. 37

[28] Cohen, Jean-Louis **Monuments déguisés** *Les Cahiers de médialogie* nº 7, La Confusion des Monuments, Paris, Gallimard, 1999, p.175

[29] Gabo, Naum; Pevsner, Antoine **Manifiesto del realismo** Moscú, 1920 A: Cirlot, Lourdes (ed.) (1993) **Primeras Vanguardias artísticas, Texos y documentos** Barcelona, Parsifal Ediciones, 1999, pp.233-238

passats, reivindicant però concepcions formals i funcions urbanes i socials d'una societat en transformació.

La diversitat de llenguatges que es desenvolupen arrel d'aquestes i altres experiències al llarg del segle XX incrementa la capacitat comunicativa i formal de l'art públic, però també posa en qüestió la noció monumental com a forma pròpia de l'expressió artística. El monument, explica Young, és utilitzat durant gran part del segle XX pels règims dictatorials que es desenvolupen a Europa i la URSS, la qual cosa el vincula amb l'expressió de les ideologies totalitàries.[30]

Es planteja un llarg debat entre artistes i intel·lectuals que el sociòleg Henry Lefebvre resumeix de la següent manera:[31]

En contra del monument	A favor del monument
El monument, seu d'una institució (l'Església, l'Estat, la Universitat), és essencialment repressiu. Quan organitza un espai en el seu entorn és per colonitzar i oprimir.	Si el monument exerceix un control és a fi de congregar. És l'únic lloc on es pot concebre i imaginar la vida social.
Extendre l'espai monumental a l'habitar ha constituït sempre una catàstrofe.	Bellesa i monumentalitat van aparellades. Els grans monuments van ser transfuncionals (catedrals) i fins i tot transculturales (les tombes); d'aquí el seu poder ètic i estètic.
L'esplendor monumental és formal, i si bé es troba sempre ple de símbols, el monument els ofereix a la contemplació (passiva) i a la consciència social quan aquests símbols, ja caducs, han perdut significació.	Els monuments han estat sempre utòpics, sempre en una dimensió diferent a la dels recorreguts urbans, projecten sobre el terreny una concepció del món.

Quadre basat en les idees d'Henry Lefevre en relació al concepte de monument

L'autor conclou determinant la necessitat de construir el que ell anomena *"símbols utòpics"*, que identifica amb una de les següents formes espaials: la iso-topia, l'hetero-topia i la u-topia. La iso-topia descriu un lloc concret i el seu entorn; l'heterotopia planteja l'alteritat espaial; la u-topia, per la seva part, planteja el *"no lugar que busca situarse"*.[32] La utopia és per aquest autor allò que no té lloc, *"el lugar de lo que no ocurre y de lo que no tiene sitio, el lugar de lo que está en otra parte.(..) Por regla general, este lugar imaginario y real se encuentra en los límites de la verticalidad, dimensión del deseo, del poder, del pensamiento."* [33]

En aquest sentit, *"la altura erigida en cualquier punto del plano horizontal puede convertirse en la dimensión de lo "de fuera", en el lugar de la ausencia-presencia, de lo divino, de la potencia, de lo semi-ficticio y semi-real, del pensamiento sublime."* Concloent que el que és propi de la

[30] Young, James E. **Memory, Countermemory, and the End of the Monument** A: Young, James E. **At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture** New Haven and London, Yale University Press, 2000 p.95
[31] Lefebvre, Henry (1970) **La revolución urbana** Madrid, Alianza Editorial, 1980, p.28
[32] *"No lugar"* en un sentit propi, anterior al de Marc Augé. Autor que situa els "no-llocs" en els espais de transitorietat propis de la postmodernitat. A: Augé, Marc **Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité** Paris, Le Seuil, 1992
[33] Lefebvre, Henry (1980) op.cit. p.45

monumentalitat és, generalment, l'amplitud d'un espai que desborda els seus límits materials. A més afirma que no pot existir l'espai urbà sense aquests *"símbols utòpics"*, exempts de la dimensió més utilitària però formant part de les lleis de la forma urbana."[34]

Tal i com s'ha comentat, les avantguardes artístiques rebutgen el paradigma decimonònic de monument, la qual cosa obra tot un debat crític en el marc de la cultura occidental. En paral·lel però, la definició assenyalada per Bohigas continua responent a una necessitat social i urbana, fins establir connexions formals i conceptuals amb l'art modern i contemporani.

En aquest sentit, Regis Debray conclou que la crisi del monument-missatge és una etapa a superar, per aquesta raó planteja la importància de *"re-semantitzar"* l'espai urbà. És a dir, dotar-lo de nous missatges comunicatius basats en un llenguatge compartit. No veu però com això pot ser possible *"sense revitalitzar l'espai públic i el sentit cívic,"*[35] i aposta per nous models encara per inventar.

[34] Lefebvre, Henry (1980) op.cit. p.138
[35] Debray, Regis (1999) op.cit. pp. 27-44

"MONUMENTS PER AL POBLE"

L'etapa moderna inicia el seu recorregut amb el naixement dels estats-nació i la transició cap a les democràcies seculars. El model que havia regit durant segles i que mostrava el poder unipersonal del monarca, de l'emperador o per extensió del general victoriós, es transforma en un element que commemora altres poders i altres valors: els ideals de la burgesia estatal. Entre els segles XVIII i XIX, els monuments d'aquesta nova societat encara fan ús de la figura del monarca per tal de representar els valors de tot un poble o nació.[36] No és fins al darrer terç del segle XIX que la publicació de la persona privada i els seus mèrits es multiplica arreu de les ciutats europees i americanes. Des del cementiri a la plaça pública i al carrer es produeix el que Penélope Curtis anomena *"statuemania"*[37] i autors com Peter Read defineixen com *"la proliferació de les estàtues-xampinyó"*.[38]

"Ciudades, regiones y naciones (utilizan) el monumento para commemorar todo lo que (estiman) digno de alabanza: hechos de armas, literarios, científicos; personajes esforzados en cualquier campo; virtudes que se estiman inherentes a un pueblo."[39]

En aquest sentit és il·lustratiu observar el títol i continguts de l'article *Vigileu amb l'escultura*, publicat el dia 12 de Juny de 1924 en la primera pàgina del diari *Le Journal.* En ell es planteja una queixa respecte el que es descriu com: *"la gran reunió dels homes de bronze"*, que és encara en aquells anys la tipologia monumental en ús.[40]

La quantitat de monuments a personatges i fets, que es multiplica de forma exponencial a partir d'aquest moment, s'explica com veurem per determinades transformacions urbanes, -molts cops relacionades amb esdeveniments internacionals com les Exposicions Universals-, però també per la capacitat tècnica de reproducció que ofereix el ferro i el bronze, en comparació amb la tècnica de la talla en pedra.[41]

[36] Pevsner, Nikolaus (1976) **History of Building Types** New Jersey, Princeton University Press, 1997, p.11
[37] Curtis, Penelope (1999) op.cit. p.38
[38] Read, Peter **Picasso et Apollinaire Les métamorphoses de la mémoire 1905/1973** Paris, ed. Jean Michel Place, 1995, p.153
[39] Martín González, Juan José (1996) op.cit. p.7
[40] Citat a: Read, Peter (1995) op. cit. p.154
[41] Martín González, Juan José (1996) op.cit. p.8

Fig.1 A Josep Anselm Clavè, 1888. Barcelona

SUBSCRIPCIONS POPULARS

Gran part d'aquestes obres estan dedicades a personatges preponderants de la cultura, la política i l'economia i són finançades a través de subscripcions populars. En una meritocràcia, -diu Curtis, que qualifica aquestes obres de *"monuments per al poble"*-, el mèrit ha de ser celebrat, i cita al sots secretari d'Instrucció Pública i Belles Arts francès que l'any 1913 assenyala: *"l'art francès ha seguit sovint les instruccions de l'Estat, però l'ajuda prestada als artistes per part de la ciutadania és molt més eficaç en l'educació nacional"*.[42] Es tracta d'obres sovint promogudes per elits pertanyents a la classe benestant burgesa, però que en ocasions aconsegueixen una difusió popular important. Aquest és el cas del monument a Camilla Collett de l'escultor Vigeland, finançat per 500 dones noruegues.

La iniciativa ciutadana que està en la base de tota obra finançada a través de subscripció popular és una fórmula que arribarà fins als nostres dies. Ignasi de Lecea n'explica el procediment, i planteja els dubtes que aquesta fórmula genera a nivell públic en el context d'una democràcia formal:

"Las comisiones promotoras, que eventualmente incluyen a la familia del homenajeado, centran a menudo su actividad de manera casi exclusiva en la erección del monumento que pretenden, y suelen partir de un imaginario previo bastante tradicional y convencional, pautado por la tradición iconográfica de la escultura del siglo XIX con algunos toques de una presunta modernidad. Las comisiones suelen rechazar la participación de artistas foráneos y manifiestan una cierta tendencia al concurso como forma de encargo. El concurso, aparte de su apariencia democrática, tiende a potenciar la difusión de la idea, dándole mayor trascendencia ciudadana y permite sentar las bases de un acto multitudinario de inauguración, lo cual sintoniza de manera excelente con los objetivos de los patrocinadores. Pero en el otro lado del problema surge la cuestión ¿debe contar con el apoyo público, debe autorizarse en definitiva, cualquier iniciativa de estas características, avalada o no por la recaudación de una subscripción popular casi siempre insuficiente? Ésta es claramente una decisión política. La representación democrática de la ciudad debe establecer los mecanismos para transformar la propuesta de unos ciudadanos en una voluntad de la ciudad. Esta decisión afecta al interés de trascender a la memoria colectiva determinado hecho o personaje y debe partir de procedimientos reglados con carácter general." [43]

[42] Curtis, Penelope (1999) op.cit. p.38
[43] de Lecea, Ignasi **Cultura, encargo, sitio, mecenazgo y conmemoración en la escultura pública. Algunos ejemplos desde Barcelona** *Waterfronts nr. 8*, April 2006, p.6 Publicat per primera vegada a: Brandão, P; Remesar, A **O espaço Público e a Interdisciplinariedade**, 2000, pp.69-78

ART PÚBLIC; ART DE LA CIUTAT

L'eclosió del monument pròpia de la segona meitat del segle XIX i principis del segle XX està vinculada al creixement en forma d'eixamples i regeneracions dels nuclis antics de les ciutats europees i americanes. Creixement lligat a les necessitats d'allotjament fruit d'un augment exponencial de la població urbana en plena etapa industrial. A la ciutat de Barcelona per exemple, el número d'habitants passa de 189.848 l'any 1860, a 1.005.565 l'any 1930. [44] La xifra s'ha multiplicat per cinc en 70 anys, en paral·lel al propi creixement de la ciutat, que després de molts segles per fi pot "estendre's"[45] en el territori derribant la muralla que la limitava.

Es tracta d'un període molt fèrtil a nivell cultural en el que apareix un concepte novedós, el d'Art Públic, -vinculat a la creació d'una nova disciplina: la planificació urbana. Per als intel·lectuals i professionals d'aquesta etapa, l'art públic transcendeix la idea d'escultura commemorativa o monument, per significar *"l'art de fer ciutat"* en el sentit en que ja apunta Ildefons Cerdà en la seva *Teoría General de la Urbanización* de 1867.[46]

Cronològicament, l'aparició del concepte coincideix amb l'afirmació i difusió de l'Art Nouveau, en tant que *"art bàsicament ornamental que procurava integrar i conciliar el "bon gust" amb la utilitat"*[47] en una idea integrada de les arts i la indústria. I amb la corrent internacional de les Arts and Crafts iniciada anteriorment a Anglaterra i Alemanya de la mà d'arquitectes com William Morris, Ruskin, Van de Velde, Olbricht i Behrens.

Tot i així, els àmbits geogràfics específics des d'on s'articula i difón el concepte són quatre: EEUU, Anglaterra, França i Bèlgica. Als EEUU, Frederick Law Olmsted utilitza el concepte de *Civic Art*.[48] Com veureum, és la base del posterior moviment *City Beautiful* desenvolupat per arquitectes com Daniel Burnham, -creador d'un referent en aquest marc: l'Exposició Colombina de Chicago l'any 1892. Aquest moviment

---

[44] Lecea, Ignasi de; Remesar, Antoni; Grandas, Carme (eds.) **Catàleg de l'art públic de Barcelona** Barcelona, Universitat de Barcelona - Ajuntament de Barcelona. Maig 2004 (Capítols: De la demolició de la muralla a l'Expo de 1888; Del tombant de segle a l'expo de 1929) Accessible des de: http://www.bcn.cat/artpublic

[45] *"Antes la ciudad procuraba encerrarse y replegarse sobre sí misma, pero la tendencia moderna es completamente opuesta; hoy solo busca extenderse, cubrir superficies cada vez más importantes. Los medios de transporte cada día más económicos, más rápidos y más perfeccionados, favorecen esta extensión"* Jaussely, Leon **Proyecto de enlaces de la zona de ensanche de Barcelona y de los pueblos agregados** Memòria, 1907

[46] Cerdà, Ildefons (1867) **Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona** Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1968-1971

[47] Ribeiro Pinto de Abreu, José Guilherme **Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)** Directora: Margarida Acciaiuoli de Brito Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006, p.6

[48] El concepte *Civic Art* és àmpliament difós per Charles Mulford Robinson, un periodista que arriba a ocupar l'any 1913 la primera càtedra del *Civic Design* a la Universitat de Illinois i que publica l'obra *Modern Civic Arts* l'any 1903. A: Luque, José **Architecture and Town Planning: Uninterrupted Dialogue. The Birth of the Two First Urban Traditions** *Planning History. Bulletin of the International Planning History Society*, vol. 24 n°s 2-3, 2002

encara existeix, ja que gran part de les ciutats nord-americanes tenen una *Civic Art Commision*, que té com a finalitat adequar les transformacions urbanes a uns criteris d'estètica ciutadana. Segons José Luque, el fenòmen americà del *City Beutiful "queda inseparablemente unido a la formulación del Civic Art como una disciplina específica, con un contenido arquitectónico, pero con unos objetivos que superan los propios de la Arquitectura. Se trata desde luego de un proceso múltiple, en el que convergen distintas sensibilidades, y con ejemplos a ambos lados del Atlántico. Junto a la experiencia americana habría que incluir la versión inglesa del Civic Art, el Art Urbain francés, y el Art Public belga."*[49]

A França, *"las profundas transformaciones de las grandes capitales (atraen) desde finales del siglo XIX el interés de eruditos, intelectuales e historiadores. Caso bien significativo es el de París donde entre 1903 y 1909 Eugéne Hénard (publica) sus Transformations de Paris. En 1903, el historiador, archivista y bibliotecario Marcel Poëte inicia sus cursos sobre historia de París y en 1907 publica su Art Urbain, realiza estudios sobre la evolución del plano y las transformaciones morfológicas de la capital, y organiza la exposición Evolution de Paris et l'Art Urbain que tendrá una gran repercusión al coincidir con el despertar de una preocupación por la protección del patrimonio histórico monumental y el debate de las normas para su defensa."*[50]

Aquests fets repercutiran en la fundació l'any 1913 de la *Société Française des Urbanistes*[51] de la qual formaran part, entre d'altres, personatges com Léon Jaussely, J.C.N. Forestier i Tony Garnier.[52] Aquesta Societat estarà vinculada a l'*École Supérieure d'Art Public*, creada l'any 1915 per la secció d'Higiene Urbana i Rural (1908) del Museu Social. L'*École Supérieure d'Art Public* serà el germen de l'actual *École des Hautes Études Urbaines* fundada l'any 1919 per Henri Sellier i Marcel Poëte.

A Anglaterra a partir de 1909, R. Unwin[53] promourà a Liverpool la creació de l'escola d'Art Cívic, que amb posterioritat passarà a anomenar-se Urban Design.

Personatges com Josef Stübben i Camillo Sitte són fonamentals per a la formació de tot aquest pensament. L'any 1889 Camillo Sitte publica el

[49] Luque, José (2002) op.cit.
[50] Capel, Horacio **La morfología de las ciudades 1. Sociedad, cultura y paisaje urbano** Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, p.42
[51] Remesar, Antoni Aportació presentada en la defensa pública de la tesi doctoral: Ribeiro Pinto de Abreu, José Guilherme (2006) op.cit.
[52] Tony Garnier, -amb la seva visió de la ciutat racionalitzada lligada a la indústria-, posa els fonaments del posterior Moviment Modern. Garnier, Tony (1904) **Une cité Industrielle. Étude pour la construction des villes** París, August Vincent, 1917. A: Choay, Françoise **El Urbanismo, utopías y realidades** Barcelona, Ed. Lumen, 1970, pp.258-289
[53] Raymond Unwin publica l'influent llibre: **Town Planning in Practice. An Introduction to the Art of Designing Cities and Suburbs** l'any 1909

llibre *City Planning According to Artistic Principles*, on es fa ús dels exemples del passat, no pas per defendre un estil particular d'arquitectura, sinó per discutir idees sobre l'art de construir i viure. Aquest tractat influirà enormement en urbanistes i arquitectes com els americans Hegemann i Peets, autors del compendi *Civic Art*, publicat l'any 1922.[54] En aquestes i altres publicacions s'estableixen les bases per a la construcció ordenada de les ciutats a través d'una visió integrada, i entre molts d'altres aspectes es planteja la necessitat de monumentalitzar la ciutat com a condició per assolir l'estatut de *"metròpolis civilitzada."*[55]

"*Uno de los principales propósitos de este libro sobre arte (cívico),* -expliquen Hegemann i Peets-, *es mostrar la necesidad de ampliar la esfera de influencia del arquitecto, subrayar la relación fundamental de un edificio y el marco en el que se encuentra, la urgencia de proteger la exterioridad de los accesos, la conveniencia de agrupar edificios formando conjuntos armoniosos, de garantizar la preponderancia de unos edificios sobre otros para que, gracias al sometimiento voluntario del menor al mayor, sea posible crear una unidad superior y más monumental, una ciudad que abarque, como mínimo, grupos de edificios y sus alrededores, a ser posible, barrios enteros, e inluso cabría esperar que llegara a comprender ciudades enteras*."[56]

Per a aquests autors és imprescindible la integració de totes les arts que confluexen en la transformació de la ciutat, però és l'arquitectura la disciplina que ha de ser la guia d'aquesta visió integradora, doncs segons ells es "*el arte magistral que coordina las restantes artes*."[57] Es tracta d'una idea apuntada, des d'un altre punt de vista, per Joseph Stübben l'any 1890, per a qui el planejament urbà, i no l'arquitectura, es "*la actividad integral que proporciona el bienestar físico y mental de los habitantes, y que actúa como guardián de su saneamiento y de su salud; es cuna, ropón y ornamento de la ciudad; agrupa a todas las empresas públicas y privadas en una unidad superior*."[58]

Pel que fa a Bèlgica, és d'especial interès aproximar-nos a les aportacions dels *Congressos Internacionals d'Art Públic* duts a terme entre els anys 1898 i 1910, organitzats per *l'Oeuvre Nationale Belge de l'Art Public* (1894).

---

[54] Hegemann i Peets analitzen en la seva obra Civic Art, de l'any 1922, el llibre de Camillo Sitte i fan una recopilació de les seves aportacions. Segons aquests autors "*el libro indaga las causas que crearon el encanto estético peculiar de las ciudades desarrolladas en siglos pasados y las descubre en los métodos, antiguos y por desgracia olvidados, de implantar las edificaciones. Lo demuestra (...) mediante abundancia de ejemplos teóricos." Respecte els monuments, Sitte admira les places medievals i renaixenitstes, ja que "proveían incidentalemente de magníficos escenarios para la estaturia. Mientras la pràctica moderna sólo admite colocar estatuas en el centro, con la consiguiente obstrucción de fachadas interesantes y de accesos principales, los diseñadores del arte civil antiguo situaban las estatuas contra las fachadas que delimitaban sus plazas, en el sitio donde tenían asegurado un fondo idóneo o, si no, en estudiada relación con las visuales perfectamente estudiadas o con los centros de gravedad estéticos de las plazas*." A: Hegemann, Werner; Peets, Elbert (1922) **Arte Civil** Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1992, p.7-28

[55] Curtis, Penelope (1999) op.cit. p.38

[56] Hegemann, Werner; Peets, Elbert (1922) op. cit. p.1

[57] Hegemann, Werner; Peets, Elbert (1922) op. cit. p.199

[58] Stübben, Josef (1890) **Der Städtebau** Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg & Sohn Verlag, 1980

El seu mentor i organitzador, el pintor Eugène Boerman, observa amb preocupació la decadència de l'art públic, quan segons ell és "*el sublim de lo útil en la vida pública.*" [59] Per aquesta raó planteja la importància de que el treball dels artistes s'inspiri en l'interès general. I reivindica la necessitat de revestir d'una forma artística tot el que té a veure amb la vida pública contemporània; transformar els carrers en museus pintorescs que constitueixin elements d'educació per al poble; i donar a l'art la missió social d'antany aplicat a les idees modernes en tots els camps regits pels poders públics.[60]

Boerman explica, "*dès que je me fus remis en contact avec la vie de mon milieu, j'entrepris une campagne de presse pour démontrer la nécessité de donner à la protection officielle de l'art un objectif social nettement caractérisé. C'était en 1890.*"[61] Es refereix al programa que ell mateix redacta i que seria aprovat per crear l'*Obra Nacional Belga de l'Art Públic*.

Tal i com destaca José Guilherme Abreu en la Tesi Doctoral *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal 1948-1990* [62] el *Premier Congrès Internacional de l'Art Públic* es desenvolupa entre el 24 i el 29 de Setembre de 1898. Aquest primer congrés es nodreix de diverses delegacions nacionals (EEUU, França, Gran Bretanya, Holanda, Hongria, Luxemburg,..) i municipals (París, Viena, Madrid, Roma,...). L'any 1900 es du a terme el *Deuxième Congrès International a Paris*, i l'any 1905, el *tercer* a Liège. En el tercer congrés, es decideix crear l'*Institut Internacional d'Art Public* amb l'objectiu de vetllar per l'aplicació dels resultats obtinguts durant les trobades i per l'organització de futurs congressos.

Les finalitats que persegueix l'*Institut Internacional d'Art Public* des d'una perspectiva integral de la problemàtica urbana són les següents:

- Valoració i conservació del patrimoni moble, immoble i cultural. I molt especialment a escala local.
- Valoració i conservació del paisatge urbà, històric i natural. Denúncia de les agressions al paisatge.
- Promoció de la monumentalitat en edificis i infrastructura pública.
- Qualificació de l'espai públic mitjançant el disseny dels elements utilitaris.

[59] "*L'art públic, c'est à dire, le sublime de l'utile dans la vie publique, était anciennement une règle de civilisation à laquelle on ne dérogeait que sous peine de déchéance morale, tandis qu'aujourd'hui, il est une exception, et la vulgarité de l'utile dans la vie publique est devenue générale!*" Boerman, Eugène **Historique de l'Oeuvre de l'Art Public** A: AAVV **Premier Congrès International de l'Art Public** Bruxelles du 24 au 29 septembre 1898, s/1, s/d, p.18 Citat a: Ribeiro Pinto de Abreu, José Guilherme (2006) op.cit. pp.3-6
[60] Boerman, Eugène (1898) op.cit. p.17-18
[61] Boerman, Eugène (1898) op.cit. p.16-17
[62] Ribeiro Pinto de Abreu, José Guilherme (2006) op.cit. p.3-6

- Integració del concepte d'Art Públic en l'Educació, mitjançant l'organització i establiment de Museus,-potenciant continguts i procediments flexibles i oberts.
- Estudi de l'evolució de la ciutat.
- Estudi i aplicació de les darreres investigacions tècniques i científiques.
- Treball de difusió i assessorament. Raó per la qual es crea la *Revista Internacional d'Art Públic*. [63]

En el marc de l'Exposició Universal de Brussel·les de 1910, es du a terme el *IV* (i darrer) *Congrés d'Art Públic.* Boerman difon el programa en diaris com La Vanguardia, que segueixen amb interès aquest tema. En ell explica les finalitats que persegueix la trobada:

- Inaugurar una era de "*previsió, evolució i cultura, en la que cap legislació ni poder públic tolerarà la mutilació dels dominis de la natura i l'art per l'abús del mal gust degenerat en vandalisme; en la que cap autoritat permetrà que els nobles monuments dels nostres avantpassats siguin modificats, disfrassats, deteriorats, per conservar-los, mitjançant restauracions, que, sovint són una moderna manifestació iconoclasta*."
- Impulsar que Estats i Municipis es "*deixin aconsellar per comissions d'estudi de l'Art Públic, no centralistes, sinó regionals i locals*".
- "*Desitjar que les creacions i transformacions de les ciutats, barris, places i carrers, així com els monuments i el decorat de la via pública, responguin a un art ètnic, lògicament original, subjecte a les condicions morals i materials del país, de l'època i de l'emplaçament*."
- I de la mateixa manera vetllar per la qualitat "*dels espectacles populars, de les festes i commemoracions pàtries, i del teatre a l'aire lliure*."
- Promoure l'Ensenyament Públic i deixar de banda una "*pedagogia de convencions i d'uniformisme mental*".[64]

En general, la idea de ciutat entesa per aquests arquitectes, artistes i intel·lectuals a cavall entre dos segles es resumeix en els principis urbans que defenen, basats en la utilitat, la higiene i la bellesa.[65] Aquestes tres dimensions aniran perfilen noves disciplines com són el *Town Planning* i l'*Urbanisme*, assentades pel posterior

[63] Boerman, Eugenio **El Porqué del "IV Congreso Internacional de Arte Público"** *Hoja Artística La Vanguardia* 1910

[64] Boerman, Eugenio (1910) op.cit.

[65] Stübben, Josef **The Planning and Laying-out of streets and open spaces** VIIth International Congress of Architects, "Summary of Proceedings," *Journal of the Royal Institute of British Architects* 13, 3rd Ser. (25 August 1906) / Stübben, Josef **Practical and aesthetic principles for the laying out of cities** Presentat per primera vegada el mes de Septembre de 1885 a: Deutschen Vereins für öffentliche Gesundheitspflege, a la ciutat de Freiburg, (Alemanya) / Agache, Alfred **Suggested Plan for a Federal Capital for the Commonwealth of Australia** Typescript, australian archives, Series a762, 1912 / Carrère, John M. **City Improvement from the Artist Standpoint** *Western Architect* 15 (april 1910):40-41,44 / A: Reps, John W Department of City and Regional Planning, West Sibley Hall, Cornell University, Ithaca, New York Accessible des de: http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/homepage.htm (Setembre 2009)

Moviment Modern. En aquesta evolució, part dels postulats de l'Art Públic rebran una forta crítica, sobretot pel que fa a la concepció monumental de les ciutats.[66] Tot i així cal destacar, tal i com explica Abreu, que l'Art Públic aposta per la defensa del llegat patrimonial així com l'estudi de les belles arts i les arts aplicades en la ciutat, ambicionant constituir -se com una vertadera columna dorsal de la cultura moderna, en aquell moment emergent.[67]

ART PÚBLIC I PEDAGOGIA

Les idees tractades en aquest capítol tenen una forta influència arreu d'Europa. Forestier i Jaussely en són els seus introductors a la ciutat de Barcelona.[68] En la memòria del Concurs per al Pla d'Enllaços de 1907, Jaussely escriu: "*El arte de la Urbanización es eminentemente popular, no hay otro que esté más en contacto con la vida de la colectividad, puesto que es precisamente el medio de vida y de evolución en toda la ciudad. Si en ella prescindimos del arte ¿quién no está convencido de la influencia considerable que pueden tener en la marcha activa de la población los grandes trazados de circulación y la adopción de ciertos servicios públicos, sobre todo, en nuevos proyectos?*

Una feliz agrupación de edificios, una plaza bien distribuida, una estatua bien colocada, un jardín bien situado, hacen mas para la educación que muchos libros. (...) Sería útil, pues, que la ornamentación de las calles o de las plazas, como la de los edificios públicos, sirviese para explicar la historia, la formación, la vida del pueblo, del Estado o de la comarca. (...)

El influjo del arte en la sociedad se presenta cada día más como un medio educativo, siendo no obstante un medio de goce espiritual."[69]

A Barcelona però, com en altres ciutats, aquesta voluntat de fer pedagogia mitjançant l'art de fer ciutat la trobem reflectida en algunes obres uns anys abans. La *Columna meteorològica* i el *Rellotge de sol* [70] construïts l'any 1884 al Parc de la Ciutadella, -que es preparava per a l'Exposició Universal de 1888-, són exemples d'aquesta voluntat formativa. Ricart i Giralt, responsable de la part tècnica i científica d'aquestes peces, explica: "*Es pues una laudable obra, el procurar por todos los medios que el pueblo ya adulto, el que no puede asistir a las escuelas, aprenda cuando menos los rudimentos de esta ciencia tan fácil para los que predicen el tiempo en los calendarios y tan difícil para los sabios de observatorio.*

[66] Luque, José (2002) op.cit.
[67] Ribeiro Pinto de Abreu, José Guilherme (2006) op.cit. pp.2-7
[68] Cebrià de Montoliu, secretari del Museu Social barceloní, difon aquestes idees a través de la revista *Civitas,* òrgan de la Societat Cívica "La Ciutat Jardí". Posteriorment aquesta revista serà dirigida per N.M. Rubió i Tudurí. Civitas introduirà a Catalunya els principis de la Ciutat Jardí i del Regional Planning
[69] Jaussely, Leon (1907) op.cit
[70] Dissenyats en la seva part científica pel capità de la marina mercant Josep Ricart i Giralt i en la part arquitectònica per Josep Fontseré. A: de Lecea, I; Remesar, A; Grandas, C (eds.) (2004) op.cit.

Este fin es el que persigue, al levantar en paseos, y otros pasajes públicos, sencillos monumentos que al llamar la atención del pueblo por sus formas especiales y elegancia, los incita a contemplar los instrumentos anexos, y a leer las planchas explicativas de aquellos, y su objeto. Así se consigue, que formándose academia o asamblea popular delante de la columna meteorológica los más instruidos lean, expliquen y discutan con los más ignorantes, siendo estas conversaciones de pura curiosidad el mejor medio de enseñanza."[71]

Aquest pensament coincideix amb la implantació de l'educació universal, raó per la qual s'estableix un vincle entre art públic i pedagogia. Jaussely escriu: "*Sería útil que la ornamentación de las calles o de las plazas, como la de los edificios públicos, sirviese para explicar la historia, la formación, la vida del pueblo, del Estado o de la comarca. Las obras de arte ganarían en ello porque llevarían en sí mismas una lógica, una razón de ser, en vez de una apariencia de frivolidad." I cita a Henry Baudin, qui expressa: "La vida usual, el medio ambiente en el cual se vive, constituyen ciertamente una enseñanza mas viviente y mas activa que todos los museos del mundo.*"[72]

El vincle entre Art Públic i ensenyament es vincula amb el concepte d'art social,[73] plantejat per socialistes utòpics com Proudhon, qui l'any 1865, en el llibre *Du principe de l'art et de sa destination sociale* escrit en paral·lel al naixement de l'escola realista francesa, fa un al·legat sobre la finalitat social de l'art.[74] Tota creació artística, dirà Proudhon, com aquella industrial o política, té necessàriament una destinació; està feta amb una finalitat.[75] Fins al punt d'afirmar que "*els monuments veritables de la República, en contraposició als de l'Imperi, són els de la comoditat, la salubritat i el preu social de l'habitació.*"[76] L'artista (-ciutadà) és segons aquest pensador aquell qui està en comunió no només amb els seus col·legues, sinó també amb els seus contemporanis. I desenvolupa una idea que anirà prenent forma en les produccions artístiques a cavall entre els segles XIX i XX, i és que no hi ha diferència entre la creació artística i la industrial, ja que en ambdues és imprescindible l'observació de la realitat.[77]

De forma premonitòria, Proudhon es compromet en l'estudi, l'ensenyament i la producció durant més de vint anys d'aquest art compromès amb la societat per tal de poder conformar un art propi del canvi social no abans de quaranta anys.

---

[71] Ricart i Giralt, Josep **Columna meteorológica del Parque de la Ciudadela** Butlletí editat per *La Renaixença* Barcelona, 1885
[72] Jaussely, Leon (1907) op.cit
[73] Méneux, Catherine **L'art social au tournant du siècle** *Arts & Sociétés* Séminaire 12, du 21 septembre 2006 Accessible des de: http://www.artsetsocietes.org/f/f-index12.html (Septembre 2009)
[74] Proudhon, P.J. (1865) **Du principe de l'art et de sa destination sociale** Westmead, Farnborough, Hants; England, Gregg International Publishers Limited, 1971, pp.380
[75] Proudhon, P.J. (1971) op.cit. p.369
[76] Proudhon, P.J. (1971) op.cit. p.374
[77] Proudhon, P.J. (1971) op.cit. p.365

RUPTURES DEL LLENGUATGE MONUMENTAL

Centrats en el context específic de les realitzacions artístiques, observem en aquesta etapa, a cavall entre segles XIX i XX, el trencament parcial dels codis del llenguatge monumental decimonònic, amb la revolució formal i conceptual que suposa el naixement de les avantguardes artístiques i el pensament modern. L'any 1912, Umberto Boccioni declara que *"l'escultura en els monuments i en les exposicions de totes les ciutats d'Europa ofereix un espectacle tant lamentable de barbàrie i de monòtona imitació, que el (seu) ull futurista s'aparta d'ella amb profund disgust."*[78]

Aquest disgust entre artistes i intel·lectuals no precipita una assimilació ràpida dels nous codis monumentals. Ans ben al contrari, el paradigma decimonònic és, com hem apuntat, el més comú fins la dècada dels anys 50 del segle XX. Aquest model tant exitós es basa en una estructura comunicativa desenvolupada des del Renaixement[79], i que s'estrucutura en relació a:

Paràmetres urbans i arquitectònics com:

- la implantació urbana de les obres, equilibrant la tipologia (preponderància, escala,...) del monument amb la situació de la ubicació;
- el caràcter centrípet de l'obra en l'estructura urbana;[80]
- l'ús del pedestal, entès com espai intersticial, -mediador en paraules de Krauss[81]-, entre l'emplaçament concret i el signe de representació;
- el vincle entre l'art monumental i l'ornat públic, especialment mitjançant les fonts públiques, enteses com servei d'abastiment d'aigua a les ciutats.[82]

Funcions socials, polítiques i culturals com:

- la commemoració d'un esdeveniment del passat o d'un personatge il·lustre;
- l'explicació exhaustiva de l'origen i finalitat del monument a través d'una o vàries inscripcions.

[78] Boccioni, Umberto **La escultura futurista** 11 d'abril de 1912 A: Cirlot, Lourdes (ed.) (1993) **Primeras Vanguardias artísticas Texos y documentos** Barcelona, Parsifal Ediciones, 1999, pp.95-104
[79] Duby, Georges; Daval, Jean-Luc **Sculpture From Antiquity to the Present Day** Madrid, Taschen, 2002
[80] Maderuelo, Javier **El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura** Madrid, Modadori, 1990, p.58
[81] Rosalind Krauss els defineix com mediadors entre l'emplaçament concret i el signe de representació. A: Krauss, Rosalind **Sculpture in the Expanded Field** *October* nº8 MIT Press, Spring 1979, pp.30-44
[82] Remesar, A; de Lecea, I; Grandas, C. **La fuente de las tres gracias** *on the Waterfront* nr.5, march 2004 Accessible des de: http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_2.pdf

Formalització artística basada en:

- l'ús del llenguatge iconogràfic i realista en la representació de les figures;
- l'assimilació de diferents tècniques i materials, -entre els que destaca la pedra, la fosa de ferro i el bronze;
- l'adaptació a diversos estils com el romanticisme, el modernisme, el simbolisme, el realisme i el noucentisme.[83]

Es tracta com hem vist d'un model lligat al creixement de les ciutats europees i americanes, que sobretot al llarg del segle XIX promouen grans projectes de remodelació dels centres històrics i d'expansió en forma d'eixamples. Aquest model monumental s'integra en aquest procés sota premisses de tipus urbanístic i arquitectònic relativament estrictes. Sovint, la configuració del monument es basa en una figura o un grup escultòric sobre un basament de tipus arquitectònic situat en emplaçaments urbans com cruïlles, passejos o places. A nivell formal però, s'observa una certa flexibilitat tant en l'assimilació de diferents tècniques i materials, com en l'expressió a través de diferents estils artístics. La funció commemorativa, vinculada al context social i cultural, és imprescindible en el model monumental clàssic.

A finals del segle XIX però, aquest model és incapaç d'integrar els nous conceptes de la modernitat. Les funcions monumentals es veuran reinterpretades des d'aquesta nova perspectiva, que a nivell escultòric aposta per:

- l'aparició de metallenguatges basats en codis d'autorreferencialitat, que s'inicien en la qüestió de la forma.[84]
- la valoració ètica i estètica atorgada a la noció de llibertat i creativitat, assimilant la idea romàntica del geni creador, que deriva en un treball formal basat en la percepció subjectiva de l'artista i no en els codis clàssics iconogràfics. [85]
- l'art lligat a la vida promulgat per totes les avantguardes artístiques.
- la recerca de la tècnica i el material específic en relació als continguts i la factura de l'obra, desenvolupant tècniques constructives com l'assemblatge i la soldadura en detriment de la talla, la fosa o el modelatge.

[83] Martín González, Juan José (1996) op.cit. pp.13-24

[84] Les avantguardes artístiques són l'origen de l'interès per l'autorreferencialitat, que culmina amb la figura del crític Clement Greenberg. *"The essence of Modernism lies...in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but to entrench it more firmly in its area of competence."* Greenberg, Clement **Modernist Painting** *Forum Lectures* Washington, D. C: Voice of America, 1960

[85] Remesar, Antoni **Hacia una teoría del arte público** a: Remesar, A. (1999) **@rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público** *Monografies socio ambientals 24*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2001, p. 90

- l'aparició del llenguatge abstracte i la seva evolució enfrontada al llenguatge figuratiu.[86]

Les avantguardes artístiques desenvoluparan com veurem llenguatges rupturistes al llarg del segle XX que repercutiran en la concepció monumental moderna, que hem sintetitzat en tres línies genealògiques.

LÍNEA GENEALÒGICA 1. LA PÈRDUA DEL PEDESTAL [87]

L'any 1893 Auguste Rodin planteja l'anulació del pedestal, un dels elements primordials del paradigma monumental. Basament de caire arquitectònic que segrega la figura principal del lloc on s'ubica, amb diverses finalitats:

- La visibilitat de la figura en el paisatge urbà.
- La possibilitat de situar inscripcions en els laterals del pedestal i fer perdurar la informació del monument.
- La jerarquització de la figura principal (situada al capdemunt) respecte altres figures secundàries i respecte el propi espectador.

Fig.2 A Joan Güell i Ferrer, 1888. Barcelona

[86] AAVV **La Modernidad a debate** Madrid, Akal, 1993
[87] Maderuelo, Javier **La pérdida del pedestal** Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994

Com veurem, l'impacte d'aquest gest produeix l'abordatge a tot un camp d'experimentació en relació als múltiples vincles entre art públic i emplaçament. Camp d'experimentació en el que la situació de l'espectador també es veu restructurada, passant a convertir-se en un dels elements centrals de l'obra.

ELS BURGESOS DE CALAIS

L'anulació del pedestal, imprescindible en el paradigma monumental fins Rodin, es planteja en el grup escultòric que crea l'any 1895 per retre homenatge als *burgesos de Calais*.[88] Aquesta obra commemora un fet ocorregut l'any 1347 al nord de França, quan Eduard III assaja la ciutat portuària de Calais i declara la seva indulgència a la població a canvi de la humiliació i mort de sis burgesos portadors de les claus de la ciutat. Els sis voluntaris, que al final són perdonats per la intercessió de la reina, són els sis personatges representats per Rodin, en el moment que es presenten davant Eduard III.

Diversos alcaldes de Calais intenten commemorar aquest acte amb una escultura però no arriben a materialitzar-se els projectes. L'any 1884 es torna a considerar el tema i es tria Rodin per dur a terme l'obra. L'any 1889 és presentat el grup (sobre pedestal) a l'exposició Monet-Rodin i resulta una de la obres clau de l'esdeveniment. Tot i així, l'alcalde de Calais ja s'ha retirat i la comissió que s'havia creat per fer el seguiment de l'obra, desfet.

El projecte es rempren el 1893, quan Rodin està en ple procés creatiu per al *monument a Balzac*. Els burgesos evolucionen llavors de forma dràstica. L'escultor explica: *"el grup, perquè resulti impressionant, s'ha d'instal·lar arran de terra, de manera que es pugui penetrar millor en l'aspecte de la misèria del sacrifici del drama."*[89]

L'obra s'inaugura el 3 de juny de 1895, però malauradament sobre un sòcol al mig d'un jardí. *"Jo volia fer segellar les meves estàtues, unes darrere les altres, davant de l'Ajuntament de Calais, al nivell de les lloses de la plaça, com un rosari vivent de patiment i sacrifici. Penso que hauria causat un fort impacte. Però van refusar el meu projecte i van imposar un sòcol tan poc agraciat com superflu."*[90] No és fins al final de la IIª Guerra Mundial quan la ciutat de Calais respecta la voluntat de l'escultor i presenta el grup arran de terra, tal i com es pot contemplar a Paris, Filadèlfia i Tòquio en l'actualitat.

[88] Existeixen amb anterioritat alguns exemples d'obres sense pedestal ubicades en tombes de cementiri. Una de les més representatives és l'obra de factura realista situada a la tomba de Victor Noir al Cementiri de Père-Lachaise a Paris, de Jules Dalou, realitzada l'any 1890. A: Duby, Georges; Daval, Jean-Luc 2002) op.cit. p.923
[89] AAVV **Monument als burgesos de Calais** a: AAVV **Auguste Rodin** Barcelona, Fundació "La Caixa", 2001, pp.48-53
[90] AAVV **Monument als burgesos de Calais** (2001) op.cit. pp.48-53

Rodin anul·la una funció fins aquest moment imprescindible ja que la considera supèrflua, i aquest fet és un revulsiu que inicia un procés imparable de deconstrucció del llenguatge monumental al llarg del segle XX. S'inicia així una línia de treball basada en una nova concepció espaial i formal del monument, que a partir d'ara serà susceptible de ser penetrat per l'espectador, amb les conseqüències que això implica.

TRIBUNA LENIN I MONUMENT A LA IIIª INTERNACIONAL

La realització tardana dels *Burgesos* reflecteix la manca de codis lingüístics de la societat, que a finals del segle XIX encara no està preparada per comprendre els nous llenguatges que aniran desenvolupant-se.

És en el context social i polític de la Revolució Bolxevic i la creació de la Rússia dels Soviets, -un cop aniquilat el sistema feudal instituït pel zarisme- que apareixen grans innovacions en tots els camps de la cultura. Les primeres avantguardes artístiques europees, especialment el *futurisme* i el *cubisme*, troben en la intel·lectualitat russa un camp de creativitat immens lligat a una nova visió de l'art i la seva funció social.[91]

En aquesta societat convulsa fructifica el *suprematisme* liderat per Malevich, i l'any 1921 s'encunya el terme *constructivisme* que neix de la ma d'artistes, arquitectes, enginyers i dissenyadors enfrontant-se a la noció *"burgesa de la recepció privada de l'obra d'art i al seu ús; però també a l'expressió individualista i a la tècnica tradicional i artesanal"*. Sobretot fomentant "*un art col·lectiu i públic, un ús social de l'art, una tècnica propera a la tecnologia i un art de masses*."[92]

La Tribuna Lenin, de El Lissitzky i el *Monument a la IIIª Internacional*, de Tatlin reflecteixen aquestes idees, i per tant, es situen encara més lluny del paradigma decimonònic analitzat en apartats precedents.

El projecte per a *La Tribuna Lenin*, de l'any 1924, és una interpretació d'uns esbossos fets per Ilia Chashnik l'any 1920. Tant Lisstzky com

[91] Fins al punt que l'any 1920, Gabo y Pevsner consideren que aquestes dues avantguardes s'han quedat en la superfície del canvi. Escriuen: *"El revuelto mundo de los cubistas, despedazado por la anarquía intelectual, no puede satisfacer a quienes, como nosotros, ya han realizado la Revolución y están construyendo y edificando un mundo nuevo"*. I sobre el futurisme: *"...no se puede construir un sistema artístico sobre una sola frase revolucionaria."* A: Gabo, Naum; Pevsner, Antoine **Manifiesto del realismo** Moscú, 1920 A: Cirlot, Lourdes (1999) op.cit. p.233 / Es tracta d'una sensació generalitzada en l'avantguarda russa, reflex de la identitat i potència de l'art lligat a la revolució. L'any 1925, durant l'Exposició Internacional de *L'art Modern i Industrial de París*, Rodchenko, -qui presenta el disseny d'un "club obrer"-, considera "conservador" quasi tot el que veu producte de les avantguardes europees. A: Vázquez Montalbán, Manuel **La literatura en la construcción de la ciudad democrática** Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998, p.28

[92] Bozal, Valeriano **Proa a la revolución, navegando sigo** a: AAVV**¿Qué es la escultura? Del objeto a la arquitectura** Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, p.45

Chashnik pertanyien al grup Unovis, col·lectiu d'estudiants i professors fundat per Malevich per tal de promoure el Suprematisme i dur-lo a les places i carrers de la nova Rússia. Tot i així, vers 1920, Lissitzky inventa la seva pròpia forma d'art: els *Proun*.[93] Aquestes composicions utilitzen diversos eixos i múltiples perspectives per tal de donar la idea de rotació de l'espai i de moviment, però en concret La Tribuna Lenin (proun nº 85) representa un element de caire utilitari, una plataforma elevada per a orador dedicada a Lenin, -mort el mes de Gener de 1924.

El projecte mostra una estructura inclinada de ferro inserida en un gran cub vermell, color de la revolució. En dos nivells diferents de l'estructura, Lissitzky situa dues plataformes per a orador, en la superior es troba Lenin parlant a les masses. Per sobre d'ell, un gran cartell du la paraula "proletariat."

En aquest projecte, l'obra és la base que permet l'*acte*. El subjecte és alhora observador, alhora protagonista en una dialèctica entre la massa (invisible però present en la inscripció), i el personatge retratat, tot un símbol de la revolució.

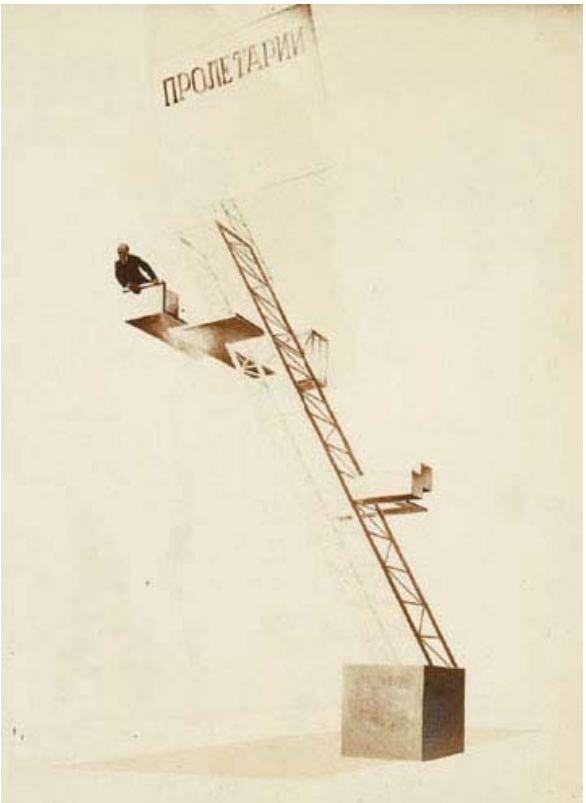


Fig.3 Tribuna Lenin, 1924. El Lissitzky

[93] Acrònim de: Projecte per l'afirmació de lo nou. A: Barron, Stephanie; Tuchman, Maurice **The Avant-Garde in Russia 1910-1930 New Perspectives** Cambridge and London, MIT Press, 1980, p.186

En certa mesura, aquest és també el cas del *Monument a la IIIª Internacional* creat per Tatlin l'any 1919, monument del que es faran diverses maquetes (avui desaparegudes) però mai la seva realització final, que es preveia colossal i tècnicament impossible.

Tatlin planteja un monument en el que el subjecte protagonista és la pròpia societat. Es tracta d'un projecte utòpic en el sentit en que Kandinski planteja el mateix 1919 un "*Monument Universal de la Utopia (...) que es distingeixi per la seva lleugeresa i la seva mobilitat. La seva capacitat de donar aixopluc no només a qui avui visqui en ell, encara que només sigui en somnis, sinó també als que faran néixer el primer somni de demà.*"[94]

Efectivament, el projecte per al *Monument a la IIIª Internacional*, també conegut com Torre de Tatlin, és un edifici que es caracteritza "*per la seva lleugeresa i la seva mobilitat*". En aquesta obra observem la revolució que ha sofert la noció de monument des que Rodin planteja la idea de permeabilitzar l'accés a l'obra a través de la supressió del pedestal. En síntesi, es tracta:

- d'un edifici-monument de gran escala amb clares funcions socials i polítiques;
- que commemora un fet històric però que planteja solucions per a una societat futura;
- sense figuració, dissenyat amb formes geomètriques i abstractes;
- construït amb materials industrials i arquitectònics com el ferro i el vidre, i amb una clara voluntat d'integrar solucions tècniques i artístiques.

Tatlin s'implica en la revolució a través de la Unió de Treballadors de l'Art (Ala Esquerra). Posteriorment és delegat per la Unió de Pintors de Moscou per treballar en la Secció Artística del Soviet de Diputats Soldats i Treballadors. També s'implica en la creació de nous museus sobre art modern i educació artística. Entre els anys 1918 i 1919 és tutor dels Tallers Lliures d'Art de l'Estat de Moscou, germen d'on naixeran els famosos Vkhutemas. La mateixa estructura es planteja a Petrograd (actual Sant Petesburg), i és en aquesta ciutat on Tatlin desenvolupa el taller Material, Volum i Construcció.[95] També forma part del Comissariat d'Educació del Poble (Narkompros), encarregat d'assumir el control sobre les arts. En aquest comissariat s'encarrega de la "propaganda monumental" de Moscou, i per tant planifica i distribueix el treball, organitza la decoració festiva de les ciutats, etc. L'any 1919 i com a responsable, Tatlin assumeix el projecte de *Monument a la III*

[94] Vasilii Kandinsky citat a: Vázquez Montalbán, Manuel **La literatura en la construcción de la ciudad democrática** Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998, p.27

[95] Anatolevich Strigalev, Anatoli (1984) **De la pintura a la construcción de la materia** A: AAVV **Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917** Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p.146

Internacional, i dóna un gir a la tipologia monumental revolucionària, que en general segueix els esquemes bàsics del monument clàssic.

El "col·lectiu creador" que desenvolupa formalment les idees de Tatlin al llarg de l'any 1919 està constituït per I.A. Meerzon, M.P. Vonogradov i T.M. Shapiro.[96]

La seva idea fonamental es forma sobre la base d'una síntesi orgànica dels principis de l'arquitectura, l'escultura i la pintura, configurant un nou tipus de construcció monumental capaç d'unir en si la forma purament creativa amb la utilitària.[97] Spávochnik explica: "*està a prop el temps en què el proletariat necessitarà edificis enormes que puguin allotjar desenes de milers de persones. Mínim esforç, mínim ús de material de construcció, màxima constructivitat: aquestes són les lleis en base a les quals construirà el proletariat. Només treballadors-artistes perfectament formats podran realitzar aquestes tasques amb un màxim de coordinació del treball, incorporant a la utilització més efectiva dels darrers mitjans de producció els últims avenços tecnològics.*"[98]

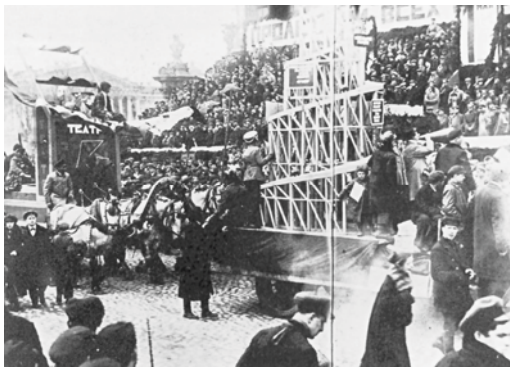


Fig.4 Projecte de Monument a la III^a Internacional, 1925. Tatlin

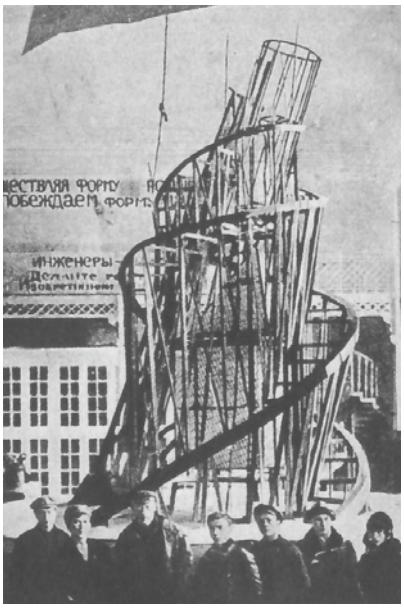


Fig.5 Projecte de Monument a la III^a Internacional, 1920. Tatlin

El projecte d'edifici-monument contempla una doble estructura de ferro en espiral d'uns 400 metres d'alçada inclinada d'acord amb l'angle de l'eix terrestre. A l'interior d'aquesta estructura es situen, un sobre l'altre, quatre cossos geomètrics de vidre: un cub, una piràmide,

[96] N. Punin, 19 de marzo de 1919. Citat a: Larissa Alekseevna Zhadova (1984) **Tatlin** London, 1988
[97] Bozal, Valeriano (2003) op.cit. p.60
[98] Spávochnik, Otdela **IZO Narkomprosa** (Butlletí del delpartament de l'IZO del Comité Popular del Sindicat) Moscou, 1920. Citat a: Anatolevich Strigalev, Anatoli (1994) op.cit. p.140-141

un cilindri i una mitja esfera. Quatre grans volums pensats per girar seguint temps diferents: el cub, dedicat a l'activitat legislativa i a una sala de congressos, trigaria un any sencer en fer un gir; la piràmide, dedicada a l'activitat executiva (albergaria el comitè polític executiu de la Internacional, la secretaria i altres òrgans de caràcter executiu-adiminstratiu), un mes; el cilindre un dia, i tindria un caràcter informatiu amb l'oficina d'informació, el diari, la redacció de proclames i manifestos, etc; i finalment la mitja esfera, que giraria cada hora, es dedicaria a tecnologies com el telègraf i aparells de difusió com la ràdio.

El constructivisme és per a Tatlin "l'art en la tecnologia", o dit d'una altra manera "la humanització de la tecnologia", basada en un coneixement profund de les funcions, característiques i reaccions dels materials en relació a les necessitats biològiques i quotidianes dels éssers humans.[99] En aquest sentit, Tatlin i el seu equip pensen en el principi "termos" per tal d'aïllar l'edificació.[100]

Un cop desenvolupada la primera maqueta del projecte entre els anys 1919 i 1920, es du a terme un treball de difusió amb exposicions itinerants. El mateix 1920, per al tercer aniversari de la Revolució d'Octubre a Petrograd, Tatlin projecta un espectacle teatral que no s'arribarà a realitzar amb improvisacions per part del públic assistent sota el títol: "La construcció del Monument a la IIIª Internacional."[101] Del 8 de novembre a l'1 de desembre de 1920, s'exposa al Taller de Mosaics de l'Acadèmia de Belles Arts de la mateixa ciutat, on es generen encesos debats entre el nombrós públic assistent i molt especialment entre polítics, artistes, arquitectes i enginyers. A finals del mes de desembre, la maqueta és desmantellada i es du a Moscou, on es torna a muntar per a una exposició a la Casa dels Sindicats, en el marc d'una exposició dedicada al VIIIè Congrès dels Soviets, que discutia el pla per a l'electrificació de Rússia. L'any 1925, Tatlin ha creat una segona maqueta (de caire més arquitectònic) del monument per a l'Exposició Internacional de L'art Modern i Industrial de París. Es tracta de la mateixa obra que participa en una manifestació de l'IZO de l'1 de maig de 1925 a Leningrad (ciutat anomenada fins aquest moment Petrograd, i a partir de 1991, Sant Petesburg).

[99] Anatolevich Strigalev, Anatoli (1994) op.cit. p.162-164

[100] El principi termos es basa en crear el buit entre dues parets de vidre. A: Punin, N. **La Torre de Tatlin** *Iskusstvo Kommuny* núm.18, 7 d'Abril de 1919. Citat a: Quilici, V. **L'architettura del construttivismo**, Bari, Laterza, 1969, pg.481-482, des d'on tradueix Bozal a: Bozal, Valeriano (2003) op.cit. p.60

[101] *Krasnaya gaseta (El periódico rojo)*, 12 de desembre de 1920. Citat a: Anatolevich Strigalev, Anatoli (1994) op. cit. p.156

OBRES AMBIENTALS

Rodin inicia, com hem vist, una revolta en els llenguatges que continua l'avantguarda russa, influenciada pels primers *ismes* europeus.

Rodin, tot i plantejar l'abolició del pedestal, circumscriu el seu treball a l'àmbit de l'escultura. Els artistes russos, en canvi, treballen en un terreny més interdisciplinar, aprofondint en l'àmbit de la construcció. L'avantguarda russa, dirà Bozal, *"ha substituït la funció óptico-perceptual pròpia de la pintura de cavallet, per la funció sensorio-perceptual, pròpia del nou art."*[102] Un exemple primerenc el trobem en la Font Màgica, de Carles Buïgas, construïda l'any 1929 en el recinte de l'Exposició Internacional de Barcelona, i que fa servir com a materials l'aigua, el so i la llum.[103]

S'obre així un camí en el que s'aprofundirà al llarg de tot el segle XX, expandint-se per territoris disciplinars fins aquest punt vedats.[104] Es tracta de territoris com l'arquitectura i l'urbanisme que generen el que Javier Maderuelo anomena *"obres ambientals."*[105]

La noció d'obra ambiental ja la trobem en el manifest sobre escultura futurista de Boccioni, de l'any 1912, en el que es proclama *"l'absoluta i completa abolició de la línia finita i de l'estàtua tancada,"* i reclama *"obrir la figura i tancar dins d'ella l'ambient."*[106]

El nou eix de centralitat de les "obres ambientals" passa a estar en la figura de l'espectador, - lliure de percebre des de múltiples angles i punts de vista-, i més concretament en la seva capacitat de percepció i interpretació de l'obra. Es nega així una de les lleis del model decimonònic, basat en la construcció de volums bàsicament centrípets.[107] Neix l'*obra oberta*:[108] l'obra que no finalitza més que en la mirada subjectiva del qui la percep i l'interpreta.

L'obra ambiental permet a l'espectador "penetrar" els volums per tal d'aproximar, -en el cas de Rodin-, la sensació dramàtica expressada pels Burgesos de Calais;[109] i per tal de construir, -en el cas de La Tribuna Lenin i el La Torre de Tatlin-, un monument-edifici integral, plenament utilitari per a una societat igualitària.

Es tracta de concepcions iniciades en contextos històrics, polítics i socials molt diferents, però que permeten fer el pas a obres paradigmàtiques com és *El Monument de Tirgu Jiu* de Constantin

[102] Bozal, Valeriano (2003) op.cit. p.65
[103] de Lecea, I; Remesar, A; Grandas, C (eds) (2004) op.cit.
[104] Els estudis de Rosalind Krauss primer, i posteriorment Javier Maderuelo (entre d'altres) expliquen aquest fenòmen: Krauss, Rosalind (1979) op.cit. pp.30-44 / Maderuelo, Javier **El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura** Madrid, Modadori, 1990, pp.342
[105] Maderuelo, Javier (1990) op. cit. p.40
[106] Boccioni, Umberto **La escultura futurista** 11 d'abril de 1912 A: Cirlot, Lourdes (1999) p.100
[107] Maderuelo, Javier (1990) op.cit. p.58
[108] Estudi sobre el concepte d'obra oberta, en el que la subjectivitat de l'espectador dóna el sentit final de l'obra. Eco, Umberto **Opera aperta** Milano, Bompiani, 1962
[109] AAVV **Monument als burgesos de Calais** (2001) op.cit. pp.48-53

Brancusi (1935-1938),[110] i projectes com *Play Mountain* de Isamu Noguchi, de 1933. En conjunt es tracta d'obres de referència per artistes posteriors, interessats com veurem per la relació de l'obra amb l'espai i la noció de *site*.

LÍNEA GENEALÒGICA 2. ESCULTURES NÒMADES

Podríem situar el *Monument a Balzac*, també de l'escultor Auguste Rodin com inici d'una segona línea genealògica que es desenvolupa en paral·lel a la ja esmentada, també sota el paraigua del nou paradigma modern. Aquesta segona línea, però, lluny d'aprofundir en l'emplaçament on s'ubica, és fruit d'un treball independent interessat en les noves possibilitats formals i constructives que deriven d'un art auto-referencial i autònom. Krauss anomena aquestes obres "escultures nòmades"[111]; projectes de monument, o fins i tot ampliacions d'obres d'escala reduïda, susceptibles de ser ubicades en qualsevol punt de la geografia urbana.

MONUMENT A BALZAC

L'any 1895, Auguste Rodin finalitza el projecte de *Monument a Balzac* revolucionant l'ús dels codis iconogràfics en la representació de les figures monumentals.

El seu plantejament parteix del reflex de la *psiche* en la forma de la figura del personatge representat, i no pas en l'ús d'objectes d'identificació propis del codi comunicatiu establert pel llenguatge monumental decimonònic; que en el cas d'un cèlebre escriptor haguessin estat llibres, papers o plomes.

Tot i que aquesta obra de 3 metres d'alçada es pot contemplar en la confluència dels bulevards Raspail i Montparnasse a Paris des de l'any 1941, el procés que li dona forma als anys 90 del segle XIX topa amb greus impediments degut al despreci amb que és observat pels propis comitents i part de l'opinió pública.

L'any 1891, la *Société des Gens de Lettres*, fundada pel propi Balzac i dirigida en aquell període per Émil Zola, -amic i admirador de Rodin-, encarrega el projecte i fa un pagament de 10.000 francs. Durant dos anys, Rodin investiga el personatge, fa una recerca documental i llegeix tota la seva obra. Fa desenes de retrats basant-se en documents gràfics com

[110] Projecte analitzat en aquesta tesi doctoral, en el capítol dedicat als *Monuments a les víctimes*.
[111] Per Rosalind Krauss no existeix més que una línea genealògica l'origen de la qual es troba en el *Balzac* de Rodin. Línea genealògica que identifica, en l'etapa d'entreguerres, amb un tipus d'escultura autònoma de l'emplaçament que anomena "escultura nòmada". Krauss, Rosalind (1979) op.cit. pp.30-44

fotografies o dibuixos. Aconsegueix les mides de la roba de l'escriptor i du a terme models del Balzac despullat per tal de situar els contrapesos i la posició de les extremitats. Mica en mica es conforma una figura massissa i contrafeta de gran contundència tapada amb un gran abric en referència a la roba que vestia quan treballava.

L'1 de Maig de 1893 l'obra ha d'estar llesta però no ho està. El mes de Juliol, la comissió creada *ex professo* visita el taller de Rodin i les reaccions no es fan esperar: *"cet étrange Balzac est chocant, c'est une masse difforme, ses jambes écartées et son gros ventre le rendent indécent, etc. Ah non, c'est ne pas là, de toute évidence l'idée qu'on doit se faire d'un si gran écrivain."*[112] La següent visita no millora l'apreciació de l'obra, és titllada de *"masse informe, sans nom, un colossal foetus..."*[113]

L'any 1895 serà finalitzat un model en guix del Balzac que es presentarà tres anys més tard junt amb el *Petó* al Saló de la Societat Nacional de Belles Arts, al Camp de Mars. La reacció és molt negativa per part del públic i dels diaris, tot i que també té defensors: el jove escultor Antoine Bourdelle dirà: *"Là! Il nous montre a tous la voie!"*[114] Diversos col·leccionistes volen adquirir l'obra i fins i tot es fa una subscripció de 30.000 francs que Rodin no accepta.[115] I és que finalment els clients, després d'haver rebut el recolzament moral de la *Comission des Beaux-Arts du Conseil municipal de Paris*, -decidida a no acordar cap emplaçament per l'obra-, consideren que aquesta peça no és pertinent i protesten formalment. Rodin torna la fiança de 10.000 francs més els interessos i porta l'obra a la Villa dels Brillants, a Meudon, on s'hi està fins que l'any 1941 és fosa i ubicada a l'emplaçament actual.

MONUMENT A APOLLINAIRE

Una altra obra que podríem titllar de "nòmada," l'observem en el projecte per a *Monument a Apollinaire*, del pintor i escultor Pablo Picasso, desenvolupat amb la col·laboració de Juli González entre els anys 1928 i 1932. Com en el cas del Balzac, el fracàs en la realització final del monument es deu a la manca d'acord entre la comissió promotora i l'artista, resolt a produir una obra moderna a les antípodes del que encara en aquells anys és el model monumental estàndard.

L'any 1916, Guillaume Apollinaire publica el recull de contes *Le Poète Assassiné*, protagonitzat per *Croniamantal*, poeta –com el propi autor- *"amic dels pintors"*, i en el que apareix *l'ocell del Benin -alter ego* de

[112] Descharnes, Robert; Chabrun, Jean-François **Le Monument a Balzac** a: Descharnes, Robert; Chabrun, Jean-François **Auguste Rodin** Paris, Edita Lausanne, 1967, pp.164-175
[113] Descharnes, Robert; Chabrun, Jean-François (1967) op.cit. pp.164-175
[114] Descharnes, Robert; Chabrun, Jean-François (1967) op.cit. pp.164-175
[115] L'affaire Dreyfus, que manté França dividida durant un temps, està darrera la negativa, donat que Rodin no es vol posicionar políticament. A: Descharnes, Robert; Chabrun, Jean-François (1967) op.cit. pp.164-175

Pablo Picasso. Al final del llibre, després del cruel assassinat de Croniamantal, l'ocell del Benin decideix crear una monument a la memòria de l'escriptor.

Tot i que la descripció del monument no és del tot clara, es pot fer la hipòtesi formal del que planteja Apollinaire per a *"l'estàtua en res"* que l'ha de commemorar i que serà la base del treball de Picasso uns anys més tard. L'ocell del Bénin fa una rasa (és a dir un forat allargat) de 50 centímetres d'amplària per dos metres de profunditat.[116] Tot i que amb certa ambigüitat, es planteja que un cop escarbada la rasa, l'escultor talla la representació de Croniamantal en les parets, atorgant al buit una gran preeminència. Al dia següent, aquestes parets són solidificades a base d'una capa de 8 centímetres de formigó, capa que en la base es converteix en 38 centímetres per tal de crear un pedestal. Dos dies més tard, amb el formigó assecat, el buit on es troba el fantasma del poeta és colgat de la mateixa terra extreta uns dies abans. Terra on finalment és plantat un llorer.

Fragment del llibre *El Poeta Asesinado*, de Guillaume Apollinaire, 1916 [117]

"-¿Una estátua de que? preguntó Tristouse. ¿De mármol? ¿De bronze?
-No, es demasiado viejo, respondió el pájaro del Benin, es necesario hacerle una sólida estatua de nada, como la poesía y como la gloria.
-¡Bravo, bravo! –dijo Tristousa batiendo palmas- Una estatua de nada, en el vacío; es una idea magnífica.(...)
-Mañana, si usted quiere. (...)
En el claro del bosque puso el pájaro de Benin manos a la obra. En pocas horas cavó una zanja de medio metro de anchura por dos de profundidad. (…)
La tarde consagrola el pájaro de Benin a esculpir el interior del monumento a semejanza de Croniamantal.
Al otro día volvió el escultor con unos obreros, que revistieron el hoyo de un muro de cemento de unos ocho centímetros de ancho, menos el fondo, que tenía 38 centímetros, de suerte que el vacío afectaba a la forma de Cromiamantal y su fantasma llenaba el hoyo.
Pasados dos días volvieron al lugar del monumento el pájaro de Benin, Tristousa y el príncipe de los poetas con su querida. Llenaron el monumento con la tierra sacada de la zanja y al oscurecer plantaron encima un gallardo retoño del laurel de los poetas, mientras Tristousa Bailarincilla danzaba, cantando:

No te aman todas, mientes; / Larán, larán, larán. / Cuando fue amante de la reina / Era rey, pues ella es reina. / Es verdad, es verdad, lo quiero / A Croniamantal en el fondo del hoyo. / Es él / Cojamos la mejorana / A la noche"

El repte que es planteja Pablo Picasso quan se li encarrega el monument a Apollinaire després de la seva mort és, com veurem, poder construir aquesta "estàtua en res" en un llenguatge modern. Llenguatge incapaç però d'assumir la descripció exacta del que Apollinaire ha deixat escrit anys abans, i és que el poeta planteja una obra basada en conceptes com la negativitat i el contra-monument, que no apareixeran fins la dècada dels 70 del segle XX.

[116] Són les mides aproximades d'una tomba.
[117] Apollinaire, Guillaume **El poeta asesinado** *traducción de Rafael Cansino* Barcelona, Quaderns Crema, 1996

Només dos anys després d'haver descrit el traspàs del seu *alter ego*, mor el poeta; exactament el dia 9 de Novembre de l'any 1918, víctima d'una epidèmia de grip espanyola. És enterrat al cementiri de Père-Lachaise, i és davant de la seva tomba on es reuniran cada aniversari els seus amics, per commemorar-lo. L'any 1920, Florent Fels promou la construcció d'un monument per ser situat sobre la seva tomba, i obre una subscripció popular. La notícia de la seva difusió ja explicita que l'artista que se'n farà càrrec serà Pablo Picasso.[118] No és però fins l'any 1928 que aquest inicia els esbossos per a la realització del projecte.

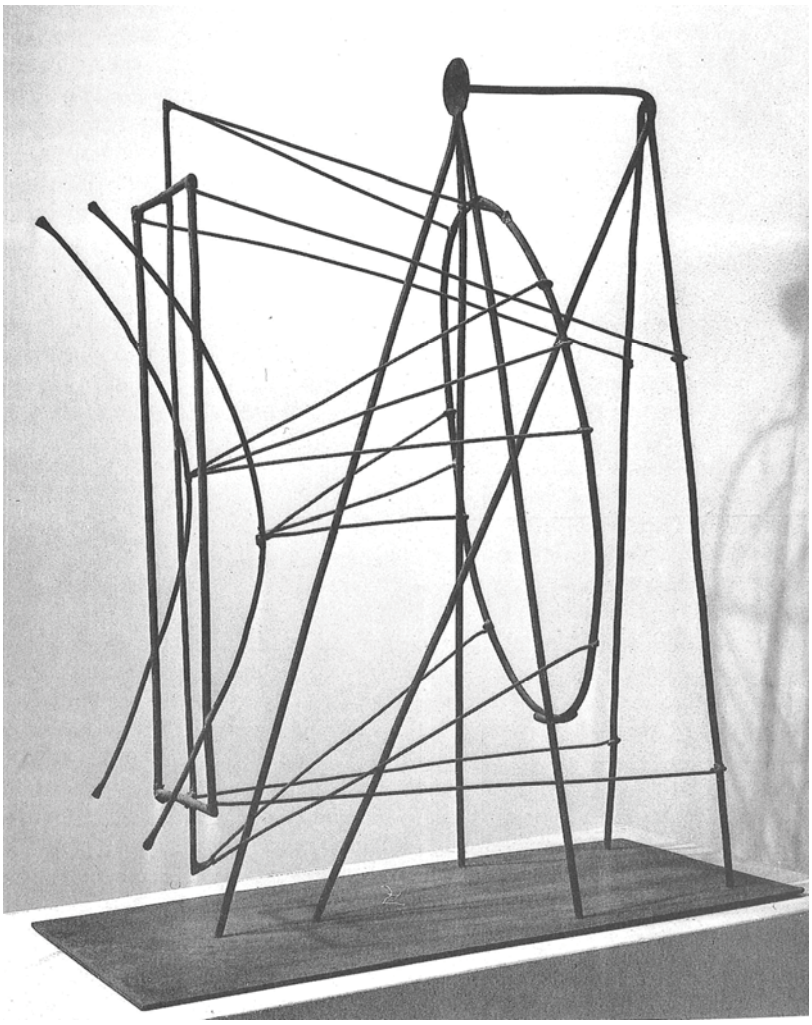


Fig.6 Maqueta per al monument a Apollinaire, 1928. Pablo Picasso

A principis de l'any 1927, Picasso visita l'estudi de Jacques Lipchitz, qui treballa de forma entusiasta en una sèrie *"d'objectes*

[118] Read, Peter (1995) op.cit. p.148

transparents que poden ser vistos des de diferents costats alhora."[119] Es tracta del que Withers anomena *"open-form sculptures"*[120] basades en la construcció formal a base de tires i nusos de bronze fets a la cera perduda. Aquesta i altres recerques sobre el buit i l'espaialitat com les de Naum Gabo, els germans Stenberg i Pablo Gargallo; així com la seva pròpia experiència amb obres com *la guitarra* (de 1912) i els dibuixos de les constel·lacions (de 1924), donaran peu a Picasso a treballar amb ferro per tal de dibuixar en l'espai i crear *"objectes transparents"* que puguin evocar els principis de la *profunda estàtua en res*.

A partir de la tardor de 1928, Picasso produeix una desena de peces conegudes com les maquetes en filferro.[121] Obres construïdes a base de tiges de ferro tallades i soldades, -molt del gust del poeta que apreciava la construcció en acer en la producció cultural moderna. La tècnica utilitzada per a la creació d'aquestes maquetes és en aquells moments més de l'àmbit industrial que artístic, per això Picasso inicia una estreta col·laboració amb González, qui domina la fosa, la forja i la soldadura. Treballen junts al taller de González entre 1928 i 1932. Es tracta d'un període molt fructífer; un punt d'inflexió que marcarà profundament les carreres d'ambdós artistes.

Durant la primavera de l'any 1928, Picasso produeix una sèrie d'esbossos i maquetes d'unes proporcions similars a les especificades pel poeta[122]. En elles desenvolupa una mena de sintaxi basada en línies i nodes. I aprofondint en la idea d'Apolliaire, -*"la geometria és a les arts lo que la gramàtica és a l'art de l'escriptor"*[123]-, construeix una mena d'extrusió geomètrica basada en el cercle, el rectangle i la triangulació. En aquesta amalgama de línies apareix de forma molt esquemàtica la figura humana, que també sembla tenir quelcom d'au, donada la forma dels extrems de les dues línies frontals.

Aquestes obres són presentades al comitè, però són rebutjades. Com ho serà algun dels esbossos de les sèries *la femme au jardin*, *tête de femme* i *tête*, dels anys 30 al 32. Tot i que aquestes obres sorgeixen de la continuitat amb les maquetes en filferro, Picasso desenvolupa en elles un llenguatge més figuratiu i menys geomètric.

Finalment, l'any 1934, es trenquen les relacions entre el comitè i Picasso. Després de la IIª Guerra Mundial es reprèn el projecte, i es proposa a artistes de la talla de Brancusi, Matisse i Zadkine realitzar el monument, que ja no es pretén situar sobre la tomba del poeta sinó a la Plaça de Saint-Germain-des-Prés.

---

[119] Citat a Waldemar, George **Jacques Lipchitz, père légitime des transparances** *Art et Industrie*, vol.27, nº24, 1952, p.13

[120] Withers, Josephine **The Artistic Collaboration of Pablo Picasso and Julio González** *Art Journal* vol.35, nº2, Winter 1975-1976, pp.107-114. Accessible des de: http://www.jstor.org/stable/776019

[121] Read, Peter **Les maquettes en fil de fer** a: Read, Peter (1995) op.cit. p.148 / Lichtenstern, Christa **Picasso. Monument à Apollinaire** Paris, Ed. Adam Biro, 1990

[122] Recordem que Apollinaire planteja una rasa de 50 centímetres d'ample per dos metres d'alçada

[123] Apollinaire, Guillaume (1913) **Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas** Madrid, Visor, 1994

Picasso és finalment l'autor de l'obra, en aquest cas un bust de Dora Maar que queda emplaçat l'any 1959. Es tracta d'una obra de 1941 que representa la llavors companya de Picasso. Una obra escollida de les diverses que la vídua d'Apollinaire pot trobar en el taller de l'artista.

L'ampliació d'una de les maquetes en filferro no es durà a terme fins l'any 1973, quan el MoMA proposa la possibilitat de tenir una reproducció del Monument a Apollinaire. El Museu Picasso a Paris també tindrà una versió a gran escala d'una de les maquetes l'any 1984.[124]

Tal i com explica Remesar,[125] ja des de finals de la dècada dels quaranta, Picasso comença a interessar-se en el desenvolupament de les seves obres a gran escala. Els exemples més coneguts són *L'home de l'ovella* (1943), fosa en bronze i instal·lada el 1950 al Marché de Vallauris, el fris del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona de 1962, el *Cap de Silvette* de 1968 a la Universitat de Nova York, i *Sense Títol*, en acer, situada davant del Civic Center de la ciutat de Chicago l'any 1967.

Aquesta línia de treball serà, com veurem, una de les estratègies d'art públic que més es desenvoluparà a partir dels anys 60 a Europa i EEUU. L'art "nòmada" es convertirà en tot un àmbit de treball basat en la instal·lació d'obres modernes fruit d'ampliacions de peces i maquetes dissenyades sense emplaçament específic i susceptibles d'ubicar-se en qualsevol buit urbà en relació a un programa arquitectònic concret. Tal i com veurem, l'interès no estarà tant en les relacions espaials entre escultura i espai com en la revolució formal plantejada pels nous llenguatges escultòrics, en relació a una idea específica d'espai públic.[126]

LÍNEA GENEALÒGICA 3. ELS MONUMENTS A LES VÍCTIMES

Per entendre la ruptura del llenguatge que significa l'etapa moderna en l'evolució de la monumentalitat al llarg del segle XX, ens caldrà endinsar en una tercera línia genealògica de caire transversal: *els monuments a les víctimes*, situats segons James E. Young *"en la intersecció entre art públic i memòria política."* [127]

Els conflictes i les guerres del segle XX han estat les més mortíferes de la història. Els bombardejos de Guernica, en plena Guerra Civil Espanyola representen un punt d'inflexió a partir del qual el genocidi i l'èxode són concebuts com estratègies militars en conflictes armats lligats a interessos geo-estratègics.

[124] Remesar, Antoni (2001) op.cit. pp.204-205
[125] Remesar, Antoni (2001) op.cit. p.202
[126] Com veurem, als EEUU els programes d'art públic desenvolupats per les agències estatals utilitzaran durant un cert temps aquesta estratègia en les intervencions que promouran al centres de negocis de les ciutats nordamericanes, en les dècades dels 60 i 70
[127] Young, James E. **Memory, Countermemory, and the End of the Monument** A: Young, James E. (2000) op. cit. p.93

Després del salvatgisme i la mort, la societat té la necessitat d'observar què ha passat i deixar una empremta significativa que no permeti l'oblit, llavors es planteja la creació d'aquest tipus de monuments basats en la memòria, la commemoració del passat i l'homenatge a les víctimes. Raó per la qual Remesar els qualifica de *"monuments col·lectius."*[128]

Young en valora la seva capacitat per reflectir el context social, però també l'estètic. Es tracta d'obres significatives, atentes a "*les revolucions estètiques i polítiques, així com a les profundes crisis de la representació que han seguit als conflictes del segle*." El resultat, continua, ha estat una metamorfosi del monument des de les heroiques i auto-complaents icones de finals de segle XIX que celebraven els ideals i triomfs nacionals; a les antiheroiques, -sovint irròniques-, instal·lacions conceptuals caracteritzades per l'ambigüitat i la incertesa del postmodernisme de finals de segle XX.

Per tal d'observar aquesta idea, ens interessarà indagar en les obres construïdes durant la primera meitat de segle, així com aquelles que segueixen a la IIª Guerra Mundial i a la consciència del genocidi nazi. L'impacte d'aquest fet monstruós és tant fort, que encara en els anys 90 es construeixen importants monuments als jueus assassinats.

La mortaldat i els conflictes de la segona meitat de segle fomenten l'aparició de molts més monuments dedicats a altres víctimes, aquests però no seran abordats de forma aprofondida en aquesta recerca.

LA TOMBA AL SOLDAT DESCONEGUT

Tal i com explica Antoni Remesar, els horrors de la Iª Guerra Mundial produeixen l'emergència d'un nou tipus de monumentalitat: *la tomba al soldat desconegut*. Anònima representació dels militars caiguts durant la Iª Guerra Mundial. Es tracta d'una nova tipologia artística que trenca amb la tradició del segle XIX de vehicular lo col·lectiu a través de conceptes "eterns" com el de nació, poble i pàtria simbolitzats per idees elevades i personatges preeminents. Amb un esquema al·legòric que representa sovint la ciència, l'art, la justícia, la veritat,...en tant que fonaments d'un règim i una estructura social molt clara. Aquest és el cas per exemple del *Queen Victoria Memorial* de Thomas Brock, situat a la ciutat de Londres entre els anys 1901 i 1911.

En aquest sentit, els centenars de monuments dedicats a soldats desconeguts arreu del món plantegen una altra estructura simbòlica, basada aquest cop en un col·lectiu de víctimes heroiques, però

[128] Remesar, Antoni (2005) op.cit.

anònimes. Individus que es converteixen en símbols com és la mort en la defensa de la nació. En molts casos es tracta de cenotafis que commemoren tots els habitants d'un país morts en un determinat conflicte, encara que alguns contenen les restes de soldats sense identitat.

La difusió d'aquesta pràctica s'inicia al Regne Unit quan l'any 1920 és enterrat un combatent desconegut en nom de tots els exèrcits de l'Imperi Britànic. Un any després, sota l'Arc de Triomf de París també s'instal·la un monument commemoratiu al soldat desconegut, mort en la Iª Guerra Mundial.

LES COMMEMORACIONS DE L'AVANTGUARDA

El cubisme i el futurisme són les primeres corrents d'avantguarda que s'inicien en la cultura occidental en contraposició a un art ancorat en l'academicisme.[129] Aquestes s'introdueixen com hem vist en la intel·lectualitat russa en plena revolució. El suprematisme de Malevich primer i posteriorment el constructivisme seran les dues grans corrents que influiran de retruc en les avantguardes centre-europees. En el període entreguerres, es desenvolupa entre d'altres l'expressionisme alemany, el neo-plasticisme, el purisme i el dada a Zurich, Berlín i Paris. En general, es tracta de moviments que deixaran una empremta significativa en l'art posterior pel seu radicalisme i per la concepció unívoca d'art i vida.

El dadaisme beu del primer expressionisme i del futurisme, però aviat aquests moviments seran observats com part del sistema classista i burgès. En concret, dada considerarà l'expressionisme com un *"bàlsam en les ferides de la pàtria pel seu idealisme i fugida de la realitat."*[130]

Una de les aportacions més importants dels dadaistes és la creació del fotomuntatge, tècnica que serà absorbida, difosa i aplicada en diferents contextos i per a diverses finalitats d'una manera molt ràpida.[131]

El neoplasticisme, corrent artístic promulgat per Piet Mondrian i Theo van Doesburg el 1917, proposa despullar l'art de tot element accessori en un intent d'arribar a l'essència a través d'un llenguatge plàstic objectiu i, com a conseqüència, universal. Junts funden la revista

---

[129] Aquestes ruptures són fruit del treball iniciat per l'impressionisme i el cubisme, en dècades dels anys 80 i 90 del segle XIX.

[130] Maldonado, Manuel (ed.) Dadá Berlín Sevilla, Doble J, 2006, p.107

[131] L'any 1918 s'inventa la tècnica del fotmuntatge. En un *"viaje por el Báltico junto a su compañera Hannah Hoch (Hausmann) observó como de forma repetitiva, en cada casa en la que sus hijos habían partido al incierto frente de guerra existía una foto presidiendo las puertas de las viviendas en la que, a un vulgar retrato de un soldado, se había recortado su rostro y, es su lugar, colocado la cara de sus hijos."Fue como un relámpago, me vi instantáneamente haciendo cuadros enteramente compuestos por imágenes recortadas"* A: Rocha, Servando **Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes. De la Comuna de París al advenimiento del Punk** La Laguna (Tenerife), La felguera, 2006, p.193

De Stijl, principal òrgan de difusió del moviment, i en el primer número apareix publicat el seu manifest. En ell es reivindica un procés d'abstracció progressiu en virtut del qual les formes s'aniran reduint a línies rectes horitzontals i verticals; negres, blanques i grises, i les superfícies seran ocupades per colors primaris. El neoplasticisme està considerat, juntament amb el suprematisme de Malevich, l'origen de l'abstracció geomètrica.

Però potser un dels fets culturals més significatius d'aquest moment a Alemanya és la creació i desplegament de la Bauhaus, en paral·lel al desenvolupament de la República de Weimar. La primera seu és situa a Weimar (1919-1924), la segona a Dessau (1925-1932) i finalment en uns locals llogats a Berlin quan és tancada pels nazis l'any 1933.[132]

L'arquitecte Walter Gropius, director de la Bauhaus des de la seva creació fins l'any 1928, parteix de la idea (clarament moderna) que l'art no es pot ensenyar ni aprendre, però si es pot aprendre l'ofici de l'arquitectura, la pintura, el disseny, l'escultura,...partint del coneixement de les tècniques i procediments de taller a nivell artesanal.[133] Entén que el tema central de totes aquestes professions és la construcció, element generatriu d'un tipus de treball integral i cooperatiu entre les diferents parts. Quan l'any 1925 la Bauhaus es trasllada a Dessau (ciutat més tecnificada), l'interès de Gropius tendeix a la relació del treball pedagògic i productiu amb les necessitats i possibilitats tècniques del món de la indústria.[134]

La repercussió i difusió de les idees de la Bauhaus (destacada en la historiografia pel seu paper en les idees del Moviment Modern) està determinada per la qualitat del seu professorat, i pel fet que -amb l'adveniment del nazisme l'any 1933-, molts d'ells emigren als EEUU, on seguiran les seves carreres professionals i pedagògiques.

En aquest període convuls de desplegament de les avantguardes s'observen quatre monuments a les víctimes paradigmàtics pel conjunt de novetats formals i espaials que plantegen. Es tracta del *Marzgefällenen-Denkmal* de Walter Gropius (1922); el *Monument a Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht* de Mies van der Rohe (1926); el *Conjunt Monumental de Tirgu Jiu* de Constantin Brancusi (1935-1938); i el *Pavelló de la República Espanyola* de Sert i Lacasa (1937)

[132] Collotti, Enzo **La Bauhaus en la experiencia político-social de la República de Weimar** a: AAVV **Bauhaus** Madrid, Comunicación, 1971, pp.15-34

[133] La Bauhaus es crea a partir de la unió de l'Escola de Belles Arts i la *Deutsche Werkbund*, interessada per les idees i realitzacions de William Morris i el moviment de les *Arts and Crafts;* i per l'exeperiència a dels Vkhutemas a Rússia.

[134] Gropius, Walter **Manifiesto de la Bauhaus** 1919 A: Cirlot, Lourdes (1999) op. cit. pp.245-246/ Gropius, Walter **Idea y estructura de la Bauhaus estatal**, 1923 A: Cirlot, Lourdes (1999) op.cit. pp.247-270

Das Marzgefällenen-Denkmal

L'1 de Maig de l'any 1922 s'inaugura al cementiri de Weimar una obra de Walter Gropius: el *Monument als Caiguts de Març*, dedicat a nou obrers assassinats el 15 de Març de 1920 davant l'Ajuntament d'aquesta ciutat alemanya, quan l'exèrcit reprimia una manifestació pacífica en defensa de la República, agredida feia dos dies per un cop d'estat conegut com Kapp Putsch.

Alemanya es trobava des de finals de la Iª Guerra Mundial en un clima de revolució generalitzat, fins al punt que l'emperador Guillem II abdica i cau el Segon Imperi. El socialdemòcrata Philipp Scheidemann convoca eleccions i el mes de Febrer de 1919 queda constituïda l'Assemblea Nacional a Weimar, que promulga una nova constitució i proclama la República Federal, parlamentària i democràtica, que durarà fins a l'arribada del nacional-socialisme al poder l'any 1933. En l'etapa prèvia, el clima és d'extrema inestabilitat, fins al punt que el 5 de gener de 1919 una manifestació massiva dirigida pels espartaquistes, -la corrent revolucionària de la socialdemocràcia propera als bolxevics-, deriva en insurrecció. Durant cinc dies hi ha enfrontaments fins que l'exèrcit reprimeix la revolta. Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht, líders de la revolució, són arrestats i assassinats.[135]

Un any després, durant les vagues que s'estenen per tota la nació en contra del cop d'estat que pretén enderrocar la república de Weimar, nou persones moren, com dèiem, víctimes del conflicte: Anna Braun, Walter Hoffmann, Franz Pawelski, Paul Schander, Adolf Schell, Karl Schorn, Karl Merkel, Ernst Müller i Kurt Krassan. Set de les quals seran enterrades al Neuer Friedhof (Nou Cementiri de Weimar) acompanyades per un gran seguici.[136]

Les autoritats municipals convoquen un concurs per a la realització d'un monument sepulcral al que es presenten diversos artistes i arquitectes. Alguns d'ells, com Walter Gropius, membres de la Bauhaus. Els dos finalistes opten per solucions molt diferents: el projecte de l'escultor local Josef Heise segueix un esquema tradicional, dominat per diverses figures sobre pedestal.[137] En canvi, el projecte de Walter Gropius, en aquell moment director de la Bauhaus, opta per una composició de caire expressionista basada en dues idees motrius: la continuïtat del sepulcre amb les tombes preexistents, -per tal de fer un vincle entre aquestes morts i altres en el passat, també víctimes de la lluita obrera contra la injustícia; i la relació entre tombes i espai a través d'un element vertical i angulós que evoca un llampec sortint de la tomba dels assassinats.

[135] Maldonado, Manuel (2006) op.cit. pp.7-9
[136] Almalé, Eduardo; Alonso, Juan **Tumba y Monumento**
Accesible des de: http://tumbaymonumento.wikispaces.com/ (Novembre 2008)
[137] Bergeijk, Herman van **The März-Monument of Gropius and the concept of Folding** A: van Bergeijk, Herman and Winkler, Klaus-Jürgen "Das Märzgefallenen-Denkmal" Bauhaus-Universität, Weimar, 2004 pp.89-108

El dinamisme és un element central de les avantguardes, en especial del futurisme i del constructivisme. Boccioni proposarà la substitució de la *"línia muscular estàtica per la línia-força dinàmica. En aquesta línia-força predominarà la línia recta, que és la única que correspon amb la simplicitat interna de la síntesi."*[138]

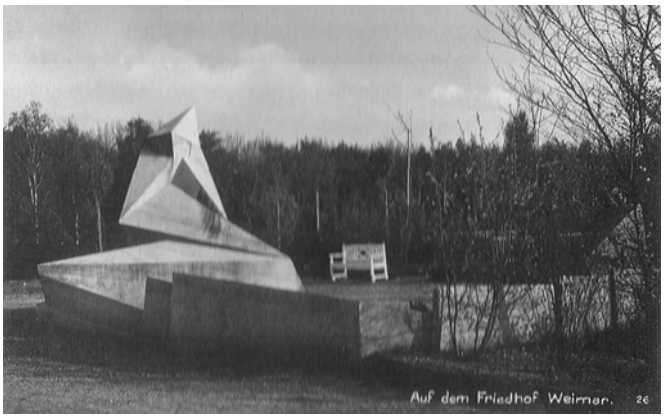


Fig.7 Imatge postal del monument, 1926

Fig.8 Ofrenda popular, 1925

El canvi d'emplaçament de les tombes dins el mateix recinte, i la negativa de les autoritats municipals a vincular aquest monument amb les tombes preexistents, fan que el projecte evolucioni i s'adapti a les noves circumstàncies, perdent tota la rigidesa dels primers esbossos.[139] L'obra que finalment es construeix s'ha tornat més complexa a tres nivells:

[138] Boccioni, Umberto (1999) op.cit. p.102
[139] Ricart, Núria **Das Märzgefallenen-Denkmal Monumento a los caídos de marzo. Evolución de la obra a través de los documentos gráficos** *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte nº6*, marzo 2009. Accesible des de: http://www.aacadigital.com (Juliol 2009)

- S'han generant capes en les formacions triangulars del tronc i per extensió de la resta de l'obra.
- S'ha conformat un nou angle d'entrada no frontal definit pel braç del llampec i la cua.
- El material amb el que finalment es construeix l'obra és formigó armat per raons pressupostàries, encara que en un primer moment es preveia que fos de pedra calcària.

L'any 1933 arriba al poder el nacional-socialisme amb Hitler al capdavant. L'art d'avantguarda és considerat pels nazis com art degenerat. La Märzgefallenen, icona de l'escultura expressionista realitzada pel que fora director de la Bauhaus, és una de les primeres obres que pateix la irracionalitat nazi. Encara que el sepulcre és respectat, l'any 1936 s'enderroca el llampec per ser substituït per una font ornamental amb un petit obelisc al centre.

Després de la II ª Guerra Mundial el conegut com "teló d'acer" divideix Europa en dues parts. La regió de Turíngia, a la qual pertany Weimar passa a formar part de la República Democràtica Alemanya sota l'òrbita de Moscou. L'any 1946, en plena postguerra, s'inicia el projecte per a la reconstrucció del monument, ja que aquest és entès com un símbol de la lluita del proletariat en un context revolucionari. De fet, el primer aniversari de l'alliberament del camp de concentració de Buchenwald és celebrat a Weimar en aquest mateix emplaçament.

Monument a Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht

L'obra de Mies van der Rohe dedicada als espartaquistes Luxemburg i Liebknecht, assassinats com dèiem durant la insurrecció del mes de Gener de 1919, és enderrocada pels nazis l'any 1933, al igual que la Märzgefallenen. Però tot i estar situada en el sector est de Berlin, no és reedificada després de la IIª Guerra Mundial. Es pot fer la hipòtesi de que el posicionament polític del seu autor (poc procliu a la ideologia comunista) és la causa de la no reconstrucció del monument. De fet, el nivell de significació política d'aquesta obra fou molt excepcional en la carrera de Mies.

Es tracta d'un monument aixecat l'any 1926, promogut pel Partit Comunista Alemany i situat al Zentralfriedhof (Cemenitiri Central) de Friedrichsfelde a Berlin. Construït a base de diversos paral·lelepípedes de maó interseccionats que constituïen un gran mur de sis metres d'alçada, per dotze de longitud i quatre d'amplada.

Aquesta forma contundent i abstracta podia estar evocant la forma fatal en que van morir les dues víctimes: afusellades. Mies afirmarà haver-lo construit *"de forma quadrada"*, perquè *"la claredat i la*

veritat devien aliar-se contra la boira que s'havia aixecat i que aniquilava les esperances (...) d'una república alemana durable."[140]

Fig.9 Desaparegut monument a Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht, 1926. Mies van der Rohe

Com afirma Remesar, el que és clar és que els dos monuments presentats *"exploren les possibilitats de la commemoració mitjançant l'ús d'una tècnica constructiva i un llenguatge abstracte, renunciant de forma explícita a la força icònica del retrat."* [141] Estratègia que també serà utilitzada com veurem per Constantin Brancusi, en el conjunt monumental de Tirgu Jiu a Romania.

Conjunt Monumental de Tirgu Jiu

Segons explica el text gravat en una placa en el pont que travessa el riu Jiu, a Rumania; el 14 d'octubre de 1916, en plena Guerra Mundial, la ciutat de Tirgu Jiu va ser defensada amb èxit per *"una multitud d'avis, dones, escoltes i nens"*. Per retre homenatge a les més de mil víctimes i als soldats morts durant el conflicte amb les tropes alemanyes, la "Lliga Nacional de dones Rumanes de Gorj", encarrega l'any 1935 un monument a Constantin Brancusi, en la construcció del qual col·laborarà Stefan Georgescu-Gorjan.[142]

Segons Abreu, Tirgu Jiu no és només un monument, sinó que és un dels primers monuments moderns. *"Moderno porque a articulaçao dos elementos que o integram abre uma via inédita para a criaçao e significaçao de valores de rememoraçao, agregando valores éticos e estéticos, e intençoes simbólicas, existenciais e metafísicas, como sugerem os títulos dos elementos que o compoem."*[143]

[140] **Mies van der Rohe, entretien avec Lisa Dechêne** *Deutsche Volkszeitung 5* Septembre 1969 Citat a: Cohen, Jean-Louis (1999) op.cit.
[141] Remesar, Antoni (2005) op. cit.
[142] Tabart, Marielle **Brancusi. L'inventeur de la Sculpture Moderne** Paris, Gallimard-Centre Georges Pompidou, 1995
[143] Ribeiro Pinto de Abreu, José Guilherme (2006) op.cit. p.24

En concret el conjunt escultòric inaugurat[144] l'any 1938 planteja tres elements singulars interrelacionats. Dos d'ells situats dins un parc municipal paral·lel al riu i un tercer dins la trama urbana. *La porta del bes* és el punt de confluència dels dos eixos generats per les altres dues obres: *La taula del silenci*, a 135 metres; i fora del parc, al capdemunt d'un turó: *La columna sense fi*, de 29 metres i 35 centímetres d'alçada. Entre la *columna* i la *porta* Brancusi defineix un eix de passejada d'un kilòmetre i mig de distància; el *Passeig dels herois*, al mig del qual es construeix en el mateix període la petita Església de Sant Pere i Sant Pau, sufragada per la mateixa associació de dones. Aquesta església és, segons Maureen Korp,[145] un punt d'inflexió en el recorregut des del parc, a partir del qual la columna es fa visible al passejant.

En un principi l'artista només pensa en *La columna sense fi*, projecte sobre el que havia treballat des de 1918, segurament reflexionant sobre *"la Colonne du Ciel" (columna cerului), qui prolonge un thème mythologique attesté déjà dans la prehistoire et qui, en outre est assez répandu à travers le monde. La colonne du ciel soutien la voûte céleste; en d'autres termes, c'est un axis mundi, dont on connaît les nombreuses variantes.(...) Il est remarquable que Brancusi n'ait pas choisi la "forme pure" de la colonne –qui ne pouvait signifier que le support, l'etai du Ciel – mais une forme rhomboïdale indéfiniment répétée qui la rapproche d'un arbre ou d'aun pilier pourvu d'entailles."*[146]

La columna sense fi és la primera en ser acabada. El desenvolupament tècnic i la formalització es van perfeccionant a mida que avança el projecte, arribant a la realització d'una estructura modular de bronze inserida en una ànima de ferro de 15 tones incrustada al terra i recoberta d'una aliatge de coure daurat.

L'any 1937 incorpora *La porta del bes* i finalment *La taula del silenci*. La primera s'arrela en l'art popular romanès, on és comú que les portes de fusta principals de les cases siguin àmbits simbòlics degudament treballats. El segon vol arrodonir el conjunt, prenent com a referència les taules de molts boscos romanesos i parisencs (per exemple la *Taula del rei* a Fointenebleau, Paris). La forma circular es troba envolta de 12 tamborets fets per dues peces còniques.

---

[144] La inauguració té lloc el 27 d'octubre de 1938. La cerimònia és presidida per Mme. Tatarascu (presidenta de la Lliga). Hi ha autoritats i excombatents així com membres del comité. Setze capellans oficien una missa a l'església de Sant Pere i San Pau i beneeixen la columna. Després es fan discursos per inaugurar la Porta, on s'elogia a l'artista i la capacitat de Resistència dels Rumans. A: Hulten, Pontus; Dumitresco, Natalia; Istrat, Alexandre **Brancusi** Paris, Flammarion, 1986

[145] Explica el significat simbòlic de cada un dels elements relacionats amb la cultura rumana. A: Korp, Maureen **Brancusi at Tirgu-Jiu. The Local Context of His WWI Memorial** Sixteenth Annual National Conference on Liberal Arts, School of Visual Arts. Accessible des de: http://oldwww.schoolofvisualarts.edu/04.Studio/Undergraduate/HumanitiesSciences/ProceedingsPDF/2002/SectionSeven.pdf (Abril 2008)

[146] Eliade, Mircea **Brancusi et les Mythologies** A: Janou, Ionel; Noica, Constantin **Introduction à la sculpture de Brancusi** Paris, Arted, 1976, p.68

Totes les proporcions del conjunt estan fonamentades matemàticament respecte el mòdul de la columna.[147] El número tres i dotze es repeteix arreu. Per Brancusi aquests números significaven religiositat i universalitat. Simbòlicament tots els elements tenen un significat essencial i complex: la columna és l'eix que vincula cel i terra; la porta fa referència a la possibilitat de transcendència a través de l'amor. I la taula i tamborets, -potser la més humana de les obres-, al diàleg i a la interrelació. El camí que delimita el conjunt és el que ens dóna l'òptica i la percepció: no hi ha una visió total, sempre és parcial i l'ordre dels elements tampoc no és aleatori: en un primer moment la taula, més tard la porta i finalment la columna, en un moviment ascendent; de la terra al cel.

El conjunt monumental de Tirgu Jiu forma part d'una concepció ambiental de la intervenció artística en l'espai urbà que neix com hem vist amb la nova concepció escultòrica de Rodin, i el treball de futuristes i constructivistes, interessats per obrir la forma a l'entorn. En aquest sentit Brancusi aporta dues concepcions revolucionàries:

- L'ús d'un llenguatge arquitectònic i de mobiliari urbà basat en elements com l'arc, la columna, els seients, la taula, etc. sense perdre però la dimensió simbòlica i de commemoració.[148]
- La intervenció a escala territorial, que com planteja Remesar, atorga ple protagonisme a l'escala humana del passejant.

Un passejant que no només mira, sinó que és capaç d'extrapolar sensacions de la relació proxèmica amb l'obra d'art.[149]

Síntesi de les arts: el Pavelló de la República Espanyola a l'Exposició Internacional de París

El conegut com Pavelló de la República Espanyola,[150] construït l'any 1937 per a "l'Exposició Internacional de les Arts i les Tècniques" de París pot ser entès com un element de caire commemoratiu pel context i la forma en que es produeix.[151] Però també com una obra integral, síntesi de l'art d'avantguarda propi del període entreguerres.

Dissenyat per Josep Lluís Sert i Luís Lacasa, el projecte anava encarat a exaltar els avenços tècnics i la cultura de l'Espanya republicana, però amb l'alçament militar i la guerra civil, acaba sent un testimoni de la tràgica situació del país.

---

[147] AAVV **Constantin Brancusi 1876-1957** Paris, Gallimard, 1995

[148] Diversos autors tracten els vincles entre escultura i mobiliari urbà. Destaquem: Causey, Andrew **Scultpure since 1945** Oxford University Press, Oxford, 1998, pp.24-25 / Maderuelo, Javier (1990) op. cit. pp.37-39

[149] Remesar, Antoni (2003) op. cit. pp.26-40

[150] Reconstruït l'any 1992 a la ciutat de Barcelona

[151] Martín, Fernando **El pabellón español en la exposición Universal en París en 1937** Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983. Alix Trueba, Josefina (Coord) Pabellón Español, Exposición Internacional de Paris 1937. Madrid. Centro de Arte Reina Sofia, 1987.

En general, el context polític internacional era convuls i així es reflecteix en l'Exposició. Els pavellons d'Alemanya (situat al costat de l'Espanyol) i el de la Unió Soviètica (just davant) eren reflex dels dos règims totalitaris que representaven.

Fig.10 Fragment de la façana del Pavelló de la República Espanyola, 1937 Sert i Lacasa

El comissari José Gaos aconsegueix, lluny de simbolismes grandiloqüents, que el pavelló espanyol tingui una finalitat cultural i de propaganda per fer saber al món la situació que s'estava vivint, definir els objectius del govern i remarcar la lluita heroica del poble Espanyol.

Sert i Lacasa dissenyen un contenidor de tres plantes per a un terreny irregular, interseccionat per un complex programa de recorreguts.[152] L'accés a l'interior des de la "façana principal" es fa per dues escales, l'una comunica per fora l'edifici amb la primera planta (i un cop dins amb la segona); l'altra escala, de pocs graons, fa accessible la planta baixa, que comunica amb el pati posterior. Aquest pati, cobert amb una lona, fa la funció d'auditori, des d'on s'accedeix a la primera planta per una escalinata i a la segona per una rampa.[153]

A la façana (que actua com a plafó mòbil publicitari) s'hi exposen cartells, fotografies i fotomuntatges. Davant l'accés principal, es poden veure les escultures *El*

[152] Josep Lluís Sert és un dels màxims exponents del Moviment Modern a Catalunya i Espanya. L'edifici parteix d'un programa i mètodes constructius basats en les idees del Moviment Modern: disseny basat en l'ús i la funcionalitat sense recorrer a elements superflus; estructura i acabats d'origen industrial; ús del formigó, el vidre i el ferro entre els materials més utilitzats; gust pels espais diàfans; intent d'eludir la força de la façana principal atorgant als laterals de l'edifici els mateixos recursos arquitectònics.
[153] AAVV **L'Edifici del Pavelló de la República** Univeristat de Barcelona (CRAI) Accessible des de: http://www.bib.ub.edu/biblioteques/pavello-republica (Febrer 2009)

pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella d'Alberto Sánchez, *La Montserrat* de Juli González, i *Cap de dona* de Picasso.

Fig.11 Auditori

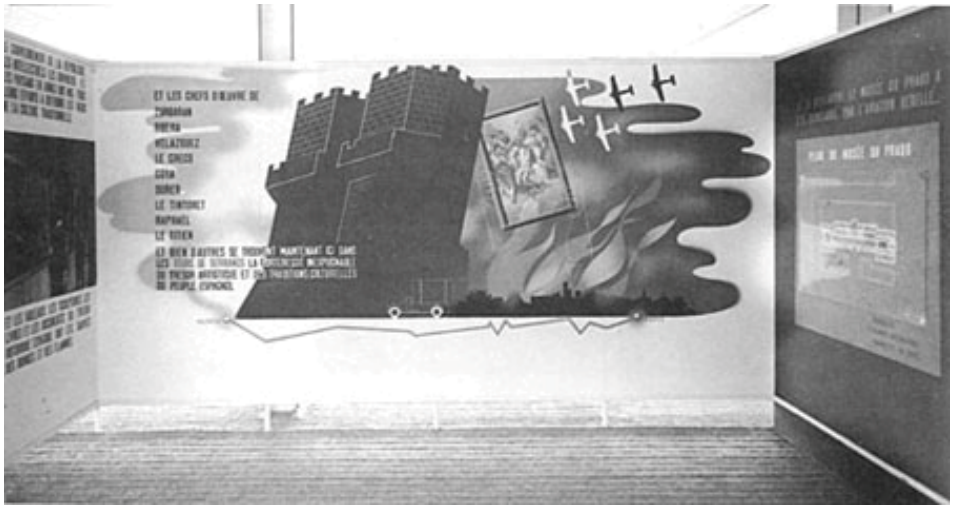


Fig.12 Fotomuntatges de Josep Renau

A l'interior de la planta baixa es mostra el *Gernika* de Picasso en la paret lateral dreta, i al centre *Almadén* (o *Font de Mercuri*) de Calder. A l'esquerra, una zona de vitrines destinades a fulletons i publicacions, on destaca la presència de l'escriptor Federico García Lorca. Durant l'Exposició, l'auditori és utilitzat per fer conferències i especialment per

fer una programació cinematogràfica de la qual s'encarrega Luis Buñuel, coordinador de Propaganda al Servei de la Informació a l'Ambaixada espanyola de París des que esclatà la guerra.

La primera planta es destinà a les seccions d'arts plàstiques i arts populars, i per a tal efecte és dividida longitudinalment a través de panells mòbils. D'entre les obres de la segona planta destaquen 18 escultures d'Emiliano Barral, mort en combat el 21 de novembre del 36 i dues obres més de la sèrie *caps de dona* de Picasso.

Un cop fet aquest recorregut, el visitant arribava a una escala que el conduïa a la primera planta. Des d'aquesta escala es podia veure *El pagès català en revolució* pintura mural de gran format obra de Joan Miró. Sota aquesta obra, avui desapareguda, s'havia inscrit l'himne de Catalunya "Els segadors".

Finalment, la primera planta mostrava dades socio-econòmiques del país, així com cartells i fotomuntatges polítics de Josep Renau, situats en plafons mòbils i acompanyats per elements de caire cultural i etnogràfic.[154]

Aquesta obra coral és d'especial interès per diverses raons:

- Constitueix un dels primers exemples d'obra integral des d'un punt de vista modern, anterior a obres paradigmàtiques com són la Ciudad Universitaria de Caracas de l'any 1944, i la seu de la Unesco a París de 1958.[155]
- S'integren dos llenguatges diferenciats com són el publicitari i l'arquitectònic, a través de la inserció dels grans fotomuntatges de Renau en certs mòduls de la façana.
- Existeix una fricció entre els llenguatges figuratius i abstractes que marcaran les posteriors tensions de la guerra freda, amb la convivència d'obres com La Montserrat, -de Juli González-, a tocar d'Almadén, -de Calder.
- Es fa ús de la pintura mural (que com veurem té una dimensió reivindicativa important) per part de Miró, i en certa mesura de Picasso, en concomitància amb les experiències de pintura mural a Mèxic de la ma d'artistes com Ribera, Orozco i Siqueiros.

[154] Alix, Josefina **Pabellón español: Exposición Internacional de París 1937** Madrid, Ministerio de Cultura, 1987

[155] Tal i com veurem en el capítol: Art en l'Arquitectura

L'ACCEPTACIÓ DELS NOUS LLENGUATGES COM A INSTRUMENT PROPAGANDÍSTIC DE LES DEMOCRÀCIES FORMALS

Després de la IIª Guerra Mundial les potències aliades ocupen l'espai polític internacional i determinen la seva capacitat d'influència. Els dos grans models són el comunisme i el capitalisme, liderats per la Unió Soviètica i els EEUU respectivament. En pocs anys s'instaura una lògica de relacions polaritzada coneguda com *"guerra freda"*. La construcció del mur de Berlín, la invasió de Txecoslovàquia, la revolució xinesa i cubana, l'ús de les dictadures espanyola, portuguesa i llatinoamericanes per part dels EEUU, els judicis als intel·lectuals americans coneguts com la caça de bruixes, la crisi dels míssils de Cuba, etc. són uns dels fets històrics que defineixen aquesta etapa, caracteritzada per una tensió sostinguda durant dècades en base a la possessió de la bomba atòmica, - experimentada pels EEUU al final de la IIª Guerra Mundial a Iroshima i Nagasachi. [156]

La mortaldat de la guerra i molt especialment l'enfrontament a la irracionalitat de l'holocaust en els camps d'extermini obriran una etapa prolífica a nivell monumental que anirà disseminant-se arreu d'Europa i del nou estat d'Israel. En els primers anys però, és significatiu observar les diferents aproximacions formals des dels dos pols polítics, determinades per dos llenguatges artístics confrontats des de la implantació del pensament modern i les avantguardes: l'art figuratiu i l'abstracte.

Els països de l'òrbita soviètica segueixen la fórmula estètica-pedagògica promulgada per Stalin durant els anys 30, basada en el que es coneix com "realisme socialista"; figuracions de treballadors idealitzats en una societat de progrés. Es tracta d'una fórmula que serà utilitzada per tots els règims totalitaris de la segona meitat de segle. En el pol oposat, en els països de l'òrbita occidental, s'aprofundirà en l'art abstracte: expressionisme abstracte, *action painting*, *tachism*, *art informel*, etc. [157]

Per Peter Selz, si el realisme socialista planteja una visió unívoca d'una societat modèlica, l'abstracció pròpia del sector capitalista es basa en una recerca individualista de les emocions personals, dels mitjans i del procés de treball.[158] Emocions personals que són fomentades pel propi president John F. Kennedy l'any 1963:

"The artist, however faithful to his personal vision of reality, becomes the last champion of the individual mind and sensibility against an intrusive

[156] Isamu Noguchi realitza un Monument a les víctimes de les bombes atòmiques entre els anys 1951 i 1952 al Parc de la Pau, a Hiroshima. El monument es conforma de dues parts: *Shinu* (per morir) i *Ikiru* (per viure). La primera és l'estructura que sosté un pont de formigó; la segona té una forma radiocèntrica, també organitzada per grans volums de formigó armat.
[157] Marter, Joan **Postwar sculpture re/viewed** *Art Journal* december 1994
[158] Selz, Peter **Gestural Abstraction** A: Selz, Peter; Stiles, Kristine **Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings** Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1996, pp.11-21

society and an officious state. The great artist is thus a solitary figure.(...) If art is to nourish the roots of our culture, society must set the artist free to follow his vision wherever it takes him. We must never forget that art is not a form of propaganda; it is a form of truth. (…) In free society art is not a weapon and it does not belong to the spheres of polemic and ideology. Artists are not engineers of the soul. It may be different elsewhere. But democratic society--in it, the highest duty of the writer, the composer, the artist is to remain true to himself and to let the chips fall where they may. In serving his vision of the truth, the artist best serves his nation."[159]

En el context del monument a les víctimes, la confrontació entre abstracció i figuració en el període de postguerra no s'explica només, com veurem, pel fet de situar-se en un dels dos pols polítics, sinó que s'emmarca en un debat sobre la capacitat de representació i de commemoració d'ambdós llenguatges. En especial quan els dramàtics fets es situen propers en el temps.

La solució que ofereix Ossip Zadkine a aquest conflicte és d'especial interès, ja que aquest artista proposa en l'obra *The Destroyed City: Monument to the Destruction of Rotterdam*, de l'any 1953 un llenguatge a mig camí entre figuració i abstracció. En aquesta peça, Zadkine fa un exercici d'abstracció del subjecte a través d'un crit terrible fet per una figura esquemàtica en la que tots ens podem identificar. Es tracta d'un homenatge a la destrucció d'una gran part de la ciutat holandesa durant un bombardeig la nit del 14 de maig de 1940.[160]

Observem però altres exemples paradigmàtics, en molts dels quals els posicionaments estan molt més allunyats i per tant reflecteixen el conflicte entre abstracció i figuració en un marc de tensions entre comunisme i capitalisme; entre totalitarisme i democràcia.

Monument al Gueto de Varsòvia [161]

Aquesta obra commemora la rebel·lió del gueto de Varsòvia de l'any 1943. El seu autor, Nathan Rapoport, jueu d'origen polonès, pateix la guerra i s'exilia a Rússia, des d'on treballa en diferents models que intenten expressar l'angoixa respecte les notícies que li van arribant.

L'autor explica: *"I decided to build a wall as a support and as a symbol of the vanished ghetto. The front relief in bronze is dedicated to the Upraising; the rear in granite represents the deportation. The artistic climate, at that time, was predominantly abstract. That was very strong and fashionable. In spite of this, I felt that I would no be true to myself if I went in that direction."*[162]

---

[159] Kennedy, John F. **President John F. Kennedy: Remarks at Amherst College** October 26, 1963 Accessible des de la pàgina oficial del *National Endowment for the Arts*: http://www.nea.gov/ (Setembre 2009)

[160] L'any 1948, arran d'una exposició a Amsterdam, a Zadkine se li encarrega aquesta obra. L'autor treballa amb la imatge de la seva pròpia experiència, present durant el bombardeig de *Le Havre* a Paris quan torna d'Amèrica. A: Causey, Andrew (1998) op. cit. pp.18-20

[161] Rapoport, Nathan (1987) **Memoir of the Warsaw Ghetto Monument** A: Young, James E.(ed.) **The Art of Memory: Holocaust Memorials in History** Germany, Prestel, 1994, pp.102-107

[162] Rapoport, Nathan (1994) op. cit. pp.102-107

Fig.13 Monument al Gueto de Varsòvia, 1943. Nathan Rapoport

Un cop construïda l'obra és inaugurada el dia 19 d'Abril de 1948 en el Vè aniversari de la revolta del gueto. La formalització final és descriptiva, els personatges heroics. Els milers de persones que assisteixen a la cerimònia, -entre les que trobem supervivents de l'Holocaust, delegacions de jueus de tot el món, i representants del govern polonès-, se senten plenament identificades amb l'obra, i encara avui en dia el monument és un lloc de commemoració col·lectiva.

Monument al Pres Polític Desconegut [163]

Entre els anys 1951 i 1953, des de l'altra banda del teló, *l'Institute of Contemporary Art* (ICA) de Londres organitza un concurs per situar un gran monument en homenatge al pres polític. El concurs, de gran transcendència política i geoestratègica, es justificava per tal de pagar "*tribute to those individuals who, in many countries and in diverse political situations, had dared to offer their liberty and their lives for the cause of human freedom*." [164]

[163] Burstow, Robert **The Limits of Modernist Art as a "Weapon of the Cold War": Reassessing the Unknown Patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner** *Oxford Art Journal*, vol.20, nº1, 1997, pp.68-80 Accessible des de: http://www.jstor.org/stable/130716 (Gener 2008) / Daval, Jean-Luc **Monumentality and New Techniques. Sculpture returns to the public space** A: AAVV (1986) **Sculpture from antiquity...** (2002) op, cit. pp.1037-1038

[164] AAVV **The Tate Gallery 1978-80: Illustrated Catalogue of Acquisitions** London, 1981

Tal i com explica el llavors president de l'ICA en aquella etapa, Herbert Read, el concurs té una dimensió política important que extrapola al posicionament de tots els participants. Són aquests mateixos vincles la causa, segons Read, de les desavinences que finalment fan fracassar el projecte:

"The response of US artists to an international contest that aimed to develop a new way of political expression for the public memorial is discussed. The competition was known as 'Monument to the Unknown Political Prisoner' and attracted the active involvement of US officials. The competition ultimately failed because of serious misunderstanding as the politics behind the esdeveniment surfaced. Nevertheless, it served to inspire debate on the effectiveness of abstraction as against figuration in public sculpture.

Our complex civilization has found its crisis in the contra diction that exists between individual concepts of truth and duty and totalitarian concepts of uniformity and blind obedience. Everywhere the human conscience has been in revolt against inhuman tyrannies. In that conflict lies the unique tragedy of our age , and the sculptors of the world, of the whole world, were asked to accept the challenge of such a theme and to express its significance in a monumental style.[165]

Diversos estudis analitzen la dimensió política que va tenir aquest procés en el marc de la guerra freda liderada pels EEUU. En aquest sentit, Joan Marter assegura que "*the Unknown Political Prisoner competition became a locus for postwar debates on the efficacy of abstraction versus figuration in the creation of public sculpture and in itself represents an early intrusion by the State Department in affirming the cultural supremacy of the United States and its allies. In the cold war pronouncements on Abstract Expressionism, abstraction came to be associated with the freedom of the individual (read both anti -Fascist and anti-Communist) while figuration provoked associations with the Socialist Realism of the Communists and the Third Reich*."[166]

Pel que fa al procés dut a terme, es presentaren al concurs un total de 3.500 artistes de 57 països de l'òrbita occidental,[167] d'entre els quals foren seleccionades (des dels propis països d'origen) 200 maquetes per ser valorades a Londres per un jurat internacional.[168] Gran part de

---

Accessible des de:
http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1881&searchid=11528&roomid=false&tabview=text&texttype=8

[165] Read, Herbert (ICA president) **Foreword to International Sculpture Competition: The Unknown Political Prisoner**, catàleg, Institute of Contemporary Arts (ICA) London, Tate Gallery, 1953

[166] Marter, Joan **The ascendancy of abstraction for public art: the monument to the unknown political prisoner competition** *Art Journal*, december 1994

[167] Alemanya Oriental i la URSS no van presentar cap proposta ja que sospitaven que rera el concurs hi havia una estratègia política de confrontació en el marc de la guerra freda. En una primera convocatòria, el projecte havia de ser ubicat en algun indret important d'alguna de les capitals mundials. Però un cop acabat el concurs, els dos indrets més viables es preveien a Berlin Oest (i més concretament a Humboldt Höhe, Wedding).

[168] Jorge Oteiza participa en el concurs. A: Câmara, Silvia **Abstração e escultura em Portugal: História de um encontro adiado (1930-1972)** Dissertação de Mestrado em História de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, abril 2009, p.142

les obres formalitzaven les seves propostes en un llenguatge bàsicament abstracte. El projecte guanyador fou el de Reg Butler, i els projectes finalistes foren dels artistes Naum Gabo, Mirko Basaldella, Barbara Hepworth i Antoine Pevsner entre d'altres. L'Exposició Internacional dels 140 finalistes obrí les portes al públic a la Tate Gallery el 14 de Març de 1953.

El projecte de Butler estava constituït per tres elements: una roca natural en la base; tres siluetes femenines, -en la ment de les quals hi havia el presoner polític; i finalment una gran estructura metàl·lica (variable en la seva dimensió segons s'ubiqués al centre de la ciutat o en un paisatge més obert) que suggeria la capacitat de l'ésser humà d'aixercar-se contra la tirania i la persecució.

Monumento ai caduti nei campi nazisti

Amb un nivell d'abstracció encara més profund es planteja l'obra del grup d'arquitectes italians BBPR,[169] qui entre els anys 1945 i 1955, desenvolupen tres versions[170] del *Monumento ai caduti nei campi nazisti*, situat en un dels espais centrals del Cementiri Monumental de Milà.[171]

La versió definitiva del monument proposa un cub de 2,12 metres d'altura d'estructura tubular metàl·lica, que alhora es subdivideix en nou cubs interns. D'entre els quals, el central (tancat hermèticament amb vidres) conté una urna amb terra del Lager i una corona d'espines. En cada un dels laterals del cub principal, dues de les nou subdivisions són cobertes -de forma aleatòria- per plaques de marbre blanc de Candoglia i granit negre de Svezia, on es poden llegir algunes inscripcions.[172]

La base, d'uns 45 centímetres d'alçada, és de pedra de Moltrasio amb un recobriment de pedra de Serizzo Antigorio grisa de 4, 5 centímetres de gruix.

L'any 1958 es projecten, s'executen i s'inauguren a petició de les víctimes i els seus familiars, set lloses al voltant del monument amb el nom dels assassinats, en un intent d'apropar el llenguatge commemoratiu a través de signes simbòlics i referencials diferents als de l'abstracció geomètrica plantejada per BBPR.

---

[169] El grup BBPR estava format pels arquitectes Gianluigi Banfi, Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti i Ernesto Nathan Rogers

[170] Les dues primeres versions tingueren problemes de deteriorament a causa dels materials utilitzats per a l'estructura: zinc a la primera versió i bronze reciclat en la segona. En la versió definitiva s'utilitzaren tubs d'acer de 22 mil·límetres de diàmetre.

[171] BBPR **Monumento ai caduti nei campi nazisti. Il segno della memoria 1945 1995** Milano, Triennale Electa, 1995 / Bill, Max **De la surface à l'espace**, in *Architecture* n.7, febbraio 1953 p.245 i següents / Peressutti, Enrico **Dedica** *Costruzioni*, nº193 , 1946, p.3

[172] Inscripcions:"AI / MORTI NEI CAMPI DI STERMINIO NAZISITI" / "DAI CREMATORI DEI LAGER GERMANICI / UNA SCIA DI LUCE RICORDA I NOSTRI / MARTIRI. NELL'ESTREMO SUPLIZIO / LI CONFORTI LA CERTEZZA CHELA / TIRANNIDE PASSA LA LIBERTÀ RISORGE" / "BEATI QUELLI CHE SOFFRONO PERSECUZIONI / A CAUSA DELLA GIUSTIZIA."

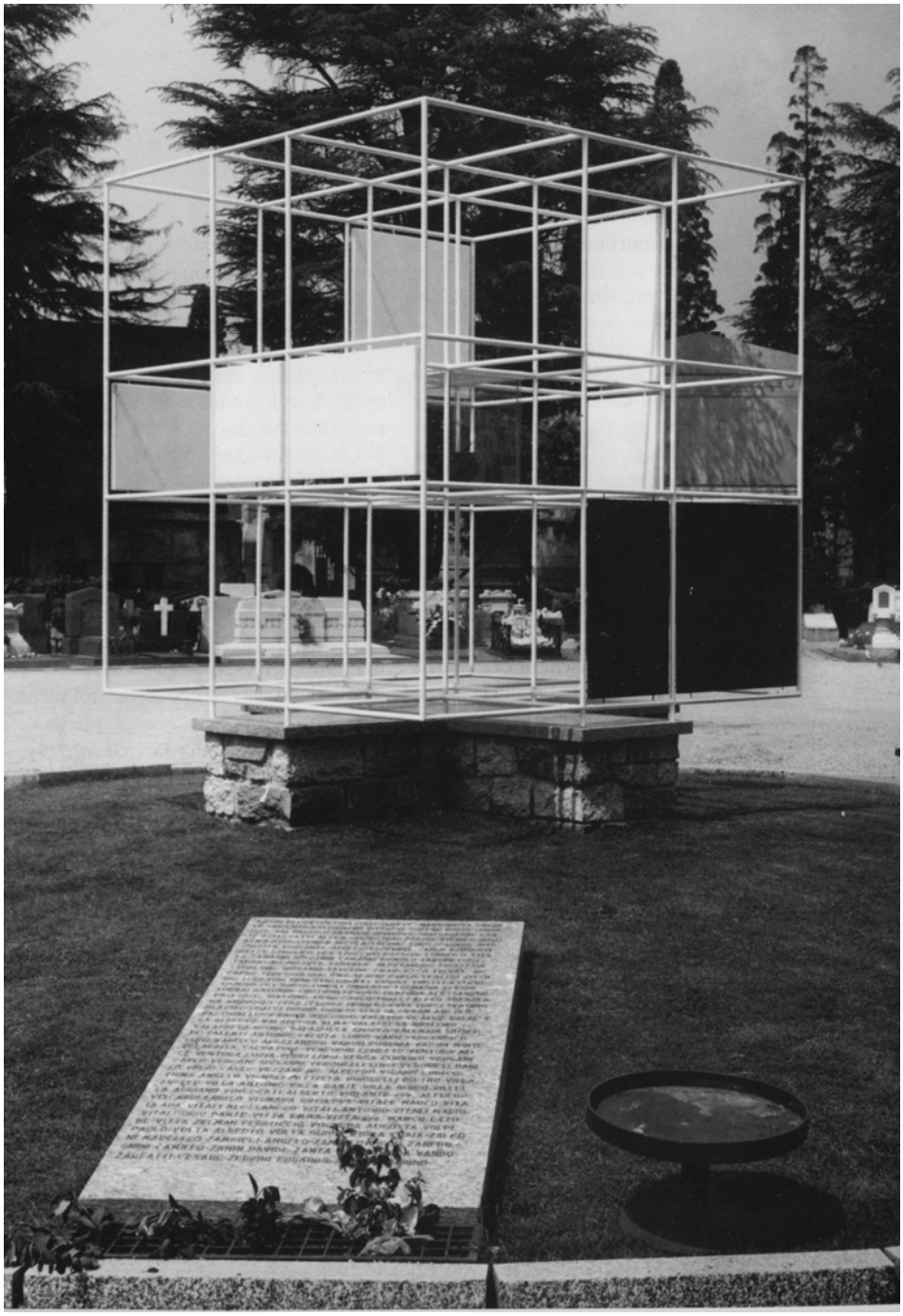


Fig.14 Monumento ai caduti nei campi nazisit, 3ª versió 1955. BBPR

"The Road". International Competition for Auschwitz-Birkenau Monument[173]
Potser l'exemple més il·lustratiu del doble conflicte del que estem parlant entre figuració i abstracció[174] l'observem en el projecte "The Road", liderat per l'arquitecte polonès Oskar Hansen.[175] Projecte ideat en el marc d'un concurs internacional per construir un monument en el Camp d'Extermini Nazi d'Auschwitz-Birkenau l'any 1958.

Es tracta del primer "contra-monument"[176] projectat, la qual cosa ens situa davant d'una obra conceptual que supera el llenguatge purament abstracte. En ell es planteja abandonar el camp d'extermini nazi a les inclemències del temps, encarregat de convertir barracons i crematoris en ruïnes per a la vegetació; i negar la lògica d'accés longitudinal (pròpia dels dies en què funcionava el dramàtic ferrocarril que conduïa milers de persones a l'escorxador), a través de la implantació d'un nou recorregut diagonal: *the road*.[177] Espai de gran amplària lliure al caminant, dissenyat per a la commemoració, per a la memòria i la reflexió i per a l'ús social actiu i participatiu. Hansen explica d'aquesta manera les sensacions que podria tenir el visitant situat dins aquest espai de commemoració:

"The perspective of the wide, black slab of "The Road" introduces the viewer, fresh from of their everyday existence, into the ground of the Auschwitz-Birkenau camp from the back. This direction "negates" the camp's structure, revealing, along a stretch roughly 1 kilometre long, the authentic traces of the Nazi crime left in the concrete. Rows of high-voltage barbed wire fences cross "The Road", and the space is filled with long rows of ruined barracks with latrines, while elongated concrete slabs with rows of small, tightly packed holes reveal the number and living conditions of the prisoners. The sense of this death space is, from time to time, interrupted with various objects of commemoration, homage, and honour placed alongside "The Road", and especially the sight of the pebbles placed carefully by the Jews next to the original stones. These spontaneus forms appearing over time commemorate the tragic historical experience, and their diversity reflects peolpe's protest agains murder. There is no single place of homage - the entire camp is a scene of a tragic experience. Flowers are everywhere: on the barbed wire fences, on the

[173] Les principals publicacions que tracten d'aquest projecte són: Hansen, Oskar **Towards Open Form** EU, Fundacja Galerii Foksal, 2005, pp.126-133 / Murwaska-Muthesius, Katarzyna **Oskar Hansen and the Auschwitz "Countermemorial" 1958-59**
Accessible des de: http://www.artmargins.com/content/feature/murwaska.html (maig 2008) /
Bojarska, Katarzyna **The presence of the Holocaust in the work of polish artists** Accessible des de: http://www.culture.pl/en/culture/artykuly/es_obecnosc_zaglady (maig 2008) / Young, James E. (1994) op. cit. pp.19-38 / Moore, Henry **The Auschwitz Competition** booklet published by the State Museum of Auschwitz, 1964 / Spielmann, Jochen **Auschwitz Is Debated in Oswiecim. The Topography of Remembrance** a: Young, James E.(ed.) (1994) op. cit. pp.168 – 174
[174] Que recordem té una besant política, vinculada al context de la guerra freda; i una besant simbòlica, que planteja el debat sobre la capacitat d'ambdues estratègies formals per homenatjar i identificar les víctimes.
[175] La resta de l'equip es componia per: Sofia Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz (escultora), Edmund Kupiecki, Julian Palka (escultor i artista gràfic), Lechoslaw Rosinski
[176] Vocable que designa, tal i com veurem a continuació, les formes memorials respecte l'holocaust nazi erigides a Alemanya, on la representació del genocidi des de l'estigma de la culpabilitat i la crítica a la tipologia monumental pròpia del segle XX desemboquen en un llenguatge formal basat en la negativitat.
[177] Concepció ideada en la segona fase del concurs, amb només set projectes en competició

ruined barracks, and on the stairs leading into the crematorium chambers...The woods surrounding "The Road" are a "clock" measuring the passage of time following the tragic esdeveniments, a symbol of life being stronger than death... Finally, when we reach the end of "The Road", we enter the open space of the fields...We return to life, to appreciate its value and to see our everyday problems in a different light." [178]

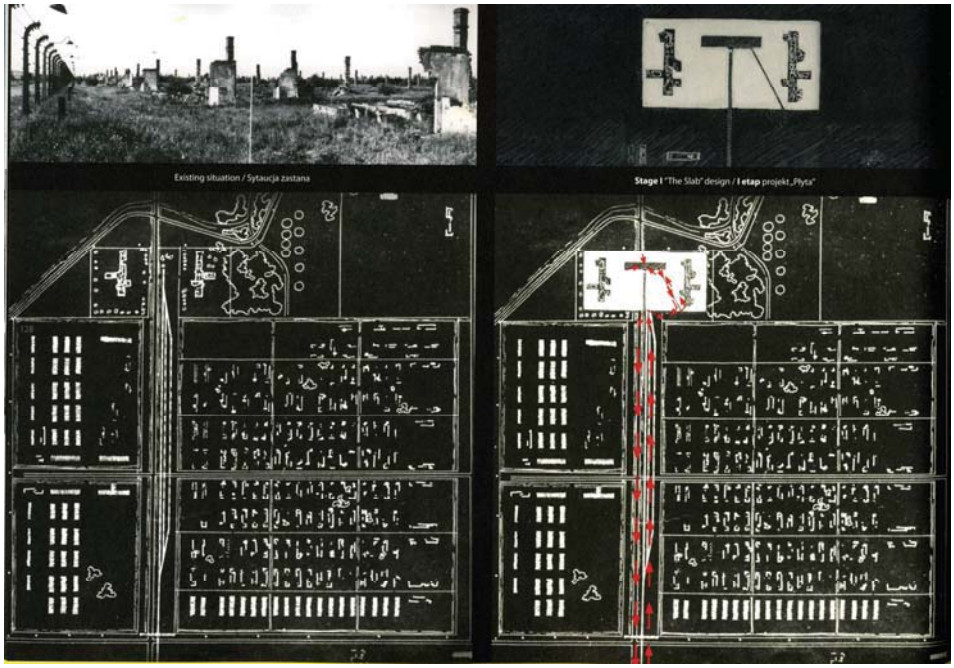
L'èmfasi de Hansen en l'acció humana deriva en el que anomena *Open Form*, idea que impregna tot el seu treball posterior, on es planteja que és el disseny de l'espai, -la forma i concepció de l'obra pública-, el que facilita l'acció lliure del visitant o transeünt; el que possibilita l'actitud participativa a nivell individual i/o col·lectiu; i finalment, el que promou l'aparició d'usos emergents a través de l'actitud lliure de la ciutadania. [179]

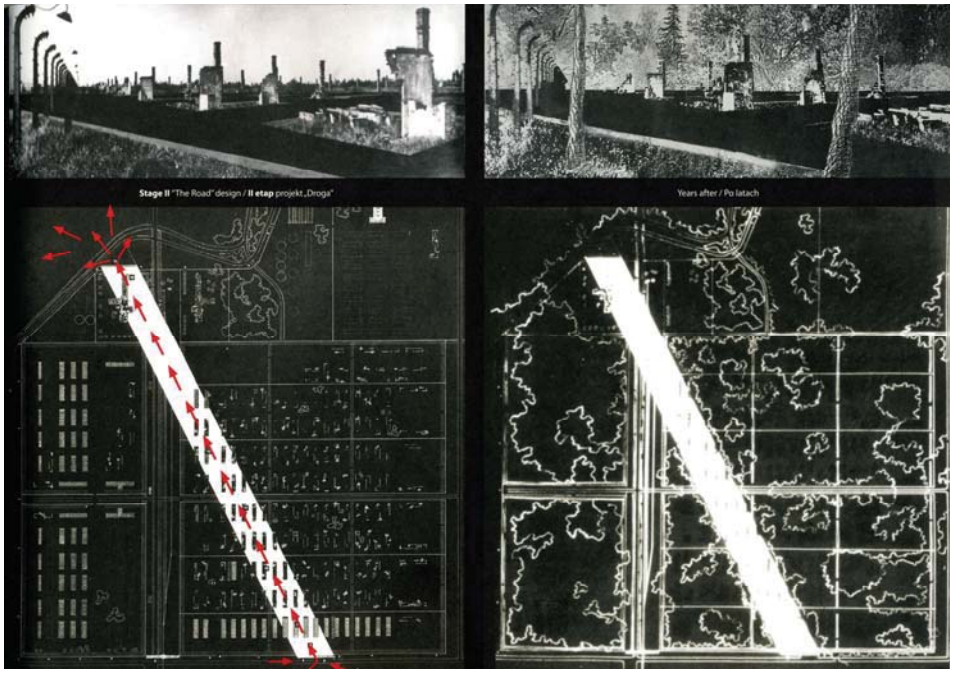
Per Hansen, *Open Form* constitueix la base física on construir l'obra en forma d'esdeveniment. Lo qual significa valorar la transformació de l'entorn a través de l'acció; valorar al cap i a la fi el temps, i no exclusivament l'espai com estructura atemporal. Katarzyna Murwaska explica que *"the idea is to shape social space, to decenter the subjectivity of the artist/creator and to draw other elements into the process of creation, opening the design to the free intervention of people and time. He write in 1959 that "the open form will awake the need of existence in every one of us… we will walk through it, and not around it."* [180]

Closed Form	***Open Form***
"...(are) personal monuments to their authors..."	*"...(is) a new organic art..."*
"...hermetic compositions (in which) the formal and often also the contextual components are fixed..."	*"(People) will constitute the organic elements of this art."*
"They are passive towards changes in time (...) based chiefly on the masterly execution of the object."	*"We will walk through it, and not around it. Diverse individuality, in all its randomness and bustling, will become the wealth of this space, its participant."*
	"As a composition of the spatial subtext, it will become a multy-layered, constantly changing phenomenon (...)based on "passe-partout" action, displaying the changes occurring in space."
	"It will be the art of events."
	"Open form is not solely a speculative invention of our time. It is above all a conclusion stemming from the observation of exisitng systems." [181]

Quadre adaptat en base a les idees d'Oskar Hansen sobre Open Form

[178] Hansen, Oskar (2005) op. cit. p.130
[179] Hansen, Oskar (2005) op. cit.
[180] Murwaska-Muthesius, Katarzyna op. cit.
[181] Hansen, Oskar **The Open Form - The Art of the Great Number** A: Newman, Oscar; Krämer, Karl (eds.) CIAM'59 Otterlo Verlag, Stuttgart 1961, pp.190-191





Figs 15 Projecte "The Road". International Competition for Auschwitz-Birkenau Monument, 1958. Oskar Hansen

El promotors del concurs per al Camp d'Extermini Nazi d'Auschwitz-Birkenau son una organització internacional de supervivents del camp de concentració amb base a Viena. En cooperació amb la Unió Internacional d'Arquitectes organitzen a partir del mes de gener de 1957 el concurs per a un monument que havia de commemorar el sofriment de les víctimes del racisme.

Així es crea l'*Auschwitz Memorial Comittee*, el president del qual es Henry Moore. La primera selecció es fa en base a 426 projectes presentats per 600 escultors i arquitectes de 36 països. Set projectes són escollits per a la segona fase del concurs, presentada el mes de novembre de 1958 a les oficines de la UNESCO a Paris.[182]

Sembla que el vot unànim del jurat es decanta pel projecte de Hansen, que havia superat la primera fase del concurs amb un projecte en la mateixa línia, però menys agosarat. Tot i així, les víctimes no s'identifiquen amb un projecte tant abstracte i conceptual, lluny de l'expressió clàssica del record i la commemoració.[183] També, pel que sembla, hi ha pressions (així ho recorda alguna de les biografies de Henry Moore) de tipus polític. En aquest sentit cal recordar que el camp d'Auschwitz-Birkenau, a Polònia, estava situat sota la influència de la Unió Soviètica, des d'on s'observaven amb reticència propostes formals abstractes pròpies del pol occidental.

Finalment, el disseny guanyador l'any 1959 és fruit d'un treball de col·laboració entre tres projectes de tres equips diferents: *the Road* de Hansen, i el de dos equips italians més.[184] Aquest híbrid, també alterat respecte el disseny previst per raons econòmiques i polítiques, s'inaugura l'any 1967 entre les dues càmeres de gas i els crematoris II i III. I encara avui està sotmès a possibles adaptacions.

[182] En aquesta primera selecció, l'equip de Hansen no havia previst *"The Road"*("la carretera"), sinó *"The Slab"* ("la llosa"): *"We proposed to petrify the camp soil in the shape of low, massive slab, comprising two of the crematoriums and the end of the railway track. Between the crematoriums, near the end of the track, we located a depressed, narrow, and cramped yard with a bay for the ashes from the camps of the world. A terraced street carved in the slab linked the yard with the outside." Però quan passaren la primera selecció, començaren a dubtar de la seva proposta: "Did we want to commemorate a crime, or preserve evidence of it? As our sense of responsability grew, "The Slab" monument metamorphosed into "The Road" monument. A Slab of Death was transformed through death into a Road of Life."* A: Hansen, Oskar (2005) op. cit. pp.130

[183] Respecte la capacitat del llenguatge abstracte per commemorar fets dramàtics, alguna de les víctimes diria: *"We weren't tortured and our families weren't murdered in the abstract"* Citat a: Young, James E.(ed.) (1994) op. cit. pp.19-38

[184] Un equip composat per Julio Lafuente; Pietro i Andrea Cascella plantejava esculpir 23 vagons en pedra simbolitzant les 23 identitats nacionals i/o ètniques de les víctimes. L'altre equip, composat per Maurizio Vitale, Giorgio Simoncini, Tommaso Valle, i Pericle Fazzini proposava *"una carretera de la mort lleugerament inclinada"* amb final en una zona entre els crematoris on s'exposava un gran relleu protagonitzat per figures humanes. A: Hansen, Oskar (2005) op. cit. pp.126-133

CONTRA-MONUMENTS

En el recorregut pels *monuments a les víctimes* del segle XX que estem dibuixant, cal fer un gran salt temporal que ens conduirà a l'Alemanya de la dècada dels 80.

Ja han passat 40 anys des de que acabà la IIª Guerra Mundial, i les generacions més joves d'artistes, que no han estat protagonistes dels esdeveniments ocorreguts, necessiten obrir un debat públic a propòsit de l'holocaust a través del que es coneixerà com *countermonuments* (contra-monuments).

Aquest terme designa les formes memorials que commemoren els morts durant l'holocaust nazi a través de mecanismes expressius generats a través de la negativitat. Segon James Young[185] (autor del neologisme) es tracta d'obres d'artistes alemanys per als que la representació del genocidi parteix de l'estigma de la culpabilitat d'un poble sencer. I per als que la formació rebuda parteix d'un anàlisi crític respecte el monument com a tipologia capaç de commemorar, en ple segle XX, fets col·lectius.[186] Tal i com explica Andrew Causey, els contra-monuments parlen de l'absència, de la desaparició i de la traça,[187] ja que la història que han d'explicar no és obvia, ni visible. En aquest sentit, el contra-monument es situa en dos camps específics: el de la intervenció a escala territorial; i el del debat públic, potenciant la participació i la interacció amb la ciutadania.[188]

Tal i com explica Young, *"..the countermemorials remind us that the best German memorial to the fascist era and its victims may not be a single memorial at all -but simply the never-to-be-resolved debate over which kind of memory to preserve, how to do it, in whose name, and to what end."*[189]

L'autor exemplifica amb la proposta de Hoheisel per al *Memorial for the Murdered Jews of Europe* la noció de contra-monument. La proposta preveia enderrocar la porta de Brandenburg, estendre les restes per l'àrea i tapar-les amb plaques de granit. Recordar així la desaparició de tota una comunitat amb la desaparició d'un monument i no pas amb la construcció d'un altre.[190]

El llenguatge utilitzat, com ja hem vist en l'obra de Hansen, és d'ordre conceptual i beu d'experiències precedents com són els *earthworks* nord-americans. L'abstracció ja no es situa només en les formes, sinó en la significació de l'obra, la qual cosa genera certs problemes de llenguatge, que com ja hem comentat són solucionats mitjançant estratègies com l'absència i la negativitat. Per Remesar,

[185] Arrel de l'obra erigida a Harburg entre els anys 1986 i 1993, titulada *Monument against Fascism*, dels artistes Jochen i Esther-Shalev Gerz. *(documentació adjunta nº1; fitxa nº 07)*
[186] L'art conceptual és una de les fonts d'on beuen aquests artistes
[187] Causey, Andrew (1998) op. cit. p.218
[188] Causey, Andrew (1998) op. cit. p.221
[189] Young, James E. (2000) op. cit. p.119
[190] Young, James E. (2000) op. cit. p.90

aquestes obres reflecteixen el pas d'una societat industrial a una altra postindustrial, responent, també, a noves problemàtiques com són el medi ambient i la interacció de l'espectador amb l'obra.[191]

Negative-forms

El treball sobre l'absència i la dificultat d'afrontar un fet d'aquestes característiques condueix artistes com Jochen Gerz, Esther Shalev Gerz i Horst Hoheisel a produir monuments negatius[192] o invisibles, i a produir obres enterrades en un intent d'invertir els fets, o com a mínim poder-los abordar amb més facilitat.

L'obra *Mahnmal gegen Faschismus*[193], situada a Harburg, -una petita localitat d'Hamburg- i realitzada pels artistes Esther Shalev i Jochen Gerz constitueix un dels primers exemples d'aquest tipus d'intervencions. Consisteix en una columna de secció quadrada de 12 metres d'alçada i set tones de pes, construïda en alumini i recoberta d'una fina capa de plom. Sobre aquesta peça, els habitants són convidats, a través d'un text escrit en set llengües, a escriure i guixar els seus pensaments en referència al feixisme. Tenen a l'abast uns llàpissos metàl·lics per a tal efecte. Durant els set anys que dura el procés, entre 1986 i 1993, la superfície accessible de la columna és enterra cada cop que aquesta està completa.

Avui en dia, el monument es troba sota terra. Com un fòssil, guarda les traces de l'acció dels participants respecte un tema determinant. D'igual forma, *"Negative-form" Monument a Aschrottbrunnen*,[194] de l'artista Horst Hoheisel planteja un contra-monument enfonsat.

A demanda de la Societat per la Recuperació dels Monuments Històrics, Horst Hoheisel planteja l'any 1987 la construcció d'un monument dedicat a una font desapareguda durant la IIª Guerra Mundial a Kassel: l'Aschrottbrunnen (font Aschrott), de 1908. L'obra original era una piràmide neogòtica de 12 metres d'alçada envoltada per una bassa i situada a la plaça davant l'Ajuntament de la ciutat. Fou dissenyada per l'arquitecte local Karl Roth, i finançada per un empresari local anomenat Sigmund Aschrott.

Aschrott era jueu, raó per la qual els nazis demoliren la piràmide, -que ja constituïa un fort símbol de la ciutat-, la nit del 8 al 9 d'abril de 1939. Dos anys més tard, 463 jueus eren transportats a Riga, i en seguirien 3000 més. De 1943 a 1960, la bassa de l'antiga font es convertiria en una jardinera. Després, de nou en una font, fins que l'any

[191] Remesar, Antoni (2005) op. cit.
[192] Horst Hoheisel defineix la seva obra *Aschrottbrunnen* com *negative-form* (forma-negativa)
[193] Analitzada en profunditat a la *fitxa nº 07* de la *documentació adjunta nº1*
[194] Les principals publicacions que tracten aquest projecte són: Young, James E. (2000) op. cit. capítol nº7 / Pàgina oficial de Horst Hoheisel. Accessible des de: http://www.horsthoheisel.net (abril 2008) / Horst Hoheisel **Rathaus-Platz-Wunde** fulletó, Kassel, 1989

1984 es decideix recuperar la memòria d'aquesta obra, oblidada (inclòs distorsionada) pels ciutadans locals. *"In Kassel, (explica Hoheisel) no one wished to be reminded to the victims ot National Socialism, of their own guilt, turning to look in the other direction while crimes were being committed. The fountain had become a symbol of memories repressed, the desire to forget."*[195]

L'any 1986, Hoheisel és seleccionat per dur a terme el projecte presentat per a la documenta 8 de Kassel. El 10 de desembre de 1987, la nova Font Aschrott és inaugurada. Es tracta d'un rèplica de similars proporcions del monument original: invertit i insertat sota terra, convertit, segons Hoheisel, en pedestal. La piràmide invertida actua com a font per la que l'aigua cau, alertant amb el seu so el visitant, que pot situar-s'hi just a sobre per observar-la. L'aigua és bombejada des d'un dipòsit situat a 12 metres fins a nivell de carrer, des d'on cau per vuit canalons situats en els perfils de la piràmide inversa.

Per a Hoheisel, el monument existeix en el moment en que les persones interactuen amb l'obra i es situen sobre ella, reflexionant sobre els fets del passat o sobre el sentit de la mateixa.

Fig.16 Aschrottbrunnen, 1987. Horst Hoheisel

[195] Pàgina oficial de Horst Hoheisel. Accessible des de: http://www.horsthoheisel.net (abril 2008)

Però potser el contra-monument que parla amb més força de l'absència i la manca a través de la invisibilitat és el plantejat per Jochen Gerz l'any 1990, en col·laboració amb estudiants de la *Hochschule für Bildende Kunst*, de Saarbrücken. Es tracta de *2146 Stones - Monument against Racism.* [196]

Aquest projecte consistí en la sostracció, inscripció i reinstal·lació, de 2146 llambordes a l'avinguda de la plaça situada davant el Castell de Saarbrücken, seu del Parlament Provincial. El procés, dut a terme sense publicitat ni permisos de cap tipus, es completà en unes setmanes. Cada pedra duia inscrit el nom d'un cementiri jueu en ús abans de la IIª Guerra Mundial. Inscripció que quedava amagada un cop resituada la llamborda. El nom dels cementiris es recopilà amb l'ajut de 61 comunitats jueves.

Un cop fet públic el projecte, el Parlament Provincial comissiona l'obra de forma retrospectiva i dona un nou nom a la plaça: *Platz des unsichtbaren Mahnmals* (Plaça del Monument Invisible).

Monòlits

En paral·lel a les *negative-forms*, diversos contra-monuments desenvolupen el seu llenguatge basant-se en un volum sintètic: el monòlit, que tot i tenir reminiscències històriques és inaugurat en la modernitat per Mies van der Rohe, amb el *Monument a Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht* analitzat amb anterioritat. Aquest serà un dels àmbits de treball de diversos artistes després de la IIª Guerra Mundial, entre els que destaquen Sol Le Witt, Rachel Whiteread i Peter Eisenman. El monòlit explica en tots el casos una absència a través d'un volum explícit i geomètric. Un volum senzill que no permet despistar el significat profund de l'obra amb formes expressives.

L'any 1987, l'artista minimal Sol Le Witt construeix *Black Form. Dedicated to the Missing Jews*.[197] Aquest monòlit de cinc metres i mig de llargada, dos metres d'alçada i dos metres de profunditat, es construeix per a *Skulptur Project* a la ciutat alemanya de Münster, on és demolit dos anys més tard, per ser resituat a la cèntrica Plaça de la República, davant l'Ajuntament d'Altona, a Hamburg. Es tracta d'un paral·lepíped construit a base de blocs de pedra artificial. Dues plaques a cada lateral expliquen l'origen de l'obra i un fragment de la història dels jueus d'Altona. En concret el seu orígen durant el segle XVI, -lligat al naixement de la ciutat-, i la seva evolució. Aquestes inscripcions també relaten la deportació metòdica dels jueus d'Altona, que s'inicia l'any 1941.

[196] Accessible des de: http://www.gerz.fr (Maig 2008)

[197] Les principals publicacions que tracten aquest projecte són: Young, James E. (1994) op. cit. pp.35 / Hadler, Mona; Marter, Joan **World War II: Reverberations Sculpture in Postwar Europe and America, 1945 - 1959**, *Art Journal* vol. 53, nº4, winter, 1994, pp.6-14 / / Young, James E. **The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning** New Haven - Conn, Yale University Press, 1993

Un altre exemple paradigmàtic d'obra monolítica s'inicia l'any 1996, quan el "caçador" de nazis Simon Wiesenthal promou un concurs d'art públic per construir a la Judenplatz, al centre de Viena, un *Monument a les víctimes de l'holocaust*. [198] Aquesta petita plaça d'estil barroc amaga les restes d'una sinagoga medieval cremada l'any 1421, on centenars de jueus foren immolats.

A través del concurs es convida a nou artistes i arquitectes, entre els projectes dels quals s'escull el de l'escultora Rachel Whiteread. Després d'un treball de recerca sobre l'actitud de les persones en llocs de commemoració com els camps de concentració, Whiteread proposa construir un volum arquitectònic monolític i inaccessible de formigó blanc. El relleu dels laterals simula una biblioteca invertida, amb centenars de llibres en les diverses prestatgeries. Segons Robert Storr, membre del jurat i comissari del New York's Museum of Modern Art (MoMA), l'obra "*is the solid shape of an intangible absence -of a gap in a nation's identity, and a hollow at a city's heart. Using an aesthetic language that speaks simultaneously to tradition and to the future, Whiteread in this way respectfully symbolizes a world whose irrevocable disappearance can never be wholly grasped by those who did not experience it, but whose most lasting monuments are the books written by Austrian Jews before, during and in aftermath of the catastrophe brought down them*." [199]

El monument, inaugurat l'any 1999, lluita contra la voluntat nazi d'erradicar una història i una cultura. Una inscripció explica: "*En commemoració als més de 65,000 Jueus austríacs assassinats pels nazis entre 1938 i 1945*." I al voltant de la base del monument s'inscriuen els noms dels camps als que aquestes persones foren deportades.

La forma evident del monòlit és la unitat mínima que utilitza l'arquitecte Peter Eisenman per un dels majors contra-monuments construïts a Alemanya. Es tracta del *Monument dedicat al Jueus assassinats a Europa* (1994-2005), promogut pel parlament de la República Federal Alemanya, situat en una gran plaça a tocar de la porta de Brandenburg.

Tal i com explica James E. Young,[200] -vinculat a la comissió de treball per a la construcció del monument-, la idea es planteja l'any 1988, quan un grup de ciutadans encapçalat pel periodista Lea Rosh i la historiadora Eberhard Jäkel, fomenten la necessitat d'omplir un buit

[198] Les principals publicacions que tracten aquest projecte són: AAVV **A Teacher's Guide to the Holocaust** Florida Center for Instructional Technology - College of Educatio - University of South Florida, 2005
Accessible des de: http://fcit.coedu.usf.edu/holocaust/resource/gallery/jp.htm (Març 2004) / Mullins, Charlotte **Rachel Whiteread** London, Tate Publishing, 2004, p.93 / Pick, Hella **Time to remember** *Index on Censorship 30:1*, 2001, pp.56-61 / Young, James E. (2000) op. cit. pp.107 - 111
[199] Citat a: Young, James (2000) op. cit. pp.107 - 111
[200] Young, James E. **Germany's Holocaust Memorial Problem - and Mine** a: Young, James E. (2000) op. cit. pp.184 - 223

existent en la representació de la memòria de l'holocaust per part del govern alemany.[201]

L'any 1994 s'organitza un concurs per a la creació del monument. Es reben 528 dissenys d'arreu del món, que són observats per un jurat composat per 15 membres, -experts assignats pel Bundestag, el Senat de Berlin i el grup de ciutadans promotors. El mes de març de 1995 es donen a conèixer els nou finalistes i el projecte guanyador: un projecte de Christine Jackob-Marks que consisteix en un gran pla inclinat de formigó armat en el que s'inscriuen els noms dels jueus assassinats. Les intenses crítiques fan que el canciller alemany no doni suport al projecte. Mentrestant, els 528 projectes són exposats a la Berlin's Stadtratshaus, la qual cosa alimenta tot tipus de debats a la premsa. Per tal de superar aquest punt del procés, els mesos de Gener, Març i Abril de 1997, s'organitzen uns col·loquis sobre el tema dels monuments a les víctimes, on es conclou la necessitat de fer un segon concurs en base a la revisió dels nou projectes finalistes, més dotze equips convidats d'arreu del món. En aquest segon procés es proposa un segon jurat composat per cinc membres: Christoph Stölzl (director del Museu d'História Germànica a Berlin); Dieter Ronte (director del Museu d'art contemporani a Bonn); Werner Hoffmann (historiador de l'art); Josef Paul Kleihues, arquitecte; James E.Young (expert en memorials, americà i jueu)

A diferència del primer concurs, es clarifiquen alguns preceptes reflectits en algunes qüestions (que no respostes) que el jurat posa sobre la taula: "*What are the national reasons for remembrance? Are they redemptory, part of a mourning process, pedagogical, self-aggrandizing, or inspiration against contemporary xenophobia? To what national and social ends will this memorial be built? Will it be a place for Jews to mourn lost Jews, a place for Germans to mourn lost Jews, or a place for Jews to remember that Germans one did to them*?" I és que no es tracta només de fer un monument de l'horror, també de ser conscient de que s'ha extirpat una cultura mil·lenària del cor d'Europa.

El novembre de 1997 es seleccionen vuit projectes i es proposa als artistes que les desenvolupin. Entre d'altres hi ha els projectes de Dani Karavan, Daniel Libeskind, Jochen Gerz i Rebecca Horn. Els dos finalistes però són: Gesine Weinmiller amb *Eighteen Sattered Sandstone Wall Segments* i el de l'equip de Peter Eisenman i Richard Serra *Waving Field of Pillars*. Les dues propostes treballen dues concepcions diferents del monument: Weinmiller opta per la quietud i el silenci envers una cultura i la seva memòria; l'altre és sorprenent i audaç. Un cop publicat

[201] Alemanya no partia de zero respecte els monuments a l'holocaust. Aquest a Berlín havia de formar part de tots els altres, la gran majoria construïts en camps de concentració. Tot i així, es tractava del primer monument construït en un espai no relacionat amb cap horror nazi (si exeptuem el fet que en aquest indret hi ha un dels búnquers del *Fürer*, avui en dia sepultat pel monument.

el veredicte, el projecte d'Eisenman i Serra és el que més consens i acceptació aconsegueix, fins i tot el del Canciller Helmut Kohl.

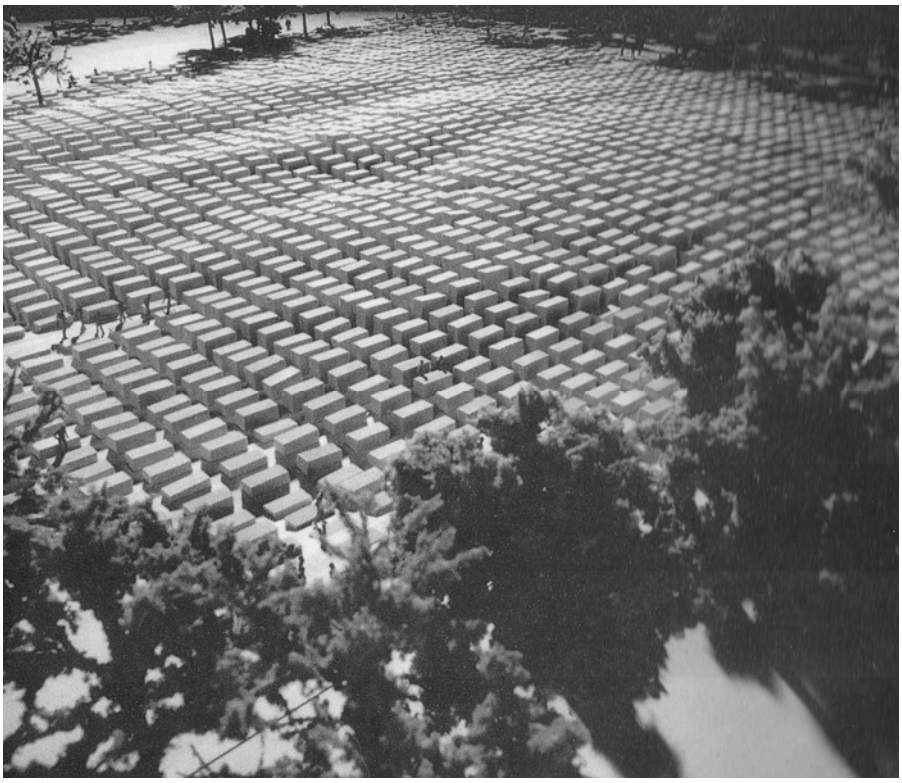


Fig.17 Maqueta de monument dedicat al Jueus assassinats a Europa, 2005. Peter Eisenman

Els organitzadors demanen en aquesta fase del procés uns quants canvis en el disseny: una menor quantitat de monòlits i també una menor escala, per raons de seguretat i per afavorir la contemplació i el diàleg del visitant en l'espai. Per altra part, el jurat proposa introduir unes inscripcions en el paviment perimetral, per tal de crear el missatge inequívoc d'entrar en un espai de memòria i respecte. Eisenman accepta però Serra no, i es desvincula de les següents fases del procés. El disseny final preveu la implantació de 3000 monòlits de diverses alçades situats en un sòl inclinat.

Durant la campanya per les eleccions nacionals de 1998, es polititza el tema del monument fins al punt que el partit del socialistes alemanys (SPD) es posiciona a favor, però el demòcrata (CDU), en contra. En mig d'aquests estira i arronsa polítics es proposa inserir uns espais de coneixement i reflexió: el Leo Baeck Institute; un Museu a l'Holocaust; i un Institut per a l'estudi comparat sobre Genocidis.

Finalment, el 25 de Juny de 1999 s'aprova en seu parlamentària la construcció del projecte, inaugurat l'any 2005.

LLENGUATGES CONTEMPORANIS

Des de la IIª Guerra Mundial, el genocidi jueu constitueix el primer drama d'una cadena de barbàrie. Les bombes atòmiques llançades sobre les poblacions d'Iroshima i Nagasachi són fets extraordinàriament cruels als que segueixen els milers d'assassinats i torturats en dictadures com la Xilena o l'Argentina; la guerra del Vietnam; la guerra dels Balcans; les matances entre utus i tutsis,...; i de forma ja globalitzada, el terrorisme jihadista i les seves derivades: la guerra i posterior ocupació d'Afganistan i Irak justificada en interessos geoestratègics.

Aquests drames conformen una inacabable llista de processos col·lectius de dol que en molts casos són reflectits en forma de monuments a les víctimes, la qual cosa atorga a aquesta tipologiauna funció social preeminent. Es tracta com hem vist d'obres col·lectives que fan ús dels llenguatges artístics coetanis i que neixen d'un fort vincle amb els desitjos i necessitats de la societat.

En el recorregut que s'ha dibuixat entre la tomba al soldat desconegut i els contra-monuments podem apreciar tres derives importants:

- a nivell formal, una evolucio vers llenguatges contemporanis basats primer en l'abstracció i posteriorment en l'art conceptual i els *earthworks*.
- a nivell commemoratiu, una tensió constant entre la individualitat de la víctima i l'abstracció del subjecte, que sovint és coral.
- a nivell social, la major interacció de l'espectador en l'obra.[202]

El *Vietnam Veterans' Memorial Wall* de Maya Ying Lin representa un cas paradigmàtic d'aquesta evolució. L'obra, situada a Washington D.C. entre 1980 i 1982,[203] es basa en tres eixos fonamentals.

El primer és la creació d'un senzill recorregut paral·lel a un mur de granit negre reflectant que actua com a interstici entre dos nivells de terreny traçats en forma de V en relació a les visuals de l'entorn.[204]

El segon, la significació de cada una de les víctimes americanes a través del nom gravat en les plaques de granit, -no situats alfabèticament sinó segons la data de la mort. A través de la inscripció dels noms complets, el monument deixa de ser una celebració de

[202] Els monuments a les víctimes també evolucionen, segons Antoni Remesar, Ignasi de Lecea i Guilherme Abreu vers els monuments al risc. Aquest fet es pot desprendre dels monuments que commemoren les víctimes de la sida o del terrorisme.

[203] Fruit d'un concurs públic que guanya la llavors *"young graduate"* Maya Ying Lin a la Yale University. A: Meecham, Pam; Sheldon, Julie (2000) **Modern Art: A critical introduction** Routledge, 2005, pp.97-98

[204] Es tracta d'un mur en forma de V de 150 metres de llarg i 3,12 metres d'altura en el punt més profund. La pedra és granit negre polit de Bangalore, India

Fig.18 i 19 Homomonument, 1987. Karin Daan

l'heroïcitat, i passa a convertir-se en el reflex (tant a nivell individual com col·lectiu) del seu cost.[205]

Finalment, l'acció del visitant que commemora les víctimes buscant els noms dels desapareguts, recordant, deixant unes flors, o senzillament observant. *"I found myself reduced to awed silence,"* explica Charles Griswold al descriure la seva primera impressió de l'obra.[206] Raó per la qual es pot assegurar que el llenguatge plenament contemporani de Lin no va en detriment de la capacitat evocativa del monument, que integra des del propi disseny, les necessitats d'un espai de commemoració.

Aquest és també el cas d'*Homomonument*, [207] dissenyat per Karin Daan l'any 1987 a Westermarkt, al centre d'Amsterdam, per tal de commemorar les víctimes homosexuals del règim nazi.

La referència formal de l'obra és el triangle, símbol utilitzat pels nazis per identificar els presoners a través d'un codi de colors: groc pels jueus, vermell pels socialistes i comunistes, i rosa pels homosexuals. El monument fa ús d'aquest símbol inserint en el territori tres triangles equilàters de marbre rosat que en conformen un quart. Un dels angles està encastat al terra; l'altre s'eleva 60 centímetres; el tercer, suspès sobre l'aigua, serveix com a moll d'un dels canals de la ciutat. Els tres angles apunten a tres llocs específics: la casa d'Anna Frank, les oficines de l'associació local de gays, i el Monument Nacional en record a les Víctimes de la IIª Guerra Mundial situat a Dam Square.[208]

Homomonument té dues dimensions: la històrica, per la que es ret homenatge i commemora els homosexuals oprimits i exterminats pel règim nazi;[209] i la contemporània, fruit de l'apropiació i ús cívic que n'ha sabut fer el moviment gay. Es tracta doncs d'un espai de record i homenatge però també un espai de caràcter lúdic, festiu i reivindicatiu[210] que ha estès el sentit del monument, convertint-se en un espai de memòria als morts víctimes del sida, així com als homosexuals que han lluitat per la llibertat i els drets humans de les persones que tenen una orientació sexual diferent a la considerada normal.

---

[205] Meecham, Pam; Sheldon, Julie (2005) op. cit. pp.97-98

[206] Griswold, Charles L. **The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography** A: Mitchell, W.J.T. (ed.) (1990) **Art and the Public Sphere** Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992, p.79-112

[207] Les principals publicacions que tracten aquest projecte són: Bartels, Thijs **Dancing on the Homomonument** Amsterdam, Schorer-Books, 2003, 128 pp. / Young, James E. **(**1994) op. cit. pp.18-37 / Pàgina web oficial: http://www.homomonument.nl/indexen.htm (maig 2009)

[208] Una inscripció gravada en el triangle encastat diu: "*Naar vriendschap zulk een mateloos verlangen*" *("Aquest inacabable desig d'amistat")*, extracte del poema *"Per a un jove pescador"*, escrit per Jacob Israel de Haan (1881-1924).

[209] El genocidi nazi contemplava l'extermini de tres grups: els jueus i gitanos; els enemics polítics; i també els homosexuals. Després del final de la Segona Guerra Mundial es formula la demanda de crear un monument per commemorar els homosexuals que van perdre les seves vides durant la guerra. No és però fins la década dels 80, després de la creació de la Fundació Homomonument la primavera de 1979, que es defineix el projecte. I és que un dels objectius de la Fundació era la creació d'un monument a nivell nacional.

[210] El monument es converteix en centre per la commemoració els dies 4 de maig, (Dia Nacional de la Memòria als Països Baixos); 30 d'abril (Dia de la Reina); i el Dia de l'Alliberament, el 5 de maig.

ARQUITECTURA MODERNA I MONUMENTALITAT

La nova forma de monumentalitat que es proposa des del Moviment Modern després de la IIª Guerra Mundial adopta una certa actitud crítica respecte la dimensió únicament funcional de l'arquitectura de preguerra, i apel·la a la seva capacitat lírica per construir elements aglutinants propis dels temps moderns. Amb posterioritat a la guerra, els arquitectes moderns aposten per la integració de les arts i per incloure elements artístics en els seus projectes. En certa mesura, justifiquen la indiferència envers el monument adoptada amb anterioritat per l'ús de codis anacrònics que no reflectien les creences, necessitats i expectatives del període històric en els que intervenien, referint-se és clar al model decimonònic.

Els Congressos Internacionals d'Arquitectura Moderna (CIAM) realitzats fins la IIª Guerra Mundial s'interessaven per:

- La cèl·lula mínima d'habitació en relació a la qualitat de vida (l'any 1929, a Frankfurt)
- Els usos del territori, els serveis comunitaris i el trànsit, vinculant arquitectura moderna amb planejament urbà (l'any 1931, a Brussel·les).
- Els principis de l'arquitectura moderna fruit de l'anàlisi d'una trentena de ciutats (la coneguda com Carta d'Atenes, acordada en el Congrés de 1933)
- El planejament urbà entès com un tot on residència, equipaments recreatius i serveis comunitaris han d'estar integrats (l'any 1937 a París) [211]

L'any 1947, un cop acabada la IIª Guerra Mundial, es du a terme a la localitat de Bridgewater el cinquè CIAM. En aquesta reunió es planteja el problema de la reconstrucció abordada unitàriament entre arquitectura i planejament urbà. Quatre anys després, a Hoddesdon, s'estudien de forma específica els *cors de les ciutats*, entesos com a centres cívics i de reunió dels nuclis urbans.

En els documents i debats clau del racionalisme de preguerra el monument sembla haver deixat d'existir, i no és fins aquest moment que torna a aparèixer. En aquest sentit, autors con Sigfried Giedion entenen que l'arquitectura moderna ha passat per dos estadis i inaugura el tercer: el primer estudiava la cèl·lula mínima d'habitació; el segon interrelacionava arquitectura amb planejament; el tercer, explica, ha

[211] Sert, J. L. **Centers of Community Life** A: Rogers, E.N; Set,L.L; Tyrwhitt, J.(eds) The heart of the city: towards the humanisation of urban life. International Congress for Modern Architecture London, Lund Humphrie, 1952 (CIAM 8, Hoddesdon, 1951), p.3-16 Accessible l'edició de Barcelona (Hoepli, 1955) des de: http://www.etsav.upc.es/personals/monclus/teauro.htm (Març 2008)

d'estudiar necessàriament la vida comunitària i el paper del monument en el marc de la reconstrucció de les ciutats eurpees.[212]

Segons Sert, els cors han de ser exclusivament per a vianants, degudament connectats, però sense fums ni sorolls. L'arquitectura, la monumentalitat i els valors naturals (llum, arbres, etc.) han de constituir el seu paisatge harmònic i positiu. El disseny de lo concret ha d'estar en relació amb el tot. Pel que fa a la compenetració d'arquitectura, pintura i escultura en el cor, l'autor explica: "*No matter how beautiful structure alone may be, should we forget that flesh and skin can be added to the bones? The need for the superfluous is as old as mankind. (...) A reuniting of the plastic arts will enrich the architectural language, and this collaboration will help architecture itself develop greater plastic value -a more sculptural quality*." [213]

Els arquitectes moderns de postguerra defenen doncs la integració de les arts i el treball interdisciplinar per abordar els projectes d'espai públic en emplaçaments d'especial rellevància urbana com són els centres urbans, els quals defineixen en gran mesura la vida en comunitat.

Una de les obres paradigmàtiques que ajuda a configurar aquest nou pensament és la *Ciudad Universitaria de Caracas*, realitzada entre 1944 i 1946. Es tracta d'una obra dissenyada sota els postulats de l'arquitectura moderna en la que s'integren però peces escultòriques i realitzacions murals d'artistes com Calder, Vassarely, Arp, Pevsner, Moholy Nagy i Léger entre d'altres.[214] El seu arquitecte, Carlos Raúl Villanueva té la voluntat, amb aquesta integració, d'evidenciar "*un claro deseo de asumir responsabilidades sociales*,"[215] en línia amb el Pavelló de la República Espanyola de 1937 analitzat anteriorment.

El "manifest" *Nine Points on Monumentality,* escrit l'any 1943 per Sert, Giedion i Léger [216] inaugura aquest nou posicionament. En aquest escrit es defèn que:

- Els monuments són referents simbòlics que vinculen temps diferents. En aquest sentit són productes de moments històrics amb una consciència social i cultural unificada.
- És imprescindible el treball interdisciplinar. Treball integrat per totes les disciplines artístiques que intervenen en els àmbits de l'arquitectura i el planejament urbà (arquitectes, pintors, escultors, poetes,...)

[212] Giedion, S. **The need for a new monumentality**, A: Zucker, Paul (ed.) **New Architecture and City Planning**, New York, 1944, pp.549-568.
[213] Sert, J. L. (1952) op.cit.
[214] Declarada Patrimoni Mundial de la Humanitat l'any 2000. Marín, Ana María (ed.) **Ciudad Universitaria de Caracas** Fundación Centro de Arquitectura, Caracas, 2007
[215] Citat a: Marín, Ana María op. cit.
[216] Sert, J.L; Léger, F; Giedion, S. **Nine points on Monumentality**, 1943 Accessible des de: http://www.ub.edu/escult/doctorat/lecturas.htm (Gener 2009)

- Els polítics i administradors urbans, encara ancorats en els codis decimonònics, no són capaços de liderar aquest canvi de paradigma.
- El monument arquitectònic ben plantejat pot ser constitutiu de futurs centres socials. També s'apel·la a les noves capacitats de les tècniques i materials moderns per poder constituir centres d'interès.
- El monument urbà s'expandeix vers el paisatgisme a través dels elements de la natura; les tècniques i materials arquitectònics; el color i textura.

Fig.20 Wall relief nr.1, 1955. Henry Moore

Arrel d'aquestes noves nocions, es multiplicaran les intervencions murals en edificis públics i residencials. El material més freqüent en ciutats com Barcelona serà el mural ceràmic, que a més d'estar preparat per a la intempèrie aportarà volum, color i lluminositat a la façana.

Tot i així, uns dels exemples més interessants de murals integrats d'aquest període no són obres ceràmiques. L'any 1955 a la ciutat de Rotterdam, Henry Moore realitza *Wall relief nº1* en una de les façanes del nou *Bouwcentrum*. Es tracta d'una intervenció mural de 18,60 metres de llargada per 8,40 metres d'alçada esculpida en un mur d'obra vista. Uns anys després, a Barcelona, es realitza el Fris de Picasso, al cèntric edifici del Col·legi d'Arquitectes. Aquest fris és realitzat per Carl Nesjar segons una maqueta de Picasso. Els traços grafiats per l'artista són ampliats

amb gran dificultat tècnica a través de solcs gravats en panells de formigó armat de 4 metres i mig d'altura.[217]

A una altra escala, l'obra paradigmàtica que constitueix una de les primeres aplicacions d'aquests nous principis junt amb la Ciutat Universitària de Caracas, és la seu de la UNESCO a París. Construida entre els anys 1952 i 1958, la seu es composa de dos grans edificis dissenyats pel nord-americà Marcel Breuer en col·laboració amb l'italià Pier-Luigi Nervi i el francès Bernard Zehrfuss. El jardí que integra ambdós volums, és dissenyat per Isamu Noguchi l'any 1956. D'acord amb Álvarez, "*la obra se compone de dos partes: un jardín superior, situado bajo uno de los brazos del edificio; y un jardín hundido, unido con el primero mediante un largo canal cascada. El jardín superior es puramente escultórico, tanto en el tratamiento del suelo como en el de las numerosas piezas que aparecen, dominadas todas por una estela de granito tallada con un signo caligráfico alusivo a la paz, y que en realidad es una delicada fuente que suministra agua. El jardín inferior es un encuentro entre el biomorfismo plástico de las Vanguardias (Arp, Miró, Calder, Moore,…) y el jardín japonés*."[218] Es tracta en conjunt d'un espai de línies sinuoses de diferents materials i textures, on les taques de color i les línies arrodonides es converteixen en paistage.[219]

Ja l'any 1948, en el simposi *In search of a New Monumentality* organitzat per *The Architectural Review,* Walter Gropius expressa la idea que el fet "*d'aconseguir l'expressió monumental mitjançant l'ús de les formes estètiques simbòliques, com en el passat, ha d'ésser estranya a l'esperit creatiu de la nostra època (…). Crec, continua Gropius, que l'equivalent de l'expressió monumental es desenvolupa en el sentit de crear una nova estructura física per a una forma més elevada de la vida cívica, estructura flexible al creixement i evolució contínus*." I finalitza dient que "*quan la filosofia del "temps és or" hagi cedit el lloc a una civilització humànament més elevada, la reconquesta de l'expressió monumental serà realitzada. Tot i així, no tornarà com la "música congelada" dels símbols estàtics, sinó com una qualitat inerent (i dignificada) al nostre ambient físic entès en la seva totalitat, una qualitat en vies de transformació contínua*."[220]

En certa mesura, Gropius preveu la dificultat que hi haurà en un primer moment per assumir peces d'escultura exempta, molt més autònomes de l'edifici arquitectònic i històricament menys dinàmiques que no pas els murals o els jardins, vinculats de forma directa amb l'arquitectura.

---

[217] Lecea, I; Remesar, A; Grandas, C (eds.) (2004) op. cit.
[218] Álvarez, Darío **El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna** ed. Reverte, 2007, p.319
[219] Isamu Noguchi enceta aquesta línia de treball l'any 1933. Pàgina web oficial: http://www.norguchi.org
[220] Gropius, Walter **In Search of a New Monumentality** *Architectural Review* September 1948, p.117

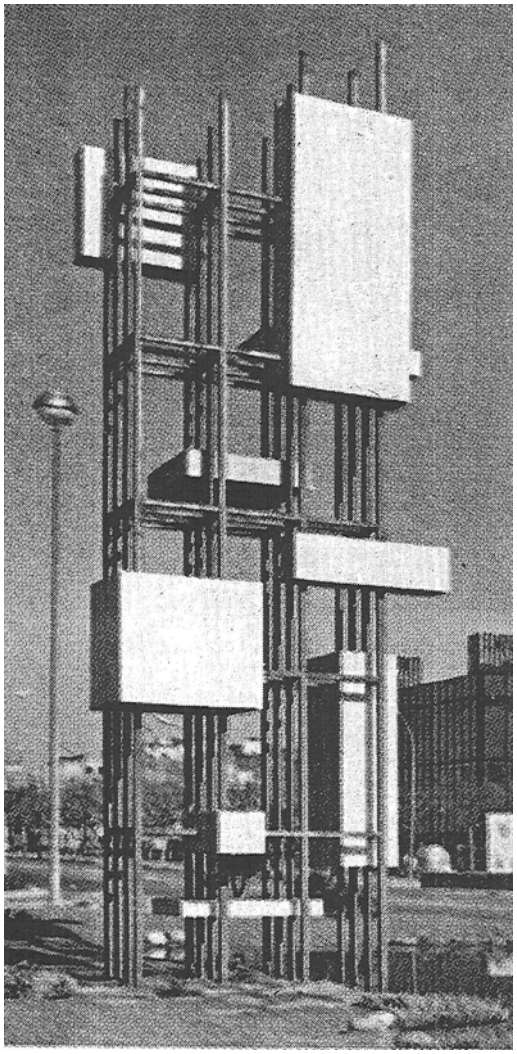


Fig.21 Desaparegut monument a Cerdà, 1959. Riera i Clavillé

Autors com Henry Moore i Barbara Hepworth aconsegueixen situar-se en aquest camp a través d'un llenguatge organicista (o biomòrfic) que a Barcelona arriba de la mà d'artistes com Subirachs, Àngel Ferrant o Eudald Serra. Es tracta d'un llenguatge que serà acceptat socialment, i que permetrà la inserció pausada en la dècada dels anys 60 de l'abstracció geomètrica en els carrers i places de la ciutat europea.

Estem davant un període poc estudiat, -en certa mesura eclipsat per l'eclosió de l'art públic a nord-amèrica-, que genera obres d'un format assequible, en un intent d'humanització de la ciutat reconstruïda. *Zonder Titel*, obra de Naum Gabo de l'any 1957 situada davant els magatzems *Bijenkorf* de Rotterdam n'és una de les primeres. En segueixen d'altres, entre les que destaquen la desapareguda obra a Cerdà construïda l'any 1959 en el marc de la urbanització de la plaça dedicada a l'urbanista, a la ciutat de Barcelona;[221] i *Ritme i projecció*, de Marcel Martí, situada l'any 1961 en el cor del polígon d'habitatges Montbau, de la mateixa ciutat.

[221] Remesar, Antoni **Comentari de l'obra: A Ildefons Cerdà** A: Lecea, I; Remesar, A; Grandas, C (eds.) (2004) op. cit.

PUBLIC ART. ECLOSIÓ DEL CONCEPTE

Els anys 60 del segle XX signifiquen la institucionalització de l'art públic (*public art*). En el mateix moment en que Clement Greenberg aposta per la puresa i especificitat artística, l'art públic inicia a EEUU una escalada significativa, -increment fruit d'iniciatives governamentals determinants lligades a la necessitat de revitalitzar visual i estèticament l'espai urbà. La voluntat de situar la política artística a una escala federal, es fa palesa a partir dels anys 50, però no és fins al mandat de John F. Kennedy que es posen les bases per dur-se a terme.[222]

El president Johnson firma l'any 1965 *The National Foundation on the Arts and the Humanities Act*, en la que s'assegura que "*it is necessary and appropriate for the Federal Government to help create and sustain not only a climate encouraging freedom of thought, imagination, and inquiry, but also the material conditions facilitating the release of this creative talent.*"[223] D'aquesta manera neix el *National Endowment for the Arts* (NEA),[224] que a través de l'*Art in Public Places Grant* del *Visual Art Progam* promou i finança obres per ser emplaçades en l'espai públic. Aquest programa es suma a *l'Art in Architecture Program* de la *General Service Administration* (GSA), que des de l'any 1963 promou l'art en l'espai públic vinculat exclusivament a edificis federals.[225]

Harriet Senie assegura que l'escultura pública "*has two prerequesites: space and patronage*." Per aquesta raó vincula l'onada d'art públic de finals dels 60 a tota una sèrie de programes de renovació urbana implementats en paral·lel a les agències per a la promoció d'art públic.[226]

Una política governamental comparable respecte les arts només s'havia donat en el mandat de Franklin D. Roosvelt, en plena depressió. L'any 1934 es crea el *Treasury Department Section on Painting and Sculpture*, que assigna a artistes per decorar edificis federals arreu del país. Un any després, programes específics d'ocupació generats en el marc de la *Work Progress Administration* faciliten, a prop de 40.000 artistes, estar treballant al seu càrrec.

L'impuls donat a l'art públic a través del NEA i la GSA deriva en una eclosió de propostes que desborden -per la diversitat d'estratègies- el propi concepte, sinònim fins aquest punt de monument i

[222] AAVV **The National Endowment for the Arts 1965-2000 A Brief Chronology of the Federal Support for the Arts**, National Endowment for the Arts, 2000
Accessible des de: http://arts.endow.gov/about/Chronology/NEAChronWeb.pdf
[223] La *National Foundation on the Arts and the Humanities Act*, per la que es crea el *National Endowment for the Arts* i el *National Endowment for the Humanities* signada el 29 de Setembre és continuista respecte les idees plantejades per John F. Kennedy l'any 1963 en el seu discurs *Remarks at Amherst College* (1963) op. cit.
[224] AAVV **The National Endowment…**(2000) op. cit.
[225] Les obres són finançades amb el 0,5% del pressupost de l'obra pública en la que s'integra.
[226] Senie, Harriet (1992) op. cit. p.94

ornamentació públiques. El ventall de propostes que es desenvolupa entre les dècades dels anys 60 i els 90 es pot organitzar en tres tipologies bàsiques:

- Art en emplaçaments públics *(Art in public places*).
- Art en ubicacions específiques *(Site specific art*).
- Art públic i disseny urbà
- Community Art [227]

ART EN EMPLAÇAMENTS PÚBLICS

Com hem vist en capítols anteriors, després de la IIª Guerra Mundial, en el context de la guerra freda i davant el domini del realisme soviètic, les democràcies occidentals aposten per introduir altres registres formals en l'art i com a conseqüència en l'espai públic.[228] Es tracta d'intervencions desenvolupades en un context de renovació de les relacions entre art i arquitectura durant la segona meitat de segle.

Prolifera en aquestes dècades un art de caire abstracte fruit d'ampliacions d'obres d'artistes moderns de primera línia, que no tenen perquè ser fruit d'una relació de l'obra amb el lloc, sinó d'un treball sobre la forma i l'espai des d'una concepció autònoma de l'art i l'escultura.[229]

El context urbà en el que s'implanten aquestes obres és el de la revitalització dels centres de les ciutats nord-americanes, despoblades per ser convertides en districtes corporatius en detriment dels polígons d'alta i baixa densitat, creats a l'extraradi de les ciutats i condicionats pels *"enormes moviments migratoris de zones poc privilegiades a zones industrialitzades*."[230] L'aparició de les *"plazas"*[231] en aquests centres de negocis permet l'aparició del que es coneixerà com art corporatiu. Art modern de grans dimensions estretament vinculat amb l'arquitectura.

Aquests nous espais, als que cal agregar les New Towns angleses són els entorns on es desenvoluparan els programes d'art públic des de finals dels anys 60. Lligats a:

- l'aparició i ús d'un extens repertori de nous materials
- l'acceptació per part de la crítica i el públic de l'escultura abstracta

[227] El *community art* serà tractat en profunditat en capítols posteriors
[228] El monuments a les víctimes reflecteixen com hem vist aquesta dicotomia formal i política entre abstracció (pol occidental) i figuració (pol comunista)
[229] Es tracta de la continuació de la genealogia anomenada "nòmada", encetada com hem vist e capítols anteriors pel *Balzac* de Rodin.
[230] Remesar, Antoni; Nunes da Silva, Fernando **Regeneración Urbana y Arte Público** Pendent de publicació
[231] Les *"plazas"* són àrees lliures aparegudes en els centres urbans i que estan estretament relacionades amb les noves regulacions, les quals permeten una major altura dels edificis corporatius, a favor de majors àrees d'espais públics. A: Loukaitou-Siders, Anastasia; Banerjee, Tridib Urban Design **Downtown Poetics and Politics of Form** Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1998, 350 pp.

- la tendència a encarregar obra pública de grans dimensions, en un intent de millorar l'empobriment visual i estètic de les ciutats.[232]

El vincle entre art i arquitectura també té a veure amb els mecanismes de finançament que es posen en marxa, ja que es generen programes d'art públic lligats a processos de regeneració urbana. En concret, la política del *Percent for Art*, -per la que un 0,5 o fins i tot un 1% del pressupost d'una obra pública ha de dedicar-se a la promoció de l'art contemporani-, és la que facilita aquest vincle.[233]

L'eclosió s'inicia amb peces d'art ubicades en espais corporatius de la ciutat com elements distintius i de prestigi, adaptant-ne l'escala amb una intenció pedagògica basada en la idea d'accés a la cultura. Fer accessible el millor art contemporani fora dels museus és un objectiu explícit de l'*Art in Public Places Grant*, del NEA.

Tal i com hem observat, una dècada abans ja s'estan assentant les bases d'aquests plantejaments. En el marc de la VIIIª edició del CIAM a Hoddesdon l'any 1951, els arquitectes moderns plantegen l'especificitat de la reconstrucció dels centres urbans entesos com a cors per a la vida en comunitat. El pragmatisme desenvolupat en la Carta d'Atenes és substituït per una visió més transversal i humana de la problemàtica urbana i arquitectònica. Per aquesta raó plantegen que els espais de gran rellevància social com són els centres urbans requereixen d'una dimensió no només funcional, sinó també simbòlica i referencial. En aquest sentit Josep Lluís Sert explica la necessitat d'abordar el problema des d'una perspectiva integral, i fer-hi intervenir, entre d'altres, l'escultura i la pintura d'artistes moderns amb una finalitat simbòlica i pedagògica:

"El interés visual en nuestras ciudades está hoy acaparado por la publicidad comercial y es ésta la que se halla más en contacto con la gente. Las obras de los grandes genios del arte moderno no se muestran en los lugares de congregación pública y sólo son conocidas por una minoría selecta. Nuestros

[232] Maderuelo, Javier (1990) op. cit. p.47

[233] Tom Finkelpearl assegura que aquesta dinàmica s'inicia als anys 30, durant l'administració de Franklin D. Roosvelt. Tot i que es promou la possibilitat de dedicar un tant per cent a obres artístiques (de lo qual deriva un conjunt prou important d'intervencions murals en edificis federals), és una pràctica recomanada, que no obligatòria. No és fins l'any 1959 que l'Ajuntament de Philadelphia aprova l'*Aesthetic Ornamentation of City Structures*, en la que es requereix *"that fine arts be included in all public estabishments and that art should be placed where the public can enjoy it."* J.Green, William **City of Philadelphia Proclamation** Citat a: AAVV **Urban Encounters Art Architecture Audience** Institute of Contemporary Art - University of Pennsylvania, 1980
Tot i així, Ignasi de Lecea situa l'inici d'aquest sistema, entès com una forma de propaganda estatal, a la Itàlia de Mussolini, des d'on es difondrà, ja en la década dels 40 i 50, a les dictadures portuguesa i espanyola. Ja en democràcia, a Espanya s'estableix per llei l'any 1978. Es tracta d'una llei que es desvirtua essencialment a partir de 1985 quan es permet destinar també aquest fons a actuacions sobre el patrimoni historicoartístic-, actuacions que, en la pràctica, han acabat per monopolitzar el fons. El mateix succeeix en la llei catalana de 1993. Així una iniciativa concebuda inicialment per a finançar la creació d'obres contemporànies d'art es transforma en font de recursos per a actuacions sobre el patrimoni artístic heretat. A: Finkelpearl, Tom **Introduction: The City as Site** a: Finkelpearl, Tom **Dialogues in Public Art** Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 2000, pp.2-51 / Lecea, Ignasi de **Del arte de la ciudad** A: **Ignasi de Lecea "in memoriam"** *on the waterfront*, nr 8 april, 2006 Accessible des de: http://www.ub.edu/escult/Water/index.htm (Febrer 2009)

mejores artistas viven apartados del público; sus obras van del estudio a las casas de los ricos coleccionistas particulares o a las gélidas salas de los museos. Allí son catalogadas y pasan a la historia; se unen al pasado antes de encontrarse con el presente. Este curso, contrario a la misma naturaleza de la obra artística, no conduce a ninguna parte. La pintura y la escultura deben ser llevadas a los centros vitales de nuestra comunidad, al Corazón de la ciudad, para que susciten el interés visual de la gente, para que disfruten de ellas, para su educación, para que sean sometidas a juicio."[234]

Fig.22 Untitled, 1967 Pablo Picasso

[234] Sert, J. L. (1952) op.cit. pp.8-9

Segons Senie, l'objectiu de fer accessible l'art modern a la població en general es suma a la voluntat de *"(to) humanize the architecture and serve as optimistic emblems of civic identity*."[235] Els exemples més significatius d'aquesta etapa desenvolupats per les agències nord-americanes són *Untitled* de Picasso, situat al Civic Center de Chicago l'any 1967; *La grande vitesse* de Calder a Michigan, de l'any 1967; i *Black Sun* de Isamu Noguchi, situat al *Seattle Art Museum* lany 1969.

L'estratègia de totes aquestes intervencions es basa en situar en l'espai públic obres modernes de grans dimensions per tal d'enriquir els espais i dotar-los d'identitat, sense establir en gran part dels casos un diàleg fructífer amb l'espai. Fins al punt que, tal i com assenyala Miwon Kwon, Calder no visita la ubicació de *La grande vitesse* sinó després de la seva instal·lació. En tant que artista modern, "*opera sota les condicions de l'autonomia de l'obra d'art*."[236]

Aquestes intervencions seran denominades de forma despectiva com *Plop Art* o *Parachuted Art*, i conformaran tota una línia de treball que arriba fins als nostres dies.

ART EN UBICACIONS ESPECÍFIQUES

"En ese momento no estaba seguro de qué forma adoptaría mi obra de arte. Pensaba en hacer una isla con la ayuda de barcos y barcazas, pero al final dejaría al emplazamiento determinar qué construiría."[237]

En el punt oposat a l'art en emplaçaments públics, es troben les idees i formalitzacions d'artistes com Robert Smithson, qui en la dècada dels anys 70 desenvolupa reconeguts projectes a gran escala en àrees naturals degradades per l'acció humana. No és l'únic artista que planteja sortir de la galeria i establir un diàleg amb l'emplaçament on intervé. També Robert Morris, Mary Miss, Michel Heizer, Walter de Maria, Carl André i Nancy Holt entre d'altres produeixen el que avui s'anomenen *earthworks*, molts d'ells en la regió desèrtica de Utah, a nord-amèrica.[238] Tots aquests artistes segueixen l'estela de Herbert Bayer, qui l'any 1955 produeix el primer *earthwork* contemporani. Es tracta d'*Earth Mound*, a *l'Aspen Institue for Humanistic Studies*.

[235] Senie, Harriet (1992) op. cit. p.95
[236] Kwon, Miwon **Kunst auf Schritt und Tritt** Hamburg, Kellner, 1997, p.101
[237] Smithson, Robert **The Spiral Jetty** A: AAVV **El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973** Del 22 d'Abril al 13 de juny de 1993, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993 p.182
[238] Es tracta d'artistes minimalistes o influenciats pel minimalisme. Des dels anys 50, artistes com Smith, Flavin, Sol Le Witt, Donald Judd, produeixen obres de caire geomètric, amb materials industrials, d'estètica i color neutres. Les exposicions d'aquestes peces mostren un interès especial per la relació de l'obra amb el context espaial on s'integren i amb el propi espectador. Rosalynd Krauss explica aquest procés utilitzant en el seu discurs les tècniques estructuralistes (relacions de parelles entre positius i negatius) per tal de cartografiar les intervencions escultòriques de les dècades dels 60 i 70 i afirmar la seva distinció en quant a l'escultura entesa com a monument modern. Aquesta cartografia és anomenada per l'autora com *"expanded field"*, caracteritzada per paràmetres propis de la postmodernitat com l'eclecticisme en la posició dels artistes en un o altre sector del camp, o la valoració de la importància dels mitjans en relació al projecte i no com mecanisme a priorístic. A: Krauss, Rosalynd (1979) op. cit. pp.30-44

El punt de partida de Smithson es centra en la realitat, lluny de la línia estètica basada en la utopia i l'idealisme, que pren força en les avantguardes i continua amb el situacionisme i les propostes d'artistes com Krysztof Wodiczko. L'art, diu Smithson, "*no ha de considerar-se un mer luxe sinó que ha de treballar en els actuals processos de producció i reclamació. Hem de començar a desenvolupar una educació artística basada en les relacions dels llocs específics. Com veiem els llocs i les coses no és un tema secundari, sinó primari.*" [239]

Robert Smithson **Dialéctica entre Site y Non-site** [240]

Site	**Non-site**
Límites abiertos	Límites cerrados
Una serie de puntos	Una ordenación de la materia
Coordenadas exteriores	Coordenadas interiores
Sustracción	Adición
Certidumbre indeterminada	Incertidumbre determinada
Información dispersa	Información contenida
Reflejo	Espejo
Borde	Centro
Algún lugar (material)	Ningún lugar (abstracto)
Muchos	Uno

Quadre de Robert Smithson

Junt amb Morris y altres autors, desenvolupa el concepte de *"Reclamation Art"*, pel que es fomenta la "*intervenció artística en canteres i instal·lacions industrials fora d'ús que han de ser preservades como a símbols del territori, però també com a símbols de l'evolució de les comunitats que deuen la seva existència i devenir a la relació amb aquest tipus d'artefactes industrials*." [241]

Aquesta punt de vista es contraposa a lleis com la *Reclamation Act* de 1977, [242] on es promouen els mecanismes per la total recuperació i restauració de les àrees agredides per l'acció humana, com són les mines de carbó. Contràriament, Smithson advoca per la intervenció sobre la realitat, i no per la seva disfressa: "*The ecologist tends to see the landscape in terms of the past, (...) the artist must come out of the isolation of galleries and*

[239] Smithson, Robert (1979) **Proposal** A: Smithson, Robert **Robert Smithson: The Collected Writings** Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1996, pp.379-380
[240] Smithson, Robert **The Spiral Jetty** A: AAVV **El paisaje entrópico…**(1993) op. cit. p.182
[241] Remesar, Antoni (2005) op. cit.
[242] **Surface Mining Control and Reclamation Act of 1977** A: *An unofficial OSM compilation of P.L. 95-87 and all revisions through December 31, 1993* Accessible des de: http://www.osmre.gov/topic/SMCRA/SMCRA.shtm / Prèviament, la *National Environmental Policy Act*, de l'any 1969, estableix el mandat per a la protecció de l'entorn. A: Senie (1992) op. cit. p.140

museums and provide a concrete consciousness for the present as it really exists..." [243]

La visió sobre la realitat, la seva representació, a més de la seva transformació seran temes centrals en l'obra de Smithson. Per això elaborarà una teoria basada en la dialèctica de dos conceptes elementals: el *site* i el *non-site (veure quadre comparatiu)*. El *site* és un lloc específic d'un territori concret, un espai difús que és limitat per la ment humana des del moment que és designat com espai de treball. El *non-site* és la plasmació d'aquest lloc en l'espai expositiu de la galeria.

La visió íntegra de l'artista es situa en l'eix entre aquests dos àmbits, al voltant del qual giren totes les seves obres. "*El ámbito de convergencia entre el Site y el Nonsite consiste en una pista de riesgos, un camino doble compuesto de señales, fotografías y mapas que pertenecen a ambos lados de la dialéctica a la vez. Ambos lados están presentes y ausentes a la vez. La tierra o el suelo del Site está situado en el arte (Nonsite) en lugar de estar el arte colocado sobre el suelo. El Nonsite es un contenedor dentro de otro contenedor más. Las cosas bidimensionales y tridimensionales entercambian posiciones entre sí en el ámbito de la convergencia. La escala grande se convierte en pequeña. La escala pequeña se convierte en grande. Un punto en un mapa se amplía hasta alcanzar el tamaño de una masa de tierra. Una masa de tierra se contrae en un punto. ¿Es el Site un reflejo del Nonsite (espejo), o es el contrario? Las reglas de esta red de señales se descubren conforme se recorren caminos inciertos tanto mentales como físicos.*" [244]

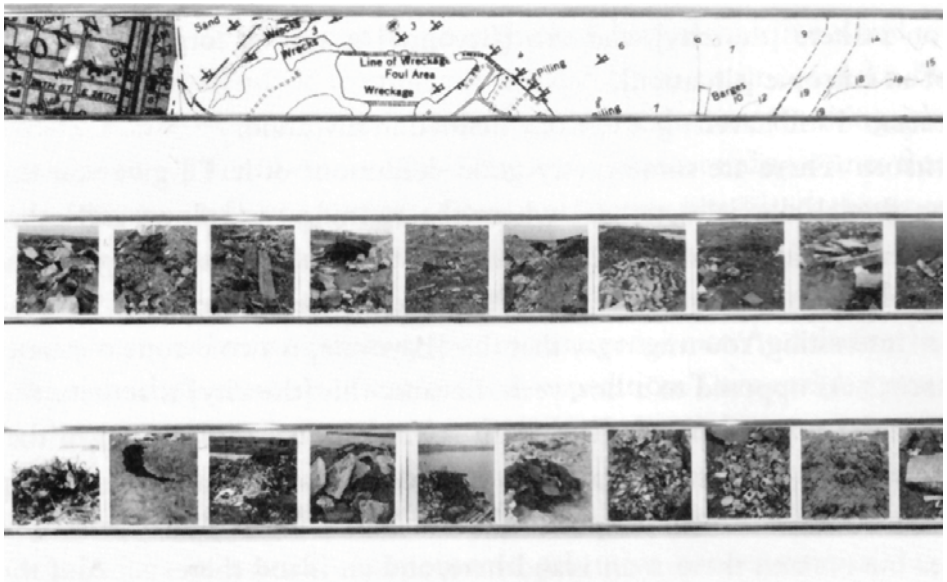


Fig.23 Nonsite "Line of Wreckage", New Jersey, 1968. Robert Smithson

[243] Smithson, Robert: The Collected Wirtings", Jack Flam, ed., Proposal, 1972, p.379
[244] Smithson, Robert **The Spiral Jetty** A: AAVV **El paisaje entrópico…**(1993) op. cit. p.182

Per entendre aquest pensament cal viatjar fins l'any 1967, quan Smithson recorre els "Monuments de Passiac". El que aquell dia l'artista descobreix com monuments no són altra cosa que estructures industrials inserides en el riu Passiac, a New Jersey. Estructures que formen part d'aquest entorn i són fruit de la seva evolució.

Des d'aquesta perspectiva, el concepte de *site sepcific* al·ludeix a obres projectades i materialitzades per a emplaçaments concrets i que tenen en compte les seves característiques pròpies, conseqüència d'una visió postmoderna de la relació de l'obra amb l'emplaçament.[245] Si l'arquitectura postmoderna reivindica la recerca del *genius loci* [246] per tal de potenciar els significats i dialogar amb el context; l'art públic, per la seva part, treballa profusament la relació de l'obra amb l'entorn, desenvolupant el concepte de *site specific*.[247] Ambdues idees neixen en contraposició a la concepció moderna de l'autonomia de l'obra, per la qual uns mateixos criteris i formats constructius poden aplicar-se a qualsevol lloc del món.

Artistes com Smithson, Miss, Heizer, Turrell etc. aborden el diàleg amb l'entorn des de l'interès per la realitat tangible, constituïda d'elements físics com la longitud, la profunditat, l'altura, la textura, l'orientació, l'escala, la lluminositat, etc.[248] El Parc de l'Estació del Nord, dissenyat per l'artista Beverly Pepper entre 1988 i 1992 a Barcelona, és un exemple paradigmàtic d'aquest tipus d'intervenció, basada en una simbiosi total entre obra i entorn.

Però l'art en emplaçaments específics, tot i derivar d'una interrelació concreta de l'obra amb el lloc, és un concepte prou ampli com per ser sotmès a molt diverses interpretacions. Una altra manera d'entendre'l va prenent forma per part d'artistes com Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Mierle Laderman Ukeles, Vito Acconci i Gordon Matta-Clark, els quals entenen el lloc "*not only in physical and spatial terms but as a cultural framework defined by the institution of art.*"

Més enllà del cercle de l'art i dels seus tentacles, aquests i altres artistes comencen a interessar-se per tot el sistema d'interrelacions que genera un espai: pel "*system of practices that is not separate from but open to social, economic and political pressures. To be "specific" to such a site, in turn, is to decode and/ or recode the institutional conventions so as to expose their hidden yet motivated operations -to reveal the ways in which institutions mold*

[245] Ibelings, Hans **Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización** Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1998, capítol 2
[246] Norberg Schulz, Christian **Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture** New York, Rizzoli, 1984
[247] Kwon, Miwon **One Place After Another: Notes on Site Specificity** *October 80*, Spring 1997, pp.85-110
[248] Kwon, Miwon (1997) op. cit. p.85

art's meaning to modulate its cultural and economic value, and to undercut the fallacy of art and its institutions' "autonomy" by making apparent their imbricated relationship to the broader socioeconomic and political process of the day." [249]

Fig.24 (a dalt) 25 de juliol de 1938, Hitler corona Graz com la ciutat de la Insurrecció del Poble,
Fig.25 Mariensaüle
Fig.26 Und Ihr habt doch gesiegt, 1988. Hans Haacke

Fig.27 Agressió a la intervenció Und Ihr habt doch gesiegt, 1988. Hans Haacke

L'artista alemany Hans Haacke aborda la intervenció en un emplaçament o un espai expositiu a partir d'un exhaustiu anàlisi de les arrels econòmiques i històriques que han construït i segueixen fonamentant el lloc. Un cop fet l'estudi, Haacke fa visible aquests entramats, sovint complexes i fins i tot obscurs.

Un exemple d'aquesta forma de *site specific* la trobem en el projecte: *Und Ihr habt doch gesiegt* [250] (*I, al capdevall, vosaltres havieu vençut*) de l'any 1988, en el marc de l'exposició *Bezugspunkte 38/88* (Punts de referència 38/88), organitzada pel festival *Steirischer Herbst* a Graz (Àustria). El director del festival va triar el tema: "Culpabilitat i

[249] Kwon, Miwon (1997) op. cit. p.87-88
[250] Obra analitzada en les següents publicacions: AAVV **Und Ihr habt doch gesiegt** A: AAVV **"Obra social" Hans Haacke** Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995, pp.164-171 / Causey, Andrew (1998) op. cit. pp.222-223 / Haacke, Hans **Und ihr habt doch gesiegt, 1988** A: Young, James E. (1994) op. cit. pp.76-81

innocència de l'art" i va suggerir que es fes al·lusió a l'annexió d'Àustria per Hitler l'any 1938. Els espais triats per a les intervencions foren llocs d'especial interès en relació a aquest periode històric. L'obra temporal de Haacke es situa al capdevall de la *Herrengasse*, principal avinguda de Graz, on hi ha un dels monuments més antics de la ciutat, la *Mariensäule* (Columna de Maria). Aquesta columna acanalada que descansa sobre una base massissa, coronada amb una estàtua daurada de la Verge damunt un suport en forma de lluna, es va erigir a finals del segle XVII en commemoració a la victòria sobre els turcs. Des d'aleshores ha estat sempre un punt de referència popular. El 25 de juliol de 1938, Hitler corona Graz com la ciutat de la Insurrecció del Poble, per ser el primer bastió nazi d'Àustria. Per a la cerimònia, la *Mariensäule* és convertida en un obelisc de tela amb insígnies nazis i la frase: *Und ihr habt doch gesiegt*.

Haacke reprodueix aquesta forma i escenografia, menys en el cas de la insígnia, substituïda per: "*Els vençuts d'Estíria: 300 gitanos morts, 2.500 jueus morts, 8.000 presos polítics assassinats o morts durant la seva detenció, 9.000 civils morts a la guerra, 12.000 desapareguts, 27.900 soldats morts*." Al costat, en uns plafons, Haacke incorpora esvàstiques amb documents periodístics de l'època referents al tema de la raçaària i als actes contra els jueus. Al capdemunt: "*Graz, ciutat de la insurrecció del poble*."

La reacció de la ciutadania davant l'obra és molt forta, i el debat molt viu. Fins al punt de patir un atemptat que desfigura les dues obres; l'obelisc temporal de Haacke i de retruc la Maria.

Miwon Kwon fa referència al concepte *site-oriented art* per referir-se a aquestes pràctiques i produccions artístiques orientades vers la dimensió social i política del context on s'insereixen.[251]

Segons aquesta autora, es caracteritzen per:

- ocupar espais no museístics: hotels, presons, escoles,..
- infiltrar mass media com la radio, els diaris, la televisió, internet,..
- interrelacionar disciplines diferents: antropologia, història, arquitectura,..
- utilitzar discursos i formes populars: moda, publicitat,..
- i subordinar la forma i el lloc al discurs i al debat cultural.

En aquest sentit, aquesta corrent entra sovint en dinàmiques discursives que estableixen interrelacions entre àmbits institucionals, processos socials, etc. James Meyer parla d'*informational sites*, espais reals i/o virtuals basats en la dimensió discursiva de la intervenció.[252]

[251] Kwon, Miwon (1997) op. cit p.92-95
[252] Meyer, James **The Functional Site** Zurich, Kunsthalle, 1995

Però si tornem a l'espai físic, a l'espai urbà, l'artista nord-americà Richard Serra planteja una tercera concepció de l'art per emplaçaments específics prou especial. Serra concep les seves obres com peces inseparables dels emplaçaments per on estan fetes, des d'un punt de vista però molt allunyat al de Smithson o Haacke.[253]

Serra procura *"frustrar todo intento de encontrar relaciones entre la pieza escultórica y lo concreto de su ubicación, definiendo de ese modo una "no" relación precisa y sin reservas con el lugar como único medio por el que la escultura puede ser salvada como actividad con sentido. De otra manera, la escultura sufre lo que Serra considera la situación intolerable de "estar subordinada/ acomodada/ adaptada/ sujeta/ adscrita/ ordenada a..." otra cosa que a si misma."*[254] L'artista estudia l'emplaçament per tal de redefinir-lo, fins al punt de convertir l'espai en funció per a l'escultura i no a l'inrevés.[255] Assegura que *"tan pronto se obliga o persuade al arte para que sirva a valores ajenos deja de servir a sus propias necesidades."*[256] I desvincula les intervencions que des del seu punt de vista tendeixen a la integració -de caire arquitectònic-, d'aquelles que generen espais centrípets:

"I am interested in work where the artist is a maker of "anti-environment" which takes its own place and makes its own situation, or divides or declares its own area. There seems to be in this country right now, especially in sculpture, a tendency which makes work which attends to architecture."[257] En la mateixa línia en la que Rosalyn Deutsche fa la distinció pejorativa entre un *"assimilative model of site specificity -in which the art work is geared toward integration into the existing environment, producing a unified, "harmonious" space of wholeness and cohesion -and an interruptive model, where the art work functions as a critical intervention into the existing order of a site."*[258]

L'art en emplaçaments específics és com hem vist una aproximació versàtil en el diàleg de l'obra en relació al lloc on s'ubica. Aquesta diversitat de plantejaments, que contemplen des de la integració i la lectura reposada del lloc fins la seva negació, condueix a artistes com Siah Armajani, -interessat com veurem a continuació en la cosa pública i en l'ús social de l'espai urbà-, a preguntar-se pel sentit ontològic del terme *site*. Es tracta d'un concepte al seu entendre mitificat per la postmodernitat, raó per la qual declara que l'art públic *"ha de rebutjar la*

[253] De fet tots els arguments en defensa de la seva obra Tilted Arc (Federal Plaza, New York, 1989) es basaven en que l'obra no es podia situar en cap altra emplaçament ja que va ser creada en relació a les condicions de la Federal Plaza. A: Weyergraf-Serra, Clara y Buskirk, Martha (eds.) **The destruction of Tilted Arc**, Cambridge, Mass, MIT Press, 1991

[254] Crow, Thomas (1996) **El arte moderno en la cultura de lo cotidiano** Madrid, Ed.Akal, 2002, pp.152

[255] Serra, Richard; Crimp, Douglas **Richard Serra's Urban Sculpture: An interview** A: AAVV **Richard Serra: Interviews, etc. 1970-1980**, Nueva York, The Hudson River Museum, 1980, p.168

[256] AAVV **Richard Serra** Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 28 de Enero - 23 de Marzo 1992, p.62

[257] Serra, Richard; Crimp, Douglas (1980) op. cit. p.128

[258] Deutsche, Rosalyn **Tilted Arc and the Uses of Public Space** *Design Book Review nº23*, winter 1992, pp.22-27 / Deutsche, Rosalyn **Uneven Develpment: Public Art in New York City** *October 47*, winter 1988, pp.3-52

idea que existeix una cosa inherent al lloc que el converteix en "el lloc". I assegura que *"hauríem de mantenir al mínim la nostra preocupació per l'emplaçament." ¡Ja n'hi ha prou, (dirà) d'art generat, ajustat i creat específicament per a un emplaçament específic!"* [259]

ART PÚBLIC I DISSENY URBÀ

A partir dels anys 80 es desenvolupa un nou camp d'experimentació que aproxima l'art públic a les lògiques i les formes del disseny urbà.

Artistes com Andrea Blum, Alice Aycock, Mary Miss, Elyn Zimmerman, George Sugarman, Richard Artschwager, Douglas Hollis, Isamu Noguchi, Scott Burton i Siah Armajani entenen que l'ús per part del ciutadà és l'objecte de l'escultura pública, i que aquesta s'ha de situar *"not in front of but around, behind, underneath (literally) the audience - in an operational capacity"* sobre l'experiencia de l'usuari.[260] Aquesta idea representa, segons Senie, un trencament de la barrera entre el *"high"* i el *"low art"*, donat que introdueix nocions de funcionalitat en l'escultura. [261]

En efecte, les obres d'aquests artistes plantegen interaccions d'ordre disciplinar amb l'àmbit del mobiliari i en general del disseny urbà.[262]

En concret per a Burton i Armajani,[263] és la noció d'ús en el context de l'espai públic el que determina el posicionament ètic i polític de l'artista. Per aquesta raó desenvolupen les seves creacions en l'àmbit de l'escultura pública, el disseny i el mobiliari urbà, conscients de la funció social d'aquest camp interdisciplinar; i reflexionen, tant en els seus escrits com en les seves produccions, sobre la posició política de l'artista-ciutadà en el marc de les democràcies occidentals.

Nascut l'any 1939, Burton mor prematurament el 1989, víctima del sida. El seu interès pel mobiliari es centra en les necessitats d'interacció i ús de l'espai públic:

"My method of working on such an issue is not to think first of how it looks, but of where I would actually like to sit within this space. Where would I feel most comfortable, sitting? This is not exactly a functional approach: functional simply means you can sit on it. This is a psychological, operative, point of view...I want the furniture to be a factor in the behavioral dynamics of a

[259] Armajani, Siah (1999) op. cit. pp.91-103
[260] AAVV **Situation Esthetics: Impermanent Art and the Seventies Audience** *Artforum*, January 1980, p.23
[261] Per Harriet Senie, aquest àmbit de treball coincideix amb una exposició i una publicació de referència: AAVV **The Artist as Social Designer: Aspects of Public Urban Art Today** Los Ángeles: Los Ángeles County Museum, 1985 / Princenthal, Nancy **Art with Designs on the Public Domain** Industrial Design, 1984, pp.44-49 A: Senie, Harriet (1992) op. cit. p.173
[262] Es tracta d'interaccions abordades amb anterioritat en projectes com l'*Aterro de Flamengo (1961)* a Río de Janeiro, de la mà de Roberto Burle Marx (en col·laboració amb A. E. Reidy) A: Álvarez, Darío (2007) op. cit.
[263] Les coincidències en el posicionament polític, social i artístic fragüen una bona amistat entre Scott Burton i Siah Armajani. Treballen conjuntament en el projecte de Battery Park junt amb els arquitectes Cesar Pelli, M.Paul Friedberg i Diana Balmori.

social situation...I am making a conscious effort to adapt what I know about behavioral dynamics to the design of my furniture."[264]

Fig.28 Equitable Center, 1988. Scott Burton

L'expressió individual queda relegada a un segon pla, molt menys important que altres aspectes. Per Burton, *"the world is now in such bad shape that the interior liberty of the artist is a pretty trivial area...Communal and social values are now more important. What office workers do in their lunch hour is more important than my pushing the limits of my self-expression."*[265] Lo que en definitiva significa que *"the social questions interest (him) more that the art ones."*[266] Aquest fet deriva en la voluntat *"to produce objects and environments for multi-class use."*[267] Respecte aquest tema, Armajani dirà que *"las dimensiones éticas del arte sólo pueden restablecerse a través de una relación con un público no especializado."*[268]

L'any 1983, Burton afirma que l'art públic no és només una obra creada per a un lloc públic, sinó que l'adjectiu implica una dimensió social preeminent. L'artista intervé en una situació on hi ha una

[264] AAVV **Artists and Architects Collaborate: Designing the Wiesner Building** Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1985, p.66
[265] Smith, Roberta; Burton, Scott **Designs on Minimalism** *Art in America* November-December 1978, p.138
[266] Scott Burton citat a: Mc Gill, Douglas **Sculpture goes public** *The New York Times Magazine*, 27 April 1986, p.45
[267] Burton, Scott **Furniture Journal: Rietveld** *Art in America*, November 1980, p.103 / En relació a aquesta mateixa idea, Burton explica: *"There are three kinds of decoration, wealthy class, middle class and working class. Gallery clients are middle and wealthy class, but the true potential importance of a new movement artists' decoration would be on a broader economic scale, on a public scale."* AAVV **Young American Artists: 1978** New York, The Solomon R.Guggenheim Museum, 1978, p.22.
[268] Armajani, Siah (1999) op. cit. pp.91-103

psicologia compartida, per això és provable, afirma Burton, que "*the culminating form of public art will be some kind of social planning.*"[269]

Des d'un punt de vista molt proper al d'Scott Burton, l'escultor Siah Armajani assegura que l'art públic "*should not intimidate or assault or control the public,*" i que l'artista és en primera instància, ciutadà. Com a tal, la funció de la intervenció pública té una clara vocació política i social. Per això comenta que en l'espai públic "*there is no room for self-expression.*"[270]

Fig.29 Picnic Garden, 1982. Siah Armajani

Totes les seves intervencions en l'espai públic, a mig camí entre l'escultura, l'arquitectura i el mobiliari, estan pensades per a usos concrets: àrees de repòs, àrees de lectura, espais d'encontre, ponts,...

Per Armajani, "*el arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sinó de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se siente empequeñecida e insignificante, sino glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano.*"[271]

És aquesta noció cívica de l'artista la que du Armajani a escriure el seu conegut manifest en favor de l'escultura pública. En el que, entre d'altres idees, expressa que l'escultura pública no és "*una creación artística aislada, sino una producción social y cultural, basada en necesidades concretas,*" *per lo que és imprescindible una mirada transversal de l'artista (o l'equip de treball). En aquest sentit, el seu llenguatge és "un híbrido de ciencias sociales, arte, arquitectura y planificación urbana.*"[272]

[269] Burton, Scott **What is Public Art?** *Design Quarterly* nº122, 1983
[270] Siah Armajani **The Artist As a Citizen** *The New York Times* 22 September 1985, p.22
[271] Armajani, Siah (1999) op. cit. pp.91-103
[272] Armajani, Siah **Manifesto Public Sculpture in the Context of American Democracy** a: AAVV **Reading Spaces** Barcelona, Macba, 1995, pp.111-114

ART PÚBLIC. ART EN L'ESPAI URBÀ

A partir de la dècada dels 80 es produeix una bifurcació en la producció d'art públic. D'una banda es multipliquen arreu projectes on el contingut, procés i objectius de la intervenció es desenvolupen a partir de la dimensió social i històrica del context urbà. D'altra s'institucionalitza el que es podria anomenar "art en l'espai urbà"; de caràcter paisatgístic i ornamental, amb un paper rellevant en processos de regeneració urbana, i amb tendència a entrar en les parcel·les del disseny urbà. Es tracta d'una tipologia d'intervenció que es s'inicia a moltes ciutats europees, seguint la dinàmica de reconstrucció urbana integral succeïda després de la IIª Guerra Mundial i que eclosionarà als anys 80 amb els processos de regeneració urbana desenvolupats a moltes ciutats com a resposta a la crisi econòmica. Es tracta, com exposa Maderuelo, d'accions "*más o menos técnicas, de microurbanismo dedicadas al acondicionamiento de plazas, calles y enclaves monumentales, a través del proyecto y la construcción de equipamiento público, mobiliario urbano y diseño ambiental*."[273]

Segons autors com Bovaird, l'art en l'espai urbà, inscrit en processos vinculats a la transformació de la ciutat, possibilita:

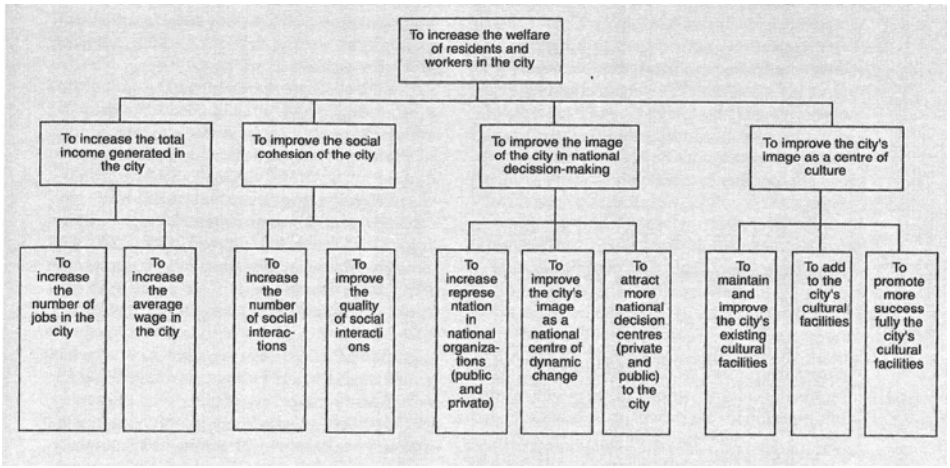
- la millora de la interacció social en la ciutat,
- la millora de la imatge de la ciutat com a centre de cultura,
- i la millora de la imatge de la ciutat com a centre de canvi dinàmic. [274]

Els processos de regeneració urbana es desenvolupen en gran part de les ciutats europees a partir dels anys 70 en un context de crisi econòmica, social, cultural i ecològica. Els programes duts a terme arrel d'aquests processos actuen doncs sobre la base econòmica i social, intervenint sobre "*la fàbrica urbana des d'una perspectiva de sostenibilitat*." Si afegim la revolució en els sistemes de gestió de la informació es defineix un panorama de trànsit d'una societat industrial basada en la producció i el consum massiu indiscriminat, a una societat post-industrial basada en els serveis. [275]

[273] En línia amb la noció d'escultura ambiental promulgada per la llei cubana de 1985. descrita en els capítols introductoris d'aquesta part de la tesi doctoral. La cita pertany a: Maderuelo, Javier (dir.) **Actas Arte Público. Arte y naturaleza** Huesca, Diputación de Huesca, 1999 p.11

[274] Bovaird, Tony **Public Art in Urban Regeneration: An Economic Assessment** a: Remesar, Antoni (ed) **Urban Regeneration. A challenge for Public Art** *Monografies psico/socio/ambientals, 6* Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997, p.121

[275] Remesar, Antoni; Nunes da Silva, Fernando (pendent de publicació) op. cit.



Quadre de Tony Bovaird. Objectius de la regeneració urbana

Bovaird[276] esquematitza els objectius principals que persegueixen els processos de regeneració urbana, en base als àmbits econòmic, social, polític i cultural. En concret busquen *"l'augment del benestar dels residents i els treballadors de la ciutat,"* a través de:

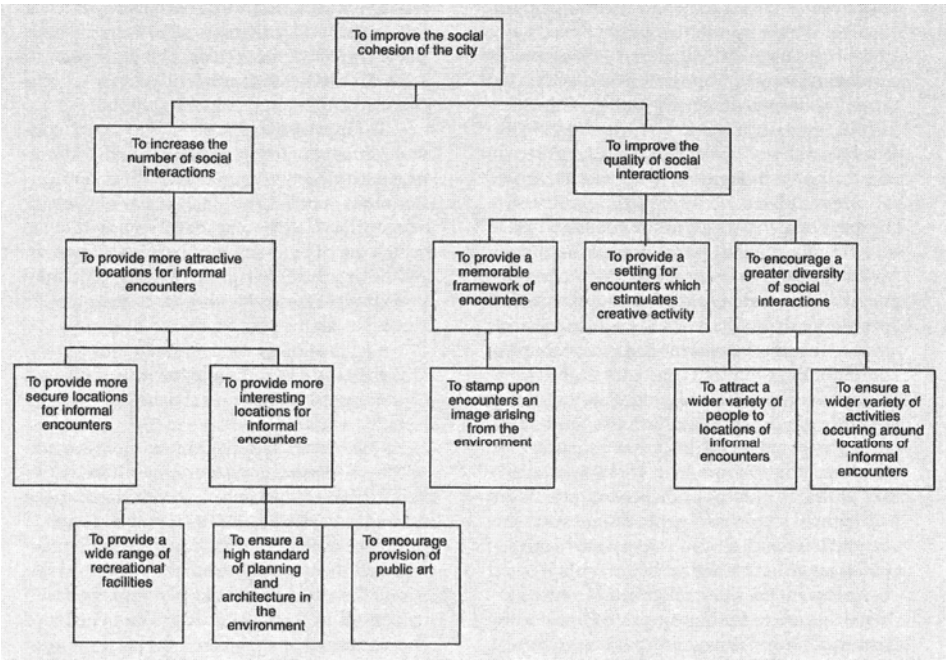
- Incrementar els ingressos totals de la ciutat
- Millorar la cohesió social
- Incrementar la influència de la ciutat en les decisions polítiques nacionals
- Millorar la imatge de la ciutat com a centre cultural

En base a aquesta idea, Remesar apunta el paper transversal de l'art públic, que intervé en cada un dels àmbits esmentats, però molt especialment en l'àmbit de la cohesió social.[277] En l'argumentació de Bovaird també es planteja aquest vincle, i es manifesta la idea de que l'art en l'espai urbà té per objectiu la millora de la cohesió social a través de l'increment del nombre d'interaccions, i la millora en la seva qualitat. El seu objectiu seria "*the increase in the welfare of the residents and workers of the city".(..) the topic of public art is located as one of the possible improvement mechanisms of the social cohesion*."[278]

La lògica que vincula art en l'espai urbà amb cohesió social està en certa contradicció amb el context en el que es generen els processos de regeneració urbana. Neixen en el context d'una lògica global basada en la competència entre ciutats per aconseguir inversions i així incrementar, com apuntava Bovaird, "els ingressos totals de la ciutat". Donat que els recursos inversors són limitats,[279] les ciutats entren en

[276] Bovaird, Tony (1997) op. cit. p.116-127
[277] Remesar, Antoni **Public Art: towards a theoretical framework** a Remesar, Anotni (ed.) (1997) op. cit. p.137
[278] Bovaird, Tony (1997) op. cit. p.118
[279] Remesar i Nunes da Silva expliquen el fenòmen de la competència entre ciutats en el marc del fenòmen de deslocalització empresarial i la globalització de capitals. A: Remesar, Antoni; Nunes da Silva, Fernando (pendent de publicació) op. cit.

dinàmiques competitives per atraure aquests recursos: *"facilidades fiscales, pero sobre todo reconversión de la ciudad en un centro cultural i artísticamente atractivo en los mercados internacionales, van a producir un rápido viraje de la política de la ciudad, hacia políticas de márketing urbano, mediante las que cada ciudad intenta atraer y mantener al máximo de inversión posible. En parte debido a ello, los procesos de regeneración urbana toman como excusa la organización de grandes acontecimientos internacionales (Juegos Olímpicos, Expos,...) para poner planes de reconversión para estas zonas, activándolos con los medios y recursos propios y, en el caso de España y Portugal, con las ayudas de la Unión Europea."* [280]



Quadre de Tony Bovaird. Objectius de l'art públic en relació als paràmetres de la qualitat de vida

Alhora, s'incrementa el fenomen d'un turisme que consumeix ciutat com a patrimoni. Patrimoni entès, com expliquen Remesar i Nunes da Silva, com espectacle per ser viscut i reviscut a través de la imatge. Com a conseqüència, les ciutats intenten *"trascender los estándares de calidad del espacio público, basándose en modelos de referencia, como pueden ser el Battery Parck en New York, los Docklands en Londres, la Defense en Paris, Kop van Zuid en Rotterdam, el denominado "modelo Barcelona"*, etc. [281]

En la gestió d'aquests processos, Brandão estableix un paral·lelisme entre l'ambit empresarial i l'urbà. Es tracta d'una lògica *"que hace corresponder los ciudadanos a accionistas, la política de la*

[280] Remesar, Antoni; Nunes da Silva, Fernando (pendent de publicació) op. cit.
[281] Remesar, Antoni; Nunes da Silva, Fernando (pendent de publicació) op. cit.

administración a la administración de una empresa, los bienes a los productos y servicios urbanos, los clientes a los actores urbanos y los competidores a otras ciudades." [282]

ELS PROGRAMES D'ART PÚBLIC. EL CAS DE BARCELONA

En base a la vinculació entre art públic i processos de regeneració urbana, les ciutats i municipis configuren estratègies i programes d'art públic [283] que potencien directa o indirectament alguns dels valors i objectius esmentats en un context de competència entre ciutats alhora d'aconseguir inversions privades i públiques.

El cas de la ciutat de Barcelona és paradigmàtic. Tal i com explica Ignasi de Lecea,[284] -un dels artífex del programa d'art públic de l'etapa olímpica-, "*Barcelona, con una tradición de escultura pública que mantiene piezas de los siglos XVII y XVIII, pero que se desarrolla principalmente entre los dos grandes hitos en la historia de la ciudad: la Exposición Universal de 1888 y la Exposición Internacional de 1929, afronta su proceso de renovación urbana, en los primeros 80, con el lema de Reconstrucción de Barcelona y en ese proceso entiende que la escultura pública y el monumento deben ser elementos destacados. La escultura pública se entiende respecto al espacio público en la línea de la tradición anterior, como elemento que complementa la urbanización de la ciudad, como elemento esencial para que un sector de ésta adquiera todas sus características urbanas.*"

Lecea continua explicant que l'art en l'espai urbà té, des d'aquest punt de vista, reminiscències decimonòniques, però amb un fort interès en l'adopció de tècniques i elements de significació urbana contemporanis.

Una de les característiques bàsiques del programa d'art públic de la ciutat de Barcelona des de 1982 parteix del plantejament de "monumentalitzar la perifèria" urbana amb obres d'artistes locals, però també internacionals. Una perifèria urbana construïda per allotjar els treballadors que emigraren a Barcelona des de finals dels anys 50,

[282] El concepte de competitivitat aplicat a les ciutats s'enmarca segons Brandão en una preocupació per la territorialitat dels processos competitius, però també en l'equiparació entre gestió empresarial i gestió urbana, la qual cosa té una base teòrica en Giddens (en el sentit de crear consens entre "socis", quan parla dels actors urbans) i a nivell tècnic en el model "Urban Renaissance", creat per Tony Blair i dirigit per Sir Richard Rogers (Urban Taskforce **Towards an Urban Renaissance** Department of the Environment, Transport and the Regions, London 1999) Citat a: Brandão, Pedro **La ética y las profesiones del diseño de la ciudad. Convicciones, Responsabilidad e Interdisciplinaridad. Rastros de la Identidad profesional en el Diseño Urbano** Barcelona, Universitat de Barcelons, Resum de la Tesi Doctoral, 2007, p.65

[283] A tall d'exemple: AAVV **Public art handbook for Northern Ireland** Art Council of Northern Ireland, 2005, 85pp. Accessible des de: http://www.artscouncil-ni.org / AAVV **Cardiff Public Art Strategy**, Cardiff Caerdydd, Cardiff County Council, 2005, 54 / AAVV **Public Art: per cent for art scheme General National Guidelines**, London, 2004, 50 pp. / AAVV **Exeter Citiy Council public art policy and strategy. Executive Summary** Exeter Public Arts Strategy, 2003, 12 pp. / AAVV **County Council Public Art Strategy**, Gloucestershire County Council, 38 pp. / AAVV **Places for living** Birmingham City Council Planning Department, 2001, 52pp. / AAVV **Public Art Strategy. Bristol**, Bristol City Council 35 pp. / Policy Action Team (PAT) **Bristol creative neighbourhoods. Neighbourhood arts strategy** Bristol, Department for Culture, Media and Sport, 1999, 27 pp.

[284] de Lecea, Ignasi **Cultura, encargo, sitio, mecenazgo y conmemoración en la escultura pública. Algunos ejemplos desde Barcelona** *Waterfronts nr 8* April 2006

caracteritzada per dèficits en la urbanització i l'accés als serveis. Segons Lecea, construir aquests nous símbols d'identitat col·lectiva, era un *"aspecto esencial en la reconstrucción de la ciudad que el nuevo ayuntamiento democrático se planteaba."*

Fig.30 Parc de l'Estació del Nord, 1991. Beverly Pepper

Les escultures, explica Lecea, *"se colocan en nuevos espacios públicos, que son a menudo oasis urbanizados en un entorno carente de servicios urbanos. Los nuevos proyectos urbanos parten del principio de un proyecto unitario que supera una desgraciada tradición de proyectos parciales de saneamiento, pavimentación, alumbrado y jardinería, realizados antes por servicios municipales descoordinados y sin ningún tipo de visión unitaria."*

El programa d'escultures de Barcelona, continua, no es fonamenta en la cultura del *"jardí d'escultures"* o en el *"museu a l'aire lliure."*[285] *"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, donde se reajusta el programa de nuevos espacios públicos ante el interés por la obra de un artista determinado y, en ocasiones, ante el interés cívico en consolidar la memoria de un acontecimiento o personaje. Esta colección será siempre ecléctica como lo es cualquier colección pública."*

[285] Conceptes vinculats a la idea d'Art Públic de principis de segle XX, analitzat en el capítol *Art Públic; Art de la Ciutat* d'aquesta tesi doctoral

I retrata algunes experiències diverses d'abordatge dels projectes, *"desde la obra adquirida o cedida que se coloca en el que se considera el mejor lugar posible, hasta el parque de l'Estació del Nord diseñado por Beverly Pepper, con la colaboración, en segundo plano, de los arquitectos municipales."*

MONUMENT I OBRA AMBIENTAL

Al principi d'aquest capítol fèiem referència a la *Llei Cubana* que regula la implantació del que s'ha estat anomenant Art Públic. Potser és ara el moment de tornar a aquesta disposició legal.

La discussió que hem desenvolupat sobre l'art públic es basa quasi exclusivament en projectes duts a terme en societats organitzades en el mode de producció capitalista i que tenen com a base dels seus principis d'ordenació jurídica la propietat privada. Moltes de les aportacions que hem analitzat es basen en la dialèctica representació – abstracció que planteja la necessitat, la viabilitat i la pertinència del que hem anomenat "monument-missatge".

Per aquesta raó apareix la necessitat de parlar d'espai públic.

En les societats capitalistes, l'espai públic és entès, com hem vist en la introducció, com espai construït però també com esfera pública, constituïnt-se com un dels garants de la democràcia.[286] L'espai públic (en contraposició al concepte d'espai privat) representa la reserva d'espai físic del territori que és de tots i per a tots, i que és gestionat per les autoritats públiques (l'estat en els seus diferents components).

Però la dicotomia espai públic / espai privat es triangula amb el concepte d'espai col·lectiu, essent aquest un espai que per propietat pertany a l'esfera privada però per l'ús a l'esfera pública. No és casual que alguns autors[287] plantegin també la necessitat d'una certa regulació de l'espai col·lectiu en el context de la planificació urbana.

No se'ns escapa que aquesta atenció a l'espai col·lectiu ja ha estat desenvolupada als EE.UU. amb el conjunt de mecanismes legals compensatoris que permeten l'emergència de nous espais com són les places corporatives i de nous procediments de qualificació d'aquests espais mitjançant l'art públic i el disseny urbà.

A Cuba, en línies generals, l'espai públic no existeix a nivell jurídic, donat que ens trobem en un estat socialista on l'ordenació s'articula al voltant de la propietat col·lectiva. En tot cas, la regulació cubana que assenyalàvem al principi ens ofereix alguns trets interessants per tal d'articular una conceptualització de l'art públic des de l'òptica de "lo col·lectiu" (igualitari) i no des de la perspectiva de la dialèctica entre públic i privat.

L'ordenació cubana es centra en determinar les funcions de l'art en l'espai col·lectiu. Així l'art hauria d'abastar dues grans funcions, la de

[286] Borja, Jordi **La ciudad conquistada** Madrid, alianza editorial, 2003, 381 pp.
[287] Solà-Morales, Manuel de **Un nuevo reto. Urbanizar lo privado Espacios públicos y Espacios Colectivos** *La Vanguardia,*12 de mayo de 1992

la preservació de la memòria col·lectiva, mitjançant l'art monumentari; i la de la millora de l'entorn quotidià mitjançant l'art ambiental.

Des d'un punt de vista urbà, haurem de concloure l'encert d'aquesta categorització doncs correspon al paper que l'art pot tenir en la qualificació de l'entorn construït i fins i tot de l'entorn natural. L'únic problema a resoldre és el procés de qualificació. Qui? Cóm? Quan? Per què?

En el context Cubà és la pròpia llei la que pretén regular aquestes qüestions. En el nostre context, como veurem a partir d'ara, els mecanismes de resposta entren en territoris més complexos.

PART III

L'ART EN PROJECTES DE PARTICIPACIÓ CIUTADANA SOBRE ESPAI PÚBLIC

PRÀCTIQUES SOCIALS

L'art públic deriva d'un llarg procés de monumentalització de la ciutat que evoluciona superant límits d'ordre disciplinar i territorial des de les primeres dècades del segle XX, amb la transformació conceptual i formal que representen les avantguardes artístiques.

En capítols anteriors hem analitzat les múltiples dimensions de l'art públic i el monument, que eclosionen amb diversitat de propostes a partir dels anys 60 a Europa i EEUU. Però és a partir dels anys 70 que es multiplica de forma exponencial el que hem anomenat *"pràctiques socials"*[1], en tant que conjunt de projectes artístics amb contingut social i urbà, on es promou activament la implicació de la ciutadania.

Aquest fet està vinculat a la desmaterialització del producte artístic. L'art posterior a la IIª Guerra Mundial (en especial el *minimal art*, l'*art conceptual* i el *happening*) que beu de les avantguardes artístiques, serveix per formar una nova concepció del fet creatiu en el que ja no és imprescindible la definició objectual. Aquests moviments contribueixen a la pròpia desmaterialització del fet artístic. L'art ja no es vincula a un "*objecte autònom, sinò als processos intel·lectuals que estan en el seu orígen*"[2]. A partir d'aquest moment el procés, el concepte i els procediments d'intervenció es situen en una posició preeminent, permetent l'obertura d'un camp d'acció immens en el que s'incorporen temes com "*el comportament, el temps, l'ecologia i els assumptes polítics*".[3]

En les pràctiques socials que analitzarem a partir d'ara, els artistes intervenen en el context cultural, econòmic i polític. Aquest fet deriva en un art compromès (que no revolucionari) que es posiciona respecte a temes específics com poden ser el medi ambient o la llibertat sexual. Es tracta d'intervencions que en molts casos no abandonen l'esfera artística, però que defineixen els seus objectius, continguts i mètodes en relació a paràmetres tangents al circuit de l'art com són l'espai públic i la participació - col·laboració[4] de l'espectador. La tendència si més no és a sortir de la closca intransferible de la creació i vincular els plantejaments artístics amb el món real, la qual cosa fa que l'artista adopti nous papers

[1] Les "*pràctiques socials"* han estat definides en l'aproximació al concepte d'art públic d'aquesta tesi doctoral en base a: Remesar, Antoni **Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano** A: Brandâo, Pedro; Remesar, Antoni **design de espaço público: deslocaçao e proximidade** Lisboa, Centro Português de Design, 2003, pp.26-40

[2] Blanco, Paloma **Explorando el terreno** A: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (eds.) **Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa** Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 23-50, p.41

[3] Allan Kaprow, citat a: Blanco, Paloma (2001) op. cit. p.41

[4] S'introdueix una notable diferència entre les pràctiques que plantegen la col·laboració del públic (audiència), i les pràctiques que pretenen la participació, la qual cosa té implicacions a nivell polític i ciutadà.

en relació a nous actors implicats, entre els que destaquen el sector públic, - responsable de la gestió de la via pública-, i els ciutadans.

L'interès per l'entorn social i urbà, així com la posició política que s'adopta al treballar en ple espai públic, es pot contextualitzar en relació al fenomen de la postmodernitat, terme amb que es coneix l'etapa que es desenvolupa entre la dècada dels anys 70 i 2000. Està vinculada al context econòmic i social del capitalisme tardà o postindustrial, caracteritzat segons Frederic Jameson per estendre's a escala mundial i generar fluxos de capital multinacional.[5] La vessant cultural de la postmodernitat es basa en:

- El rebuig envers el paradigma modern, arrelat en conceptes com l'autonomia de l'obra d'art, la valoració de l'originalitat, la recerca d'un medi específic per a l'expressió i la creença en idees universals com progrés o fe en la raó.
- La recerca de diferents mitjans d'expressió depenent del contingut de l'obra o del projecte.
- La tendència a la desobjectualització del producte artístic, atorgant major importància al concepte i al procés.
- L'absorció i reinterpretació dels antecedents en el procés de creació, com a part del codi metalingüístic amb que es comunica.
- L'interès pel diàleg de l'obra amb el lloc on s'ubica.

I finalment, tal i com hem comentat, en la nova dimensió del paper de l'artista, més proper al manipulador de signes que no pas al creador d'objectes.[6]

[5] Jameson, Frederic **Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío** Barcelona, Paidós, 1991
[6] AAVV **La Modernidad a debate** Madrid, Akal, 1993

ANTECEDENTS EN EL CONSTRUCTIVISME

Els antecedents d'aquestes pràctiques es situen en les primeres dècades del segle XX, en la idea de l'art social plantejada pel Constructivisme.[7] Els anys que segueixen a la revolució russa constitueixen una etapa d'immensa creativitat aplicada al canvi social. Lo funcional adquireix categoria estètica, i artistes com Rodchenko, Stepanova, El Lissitzky, Klucis, Altman, Gabo, Malevich, Popova, els germans Stenberg i Tatlin comecen a dissenyar vestimentes, mobiliari, quioscs de premsa, torres per a oradors i altres peces de caràcter utilitari.[8]

Entre 1917 i 1928 aproximadament, l'artista -o com deia Tatlin *"la unitat d'iniciativa"*[9]-, col·labora en la creació d'una nova societat tecnificada i igualitària. En aquest sentit, la seva producció està condicionada per la figura del destinatari social.

Les obres constructivistes reneguen del producte artesanal. Per poder convertir-se en un art realment social, han d'utilitzar les darreres tecnologies de producció i han de ser interdisciplinars; així, tota producció humana serà susceptible de ser obra d'art.

L'any 1923 el poeta Maiakovski funda la revista LEF. En el manifest fundacional diu: *"Las formas más hábiles no serán nada, no suscitarán más que la impaciencia y la irritación si no las aplicamos a la expresión de lo cotidiano, a la cotidianidad revolucionaria."*[10]

Per aquesta raó, Bozal defineix aquests artistes com actors col·lectius, i veu en el poema *150.000.000* de Maiakovski [11] i en el *Monument a la III^a^ Internacional* de Tatlin, [12] exemples d'obres col·lectives.

El *"jo és petit per a mi"*[13] maiakovskià és un pensament força estès entre els artistes i la ciutadania urbana d'aquesta Rússia en procés de transformació. Una de les seves expressions més clares són les performances teatrals als carrers de Petrograd i Moscou entre 1918 i 1922. Performances projectades per a que el públic massiu formi part i

---

[7] Alhora, el Constructivisme veu del Futurisme i el Cubisme europeu, però planteja una aplicació directa de l'obra d'art i els procediments artístics en la societat.

[8] Maderuelo, Javier **El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura** Madrid, Mondadori, 1990, p.36

[9] Anatolevich Strigalev, Anatoli (1984) **De la pintura a la construcción de la materia** VVAA **Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917** Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p.123 / AAVV **Tatlin** Barcelona, Museu Picasso - Ajuntament de Barcelona, 1995, p.40

[10] Rocha, Servando **Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes. De la Comuna de París al advenimiento del Punk** La Laguna-Tenerife, La felguera, 2006, p128

[11] *"150.000.000 es el nombre del autor de este poema / Ritmo: la bala / Rima: el fuego que salta de edificio en edificio / 150.000.000 hablan por sus labios / La rotativa de sus pasos / sobre las plazas de pavés / ha impreso esta edición. / ¿Quién preguntará a la luna?/ ¿Quién pedirá cuentas al sol? / ¿Por qué noches y días?/ ¿Quién dirá el nombre del genial autor de la tierra? / Tampoco / este poema / tiene / a nadie por autor./ Y su única idea es: brillar por la mañana que amanece."* 150.000.000 es refereix al nombre de ciutadans rusos. Es tracta d'un poema escrit per V. Maiakovski l'any 1919 i publicat per primera vegada l'any 1921. La que s'ofereix és una versió de Valeriano Bozal a partir de diverses traduccions. A: Bozal, Valeriano **Proa a la revolución, / navegando sigo** A: AAVV **¿Qué es la escultura? Del objeto a la arquitectura** Madrid Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, p.50

[12] Analitzat en el capítol sobre *La pèrdua del pedestal* d'aquesta tesi doctoral

[13] Bozal, Valeriano (2003) op. cit. p.54

improvitzi escenes teatrals com és el cas de *L'assalt al Palau d'hivern* i *Cap a la comuna mundial*, dutes a terme l'any 1920 a Petrograd.[14] Però potser l'escenografia més impactant és la projectada per N. Altman davant el Palau d'Hivern de Sant Petesburg, durant la celebració l'any 1918 del primer aniversari de la revolució d'octubre. [15]

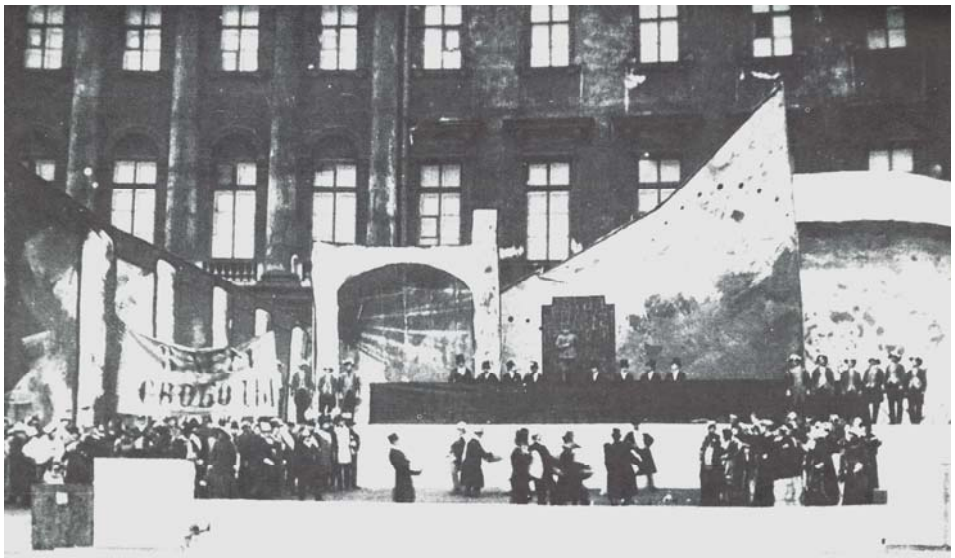


Fig.31 "L'enderrocament del tsarisme" Performance massiva amb la participació d'actors de l'exèrcit roig, vers 1920

També l'*agit prop*,[16] -que converteix els murs de les grans ciutats, els vagons de tren, els vaixells i els carretons de tracció animal en espais "d'agitació" per al canvi- és una de les expressions artístiques amb una dimensió política més profunda. Maiakovski ho il·lustra dient: *"El pintors i els escriptors agafaran ràpidament els pots de pintura i, mitjançant els pinzells del seu art, il·luminaran, cobriran amb dibuixos els laterals, les façanes, els pits de les ciutats, de les estacions y dels sempre fugitius ramats de vagons."*[17] Aquest fet també deriva en un treball intens en el cartellisme per part d'artistes com Moor, Lebedev, Rodtchenko, El Lissitzky, i molts d'altres.

[14] Barron, Stephanie; Maurice, Tuchman **The Avant-Garde in Russia 1910-1930 New Perspectives** Cambridge-Massachussetts-London, The Mit Press, 1980
[15] Aquestes i altres experiències contribueixen a explicar la revolució escenogràfica que es logra en les obres dels espais teatrals durant aquesta etapa a Rússia.
[16] *Agit prop*: Terme per designar les tècniques d'Agitació i Propaganda utilitzades per la Revolució.
[17] Maiakovski, V. **Ordre del dia a l'Exèrcit de les Arts**, 1919 Citat a: Vázquez Montalbán, Manuel **La literatura en la construcción de la ciudad democrática** Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998, p.26

Fig.32 Carretó d'agit-prop en províncies

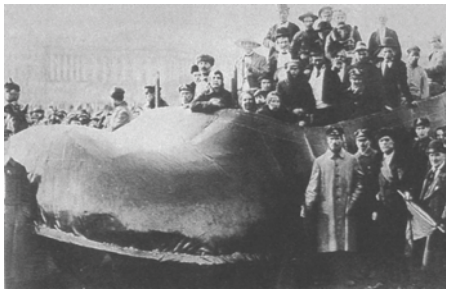


Fig.33 Desfilada d'obrers a Petrograd

Aquestes i altres intervencions segueixen les directrius de Lenin, Lunacharski i Stalin, que plantegen:

- *"1: la retirada de les places públiques dels monuments que representen els zars i els seus servidors;*
- *2: l'organització de concursos per a la creació de monuments revolucionaris;*
- *3: la decoració de les ciutats per al primer de maig, així com la nova configuració de les inscripcions i emblemes públics."*[18]

A finals de la dècada dels anys 20 però, aquesta activitat creadora basada en la llibertat individual i el compromís col·lectiu es veu limitada per les autoritats,[19] que inicialment es tornen cauteloses per convertir-se (en paraules de Bozal) en *"brutalment repressores"* en la dècada dels 30, en plena etapa Stalinista. Llavors, el programa artístic dels soviets segueix unes premisses estrictament figuratives per tal de comunicar a les masses els missatges de la gran Rússia comunista. En aquesta etapa, l'avantguarda i l'art abstracte seran, com hem vist en capítols anteriors, entesos com un art propi d'una societat elitista i burgesa. En aquest nou context, molts artistes opten per l'exili, altres són deportats i aniquilats en els camps siberians, altres callats i menystinguts durant dècades, però també hi ha qui s'incorpora al nou programa basat en la megalomania i en la propaganda institucional.

[18] Lenin; Lunacharski; Stalin **Decreto sobre los monumentos de la República** 12 d'Abril de 1918. Citat a: Marchán Fiz, Simon (1995) **Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930)** *Colección Historia General del Arte vol.II* Madrid, Espasa, 2000

[19] El Manifest de Bréton, Rivera i Trotsky escrit l'any 1938 fa una crítica de la deriva institucional de l'art soviètic, basat en el control i en la manca de llibertat individual. En el Manifest s'aboga per un art revolucionari basat en la llibertat creativa. Bréton, André; Rivera, Diego; Trotsky, León **Manifiesto por un arte revolucionario e independiente** 25 de juliol de 1938 A: Bréton, André; Rivera, Diego; Trotsky, León i Gutiérrez, José (ed.) **Por un arte revolucionario e independiente** España, El Viejo Topo, 1999, p. 25-44

DE L'ART EN L'ESPAI PÚBLIC A L'ART EN L'ESFERA PÚBLICA

De forma quasi irònica serà justament l'escultor Richard Serra, a qui ens hem referit en el capítol sobre *art en ubicacions específiques*, qui contribueix malgrat ell a un canvi de paradigma a nivell institucional respecte la noció d'especificitat de l'obra d'art. Tal i com hem analitzat, aquest artista entén l'emplaçament com espai subordinat a l'escultura. Per ell, l'obra d'art mai no ha d'adaptar-se completament a cap context, ja que sinó té el risc de perdre el seu estatus d'element específic i passar a convertir-se en un element de disseny urbà, o fins i tot, en una forma decorativa.

Entre els anys 1981 i 1989 l'obra de Serra *Tilted Arc* és protagonista d'un dels afers més interessants de tot el segle XX sobre art públic. Arrel de la confrontació entre part dels usuaris de l'espai i la pròpia obra, aquesta és finalment desmantellada, lo qual repercuteix de forma immediata en la sensibilitat per part de les agències estatals respecte les demandes i necessitats de la població afectada per qualsevol intervenció.

L'escultura *Tilted Arc* és promoguda per la GSA a través del programa *Art in Architecture* l'any 1979 sota la presidència del demòcrata Jimmy Carter. L'any 1981 s'ubica una gran làmina d'acer corten lleugerament corbada de 36 metres de llargada per tres metres i mig d'altura a la *Federal Plaza*, a Manhattan. Segons Thomas Crow, els treballadors i visitants del jutjat, -un dels equipaments importants de la plaça-, es troben el pas bloquejat des de la seva implantació.[20] El conflicte real d'interessos entre usuaris i obra d'art s'amplifica a partir del canvi de color polític a nivell estatal, fins al punt que el nou gestor de la GSA promou l'any 1985 la creació d'un procediment judicial especial per decidir el futur de l'obra.[21]

Finalment l'obra de Serra és desmantellada, la qual cosa significa un punt d'inflexió en els programes d'art públic federals a EEUU. Arrel d'aquest fet, en els criteris d'admissió de projectes es demana cada cop més la integració de l'obra en el seu context, fent especial èmfasi en la realitat social.

Paloma Blanco defineix aquest canvi com el pas *"del arte en los espacios públicos al arte del lugar"*:[22]

[20] Crow, Thomas (1996) **El arte moderno en la cultura de lo cotidiano** Madrid, Ed.Akal, 2002, 149-153
[21] Weyergraf-Serra, Clara y Buskirk, Martha (eds.) **The destruction of Tilted Arc** Cambridge, MIT Press, 199 pp.
[22] Blanco, Paloma (2001) op. cit. p.25 / Aquesta evolució també és estudiada per Mary Jane Jacob a: Jacob, Mary Jane **Outside the loop** A: Jacob, Mary Jane; Brenson, Michael; Olson, Eva M. **Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago curated by Mary Jane Jacob** Seattle-Washington, Bay Press, 1995, pp. 50-61

Fig. 34 Tilted Arc, 1981. Richard Serra

Fig.35 Federal Plaza, NY. 1989, després del desmantellament de Tilted Arc

En un principi, l'*Art in Public Places Grant* del NEA planteja fer accessible les obres del museu situant-les en l'espai urbà. L'any 1974 ja es planteja un canvi envers la integració de l'obra en l'entorn i es parla de la necessitat de concebre una obra apropiada per a la ubicació.

Segons Blanco, l'any 1978, les bases del programa contemplen la següent afirmació: *"la obra debe aproximarse de un modo creativo al amplio abanico de posibilidades para el arte en situaciones públicas."* Fins el punt que l'agència proposa que sigui l'artista qui esculli la localització de l'obra. Aquest canvi es deu a l'evolució que ha experimentat l'art en les darreres dècades, en especial a partir del treball en els *earthworks*, que Rosalynd Krauss classifica com art *"in an expanded field"*.[23]

Aquest fet deriva en la necessitat de promoure el treball d'equips interdisciplinars. De forma específica, programes com el *Visual Arts and Design* plantegen la necessitat d'explorar mètodes col·laboratius entre professionals del disseny i les arts.

L'any 1979 el NEA requereix de forma explícita *"métodos para asegurar una respuesta informada de la comunidad al proyecto."* [24] I l'any 1983, -en ple conflicte de *Tilted Arc* -, es parla *"de educar y preparar a la comunidad"* i de pensar des del projecte artístic en *"planes destinados a la implicación, preparación i diálogo con la comunidad."*

A principis dels 90, ja desmantellada l'obra, es promouen *"actividades educativas que inviten a la implicación de la comunidad."*[25]

Pel que fa a la GSA, el procedimnt que segueix actualment per tal de seleccionar artistes és el següent: "*A panel comprised of art professionals, civic and community representatives, and the project's lead design architect meets to discuss opportunities for artists to participate in the building project. This panel reviews a diverse pool of artist candidates and nominates finalists for GSA to evaluate. Artists who receive federal commissions work with the project architects and others as members of a design team to ensure that the artworks are meaningfully integrated into the overall project.*"[26]

Com es pot apreciar, l'afer de *Tilted Arc* desemboca en un canvi d'estratègia en la selecció d'obra pública per part d'aquestes agències, on augmenta l'interès perquè l'obra s'adeqüi, no només a l'espai circumdant, també a la comunitat afectada, fins al punt de promoure tallers per implicar els residents afectats. Aquest fet representa un canvi fonamental que determina una certa connexió entre *l'Art in Public Places Program* amb els procediments del que es coneix com *Community-based Art*.

El *Community-based Art* s'articula des de l'any 1971 en el marc de l'*Expanded Art Program* del NEA. Es tracta d'un programa destinat a fer

[23] Krauss, Rosalind **Sculpture in the Expanded Field** *October nº8*, MIT Press, Spring 1979, pp.30-44
[24] Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (ed.) (2001) op. cit. pp.23-50
[25] Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (ed.) (2001) op. cit. pp.23-50
[26] Informació publicada a la pàgina web oficial del General Services Administration. Accessible des de: http://www.gsa.gov (Agost 2009)

arribar l'art (incloent la música, la literatura,...) a escoles i altres institucions locals.[27]

En definitiva, es tracta de produir des de la institució un art més èticament correcte, amb més reflexió i funció social, i des del punt de vista d'artistes com Serra, més domesticat. Durant els primers anys de la dècada dels 90, dos fets confirmen aquesta tendència: el desmantellament l'any 1991 de *Sculptures of the Bronx*,[28] de John Ahearn; i la destrucció de *House* de Rachel Whiteread, a Londres l'any 1993.[29]

Només feia dos anys que s'havia desmantellat *Tilted Arc*, per aquesta raó el *New York City Department of Cultural Affairs Percent for Art Program* decideix contactar amb l'artista John Ahearn per dur a terme un projecte d'art públic en una nova plaça del Bronx, propera a una comissaria de policia. Aquest artista havia treballat junt amb Rigoberto Torres entre els anys 1981 i 1982 en un projecte al mateix barri amb molt bona acceptació social.[30]

A més, els nous procediments des de *Tilted Arc* preveien que els seleccionadors no fossin només professionals sinó també representants socials: en aquest cas del Departament de Policia, del Departament de Serveis Generals, un comissari del Museu d'art del Bronx i un artista del Departament d'afers culturals. Politics locals i líders comunitaris també eren convidats al procés de selecció.

Entre els anys 1986 i 1991, Ahearn proposa canviar el trànsit construint una plaça triangular on es situarien unes escultures. En concret tres retrats a escala real sobre grans pedestals de tres joves del barri: *Raymond and Tobey* (un noi amb el seu pit bull); *Daleesha* (una noia en patins) i *Corey* (un noi amb una pilota de bàsquet sota el braç i un peu sobre un aparell de música).

Just després de la col·locació de les escultures comencen les crítiques: tot i que els tres personatges pertanyien al barri, la major part dels veïns no s'hi sentien identificats degut a la imatge negativa que aquests representaven. Així, és el propi autor, conscient de l'error de perspectiva, qui només una setmana després d'inaugurar l'obra, proposa desmantellar-la,[31] obrint un debat tant dins com fora del circuit artístic sobre la noció de responsabilitat de l'artista i els límits de la llibertat d'expressió i la creativitat. Debat inaugurat amb l'afer de *Tilted Arc*.

---

[27] AAVV The National Endowment for the Arts 1965-2000 A Brief Chronology of the Federal Support for the Arts, National Endowment for the Arts, 2000

[28] Lacy, Suzanne (ed.) **Mapping the terrain, New Genre Public Art Seattle** Washington, Bay Press, 1995, 293 pp. / Finkelpearl, Tom **Interview: John Ahearn on the Bronx Bronzes and Happier Tales** A: Finkelpearl, Tom **Dialogues in Public Art** Cambridge-London, The MIT Press, 2000, 453 pp.

[29] Marí, Bartomeu **El arte de lo intangible** A: AAVV **Rachel Whiteread** Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-The British Council, 1997, pp. 27-35 / Eccles, Tom **Vanishing Point: The Making of Water Tower** A: Neri, Louise (ed.) **Looking up. Rachel Whiteread's Water Tower** New York, Public Art Fund, 1998

[30] Informació detallada del projecte en la documentació adjunta nº 1, *fitxa nº3*

[31] L'any 2002, aquestes obres es troben en un espai poc transitat del parc d'Escultures de Queens, a Nova York

Fig.36 House, 1993. Rachel Whiteread

Fig.37 Destrucció de House, 1993

House, en canvi, no és desmantellada sinó enderrocada, ja que es tractava d'un gran volum de formigó armat situat en un dels extrems d'un parc, a l'Est End de Londres. El volum era un buidat d'una casa d'estil victorià, pròpia d'aquest barri. Just després de la seva construcció, els veïns, -els quals es veien directament afectats a nivell de paisatge urbà-, entraren en litigi amb l'Ajuntament, que optà per enderrocar l'obra.

Aquestes experiències, en que la ciutadania reivindica la capacitat d'opinar i aprovar o desaprovar certes intervencions, abordant de forma directa el tema de l'apropiació de l'espai públic a través de la destrucció dels símbols[32] es valora com un element més a tenir en compte en la relació convergent entre art, espai públic i participació ciutadana.

[32] Es tracta d'un tema molt extens, al qual ens referim en el context de canvi d'estratègia per part de les administracions públiques nord-americanes

ESTRATÈGIES D'INTERVENCIÓ

Com ja s'ha comentat en apartats anteriors, un dels elements que més condiciona l'art fruit de les pràctiques socials pròpies de la postmodernitat és el nou paper que situa l'artista en un context d'interrelacions professionals i socials, molt lluny de la situació "aïllada" de l'artista modern. El creador esdevé part d'una xarxa social on es desenvolupa el projecte, i és en aquesta xarxa on es posiciona i pren papers no únicament lligats al que fins ara enteníem que eren les funcions del productor de símbols.

Community Art
1971 -2009

Es tracta de projectes desenvolupats en paral·lel a la lluita pels Drets Civils a EEUU i Europa.
Els objectius giren entorn a la millora de les condicions de vida de les comunitats on intervenen; o bé la denúncia social, donant visibilitat, i en ocasions veu, a col·lectius desafavorits.
Són comunes les intervencions de pintura mural.
Les reivindicacions feministes pròpies d'aquest període tenen el seu reflex en aquesta línia de treball.
En aquest sentit es planteja la necessitat de fer conscient des de lo personal per tal d'aconseguir la transformació social i política.
La feina de l'artista s'apropa a la del treballador social.

New Genre Public Art
1989 - 2009

Art compromès socialment i reflexiu respecte els mitjans emprats; entre els que destaca la identificació i el treball en relació a espectadors (*audiences*) i temes específics.
La col·laboració del públic és una estratègia artística.
Es tracten temes (racisme, homofòbia, identitat,...) vinculats amb públics específics més de l'àmbit de l'esfera pública que no pas de l'espai urbà.
En els seus procediments i modes de difusió s'usen els mitjans de comunicació.
Beu del *Community Art* i de l'art activista dels 80.
Encara que pugui implicar una millora en les condicions de vida de les persones, la millora social ja no és un objectiu explícit.

Execució col·lectiva de l'obra
1982-2009

L'obra d'art públic ve determinada per l'artista però és executada (amb més o menys llibertat d'acció) per un públic voluntari.
Es tracta d'obres pensades per ser participatives en el moment de la seva construcció. La ciutadania no intervé en etapes prèvies.
Existeixen pràctiques on s'observa un cert utilitarisme en relació a la col·laboració de la ciutadania.

Projecte – Participació
1968 - 2009

L'objectiu fonamental d'aquestes pràctiques és la transformació de la imatge urbana i/o de la forma urbana a través de la participació de la ciutadania implicada, que és entesa com agent expert en l'ús quotidià de l'espai públic.
L'artista s'integra en equips de treball interdisciplinars.
El projecte evoluciona depenent de la implicació ciutadana.
Encara que pugui implicar una millora en les condicions de vida de les persones, la millora social ja no és un objectiu explícit.
Es tracta de pràctiques externes al circuit de l'art.

Quadre resum de les principals estratègies d'intervenció en relació a les pràctiques socials

En aquest sentit, l'interès per la dimensió social del lloc, que com hem vist resulta d'una noció expandida del *site* (l'emplaçament), significa la incorporació d'una xarxa d'interrelacions professionals i socials novedosa. La gestió d'aquesta xarxa lligada al conjunt d'objectius, procediments i formalitzacions definiran les estratègies d'intervenció que ens interessarà destacar a partir d'ara.

L'estudi d'una trentena de projectes presentats a través de fitxes i inscrits per ordre temporal en la *documentació adjunta nº1*, il·lustra la diversitat d'estratègies que des dels anys 70 es desenvolupen com a pràctiques d'art públic i participació-col·laboració ciutadana.

L'anàlisi de les similituds i diferències de cada un dels projectes vinculat als textos de referència publicats en paral·lel, dibuixa l'existència de múltiples línies de treball que es desenvolupen al llarg de les darreres dècades, tant dins com fora del circuit artístic. Aquestes múltiples línies seran estudiades en els propers apartats, dins de les quals destaquem les estratègies d'intervenció més rellevants en relació als objectius de la recerca *(en el quadre anterior i en el document adjunt nº 2*).

IS I PART ART

Un dels primers moviments de postguerra en el context europeu que promou un nou tipus d'interrelació entre artistes i societat serà la Internacional Situacionista (IS). Al voltant de la figura de Guy Debord, la IS configura un sistema teòric-pràctic interessat per temes urbans, històrics i socials en un marc de pensament marxista i existencialista, del París de finals dels 50. Com els dadaistes, reneguen de l'art i busquen una transformació del mode de vida, integrant el seu treball en la quotidianitat. Editen 12 números d'una revista que porta el seu nom entre els anys 1958 i 1969, produint les idees més creatives en les primeres etapes. Es tracta d'un grup d'intel·lectuals profundament polititzats, retrat d'una generació -la de Maig del 68-, que posa a prova les seves idees mitjançant actuacions,[33] la qual cosa tindrà una forta influència en l'activisme i les pràctiques d'acció directa de la dècada dels 80.

Encara que els seus interessos són molt variats, el mode d'urbanització i l'ús dels espais es situaran en el centre de les seves teoritzacions. En l'ambició per canviar les condicions socials, plantegen

[33] Tot i que duen a terme algunes experiències interessants basades en tot el cos teòric que produeixen, amb el temps, aquesta part pràctica es va perdent, i finalment només resta la teoria vinculada a la literatura política del moment.

una intervenció ordenada sobre els factors complexos de dos components en perpètua interacció: la decoració material de la vida, i els comportaments que aquesta genera i pels que es transforma.[34]

L'acció sobre la "decoració material" serà el que anomenen *Urbanisme Unitari*. Es tracta d'un àmbit de treball interdisciplinari basat en la *construcció de situacions* (actes creatius i lúdics basats en la pràctica col·laborativa i la transformació de l'entorn) i en la *recerca psicogeogràfica* (producte gràfic de les *derives*).

Urbanisme unitari: [35]
Teoria de l'ús del conjunt de les arts i tècniques que conflueixen en la construcció integral d'un mitjà en combinació dinàmica amb experiències del comportament.

Construcció de situacions: [36]
Acció per a l'organització col·lectiva d'un ambient unitari i d'un joc d'esdeveniments produït de forma deliberada. Les situacions construïdes es basen en els desitjos individuals sobre els ambients a transformar, però no es queden en l'estructura individual sinó que requereixen d'un treball i consens col·lectiu.[37]

La deriva. Bases metodològiques: [38]
• És a la vegada "mode d'acció i mode de coneixement."
• Treballa en dues esferes diferents difícils de dissociar: la percepció i situació emocional del practicant; i les condicions de l'espai.
• Lo subjectiu no ha de prevaldre en cap cas a l'hora d'escollir un espai.
• Una deriva s'organitza en diversos grups de dues o tres persones. Després de la pràctica, es poden arribar a conclusions comuns un cop comunicades les diferents impressions.
• La durada ideal és d'un dia, encara que hi ha experiències més dilatades. El que és important és ser conscient del temps destinat.
• En cap cas una deriva pot superar una gran ciutat i els seus voltants, i la seva extensió mínima és la d'una "unitat ambiental": un barri o una illa si és prou interessant.
• Al determinar els límits s'ha d'explorar prèviament documentació sobre l'espai (plànols, vistes aèries, enquestes sociològiques, ...), per establir certes bases i les direccions de penetració. Les conclusions de la deriva poden millorar els documents estudiats.

Quadre resum d'alguns conceptes situacionistes

El paper del situacionista en relació a aquest marc d'acció serà el de "constructor i facilitador" de situacions, però també, -almenys en un primer estadi-, el de "director". La situació construïda és obligatòriament col·lectiva en la seva preparació i desenvolupament,

[34] Debord, Guy-Ernest **Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale** document fundacional (Coscio d'Arroscia, 1957) A: Berreby, Gerard (ed.) **Documents relatifs a la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957** Paris, Editiona Allia, 1985, pp. 607-619

[35] AAVV **Internacional Situacionista** número 1, junio 1958 A: Navarro, Luis (coord.) **Internationnale Situationniste (1958-1969) vol.1 La realización del arte. Internationnale Situationniste # 1-6 más *"Informe sobre la construcción de situaciones"*** Madrid, Literatura gris, 1999, p.17

[36] AAVV **Internacional Situacionista** número 1...(1999) op. cit. p.17

[37] És el que Raoul Vaneigem (situacionista) anomena *"inversió de perspectiva",* que es configura quan la creativitat i la mirada individual serveixen a la col·lectivitat. *"Si la subjetividad se hace consciente sirve a lo colectivo en el sentido de inversión de perspectiva (de poder desde el individuo). Acostumbrados como estamos a lo contrario; que la perspectiva nos venga impuesta en forma de sociedad, ideología, religión, etc.(…) La inversión de perspectiva sustituye el conocimiento por la praxis, la esperanza por la libertad, la mediación por la voluntad de lo inmediato. Consagra el triunfo de un conjunto de relaciones humanas basadas en tres polos inseparables: la participación, la comunicación y la realización."* A: Vaneigem, Raoul (1967) **Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones** Barcelona, Anagrama, 1977, pp.195-198

[38] Poetes com Lautrémont i Baudelaire influencien aquest i altres mètodes situacionistes com són les *desviacions* (apropiacions de les produccions antecedents per resituar en la cultura del moment). Tècniques que seran utilitzades per col·lectius activistes en dècades posteriors. Debord, Guy-Ernest **Théorie de la Dérive** A: Berreby, Gerard (1985) op. cit. pp. 312-316

"sin embargo parece necesario, al menos en las experiencias primitivas, que un individuo ejerza cierta preeminencia sobre una situación dada actuando como director de escena. Director o escenógrafo encargado de coordinar los elementos previos de la construcción del decorado y de planear algunas intervenciones sobre los acontecimientos (...) Se trata de trabajar conjuntamente unos agentes directos que viven la situación –y que han participado en la creación del proyecto colectivo (...) y algunos espectadores pasivos -ajenos al trabajo de construcción- a los que convendrá reducir a la acción.(...) Naturalmente la relación entre el director y los "vividores" de la situación no puede convertirse en una relación entre especializadores. Se trata de una subordinación momentánea." [39]

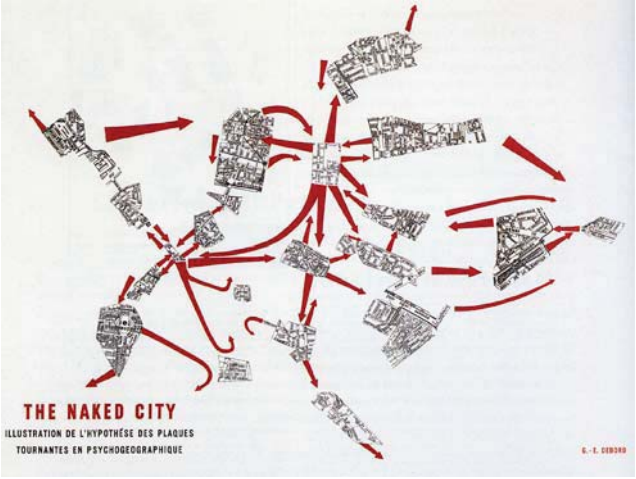


Fig.38 The Naked City, psicogeografia de Gui Debord

Tot i que els situacionistes expliquen com construir situacions, no en duen cap a la pràctica més que de forma tangencial i individual.[40] Encara que el que reivindiquen és la *"réalisation de la philosophie",*[41] el veritable treball situacionista produeix més idees i teoria que no pas eines pràctiques. Tot i així, després d'algunes derives i psicogeografies, arriben a dues grans conclusions: la primera és que el urbanisme unitari ha de tendir a disminuir marges i fronteres urbanes a través del trànsit i la comunicació; i la segona és que s'ha d'aplicar una major flexibilitat en l'arquitectura, advocant pel canvi permanent i la curta durada en les construccions.

[39] AAVV **Internacional Situacionista** número 1...(1999) op. cit. p.15-17
[40] Com per exemple el projecte *New Babilon* de l'artista situacionista Constant
[41] L'interès per dur a la pràctica la teoria es detecta en molts artistes i intel·lectuals del període. Des de posicionaments similars als de la Internacional Situacionista, intel·lectuals com Henry Lefebvre determinen la importància de passar a l'acció i desenvolupar el que anomena *"pràctica urbana",* que pot arribar a produir la *"revolució urbana".* En aquest sentit Lefebvre defineix lo urbà no com realitat consumada, sino com horitzó al que s'ha de tendir a través de la praxis. A: Lefebvre, Henry (1970) **La revolución urbana** Madrid, Alianza Editorial, 1980

La flexibilitat, el canvi permanent i la curta durada seran conceptes que es treballaran a partir d'aquest moment i que tindran una gran influència en el que avui en dia es coneix com pensament nòmada.[42]

L'any 1968 Jeffrey Shaw impulsa junt amb Theo Botschuijver y Sean Wellesley-Miller la creació a Àmsterdam de *Esdevenimentstructure Research Group* (ERG). Influenciat per tota una corrent d'arquitectura pop de grups com Archigram o Archizoom, ERG treballa amb la idea d'entorn flexible i lúdic, produït per al contacte i la col·laboració de l'espectador. En les estructures que genera la dimensió temporal i la percepció de l'espectador és tant o més important que no pas la dimensió tridimensional de l'objecte construït. En l'*esdevenimentstructure "Waterwalk"*,[43] el públic és convidat (incitat) a muntar sobre estructures inflables situades sobre làmines d'aigua. L'espectador es converteix en "*usuari actiu i, por extensió, en agent amb capacitat transformativa.*"[44] Segons Fank Popper "*l'art es farà des d'ara in situ*"[45] en una mena d'intersecció entre performance, instal·lació i tecnologia.[46]

Fig.39 The pneumatic environment, 1964. Graham Steven

El treball d'ERG i obres com *The Pneumatic environment*, de Graham Stevens[47] prefiguren alguna de les línies de treball que explotarà el *Part-Art*, amb artistes com David Medalla i John Dugger,

[42] Art d'acció vinculat a la ciutat i la seva percepció directa. La documentació extreta en aquestes accions és exposada en el circuit institucional i comercial de l'art

[43] Waterwalk: *Eventstructure pneumàtica* projectada i construida entre els anys 1969 i 70. Muntada en sis ocasions a Amsterdam l'any 1969; al Brighton Festival i al Pop Festival Kralingen, l'any 1970; i al Moomba Festival de Melbourne, l'any 1972.

[44] Perán, Martin **Glaskultur ¿Qué pasó con la transparencia?** *Artald* Accessible des de: http://www.martiperan.net/projects.php?id=5 (maig 2009)

[45] Popper, Frank (1980) **Arte, acción y particpiación. El artista y la creatividad de hoy** Madrid, Ed.Akal, 1989, p.60

[46] Stiles, Kristine **Art and Technology** A: Stiles, Kristine; Selz, Peter (eds.) **Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of artists' writings** Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996, p.384-396

[47] Documentació original accessible des de: http://imaginarymuseum-archive.org/AAA/index.html (Maig 2009)

interessats per associar entorn i col·laboració de l'espectador amb l'ús d'elements primordials com són el foc, l'aire, l'aigua i la terra.[48]

COMMUNITY ART

El *Part Art* -entès com tendència lúdico-festiva-, es desenvolupa en paral·lel a una altra forma d'acció més polititzada d'abast internacional. Es tracta del que es coneix com *Community Based Art* o *Community Art*,[49] que agrupa centenars de projectes de molt diversa índole interessats per la transformació social i/o personal dels participants.[50]

Aquesta diversitat fa que ens trobem davant una temàtica extensa i complexa, en la que els exemples que es puguin donar no esgoten el conjunt de pràctiques dutes a terme.

En general, el *Community Art* inclou projectes que decanten el seu interès per la comunitat on intervenen utilitzant el teatre, la literatura, la fotografia i les arts plàstiques com a mitjans per aconseguir objectius de millora social, sovint però, l'entorn urbà n'és un dels temes principals.

L'origen del concepte el trobem, com ja s'ha apuntat anteriorment, en l'*Expanded Art Program* del NEA, que l'any 1971 posa en marxa una sèrie de tallers d'art (música, teatre,...) per ser desenvolupats en escoles, en un intent de, a través de la pedagogia, fer accessible procediments i formes artístiques.[51]

Aquesta idea està vinculada amb el posicionament polític de molts artistes, que veuen la participació-col·laboració del públic en l'obra una forma de millorar les condicions socials i donar visibilitat a persones o col·lectius específics exclosos dels aparells i òrgans de decisió. Aquest pensament s'emmarca en la lluita pels Drets Civils que protagonitzen col·lectius específics com són els negres, els xicans, les dones, els homosexuals i els estudiants, per qui no només s'han de transformar les lleis i les institucions, sinó també els usos i costums de la societat.

---

[48] Popper, Frank (1989) op. cit. p.53 i p.185

[49] Les cultures anglo-saxona i llatino-americana utilitzen el terme *comunitat* per referir-se a un conjunt social que participa o és afectat per un pla, etc. Segons Grant H. Kester es tracta d'un *"grup de ciutadans units bé per la localització geogràfica, el compromís davant un problema o moviment polític específic o davant la identitat basada en la raça, el gènere, l'opció sexual o la classe."* Citat a: Fernández, Blanca **Nuevos lugares de intención: intervenciones artístricas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965 – 1995** Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona - Centre de Recerca Polis, 2005, p.12. Accessible des de: http://www.ub.edu/escult/1.htmp.131
En el context europeu, aquesta accepció és sovint substituïda pel terme **ciutadania**; concepte jurídic que fa referència als drets i deures individuals i col·lectius. Borja, Jordi **La ciudad y la nueva ciudadanía** Fòrum Europa 2001. L'espai públic intermedi a l'era de la informació, *Papers de participació ciutadana 1*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2002, p.23

[50] Una de les derives del *community art* és l'art terapia. Els procediments i objectius terapèutics els trobem en alguns plantejaments de *community art* des del seu inici.

[51] L'antecendent el trobem en diverses pràctiques de caire pedagògic i terapèutic desenvolupades des de la Piscologia i el Treball Social a inicis del s. XX. Possiblement també en el pensament anarquiste del primer terç del s. XX amb els Ateneus Llibertaris.

En definitiva, les pràctiques de *Community Art* s'estenen al llarg de quatre dècades vinculant la creació artística amb la millora social. Segons Blanca Fernández, són hereves de les corrents crítiques conceptuals, el nucli del les quals està *"compost pels problemes que defineixen una reunió dinàmica de gent i treball."* Els artistes, explica, actuen i participen amb diferents comunitats en l'imperfecte aquí i ara atenent a demandes concretes vinculades a individus i llocs reals.[52]

Aquest és el cas del projecte *House of the Future (fitxa nº11),* desenvolupat per David Hammons en el marc de l'esdeveniment *Places with a Past*,[53] en un barri marginal situat fora del circuit artístic de Charleston; i *Project Row Houses (fitxa nº14),* coordinat en el seu inici per l'artista Rick Lowe, però que avui en dia s'organitza de forma autònoma, vinculant artistes i veïnat.

Sovint els interlocutors territorials són agents socials, entitats i associacions de base amb les que l'artista interactua i fins i tot s'infiltra per aconseguir objectius en relació a la millora social. En aquest sentit, la posició professional de l'artista es troba molt propera a la del treballador social. *"Both the community artist and the social worker possess a set of skills (bureaucratic, diagnostic, aesthetic/expressive, and so forth) and have access to public and private funding (through grants writing, official status, and institutional sponsorship) with the goal of bringing about some transformation in the condition of individuals who are presumed to be in need."*[54]

William Cleveland analitza la seva evolució des de l'any 1976 a EEUU, quan s'articula el *Ceta program (Comprehensive Education and Training Act)* del *Department of Labor*. Aquesta llei serà un dels vehicles per al finançament de gran part d'artistes d'àmbit comunitari.[55] Fet que incrementa el nombre de projectes en aquesta línia de treball.

Cleveland detecta a través d'una canvi en la terminologia utilitzada pels artistes una transformació dels objectius i les pràctiques al llarg del temps: *"twenty-five years ago, advocates for community arts used terms like beautification, quality of life and community animation to describe their work. These days, it is not uncommon to hear conflict resolution, public*

[52] Fernández, Blanca (2005) op. cit. p.27

[53] Event comissariat per Mary Jane Jacob: *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, South Carolina. Influenciat segons Lynne Cooke per l'event *Skulpture Projekte*, de 1987 realitzat a Münster, Alemania. Organitzat per Kasper König i Klaus Bussmann. A: Cooke, Lynne **Places with a past. Charleston, South Carolina** *The Burlington Magazine*, vol.133, nº 1061, August 1991

[54] Kester Grant analitza els interessos de diverses fonts de finançament respecte projectes d'art comunitari donada la seva proximitat amb projectes de treball social, i emmarca aquest interès en una estructura ideològica conservadora, en la que no és l'estat qui ha de donar resposta i fomentar el canvi vers una societat de benestar, sinó que són els interessos privats qui tenen l'obligació moral de millorar les condicions dels més desafavorits. A: Kester, Grant **Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art** *Afterimage*, January 1995, pp.5-11

[55] William Cleveland destaca el desequilibri entre el curt-termini de la major part de finançaments i la necessitat de dilatar en el temps els projectes de community art. A: Cleveland, William (Center for the Study of Art and Community) **Making Exact Change: How US arts-based programs have made a significant and sustained impact on their communities** Ed. Art in the Public Interest, 2005 Accessible des de: http://www.communityarts.net // http://www.makingexactchange.org (Febrer 2008)

safety, economic development and community revitalization expressed to describe the work."[56]

Els objectius dels projectes de *community art* s'han anat adaptant als canvis i demandes socials. Però amb independència d'aquesta transformació d'ordre conceptual, la major part de projectes d'espai públic que es presenten en l'informe d'aquest autor són murals urbans duts a terme en barris amb problemes de marginalitat.

ART MURAL I COMMUNITY ART

Vázquez Montalbán afirma que "*deixar signes a les parets de la ciutat s'ha relacionat sempre amb la idea i amb la intenció de la subversió*."[57] L'art mural és en aquest sentit una eina d'ampli abast per a la denúncia social, per a l'apropiació de l'espai i per a la visibilitat cultural. En la base d'aquesta forma d'intervenció artística d'escala internacional trobem les avantguardes de les primeres dècades del segle XX, i molt especialment les tècniques d'*agit prop* utilitzades, -com hem vist-, pels artistes russos. Segons Montalbán, a partir d'aquest exemple "*tots els períodes de canvi que ha viscut el segle XX, per tot arreu, fos quina fos la seva intensitat, han tingut com a correlat aquest xarampió que és el llenguatge de subversió ocupant el carrer, esdevingut proposta per a una relectura de la vida quotidiana dins el mateix paisatge urbà.*"

El muralisme mexicà de preguerra protagonitzat per artistes com Diego Rivera, José Clemente Orozco i David Alfaro Siqueiros, també és un referent. Aquests artistes, alguns dels quals treballaran als EEUU en plena depressió,[58] entenen que aquest procediment pictòric té una funció clarament social.

A partir dels anys 70, el canvi social, econòmic i polític que representa el pas de la societat industrial a la postindustrial amb la crisi del petroli de 1973; així com la intensa lluita pels drets civils en les democràcies occidentals, multiplica aquests tipus d'intervencions.

A Portugal i Espanya, la dimensió política i social que tenen molts dels murals produïts de forma col·lectiva es vincula als processos democràtics que es viuen després de la revolució dels clavells, l'any 1974; i la mort de Franco, l'any 1975. En aquests casos les intervencions solen estar liderades per associacions de veïns, sindicats o grups polítics d'esquerres, i els murals tenen una clara finalitat reivindicativa. A diferència del que passa en moltes ciutats dels EEUU, on el lideratge de l'estructura organitzativa és assumit per l'artista.

---

[56] Cleveland, William (2005) op. cit.

[57] Vázquez Montalbán, Manuel **On són els futuristes, els tambors i els poetes?** A: Cano, Genís; Rabuñal, Anxel **Barcelona murs** Ajuntament de Barcelona, 1991, pp.36-38

[58] Alguns d'aquests artistes treballaran als EEUU en la dècada dels anys 30, en el marc de les polítiques artístiques fomentades per Franklin D. Roosvelt durant el New Deal.

A ciutats com Chicago i Los Ángeles el desenvolupament d'aquesta línia de treball creix en paral·lel al reconeixement de la cultura xicana i dels drets d'altres "minories socials." Chicago Mural Group realitza entre 1970 i 1977 més de 100 murals destinats a una "*multinational working-class comunity audienc*e."[59] I personatges com Mark Rogovin, co-fundador del Public Art Workshop de Chicago, junt amb Marie Burton i Holly Highfill publiquen *Mural Manual*, fascicle en el que es descriu la forma de dur a terme murals en escoles o centres comunitaris. Explica com reclutar equips col·laboradors, l'elecció del lloc, els permisos necessaris, així com el desenvolupament d'un tema, la seva transformació en croquis i finalment les tècniques d'ampliació a través de l'ús de la retícula. Rogovin planteja que l'artista és l'organitzador del procés, el qual s'inicia molt abans de posar-se a pintar parets.

A poca distància d'aquesta noció, altres muralistes entenen que el nou paper de l'artista és el de catalitzador; funció de caràcter centrípet en un procés multidimensional.[60] Aquest és el cas de Susan Shapiro-Kiok, Susan Greene i Jim Zannuzzi, del *Cityarts Workshop* de Nova York. Un dels seus objectius es abolir la frontera entre professionals, amateurs, artistes i espectadors. L'any 1973 ja compten amb 15 murals realitzats en mitgeres i façanes d'aquesta ciutat, en els que són els propis participants (sovint adolescents) els qui seleccionen els temes, les formes, i executen el projecte, amb l'assessorament i intermediació dels artistes.[61]

Un dels murals més coneguts a nivell internacional és *The Great Wall of Los Ángeles (fitxa nº1)*, iniciat l'any 1974 en els murs d'un canal per al control d'inundacions a la Vall de San Fernando, per diversos artistes agrupats al voltant de Judith Baca, co-fundadora d'Sparc Murals.[62] Avui en dia, el projecte (encara inacabat) compta amb 840 metres de mural pictòric que expliquen la història de Califòrnia, destacant el paper de dones i minories racials. El procediment passa per contractar durant curts períodes de temps joves en risc d'exclusió social, que es converteixen en part de l'equip mural (*Mural Makers*) i reben una formació interdisciplinària.

Tot i que hi ha centenars d'exemples, destacarem una altra intervenció de tipus mural i d'abast comunitari realitzada al barri del Bronx de Nova York, entre 1988 i 89. Es tracta d'*Amerika – for the people of Bathgate (fitxa nº8),* coordinada per Tim Rollins i K.O.S (*Kids of Survival).* Rollins parteix de la idea de millorar les condicions socials de les

[59] Popper, Frank (1989) op. cit. p.253
[60] Popper, Frank (1989) op. cit. p.255
[61] Popper, Frank (1989) op. cit. p.253
[62] Més informació del *Social and Public Art Resource Center* (SPARC) a: la pàgina web oficial del centre: http://www.sparcmurals.org / Lacy, Suzanne (1995) op. cit. p.202 / Fulton, Jean (ed.) **Art Out there. Toward a publicly engaged art practice** Chicago, The Art institute of Chicago, 1996, pp.14-25 / Dunittz, Robin J. **Street Gallery. Guide to 1000** Los Angeles, Los Angeles Murals-RJD Enterprises, 1993

persones en risc d'exclusió a través del debat i la conscienciació d'aquesta realitat. Es tracta d'un obra de 18 metres d'altura per 12 metres de longitud situada en una de les parets mitgeres de la Crotona School, escola que participa activament en el projecte.

Per aquesta intervenció, Tim Rollins + K.O.S. organitzaren tallers al voltant del text *Amerika* de Frank Kafka, per tal de suggerir formes i idees als participants. Aquest fou el material en el que es basà la formalització final del mural. *Amerika* fou guardonat amb l'*Art Commission's Award for Excellence in Design* de la ciutat de Nova York l'any 1989.

En aquest i altres casos, el procés de producció té la mateixa importància que el producte final. Aquesta és una de les diferències claus en relació al muralisme que s'ha desenvolupat en moltes ciutats i que té per objectiu millorar-ne la imatge urbana.

Els murals són en aquest sentit aglutinants socials que transmeten les necessitats i preocupacions dels col·lectius que hi intervenen. Per això organitzacions com Sparc Murals o MAP (Mural Art Program, -organització amb base a Philadelphia des de 1984) han arribat a convertir l'acció mural en un procediment per al treball social: *"In its first few years, MAP worked exclusively with adjudicated graffiti writers who learned to paint murals, using their talents to bring beauty rathen than blight to inner-city neighborhoods. Now MAP offers after-school workshops in mural making and community engagement with young people from around the city, focusing on at-risk low-income teens and including those who have not encountered the juvenile-justice system. These workshops complement and support MAP's overall mission of partnering with community residents, grassroots organizations, government agencies, educational institutions, corporations and philanthropies to design and create murals of enduring value while actively engaging youth in the process."*[63]

ART FEMINISTA I COMMUNITY ART

El *community art* s'estén més enllà de l'art mural, ja que els seus plantejaments són oberts a un tipus d'intervenció transversal, en el que el "*concepte de cultura s'identifica al del lloc; entès com emplaçament social amb contingut humà*". Les pràctiques de *community art* es basen doncs en un art compromès amb els llocs sobre la base de la seva particularitat humana, el seu contingut social i cultural, i les seves dimensions pràctiques, socials, psicològiques, econòmiques i polítiques.[64]

[63] Cleveland, William (2005) op. cit. pp.47-54 / Pàgina oficial de MAP: http://www.muralarts.org / Stern, Mark; Seifert, Susan **Art Assessment of Community Impact of the Philadelphia Department of Recreation Mural Arts Program** Philadelphia, Social Impact of the Arts Project-University of Pennsylvania, 2003
Informe accessible des de: http://www.communityarts.net / http://www.makingexactchange.org
[64] Lucy R. Lippard citada a: Blanco, Paloma (2001) op. cit. p.31

Molt de l'art feminista que es desenvolupa durant els anys 70 anirà lligat a aquesta idea, des d'uns plantejaments específics com són el de la identitat personal i col·lectiva. Aquest és el cas de l'artista nord-americana Mierle Laderman Ukeles, qui a través del seu treball al *Department of Sanitation* (DOS), du a terme pràctiques basades en el seu manifest: *Maintenence Art*. En aquest manifest, escrit després d'haver tingut un fill, Laderman condiciona el fet cultural al manteniment constant, pràctica que per altra banda és sovint menystinguda. Netejar, cuinar, cuidar, cosir,...són accions de manteniment i cura culturalment assignades al món femení, i que per l'artista passen a ser activitats de primer ordre en qualsevol estructura social. Laderman desenvolupa amb el seu treball la coneguda màxima feminista de que "lo personal és polític".

Amb *Touch Sanitation Show (fitxa nº5)* intervé en aquesta idea però amb un canvi notori d'escala, ja que com artista en residència durant quasi vint anys al DOS, du a terme accions de valorització i coneixement d'una de les xarxes de manteniment més importants de Nova York, el sistema de tractament de residus.

Per a l'art feminista entès dins l'àmplia esfera del *community art* els objectius passen per conscienciar, convidar al diàleg, transformar culturalment i polititzar en lo personal. Per això l'artista es posiciona com una comunicadora i una constructora d'interrelacions.[65]

NOU ART POPULAR

Frank Popper engloba totes les pràctiques desenvolupades entre les dècades dels 60 i 70 sota una única categoria, on s'emfatitza la dimensió participativa de totes les experiències.[66] En el seu llibre *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy* publicat l'any 1980 anomena aquest camp d'acció com *Nou Art Popular* o *Creativitat Pública*, també *Nou art popular de participació creadora i de transformació de l'entorn*.[67]

Per Popper, en aquest *Nou Art* (art mural, art feminista, *part art*,...), l'artista adopta el paper d'intermediari, coordinador o organitzador, ja que és qui gestiona projectes expansius que superen la individualitat i plantegen noves dinàmiques d'interació. Es tracta de processos centrats en la creació col·lectiva i la implicació de la ciutadania:

[65] Blanco, Paloma (2001) op. cit. pp.42-43
[66] Frank Popper no distingeix entre *part-art* i *community art* A: Popper, Frank (1989) op. cit. 320 pp.
[67] La Bienal de Venècia de l'any 1976, comissariada per Enrico Crispolti (autor del llibre: *Arti visivi e partizipacione sociale)* i Rafaele De Grada, que dugué el títol *"Ambiente come sociale",* influencia molt rank Popper, qui s'interessa per totes les seccions de la bienal, dividides en: 1. Hipòtesis i realitat d'una presència urbana conflictiva; 2. Reapropiació urbana individual; 3. Participació espontània; 4. Participació en contacte a través de col·lectivitats locals; 5. Hipòtesis d'una relació social a través d'una institució de l'estat. Frank Popper en detalla els artistes i col·lectius que hi van participar. A: Popper, Frank (1989) op. cit. p.274

"La participación del espectador, tal como fue definida por la joven generación, y el desarrollo de las "acciones" en cuyo proceso creativo colabora el público ponen en tela de juicio de una manera radical la función y el estatuto del artista (...) aunque este siga eligiendo los "componentes" de la acción (tiempo, lugar y materiales), el producto acabado no está por ello menos confiado a la responsabilidad del público.(...) Por esta razón es imprescindible determinar si en un futuro próximo debe el arte seguir siendo una actividad individual, privilegiada, o si debe convertirse en una disciplina comunitaria que, no siendo necesariamente una actividad de dedicación exclusiva, no tenga por ello una menor significación colectiva, en la medida en que cada uno participe en ella y en que la relación productor - consumidor haya sido abolida.(...) Si tal evolución, cuyo orígen se remonta al arte "social", continúa, hay que esperar que el artista mismo limite su papel al de organizador, coordinador e intermediaro.(..) De este modo desaparecerán los mitos o los ideales del "genio" y del "talento" y con ellos la creencia en la necesidad de una élite artística y de una obra concebida en el aislamiento." [68]

El plantejament de Popper contraposa la idea d'art entès com un producte elitista, a art popular, que es genera segons l'autor a partir del vincle entre art i vida. En concret planteja que es tracta d'un art generat pel propi públic i no pas per satisfer les seves suposades necessitats.[69] El *Nou Art Popular*, creat en un context cultural i social urbà, proposa la necessitat de fomentar el que l'autor anomena: *creativitat pública*.

Aspectes caducs del món de l'art	Aspectes del Nou Art Popular
L'art de lo tangible	L'esdeveniment i les siutacions
L'individualisme de l'artista	L'artista com programador i intermediari
La passivitat de l'espectador	La participació i la creativitat de tots: creativitat pública
El distanciament teòric	Les teories sobre els processos de creació sense distanciaments lògics.
	Nous procediments tecnològics
	Escala arquitectural

Quadre basat en les idees de Frank Popper respecte el Nou Art Popular

Per tal de situar l'artista com intermediari, organitzador o coordinador de projectes artístics col·lectius, promoguts des de la pròpia societat, cal que hi hagi el que l'autor entén és un cert nivell de creativitat pública, que depèn necessàriament *"de una aptitud directa para evaluar, a nivel tanto intelectual como perceptivo, la pertinencia o la no pertinencia de las formas, de los colores, de los contenidos, etc.(...) Por eso,*

[68] Popper, Frank (1989) op. cit. p.190
[69] Popper, Frank (1989) op. cit. p.193

tiempo, lugar, duración y materiales plásticos serán efectivamente elegidos por el público."[70]

En el llibre, Popper analitza centenars d'experiències arreu del món, de les que infereix que comença a sorgir aquest Nou Art Popular, caracteritzat per un desplegament d'eines tècniques i metodològiques que possibiliten una creació col·lectiva puntera i de qualitat. Finalment, Popper caracteritza el que anomena creació col·lectiva per:

- ser major el nombre de persones que intervenen en la creació de l'obra
- ser interdisciplinar
- posar en qüestió la titularitat de l'obra
- observar amb atenció el procés, entès com el desenvolupament de metodologies en etapes
- i finalment, en algunes ocasions, treballar col·lectivament en les intencions, l'organització i l'impacte de les intervencions.

ART ACTIVISTA

Nou anys més tard de la publicació de Popper, Arlene Raven edita *Art in the Public Interest*, [71] un recull d'articles on s'analitza l'evolució que ha sofert l'art en aquest lapse temporal. Per Raven, la dècada dels 80 representa una explosió de noves formes artístiques contraposades a l'art formal promogut pels programes estatals: *"...street art, guerrilla theatre, video, page art, billboards, protest actions and demostrations, oral histories, dances, environments, posters, murals, paintings and scultpure,..."* són formes d'expressió d'un art públic que arrela, tal com determina l'autora, en l'art comunitari però també en l'activisme polític.[72]

Nina Felshin empra el terme *art activista* i el defineix com un híbrid entre el món de l'art i el món de l'activisme polític i l'organització comunitària, l'objectiu del qual és incitar o efectuar un determinat canvi social a través de mecanismes com l'acció directa, la performance i la intervenció en l'espai i l'esfera pública.[73] Felshin també l'anomena *Nou Art Públic*, i el distingeix de la praxis anterior per la *"identificació del concepte de comunitat o de públic com a site i la caracterització de l'artista públic com aquell el treball del qual és essencialment sensible als problemes, necessitats i interessos que en definitiva defineixen la realitat voluble que és el lloc."*[74]

[70] Popper, Frank (1989) op. cit. p.194
[71] Raven, Arlene (ed.)(1989) **Art in the Public Interest** New York, Da Capo Press, 1993, 373 pp.
[72] Raven, Arlene (1993) op. cit. p.1
[73] Felshin, Nina **But is It Art? The Spirit of Art as Activism** Seattle, Bay Press, 1995
[74] Felshin, Nina **But is It Art? The Spirit of Art as Activism** Seattle, Bay Press, 1995 Citat a: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (2001) op. cit.p.85

Un dels gèrmens de l'activisme prové del moviment situacionista, que en la dècada dels 70 es multiplica a Europa i EEUU on es formen grups anomenats pro-situ, especialitzats en tècniques d'acció directa.[75] Paloma Blanco n'analitza els orígens i explica el seu creixement a EEUU com a reacció al conservadorisme polític del moment.[76] Per la seva part, Iria Candela vincula el contradiscurs d'algunes pràctiques artístiques en aquesta etapa amb la profunda transformació urbana de ciutats com Nova York.[77]

L'art activista s'ubica en l'espai públic però en realitat treballa temes de l'esfera pública. Grups com les Guerrilla Girls, Group Material, WAC,...combinen *"creativitat, educació, logística i planificació"*[78], per tal de fer arribar els seus missatges (d'índole política i social) a públics específics en el marc del que anomenen audiència ampliada (a la que arriben a través dels mitjans de comunicació).[79] L'artista abandona el seu paper de creador aïllat i comença a experimentar altres funcions en col·laboració com les d'organitzador, informador, dinamitzador, periodista, educador, moderador, interlocutor, etc. Situat en aquests nous papers, sovint l'autoria es desdibuixa en forma de col·lectiu.

Autores com Fernández expliquen que "*el activismo es la vía de trabajo no institucional más radical dentro del paisaje cultural, cuyo planteamiento consiste en trabajar con una audiencia más amplia, y con una actitud crítica hacia problemas concretos*."[80] I afegeix que els artistes activistes tenen un major grau de compromís amb la societat que amb el propi circuit artístic.

Fernández en destaca les principals característiques:

- Es planteja un procés de treball basat en una investigació preliminar; l'organització de mètodes i etapes; i l'orientació dels col·laboradors.
- En relació a l'autoria, es potencia la pràctica col·lectiva i el treball impersonal.
- Es fomenta la col·laboració de públics específics relacionats amb temes específics com la sexualitat, la raça o la classe social.
- I finalment, pel que fa a l'ús dels mitjans de comunicació, s'emulen tècniques publicitàries per tal d'arribar a audiències ampliades i fomentar la controvèrsia en el debat públic.

[75] Rocha, Servando (2006) op. cit. 557pp.
[76] Blanco Paloma (2001) op. cit. p.40
[77] Candela, Iria **Arte y transformación urbana en Nueva York Iria Sombras de ciudad, 1970-1990** Madrid, Alinza Editorial, 2007, 228pp.
[78] Blanco Paloma (2001) op. cit. pp.44-45
[79] En les pràctiques d'art públic dins el circuit artístic que veurem a partir d'ara es parla d'*audiència* i no de *públic*. Els estudis de Pierre Bourdieu i Anthony Giddens entre altres expliquen aquesta transició. Segons Dan Schiller, el terme audiència es refereix al públic dels mitjans de comunicació que no només observa o llegeix en tant que espectador passiu, sinó com a persona que para atenció al propi medi. A: Alters, Diane **Renewed Studies Theorization of the Audience: An Approach to Audiences in Media Cultural Popular Communication Division** International Communication Association, October 2002. Accessible des de: http://www.allacademic.com//meta/p_mla_apa_research_citation/1/1/1/9/1/pages111915/p111915-1.php (juliol 2009)
[80] Fernández, Blanca (2005) op. cit. pp. 21-25

Un dels projectes paradigmàtics d'art activista és el *Names Aids Quilt Project*, monument en record i homenatge a les persones mortes per l'epidèmia de la Sida. Impulsat a San Francisco per l'activista Cleve Jones l'any 1987, el projecte no deixa de créixer des del seu inici, amb un efecte multiplicador sense precedents. Milers de peces de 94 x 182 cm expliquen de forma individualitzada la vida d'una de les víctimes construint globalment una mena de *quilt* (edredó fet amb la tècnica del *patch-work* molt típic de l'oest dels EEUU). Aquest enorme collage, ple de vida i color, consta d'unes 44.000 peces, i ha estat exposat fins a sis cops de forma total a Washington i a altres ciutats d'EEUU.[81]

Fig.40 Names Aids Quilt Project

[81] Existeixen nombroses publicacions que expliquen el desenvolupament del projecte. Entre aquestes destaquen: Weinstein, Jeff **Names Carried into the Future: An AIDS Quilt Unfolds** A: Raven, Arlene (1993) op. cit. pp.43-53 / Jones, Cleve; Dawson, Jeff **Stitching a Revolution: The Making of an Activist** New York, Harper Collins, 2000 / Ruskin, Cindy **The Quilt: Stories from the NAMES Project** New York, Pocket Books, 1998

La col·laboració del públic (o audiència ampliada) en les pràctiques activistes sol ser puntual, i resta en mans de l'artista o el col·lectiu l'organització i creació de tot el desenvolupament del projecte.

NEW GENRE PUBLIC ART

L'any 1995, l'artista Suzanne Lacy edita el llibre *Mapping the terrain: New Genre Public Art*, en el que s'analitza tota una línia de treball artística vinculada a temes polítics i socials, molt atenta al nou paper del creador posicionat en relació al -també nou- paper de l'audiència involucrada. Aquest llibre és fruit d'unes jornades organitzades per Lacy i Leonard Humter l'any 1991 sota el mateix títol.[82] Tal i com s'explica en el pròleg de la publicació, la idea sorgeix d'una experiència precedent: el programa *City Sites: Artists and Urban Strategies*,[83] en el marc del qual es realitzen a la ciutat d'Oakland un sèrie de conferències en les que els artistes plantejen diferents debats sobre "*a particular constituency on specific issues but also stood as a prototype for a wider range of human concerns.*" Aquestes conferències, es desenvolupen en espais relacionats bé amb els temes tractats, bé amb els públics vinculats: biblioteques, esglésies, escoles, etc. Per tal d'intentar ampliar el tipus d'audiència a qui es dirigeixen els projectes.[84]

"The "City Sites" series was itself a model for new genre public art – socially engaged, interactive art for diverse audiences- as it featured mass media, education, and the identification and development of specific constituences."[85] Des del moment en que es publica el llibre, el New Genre Public Art (NGPA) resulta codificat i contextualitzat, i comença a reproduir-se sota els paràmetres especificats. Tal i com es defineix en la cita anterior, el model planteja un art compromès socialment i reflexiu respecte els mitjans emprats; que es basen en les possibilitats dels mass media, la capacitat educativa de l'art i la identificació i el treball en relació a públics i temes específics.

Lacy engloba en aquest model les pràctiques activistes i bona part de l'art comunitari dels anys 70 i 80. Aquest fet es veu reflectit en el seu article *Debated Territory: toward a Critical Language for Public Art,*[86] en el que l'autora destaca un element comú a totes aquestes pràctiques: la interacció. Per tal d'analitzar-ne el nivell, Lacy presenta els diferents

[82] El simposi *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* es du a terme l'any 1991. Esponsoritzat pel *California College for Arts and Crafts* i el *Headlands Center for the Arts*, i finançat per la *Rockefeller Foundation*, la *Gerbode Foundation*, el *National Endowment fort he Arts*, la *Napa Contemporary Arts Foundation*, i el Departament d'Educació del *San Francisco Museum of Modern Art*.
[83] Programa dut a terme entre els mesos de Març i Maig de 1989, promogut pel *California College of Arts and Crafts* en col·laboració amb *Oakland Arts Council* i finançat pel *National Endowment fort he Arts* i *California Arts Council*
[84] Lacy, Suzanne (1995) op. cit. p.11
[85] Lacy, Suzanne (1995) op. cit. p.12
[86] Lacy, Suzanne **Debated Territory: toward a Critical Language for Public Art** A: Lacy, Suzanne (1995) op. cit. pp.171-185

papers que pot desenvolupar l'artista en relació als nivells d'implicació del públic.

Privat			Públic
Artista experimentador	**Artista informador**	**Artista analista**	**Artista activista**

Quadre de Suzanne Lacy

En un primer nivell, situat en l'esfera de lo privat, l'artista es situa com *experimentador*. En aquest paper, Lacy reivindica l'oportunitat que representa la subjectivitat per al treball creatiu. L'artista experimentador, diu, *"becomes a conduit for the experience of others, and the work a metaphor for relationship."*[87] Per la seva part, l'artista *informador* observa elements de l'experiència per tal de comunicar-los a altres. Fet que també està en la base del treball de l'artista *analista*. L'artista analista prové, segons Lacy, de la corrent conceptual dels anys 60, en la que l'element visual solia estar construït en base a un text que sustentava l'obra. Aquest artista selecciona i analitza la informació per tal de fer constructes teòrics respecte temes de l'esfera pública. Per últim, Lacy destaca el paper de l'artista *activista*, per qui la pràctica *"is contextualized within local, national, and global situations, and the audience becomes an active part."*[88]

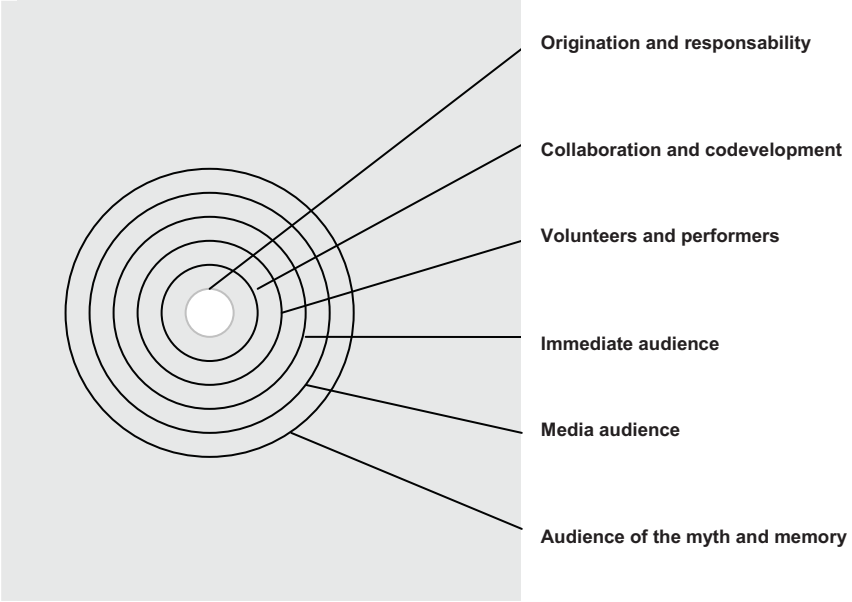
L'activista és un "catalitzador per al canvi", raó per la que ha de poder "construir consensos" en la interacció amb el públic. Per això, controla les següents competències:

- el treball en col·laboració
- l'abordatge de públics específics i diversos
- la interdisciplinarietat
- la selecció d'emplaçaments
- la comunicació de temes simbòlics a persones no educades en l'art.

A tall d'exemple, Lacy situa l'artista Martha Rosler en el paper d'artista analista quan explora certs processos de gentrificació d'alguns barris de Nova York, però passa al d'artista activista quan organitza el projecte *If You Lived Here...(fitxa nº11).* Projecte estructurat en forma d'exposicions i simposis on s'expressa un nombre important de veus i interessos diferenciats.[89]

[87] Lacy, Suzanne (1995) op. cit. p.174
[88] Lacy, Suzanne (1995) op. cit. p.176
[89] Lacy, Suzanne (1995) op. cit. p.176-177

La interacció de l'audiència és un dels paràmetres que distingeix, com hem vist, el treball de l'artista activista. Per això, Lacy planteja una mena d'escala on es visualitzen diversos nivells d'implicació. *"One possible evaluative construct might be to see the audience as a series of concentric circles with permeable membrances that allow continual movement back and forth."*[90] La qual cosa permet a l'autora *"deconstruct in an audience-centered model the notion of interactivity"*.



Quadre de Suzanne Lacy

En el cercle central l'autora situa el màxim nivell possible d'interacció. En aquest punt, l'origen i gestació de l'obra és responsabilitat tant de l'artista com del públic implicat. El següent cercle inclou els col·laboradors que han invertit temps i energia en el procés. El tercer presenta aquells espectadors que han contribuït en la realització de l'obra, sense estar implicats des del seu inici. Lacy parla en aquest cas de voluntaris i *performers*. A partir d'aquest nivell, la col·laboració és plantejada en termes de públic tradicional depenent del nivell de contacte amb l'obra i el seu significat. L'*audiència immediata* és aquella que té una interacció sensorial amb l'obra (pot veure-la, tocar-la, observar-la,....). La *media audience* és aquella que experimenta l'obra a través de lectures crítiques en diaris, revistes especialitzades, reportatges, etc. i que facilitarà que el projecte es converteixi amb el temps en obra del *mite i la memòria*.

[90] Lacy, Suzanne (1995) op. cit. p.178

El NGPA pot arribar a utilitzar aquests nivells d'interacció com estratègia d'actuació de l'artista. De fet, en l'esdeveniment *Culture in Action*,[91] -programa d'art públic basat en l'aprofundiment dels canals de comunicació entre artista i audiència desenvolupat a la ciutat de Chicago l'any 1993-, es plantegen les diferents intervencions en aquests termes. Mary Jane Jacob, la seva comissària, explica que un dels objectius dels projectes artístics és "*resituate audience outside the art center, whether in the city-at-large or within a community," i continua dient que "site-specific public projects challenge definitions of audience as much as notions of art.*" [92]

El treball previ de Jacob en l'esdeveniment cultural *Places with a Past*,[93] i alguns esdeveniments posteriors com *Points of Entry*[94] situen, segons George Yúdice, a Jacob com la comissària de referència en la promoció de l'art col·laboratiu[95] (o com Jacob mateix anomena *New Site-Specific Art*) de la dècada dels 90.

La idea bàsica d'aquests esdeveniments és que els artistes escullin un lloc de la ciutat, tant privat com públic, i treballin i interactuïn amb el territori físic però també amb la història i la gent que usa l'emplaçament. En l'esdeveniment *Places with a Past*, per exemple, els temes que sorgiren van ser la guerra, l'esclavitud, la sexualitat, la raça, la religió i el treball. D'alguna manera, es relacionava el passat amb el present immediat i les perspectives de futur.

El que tenien en comú alguns d'aquests projectes amb els desenvolupats en el marc de *Culture in Action*, és que entre els seus objectius no estava exclusivament el construir un producte artístic, sinó també crear o posar en valor la xarxa social en la que s'intervenia com part de l'estratègia creativa. Formant part d'aquest esdeveniment, destaquem els projectes *Full Circle* de Suzanne Lacy *(fitxa nº15),* i *Tele-vecindario* d'Íñigo Manglano-Ovalle i Street Video *(fitxa nº13),* desenvolupats a la ciutat de Chicago l'any 1993.

El projecte *Full Circle* parteix del fet que al centre d'aquesta gran ciutat nord-americana hi ha una manca absoluta d'escultura dedicada a dones. Amb la creació d'una xarxa social basada en l'associacionisme existent, l'artista planteja la presència temporal de 100 escultures: noranta d'elles dedicades a dones contemporànies (persones rellevants de diferents comunitats); i les deu restants fruit d'una recerca en la història de la ciutat.

---

[91] *Culture in Action* promou la intervenció de diversos treballs de NGPA l'any 1993 a Chicago. És un event organitzat per Sculpture Chicago i comissariat per Mary Jane Jacob. L'any 1995 es publica el llibre: Jacob, Mary Jane; Brenson, Michael; Olson, Eva M. (1995) op. cit. 143 pp.

[92] Jacob, Mary Jane **Outside the loop** a: Jacob, Mary Jane; Brenson, Michael; Olson, Eva M. (1995) op. cit. p.53

[93] Event comissariat per Mary Jane Jacob: *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, South Carolina 1991. Influenciat segons Lynne Cooke per l'event *Skulpture Projekte*, de 1987 realitzat a Münster, Alemania, organitzat per Kasper König i Klaus Bussmann. A: Cooke, Lynne **Places with a past. Charleston, South Carolina** *The Burlington Magazine*, vol.133, nº 1061, August 1991

[94] Event comissariat per Mary Jane Jacob: *Points of Entry, Three Rivers Art Festival a Pittsburg*, 1996

[95] Yúdice, George **The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era** Duke University Press, p.300

La implantació temporal de 100 roques amb una placa d'homenatge en ple centre de Chicago força el plantejament per part de l'opinió pública d'una nova imatge urbana basada en la consciència dels buits existents en la seva representació, i sobretot en el paper destacat de la dona en la seva transformació.

La imatge interna i externa també és el tema central de dos projectes duts a terme en el context europeu. *Windows Sills*, realitzat a la ciutat d'Exeter entre els anys 1999 i 2000 per un equip de la *School of Art and Design* de la *University of Playmouth*[96], es basa en l'interès "*in the interface between activities within the private sphere of the home and the public domain of the street, exemplified by the window. (...) The research set out to investigate how collaborative art practices could act as tools to explore and interpret this interface and to ascertain the value of the process in empowering citizens at local level*."[97] Però també en l'empoderament dels ciutadans a una escala local. Aquest és també l'objectiu que cerca *Oog voor Klarendal (Ulls per a Klarendal),* coordinat i dirigit per Roel Simons en un barri de la localitat d'Arnhem (Holanda) durant l'any 2001 *(fitxa nº19).* Es tracta d'un indret estigmatitzat a causa de greus problemes socials i urbans (atur, manca d'arrelament social, problemes de connectivitat, etc). L'ús de la fotografia per part d'uns 200 veïns del barri és la base per a la construcció d'una nova mirada sobre l'entorn, formalitzada en una sèrie d'àlbums personals exposats públicament en un dels indrets simbòlics de Klarendal: el Molí d'Arnhem. Aquest element arquitectònic és embolcallat per a l'ocasió amb una gran perspectiva del barri, feta a base de les imatges recopilades.

La posterior difusió del projecte a través dels mass media, internet, la publicació de llibres i pòsters penjats arreu, és fonamental en aquest tipus de pràctiques, basades en el debat públic i la difusió extensiva d'idees.

Tot i que aquests i altres projectes analitzats de NGPA intervenen en l'espai públic, els continguts que vertebren els processos, -racisme, sexualitat, identitat social,...- es situen en l'àmbit de l'esfera pública. Es tracta de temes que afecten l'espai urbà des d'un àmbit no material que tracta la política, l'economia, la història i la societat.

Des d'aquest punt de vista, Rosalynd Deutsche escriu: "*Situar el arte público en la esfera pública es politizar el arte público, enfrentándolo a*

[96] Aquesta actuació es va fer en el context del programa de treball del *Public Art Observatory*, desenvolupat en els propers capítols

[97] Bennett, Sarah; Melling, Gill **Window Sills: Art of Locality** A: Bennett, Sarah; Butler, John (eds.) **Advances in Art & Urban Futures Volume 1 Locality, Regeneration & Divers[c]ities** Bristol and Portland Intellect Books, 2000, p.113-128

debates sobre la gentrificación, la apropiación, etc." [98] En el seu conegut article *Agorafobia* destaca els dèficits i estratègies d'apropiació de la democràcia com a context polític on es desenvolupen aquest tipus de pràctiques artístiques, les quals reafirmen el caràcter públic i no neutral de l'espai on intervenen. Si aquesta esfera pública no és com entén l'autora un espai de conflicte (de diversos discursos, de diferents interessos,...) és que no és democràtica ni oberta a tothom, i ha estat apropiada per alguna de les parts. "*El conflicto, la división y la inestabilidad, por lo tanto, no arruinan la esfera pública democrática: son sus condiciones de existencia. La amenaza proviene por el contrario de los intentos de anular el conflicto, ya que la esfera pública es democrática tan sólo en la medida en que sus exclusiones puedan ponerse de manifiesto y ser contestadas.*" [99]

PUBLIC AUTHORSHIP I NOUVEAUX COMMANDITAIRES

A Europa, el NGPA adquireix altres matisos, sobretot pel que fa a la interrelació de l'artista amb els actors implicats.

Jochen Gerz reivindica la noció d'autoria pública (*public authorship*)[100] que situa artista, promotor[101] i ciutadania en un mateix nivell respecte la capacitat de transformació de l'entorn. El meu objectiu, explica Gerz, "*is to develop a system that involves the artist, the commissioner, and the public equally in forming the work. Public authorship refuses the constitutive disjunction between the public consultation process, the tastes of the general public, and the processentailed in producing artwork; it focuses on the relationships between the three constituencies involved in the creation and reception of a public artwork: the public, the authorities and the artists.*"

Per Gerz, *Public authorship* significa també la possibilitat de crear discursos externs o tangencials a la institució artística a través del diàleg i la interacció entre els diferents actors. Diàleg que facilita l'aparició de "stories or narratives, and the self-representation of people through acts of memory."

En una línia de pensament molt similar es configura des de l'any 1990 a França el que es coneix com *Nouveaux Commanditaires.*[102] Es tracta d'un procés basat en l'equilibri entre tres sectors interrelacionats: la

[98] Deutsche, Rosalyn **Agorafobia** A: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (2001) op. cit. p.310 Publicació original: Deutsche, Rosalyn **"Agoraphobia", Evictions. Art and Spatial Politics** Cambridge-Massachussetts, The MIT Press, 1996

[99] Deutsche, Rosalyn **Agorafobia** A: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (2001) op. cit. p.311

[100] Gerz, Jochen; Wright, Stephen **Toward Public Authorship** *Third Text* Vol.18, Issue 6, 2004 / Gerz, Jochen **Public Art - Public Authorship: Jochen Gerz in Coventry** Warwick University Symposium, 23 November 2003

[101] El promotor sol ser l'administració pública però també poden estar involucrats interessos privats

[102] AAVV **Nuovi Committenti Arte contemporanea, società e spazio pubblico** Milano, Silvana Editoriale, 2008, 191 pp.

ciutadania (entesa com client); el mediador (atent a les demandes dels clients i responsable d'escollir l'artista idoni); i finalment l'artista, generador d'idees i formes en relació al context d'intervenció.

EXECUCIÓ COL·LECTIVA DE L'OBRA

L'any 1982, l'artista alemany Joseph Beuys planteja per a la Dokumenta 7 de Kassel el projecte *7000 oaks* (*fitxa nº4).* Amb la intenció de plantar 7000 roures arreu del món, inicia un procés de divulgació del projecte, en el que col·laboren estudiants de la *Free International University.* En aquest procés de divulgació es busquen voluntaris i col·laboradors que ajudin a produir l'obra.
En aquesta com en moltes altres pràctiques d'aquesta índole, el paper de la ciutadania es limita al de voluntari que intervé exclusivament en el moment de l'execució de les idees projectades per l'artista. Per aquesta raó hem agrupat aquestes pràctiques sota el títol d'*Execució col·lectiva de l'obra*. [103]

Tot i sorgir d'uns plantejaments ben allunyats als de Beuys, el projecte *Water Marks (fitxa nº16)* també fomenta la col·laboració del ciutadà en el moment exclusiu de la construcció de l'obra pre-dissenyada.

Desenvolupat en el *Gateway Park* de Chicago entre els anys 1994 i 98, aquesta obra planteja commemorar els 150 anys d'història del Canal d'Illinois i Michigan. Els artistes i tècnics assistents són els dissenyadors i organitzadors de tot el projecte i la funció dels 266 voluntaris participants és ajudar a produir les 125.000 peces fetes a mà per als diferents mosaics de la intervenció.

El disseny del projecte i la formalització final estan controlats per l'equip d'artistes i és l'execució de l'obra la que s'obra a la implicació dels ciutadans.

Aquest és també el cas del projecte *The Public Bench*, coordinat per l'artista alemany Jochen Gerz en cooperació amb estudiants de diverses universitats *(fitxa nº17).* En aquesta intervenció, la capacitat de decisió per part de la ciutadania queda relegada a l'acció individual en una sola etapa del projecte, en el moment de la seva construcció.

[103] Si fins ara hem abordat línies de treball relativament establertes per la crítica artística. La que presentem a continuació sorgeix de l'anàlisi dels projectes abordats en la recerca d'aquesta tesi, i per tant es tracta d'una categoria inèdita.

PROJECTE-PARTICIPACIÓ

A partir de finals dels 90 es multipliquen els projectes centrats en l'anàlisi i transformació de l'espai públic a través de la participació activa de la ciutadania implicada. Aquestes intervencions semblen seguir de prop la línia que Burton assenyalava ja l'any 1985: "*Nuestra generación (como artistas) es una generación de transición. Es posible que la siguiente sea de diseñadores, diseñadores de espacio público, diseñadores de plazas, diseñadores de parques...Como artistas van a gestionar situaciones caracterizadas por tratar de solucionar problemas.*"[104]

En efecte, per tal de "solucionar problemes", aquestes pràctiques despleguen les eines participatives en les fases projectuals del procés; quan s'analitza el territori, quan es plantegen les primeres idees projectuals, quan es dibuixen les solucions formals als problemes plantejats, etc. i ho fan perseguint els següents objectius específics:

- detectar problemes resolubles;
- incidir directament en la millora de l'entorn construït; i,
- revalorar la imatge del territori especialment a través de rescatar la seva memòria.

Aquests objectius, -així com l'ús dels procediments participatius-, només es poden dur a terme a una escala local i de barri, on és possible establir relacions de proximitat amb entitats socials "naturals".

En aquest context, la participació és clau, donat que la ciutadania és entesa com agent-expert en l'ús quotidià de l'espai, i molt especialment en aspectes com la imatge urbana, la memòria, i l'ús de la ciutat. Aquesta informació fa que el procés creixi i fins i tot es desviï en relació al nivell d'implicació dels participants, encara que els objectius i estratègies estiguin predeterminats pels artistes o l'equip de treball.

El circuit de l'art no és l'àmbit des d'on es promouen aquestes pràctiques, que solen ser interdisciplinàries i tenir una implicació de l'administració pública, -responsable de l'ús i transformació de l'espai.

Aquest és el cas d'una de les primeres experiències d'aquest tipus de projectes, desenvolupat en una àrea residencial afectada per un subestació elèctrica a la ciutat de Seattle,[105] l'any 1979 *(fitxa nº2).* El projecte va ser coordinat per un equip interdisciplinar d'arquitectes i artistes. En concret, els artistes van ser contractats per dur a terme un procés de participació amb el veïnat, molest per les implicacions mediambientals d'aquesta infraestructura pesada. El procés i les

[104] Citat a: Remesar, Antoni **Arte público y diseño urbano en los procesos de regeneración urbana** 2006, Madrid, EXit Book, n7, 2007, pp 34-40

[105] Seattle serà una de les ciutats de referència respecte el programa d'art públic que es desenvolupa a partir de la dècada de 1980

solucions formals que se'n derivaren van resultar ser, segons Tom Finkelpearl, un èxit "*en termes de reacció pública*." Una subestació elèctrica, "*an infrastructure facility that was the center of citizen resentment, had been transformed into a focus of local community life. If this sort of team could be created, public art administrators reasoned, artists would be able to be more than merely decorators of a site. They could become "placemakers*".[106]

En aquest sentit, la figura del "placemaker" havia estat abordada des de 1968 per l'artista David Harding, qui durant deu anys havia treballat pel City Council de Glenrothes (Escòcia), dins l'àrea de planificació urbana. Harding s'autodefinia com *"town artist"*, i plantejava les intervencions en relació a un treball d'interacció amb els actors implicats: l'administració pública, i els ciutadans. Per Harding, el "*town artist is someone who is employed in a city department of architecture and planning, and involved in the process of the making of that city. Also, someone who has a long-term and full-time commitment to it and its community*." [107]

Segons el propi artista, la seva funció era "orquestrar" totes les parts i fases de treball dels aproximadament 250 projectes (de molt diverses escales) que promogué durant deu anys de treball. Alguns d'ells aconseguiren convertir-se en elements referencials per als veïns de l'àrea d'intervenció.

Harding expressava: "*Artists need to work in collaboration with architects and engineers and need to think in terms of urban spaces not as physical spaces only, but as places people live in, and that the social context is as important as the physical context*."[108]

En general, les pràctiques de *projecte-participació* obren el procés de disseny i les solucions formals a processos de consulta i participació, on es formulen idees i expectatives en relació a l'espai i al seu ús, supervisades per l'equip professional. El projecte dut a terme a Béziers l'any 2002 a la *Cité Théodule Ribot (fitxa nº22),* constitueix un altre exemple d'aquest tipus de pràctiques. En aquest procés és fonamental el diàleg a través dels tallers realitzats amb joves residents per arribar al disseny final de l'espai urbà i a les solucions de mobiliari públic.

La imatge, l'ús i la memòria són com hem dit aspectes rellevants. El cas de *Sinais, a Cidade Habitada (fitxa nº21),* -dut a terme a Marvila (Lisboa) l'any 2001 en el marc del projecte *Marvila Identidade em Construçao* organitzat pel Centre Portuguès de Design (CPD)-, constitueix un altre exemple on s'aprofundeix en el tema del disseny i la legibilitat urbana. *Sinais* planteja un projecte de senyalètica pública per

[106] Finkelpearl, Tom **Introduction: The City as Site** A: Finkelpearl, Tom (2000) op. cit. pp.26-27
[107] Roth, Moira (1986) **Town Artist: An Interview with David Harding** A: Frye Burnham, Linda; Durland, Steven **The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena. An Anthology from High Performance Magazine 1978-1998** Critical Press, 1998
[108] Roth, Moira (1998) op. cit.

ordenar la imatge del municipi, condicionat per greus problemes d'accessibilitat a causa de les múltiples infraestructures que segmenten el territori.

Algunes fases del procés, -el diagnòstic de la situació i la selecció del disseny d'alguns elements d'imatge i mobiliari públic-, s'obren en aquest cas al debat i a la participació de la ciutadania.

En certa mesura, *Sinais* no hagués estat possible sense un projecte anterior organitzat per l'associació Extra]muros[i en la que també col·laborà els CPD. Es tracta de *Lisboa Capital do Nada*. Entre d'altres moltes intervencions de caràcter artístic, aquest esdeveniment promogué la creació d'una cadena humana de 4000 persones que uniria al casc vell i el nou de Marvila. Es tractava de crear connexions territorials i construir una nova imatge de l'àrea en base a la voluntat de la ciutadania, i molt especialment de les escoles que hi participaren.[109]

EFECTES DE LES PRÀCTIQUES SOCIALS

Totes les tipologies presentades fins ara plantegen la interrelació de tres àmbits destacats: l'art públic, la intervenció en l'espai urbà i la participació-col·laboració ciutadana. Àmbits que forcen l'artista a treballar de forma interdependent en relació a altres actors implicats, entre els que destaca la ciutadania implicada. Aquesta participa en diferents graus en relació als objectius i procediments de les pròpies pràctiques.

	Graus de participació	**Pràctiques socials**
Participació ciutadana	Poder de decisió	Community Art; Projecte-participació;
	Consulta	Projecte-participació
No participació ciutadana	Interacció; col·laboració	NGPA; Execució col·lectiva de l'obra

Quadre confeccionat per N.Ricart

En el nivell més baix trobem les pràctiques de NGPA i d'Execució col·lectiva de l'obra, en les que no es detecta l'interès per la participació de la ciutadania en el sentit en que hem vist en la part I d'aquest treball. Aquestes pràctiques persegueixen la interacció o la col·laboració en l'esfera pública, accions que impliquen un gran salt en el

[109] AAVV **Lisboa Capital do Nada** Marvila, Extra]muros[, 2001, 489 pp.

circuit artístic però que no fomenten un nou posicionament polític de l'artista ni de la ciutadania en relació a l'espai urbà com a política de proximitat. En canvi, el *community art* i les pràctiques de Projecte-participació si solen tenir una participació ciutadana real, amb voluntat transformativa tant a nivell urbà, com social.

Aquest segon grup de pràctiques, situades en l'àmbit de la participació, poden produir efectes positius a nivell territorial i local, entre els que destaquem:

- La cohesió territorial amb la identificació i transformació d'espais urbans.
- La formalització d'espais referencials.
- L'apropiació de l'entorn per part dels actors implicats.
- La funció d'altaveu per a la reivindicació de millores socials i urbanes.
- L'aprofundiment en la memòria i la identitat social.

Però també efectes perversos si esdevenen només mecanismes que usen la participació com una extensió estratègica més del circuit artístic (des d'on treballa l'artista i on produeix els millors resultats). Aquest fet pot produir falses expectatives en la població resident, i el que és pitjor, el foment d'una societat basada en la segregació cultural.[110]

ART RELACIONAL VS ART PARTICIPATIU

El dibuix plantejat enfronta dues nocions divergents que Paul Ardenne, -en el seu llibre *L'art comme participation* publicat l'any 2002-, analitza sota els títols d'art relacional i art participatiu.

L'Art relacional neix d'un interès de la institució i el circuit artístic per problemàtiques pròpies de la post-modernitat: el medi ambient, l'art urbà, la relació amb el públic (audiència), etc. La qual cosa promou que l'art originat en la institució es vinculi amb problemàtiques socials i urbanes reals. Com assegura Ardenne, l'art relacional està "*lligat a galeries i centres culturals i fomenta, -des d'una lògica macropolítica i institucional-, la funció d'apaivagament social, sempre sota el paraigua de la noció de necessitat.*"[111]

L'Art relacional entén l'espai públic a mig camí entre el territori i l'esfera pública, on es desenvolupen discursos de tota mena que en més d'un cas distancien el projecte del propi espai urbà i de l'audiència amb

[110] Kester, Grant (1995) op. cit. pp.5-11 / Brenson, Michael **Healing in time** A: Jacob, Mary Jane; Brenson, Michael; Olson, Eva M. (1995) op. cit. p.40-45

[111] Ardenne, Paul **L'art comme participation** A: Ardenne, Paul **Un art contextuel**Paris, Flammarion, 2002, pp.179-212, p.204

la que es treballa. En aquests casos es percep un cert "utilitarisme" de la implicació de la ciutadania, entesa com una eina més del procés creatiu.

L'exemple paradigmàtic d'aquest tipus "d'abús" el tenim en el projecte de Dennis Adams *Freeload*, desenvolupat a Venècia i Barcelona l'any 2004, i finançat per la Fundació Mies van der Rohe de Barcelona en el context del Fòrum Universal de les Cultures, organitzat en aquesta ciutat.[112]

L'artista proposa la participació als veïns del barri de La Mina, a Sant Adrià de Besòs (Barcelona) en una mena de performance dissenyada per superar de forma simbòlica la crisi urbana i social que representa viure en un gran polígon d'habitatges.

Aquestes estructures residencials, creades a partir dels anys 60 en gran part de les ciutats europees i nord-americanes, estan basades en les idees dels arquitectes del Moviment Modern, que durant els anys 20 i 30 perfilen tota una teoria arrelada en els criteris de racionalització del procés constructiu. Un dels arquitectes fonamentals d'aquest període és Mies van der Rohe, figura utilitzada per Adams a *Freeload*.

A partir d'una rèplica de la columna que vertebra el Pavelló Mies a Barcelona i la seva reconversió en càmera de vídeo, dissenya una mena de processó pel barri de La Mina. El poc interès demostrat pels veïns per participar en aquest projecte obliga l'artista a haver de pagar a dues persones del barri perquè escenifiquin la processó, contemplada de forma distant pels veïns però venuda en el marc de la seva posterior exposició a la Fundació Mies com una pràctica social fruit d'un procés participatiu.

En aquest, com en altres casos, el paper de l'artista es situa en una posició redentorista. Ardenne es pregunta: "*Peut-on user de la participation avec frivolité? Peut-on en faire un élément de spectacle, un composant du fun social, un produit de consommation culturelle? Il y a un problème, en effet, lorsque l'art participatif, institutionnalisé, intronise l'artiste comme médiateur-fonctionnaire et, ce faisant, conforte de manière parallèle et mécanique, au plus haut niveau, une culture de la réparation. L'idéologie de la réparation suppose toujours un fond de culpabilité qui est compensé par un engagement au service d'autri (...) L'idéologie de la réparation accentue la disposition de l'artiste au messianisme, à la mission sacrée." Ardenne ironitza dient que l'artista médiateur-fonctionnaire és "un specialiste du rapprochement entre les êtres par art interposé."* [113]

[112] L'exemple però més radical és el protagonitzat per Black Mask, grup novayorkès anarkosindicalista que convoca a centenars de sense-sostre, mitjançant un *flyer* fals que anunciava menjar gratuït en una sala d'art contemporani. A: Rocha, Servando (2006) op. cit. p.49

[113] Ardenne, Paul (2002) op. cit. p.204

El paper de l'artista en relació a la noció d'escultura social[114] que planteja Joseph Beuys il·lustra prou bé aquesta figura. Quan l'artista explica el projecte *7000 oaks,* que du a terme per a la Documenta 7 de Kassel *(fitxa nº4),* ho fa en els següents termes: *"Quise salir y hacer un comienzo simbólico de mi empresa de regenerar la vida de la humanidad en el cuerpo de la sociedad y de preparar un futuro positivo en este contexto."*[115]

En contraposició a l'Art relacional, Ardenne planteja que l'artista ha de situar-se en la posició d'organitzador del que anomena pràctiques d'Art participatiu. Un organitzador, explica, *"c'est une figure à la fois investie, partenaire et responsable du monde social (...) qui agit en principe dans le sens de l'amélioration des conditions de vie publique."*

Situat en un entramat polític i social, l'organitzador ha de controlar les següents competències:

- El protocol, que significa civisme i cura envers la no utilització del participant.
- La gestió, que situa l'organitzador en el paper de director de relacions entre el món real i el món de lo simbòlic.
- La demanda social, quan es qüestionen els aparells de poder en contextos de democràcia formal.[116]

Sota aquests paràmetres, l'Art participatiu intervé posant més qüestions que no pas respostes, i es desenvolupa més com investigació que no pas com asseveració de certeses preestablertes. *"Faute de détenir la solution, l'artiste parle et tend le micro, fait circuler la parole, échange des points de vue avec des experts ou des anonymes n'appartenant pas au monde de l'art."* L'art participatiu renega de la monumentalitat, al contrari es caracteritza per la *"dissémination des messages, la volatilité des contenus, une fluidité excluant la rigidité doctrinale. Il implique la rencontre authentique, le geste exécuté en commun de toutes les manières possibles et imaginables, au point parfois de ne plus rien revendiquer d'expréssement artistique."*[117]

[114] Beuys, Joseph **Discurso de Joseph Beuys con motivo de la recepción del grado de Doctor honoris causa por el Colegio de Arte Nova Scotia**, Halifax A: Klüser, Bernd (ed.) **Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas** Madrid, Editorial Síntesis, 2006, pp.87-90
[115] Beuys, Joseph **Conversaciones con artistas. Richard Demarco entrevista a Joseph Beuys** Londres, 26 de marzo de 1982 a: Klüser, Bernd (ed.) **Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas** Madrid, Editorial Síntesis, 2006, pp.191-197
[116] Ardenne, Paul (2002) op. cit. pp.187-193
[117] Ardenne, Paul (2002) op. cit. pp.209 - 212

PART IV

ART PÚBLIC I PARTICIPACIÓ CIUTADANA: EL CENTRE DE RECERCA POLIS

ORIGEN, MARC ACADÈMIC I LÍNIES DE TREBALL

El Centre de recerca Polis (Cr Polis) [1] de la Universitat de Barcelona (UB), es fonamenta en el treball del Grup de recerca consolidat "Art, Ciutat, Societat". L'origen d'aquest grup està vinculat al treball d'algun dels seus membres al grup de Recerca "Port, Ciutat, Societat", -format per investigadors de la Facultat de Belles Arts, de Psicologia i d'Econòmiques-, reconegut com a grup consolidat de la Universitat de Barcelona l'any 1995. L'any 1999, el grup canvia de nom i adopta el de "Intervenció ambiental: Art, Ciutat, Societat, Sostenibilitat", rebent el reconeixement de la Generalitat de Catalunya però sense finançament.

Arrel de la convocatòria per a la creació de centres de recerca de la Universitat de Barcelona, el grup proposa la candidatura del *Centre de recerca Polis: Art, Ciutat, Societat* que és confirmat per la Junta de Govern de la Universitat de Barcelona el juliol de 1999. Posteriorment, el 2005 i arrel de la nova convocatòria de grups de la Generalitat de Catalunya, el grup de recerca es divideix en dos: "Art, Ciutat, Societat" coordinat per A. Remesar i el grup "Psicologia Social" coordinat per E. Pol. Ambdós grups continuen participant en el Cr Polis.

Aquest és un Centre interdisciplinari format per investigadors dels departaments d'Escultura, Psicologia Social i Dibuix, que sempre ha tingut una clara vocació internacional, doncs en el Centre hi participen investigadors d'altres Universitats que alhora formen part dels diversos projectes de recerca. Aquests investigadors pertanyen al CID (Centre d'Innovació del Disseny) de la Universitat de Girona, al CESUR (Centre d'Estudis Urbans i Regionals) de l'*Instituto Superior Técnico de Lisboa*, al Laboratório de Urbanismo, Territorio e Ambiente *de la Faculdade de Arquitectura de la Universidade Técnica de Lisboa*, al Instituto de História da Arte- Estudos de Arte Contemporânea *de la Universidade Nova de Lisboa*, al CICANT de la *Universidade Lusófona*, i finalment a la *Universidade da Beira Interior*.

El Centre de recerca estudia la relació existent *"entre diseño de elementos urbanos, espacio público, arte público, tecnologías de la información y participación ciudadana."*[2] Àmbits que són abordats de forma interdisciplinar en relació als criteris de sostenibilitat urbana i social.

[1] El *Centre de Recerca Polis: art, ciutat, societat* està format per personal docent i investigador de la Universitat de Barcelona. Tota la informació exposada a continuació sorgeix de documents interns, de part de les publicacions del Centre i de la seva pàgina web, accessible des de: http://www.ub.edu/escult/1.htm

[2] Remesar, Antoni **Arte y Diseño para la participación ciudadana** A: Remesar, Antoni (1999) **@rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público** *Monografies socio-ambientals 24*, 2001, p.5 Text presentat al Congrés Europolis *Diseño Urbano. Construyendo el Espacio de la participación ciudadana* realitzat a Bologna l'any 1998. Accessible des de: http://www.ub.es/escult/1.htm

Dos àmbits específics articulen els objectius i les línies de treball del Centre:

- *La formació*
- *La recerca*
    - *El treball en xarxa*
    - *El desenvolupament i gestió de projectes*

LA FORMACIÓ

La formació s'articula en relació als següents estudis de tercer cicle: el doctorat *Espai públic i regeneració urbana: art, teoria, conservació del patrimoni*; i el màster oficial en *Disseny Urbà: Art, Ciutat, Societat*.

El doctorat prové del programa *Espai Públic i Regeneració Urbana: Art i Societat* iniciat el curs 1996-1997, el qual rep una menció de qualitat l'any 2004. Tres anys més tard, el programa s'adapta als canvis que plantegen els Reials Decrets 2005 i 2007, vinculant els estudis de segon cicle Bolonya amb el *màster oficial en Disseny Urbà*, creat per la UB el curs 2007-2008.

Aquest màster sorgeix de l'experiència de més de deu anys del doctorat i també del màster (títol propi) *Design Urbano,* organitzat per la UB, el BCD i el *Centre Português de Design*, i desenvolupat durant diverses edicions entre 1999 i 2006, amb el finançament del Fons Social Europeu i dels Programes Operacionals d'Economia del Govern Português.

EL DOCTORAT ESPAI PÚBLIC I REGENERACIÓ URBANA: ART, TEORIA, CONSERVACIÓ DEL PATRIMONI

El programa té com objectiu fonamental la formació avançada en investigació interdisciplinària en els camps de l'Espai Públic, la Regeneració Urbana i la Conservació del Patrimoni. Atès que el programa es fonamenta en grups de recerca consolidats i en projectes d'investigació vius, seran objectius secundaris del programa els derivats d'aquests grups i projectes. Tot ells es recullen en les següents línies d'investigació:

- *Cap a un Museu Virtual de l'Art Públic i el Disseny Urbà*, que planteja el desenvolupament d'estudis comparats i estudis d'avaluació, que nodreixin part d'un futur Museu Virtual amb un Centre d'Informació i Documentació sobre temes d'art públic i disseny urbà *on-line*.

- *Història i Teoria,* que planteja com objectiu aprofundir sobre aquests aspectes en l'àmbit dels camps disciplinaris del programa.
- *Espai Construït i Regeneració Urbana,* que planteja l'estudi dels processos de participació ciutadana i art públic vinculats a l'espai urbà; i la investigació sobre l'espai públic moblat, des de la perspectiva transversal de la sostenibilitat.
- *Conservació i Restauració,* que planteja generar investigacions pròpies de les actuacions sobre el patrimoni moble i immoble.

Les tesis doctorals que s'han generat arrel de tots aquests anys de programa i que al temps il·lustren les seves línies de recerca, són les següents:

Doctorand	Tesi	Any	Director	Línia de Recerca
Zgaib, Mónica	La génesis del espacio urbano en la obra de Miguel Ángel Roca	2001	A. Remesar	'Història i Teoria'
Tinterri, Vania	Corpo Público, Corpo Significante	2004	S. Evangelisti (Academia Belle Arti Bologna) - A. Remesar	'Història i Teoria'
Santos Garzedin, Aruane	A negaçao, da Figura e a Legalizaçao do vazio	2004	A. Remesar	'Espai Construït i Regeneració Urbana'
Brandão, Pedro	Etica nas profissoes do design urbano	2005	A. Remesar	'Història i Teoria'
Elias, Helena	A Encomenda da Arte Pública nas Instituçoes do Estado Novo	2007	A. Remesar	'Cap a un Museu Virtual de l'Art Públic i el Disseny Urbà'
Sánchez de la Barquera, Elvia	Escultura publica: sus repercusiones socio- culturales y motivo de vinculación entre la villa de Tecali de Herrera y la ciudad de Puebla de los Ángeles, México	2008	J.R. Vallverdú	Espai Construït i Regeneració Urbana'
Aguas, Sofia	Design de Iluminaçao Publica. Uma abordagem multidisciplinar para o Eco-Design de elementos de Iluminaçao publica	2009	A. Remesar	'Espai Construït i Regeneració Urbana
Hernández, Adriana	El Espacio Público en el Centro Histórico de Puebla - México	2009	A. Remesar	'Espai Construït i Regeneració Urbana

Tesis doctorals llegides fins l'any 2009 en el programa de doctorat espai públic i regeneració urbana: art, teoria, conservació del patrimoni

En aquests moments les tesis en curs del programa es poden resumir en el quadre que segueix:

Línia de recerca	Nº de tesis en curs	%
'Història i Teoria'	3	20
'Espai Construït i Regeneració Urbana'	7	46,6
'Cap a un Museu Virtual de l'Art Públic i el Disseny Urbà'	5	33,3
'Conservació i Restauració'[3]	-	-
Total	15	100

Percentatges de tesis doctorals llegides en cada una de les línies de recerca del programa

EL MÀSTER OFICIAL EN DISSENY URBÀ

Podem entendre el Disseny Urbà com el procés de donar forma a les condicions físiques per a la vida quotidiana en les ciutats. En aquest sentit és l'art de "fer ciutat". Implica el disseny d'espais i paisatges, i l'establiment dels processos que fan possible un desenvolupament sostenible. Amb independència de les definicions utilitzades, gairebé tots els autors que han escrit sobre el tema, assenyalen tres característiques bàsiques del Disseny Urbà:

- Té com objecte de treball la ciutat i el seu espai públic.
- En els seus processos, es basa en les disciplines de projecte i hereta una llarga tradició que té els seus orígens en el Renaixement.
- Posseeix forts components de interdisciplinarietat que són inherents a les seves practiques.[4]

Aquest màster en Disseny Urbà té per objectiu donar un coneixement ampli sobre la ciutat. Per això és necessari saber com funciona el sistema de planificació, com valorar el que converteix en especial un lloc concret, com revitalitzar els llocs que han sofert processos de degradació, com actuar en la preservació del patrimoni construït, com treure el màxim partit del paisatge, com pensar el futur de les operacions urbanes, com implicar als veïns en el desenvolupament dels projectes, com garantir que els projectes es

[3] Cal assenyalar que aquesta línia s'incorpora al programa molt recentment, en el curs 2008-2009
[4] Remesar, Antoni **Presentació del màster oficial: Disseny Urbà: art, ciutat, societat** Accessible des de: http://www.ub.edu/masteroficial/dur/

realitzin, com comunicar efectivament, com negociar i com redactar polítiques i recomanacions de disseny.

LA RECERCA

EL TREBALL EN XARXA

El treball en xarxa amb diverses institucions europees s'articula a partir de l'any 1998 a través del *Public Art Observatory* (PAO). Els canvis estructurals del sistema educatiu europeu, sumats als canvis geopolítics que han suposat la incorporació de nous estats membres de la Unió Europea, marquen un cert declivi de les activitats del conjunt de la xarxa. A partir de 2001 es comprova una clara hegemonia de les institucions ibèriques en el manteniment de les seves activitats. En bona mesura aquest fenomen deriva de l'estreta vinculació entre la Universitat de Barcelona i el *Centro Português de Design* (CPD) que entre 1999 i 2006 desenvolupa, a iniciativa del seu director Pedro Brandão, l'experiència de postgrau i mestratge interdisciplinari *Design Urbà*.

A aquests factors hem d'afegir el fet real de la manca d'estructura i de finançament que fa molt difícil el seu manteniment. A finals del 2004 el *Public Art Observatory* es transforma en *Public Art and Urban Design Observatory* (PAUDO).[5] Aquest canvi està estretament vinculat al desenvolupament del *Sistema d'informació i gestió de l'Art Públic de Barcelona*, i al futur *Museu Virtual* (projectes com veurem co-gestionats entre l'Ajuntament i la Universitat de Barcelona).

L'objectiu del nou observatori és generar una estructura més consistent i dotar d'una major capacitat funcional per tal de treballar en la direcció d'un portal europeu de l'Art Públic, -denominació que a partir de 2004 serà substituïda per la de *Museu Virtual Europeu de l'Art Públic*; i consolidar les estructures de formació i recerca sobre el tema en les diverses Universitats participants.

Així, a finals del 2004 es sol·licita al *Ministerio de Educación y Ciencia* una acció complementària, que persegueix els següents objectius específics:

- Estructurar una veritable xarxa no només acadèmica, sinó unida a les institucions públiques responsables de l'art públic i disseny urbà en ciutats europees.
- Separar les activitats de recerca, desenvolupades pels projectes nacionals o internacionals, de l'activitat de la xarxa com a tal,

[5] Subscriuen aquest projecte la Universitat de Barcelona, mitjançant el Cr Polis, la Universitat de Saragossa, la Universitat Complutense de Madrid, la Universidade Lusófona a través del CICANT, l'Institut Superior Tècnic de la Universidade Tècnica de Lisboa a través del Cesur, la Universitat de Girona a través del CID, la Manchester Metropolitan University, l'Ajuntament de Barcelona mitjançant el Sector d'Urbanisme i la Câmara Municipal de Almada a través de la Casa da Cerca i del seu Museu da Cidade.

consistent en les activitats d'intercanvi d'experiències, anàlisi crítica de les mateixes, valoració d'activitats i generació de coneixement mitjançant els workshops i seminaris internacionals.

- Establir una estructura estable, regulada estatutàriament, que permeti que altres ciutats i universitats s'agreguin a l'esforç col·lectiu de la xarxa.
- Contribuir als projectes de recerca, locals o internacionals, que desenvolupen la idea original de la informació *"creuada"* entre ciutats amb l'objectiu de desenvolupar un Museu Virtual europeu d'Art Públic.

Tal i com es desprèn del manifest signat l'any 2006 per algunes de les institucions lligades al PAUDO *(veure document adjunt nº3)*, l'interès de la xarxa es centra en la producció, gestió i difusió de l'art públic i del disseny urbà. Entenent que ambdós conceptes es situen en l'espai donat entre *"los edificios y la calle, plazas, parques, láminas de agua y otros espacios que constituyen el dominio público; la naturaleza y calidad del propio dominio público; la relación de una parte de la aldea, pueblo o ciudad con las otras partes; y las pautas de movimiento y actividad que estan establecidas. En resumen, las complejas relaciones existentes entre todos los elementos del espacio construido y no construido."*[6]

Any	Workshops	Conferències internacionals	Publicacions
1999	**Sites+ Situations. The Kop van Zuid Workshop** organitzat per la W. de Kooning Akademie de Rótterdam	Waterfronts of Art I **Art for Social Facilitation** organitzat pel Cr Polis de la Universitat de Barcelona	Punsola, J.C; Remesar, A. **The Kop-van Zuid Workshop** Publicacions Universitat de Barcelona, 1999 Remesar, A. (ed). **Art for social facilitation** Publicacions Universitat de Barcelona, 2001 **Art for Social Facilitation** On the waterfront nr 2 fev. 2000
2000	**Re-thinking the waterfront** organitzat pel Cr Polis de la Universitat de Barcelona	**Divers[c]ities** organitzat per la University of Plymouth	Butler, J; Bennett, S. (eds) **Diversi[c]ities** Dover Pub, 2000
2001	**Other Places** organitzat per la Faculdade de Belas Artes de la Universidad de Porto	Waterfronts of Art II **The Arts in Urban development** organitzat pel Cr Polis de la Universitat de Barcelona	Remesar, A. (ed) **The Arts in Urban Development** Publicacions Universitat de Barcelona, 2003 **The Arts in Urban Development. Waterfronts of Art** On the waterfront nr 3 sep. 2002

[6] *Planning Policy Guidance Note I*, citat a: Remesar, Antoni **Waterfront, arte público e cidadania** A: Brandão, P; Remesar, A. (coord.) **Espaço Público e a Interdisciplinaridade** Lisboa, Centro Português de Design, 2000, p.67

2002	**Common-Wealth. Aesthetic Diversity as a Driver of Change** organitzat per la Manchester Metropolitan University	**Inclusivity. A Challenge for Public Art and Urban Design** organitzat per la Faculdade de Belas Artes de la Universidade de Lisboa	
2003		Waterfronts of Art III **Public Art and Urban Design: Interdisciplinary and Social Perspectives** organitzat pel Cr Polis de la Universitat de Barcelona	**Public Art and Urban Design: Interdisciplinary and Social Perspectives** On the waterfront nr 4, sep. 2003 Remesar, A. (ed) **Public Art and Urban Design. Interdisciplinary and Social Perspectives** Waterfronts of Art III, col·lecció e-polis, Universitat de Barcelona
2005	**Periferias** Organitzat per la xarxa temàtica PAUDO amb la col·laboració del Centre Português de Design	Waterfronts of Art IV **Remembrances of the City** organizado por la red temática PAUDO y el CR Polis de la Universidad de Barcelona	**Public space: the battlefield of Public Art** On the waterfront nr 10 sept. 2007 **Portugal: Urban Design and Public Art (I)** On the waterfront nr.9 april 2007 **Periferias perifèries i peripheries** On the waterfront nr 7 septembre, 2005
2006		**Arte Público: Producción, Gestión y Difusión** Organitzat per la xarxa temàtica PAUDO amb la col·laboració de la Câmara Municipal de Almada	**Public Art in Urban Design. Production, Management and Dissemination Aspects** On the waterfront nr 11, octobre 2008 Carta de Almada, a: **Public Art and Urban Design: production, management, dissemination Waterfronts of art Vth. Book of abstracts** Barcelona, September 13-15, 2007 pp.55-56
2007		Waterfronts of Art V **Public Art and Urban Design: Production, Management and Dissemination** organitzat per la xarxa temàtica PAUDO i el Cr Polis de la Universitat de Barcelona	
		Arte e Poder Organitzat pel Instituto de História da Arte- Estudos de Arte Contemporánea de la UNL y la red PAUDO	Acciaciouli, M; Cunha, J; Maia, H. (eds) **Arte e Poder** IHA-Estudos de Arte Contemporânea, 2008
2008		**Barrios Artísticos y Regeneración Urbana**, organitzat per l'Observatorio Aragonés del Arte Público en Zaragoza i la xarxa PAUDO	**Publicació en premsa**
2009		Waterfronts of Art VI **Arte y Espacio Público en las Dictaduras** organitzat per la xarxa temàtica PAUDO i el Cr Polis de la Universitat de Barcelona	**Publicació en preparació**

La xarxa organitza des del seu inici un seguit de simposis internacionals (*Waterfronts of Art*) i de *workshops* agrupant diverses institucions europees; així com seminaris internacionals desenvolupats a Lisboa i Barcelona (*Jornades LX-BCN*), en què participen membres de la xarxa que van creant lligams de cooperació amb altres institucions, sobretot de l'àmbit local.

El vincle amb les institucions de poder local és fonamental per tal de treballar en la difusió de l'Art Públic de les ciutats mitjançant l'acció coordinada entre municipis i universitats. Aquesta voluntat ha derivat com veurem en la implementació de diversos sistemes d'informació de l'Art Públic accessibles *on-line*.

EL DESENVOLUPAMENT I GESTIÓ DE PROJECTES DE RECERCA

El Cr Polis desenvolupa dues línies de recerca, finançades pels programes PB98-1252, BHA2002-00520, HUM2005-00420, HUM2006-12803-C02-01 i HAR 2009-13989-C02-01 del *Ministeri*[7]*:*

- El *Sistema d'informació i gestió de l'Art Públic i el Disseny Urbà,* amb la col.laboració del sector d'Urbanisme de l'Ajuntament de Barcelona.
- L'art públic i la participació ciutadana, amb la col.laboració de diverses organitzacions ciutadanes, del Consorci de La Mina (Sant Adrià de Besòs) i del Districte de Sant Andreu (Barcelona).[8]

Sistema d'informació i gestió de l'Art Públic i el Disseny Urbà

L'any 1998 el Cr Polis comença a treballar en la generació d'un *catàleg de l'Art Públic* de Barcelona accessible *on-line* que té una primera versió molt senzilla. A partir de l'any 2000 s'inicien les converses amb l'Ajuntament de Barcelona, mitjançant la figura del director del Departament d'Arquitectura, Ignasi de Lecea. Aquesta iniciativa conclou en la formalització d'un conveni de col·laboració entre ambdues institucions a finals del 2001. Aquest acord possibilita la instauració del *Sistema d'informació i gestió de l'Art Públic de Barcelona*, accessible des de la pàgina web: http://www.bcn.cat/artpublic.

El sistema es configura com un producte cultural geogràficament referenciat que utilitza les tecnologies de la informació per a la seva difusió. El seu desenvolupament ha tingut sempre per objectiu transcendir l'escala de lo local per aventurar-se en l'espai compartit d'un portal europeu de l'Art Públic; fet que explica, en bona mesura, la presència d'institucions locals, interessades per posar en marxa sistemes

[7] Unes vegades del Miniserio de Ciencia y Tecnología, altres de Educación y Ciencia o, finalment, de Innovación e Investigación

[8] Tractada en profunditat en el capítol a continuació

similars. En aquest sentit cal remarcar que la participació d'algunes Universitats i Ajuntaments en els projectes de recerca del *Ministerio de Educación y Ciencia* espanyol són factors determinants per a la consolidació dels vincles de treball i interessos entre diverses institucions ibèriques com l'Ajuntament de Saragossa i la Câmara Municipal d'Almada i Lisboa a Portugal. [9]

[9] L'any 2004 entra en funcionament el sistema d'informació de Barcelona, l'any 2008 el de Saragossa, i l'any 2009 el de Lisboa. Accessibles des de: http://www.ub.edu/escult/1.htm

ART PÚBLIC I PARTICIPACIÓ CIUTADANA LÍNIA DE RECERCA I INTERVENCIÓ

"Aguzar la atención del observador y enriquecer su experiencia es uno de los valores que puede brindar el simple esfuerzo por dar forma.(..) Por más que este proceso puede volverse estéril si no va acompañado por un control y un juicio creciente, hasta el "embellecimiento" torpe de una ciudad puede ser en sí mismo un elemento intensificador de la energía y la cohesión cívicas."[10]

A continuació desenvoluparem més detalladament la línia de recerca-intervenció sobre temes d'art públic i participació que hem introduït en l'apartat anterior, per tal d'establir el marc teòric i pràctic en el que es desenvolupen els projectes del Centre, i més concretament en el que s'emmarca aquesta tesi doctoral.

Partint de l'experiència de l'equip del Cr Polis en els treballs desenvolupats als municipis de Sant Adrià de Besòs i Barcelona des de l'any 1998, aquesta línia de recerca-acció promou la intervenció i estudi de pràctiques socials[11] vinculades a projectes d'espai públic.

Per a Remesar, l'art públic *"constitueix un procés polític ciutadà d'enorme importància, en quant és la ciutadania mateixa i no els agents mediadors de les xarxes culturals qui defineix els estils artístics, accedeix a la definició dels processos i fluxos d'estetització de l'entorn i exerceix, a través d'una reflexió compartida, el control sobre la seva pròpia destinació expressada en la forma de la ciutat"*. Per aquesta raó conclou que l'art públic *"ha de tenir com a principal objectiu que els ciutadans tinguin control sobre l'estètica del seu propi ambient."*[12]

Segueix en aquest sentit el recorregut marcat per G.C Argan, qui l'any 1984, destacava el fet *"that planning of the public space and by consequence of the public art,« did not have to be made for the citizens, but by the citizens». The thought of Argan presupposed that the aestheit operators - architects, artists, psychologists, sociologists, etc - have as a mission the organization of the spaces to allow the citizens to create places."* [13]

Aquesta noció vertebra tota la línia de recerca, tot i així, es destaquen altres aspectes d'interès, com l'empoderament subjacent a alguns d'aquests processos, els vincles amb la governabilitat a escala local, i també el rol de l'artista en l'acompanyament d'aquest tipus de projectes.

El punt de partida, tal i com apunta Remesar, és que a nivell local, *"are the neighbours who know the best their needs and problems"*. Noció que es desenvolupa en els següents principis:

---

[10] Lynch, Kevin (1960) **La imagen de la ciudad** Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp.142-143
[11] El concepte de *pràctica social* s'analitza en la part II d'aquesta tesi doctoral
[12] Remesar, Antoni (2001) op. cit.
[13] Citat a: Remesar, Antoni **Public art: Towards a theoretical framework** Remesar, Antoni (ed.) **Urban Regeneration. A challenge for public art** *Monografies psico-socio ambientals nº 6* Universitat de Barcelona, 1997, p.134

- *City-making is not only a technical task*
- *Programs and projects for public space can be designed, in a cooperative way, between neighbours and technicians (local government)*
- *Neighbours should be involved in decision-making processes, in many cases, including design*
- *This requires empowering residents, facilitating them tools and "resources of language" in order to allow the proper expression of ideas and wills, and facilitate the exchange of ideas with the technical staff and the politicians."*[14]

OBJECTIUS I FINALITATS DE LA LÍNIA DE RECERCA

En base a aquests punts de partida, els objectius específics que persegueix el treball en aquesta línia de recerca-acció es plantegen en relació a:

Els actors implicats	Establir relacions i consensos amb l'administració pública competent en la gestió de l'espai. Potenciar la participació dels ciutadans respecte a pensar, idear i conformar propostes d'art i espai públic per a abordar, des d'una perspectiva local i pròpia, els possibles desenvolupaments i plans d'actuació sobre aquest territori de la ciutat. Formar als participants en temàtiques de tipus tècnic i capacitar-los en l'anàlisi territorial i regional. Promoure la difusió informativa i l'obertura dels tallers[15] a noves incorporacions i opinions
L'equip de treball	Promoure la creació d'equips de treball interdisciplinaris capaços d'abordar la complexitat dels processos de participació en l'àmbit urbà.
L'ús de les dades del projecte	Definir amb claredat l'àmbit d'explotació de la informació, que en aquest cas es limita al context territorial (institucions, agents i col·lectius participants) i a l'acadèmic (publicacions, conferències, tesis doctorals, cursos ,...).

METODOLOGIES I FASES DE TREBALL

la metodologia bàsica que s'aplica és la del *"taller de projectes."* Segons Remesar, introduir aquesta metodologia en les pràctiques d'art públic i participació ciutadana ha significat introduir un mitjà qualitatiu i multiplicador, provinent de l'àmbit de l'arquitectura, el disseny i l'enginyeria. A diferència dels mètodes d'intervenció de les ciències polítiques i socials, -que es centren bàsicament en el diagnòstic i la detecció de problemes-, la metodologia de projecte es planteja en dos plans diferenciats: *"el* designio*, traducido en la consciencia y la voluntad de*

[14] Remesar, Antoni *Seminario Internacional "Sustainable City Design"* Lisboa, Instituto Superior Técnico, 2009
[15] El format de taller (workshop) amb diferents característiques és un dels instrument metodològics claus del Centre

transformar la realidad, y el diseño *como el conjunto de procedimientos que permiten la materialización del proyecto."* [16] Aspectes que permeten enllaçar les formes i funcions d'allò que s'ha de transformar físicament, amb les idees i perspectives dels ciutadans participants.

El projecte és, segons G.C. Argán, *"la creación de un orden para generar/transformar la realidad... Nunca se proyecta para, sino siempre contra:*

1. *la especulación inmobiliaria*
2. *la explotación del hombre por el hombre*
3. *la mecanización de la existencia*
4. *la inercia de las costumbres*
5. *los tabúes, las supersticiónes, la resignación*
6. *lo impredecible, la casualidad, el desorden el destino..."* [17]

Aspectes que vinculen l'escala local d'intervenció amb l'escala global de les relacions econòmiques i socials.

Fases del procés Nivells de participació	Taller de projecte	Validació social
Fase I Presa de decisions a través de jornades locals, fòrums, formació a través del treball,...	**1- Anàlisi de la situació**	
	2- Disseny d'escenaris	
Jornades Generals de Barri		**3- Elecció**
Fase II Seguiment a través de fòrums, formació a través de "tallers de projectes" i presa de decisions	**4- Estudi de l'escenari proposat**	
	5- Disseny del programa d'usos i funcions	
	6- Formulació d'esquemes directors	
Jornades Generals de Barri		**7- Concreció i elecció d'esquemes**
Fase III Seguiment a través de fòrums, seguiment a través de "tallers de projectes" i avaluació	**8- Desenvolupament de projectes**	
	9- Projecte "executiu"	
Jornades Generals de Barri		**10- Aprovació**
Fase IV Seguiment a través de fòrums, "tallers de gestió de projectes" o altres fòrmules	**11- Materialització** [18]	

[16] Remesar, Antoni (2001) op. cit.
[17] Argan, G.C. **Proyecto y Destino** Buenos Aires, Eudeba, 1969
[18] Remesar, Antoni (ed.) **Waterfront, arte pública e cidadania** a: Brandão, P; Remesar, A (ed) **Espaço Público e a Interdisciplinaridade** Lisboa, Centro Português de Design, 2000 p.66

Si analitzem el desenvolupament de la metodologia en sí, aquesta es sol articular en relació a les fases i nivells de participació que sustenten el procés.

Aquest s'inicia amb l'anàlisi i *estudi del territori* d'intervenció (història i geografia urbana, mapa polític i social, etc.) per tal de conceptualitzar el *disseny d'escenaris* entès des d'una perspectiva dialèctica entre les escales global i local.

L'elecció o acotació del tema a desenvolupar definirà els continguts i procediments de treball de la segona fase, centrada en l'*estudi de l'escenari proposat*. Aquest estudi es basa en la jerarquització i la territorialització de les possibles necessitats, i dels elements que actuen a favor i en contra en el procés de transformació. Deriva en un *programa d'usos i funcions* que definirà els *esquemes directors* del projecte. En definitiva, la segona fase decideix quins usos donar al sòl, quina tipologia general ha de tenir i quina relació amb la resta del territori.

La tercera fase pot ser assumida per un equip tècnic, o bé continuar sent oberta a la participació de la ciutadania. En tots dos casos, els participants han de fer un seguiment de l'evolució del procés. En aquesta etapa es determinen i *concreten els esquemes* i es *desenvolupa el projecte*. Un cop aprovat el *projecte executiu*, la darrera i quarta fase es centra en el seguiment i observació de la seva *construcció*.

És de vital importància tenir en compte els nivells de *comunicació* i *visibilitat* de les diferents fases del procés, vinculades amb els cicles d'obertura i tancament.[19] En molts casos, es tracta de que els propis participants decideixin com volen comunicar les seves conclusions a la resta de conciutadans. Sovint s'utilitza l'exposició pública, però també es poden articular altres formes via internet. La primera té un format expositiu i pot ser itinerant. A través d'ella es pot explicar el procés, emfatitzant els continguts i les propostes essencials que se'n deriven. L'exposició virtual pot estar oberta a noves opinions i propostes. Ambdues serveixen a la visibilitat del procés ciutadà, i poden servir per dinamitzar els mitjans de comunicació locals.

En aquest sentit, *l'impacte del procés* depèn de l'estratègia de comunicació i la capacitat de difusió, però també del paper que pugui prendre l'administració assumint part de les propostes i arribant a la seva construcció. També pot existir un impacte positiu pel que fa a la innovació metodològica, si aquesta entra a formar part d'un banc de dades accessible a altres equips de treball, administracions, etc.

[19] Cicles d'obertura i tancament analitzats en el capítol sobre participació: ciutadana, basat en: Pindado, Fernando (coord.); Rebollo, Oscar; Martí, Joel **Eines per a la participació ciutadana. Bases, mètodes i tècniques** *Papers de Participació Ciutadana 6* Barcelona, Diputació de Barcelona, 2002

CP BOXES

En el marc general dels processos basats en la metodologia del taller de projecte, el Cr Polis aplica diverses eines metodològiques entre les quals destaquen la pluja d'idees, els mapes cognitius, els mapes de Gulliver, els reportatges gràfics, etc.[20] A partir de l'any 2002 s'articula una eina d'intervenció innovadora, molt més puntual i flexible, dissenyada per adaptar-se a les diverses condicions del territori físic i social. L'eix motriu de l'eina és centra en la capacitat generativa de la creativitat, sovint menystinguda en processos de participació ciutadana.

[20] Observarem el funcionament d'aquestes eines a tavés dels informes de Cartografies de La Mina, en la part V de la recerca.

El mètode de les Cp Boxes (Comments and Patterns Boxes)[21] prové d'una idea desenvolupada pels artistes Alabern+Punsola entre els anys 2001 i 2002: les Caixes AT (Caixes d'Acotacions i Tendències), inspirades en el treball dels *cool hunters.*[22] L'aplicació d'aquesta idea en l'àmbit dels processos d'art i participació es basa en poder explicar, de forma col·lectiva i consensuada, aspectes del territori sobre el que es treballa a partir d'elements gràfics aportats pels participants. Aquests elements gràfics ajuden a articular arguments i discursos individuals, fet que permet enriquir el debat col·lectiu en els tallers.

En síntesi, les Cp Boxes són:

- un mètode puntual que es pot desenvolupar en una o dues sessions de treball
- un mètode basat en la creativitat i en la reflexió individual prèvia al consens i al diàleg col·lectiu
- un mètode especialment indicat per ser aplicat en les primeres fases del procés, però també útil per desencallar moments conflictius o especialment complexes en qualsevol fase
- un conjunt d'idees col·lectives representades gràfica i verbalment
- un producte per a la reflexió i interpretació teòrica

LA INTERDISCIPLINA I EL PAPER DE L'ARTISTA

Es diu que el tema de la ciutat és interdisciplinar, no tant sols en raó de que hi ha una varietat de disciplines que l'aborden, sinó perquè hi ha una necessitat d'eines o coneixements «interval» entre les disciplines per fer front a nous problemes. En aquest sentit podem dir que la pràctica interdisciplinària en els temes urbans és una forma de resoldre problemes i respondre qüestions que no es poden abordar i respondre,- no tant eficaç o àmpliament-, utilitzant un únic mètode o situant-se en una única visió.[23]

En aquest sentit, un projecte d'art públic i participació ciutadana interessat en la transformació i millora de l'espai urbà requereix diversos abordatges disciplinaris per dur-se a la pràctica. Tal i com explica Pedro Brandão,[24] la interdisciplinarietat s'ha definit de diverses maneres al llarg del segle XX i especialment des dels anys seixanta: com una metodologia, un concepte, un procés, una forma de pensar, una filosofia,

[21] Remesar, A; Vidal, T; Valera, S; Salas, X; Ricart, N; Remesar, N.A; Hernández, A; Punsola, J.C; Alabern, Ll; Franco, I **CPBoxes. A flexible tool for participatory proceses on Public Space** A: Brandão, P. (ed.) **User Design** Lisboa, Centro Português de Design, 2003

[22] Els *cool hunters* (caçadors de tendències) observen i interpreten el que es mou en l'ambient urbà a nivell de textures, colors i formes. Aquests elements serveixen a dissenyadors i artistes per les seves creacions de temporada

[23] Brandão, Pedro **Interdisciplina-acció** Barcelona, Universitat de Barcelona-Instituto Superior Tècnico de Lisboa, 2009

[24] Brandão, Pedro (2009) op. cit.

una ideologia reflexiva. La interdisciplinaritat, explica Brandão, *"es de definición difícil, pero podemos reconocer que todas las actividades interdisciplinares persiguen un objetivo de síntesis, una necesidad de perspectivas de unificación u "holísticas", que colocan en presión crítica a las disciplinas tradicionales."*[25]

La interdisciplina està sempre vinculada als intents d'exposar els perills de la fragmentació del coneixement i l'especialització. Per la qual cosa intenta restablir les connexions, explorant les noves relacions emergents en nous objectes d'estudi, i crear noves formes de gestionar les noves necessitats pràctiques i conceptuals del coneixement. Les pràctiques interdisciplinàries són pràctiques reflexives, - porten a reflexionar sobre el coneixement i el mètode anterior, i a qüestionar-los . Per tant son pràctiques crítiques, potencialment conflictives (o, almenys) pràctiques que exigeixen alguna gestió emocional. Brandão planteja dos nivells per tal d'abordar aquesta qüestió:

- El primer nivell, més simple i menys conflictiu, és el de la clarificació, centrat en la comprensió dels conceptes i les capacitats més importants que s'utilitzaran en la seva avaluació. Contrastant les ambigüitats de les accepcions en diverses disciplines, podem produir construccions d'un nivell superior per a donar cabuda a les discrepàncies, reunint una llista de definicions disciplinàries i negociant un concepte, amb els exemples adients, per a construir un significat coherent amb els criteris de les disciplines que considerem.
- El segon, més profund, és el de la resolució, centrat en una major integració de les diferents perspectives, a través de l'elecció de modes d'acció de les disciplines implicades. Els actors poden desafiar els resultats combinant les aportacions de més d'una disciplina i treballar per a construir una millor visió transversal, més comprensible i més inclusiva en les seves aplicacions, del problema en qüestió.

Per exemplificar aquest segón nivell ens refeririem a una cita de Robert Smithson, qui l'any 1966 treballava en un projecte interdisciplinar: *"I've been rendering consultation and advice as a "artist consultant" to Tippets-Abbet-McCarthy-Stratton (Engineers and Architects). The project concerns the development of an air terminal between Fort Worth and Dallas. From time to time, after studying various maps, surveys, reports, specifications, and construction models, I meet with Walther Prokosch, John Gardner and Ernest Scwiebert in order to discuss the overall plan. I have*

[25] Brandão, Pedro **La ética y las profesiones del diseño de la ciudad. Convicciones, Responsabilidad e Interdisciplinaridad. Rastros de la Identidad profesional en el Diseño Urbano** Barcelona, Universitat de Barcelons, Resum de la Tesi Doctoral, 2007, p.51
Accessible des de: http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0906105-121103//RESUMEN_caST.pdf (Setembre 2008)

engaged in these discussions not as an architect or engineer, but simply as an artist. The discussions do not operate on any presupposed notion of art, engineering or architecture. The problems disclose themselves, as we encounter them. Everything follows an exploratory path."[26]

El *camp exploratori* observat per Smithson és analitzat per J.T.Klein l'any 1990. Per aquest autor, formadors, investigadors i professionals tendeixen a treballar de forma interdisciplinària per tal de:

- Respondre a preguntes complexes, amb molts factors i condicionants
- Abordar temes d'abast conceptual més enllà de la divisions clàssiques
- Explorar relacions extra-disciplinàries o extra-professionals
- Resoldre problemes que estan més enllà de l'abast d'un sol abordatge
- Assolir la unitat del coneixement en una escala diversa des de l'inici."[27]

"Primera etapa, en la que	Es defineix el problema (qüestió, tema, assumpte) Es determinen totes les necessitats de coneixements, incloent-hi els representants i consultors adients de les disciplines, així com els models, les tradicions i la literatura pertinents. Es desenvolupa un marc de treball integrador i qüestions importants que s'han d'investigar
Segona etapa, en la que	S'especifiquen els estudis especials que es desenvoluparan Es «negocien» funcions en les tasques d'equip S'afegeixen tots els coneixements actuals (estat de l'art sobre el tema a treballar) i la recerca de nova informació Es resolen els conflictes disciplinaris i es troba un vocabulari comú (centrat en els aprenentatges recíprocs) Es construeix i sustenta la comunicació mitjançant técniques integratives
Tercera etapa, en la que	Es recullen totes les contribucions i s'avalua la seva idoneïtat, pertinença i adaptabilitat S'integren les diverses parts per tal de determinar un patró de relació mutu i la seva rellevància Es confirma o invalida la proposta de solució (resposta) Es decideix sobre el futur de la gestió de la tasca / projecte o situació.."[28]

Quadre síntesi de J.T. Klein

[26] Smithson, Robert **Towards the development of an air terminal site** Artforum 6, June 1967 nº10: 36-40 A: Smithson, Robert **Robert Smithson: The Collected Writings** New York, University of California Press, 1996, p.52

[27] Klein, J.T. **Interdisciplinarity, History, Theory and Practice** Detroit, Wayne State Unviersity, 1990 Citat a: Brandão, Pedro (2009) op. cit.

[28] Klein, J.T. (1990) Citat a: Brandão, Pedro (2009) op. cit.

Per a Klein, la interdisciplinarietat no és ni una matèria ni un cos de continguts. Es tracta d'un procés que s'inicia per tal d'assolir una síntesi integradora, que normalment comença amb un problema, qüestió, tema o assumpte. Les persones han de treballar per a resoldre els problemes creats per les diferències de llenguatge disciplinar i de visió del món. Encara que no hi ha una progressió lineal absoluta, hi ha una sèrie d'etapes en aquest procés *(quadre anterior)*

Pel que fa als actors que intervenen en aquests processos interdisciplinaris en l'àmbit de la transformació urbana, Brandão aposta per la interacció entre àmbits professionals i no professionals *"debido a que los problemas cualitativos del espacio urbano, y en particular del espacio público tienen por característica la interconectividad, la incertidumbre, la complejidad, la ambigüedad y el conflicto entre actores/intereses."*[29] En particular, Brandão destaca el paper dels professionals en relació als àmbits de treball on han desenvolupat tradicionalment la seva professió:

- En plans i projectes d'urbanització d'escala local, trobem arquitectes i enginyers amb l'ajut de paisatgistes i altres professionals.
- En polítiques urbanes de gestió i control, dominen tradicionalment els "planificadors" (urbanistes de diversos orígens) amb la participació d'arquitectes i altres.
- En el disseny urbà a nivell d'espai públic trobem enginyers, arquitectes, paisatgistes, artistes, dissenyadors i altres.
- En projectes d'espai públic fruit de processos comunitaris, no es detecta cap professió en particular, ja que els protagonistes principals són els habitants de l'àrea d'intervenció.[30]

D'altra banda, Brandão també subratlla el paper dels agents no professionals que afecten de forma determinant la forma i gestió quotidiana de l'espai públic:

- polítics de l'àmbit local o central que dibuixen polítiques d'infraestructura, d'incentiu o de regulació d'activitats,
- comunitat empresarial i gestors que prenen decisions d'inversió en el territori,
- buròcrates de l'Estat amb poder de tutela en dominis com el militar, l'ambiental, l'agrònom, l'industrial,…
- enginyers i altres tècnics, en companyies o serveis, que decideixen sobre les infraestructures de dislocació, transports i xarxes urbanes,

[29] Brandão, Pedro (2007) op. cit. p.53
[30] Brandão, Pedro (2007) op. cit. Font adaptada de: Carmona et Alt. **Public Places. Urban Spaces, the Dimensions of Urban Design** London, Architectural Press, 2003

- companyies i serveis públics que subministren els serveis que utilitzen o generen infraestructura (ports, aeroports, energia, telecomunicacions,…),
- grups comunitaris que recolzen o s'oposen a la construcció a través de campanyes de protesta o promoció de millora,
- habitants i propietaris. [31]

En la mateixa línia argumental que segueix Pedro Brandão, el Cr Polis contempla els projectes d'art públic i participació que gestiona com processos clarament interdisciplinaris, generats arrel de la interrelació dels diversos actors implicats, entre els que destaquen la ciutadania, l'administració pública i el propi grup de treball del Centre. Aquest sol estar format per professionals i investigadors de diferents àmbits disciplinaris,[32] fet que defineix una visió transversal de les problemàtiques territorials i determina l'aplicació de mètodes híbrids, fruit de la integració de les diferents perspectives disciplinàries.

En concret, el centre planteja omplir el buit professional que existeix en el desenvolupament de projectes d'espai públic fruit de processos participatius, sovint mancats d'una estructura formal i d'un canal d'interlocució estable amb l'administració pública, responsable de la gestió dels espais.

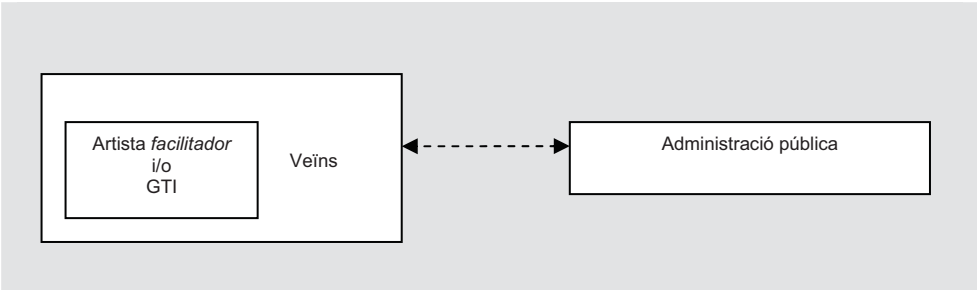
L'ARTISTA FACILITADOR I L'ARTISTA MEDIADOR

Ens interessa especialment enfocar la noció que es té des del Cr Polis del paper de l'artista com a professional integrat en processos de participació i formant part de grups de treball interdisciplinaris (GTI). El paper que assumirà tant l'artista com el grup de treball dependrà del tipus d'interlocució que s'esdevingui en el territori d'intervenció entre els diferents actors:

- L'artista facilitador té com a principal objectiu promoure la participació, gestionar processos i donar eines de treball a la ciutadania per tal que es puguin articular projectes d'espai públic. Projectes que hauran de ser mostrats a l'administració pertinent per part dels participants.
- L'artista mediador, en canvi, es situa com un actor més entre els ciutadans participants i l'administració, establint un nou canal de comunicació entre ambdós actors.

[31] Brandão, Pedro (2007) op. cit.
[32] Els àmbits professionals que solen treballar conjuntament són l'escultura, l'arquitectura, la psicologia social, la història de l'art, la sociologia, el disseny urbà. Es tracta de professionals i investigadores vinculats al Centre de recerca des del màster o el doctorat.

El Cr Polis planteja la necessitat de fomentar el paper de l'artista facilitador, integrat en processos de participació liderats per la pròpia ciutadania. En aquest sentit, facilitador *"means a clear positioning of the artist in relationship to the "local agents" and the "innovation" expected to the "creative activity"-, should be an innovative approach in the processes and not a "repetitive innovation" in the language of the art objects."*[33]

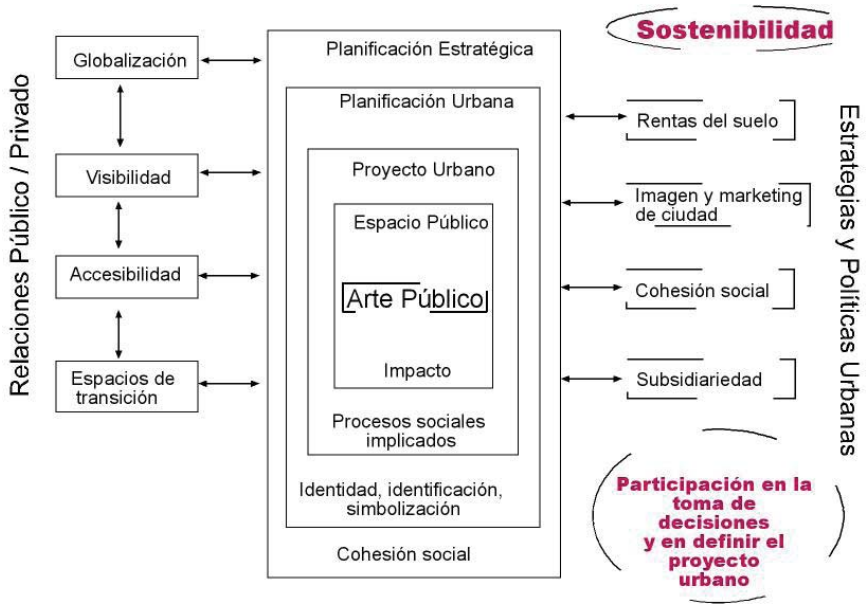


L'artista facilitador no produeix artefactes, sinó que gestiona projectes per a fer ciutat conjuntament amb la ciutadania, raó per la qual està cridat *"a ser un agente muy importante en los procesos emergentes de participación ciudadana, es decir en la toma de decisiones sobre la ciudad "pensada", sobre la ciudad "real" y sobre la ciudad "vivida". Por ello este tipo de actividad presupone una capacidad de pensamiento que sea capaz de vincular los tres niveles en que se articula la intervención en el espacio público: el plan, el proyecto y la pieza/acción urbana.*

Ser capaz de moverse en estas tres escalas, supone, necesariamente, una capacidad de "lenguaje" que incorpore aspectos disciplinares propios de áreas ajenas a la escultura y que metodológicamente sea capaz de concurrir en la puesta en acto diversa que el "proyecto" como método requiere (...) El artista facilitador ha de ser capaz de controlar y coordinar las dinámicas cruzadas del esquema que se presenta."[34]

[33] Un dels eixos principals i també una de les conclusions del simposi internacional *Art for Social Facilitation* organitzat pel Public Art Observatory l'any 1999 es basa en la necessitat de definir el paper de l'artista facilitador. Publicat a: AAVV **Waterfronts of art I, art for social facilitation** *Monografies socio-ambientals 30* Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1999

[34] Remesar, Antoni (2001) op. cit.

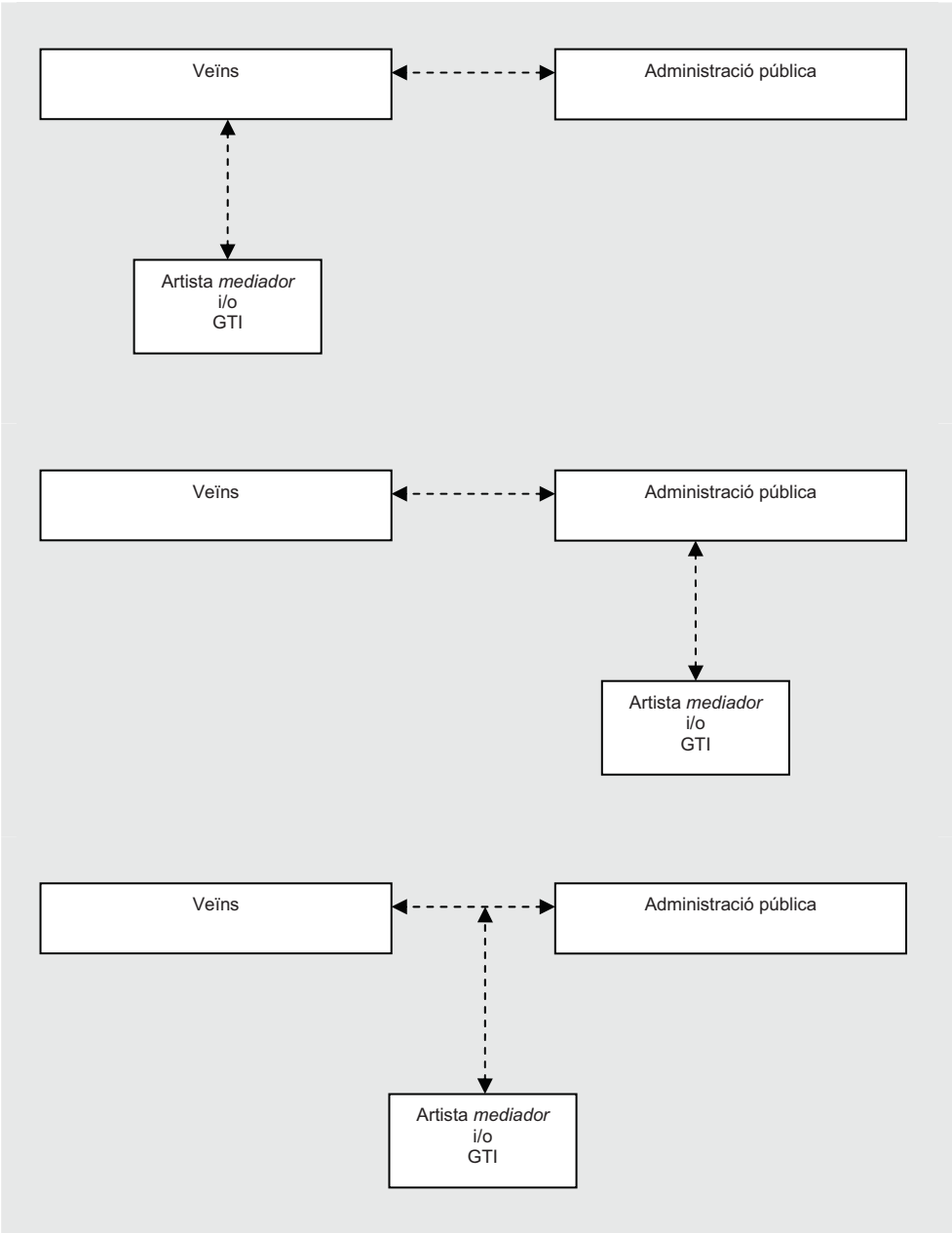


Hi ha implícita una funció social clara en aquesta idea. Per aquest motiu l'artista facilitador ha de ser capaç de:

- *"dinamizar procesos sociales, hacerlos emerger y ayudar a su transformación en procesos/objetos/acciones con un fuerte componente estético.*
- *negociar para vehicular/manejar intereses, motivaciones y deseos de grupos sociales que no son necesariamente homogéneos.*
- *tener habilidades políticas y de negociación entre los administrados y la administración -lo que en el área social se denomina capacidad de mediación."*[35]

Hi ha moments, però, en que el desenvolupament del procés condueix a una interlocució a tres bandes en el que l'artista i el grup de treball es converteixen en mediadors. En aquest cas, l'artista i el GTI es situen en un punt entremig entre l'administració pública competent i la ciutadania, establint un nou canal de comunicació entre ambdós actors. Aquest paper sol articular-se en les darreres fases del procés, quan l'administració assumeix certes idees o reivindicacions i és imprescindible un seguiment acurat del desenvolupament del projecte i la seva implementació. Aquest esquema, en alguns moments es pot complicar en una xarxa de relacions triàdiques i biunívoques que es poden sintetitzar com segueix:

[35] Remesar, Antoni (2001) op. cit.



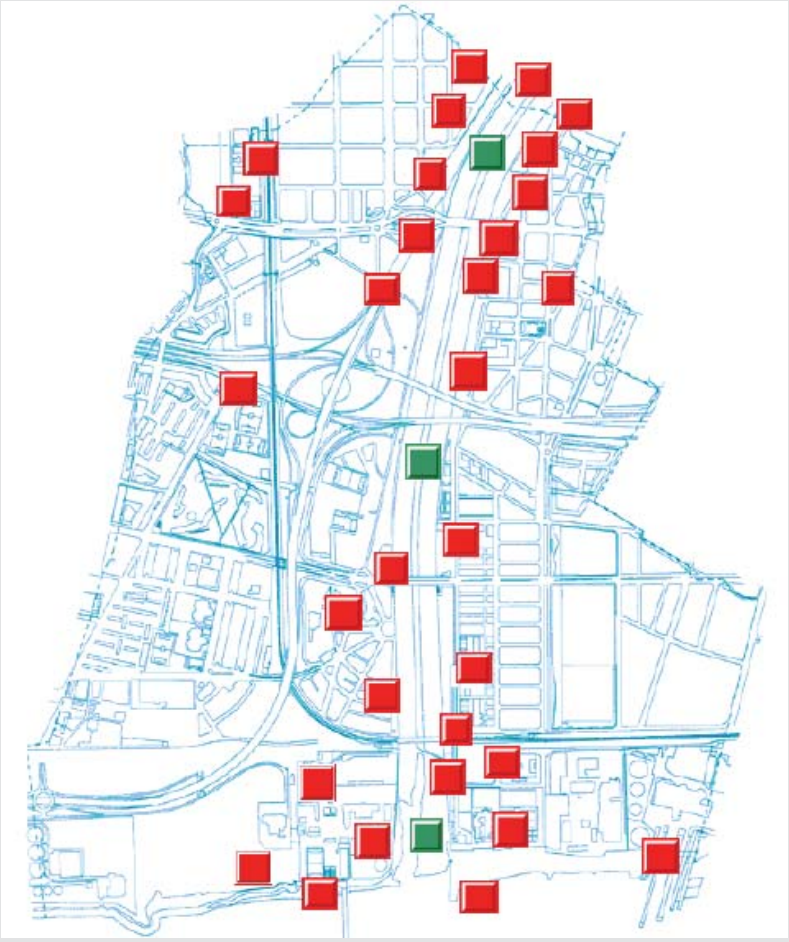
Les diferents possibilitats poden donar lloc a diversos factors negatius en el procés, des de la pèrdua de "credibilitat" de l'artista i/o GTI, -tant davant els veïns com davant de l'administració-, fins a la ruptura del conjunt del procés.

PROJECTES D'ART I PARTICIPACIÓ DEL CR POLIS

El Cr Polis gestiona i desenvolupa entre els anys 1998 i 2009 cinc projectes d'art públic i participació ciutadana en relació a temes d'espai urbà als municipis de Sant Adrià de Besòs i Barcelona. [36] El conjunt de les intervencions demostren una gran diversitat de plantejaments condicionats per les característiques pròpies del territori, els interessos polítics del moment i la implicació de la ciutadania al respecte.

[36] Es tracta de: *Usos socials del riu Besòs; Poblenou; Baró de Viver; Carmel;* i *Cartografies de La Mina*. Els quatre primers projectes es sintetitzen a continuació, el darrer s'explica de forma més profunda en la part V de la tesi doctoral

REPENSAR EL RIU. USOS SOCIALS DEL RIU BESÒS



Lloc: Sant Adrià de Besòs

Dates: 1997 - 1999

Equip de treball:
Grup de recerca Port, Ciutat, Sostenibilitat (Universitat de Barcelona)
Antoni Remesar (director Cr Polis); Enric Pol (director CIS); Joan Carles Punsola (dissenyador gràfic - becari Cr Polis) J. Calventus (becari Cr Polis), O. Xavier Gómez, M. Zgaib, E. Moreno

Participants:
Representants de diverses associacions: Pedro Gusi, Besòs Viu - Rosa Expósito APRODISA - Francisco Rosa, AAVV La Mina - Àngel Martín y Àngel Ramón, AAVV Sant Joan Baptista - Juan Vizcaíno, Ass. Juvenil Barnabitas - Isabel Escolar, Centro Cultural del Distrito IV - Daniel Martínez, Creu Roja - Neus Roges - Eduard Rodriguez, Escola Submarinisme l´Àncora

Finançament:
Ajuntament de Sant Adrià de Besòs - Àrea de Participació Ciutadana i Solidaritat; Universitat de Barcelona; Public Art Observatory

EL TERRITORI

Sant Adrià de Besòs és un municipi de 33.000 habitants situat a ambdós costats del riu Besòs a l'alçada de la seva desembocadura. Té una extensió de 3,7 km². Limita amb els municipis de Badalona, Santa Coloma de Gramenet i Barcelona. La història del desenvolupament de la vall baixa del riu Besòs i de l'àrea metropolitana de Barcelona ha marcat la història del municipi. En aquest sentit, aquesta història *"ha estat una mena de malson (...) Essent un dels municipis més petits de la zona ha rebut una bona part de les infraestructures territorials que d'altres municipis no volien i ha acollit a part de la població que va deixar el barraquisme i es va instal·lar en els polígons d'habitatges en les dècades dels 60 i 70 del segle XX."*[37]

El fet de situar-se a ambdós costats del riu ha condicionat el municipi profundament, donat que durant molts anys, el riu ha estat una claveguera a l'aire lliure, una àrea degradada que ha dividit en dues parts la localitat.

A finals dels anys 90 es posa en marxa un projecte de regeneració del riu Besòs, finançat amb fons FEDER de la Unió Europea. Aquest projecte contempla dos objectius bàsics:

- *"regenerar biològicament el riu*
- *ordenar el riu com gran parc fluvial de la Regió Metropolitana de Barcelona i com a eix de connexió entre la serralada litoral i el desenvolupament del front marítim"*[38]

Aquests objectius afecten els municipis de Montacada i Reixach, Barcelona, Santa Coloma de Gramenet, Badalona i Sant Adrià. Per aquesta raó es divideix el projecte en tres àrees específiques:

- *"una zona humida que ha de permetre la regeneració biològica del riu en la seva part alta*
- *una zona de meandres i parc fluvial en la part central*
- *una zona canalitzada, amb accés a les lleres i un conjunt de preses inflables controlades via satèl·lit."*[39]

A més, es pretén, en correlació al projecte Fòrum 2004 i al seu port esportiu, fer un tram de riu navegable en la part de la desembocadura.

[37] Remesar, Antoni; Pol, Enric (ed.) **Repensar el río. Taller de participación ciudadana Usos sociales del río Besós** Sant Adrià de Besòs-Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona Abril 1999 (Cd interactiu)
[38] Remesar, Antoni i Pol, Enric (1999) op.cit.
[39] Remesar, Antoni i Pol, Enric (1999) op.cit.

OBJECTIUS DEL PROJECTE

- Determinar el paper del riu Besòs en la definició del model de ciutat sostenible que hauria de ser Sant Adrià de Besòs.
- Convertir el riu en un eix vertebrador i no pas en una frontera i una barrera arquitectònica.
- Establir el designi popular sobre el paper del riu.
- Desenvolupar una estratègia d'actuació sobre el territori que pugui orientar el desenvolupament de projectes específics.
- Desenvolupar una estratègia de formació dels veïns participants en temes territorials.
- Arribar a una concreció d'esquemes que pugui ser avaluat per altres veïns i que es pugui confrontar amb el projecte dissenyat per les instàncies tècniques regionals.[40]

METODOLOGIES DEL PROCÉS

En un primer moment la intervenció s'articula a través de metodologies pròpies de les ciències socials. Després d'unes sessions, s'introdueixen aspectes de tipus projectual i de creació, seguint la metodologia del taller de projectes. El canvi es produeix introduint en les sessions de debat eines tant simples com un rotllo de paper i llapis per a tothom. Eines de representació i reflexió que es van enriquint al llarg del procés amb panells expositius, visites guiades, càmeres de fotografiar, etc.

CONTINGUTS

El taller aborda la problemàtica del riu Besòs, *"no sólo desde la perspectiva medioambiental, temática que por descontado es importante para la ciudad, máxime en el contexto de los planes de regeneración del conjunto del río Besós, sino también desde la perspectiva de rescatar el río en el contexto de la creación de un modelo de ciudad, en el que esta vía de agua, se convierte en un elemento central y articulador del posible desarrollo urbano, social y comunitario de la ciudad. Por ello el tema central del taller ha sido el de los usos sociales que se pueden dar al río en el contexto de su regeneración ambiental."*[41]

[40] Remesar, Antoni (2001) op. cit.
[41] Remesar, Antoni i Pol, Enric (1999) op.cit.

PROCEDIMENT

El procediment segueix segons Antoni Remesar el següent esquema:

"1-La conceptualización o diseño de escenarios:	*Estudio e identificación del escenario desde una perspectica dialéctica entre global y local.*
2-Acotación del tema a desarrollar:	*Delimitación y acotación del tema sobre el cual versará el taller con una mirada profunda hacia el pasado y también el presente.*
3-Puntos a favor y en contra del tema a desarrollar. Jerarquización / territorialización de las posibles necesidades:	*Desarrollo de un mapa conceptual sobre los elmentos que actuan a favor y en contra, con el máximo de datos de los que dispongamos. Las propuestas de superación que pueden ir surgiendo deben ser jerarquizadas e incluso territorializadas.*
4-La forma de las propuestas. Fase proyectual:	*Hasta este punto podría llegar un taller, y tras las conclusiones, aportar el informe a los técnicos para que dieran respuestas formales a los planteamientos. Mas en este proyecto se apuesta por saltar esta barrera de carácter técnico, que separa repetidamente ciudadanos de decisiones políticas a través del filtro técnico. Una primera fase de carácter proyectual puede ser perfectamente asumida por la ciudadanía. Se trata de la fase en la que se decide qué usos dar al suelo, qué tipología general debe tener y qué relación con el resto del territorio. Se trata de establecer los "esquemas directores", que posteriormente deberan ser redefinidos por los técnicos adecuados en una segunda fase del proyecto*
5- La comunicación de la propuesta: Se trata de que los propios participantes deciden cómo quieren comunicar sus conclusiones al resto de conciudadanos.	*5.1- A través de una exposición. En dos formatos: Uno expositivo itinerante que recoge las fases, contenidos, procesos, aspectos y propuestas esenciales del taller. Y otro virtual, en formato cd-rom o web, accesible a un mayor número de personas. Exposición que puede estar abierta a nuevas opiniones y propuestas*
	5.2-La explicación a los ciudadanos. Tarea de contacto con el resto del tejido asociativo que no ha participado directamente, también abriendo la posibilidad a nuevas propuestas, sugerencias, etc.
	5.3- La visibilidad. Dinamización de los medios de comunicación locales.
6- El análisis crítico de la propuesta:	*Evaluación de los resultados del taller: por parte de la ciudadanía; por expertos técnicos. Concluyendo con una sesión tipo mesa redonda para abordar el tema.*
7- Finalización del taller:	*En cuanto se definen las conclusiones, el taller ha finalizado, lo cual no significa que no se puedan desarrollar nuevos talleres, etc."*[42]

[42] Remesar, Antoni (2001) op. cit.

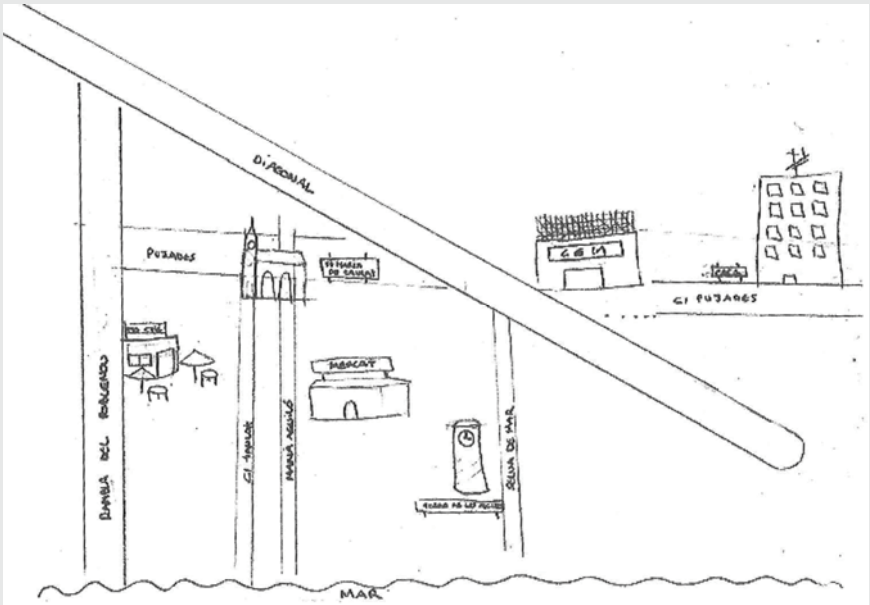
RESULTATS

Les propostes desencadenades arrel del procés són fruit d'un anàlisi de les principals necessitats del municipi en relació al urbanisme, les infraestructures i equipaments, el medi ambient, els serveis socials, l'economia i la comunicació. A través del procés participatiu s'aconsegueix obrir un debat intens sobre el pla de regeneració del riu Besòs, en especial sobre el fet de convertir el darrer tram en un parc navegable vinculat al port esportiu de Sant Adrià. Debat que acaba per aturar la idea. En lloc d'aquesta proposta, qüestionada des d'un punt de vista mediambiental, el taller planeja:

Funcions del riu	Usos i necessitats de disseny
Un riu que mori en el mar, i no una ria. És a dir, no un riu navegable	Centre de Natura Estanys Recuperació del delta del Besò
L'augment del cabdal del riu	Àrees d'escultura d'aigua
El riu com element integrador i vertebrador del municipi, espai intersticial permeable que afavoreixi la unió de les dues àrees de Sant Adrià.	Àrees verdes equipades per al lleure
Accessos al riu amples i suficients, en relació als carrils bici (proposats en el projecte de regeneració).	Passarel·les per a vianants Ponts nous Accessos al passeig de ribera Regeneració del pas sota la carretera n-2
Carril bici no recte, serpentejant	Carrils bici, pistes de jogging i altres esports
Passarel·les o petits ponts no perpendiculars al riu, que permetin el pas de vianants i bicicletes	Plaça cívica Passarel·les per a vianants
Muntícols a les lleres, entre les que també podrà haver-hi ponts i passarel·les.	Àrees recreatives
Passeigs de ribera en les parts superiors, amb àmplies zones enjardinades i amb arbres autòctons	Àrees recreatives Mobiliari fort i permanent
	Possibilitat de convertir el mur en un espai per artistes i graffiters
Traçat serpentejant del riu canalitzat, no recte	Illa central amb amfiteatre

Per tal de fer el seguiment de les propostes i resultats dels tallers, es constitueix l'any 2004 una *Plataforma ciutadana en defensa del Riu Besòs* anomenada *Besòs 2004*, en contraposició al Fòrum de Les Cultures 2004 de Barcelona.

POBLENOU



Lloc: Poblenou (Barcelona)

Dates: 2000 - 2003

Equip de treball:
CrPolis (Universitat de Barcelona)
Antoni Remesar (director Cr Polis); Xavi Salas (escultor - coordinador del projecte); investigadors del doctorat *Espai públic i regeneració urbana; art i societat*

Participants:
Associació de Veïns del Poblenou; Alumnes de l'ESO i Batxillerat del Centre d'Estudis Montseny; ciutadans a títol individual

Finançament:
Cr Polis a través dels projectes de recerca PB98- 1257, BHA 2002-00520

EL TERRITORI

El Poblenou, barri situat en l'àrea nord-oriental de la ciutat de Barcelona, té un fort caràcter industrial desenvolupat sobretot des del segle XIX, amb l'expansió de les fàbriques indianes a Catalunya. La indústria d'aquesta àrea de la ciutat, que ha conviscut amb una zona residencial dispersa i de baixa densitat, ha sofert diverses transformacions al llarg de la història (reconversió industrial dels 70 i 80, crisi dels 90, creació de la vila olímpica i el front litoral,...). La més recent s'articula en relació al pla 22@, a través del qual es requalifiquen els usos i activitats industrials i s'augmenta la densitat de població. Els objectius bàsics d'aquest pla (que afecta un total de 199 ha) són fomentar la barreja tradicional d'habitatges i indústria; així com requalificar els usos industrials per tal

"Fase I: Análisis	
Objetivos	***Metodologías***
Estudiar las características estructurales y geográficas del Poblenou. *Determinar los espacios y elementos urbanos del barrio del Poblenou.* *Estudiar los topónimos.* *Concretar los flujos y movilidad en el Poblenou. Determinar la función de los distintos elementos escogidos según las clasificaciones establecidas por Kevin Lynch.* *Concretar el significado y las dimensiones categoriales de los espacios y elementos urbanos determinados como característicos del Poblenou.* *Crear talleres de participación ciudadana coordinados desde la Asociación de Vecinos y Vecinas del Poblenou.*	*Talleres de discusión* *Excursiones y recogida de imágenes de los lugares representativos del Poblenou.* *Construcción de mapas cognitivos.* *Realización de mapas de Gulliver.* *Construcción de Cp Boxes* *Recogida de datos por entrevistas.* *Recogida de datos desde actividades en la calle con participación de la ciudadanía.* *Construcción de un catálogo del arte público del Poblenou em el que se incluya arte público, arquitectura, paisaje y mobiliario urbano.*

Fase II: Comunicación / Exposición pública	
Objetivos	***Metodologías***
Recoger nuevos datos y opiniones de los ciudadanos/as que no hayan podido colaborar en los talleres de participación. *Difundir los resultados.*	*Elaboración de una exposición pública* *Realizar dinámicas de participación ciudadana para recoger datos a tener en cuenta en el proceso de diseño de posibles intervenciones en el espacio público del Poblenou* *Construir una presentación de resultados en formato digital para su difusión en las asociaciones, entidades y colegios del Poblenou*

Fase III: Diseño de propuestas de intervención de arte público en talleres de participación ciudadana (no realizado)	
Objetivos	***Metodologías***
Organizar talleres de participación ciudadana. *Concretar propuestas de intervención de arte público considerando los objetivos y criterios preestablecidos.* *Exposición pública de los proyectos realizados.*	*Talleres de participación formados por individuos representantes de la distintas asociaciones y entidades del Poblenou, así como ciudadanos no vinculados a éstas y monitorizados por técnicos especialistas en arte público.* *Concreción de espacios de posibles intervenciones bajo conceptos predeterminados y considerando los objetivos terminales del proyecto.* *Diseño de propuestas par posibles intervenciones de arte público.* *Aplicación de metodologías de proyectación.* *Presentación de los proyectos conceptualizados o elaborados."* [43]

[43] Remesar, A; Vidal, T; Valera,S; Salas, X; Ricart, N; Sánchez, A; Remesar, N.A. (2004)

d'adaptar-los a la nova economia, basada en les tecnologies de la informació i la comunicació (TIC). Aquestes activitats, relacionades amb la recerca, el disseny, l'edició, la cultura, les activitats multimèdia, i la gestió de la informació han de ser un motor econòmic per a la ciutat, que es projecta com la "Ciutat del Coneixement". [44]

FASES I PLANTEJAMENTS DE LA INTERVENCIÓ

El projecte es concep en tres fases diferenciades *(veure quadre anterior)* que s'articulen en relació a diferents objectius. S'inicia amb la recerca dels llocs i/o elements urbans més representatius del barri del Poblenou, i finalitza amb l'exposició pública dels resultats. La tercera fase, en la que es planteja la concreció de les diverses propostes d'intervenció en l'espai públic, no s'arriba a produir ja que un dels actors essencials del procés (l'AAVV del Poblenou) prefereix desvincular-se del projecte, al·ludint a l'interès d'una negociació en paral·lel sobre temes patrimonials amb l'Ajuntament de Barcelona.

[44] Remesar, A; Salas, X. **Inclusivity. The gaze of the giant or the gaze of the worm? Creative methodologies for civic participation in urban design and public art** Ponència presentada a: *Inclusivity. A Challenge for Public Art and Urban Design*, Lisboa 2002

BARÓ DE VIVER

Lloc: Baró de Viver (Barcelona)

Dates:
1ª etapa: 2003 – 2008
2ª etapa: 2008-2009 i continuant

Equip de treball:
Cr Polis (Universitat de Barcelona)
1ª etapa: Antoni Remesar (director Cr Polis); Xavi Salas (escultor - coordinador del projecte); Tomeu Vidal (psicòleg social - coordinador del projecte); Bea de Labra (historiadora de l'art); Iris Viegas (escultora); Verónica Martínez (dissenyadora d'interiors); Nemo Remesar (sociòleg i dissenyador urbà)
2ª etapa: Antoni Remesar; Xavi Salas; Tomeu Vidal; Bea de Labra; Iris Viegas; Nemo Remesar; Carla Sánchez (arquitecta); Roberta Carvalho (gestora cultural); Marta Mariño (historiadora de l'art)

Participants:
Associació de Veïns de Baró de Viver; Servei de Dinamització Juvenil de la Franja Besòs; Comissió de Civisme; Comissió d'urbanisme; Casal d'Avis; Casal de Joves; Escola de l'Esperança; IES Puigvert; ciutadans a títol individual; Districte de Sant Andreu (*2ª etapa*)

Finançament:
1ª etapa: Cr Polis a través dels projectes BHA 2002-00520, HUM2005-00420, HUM2006-12803-C02-01, SGR2005-00150
2ª etapa: Ajuntament de Barcelona i Cr Polis projectes 2009SGR903 i HAR 2009-13989-C02-01

EL TERRITORI

Baró de Viver és un petit barri de 3000 habitants situat al districte de Sant Andreu, al nord-oest de la ciutat de Barcelona. Es tracta d'una àrea aïllada de la resta del territori per infraestructures ferroviàries, zones industrials, el nus de la trinitat i la ronda litoral (que baixa en paral·lel al riu Besòs).

El barri es crea l'any 1929 a través de l'organisme *Fomento de la Vivienda Popular* per tal de solucionar el problema de l'habitatge a la ciutat, -fruit d'un allau migratori important causat per la necessitat de mà d'obra durant la construcció de l'Exposició Internacional de Montjuïc i els túnels del metro. S'edifiquen en aquesta etapa, -en plena dictadura de Primo de Rivera-, quatre conjunts residencials de vivendes unifamiliars per a obrers de 40m^2. Aquests conjunts, entre els quals hi ha Baró de Viver, són coneguts com les *Cases barates*.

Entre 1958 i 1959, en plena etapa franquista, s'afegeixen un conjunt de noves edificacions, coincidint amb l'arribada massiva d'immigrants a la ciutat. Aquesta situació urbanística no variarà fins l'any 1985, quan es du a terme una reforma integral del barri, i es comença a definir la seva forma actual. L'any 1989 es construeix el grup d'habitatges més representatiu de l'àrea, dissenyat per Emili Donato i conegut com *El Gran Salón*.

Els Jocs Olímpics signifiquen una gran transformació urbana a nivell metropolità. Tot i les intervencions que es duen a terme a l'àrea (llosa amb equipaments esportius sobre la ronda litoral, sortida del metro i línies d'autobusos,…) aquest esdeveniment no soluciona els problemes d'aïllament a l'àrea.

En certa mesura, la transformació profunda que representa el projecte de Sant Andreu Sagrera, amb l'arribada del Tren d'Alta Velocitat (TAV) a l'àrea, el barri continua amb els mateixos dèficits, donat que aquest projecte preveu exclusivament la construcció d'algunes vivendes de protecció oficial per a joves en una àrea limítrof del barri.

OBJECTIUS

Els objectius que persegueix aquest projecte es basen en la idea de que els processos participatius sobre espai públic desencadenen mecanismes d'apropiació dels llocs, i per tant la sostenibilitat urbana des d'un punt de vista territorial i social. De forma específica, el projecte pretén:

- Determinar propostes per a l'espai públic que puguin millorar la imatge interna i externa del barri.

- Especificar propostes de disseny d'espai públic i elements urbans que ajudin a construir um espai públic representatiu i de qualitat.
- Donar eines i establir espais per tal de facilitar el debat, el treball i el consens sobre temes d'espai públic

FASES, CONTINGUTS I PROCEDIMENTS [45]

Determina l'inici del procés i la introducció del Cr Polis en el territori l'interès d'un grup de joves pel seu barri, -monitoritzats pel *Servei de Dinamització Juvenil de la Franja del Besós.*[46]

El treball desenvolupat en una primera fase amb aquest grup es centra en la imatge interna i externa del barri, determinada per un aïllament físic de l'entorn urbà, i una manca de referencialitat en el paisatge metropolità. Els procediments que es duen a terme per treballar aquests aspectes són:

- la visita guiada al barri i la recopilació d'imatges
- la construcció de Cp Boxes
- la generació d'un grup de discussió
- la construcció d'una maqueta del barri

Les conclusions de tot aquest treball nodreixen les *1es Jornades Participatives de Baró de Viver*, dutes a terme el mes de març de 2005. Es tracta d'un esdeveniment públic que té com objectiu mobilitzar el major nombre de persones al voltant del projecte, donar a conèixer el treball realitzat i obrir un procés de debat i decisió respecte:

- concretar els espais públics que segons els participants haurien de ser treballats per tal de millorar la imatge del barri,
- especificar un conjunt de propostes per cada un dels espais seleccionats.

Arrel d'aquest procés de consulta pública, es defineixen els següents àmbits de treball i s'articulen els grups que volen treballar cadascun dels temes:

- *un edifici d'entitats i una plaça comunitària* (AAVV, grup de joves i persones a títol individual),
- *un passeig-rambla* en el carrer Ciutat d'Asunción amb una escultura amb funcions senyalètiques clares (Grup de joves),

[45] Gran part de la informació del projecte Baró de Viver prové de la documentació de Xavier Salas (coordinador del projecte), donat que està elaborant la seva tesi doctoral en base a aquest procés participatiu

[46] L'Ajuntament de Barcelona compta entre els seus programes dirigits a joves amb el *Servei de Dinamització Juvenil*, principalment compost per educadors socials, que tenen com objectiu principals donar suport i assessorament a grups i entitats juvenils.

- la regeneració de *la plaça de Baró de Viver*, coneguda com *el Gran Salón (*Comissió de Civisme de Baró de Viver.)

La feina desenvolupada durant més d'un any per aquests grups de treball és exposada públicament durant les *II Jornades Participatives* que es realitzen el mes de maig de 2007. L'objectiu principal que es persegueix és obrir el projecte a noves aportacions, així com el màxim de recolzament per part dels veïns del barri. La finalitat és presentar les propostes als tècnics i polítics del districte de Sant Andreu. Aquest fet coincideix amb la gestió per part de l'Ajuntament de Barcelona del Pla d'Acció Municipal (PAM) 2008-2011.[47]

En paral·lel, el grup de joves rescata un tema que ja s'havia detectat en les primeres fases del procés: *l'aïllament de la sortida del metro i la seva manca d'elements simbòlics i referencials*. Aquest tema és treballat per grups d'ESO i Batxillerat de l'Escola Esperança i Puigvert entre 2008 i 2009, que conclouen en la necessitat de: realitzar un mural – graffiti en diferents parets de l'àrea, entre les que destaquen les parets de sortida del metro i la futura pantalla sono-redutora a la carretera de Santa Coloma de Gramenet.

El dia 9 de Juny de 2009 es firma un conveni entre l'Associació de Veïns, l'Ajuntament de Barcelona i la Universitat de Barcelona en el que s'estipula, entre d'altres aspectes, el paper del Cr Polis, que ha de coordinar un projecte de participació ciutadana per tal de concretar un programa de disseny en relació a l'edifici d'entitats i la plaça comunitària. El finançament d'aquests projectes pot provenir de diverses administracions, amb la implicació de la Generalitat de Catalunya, la qual aprova el mes de Juliol de 2009 una subvenció als barris de Baró de Viver i Bon Pastor de 8.625.000 euros, fons atorgat a través de la llei de barris.

El projecte per l'àrea del metro, malgrat i no estar reflectit en el conveni, és assumit pel districte, que es compromet amb l'Associació de Veïns a la seva realització.

[47] Document que articula tots els projectes de ciutat durant aquesta etapa. Per a la seva definició, l'adminstració obra una série de canals per tal de fer arribar les propostes de la ciutadania, amb la idea de generar un Pla participatiu.

CARMEL

Lloc: Carmel (Barcelona)

Dates:
Febrer – Setembre 2007

Equip de treball:
Cr Polis (Universitat de Barcelona)
Antoni Remesar (director Cr Polis); Roberta Carvalho (gestora cultural); Miana Carneiro (Artista)

Participants:
Grup entorn (grup de treball en l'àmbit d'espai públic en el marc del Pla Comunitari del Carmel – Carmel Amunt) integrat per: AAVV del Carmel, Asociación Ballet Folclórico Boliviano, Asociación DAMA, Asociación de Gent Gran Esplai del Carmel, Biblioteca Juan Marsé, Boca Radio, Carmelómanos, Centro Civico Carmel, Club de Bittles COP, Espai Jove Boca Nord, FOC – Diables i Drac, Fundación ADSIS, Fundación Els Tres Turons, Grupo de Vecinos Plaza Santa Otilia, IESM Ferran Tallada, Ludoteca Arimel, Pretaller Carmel, Scout Makarenco, SenseTraves, Vocalía de Dinamización Comunitaria.)

Finançament:
Ajuntament de Barcelona a través del Pla Comunitari i de l'Oficina de Rehabilitació del Carmel

EL TERRITORI

El barri del Carmel està situat dins el districte municipal d'Horta Guinardó. A les faldes d'un dels cims del conegut com Parc dels Tres Turons, es caracteritza per la seva orografia accidentada. Històricament, es tracta d'una àrea poc connectada amb la resta del territori i molt castigada pel procés urbanístic vinculat a les migracions dels anys 60 a Barcelona i altres punts de l'estat espanyol. En aquesta etapa hi ha assentaments de barraquistes al capdemunt del turó, i es van aixecant

vivendes (moltes de les quals autoconstruïdes) sense cap tipus de planejament racional.

Als anys 70, al Carmel no hi ha gairebé cap carrer asfaltat i gran part d'ells no tenen servei de clavegueram. Amb la democràcia, aquests aspectes es van normalitzant, i es va adequant el barri als nivells mínims de qualitat de la resta de la ciutat, fins arribar a introduir sistemes d'escales mecàniques en carrers amb fortes pendents. Tot i així, l'àrea del que es coneix com Alt Carmel, en la part superior del turó, continua patint problemes de mobilitat i accessibilitat urbana.

El 25 de Gener de 2005, l'esfondrament causat per les obres de la línia 9 del metro gestionades per l'empresa pública Gisa, constitueix un punt d'inflexió en les polítiques urbanes i d'obres públiques a Barcelona i Catalunya. Un total de 1267 persones són desallotjades, i passen a viure en hotels o cases de familiars o amics, i més tard en pisos-pont. També molts dels comerços de la zona es veuen afectats.

Com a conseqüència, el Carmel és declarat Àrea Extraordinària de Reforma Integral (AERI).

OBJECTIUS

- Assessorar en temes d'ús de l'espai públic en el marc d'un procés ja encetat amb uns objectius i procediments establerts
- Assessorar en temes de participació ciutadana i activitats al carrer
- Acompanyar tot el procés d'organització de l'esdeveniment "Sent x 100 Carmel"

PROCEDIMENT[48]

L'any 1998 s'inicia el Pla Comunitari del Carmel, fomentat per les administracions competents i coordinat per diverses associacions i entitats del barri. L'any 2006 es constitueix un grup de treball específic sobre el tema de l'ús de l'espai públic anomenat Grup-entorn, composat per representants de les diferents entitats. Els objectius de treball d'aquest grup són:

- Potenciar l'oferta per als més joves en l'espai públic
- Establir una xarxa d'entitats i associacions a través d'un lloc web
- Apropiar i regenerar espais públics del Carmel

[48] Documentació interna del Cr Polis

L'any 2007 s'inicia un projecte específic que durà el nom del *Sent x 100 Carmel* l'objectiu del qual és intervenir en diferents espais públics per tal de donar-li nous usos en el marc de les Festes Majors del barri (15, 16 i 17 de juny) i el dia de Sant Joan. En el text de presentació s'explica: *"Queremos iniciar este nuevo reto en los espacios públicos del barrio con una intervención conjunta en la Rambla del Carmel. La intervención consistirá en dar otros usos a la Rambla a través de la instalación de mobiliario urbano y la realización de actividades que permitirán recrear diversos espacios (deportivos, de exposiciones, para talleres, etc.) Con la recreación temporal de estos espacios podremos repensar el uso actual de la Rambla del Carmel así como identificar, conjuntamente con vosotros, de qué manera hemos de actuar para que sea un eje central de la vida social y cultural de nuestro barrio. Para hacer posible todo eso, os invitamos a disfrutar de las actividades y os esperamos en un Punto de Información y Participación donde podréis recibir más informaciones sobre SENTperCENT Carmel así como realizar vuestras aportaciones , que nos permitirán impulsar un proceso de mejora y apropiación de los espacios públicos del barrio."*

En concret, s'actua en:

- *La rambla del Carmel*, entesa com espai polivalent i fil connector de les diverses reivindicacions i activitats.
- *El mirador del Virolai i el corredor de la Plaça*, amb la construcció d'un estructura en el mirador.
- *La plaça del Carrer Santa Otília*, plaça sense nom i poc utilitzada pels veïns.

Els nous usos de la Rambla constitueixen un dels espais centrals del projecte, per aquesta raó es dissenya un *espai verd de trobada* construït mitjançant models estàndard de mobiliari urbà cedits per l'empresa Escofet i situats sobre una moqueta verda. La idea és donar a aquest espai nous usos i nous equipaments durant un total de deu dies. En paral·lel, es demarca el territori a través de banderoles i grans adhesius situats al terra amb el cartell de "Sent x 100 Carmel".

Diverses entitats organitzen un *punt de participació i informació* en el que els veïns del Carmel poden donar el seu punt de vista respecte els usos i disseny de l'espai públic i dels equipaments. Molt vinculat a aquest punt de debat i idees, Boca Ràdio organitza un espai de ràdio al carrer on convida als ciutadans a expressar les seves opinions. A part s'organitza un torneig de bàsquet i de futbol, un espai escènic, un espai expositiu (amb fotografies) i diversos tallers, entre els que destaquen les sevillanes, les polseres i el maquillatge.

PART V

CARTOGRAFIES DE LA MINA

http://www.ub.edu/mina i cd adjunt

INTRODUCCIÓ

Cartografies de La Mina[1] és un procés d'art públic i participació ciutadana desenvolupat al barri de La Mina de Sant Adrià de Besòs (Barcelona) entre els anys 2002 i 2006, en el marc de l'aplicació del Pla de Transformació de barri gestionat pel Consorci de La Mina (2000-2010).[2]

Es desenvolupa en dues fases de treball que donen lloc a un document de síntesi anomenat *Pla d'Accions de barri*. Aquest document defineix una sèrie d'esquemes directors sobre la intervenció en temes d'espai públic al barri de La Mina, que s'aniran traduint en projectes i accions concretes en posteriors etapes.

Cartografies de La Mina és un dels quatre microprojectes subvencionats l'any 2002 per la Fundació CIREM amb fons del programa europeu: *"Capital local amb finalitat social"*. Les interlocucions principals en el territori es fan amb la Plataforma d'Entitats i Veïns/es del barri de La Mina, -promotora dels microprojectes-; i amb l'Àrea d'Espai Públic del Consorci de La Mina, amb qui es signa un conveni de col·laboració en la segona fase del procés, el mes d'Abril de l'any 2005.

Lloc: Barri de La Mina (Sant Adrià de Besòs)

Dates:
1ª fase: Setembre 2002 – Febrer 2004
2ª fase: Març 2004 – Gener 2006

Equip de treball:
Cr Polis (Universitat de Barcelona)
1ª fase: Antoni Remesar (director Cr Polis); Tomeu Vidal (psicòleg social – director del projecte); Joan Carles Punsola - Lluís Alabern (artistes – directors artístics del projecte); Núria Ricart (escultora); Nemo Remesar (estudiant); Isabel Duque (sociòloga); Adriana Hernández (arquitecta); Xavi Salas (escultor i professor); Núria Oliva (psicòloga social – col·laboradora); Adolfo Raba (escultor – col·laborador)
2ª fase: Antoni Remesar; Tomeu Vidal; Núria Ricart (escultora – coordinadora del projecte); Nemo Remesar (sociòleg); Claudia Alves (artista); Bea Delabra (historiadora de l'art); Iris Viegas (escultora); Adolfo Raba (escultor); Eduard Rodríguez (ciutadà - col·laborador)

Participants:
1ª fase: 2on i 3er curs d'ESO de l'IES Fòrum 2004; Associació Adrianes; grup de professionals i veïns del barri vinculats a la Plataforma d'Entitats i Veïns/es del barri de La Mina; ciutadans/es a títol individual en el marc de les 1es Jornades sobre Espai Públic del barri de La Mina; ciutadans/es a títol individual en el marc de la XIII edició de la Setmana Cultural de La Mina
2ª fase: Plataforma d'Entitats i Veïns/es del barri de La Mina; Associació Adrianes; 2on d'ESO de l'IES Fòrum 2004; Associació de Veïns/es de La Mina; Grup de dones Iris; Escola d'Adults Fernández Márquez; Mossos d'Esquadra; ciutadans/es a títol individual en el marc de la XIV edició de la Setmana Cultural de La Mina; ciutadans/es a títol individual en el marc de la Festa de l'Esport al barri.

Finançament:
1ª fase: Fundació CIREM; Cr Polis a través dels projectes BHA 2002-00520
2ª fase: Consorci de La Mina i HUM2005-00420

[1] Tota la documentació del procés es troba en el cd adjunt i és accessible des de: http://www.ub.edu/escult/mina
[2] Com veurem, el Pla de Transformació té dues dimensions, la socio-laboral; i la urbana, basada en la implementació del PERI de La Mina (2002). Jornet; Llop; Pastor **Pla Especial de Reordenació i Millora del Barri de La Mina** Sant Adrià de Besòs, 2002

EL TERRITORI

"En el campo de la bota, algunas casas estaban tan cerca del mar que cuando había mala mar, bajaban las olas muertas y el agua entraba en las casas. La gente ponía las cosas a salvo del agua encima de la mesa."[3]

El projecte es desenvolupa en el barri de La Mina, que pertany a Sant Adrià de Besòs, municipi de l'Àrea Metropolitana de Barcelona.

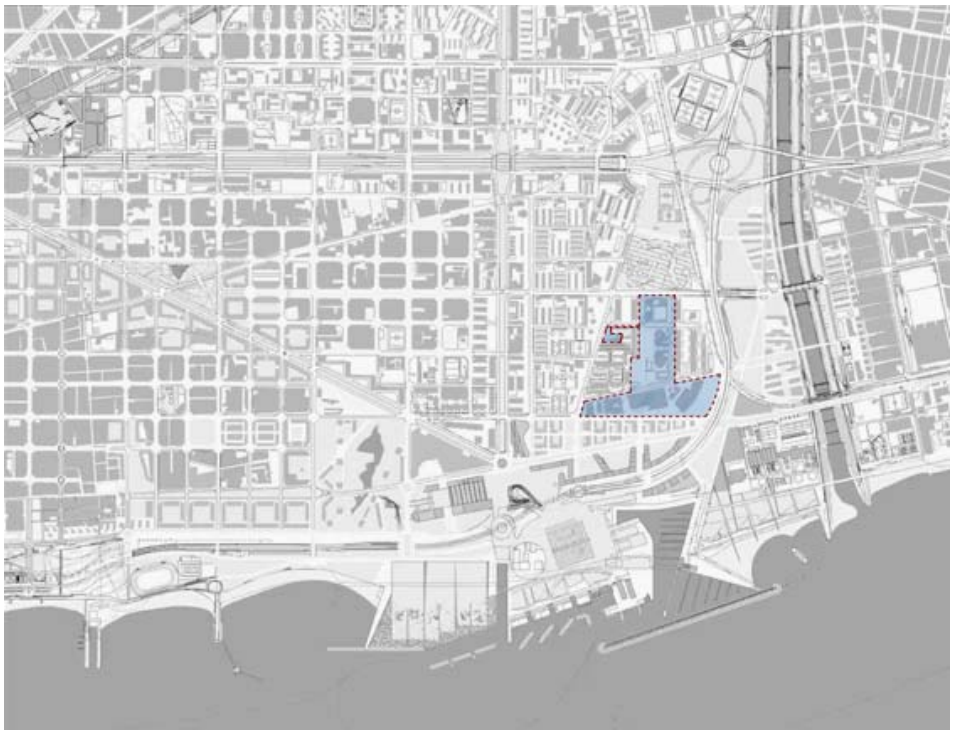


Fig.41 Plànol de situació de la "unitat d'actuació" del Pla de Transformació del barri de La Mina

L'espai que ocupa, al marge dret de la desembocadura del riu Besòs és en el seu origen una zona d'aiguamolls, dessecats cap a l'any 1863 per ser convertits en terrenys d'usos bàsicament agrícoles. Històricament, aquesta àrea era un lloc de caceres i esbarjo. Fins i tot Ildefons Cerdà la preveu en el seu *Proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona* l'any 1859 com espai de transició entre l'urbs i la natura a través d'un "*gran bosc*" de 190 ha.[4] La implantació però l'any 1848 de la línia del ferrocarril Barcelona-Mataró produeix una barrera que talla l'accés directe al mar.

[3] Benítez, Luisa **Relatos junto al mar** A: AAVV **Relatos de mujeres** Asociación Adrianas-Ajuntament de Sant Adrià de Besòs, 2003, p.13
[4] Citat a: Cantallops i Valeri, Lluís **La Vall baixa del Besòs: el llarg procés de transformació d'un territori de frontera** *Àrea, revista de debats territorials nº 4* Barcelona, Diputació de Barcelona, 1994

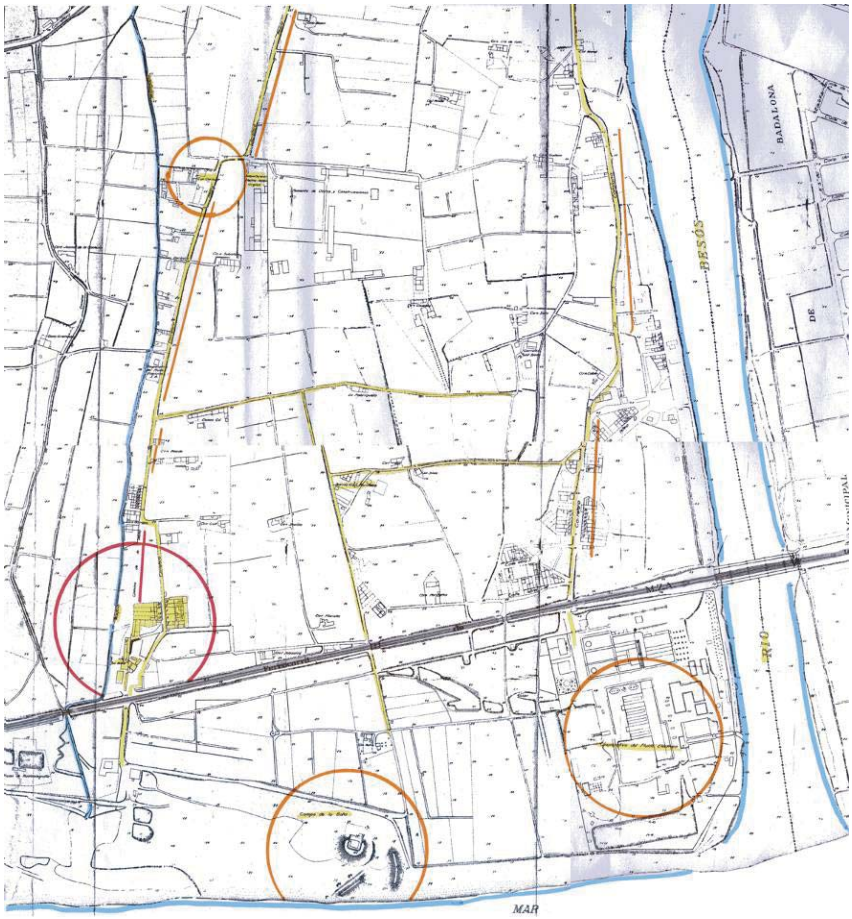


Fig.42 Plànol del marge dret de Sant Adrià de Besòs amb punts i viaris destacats. 1931

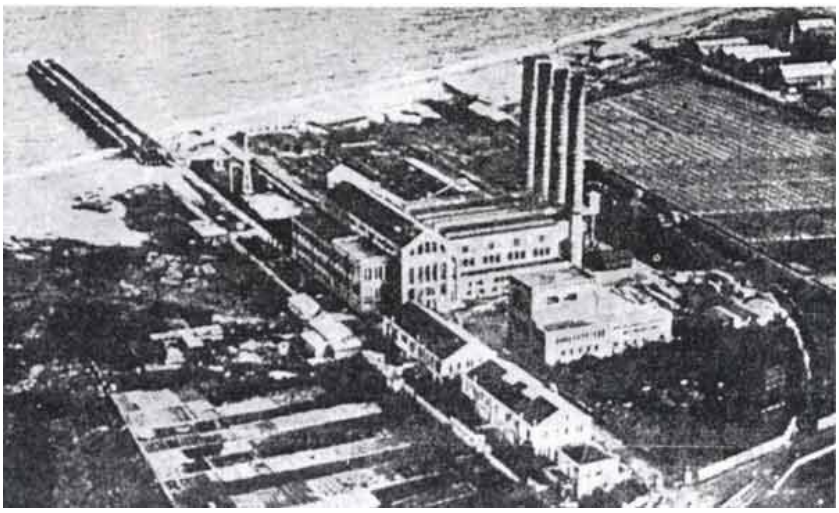


Fig.43 Fecsa, anteriorment Compañía de fluido eléctrico La Catalana, 1934

A principis del segle XX, *La Cooperativa de fluido eléctrico "La Catalana"* s'instal·la en aquest enclau privilegiat; entre la costa marítima i la desembocadura del riu. Seran els obrers de la indústria elèctrica el primer conjunt important de pobladors, els quals construiran les seves vivendes de planta baixa i pis de forma suburbana seguint el traçat de la carretera, d'igual nom que la indústria.

La Carretera de La Catalana, paral·lela al riu, connecta durant gran part de segle amb la Carretera a França per Mataró, via important d'accés a la ciutat de Barcelona. D'igual forma, la Carretera Negra, situada més a l'interior respecte el riu, uneix la Carretera de Mataró amb el Camp de la Bota, on a finals de segle XVIII s'alça un castell militar. Aquest castell és testimoni de milers d'afusellaments durant, però sobretot després de la Guerra Civil Espanyola.

Al Camp de la Bota, situat a la platja, hi havia "Can Nómen", magatzem de carbó que dona nom a la Carretera Negra. És a tocar d'aquesta carretera on trobem els primers vestigis del barri: una deu d'aigua, un *merendero*, i unes cases de planta baixa més dos o tres pisos. De forma semi paral·lela a la Carretera Negra trobem la sèquia Madriguera, posterior límit administratiu entre Barcelona i Sant Adrià de Besòs.

La creixent urbanització dels terrenys del marge dret del riu (actualment Mina i Catalana) durant els anys 20 i 30 del segle XX, duen l'Ajuntament de Sant Adrià a fer un planejament urbanístic de l'àrea: l'anomenat Pla Maymó, el qual preveu una trama tipus ciutat jardí, amb cases unifamiliars disposades respecte nòduls radials en el territori. En aquest projecte es preveu la bifurcació d'un ramal del tren Barcelona-Mataró que conduirà cap al Vallès i França. Es tracta d'una barrera en el territori que escindirà definitivament el barri de La Mina del de La Catalana, i condicionarà el desenvolupament urbanístic de l'àrea.

Aquest pla es projecta en un moment molt delicat per l'Ajuntament de Sant Adrià de Besòs, donat que les ciutats de Barcelona i Badalona annexionen unilateralment el municipi des de l'any 1929 fins 1955, any en que Sant Adrià guanya el procés en els tribunals de justícia i torna a l'autonomia administrativa.

La Guerra Civil Espanyola (1936-39) i la posterior victòria franquista aturen part del Pla Maymó. La duresa de la postguerra unida a l'esclat *"desarrollista"* de finals dels 50 i 60 marquen el futur d'aquesta zona de la ciutat. El Pla Comarcal de 1953 declara l'àrea compresa entre les Glòries, La Gran Via i l'actual Diagonal, -en aquell moment del Generalísimo Franco-, com a *"gran reserva que tiene la ciudad para su futuro desarrollo"*. I qualifica els terrenys on s' estendrà el barri de La Mina com a *"zona residencial urbana intensiva de bloques aislados"*. [5]

[5] **Plan Comarcal de Ordenación Urbana de Barcelona** Ley de 3 de diciembre de 1953

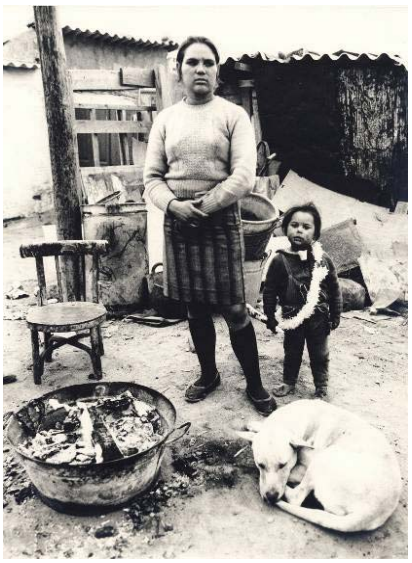


Fig.43 Camp de La Bota, anys 60

Fig.44 Camp de La Bota, anys 60

Fig.45 Camp de La Bota, anys 60 vista aèria

La dècada dels anys 60 serà molt complexa a nivell social ja que les migracions des de diferents punts d'Espanya a les grans urbs de la península produeixen un greu problema de barraquisme i insalubritat. A Barcelona, el problema de l'habitatge es tradueix a principis dels anys seixanta en un total de 10.000 barraques disseminades en diferents punts de la ciutat com el Camp de la Bota-Pequín, La Perona a la Ronda de Sant Martí, Can Tunis a la Zona Franca, darrera l'Hospital de Sant Pau, a la muntanya de Montjuïc, Riera Blanca a Collblanc i Francesc Alegre al Carmel. Aquestes àrees constituiran barris extensos de vivenda marginal autoconstruida en sectors fronterers de la ciutat com la pròpia platja.

Per tal de desallotjar-les, el *Ministerio* dissenya un *"Plan de Supresión del Barraquismo"*, l'any 1961 i articula plans de vivenda social en forma de polígons d'habitatges a través del *Patronato Municipal de la Vivienda*. *"Apareixeran aleshores els anomenats polígons d'absorció, (…) originats pels "Planes de Desarrollo" que en termes d'habitatge es veuran traduits al "Plan Nacional de la Vivienda 1961-1976."*[6]

[6] AAVV **Crònica gràfica de la construcció del barri de La Mina (1955-1975)** Sant Adrià de Besòs, Ajuntament de Sant Adrià del Besós, pg.2

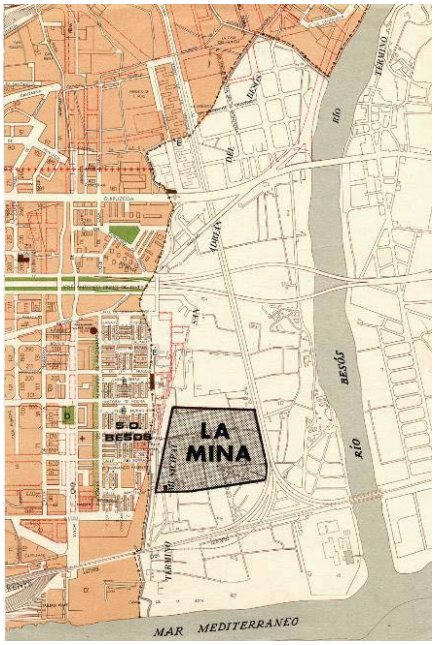


Fig.46 Planol d'ubicació del polígon d'absorció

Fi.47 Vista aèria de l'explanació dels terrenys de La Mina

Un dels pol·lígons s'ubica a La Mina, on l'any 1974 seran allotjats uns 15.000 habitants procedents de 262 municipis, però sobretot de diversos barris de barraques, en especial del Camp de la Bota, on aproximadament un 30% de la població era d'ètnia gitana.

El barri es construeix en dues fases, la qual cosa donarà lloc a l'anomenada Mina Vella (1955-1967), on els edificis de planta baixa més cinc es projecten seguint un joc de perpendicularitats; i la Mina Nova (1967-1975), polígon d'absorció pensat per encabir un nombre més elevat de barraquistes, i caracteritzat per una volumetria impressionant, molt poc sensible a l'estructura territorial i a les característiques de la població. Segons Domingo i Bonet, a Barcelona, l'alcalde Josep M. Porcioles afronta aquesta problemàtica entenent *"la ciutat com un camp d'actuacions per manifestar el prestigi polític; un espai de realització constructiva capaç de validar la gestió municipal."* [7] Però en canvi, "*les noves intervencions es caracteritzen per (...) la manca d'urbanització i d'equipaments que els correspondrien, una situació agreujada per la seva ubicació en la perifèria i amb una minsa infraestructura de connexió amb la resta de la ciutat."*[8]

L'any 1957 és redactat el primer Pla Parcial a càrrec de l'equip d'arquitectes Subías, López Iñigo, Giráldez, Ferrater i Ducay, autors del llavors recent barri Sud-Oest Besós, situat en el llindar de la futura Mina. En aquest primer pla els redactors separen *"una zona industrial i una altra residencial. L'any 1965 el mateix equip redacta un nou Pla aprovat el 1967 on s'exclou la zona industrial i s'augmenta l'edificabilitat, i que servirà*

[7] Domingo, Miquel; Bonet i Casas, Maria Rosa **Barcelona i els Moviments Socials Urbans** Capellades, Fundació Jaume Bofill - Ed. Mediterrània, 1998, p.38
[8] Domingo, Miquel; Bonet i Casas, Maria Rosa (1998) op. cit. p.40

per iniciar la construcció del barri. Es tancarà així una primera fase amb vivendes de renta limitada.

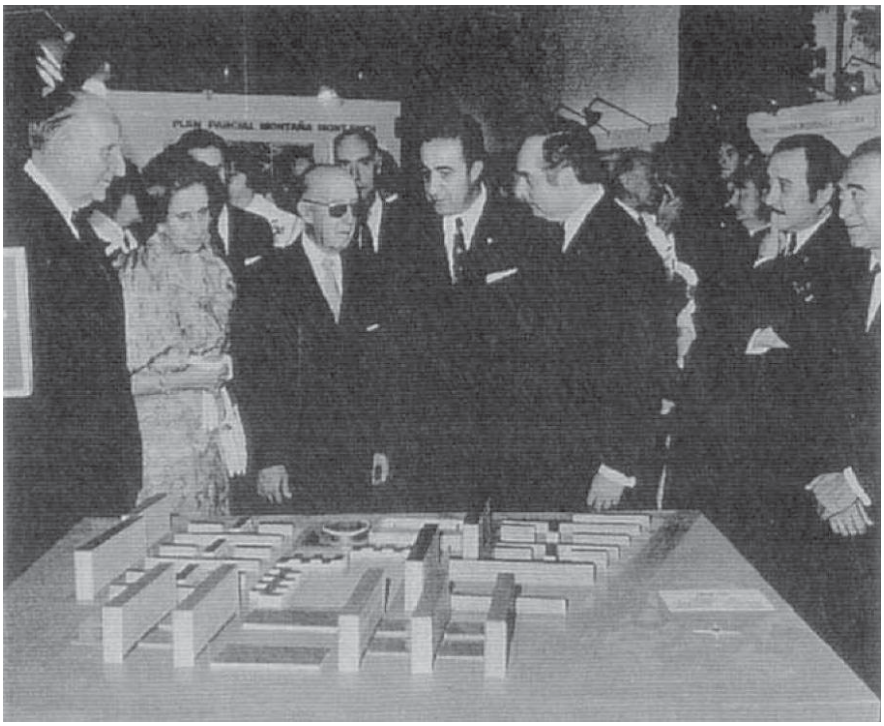


Fig.48 Franco, la seva esposa i diverses autoritats davant la maqueta de La Mina, en el marc de l'exposició Barcelona'74, a les Drassanes

Pel que fa al primer Pla Parcial (1957), en la línia del barri Sud-Oest Besós i fill de les recents experiències sobre el "mixed" (barreja de tipologies de blocs) dels britànics i els holandesos, preveu (...) un gran buit central amb una renglera de 4 torres de 12 plantes i situa a banda i banda dues grans illes amb viaris en cul-de-sac, una parcel·lació petita perpendicular als vials, i unes cases de pb+1 que van retranquejant respecte l'alineació del carrer. En el sector superior se situa el centre cívic, així com una nova renglera de 4 torres de 12 pisos i dues peces de 4 blocs de 6 pisos amb un sòcol comercial. Al Sud es preveu la zona industrial amb aternància de vials i ramals ferroviaris." [9]

De tot el projectat, s'acaben construint en el sector més proper a Sud-Oest Besòs nou blocs; vuit de cinc pisos i un de tretze, sent aquest darrer el més elevat de l'actual barri.

La segona fase reconsidera la volumetria del primer Pla i densifica l'àrea amb l'objectiu d'allotjar el màxim nombre de famílies barraquistes. La Mina Nova, fruit d'un segon Pla Parcial aprovat l'any 1972 dissenyat per l'equip d'arquitectes L35 (Galán, Mendoza, Murtra,

[9] AAVV **Crònica gràfica de la...**(1998) op. cit. p.12

Martínez i Honrubia), contempla *"una superfície total edificada de 180.000 m2. L'espai construït serà del 28,5% del solar, el sòl dedicat a vials i aparcament serà el 20% del solar i el sòl lliure peatonal el 51,5% del solar."*[10] Les tècniques constructives es basen en la tecnologia del prefabricat i l'anomenat encofrat túnel, la qual cosa redueix els costos i augmenta la rapidesa d'execució de les obres. Onze blocs de dues tipologies diferents acaben delimitant el polígon: per un costat cinc blocs de cinc pisos d'alçada es situaran al marge sud del barri, a tocar de la Mina Vella; els demés blocs, un de 7 pisos i cinc blocs dobles de deu, marcaran el perímetre actual del barri, delimitant en el seu interior un centre social dedicat a equipaments que s'aniran implantant al llarg del temps: una escola, un institut, un centre cívic, un camp de futbol i un centre d'atenció primària. També s'anirà assentant una tercera Mina: la industrial, constituïda per un polígon de dimensions reduïdes a l'extrem oriental del barri.

Els blocs de La Mina Nova es construeixen en dos anys, -de 1972 a 1974. Un total de 2.100 pisos que acullen un gran nombre de famílies acostumades a un *modus vivendi* propi de cases unifamiliars. Un any després, les dades demogràfiques del cens reflecteixen una problemàtica que anirà enquistant-se en el barri. Aquestes dades *"ens situen en una densitat de població de 864 hab/Ha, (respecte els 221 hab/Ha de Barcelona), 5,6 persones/vivenda (respecte 3,3 persones/vivenda de Barcelona) i un 47,31% de població menor de 17 anys."*[11]

La Mina és un barri que neix i creix al llarg de les següents dècades com un barri marginal. L'any 1973 *"es citen en les memòries del "Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona"; "problemas de policia y vigilancia que preocupan y que en beneficio de los ocupantes normales del barrio debemos resolver, con ayuda de las autoridades encargadas de mantenimiento del orden y seguridad públicos"*[12]

Aquests problemes mai no es resoldran, ans al contrari, amb la manca de control de residents i la deixadesa general de les institucions vers aquest barri, els problemes de delinqüència i incivisme creixen. Un factor determinant d'aquesta degradació és la seva situació geogràfica, i és que La Mina es troba en terrenys del terme municipal de Sant Adrià de Besòs però separat d'aquest municipi pel propi riu i per tot un seguit d'infraestructures de transport. En canvi, el barri s'assenta físicament en el Pla de Barcelona, situat però en el seu extrem nord-oriental.

En definitiva, la deixadesa institucional, la manca de recursos i equipaments, la poca connectivitat del barri tant amb el centre administratiu de Sant Adrià com amb el centre de Barcelona, units als problemes de drogues, al nivell socio-cultural de la població i a la imatge

[10] AAVV **Crònica gràfica de la...**(1998) op. cit p.2
[11] AAVV **Crònica gràfica de la...**(1998) op. cit p.18
[12] Citat a: AAVV **Crònica gràfica de la...**(1998) op. cit p.15

que el cine fa de personatges com el Vaquilla, converteixen el barri en un gueto sense llei que eclosiona durant els anys 80 i 90.

Fig.49 Façanes del barri als anys 80

	La Mina	Sant Adrià de Besòs
Població	Censada: 8.844 hab Estimada: 10.000 hab	32.921 hab
Densitat	19.464 hab/km^2	8.642 hab/km^2
Renda bruta familiar disponible	3.626,51 €/ hab	7.159,66 €/ hab
Taxa d'atur (h/d)	10,8% / 22,3%	8,1% / 14%
Població immigrada	2,7%	6,1% [13]

Informació del Consorci de La Mina (2005)

El binomi "barri-reivindicacions" que es dóna durant els anys setanta i vuitanta en diferents barris de Barcelona en forma de Moviments Socials Urbans,[14] desemboca en algunes millores pel que fa a la connectivitat del barri i els equipaments. Tot i així, en el cas de La

[13] Consorci de La Mina **Pla de Transformació del barri de La Mina març 2005** *On the Waterfront nr. 7* Setembre 2005 Accessible des de: http://www.ub.edu/escult/Water/Waterf_07/W07_02.pdf
[14] *Els Moviments Socials Urbans* són estudiats en la Part I d'aquesta tesi doctoral

Mina, els intents per un canvi substancial acaben en reiterats fracassos que van desgastant els moviments.

"De todo el bagaje de luchas y reivindicaciones promovidas por entidades y vecinos para conseguir la legalización y rehabilitazión de viviendas y espacios públicos, más y mejores servicios en educación, salud, transporte público, destacaríamos la organización vecinal denominada Comisión Permanente de Vecinos del barrio de La Mina. En la década de los ochenta representó un modelo de trabajo participativo y plural, que facilitó la integración tanto de los vecinos interesados como de las entidades y servicios motivados por poner en marcha un plan de desarrollo comunitario que respondiera a las necesidades de mejora que el barrio tenía en aquel momento. Las condiciones para que pudiera prosperar no se dieron, al contrario, el intervencionismo político local acabó con la Comisión Permanente" [15]

Tot i així, a finals dels anys 80 i principis dels 90, en l'etapa prèvia a l'organització dels Jocs Olímpics, les administracions competents intenten posar remei als pregons desequilibris amb intervencions d'escala local com el Parc del Besòs (1986) o el Pont de Cristòfol de Moura (1992), tant importants per començar a teixir un barri amb certa qualitat urbana.

Fig.50 Parc del Besòs, 1986. Helio Piñón i Albert Viaplana

[15] Un dels éxits de la *Comisión Permanente* és aconseguir un *Ambulatori d'Atenció Primària*. A: Consorci del Barri de La Mina *Proyecto de actuación en el barrio de La Mina* (document intern del Consorci de La Mina)

Fig.51 Vista aèria de La Mina amb el Port de Sant Adrià i la zona Fòrum en primer pla

L'any 1992, es construeixen les rondes viàries de Barcelona. Segons Cantallops, *"el Besòs deixaria de ser un territori de frontera, un finis terrae, per passar a ser la vall de penetració natural des del Vallès a la costa de Barcelona."* [16] Efectivament, la ronda donarà accessibilitat i crearà noves centralitats a escala metropolitana però serà una nova barrera territorial que aprofundirà l'escletxa de separació entre barris, marges i ciutat. El dibuix que la ronda grava sobre el territori segueix exactament (en aquest punt) el mateix traçat que la línia del ferrocarril.

S'haurà d'esperar a una altre esdeveniment d'escala internacional, el Fòrum de les Cultures 2004, perquè arribin a La Mina inversions per a un Pla de Transformació integral amb perspectives fins el 2010. I és que el Fòrum es construeix guanyant terrenys al mar just a 500 metres del barri, en paral·lel a una profunda transformació urbana de tota l'àrea nord-oriental de Barcelona.[17]

Però la idea del Fòrum, -que no és altra que fer arribar la Diagonal al mar seguint el projecte d'Idelfons Cerdà-, s'enceta en el *Pla especial del marge dret de Sant Adrià (1990-1992)*, en el que s'aprofita aquesta nova centralitat oferta per la ronda litoral i es proposa, entre d'altres: construir un port d'àmbit metropolità en els terrenys de la Central Tèrmica de Fecsa, remodelar la Catalana i La Mina (eliminant els edificis de la Mina Nova)[18] i crear un parc fluvial navegable. Aquest Pla

[16] Cantallops i Valeri, Lluís (1994) op. cit. p.38

[17] Els projectes de Sant Andreu-Sagrera, el soterrament de la Gran Via, Diagonal Mar, Front litoral i pla 22@. Plans i projectes sobre els que es destaquen les següents publicacions: AAVV **Barcelona, nous projectes Octubre 1999** Ajuntament de Barcelona-Barcelona Regional, Barcelona; AAVV Barcelona **La segona renovació** Ajuntament de Barcelona, 1996, 222 pp; AAVV **Barcelona, Transformació Plans i Projectes** Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2008; Torres; Manuel de **La formació de la urbanística metropolitana de Barcelona. L'urbanisme de la diversitat** Barcelona, Àrea Metropolitana de Barcelona-Mancomunitat de Municipis, 1999, 367 pp; AAVV **Barcelona in Progress** Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2004, 250 pp; AAVV **1999 Urbanisme a Barcelona** Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1999, 270 pp.

[18] *"En 1988 se hace público un estudio elaborado por la empresa pública Rehabilitación y Gestión SA (Regesa), con el apoyo del entonces alcalde de Sant Adrià Antoni Meseguer, que parte de la premisa de considerar*

especial no s'arribarà a executar íntegrament, però moltes de les idees acabaran prenent forma. Entre d'altres, la remodelació del barri La Catalana, que durant dècades va degradant-se fins convertir-se en un barri a penes visible, avui transformat en noves vivendes i hotels davant del front d'aigua que és el riu des de la seva regeneració.[19]

EL PLA DE TRANSFORMACIÓ DE LA MINA

Tal i com afirma Jordi Borja l'any 2002, el problema a La Mina és que *"el espacio público, desde los vestíbulos de escalera hasta las calles y las plazas, está ocupado o dominado por (una) minoría delictiva, o marginal o violenta."* Minoria que estigmatitza el barri pels usos que fa del territori i que no permet a un 90% de la població dur a terme una vida ciutadana normalitzada.[20] Per tal de lluitar contra aquesta situació, s'articula l'any 2000 el Pla de Transformació de la Mina, que preveu la *"transformació del barri articulant una proposta d'intervenció integrada i global en la millora de les condicions d'habitabilitat, vida comunitària i convivència, amb la finalitat d'enfortir la comunitat a mig i llarg termini i la seva plena normalitat com a barri de Sant Adrià de Besòs i de Catalunya."*[21]

El pressupost total que preveu el Pla és de 173,7 milions d'euros a invertir en vàries etapes en un termini de 10 anys fins el 2010. Aquests recursos són gestionats per una entitat supra-local, -el Consorci de La Mina-, integrada per la Generalitat de Catalunya, la Diputació de Barcelona, l'Ajuntament de Sant Adrià i l'Ajuntament de Barcelona.

Es tracta d'un pla integral que aborda la problemàtica urbana des d'un punt de vista urbanístic i social. Els objectius específics del Pla són:

- *"Resoldre els problemes d'exclusió social i de degradació de la vida comunitària*
- *Millorar les condicions d'habitabilitat*
- *Vertebrar un espai territorial*
- *Superar els recels i l'escepticisme dels veïns del barri, que han vist frustrades les seves expectatives al llarg del temps*
- *Estructurar i planificar actuacions a 10 anys vistes amb l'acord institucional i el finançament suficient."* [22]

---

*imposible la transformación del barrio y propone su demolición total en el plazo de dos o tres años. Según el documento redactado por la misma empresa, los terrenos serían entregados a la iniciativa privada para la reordenación de esta periferia. La asociación de vecinos La Permanente se opone y lidera un movimiento de rechazo a las propuestas de la alcaldía."*A: Borja, Jordi; Brau, Lluís; Fiori, Mirela; Mas, Jordi **Sobre el desenvolupament urbanístic de La Mina y sobre la gestió del Pla de La Mina i les relacions amb l'entorn**Ajuntament de Sant Adrià de Besòs- Consorci del Besòs, *informes,* 2002

[19] La regeneració del riu Besòs significa com hem observat en la part IV, el pas d'una claveguera a l'aire lliue a una àrea natural d'esbarjo.

[20] Borja, Jordi; Brau, Lluís; Fiori, Mirela; Mas, Jordi (2002) op. cit.

[21] Consorci de La Mina (2005) op. cit.

[22] Consorci de La Mina (2005) op. cit.

Pel que fa a l'habitatge, el Pla de transformació preveu:

- La millora de la convivència a les escales, subdividint-les per tal de generar comunitats de veïns de menys membres.
- L'accessibilitat a tots els pisos de La Mina Vella a través de la implantació d'ascensors externs als edificis.

Així com l'afectació d'un bloc sencer greument degradat (Venus), i de diversos pisos del sector Mart per tal de millorar l'accessibilitat i la permeabilitat dins del barri.

Aquest i altres aspectes urbanístics s'articulen a través del Pla Especial de Reforma Interior (Peri La Mina)[23] dissenyat pels arquitectes Jornet - Llop - Pastor (Premi Nacional d'Urbanisme 2008), i aprovat l'any 2002 després d'un procés obert de participació ciutadana en forma d'exposicions públiques, debats oberts i reunions sectorials. En aquest context es crea La Plataforma d'Entitats i Veïns/es del barri, actor fonamental en el procés de transformació que agrupa diferents entitats i associacions coordinades per tal de reivindicar propostes i fer-se escoltar davant les transformacions que sobrevenen a la zona.[24] Des de la presentació, el Maig de 2001, del Peri La Mina per part de les administracions competents, la Plataforma té un paper actiu treballant intensament per tal d'adequar-lo a les opinions i vivències dels veïns. Per aquesta raó, el Peri definitiu s'aprova, després d'un llarg procés de treball, justament un any més tard, quan moltes de les idees promogudes des de la Plataforma, -entre les que destaquen la connexió de la Rambla amb el Fòrum i el tall vertical dels edificis,- són integrades en el Peri.[25]

[23] Jornet; Llop; Pastor (2002) op. cit.

[24] "F*ora de la Plataforma queden altres entorns significatius, sigui pel volum de població que aglutinen (les entitats esportives o "el Culto") o per la seva importància estratègica (per exemple, les associacions de comerciants i venedors, o la Radio."* A: Rebollo, Oscar (coord.); Martí, Joel; Céspedes, Atanasi **Una propuesta de desarrollo comunitario para el Plan de Transformación del Barrio de La Mina. Documento Resumen** Universitat Autònoma de Barcelona, Octubre 2001 p.3

[25] Ambdues idees estan actualment en procés de revisió

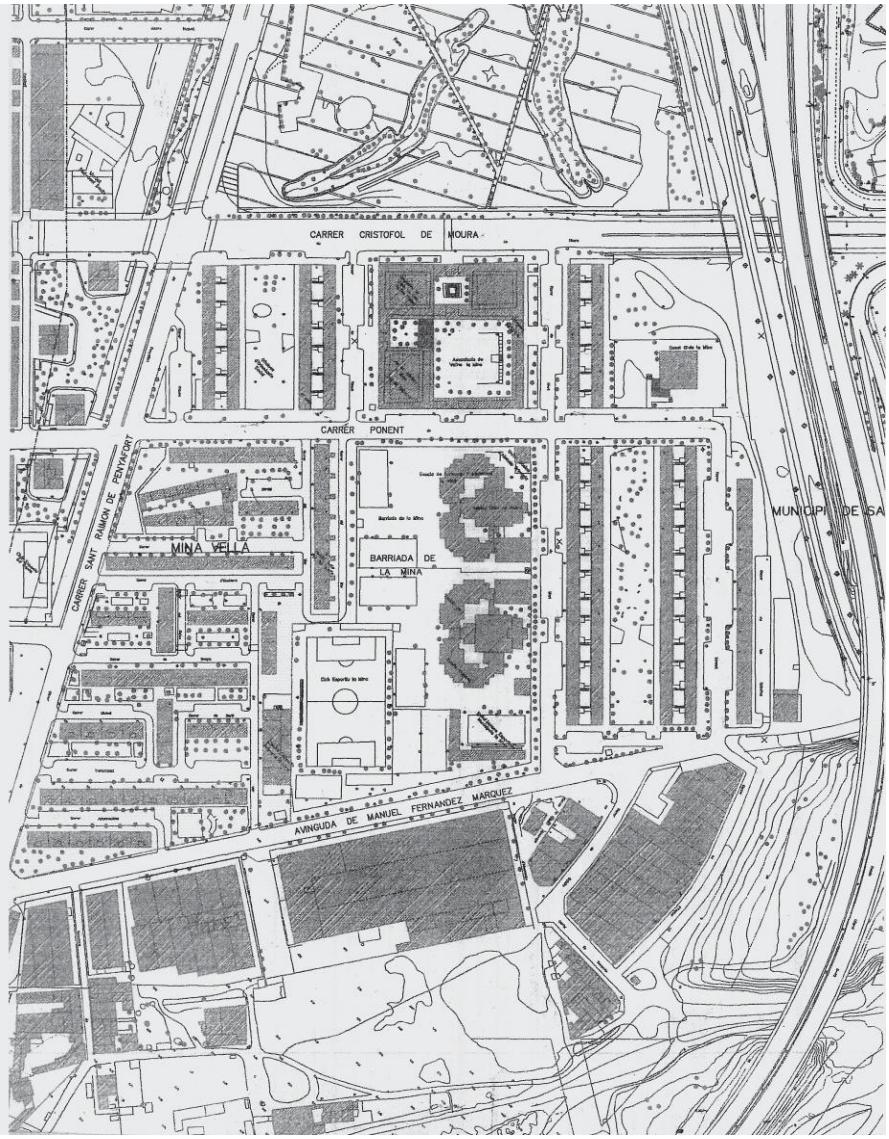


Fig.52 Plànol de La Mina, any 1998

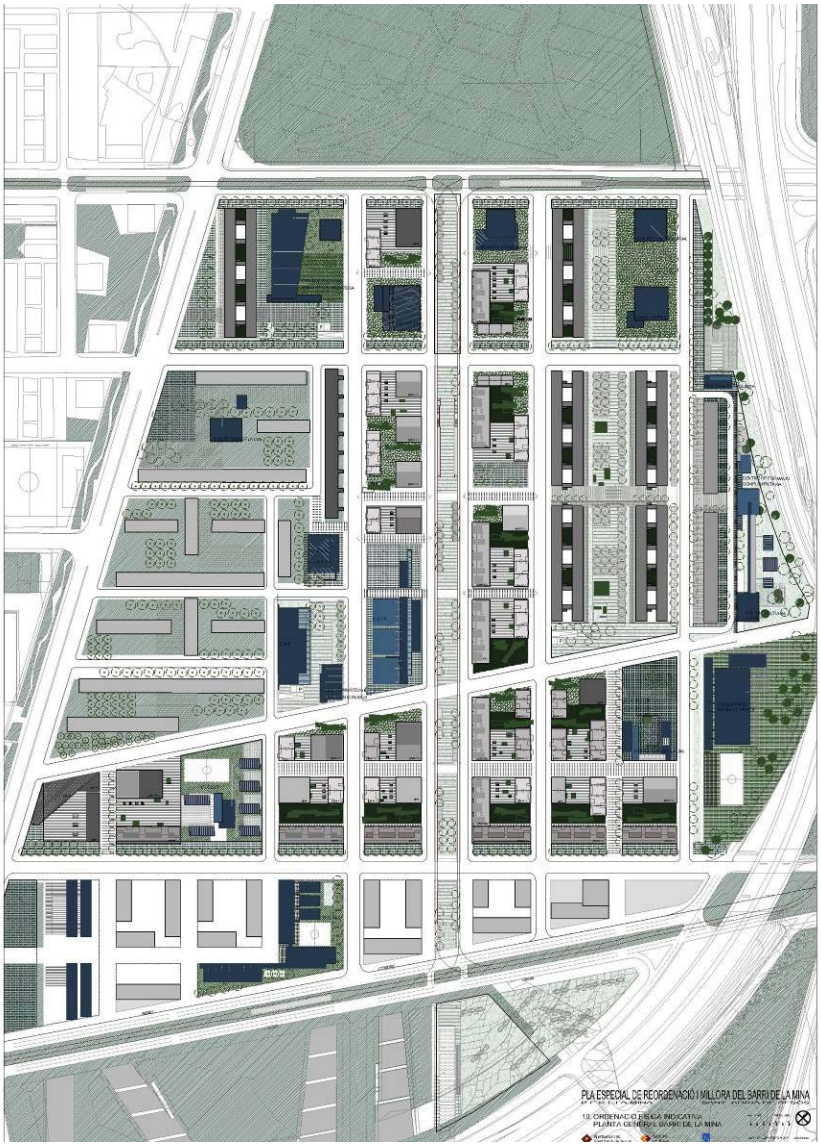


Fig.53 Ordenació del territori. Peri La Mina, 2002 Jornet-Llop-Pastor

En concret, el Peri planteja que *"qualsevol actuació urbanística a realitzar en el barri de La Mina hauria d'atendre sempre tres nivells bàsics diferenciats:*

- *La millora de la connectivitat amb les importants actuacions que s'estan desenvolupant o es desenvoluparan al seu entorn: Poblenou, Sagrera, front litoral i Besòs.*
- *La reordenació física de l'estructura dels espais públics, amb la definició de nous espais d'identitat i centralitat del barri i amb la necessària capacitat de poder acollir, a l'interior de La Mina, nova població resident i nous llocs d'activitat.*
- *El foment i millora de les activitats no residencials de les plantes baixes, que ha de donar la necessària activitat lligada al pla del sòl."*[26]

En aquest sentit, la proposta per a la remodelació del conjunt del barri de La Mina, es fonamenta en tres idees base o principis:

- *"Centralitat. Els llocs centrals confereixen a les ciutats identitat, són els llocs de les manifestacions col·lectives, l'espai en el que se situen amb major fermesa els edificis públics, és el lloc per excel·lència de la col·lectivitat, espai de relació, d'oci, de comerç, de cultura... espai on en definitiva la ciutat pren la màxima expressió.*
- *Diversitat. El principi de diversitat tan present en la valoració més rica dels ecosistemes naturals, pren en la ciutat un major valor, ja que és el principi que ha de garantir una major riquesa de relacions entre els components del barri. Diversitat que s'ha de donar a tots els nivells: socials, en la composició de les persones i els veïns; física, en la definició dels espais, arquitectures i tipologies d'habitatge; i econòmica en la diversificació de les activitats productives que s'hi donen.*
- *Intercanvi. Entès com un principi bàsic de relacions, fonamental per evitar l'atrofia, la descomposició i com a conseqüència la fractura social que pot suposar la insularitat de qualsevol col·lectiu humà. Una vegada més, les ciències ambientals posen l'accent sobre la necessària interrelació entre els diferents espais i ecosistemes, per això serà necessària, per una part, una major i millor interconnectivitat amb l'exterior, i per una altra part, la disposició d'elements atractors de fluxos que promoguin precisament aquest intercanvi."*[27]

En base a aquests principis, el Peri preveu la remodelació integral de 212.127 m^2 concentrats en el centre geogràfic de La Mina, dedicat fins l'any 2002 a usos docents, culturals, esportius i industrials.[28] Aquest centre és transformat en un eix cívic: *la rambla*, nova via de comunicació i

[26] Jornet; Llop; Pastor (2002) op. cit. p.4
[27] Jornet; Llop; Pastor (2002) op. cit. p.5
[28] Centre geogràfic, que no social, ja que els grans equipaments com l'escola, el camp de futbol i l'IES són una barrera urbana entre la Mina Vella i la Mina Nova.

centralitat que ha d'arribar a unir l'extrem oest del barri (el Parc del Besòs) amb la pròpia àrea Fòrum i el mar (a través d'un pont que ha de travessar la ronda litoral). La rambla també constitueix un punt d'enllaç entre les dues mines (Vella i Nova) a través de l'obertura de noves connexions transversals.

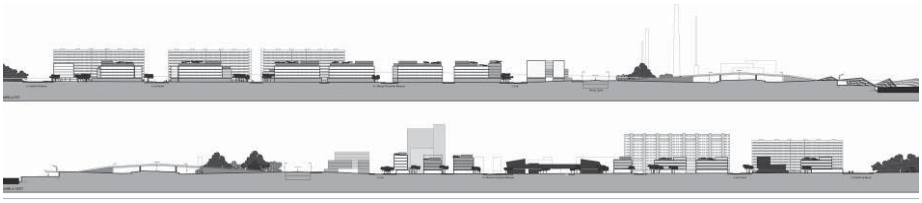


Fig.52 Secció longitudinal de La Rambla de La Mina. Peri La Mina, 2002 Jornet-Llop-Pastor

"El contingut concret de la solució proposada, es fonamenta en la introducció d'un nou element d'ordre urbà, que a la vegada sigui capaç d'acollir els principis relacionats anteriorment (centralitat, diversitat i intercanvi). La construcció d'un nou passeig al bell mig del sector, que sigui un nou lloc central del barri que haurà de ser la nova columna vertebral que doni suport i alimenti les noves edificacions i les existents, un nou marc de referència en el que concentrar els nous equipaments del barri, un espai de trobada, un espai de relació de les noves activitats cíviques, socials, econòmiques i culturals del barri, i que a la vegada posi en relació els espais lliures més propers al mateix: un recorregut-itinerari del parc del Besòs fins al front del litoral. En definitiva un espai de tots els veïns de La Mina on es puguin donar les activitats centrals de comerç, d'oci i econòmiques, lloc de mescla i mestissatge i un espai des d'on promocionar i fomentar l'intercanvi, de dintre a fora i també en el sentit contrari."[29]

Els equipaments afectats pel Peri es distribueixen en el conjunt de la trama a través de noves edificacions, amb criteris de racionalitat i barreja urbana i social. A més es construeixen nous equipaments com la biblioteca, el poliesportiu i la comissaria dels Mossos d'Esquadra.

[29] Jornet; Llop; Pastor (2002) op. cit. p.5

Fig.53 Secció transversal de la Rambla de La Mina. Peri La Mina 2002. Jornet-Llop Pastor

La rambla també constitueix una novetat a nivell de mobilitat urbana, doncs el Peri preveu inserir-hi el tramvia per tal de millorar la connectivitat del barri amb Barcelona i Sant Adrià.[30]

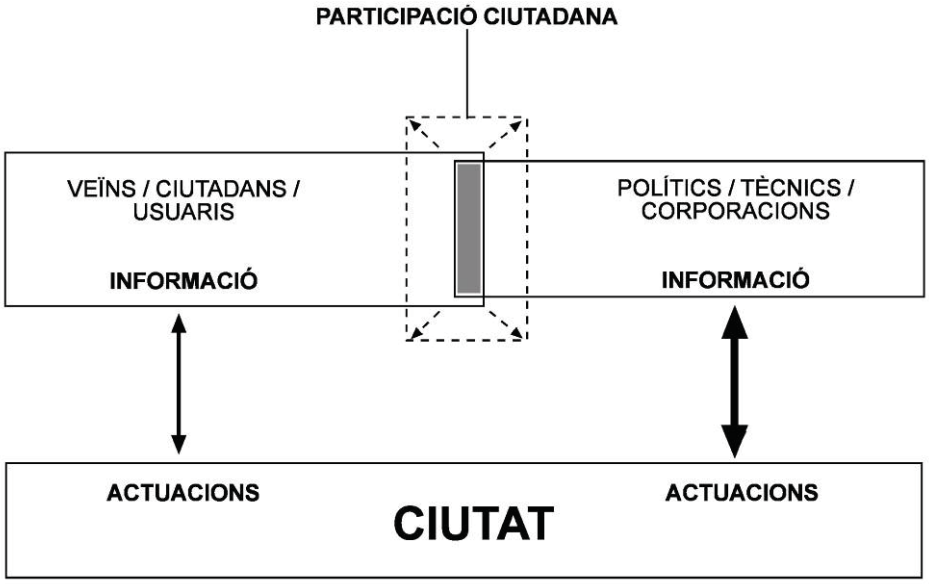
A nivell d'habitatge, es preveu la construcció de 1097 nous pisos, 350 dels quals de protecció oficial (pensats per reallotjar veïns dels blocs afectats). En aquest sentit també hi ha implícit un criteri de barreja social i urbana que es fa evident en el vincle del Peri amb altres transformacions de l'entorn com la futura Zona Universitària i els Peris Llull-Taulat i La Catalana, caracteritzats per una tipologia de vivenda d'alta gama. En conjunt es tracta d'una àrea sensible on fricciona el nivell socio-econòmic de La Mina, amb la volumetria i preu de mercat dels nous edificis.

[30] Tot i que es preveia una connexió amb ambdós municipis. Finalment aquesta línia només connecta amb Sant Adrià

OBJECTIUS

L'objectiu bàsic del projecte Cartografies de La Mina és contribuir a diluir l'escletxa existent entre el coneixement que tenen els veïns i usuaris del barri del seu propi espai públic i el que tenen els polítics i tècnics que gestionen el Pla de Transformació de La Mina. Entenen la participació ciutadana en temes de governabilitat com *l'àmbit de confluència* del "*flux de comunicació horitzontal*" entre dos grans actors: la ciutadania i l'administració (polítics i tècnics).

A través d'aquest coneixement, el projecte busca conformar propostes de millora de l'espai urbà.



Flux de comunicació horitzontal, quadre de N. Ricart sobre participació ciutadana. Base per al projecte Cartografies de La Mina

Els objectius generals es desenvolupen en relació a aquesta idea, per la qual cosa es preten:

- donar eines de tipus cognitiu i metodològic a la ciutadania per poder elaborar i valorar idees i arguments respecte l'espai públic; i,
- establir canals de comunicació entre els propis veïns i els organismes competents en la gestió de dit espai.

Per tal d'atendre a aquests dos objectius, el projecte desenvolupa una sèrie d'objectius específics, que es poden concretar en:

- Conèixer les vivències, percepcions, pensaments - conceptualitzacions i perspectives que genera l'espai urbà de La Mina a través del treball amb els seus veïns/ciutadans/usuaris i professionals involucrats per tal de detectar possibles línies de treball i actuació en l'àmbit de l'art i l'espai públic.
- Experimentar mètodes de participació ciutadana flexibles i puntuals basats en la comunicació, la creativitat i la percepció.
- Intervenir en l'espai públic a través de mètodes i estratègies d'art públic.
- Potenciar la participació dels ciutadans respecte a pensar, idear i conformar propostes d'ús públic per abordar, des d'una perspectiva local i pròpia, els possibles desenvolupaments i plans d'actuació sobre un territori de la ciutat.
- Formar als participants en temàtiques de tipus tècnic i capacitar-los en l'anàlisi territorial i regional. Aprendre a considerar la distància existent entre el desig o les expectatives i la viabilitat de les conclusions.
- Fer partícip en la discussió i crítica dels resultats obtinguts al màxim de persones de la comunitat a través d'un procés de difusió d'informació.
- Contribuir, en la mida del possible, a l'apropiació cívica i a la valoració dels nous espais públics del barri. També a l'apropiació del procés participatiu.[31]

[31] Molts d'aquests objectius no són exclusius del projecte Cartografies, sinó que formen parts dels objectius dels processos d'art públic i participació gestionats pel Cr Polis. A: Remesar, Antoni (1999) **@rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público** *Monografies socio-ambientals 24*, 2001. Text presentat al Congrés Europolis *Diseño Urbano. Construyendo el Espacio de la participación ciudadana* realitzat a Bologna l'any 1998. Accessible des de: http://www.ub.es/escult/1.htm

FASES DEL PROJECTE I RESULTATS

El projecte s'articula en dues fases de treball *(documentació adjunta nº4)* seguint la metodologia de *"taller de projectes":*

Fases del procés Nivells de participació	Taller de projecte	Validació social
Fase I Presa de decisions a través de jornades locals, fòrums, formació a través del treball,...	**1- Anàlisi de la situació**	
	2- Disseny d'escenaris	
Jornades Generals de Barri		**3- Elecció**
Fase II Seguiment a través de fòrums, formació a través de "tallers de projectes" i presa de decisions	**4- Estudi de l'escenari proposat**	
	5- Disseny del programa d'usos i funcions	
	6- Formulació d'esquemes directors	
Jornades Generals de Barri		**7- Concreció i elecció d'esquemes**

Quadre de seguiment de la metodologia de taller de projectes [32]

De l'any 2002 al 2004 es du a terme la primera fase del projecte, en la que es vol observar i entendre les diverses mirades sobre l'espai públic que coexisteixen a La Mina. Es tracta d'una fase d'aproximació i anàlisi: es vol saber com s'utilitza el barri, quins buits hi ha, quines manques, quins problemes, quines potencialitats... es vol, en definitiva, tractar el tema per tal de conèixer la visió dels veïns i els professionals que hi treballen.[33]

Els resultats són analitzats, valorats i exposats públicament en forma de *línies de treball* durant les *1es Jornades sobre espai públic de La Mina* (dutes a terme del 21 al 24 de Gener del 2004). L'organització d'aquest esdeveniment ens facilita el contacte amb més teixit associatiu i institucional.

[32] Cartografies no desenvolupa tot el procés sinó que s'atura en la concreció i elecció dels esquemes directors que serviran a la posterior implementació de projectes sobre espai públic. El conjunt de la metodologia s'ha descrit en la Part IV de la Tesi Doctoral.

[33] D'altres aproximacions es centren en temes com el de la Identitat. Malgrat reconèixer la importància del tema no ha estat objecte d'estudi d'aquesta tesi, encara que en els primers moments del seu desenvolupament s'han seguit algunes de les directrius metodològiques que apareixen en aquest treball. Valera, Sergi; Pol, Enric i altres **Proyecto: La Vila Olímpica integración social y urbanística como barrio de Barcelona** A: AAVV **Estudios de Investigación Becados por la Fundació Barcelona Olímpica 1996** Barcelona, Fundació Barcelona Olímpica, 1996, pp.182-246

D'altra banda, la detecció de les línies de treball i el diàleg fluid amb diversos grups de veïns/es i professionals permeten definir una sèrie de tallers que es desenvoluparan durant tot l'any 2005, en el marc de la segona fase del procés. En aquesta etapa es duen a terme un total d'onze tallers sobre temes específics d'espai públic amb la col·laboració de set grups de treball, però també oberts en dues ocasions al debat públic en el marc de festes o activitats en l'espai urbà.

Després de tres anys de treball amb veïns i associacions de La Mina, el volum d'informació i propostes respecte el tema plantejat resulta en un document de recopilació anomenat: *Compilació dels resultats dels tallers de Cartografies*. En aquest document es reflecteixen tots els plantejaments i perspectives dels participants en forma de línies estratègiques d'intervenció localitzades en el territori, generant nous mapes i cartografies de La Mina. Aquesta compilació és la base per elaborar el *Pla d'Accions de Barri* sobre espai públic, document públic fet en relació al conveni de col·laboració amb l'Àmbit d'Espai Públic del Consorci de La Mina, per tal d'orientar projectes en una tercera etapa, un cop finalitzat el procés de Cartografies.

FASE 1

El projecte s'inicia el mes de setembre de l'any 2002. Des del seu inici fins al mes de Gener del 2004 es du a terme la 1ª fase, en la que es contacta amb diversos sectors del barri per tal de treballar en la recerca dels objectius esmentats. Per a tal efecte es posen en funcionament tallers de dues o tres setmanes aplicant el mètode de les *CPBoxes.*[34]

Els contactes es duen a terme a través de la promotora del projecte: la Plataforma d'Entitats i Veïns/es del barri, tot i així, el primer taller que es realitza és a l'Institut de Batxillerat Fòrum 2004. La direcció es mostra interessada des del primer moment i ens ofereix la possibilitat de treballar amb dues classes conjuntament: 2on i 3er d'ESO. Es tracta d'uns 20 adolescents d'entre 13 i 16 anys, majoritàriament d'ètnia gitana i habitants dels grans blocs de la Mina Nova. Les preguntes formulades són les següents: què t'agrada de La Mina?, i com t'agradaria que fos el teu barri? Un cop analitzat el material aportat i els debats oberts es fa un informe del taller, el qual és retornat al grup de participants.[35]

Posteriorment establim contacte amb l'Associació Adrianas, un grup de dones d'entre 26 i 80 anys residents en gran part a la Mina Vella. Dit contacte es transforma en un taller de dues sessions més una

[34] El mètode de les CPBoxes ha estat abordat en la part IV d'aquesta tesi doctoral
[35] Accessible en el cd adjunt (fase 1) i des de:
http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/ies02.pdf

tercera per fer la devolució de l'informe redactat per l'equip de treball.[36] Les preguntes a les quals contesten són: què esperes del barri de La Mina?, i què creus que pots aportar?

Fig.54 Imatge comentada fruit del taller amb els alumnes de l'ESO, any 2002

El darrer taller de la 1ª fase es realitza amb un grup de professionals i veïns del barri integrats en la Plataforma. Aquest darrer taller es du a terme el mes de Juliol de l'any 2003 i les qüestions plantejades són: cóm s'utilitza l'espai públic?; i, cóm creu vostè que aquests usos poden variar amb les transformacions del barri? [37]

Els grups de població amb qui es treballa en aquesta primera fase, tot i no ser el reflex complet de la diversitat existent, mostra visions ben diferents, en alguns casos fins i tot oposades, de la mateixa realitat. Per aquesta raó, l'equip de treball integra totes les idees i opinions en un document de síntesi que anomenarà *línies de treball.*

[36] Accessible en el cd adjunt (fase 1) i des de:
http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/adrianes_03.pdf
[37] Accessible en el cd adjunt (fase 1) i des de:
http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/hibrid_03.pdf

Fase I: Línies de treball

A: La vivenda
On es detecten problemes de convivència. Però també problemes socials derivats per un costat de l'afectació per part del Peri d'alguns habitatges, i per l'altra; de la manca d'acondicionament dels blocs no afectats pel Peri.

B: L'entorn quotidià
Determinat per tres aspectes que caracteritzen i estigmatitzen el barri; la venta i consum de drogues, la brutícia, i la inseguretat. La poca diversitat del comerç en aquesta zona (el que més hi ha són bars) és un aspecte interrelacionat.

C: L'espai públic i el disseny urbà
On es planteja el tema del mobiliari i el disseny urbà, vinculat a la lluita contra les lacres abans esmentades; el de l'art públic, articulador de temes tant intangibles però importants com el de la bellesa i la identitat; i el de la infra-utilització d'alguns espais com el Parc del Besòs i la Sala Miralles-Pinós, avui biblioteca de La Mina.

D: El teixit associatiu i els equipaments
On trobem alguns dels equipaments i associacions que són referències pels habitants del barri.

E: La imatge interna del barri
En aquest apartat es confronten dues visions: la de nois i noies de l'Ies Fòrum 2004, principalment d'ètnia gitana, que usen l'espai públic de forma extensiva; i la de persones que es senten excloses d'aquest àmbit, apropiat segons diuen per un sector de la població. La concepció d'un ús cívic de l'espai és el tema central de debat.

F: El barri i l'administració
En general, a l'administració pública se li demana més i millor servei, pel que fa a la seguretat, la neteja i el Pla de Transformació social, que hauria de ser integral i ben planificat a mig i llarg plaç. També es demana una millor cooperació entre administracions. Les demandes van acompanyades d'un gran escepticisme.

G: Les relacions externes
Sobre aquesta línia es plantegen dos temes específics: la imatge del barri, emfatitzant l'estigma que pateix La Mina vista des de fora, però també la imatge que tenen alguns veïns d'allò que no és La Mina. També es parla de l'obertura del barri, tant a nivell físic (transports públics, connexió amb el territori...) com social (necessitat d'una certa varietat en quant a l'espectre de població resident i visitant).

COMUNICACIÓ I DEBAT PÚBLIC

Els primers mesos de l'any 2004 signifiquen un punt d'inflexió molt important per al projecte. L'equip de treball organitza en col·laboració amb la Plataforma d'Entitats i Veïns del barri de La Mina les *1es Jornades sobre Espai Públic del barri de La Mina,*[38] i posteriorment es du a terme una intervenció pública anomenada *Interrogants sobre l'espai públic de La Mina.* Ambdós esdeveniments signifiquen poder obrir el procés a tots els veïns del barri i estar present en el seu espai públic.

1ES JORNADES SOBRE ESPAI PÚBLIC. BARRI DE LA MINA

Les *Jornades,* -que es desenvolupen a la sala polivalent Pinós-Miralles (en l'actualitat biblioteca municipal "Camp de La Bota"), duren cinc dies i són visitades per unes 350 persones. [39]

[38] Accessible en el cd adjunt (1es Jornades) i des de:
http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/html/4_jornades.html
[39] L'espai expositiu era obert als visitants, però també s'organitzaren "visites guiades" a grups del Ceip La Mina, Cascabel, l'Escola de la Pau i l'Escola d'Adults Fernández Márquez.

1es JORNADES SOBRE ESPAI PÚBLIC BARRI DE LA MINA
del 21 al 24 de Gener de l'any 2004

El conjunt expositiu és dissenyat amb la idea de fomentar una actitud activa en el visitant. Per a tal efecte, es plantegen una sèrie d'espais participatius:

Fig.55 Presentació de les línies de treball a un grup d'alumnes de l'ESO de l'IES Fòrum 2004

L'exposició i priorització de les línies de treball [40]

Exposades durant les *1es jornades*, les *línies de treball* aglutinen totes les imatges i opinions recollides durant els tallers participatius de la 1ª fase del projecte. Es tracta d'obrir el debat respecte la complexa problemàtica de l'espai públic a tots el visitants. En aquest sentit, es demana la priorització (a través del vot en tres urnes numerades) dels temes més rellevants. Els resultats de les votacions ens indiquen que les persones del barri consideren que la *vivenda* és, amb diferència, el tema prioritari. *L'entorn quotidià*, etiqueta sota la qual trobem el problema de les drogues, la brutícia i la inseguretat és el segon tema més destacat. Molt a prop, *l'espai públic i el disseny urbà* seguit del *teixit associatiu i dels*

[40] Accessible en el cd adjunt (1es Jornades) i des de:
http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/linies_treball.pdf

equipaments. En la tercera urna, la relació del barri amb l'*exterior* i amb *l'administració pública* són les dues línies més votades.

En canvi, la *imatge interna*, paraigua sota el qual es tracten aspectes com l'incivisme, la baixa autoestima o l'esperança envers el futur, és la línia menys destacada. Cal dir però que aquest tema està molt vinculat amb l'*entorn quotidià*, donat que en ell es plantegen temes derivats de les problemàtiques esmentades.

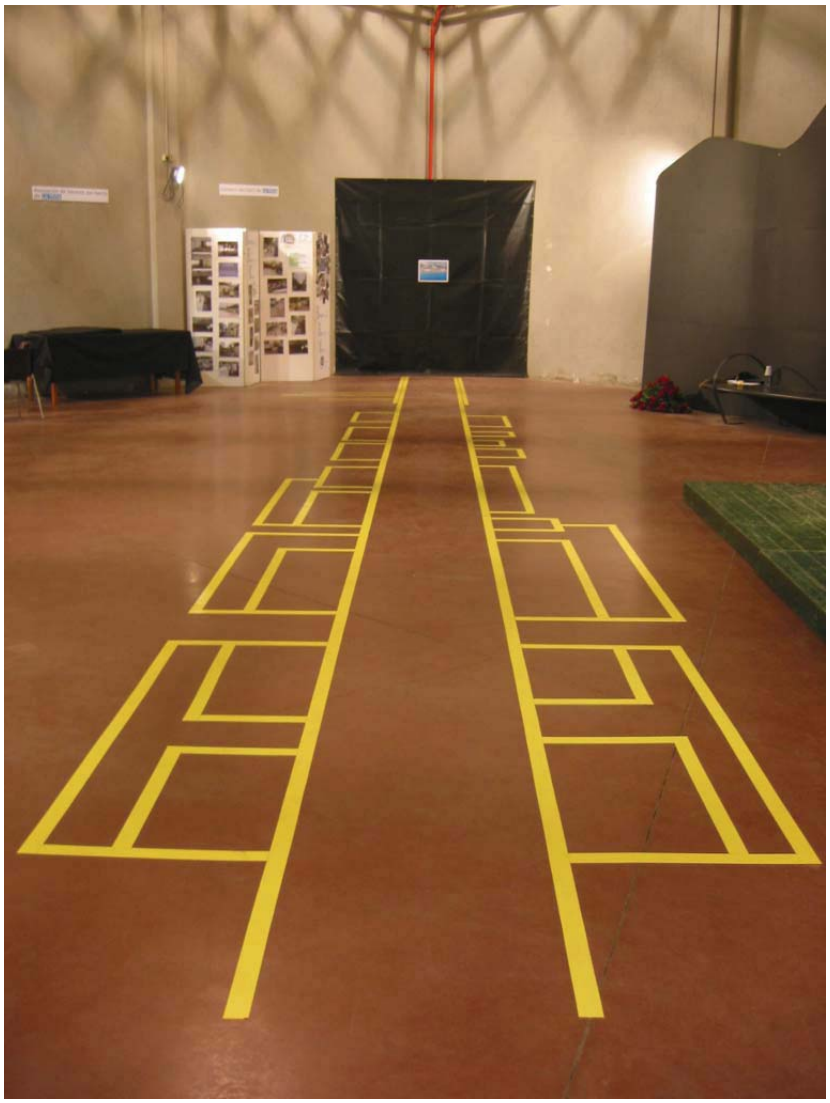
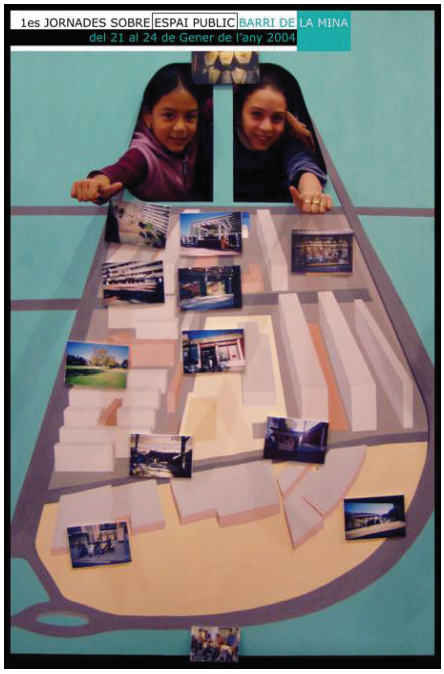


Fig.56 Dibuix al terra de la Rambla

La Rambla de La Mina[41]

La que avui en dia és la Rambla de La Mina, però que en el moment de les Jornades només era un projecte,[42] és un dels temes centrals de l'exposició. De fet el col·loqui que la inaugura du el títol: *"Las Ramblas, un espacio para la convivència."* Per altra part, la Rambla està present al llarg de les Jornades a través d'una intervenció artística. Es tracta de les seccions longitudinals de la rambla, dibuixades al terra per tal de fer (de forma figurada) un passeig fins al mar.



Figs.57 i 58 Imatges del fotomatón

El fotomatón[43]

Darrera un dibuix en perspectiva del barri, els visitants poden fer-se una fotografia "a mida", utilitzant els documents gràfics que havien anat sorgint durant els tallers de Cartografies. És a dir, fent servir imatges generades pels propis veïns del barri.

Tot i ser una activitat lúdica, el fotomatón pretén incidir en el tema de l'espai públic; promovent el debat sobre les percepcions i idees dels veïns respecte els llocs de referència, els buits territorials, les mancances i les expectatives en relació al Pla de Transformació.

[41] Accessible en el cd adjunt (1es Jornades) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/html/4_jornades.html
[42] L'any 2004 només està construit el primer tram de la rambla
[43] Accessible en el cd adjunt (1es Jornades) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/html/4_fotomaton.html

L'espai Yo propongo[44]

Organitzat per la Plataforma d'Entitats i Veïns del barri,en ell els visitants poden escriure i/o dibuixar les seves demandes i pensaments en un full en blanc en un espai situat al final de l'exposició. Participen un total de 78 persones, que denuncien o plantegen idees respecte el tema de la neteja, els equipaments i la seguretat pública.

INTERROGANTS SOBRE L'ESPAI PÚBLIC DE LA MINA

Interrogants sobre l'espai públic de La Mina:

1.¿cómo serán los realojos?

2.¿quién vendrá a vivir a los pisos nuevos?

3.¿qué mobiliario urbano tendremos?

4.¿dónde está el centro del barrio?

5.¿cómo hacer un barrio más limpio?

6.¿cómo hacer un barrio más seguro?

7.¿cómo hacer que la mayoría utilice el espacio público?

8.¿por qué no utilizamos el parque?

9.¿cómo podemos hacer un barrio más cívico y unido?

10.¿es necesario que las administraciones cooperen más y mejor?

11.¿tendremos un centro cívico, una biblioteca, un teatro..?

12.¿hacen falta más transportes públicos en La Mina?

Fig.59 Interrogants a la Rambla de La Mina

[44] Accessible en el cd adjunt (1es Jornades) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/html/4_jornades.html

En el context de la XIII Setmana Cultural del barri de La Mina de l'any 2004, i com interstici entre la 1ª i la 2ª fase del projecte, es du a terme una intervenció artística en el 1er tram de la rambla que porta el títol de: *Interrogants sobre l'espai públic de La Mina*.[45] En ella es seleccionen 12 preguntes de les moltes recollides durant els tallers i les 1es Jornades per ser exposades públicament en forma de banderola.

Aquesta intervenció també permet obrir el debat i recollir opinions de la ciutadania per tal de saber què es pensa en relació a les dotze qüestions plantejades, que aborden cada una de les línies de treball en les que s'aprofundeix en la 2ª fase del projecte.

FASE 2

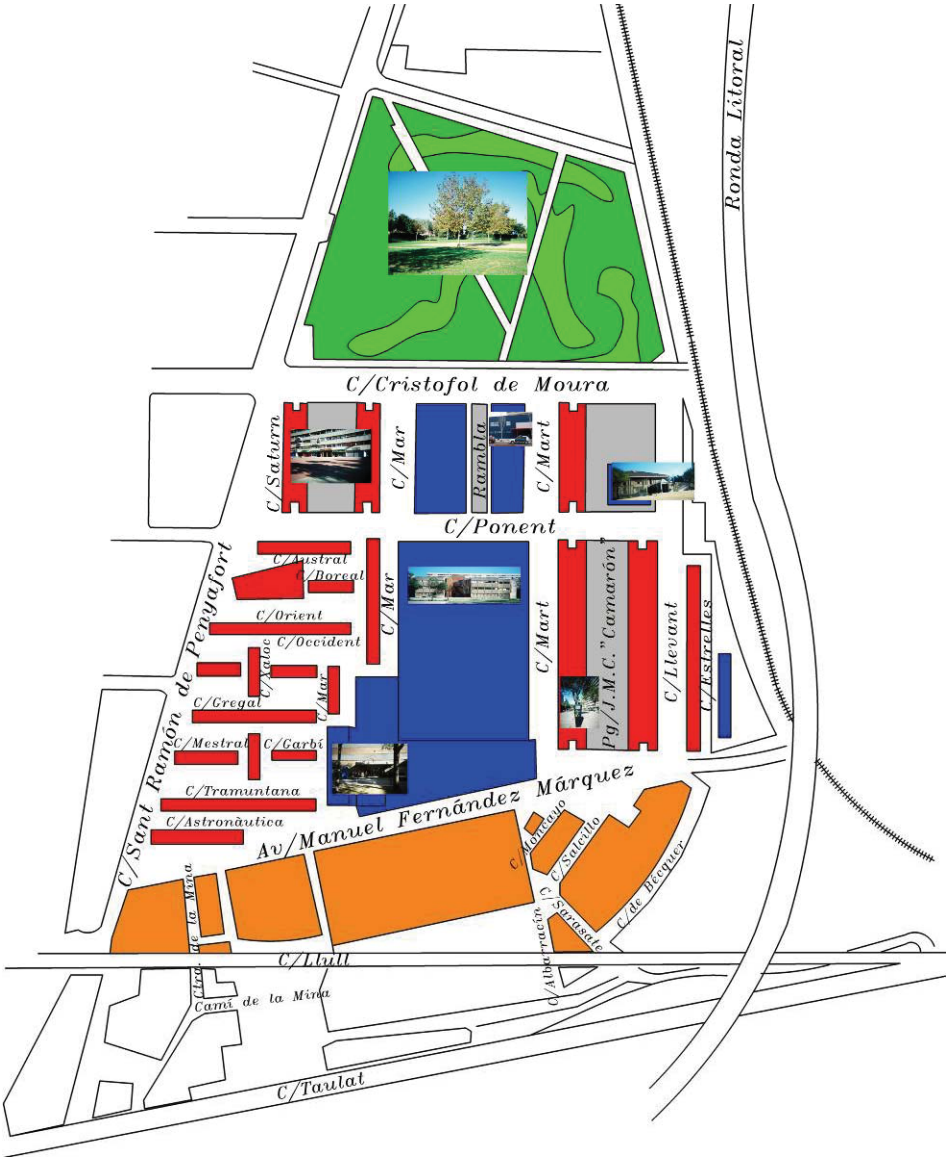
La 2ª fase comença el mateix 2004, quan es negocia amb un conjunt important d'associacions i entitats del barri desenvolupar tot una sèrie de tallers sobre temes específics d'espai públic. Les temàtiques dels tallers sorgeixen del procés generat en l'etapa prèvia de comunicació i debat respecte les línies de treball.

Es tracta en gran part dels casos de tallers que desenvolupen temàtiques transversals a les línies de treball anteriorment especificades. Alguns d'ells, -com és el cas de les noves toponímies, la millora de les façanes i laterals del edificis, la Rambla al mar i els usos del Parc del Besòs-, fruit de demandades concretes dels participants.

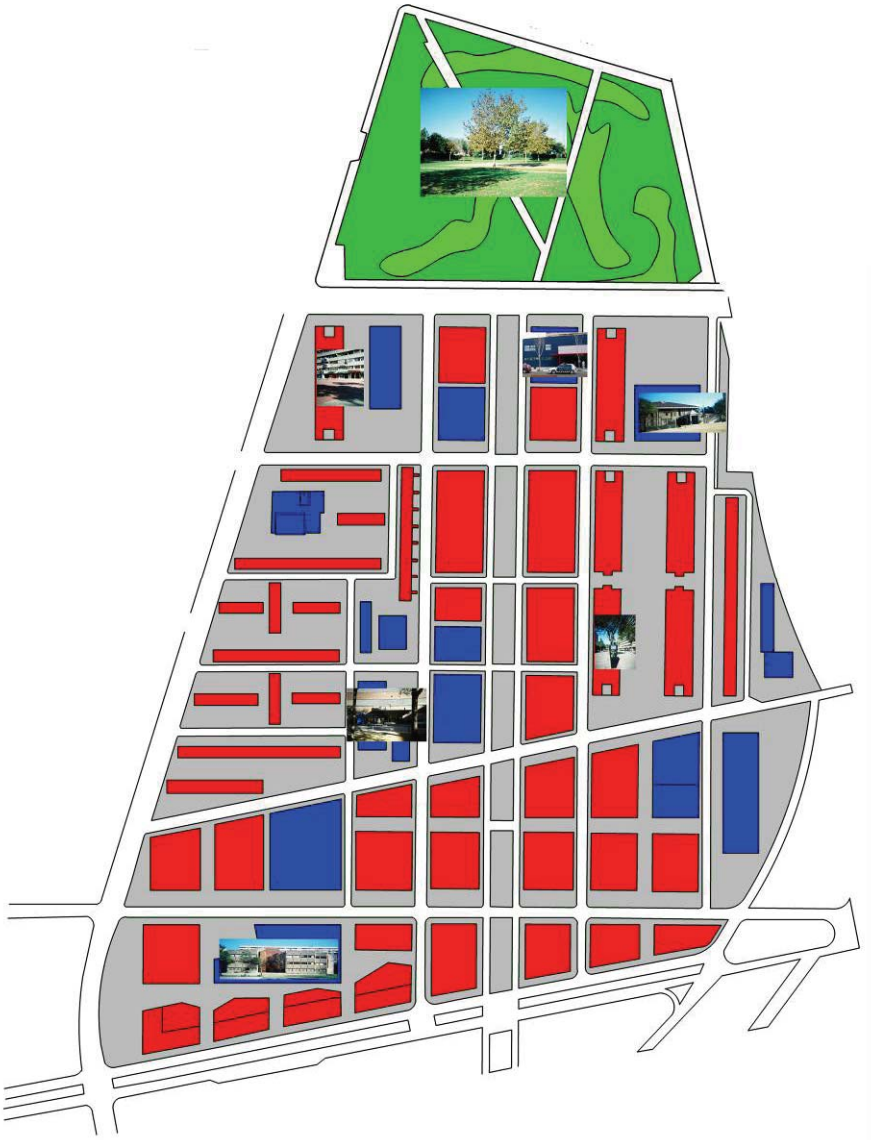
Les problemàtiques, objectius, procediments, mètodes, recursos, i temps aplicats en cada un dels onze tallers és variable, tal i com es pot despendre dels informes adjunts a cada un d'ells. Un cop duts a terme, els resultats són recollits i transmesos als propis participants, a l'administració pública competent (Consorci de La Mina), i també a altres actors concrets com per exemple representants de la Plataforma d'Entitats i Veïns del barri de La Mina.

Fig.60 Taller sobre el carril bici en el marc de la Festa de l'Esport

[45] Accessible en el cd adjunt (Interrogants) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/interrogants.pdf



Figs.61Mapa del barri (2002) confeccionat per als tallers amb els veïns/es



Figs.62 Mapa del barri (2010) confeccionat per als tallers amb els veïns/es

Tallers d'espai públic, fase 2	Objectius específics	Grups de treball
Nou edifici IES Fòrum 2004 [a] Accessos, espais, colors, connexions amb el barri,...	1. Comprendre la situació, programa i dimensions del nou equipament. 2. Fer un treball d'adequació del projecte a la percepció, usos i idees de futurs usuaris. 3. Imaginar les noves relacions de l'equipament amb el barri 4. Assimilar conceptes sobre el tema dels equipaments docents.	**Alumnes de 2on i 3er de l'Institut d'Educació Secundària Fòrum 2004**
Disseny urbà del Passeig Camarón [b] Tipus de mobiliari, formes, llocs, accessibilitat,...	1. Entendre la composició dels elements que organitzen els carrers, les places, etc: els paviments, el mobiliari, els arbres, les aceres, etc. 2. Millorar el disseny i composició dels elements del Passeig Camarón. 3. Treballar l'adequació a l'usuari.	
Façanes i laterals dels edificis [c] Condicionament i millora	1. Assimilar conceptes i problemàtiques sobre el tema del paisatge urbà. 2. Fer un treball de millora de façanes i laterals en relació al paisatge urbà de La Mina. 3. Produir propostes que exterioritzin la cultura del barri i canviïn la seva imatge externa.	
Toponímies [d] Noms dels nous carrers, passatges i places oberts pel Peri de La Mina.	1. Profunditzar en la memòria viva del barri, accessible a través dels seus veïns/es. 2. Entendre la complexitat que hi ha darrera del nomenclàtor de les ciutats. 3. Explicar la importància dels criteris utilitzats i de la ideologia, història, simbolisme que s'amaga rere un nom. 4. Investigar la història social i urbana de La Mina. També els projectes de futur. 5. Fer propostes de criteris ben argumentats de nomenclatures per tal de potenciar la visibilitat de la cultura del barri, i potenciar també un major grau d'apropiació de l'espai públic. 6. Implicar als veïns/es en el procés de canvi del barri.	**Associació de dones Adrianas** **Plataforma d'Entitats i Veïns del barri** **Grup de dones IRIS** **AAVV de La Mina** **Taller obert durant la Setmana Cultural de La Mina, maig 2005**
La Rambla al mar [e] Idees per al nou eix longitudinal del barri.	1. Entendre la futura rambla com a eix vertebrador del barri; amb capacitat de connectar el barri longitudinal i transversalment, unint el Parc del Besòs i el mar; La Mina Vella i la Nova; i el barri actual amb la futura zona residencial i l'àrea universitària. 2. Estudiar la disposició dels nous equipaments i serveis i la seva relació amb el barri. 3. Analitzar els punts forts i dèbils d'aquest nou espai públic. 4. Detectar els nodes importants en el total de l'eix. Treballar les puntuacions i la relació de la rambla amb els seus dos extrems (el Parc i l'àrea Fòrum-mar) 5. Analitzar la mobilitat projectada i la incidència dels transports públics i privats, en especial el tramvia, futura porta d'entrada i sortida del barri de La Mina. 6. Treballar el futur comerç a la rambla com element dinamitzador de l'espai públic. 7. Proposar elements de millora (passos zebra, arbrat, papereres, escultures, fonts, llum, etc.) a partir dels usos desitjables a la futura rambla.	**Associació de dones Adrianas** **Plataforma d'Entitats i Veïns del barri**
Brutícia al carrer [f] Campanyes de conscienciació. Infraestructures/ mobiliari. Gestió i manteniment.	1. Fer un diagnòstic de la situació actual al barri respecte la brutícia. Saber quines són les problemàtiques i els usos de la comunitat. 2. Analitzar els punts de recollida d'escombraries i el seu ús. També els punts de recollida selectiva de residus i els recursos humans invertits en la neteja del barri. 3. Identificar les causes de la problemàtica al barri (poca accessibilitat, deixadesa, manca d'apropiació de l'espai urbà,...) 4. Informar sobre els sistemes actuals de recollida de residus (sistemes pneumàtics, punts verds,...). Valorar-ne la seva inserció en el barri. 5. Afavorir l'aparició d'iniciatives per pal·liar la problemàtica de la brutícia al barri. 6. Fer propostes de millora de la situació actual. En concret extreure idees per una campanya d'informació – motivació en els contenidors del barri.	**Associació de dones Adrianas** **Plataforma d'Entitats i Veïns del barri**
Parc del Besòs [g] Propostes de millora de disseny i mobiliari adequats als usos del parc.	1. Detectar elements negatius per tal d'establir propostes de millora d'aquest espai verd del barri (accessibilitat, usos, activitats, visibilitat, recorreguts, zones insegures,..) 2. Definir els elements positius del parc. 3. Adequar el disseny i mobiliari als usos i activitats dels veïns. 4. Definir les activitats que actualment coexisteixen en el parc i les seves eventuals potencialitats. 5. Establir criteris per tal de potenciar usos positius en el parc i eliminar usos il·lícits.	**Plataforma d'Entitats i Veïns del barri** **Grup de dones IRIS**
Carril bici [h] Recorreguts dins del barri i connexions amb Sant Adrià de Besòs i Barcelona	1. Analitzar l'actual situació del carril bici en l'entorn immediat del barri. 2. Analitzar els recorreguts més idonis per al carril bici dins el barri tenint en compte les característiques actuals i futures dels diferents carrers i passatges i les connexions amb els diferents equipaments i àmbits residencials. 3. Establir recorreguts de carril bici a l'interior del barri i en connexió amb l'entorn immediat (Sant Adrià del Besòs, Barcelona, darrer tram del Riu Besòs)	**Plataforma d'Entitats i Veïns del barri** **Taller obert durant la Festa de l'esport, 9 d'abril del 2005**
Seguretat i urbanisme [i] Artefactes i dissenys urbans que van a favor o en contra de la seguretat al barri.	1. Analitzar quin tipus d'artefactes i dissenys urbans van a favor o en contra de la seguretat ciutadana i vial en l'actualitat. 2. Detectar els punts forts i febles del projecte de reurbanització de La Mina respecte el tema de la seguretat.	**Mossos d'Esquadra**

[a] Accessible en el cd adjunt (fase 2) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/ies.pdf
[b] Accessible en el cd adjunt (fase 2) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/ies.pdf
[c] Accessible en el cd adjunt (fase 2) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/ies.pdf
[d] Accessible en el cd adjunt (fase 2) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/toponimies.pdf
[e] Accessible en el cd adjunt (fase 2) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/rambla.pdf
[f] Accessible en el cd adjunt (fase 2) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/bruticia.pdf
[g] Accessible en el cd adjunt (fase 2) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/parc_besos.pdf
[h] Accessible en el cd adjunt (fase 2) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/carril_bici.pdf
[i] Accessible en el cd adjunt (fase 2) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/mossos.pdf

El barri i el riu [j] Usos i connectivitat del nou Parc Fluvial del Besòs.	1. Analitzar el darrer tram del riu Besòs com espai d'oci i d'interès mediambiental, actualment infrautilitzat pels veïns dels barris del marge dret de Sant Adrià. 2. Analitzar el riu com a nou eix vertebrador de la ciutat de Sant Adrià del 3. Besòs, com element de connexió entre ambdós marges. 4. Conèixer el riu com ecosistema, analitzar els impactes que l'afecten i com el darrer projecte de "Parc fluvial" l'ha transformat positiva i negativament. 5. Analitzar el devenir històric del riu, els seus usos a través del temps i els darrers projectes de regeneració urbana i mediambiental. 6. Establir criteris per a la millora del riu en general, en concret sobre noves activitats i usos per part dels veïns dels barris. 7. Analitzar i facilitar les connexions, accessos i mobilitat des dels barris dels marge dret a les lleres del riu. Adequar les connexions i l'accessibilitat als usos previstos.	**Escola d'Adults Fernández Márquez**
Sant Ramón de Penyafort [k] Dissenys, barreres arquitectòniques i envolvents d'aquest eix limítrof amb Barcelona.	1. Detectar els elements urbans negatius i positius d'aquesta via perimetral al barri. Allò que funciona (per la connexió vial) i allò que no (per la connexió peatonal). 2. Establir les característiques dels diferents trams del carrer (zona Parc del Besòs, zona Mina, etc.) 3. Entendre aquest carrer com un eix de transició entre Barcelona i Sant Adrià, la degradació del qual afecta negativament a la vertebració social i a la imatge del barri de La Mina. 4. Proposar idees per la millora del carrer Sant Ramón de Penyafort.	

[j] Accessible en el cd adjunt (fase 2) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/riu_besos.pdf / http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/riu_presentacio_taller.pdf

[k] Accessible en el cd adjunt (fase 2) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/penyafort.pdf http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/penyafort_resultats.pdf

PLA D'ACCIONS DE BARRI

El conjunt d'informació i propostes de millora desenvolupats arrel dels tallers de les fases 1 i 2, així com la informació recollida en els moments d'exposició pública conclou en un document de síntesi anomenat: *Compilació dels resultats dels tallers de participació ciutadana sobre espai públic (2002-2006)*.[46] Es tracta d'un document de propostes i recomanacions que s'organitza en:

- Línies estratègiques d'actuació. Temàtiques transversals que afecten al barri en el seu conjunt.
- Àmbits d'acció. Espais concrets del barri amb greus dèficits i/o grans potencialitats.

Aquests dos elements configuren un conjunt de noves *cartografies del territori,* en les quals es localitzen temes relacionats amb la connectivitat, la mobilitat i la qualificació de l'espai, entre altres.

Aquest treball serveix de base per a la redacció del *Pla d'Accions de barri (PAB),*[47] *(document de síntesi en l'annex nº5)*. que com s'ha dit anteriorment, és un document públic fet en relació al conveni de col·laboració amb l'Àmbit d'Espai Públic del Consorci de La Mina, per tal d'orientar projectes en una tercera fase de treball, un cop finalitzat el procés de Cartografies.

EI PAB defineix una sèrie d'esquemes directors sobre la intervenció en temes d'art i espai públic al barri de La Mina anomenats: *línies estratègiques d'intervenció.*

Tal i com s'exposa en aquest document, la intervenció en l'espai públic requereix una gestió integrada, que Remesar fonamenta en una sèrie de valors. En concret, esmenta el valor de:

- la diferència
- la connectivitat
- lo simbòlic i la memòria
- la sostenibilitat
- la innovació
- i el buit.[48]

És en aquest marc que es plantegen deu línies estratègiques d'intervenció vinculades a una sèrie de sub-línies, accions proposades i finalment formes de desenvolupament de les accions.

[46] Accessible en el cd adjunt (fase 2) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/compilacio.pdf
[47] Accessible en el cd adjunt (Pla d'Accions) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/pamin2.pdf
[48] Remesar, Antoni **Reflexions sobre la gestió integrada** a: Cr Polis **Pla d'Accions de Barri** 2006 Accessible en el cd adjunt (Pla d'Accions) i des de: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/pamin2.pdf

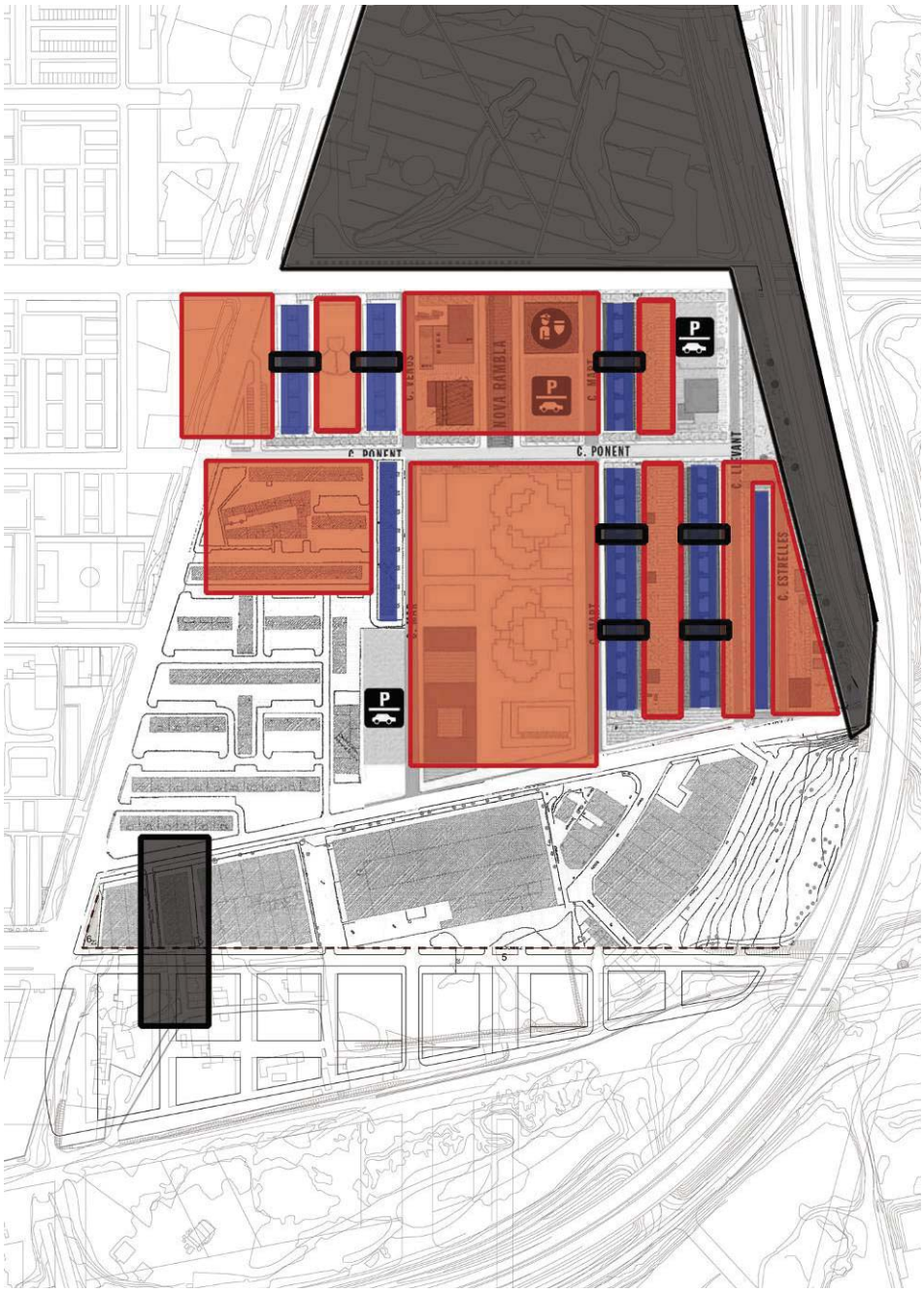


Fig.62 Plànol sobre control visual i seguretat al barri de La Mina. Annex a la Compilació dels resultats dels tallers de participació ciutadana sobre espai públic (2002-2006)

DIFUSIÓ, IMPLEMENTACIÓ I ANCORATGE SOCIAL DE LES IDEES PRODUÏDES

Tot i que la previsió és organitzar, -juntament amb la Plataforma d'Entitats i veïns del barri de La Mina-, les *2es Jornades sobre espai públic (documentació adjunta nº4),* la interlocució que s'inicia a partir d'aquesta fase entre els diferents actors no facilita dur a terme una exposició de caràcter reivindicatiu, donat que s'inicien les converses entre veïns, administració i Cr Polis, per tal d'anar implementant propostes concretes incloses en el PAB.

Per tal de difondre públicament els continguts del projecte i les seves conclusions, es posa en funcionament un lloc web on són accessibles tots els informes i documents produïts al llarg de Cartografies. Aquesta difusió facilita un cert ancoratge social de les idees produïdes. Fet que és intensificat quan algunes de les recomanacions i propostes del PAB són dutes finalment a terme per part del Consorci de La Mina, transformant aspectes i àmbits concrets de l'espai públic, entre els que destaquen:

- L'àrea de gossos situada en un dels sectors més problemàtics del barri, a prop de les vies de tren.
- El recorregut del carril bici del carrer Ponent (en connexió amb un carril preexistent al carrer Llevant), així com una futura xarxa de carril bici.
- Diverses àrees de jocs infantils a Camarón i Venus (en paral·lel a les instal·lades a La Mina Vella).
- La ubicació d'una escultura pública al barri de La Mina o al Parc del Besòs, seleccionada a través de l'organització d'un concurs públic.
- El nou dibuix i coloració del paviment de La Rambla de La Mina, projecte realitzat l'any 2008.[49]

Tot i que Cartografies de La Mina finalitza l'any 2006, l'etapa en la que ens trobem immersos està estretament vinculada a tot el procés participatiu, doncs aquest forma part dels impactes que té el propi projecte en el Pla de Transformació i per extensió, en el territori. Per aquesta raó, tot i haver passat tres anys des de al finalització de la segona fase de treball i la redacció del PAB, encara és difícil fer una avaluació completa del projecte, que aplacem a la finalització del propi Pla de Transformació l'any 2010.

[49] El projecte és accessible des de: http://www.ub.edu/escult/1.htm

Figs.63 i 64 Colors per trepitjar, coloració del paviment de La Mina, anys 2007-2008. Cr Polis

CONCLUSIONS

En la introducció a aquesta tesi doctoral, hem proposat una sèrie d'objectius de recerca que hem intentat acomplir. S'han volgut analitzar les claus, orígens i potencialitats de les pràctiques de participació ciutadana i art públic sobre temes d'espai urbà, abordant en especial les aportacions fetes des del camp de les arts; però també des del model interdisciplinari de recerca-intervenció plantejat pel Cr Polis.

Aquesta recerca (de caire heurístic), que ha avançat mitjançant avaluacions successives i formulant hipòtesis o preguntes provisionals, ens ha permès entendre i avaluar la dificultat de les relacions entre els camps estudiats. Tanmateix hem vist la dificultat d'analitzar determinades pràctiques, com l'art públic, des d'una posició allunyada del *"main stream"* de la història de l'art i de l'estètica. Més encara quan hem plantejat un rol determinat per l'artista: el de facilitador en els processos socials de transformació de l'ambient construït.

A continuació plantejarem les principals conclusions que han resultat d'aquest estudi, però també intentarem realitzar una lectura transversal de les diferents parts analitzades, amb l'objectiu de donar resposta a la problemàtica general, que ha girat entorn als vincles establerts entre tres camps "*disciplinaris*": l'art públic, l'espai públic i la participació ciutadana.

Les experiències dutes a terme en els camps de l'art públic, la participació, i el planejament i disseny urbà són exemples de les hibridacions succeïdes entre aquests camps. En certa mesura, els tres àmbits estan convergint en un punt d'interrelació encara vague i poc definit, en el que trobem múltiples formes d'abordatge. Charles Landry ens proposa una reflexió al voltant de la gestió de les ciutats contemporànies, i la necessitat d'introduir-hi mecanismes de flexibilitat i creativitat.[1] Per la seva part, Antoni Remesar aposta per una noció d'art públic vinculat al disseny de les ciutats, però també a la governabilitat contemporània. Finalment, Pedro Brandão amplia la noció d'interdisciplina per tal d'atendre a la complexa problemàtica de l'espai construït. La interdisciplina, explica, *"se basa en una lógica inherente a la interactividad, entre los actores profesionales y entre éstos y los no profesionales. Así, la matriz interdisciplinar en el proceso de diseño urbano es esencial y no meramente instrumental (...) debido a que los problemas cualitativos del espacio urbano, y en particular del espacio público tienen por característica la interconectividad, la incertidumbre, la complejidad, la ambigüedad y el conflicto entre actores/intereses."*[2]

[1] Landry, Charles **The Art of City-Making** London, Earthscan, 2006
[2] Brandão, Pedro **La ética y las profesiones del diseño de la ciudad. Convicciones, Responsabilidad e Interdisciplinaridad. Rastros de la Identidad profesional en el Diseño Urbano** Barcelona, Universitat de Barcelons, Resum de la Tesi Doctoral, 2007, *p.53*

GOVERNABILITAT I PARTICIPACIÓ

Tal i com hem analitzat en el marc teòric d'aquesta recerca, les pràctiques de participació ciutadana en les polítiques locals s'emmarquen en un context de promoció per part de determinats agents i estaments supra-locals. En concret, agendes, directrius i informes d'abast europeu o fins i tot internacional, promouen la participació de la ciutadania en la vida pública local, on es detecta un clar increment de l'obertura de processos participatius en temes de planejament, disseny urbà i art públic.

Dos dels objectius primordials d'aquesta recerca en relació al tema de la participació ciutadana han estat explorar les lògiques i definir els principals reptes als que s'enfronten aquests tipus de praxis. A mode de conclusió, hem observat que aquestes lògiques es regeixen per les següents dimensions:

- *Els nivells de participació*,[3] que varien en relació a la qualitat del debat públic, la voluntat política dels governants i la capacitat de presa de decisions de la ciutadania, condicionada per la capacitat d'organització de la societat civil.
- *La diversitat d'actors,* que en un mateix procés han de ser diversos, i fins i tot canviants. També han de respondre a les característiques d'ocupació i usos del territori, així com a un cert nivell de representativitat (en quant a idees; però també en quant a grups socials).
- *La dimensió formal del procès*, definida per diversos interessos i cicles temporals difícils de coordinar. [4] En aquest sentit, el procés participatiu ha de ser flexible i convertir-se en catalitzador per a la compaginació de diverses agendes. El disseny dels objectius, les fases, les metodologies, i continguts en relació al context territorial i social definiran aquesta capacitat.

Aquestes lògiques es veuen condicionades per la problemàtica general de la governabilitat, caracteritzada per la crisi estructural de la democràcia representativa en un context de tensions entre l'esfera global i local. Com assenyala François Ascher "*el neourbanismo*[5] *se enfrenta a grupos sociales diversificados, a individuos mutipertenecientes, a territorios, -social y espacialmente heterogéneos-, a una vida asociativa prolífica pero, a menudo efímera, al declive de la mediación que ejercían maestros, curas, tenderos de barrio, porteros, etc.*"[6] En aquest context, ens trobem en un

[3] Les escales de participació han estat tractades en la part I de la tesi doctoral
[4] Sovint determinats pels temps de les eleccions polítiques
[5] El neourbanismo és entès per François Ascher com una nova disciplina per abordar la gestió i transformació de la ciutat. Ascher, François (2001) **Los nuevos principios del urbanismo** Madrid, Alianza Editorial, 2004
[6] Asher, François (2004) op.cit.

punt d'inflexió determinat per un conjunt de reptes que hem sintetitzat en:

- la coordinació entre interessos globals i locals
- la inversió en capital social en relació als actors principals del les pràctiques de participació
- la comunicació horitzontal entre ciutadania i administració pública
- la coordinació de temporalitzacions diferenciades
- la capacitat de representativitat de la participació
- la implementació de processos d'avaluació en les fases finals de les pràctiques i finalment,
- la inclusió de la creativitat com a eina de treball (amb experiències properes al *Community art*)

La transformació de la ciutat a través del planejament i el disseny urbà és una de les polítiques de proximitat amb més recorregut en aquests tipus de processos. Les etapes de lluites i reivindicacions veïnals protagonitzades, com hem vist, a través dels Moviments Socials Urbans (MSU) descriuen una inèrcia que anirà apaivagant-se i adequant-se al que avui en dia es coneix com *community design* o planejament participatiu.

Es tracta de l'establiment de mecanismes formals de participació integrats en processos de regeneració urbana que canalitzen les demandes de la ciutadania en relació al seu entorn. Raó per la qual s'ha fet esment a la necessitat de crear un perfil professional capaç d'enfrontar-se, segons Pedro Brandão, no només al disseny estructural i formal de lo urbà, sinó també a la negociació, l'agència i la comunicació.[7]

ART PÚBLIC: EVOLUCIÓ D'UNA PRAXI MULTIDIMENSIONAL

Pel que fa a l'evolució de l'art públic al llarg del segle XX, analitzada en la part II d'aquesta recerca, s'ha establert un total de tres línies genealògiques que dibuixen el panorama de l'art públic i el monument en la primera meitat de segle, amb gran repercussió en etapes posteriors. En concret, hem analitzat:

- *la pèrdua del pedestal, com a línia genealògica 1*, sorgida a cavall entre els segle XIX i XX, quan es configuren les anomenades *obres ambientals.*
- *l'escultura nòmada, com a línia genealògica 2*, que significa una recerca en la forma del monument i no pas en la seva tipologia urbana.

[7] Tractat en la part I de la recerca.Brandão, Pedro (2007) op.cit. pp.120-122

- *els monuments a les víctimes, com a línia genealògica 3*, interessada en els llenguatges artístics contemporanis en paral·lel a una dimensió social preeminent. [8]

A través de l'estudi de l'evolució d'aquestes línies genealògiques i les seves repercussions durant la segona meitat del segle XX, s'han pogut analitzar els vincles de l'objecte i la producció artística amb l'espai públic, però també amb la societat, que passa de ser espectador passiu d'un monument de caire centrípet a participant que interacciona amb l'obra d'art.

El propi naixement de la noció d'art públic arrela en una visió progressista de la construcció de l'espai urbà, així com en una idea d'integració de les arts. En l'art de fer ciutat, l'artista (o l'arquitecte) és un ciutadà, i per tant aprofita la capacitat de significació dels elements urbans per formar, i comunicar als seus conciutadans els valors socials.

Amb les avantguardes artístiques de principis de segle XX, l'art públic no enceta una etapa prolífica, però si de gran transcendència pel que fa a la transformació de les nocions preestablertes pel llenguatge decimonònic monumental.

En concret, l'interès per la noció de *site* desenvolupat per artistes com Robert Smithson o Hans Haacke a partir de la dècada dels anys 70 enllaça amb el que hem anomenat *obres ambientals*, projectades en el període entre-guerres.

Destacats exemples d'obres ambientals els trobem en el Monument de Brancusi a Tirgu Jiu, o en el projecte de Monument a la IIIª Internacional, de Tatlin. Es tracta d'obres caracteritzades per la relació dialògica amb el territori d'intervenció, però també amb l'espectador, que passa a convertir-se en el centre (pel que fa a la percepció i ús de l'obra) de la pròpia intervenció.

La tercera línia genealògica, -de gran interès en relació als temes que estem tractant-, és la referida als *"monuments a les víctimes"* que, com hem vist, vinculen els emplaçaments (simbòlicament rellevants) amb la significació social d'allò commemorat. En aquest sentit, el conjunt d'intervencions analitzades descriu un camp ric i extens, situat al capdavant dels llenguatges artístics contemporanis. Però sobretot interessat en un, cada cop més gran, grau d'interacció de l'espectador amb l'obra.

En contraposició, trobem les anomenades *obres nòmades*, interessades per la forma i l'estil artístics però menys per la tipologia urbana en la que s'inserten. Aquesta línia repercuteixen en les intervencions d'art públic a Europa en el context de la reconstrucció de

[8] Encara es aviat, però es dibuixa una altra línea que segons A. Remesar (2004), podem anomenar "gestió del risc", vinculada a una de les característiques de la societat mundial, i que pren com a referència la problemàtica dels diversos terrorismes, de les malalties incontrolades com el SIDA, etc.

les ciutats destruïdes per la guerra. Posteriorment, ja en la dècada dels 80, és entesa en relació a processos integrals de regeneració urbana, en els que es pretenen transformacions de tipus urbanístic, però també econòmic i social. Els programes d'art públic es troben immersos en aquesta estructura, vinculats a la noció de cohesió social, i alhora immersos en una corrent supra-local, condicionada pel que es coneix com competència entre ciutats.

En paral·lel, als EEUU, es desenvolupa el que es coneixerà amb el nom genèric de *Public Art*, configurat pels programes de les Agències federals. El Public Art es pot dividir en:

- *L'art en emplaçaments públics*, influenciat per les anomenades obres nòmades, però sobretot pel renovat interès que demostren els arquitectes moderns de postguerra per la idea de la integració de les arts, en un intent d'humanitzar la ciutat i reflexionar a propòsit dels espais per a la vida en comunitat.
- *L'art en ubicacions específiques*, on s'interroga, des de diferents punts de vista la noció d'emplaçament en relació a l'obra d'art, i també en relació a l'estructura cultural i social que el determina.
- *Art públic i disseny urbà*, on es genera un camp d'intervenció híbrid, interessat pels llenguatges de l'escultura pública, el disseny i el mobiliari, per tal d'abordar el que s'entén és l'objecte de l'art públic, fonamentat en l'ús que la ciutadania fa del seu propi espai.
- I finalment, el *Community Art*, interessat en la dimensió social del procés d'intervenció.

Arribem d'aquesta forma a les parts III i IV de la tesi doctoral, on el marc teòric dona pas a l'estudi de casos i a l'anàlisi d'estratègies d'intervenció en relació al que hem anomenat pràctiques socials.

PRÀCTIQUES SOCIALS

En conjunt, es tracta d'una línia de treball amb experiències relativament recents i puntuals però amb capacitat de creixement i repercussió. Els processos i intervencions artístics tenen en aquest camp un ampli àmbit d'experimentació. Característiques singulars de l'art com la creativitat, l'estètica, l'anàlisi i producció conceptual, el treball en xarxa, l'emergència i anàlisi sobre temes d'identitat, etc. aplicats a processos de transformació urbana representen elements de valor afegit que, en general, es poden integrar en les dinàmiques pròpies de gestió, ús i transformació de les ciutats.

En concret, s'han estudiat un conjunt de pràctiques articulades en relació a una sèrie d'estratègies d'intervenció, l'anàlisi de les quals ha permès entendre el perfil de cada una d'elles. Les principals estratègies analitzades han estat:

- *Community Art*: que pretén donar visibilitat i millorar les condicions de vida de la comunitat que participa.
- *New Genre Public Art*: que planteja la interacció de l'artista amb l'audiència com una estratègia artística amb compromís social.
- *Execució Col·lectiva de l'Obra*: que entén l'obra d'art públic com un producte determinat per l'artista però executat (totalment o en part) per grups col·laboradors.
- *Projecte-Participació*: que intervé entenent la ciutadania com actor expert en l'ús quotidià de l'espai públic.

Com hem vist, no són les úniques línies de treball que aborden els temes de l'art públic, la participació i l'espai urbà. El *part-art*, les pràctiques de la IS, l'activisme dels 80, configuren altres estratègies d'intervenció que també articulen (de forma però més tangencial) els tres camps interrelacionats en aquesta tesi doctoral. En general, la inèrcia de tot aquest conjunt de pràctiques socials resulta en una línia novedosa, encara per estudiar, infiltrada en ocasions en estratègies de màrqueting empresarial. En ella es planteja una relectura de les idees d'Oskar Hansen a finals dels anys 50 en relació a l'*open form*; i de les experiències del *part-art*. Es tracta d'intervencions, molts d'elles de caràcter efímer, que neixen amb la intenció d'abordar l'usuari de l'espai públic i captar la seva atenció durant un lapse de temps, transformant i enriquint els usos del propi espai.

Amb independència del conjunt de pràctiques analitzades en la part III de la recerca, es desenvolupa el model de recerca-intervenció proposat pel Cr Polis. Aquest model s'integra en un camp mixt determinat per les tres àrees de recerca ja esmentades ,-espai públic, art públic i participació ciutadana-, i significa una proposta concreta per a establir uns lligams sòlids entre les tres parts.

Els processos aborden la problemàtica de la governabilitat a nivell local, i la necessitat de participació de la ciutadania en temes tant públics com el propi espai urbà.

En el conjunt de projectes gestionats pel Centre, es faciliten dinàmiques d'inclusió i comunicació entre tots els actors implicats: administració, veïns, entitats, tècnics,...possibilitant el treball transversal per tal d'activar mecanismes d'apropiació i coneixement territorial.

La dimensió creativa enriqueix els procediments i mecanismes metodològics que es posen en marxa, assimilant la inclusió de

tecnologies, procediments i mètodes cada vegada més complexos i amb un major grau de capacitat comunicativa. L'art i la creació en aquests processos són entesos com a mitjans que permeten la creativitat i la flexibilitat, sense establir preconceptes de tipus disciplinari.

En aquest sentit, és fonamental abordar els processos des d'una mirada complexa, basada en la noció d'interdisciplina. Aquesta és hereva de la noció moderna d'integració de les arts, aplicada però a la societat de la informació, on el coneixement és plural, i una sola disciplina i un sol segment professional ja no pot assegurar una resposta coherent a una realitat complexa.

La línia de recerca-intervenció sobre art públic i participació desenvolupada pel Cr Polis ha resultat en el foment de projectes com *Cartografies de La Mina*, -base d'aquesta recerca-, on es desenvolupen una sèrie de propostes de transformacions d'espai públic basades en les perspectives dels veïns i professionals participants en el procés. Les principals conclusions que resulten d'aquest procés tenen relació amb:

- La necessitat de consolidar una línia de treball a nivell de centre de recerca que permeti la construcció evolutiva d'altres processos, únicament prefigurats per uns objectius inicials clars.
- L'oportunitat que representa, per tots els actors implicats, dur a terme un procés de treball que finalitzi amb idees i propostes concretes sobre l'espai urbà, que puguin ser considerades (inclòs reconsiderades en nous tallers participatius) pels professionals implicats en el planejament i disseny urbà.

Pel que fa a l'equip de treball:

- L'interès en establir perfils disciplinaris i professionals coherents dins el grup de treball adients al tipus de problemàtica territorial.
- La necessitat de coordinar i dirigir amb eficàcia els diferents perfils disciplinaris i professionals.
- La necessitat de mantenir els membres sobre el terreny de forma rotativa, establint però la referència d'una o dues persones en el territori que responguin al perfil de facilitador.

Pel que fa a les relacions entre actors:

- La necessitat d'establir vincles i treballar amb grups organitzats, però també amb ciutadans individuals i grups no formals.
- El foment d'una interlocució interdisciplinària també a nivell territorial, potenciant la col·laboració de tècnics especialistes en paral·lel al treball dels tècnics socials, conductors de molts processos ciutadans des d'una sola dimensió professional i disciplinar.

En aquest punt, podem contrastar el model d'intervenció proposat pel Cr Polis amb les principals estratègies d'intervenció analitzades en la part III de la recerca *(veure quadre).* Aquest anàlisi comparatiu s'efectua en relació a tres paràmetres:

- els objectius de participació;
- les relacions entre actors; i finalment
- l'àmbit d'ús i difusió dels resultats obtinguts pels projectes.

	Execució col·lectiva de l'obra	**New Genre Public Art**	**Community Art**	**Projecte-Participació**	**CRPolis**
Objectius de participació	Col·laboració massiva i anònima, sense vincle amb les primeres etapes del disseny de la intervenció	Es pretén la interacció en diferents graus de l'audiència amb el projecte i/o l'obra en relació als temes tractats	La millora de les condicions de vida de les comunitats on intervenen i/o la denúncia social, donant visibilitat, i a vegades veu, a col·lectius desafavorits	Transformar la imatge urbana i/o la forma urbana mitjançant la participació de la ciutadania implicada en parts del procés de disseny i /o producció	Donar eines de tipus cognitiu i metodològic a la ciutadania per tal de poder discutir i defensar propostes d'espai públic
Relacions entre actors	Es tracta d'obres pensades per a ser obertes en el moment de la seva construcció. El col·laborador no intervé en etapes prèvies.	Es focalitza en dos actors: artista i audiència	La feina de l'artista s'apropa a la del treballador social (a voltes proper a l'àmbit assistencial). S'implica amb els grups participants. Sovint ha de d'interactuar amb diferents sectors de l'administració pública.	L'artista s'integra en equips de treball interdisciplinaris . La ciutadania és entesa com experta en el coneixement de l'espai d'intervenció. Es fonamental establir una interlocució amb l'administració pública	L'artista s'integra en equips de treball interdisciplinaris . La ciutadania és entesa com experta en el coneixement de l'espai d'intervenció. Es fonamental establir una interlocució amb l'administració pública
Àmbit d'ús i difusió dels resultats obtinguts	Circuit de l'art Territori, a nivell urbà però també dels mèdia	Circuit de l'art Audiència	Audiència i grup de participants Circuit de l'art	Ciutadania Territori Cooperació institucional	Ciutadania Territori Cooperació institucional

Quadre comparatiu de les principals pràctiques socials estudiades

En primer lloc, cal destacar la proximitat del model del *Cr Polis* amb les pràctiques situades sota el títol *Projecte-Participacio*. No és d'estranyar, ambdues es troben fora del circuit de l'art, i és la ciutadania mateixa, el territori d'intervenció, i en tot cas un cert nivell de relacions institucionals els àmbits que reben i poden fer *ús dels resultats del projecte*.

En canvi, les pràctiques socials immerses en el circuit de l'art es troben condicionades pels propis límits d'aquest entorn, raó per la qual la ciutadania és sovint entesa com col·laboradora del projecte, o com

audiència, abordada exclusivament en relació als temes seleccionats per l'artista i/o la institució promotora.

Tanmateix, les *relacions entre actors* assenyalen una gran proximitat entre el model del *Cr Polis* i el de *Projecte-Participació*. En ambdós casos, l'artista s'integra en equips de treball interdisciplinaris on és fonamental, -en alguna fase del procés-, establir una interlocució amb l'administració pública (ens gestor de la transformació urbana). D'altra banda la ciutadania és considerada *experta* en el coneixement de l'espai d'intervenció i, en aquest sentit, actor indispensable en diferents moments del procés.

La interlocució a tres bandes entre artista, administració pública i ciutadania no sol formar part dels projectes de *Community Art, NGPA o Execució col·lectiva de l'obra*. En tot cas, és l'artista qui pren el rol de mediador entre ambdós actors per tal de negociar-ne aspectes concrets.

Finalment, els *objectius de participació* de cada una de les estratègies difereixen en tots els casos. El *Cr Polis* aposta per donar eines de tipus cognitiu i metodològic a la ciutadania, seguint el model de l'artista (o grup de treball) facilitador. En canvi, les pràctiques de *Projecte-Participació* no tenen aquest objectiu explícit, sinó que la participació és un element més, necessari per a transformar adientment la forma i la imatge urbana en relació a l'emplaçament. Per la seva banda, el *Community Art* proposa donar visibilitat a col·lectius desafavorits, per tal de millorar les seves condicions de vida. A diferència dels projectes de *NGPA*, que pretenen la interacció (que no pas la participació) de diverses audiències en l'obra. Per últim els projectes basats en l'*Execució col·lectiva de l'obra* tampoc no plantegen la participació, sinó la col·laboració, massiva i anònima, de persones en el moment de la seva producció.

Aquest paràmetre marca una diferència important entre el model del *Cr Polis* i tots els altres, donada la dimensió cívica que s'atorga al fet de facilitar la participació de la ciutadania en afers públics com és la transformació del seu propi espai. Aquesta dimensió s'emmarca, com hem vist, en la problemàtica de la governabilitat a nivell local en les pràctiques participatives.

Un darrer aspecte interessant per tal d'establir paràmetres comparatius entre el model desenvolupat pel *Cr Polis* i el conjunt de pràctiques més properes al circuit de l'art són els *criteris d'avaluació dels processos*. En aquest sentit, el model d'intervenció proposat pel Centre de recerca es sotmet als criteris explicitats en la part I de la tesi doctoral, en el marc de les pràctiques de participació ciutadana. Aquests criteris s'estructuren, com hem vist, en quatre àmbits:

- Qui participa
- Sobre què es participa

- Com es participa
- Conseqüències del procés

L'interès és avaluar la qualitat de la participació ciutadana en el context de la problemàtica de la governabilitat. La majoria de les pràctiques socials promogudes dins el circuit artístic, pel contrari, plantegen altres criteris d'avaluació:

- Anàlisi dels efectes positius/negatius sobre els grups col·laboradors
- Valoració de l'ús lícit o il·lícit dels resultats del procés en cercles artístics
- Valoració en relació a la gestió de les audiències
- Anàlisi de l 'impacte estètic i artístic a mig i llarg plaç.[9]

Des del punt de vista de les persones i audiències col·laboradores, François Matarasso es fixa en:

- La capacitat de creixement personal i millora de l'autoestima
- La capacitat de cohesió social
- La capacitat d'empoderament i autogestió
- La capacitat de millorar la imatge local i la identitat
- La capacitat d'incrementar la imaginació i les visions en relació al tema tractat
- La capacitat de benestar.[10]

ALGUNES CONSIDERACIONS FINALS

La participació de la ciutadania en la cosa pública és, com hem vist, una demanda cada cop més activa per part de molts sectors implicats. Els processos que situen en la pràctica aquest valor cívic són però molt complexos, i a voltes contradictoris, per no dir sorprenents.

"La planificación impone (...) un profundo cambio de conducta, exige el concurso de todas las fuerzas sociales, en una auténtica intercomunicación entre administradores y administrados, que nos obliga y nos vincula a todos.(...) El pueblo no puede seguir teniendo una visión parcial de sus problemas. Necesita poseer un conocimiento completo y global de las necesidades colectivas y de la valoración de las mismas (...) Hoy se demanda y exige una más directa y decidida participación popular en la cosa pública, que halla manifestación en el

[9] Brenson, Michael **Healing in time** A: Jacob, Mary Jane; Brenson, Michael; Olson, Eva M. **Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago curated by Mary Jane Jacob** Seattle, Washington Bay Press, 1995, pp.40-45

[10] Matarasso, François (1997) **Use or Ornament? The social impact of participation in the arts** UK, Comedia, 2003

control ciudadano, en el poder delegado, en la conciliación, en la consulta, en la información, etc."[11]

Podriem estar davant un escrit actual, potser d'un polític progressista, emmarcat en una democràcia formal. Estem però davant un text escrit l'any 1970 en ple franquisme, pel llavors alcalde de la ciutat de Barcelona José Mª de Porcioles.

Aquesta incoherència històrica no pretén més que il·lustrar la dificultat amb la que ens enfrontem quan parlem d'aquest terreny complex que és la participació ciutadana i alertar sobre alguns dels usos del concepte.

Bona part de la literatura i articles d'opinió que es poden llegir actualment en relació a la participació ciutadana traspuen una mena de sediment moralitzant en relació a les bones i les males pràctiques. Sovint es planteja que l'administració pública pretén el control, la manipulació i/o la mort dels processos participatius; i també sovint es presenta la participació com sinònim d'empoderament essencialista de la ciutadania, mitjançant un raonament purament retòric on "*el meu grup*", en bona mida "*jo*", s'identifica amb "*tots el grups*", es a dir "*nosaltres*", reflectint l'altra cara de les lògiques "il·luministes" i "autoritàries" amb que s'identifiquen les actuacions de l'administració pública.

Ambdues posicions ens semblen agosarades. Si bé es cert que molts processos ciutadans s'han esmorteït per una manca de recolzament institucional, no cal contemplar l'administració pública com l'enemic a combatre a través de processos exclusivament autogestionats. L'administració pública representa, en les democràcies formals, l'ens responsable de la gestió pública, i actor fonamental en els processos de participació, amb qui cal poder i saber negociar.

D'altra part, la qüestió subtil de l'empoderament de la societat ens sembla un tema a destacar. En general, entenem que la participació pot establir-se a diferents nivells: l'accés transparent a la informació, la consulta, el debat i la possibilitat de decisió...Però també, la possibilitat d'establir un diàleg puntual i/o parcial amb l'administració. En definitiva, defensem també una participació pràctica i puntual, que resolgui problemes concrets sense haver d'establir processos d'autodeterminació col·lectiva. Processos que permetin la participació d'un sector inaccessible com és el ciutadà actiu (amb poc temps per a la implicació personal en processos dilatats), i que fugin del conjunt de pràctiques fonamentalment discursives que cada cop més s'apropen als discursos acadèmics i s'allunyen de poder transformar la realitat.[12]

---

[11] Porcioles, Jose Mª **Discurso en el acto de inauguración de la Exposición Barcelona-74** *7 de febrero de 1970* A: Porcioles, Jose Mª **Palabras a la ciudad** Barcelona, Ediciones Barcelona 1972, 1972, pp.170-171

[12] "*como metalenguaje, capaz de ciertas transformaciones discursivas, ideologicamente determinado por principios individualistas y cooperativos, pero falsamente comunitarios*" Remesar, A. **Civic Empowerment : Un**

Finalment, defenem la governància urbana, *"que podemos definir como un sistema de dispositivos y de modos de actuación que reúne a instituciones y representantes de la sociedad civil para elaborar y poner en marcha las políticas y las decisiones públicas."*[13] El repte és saber si d'una banda els actors que disposen de "capacitats" conceptuals i instrumentals; i d'altra els que disposen de "poder" polític per a continuar o endegar transformacions, són capaços –junt amb la ciutadania- de sobrepassar el límits que l'acadèmia i la política imposen, i desenvolupen realment un art públic entès com *"art del ciutadà."*

"Si el ciudadano participa activamente en el proceso de toma de decisiones del proyecto urbano; si los "técnicos" (arquitectos, artistas, etc.) abandonan su papel de intermediarios o mediadores, para adoptar un rol de facilitador –de información, de formación, de libertad creativa-; si los equipos así constituidos trabajan en base a la negociación, es perfectamente factible pensar en un arte de los ciudadanos."[14]

reto para el Arte Público en los procesos de Diseño Urbano A: Acciaiouli, M; Cunha, J; Maia **Arte e Poder** Lisboa, IHA/Estudos de Arte Contemporânea, 2008, p.422

[13] Asher, F. (2004) op.cit. p. 84

[14] Remesar, Antoni **Waterfront, arte pública e cidadania** A: Brandão, Pedro; Remesar, Antoni (coord.) **Espaço Público e a Interdisciplinaridade** Lisboa, Centro Português Design, 2000, pp.60-68, p.67

CONCLUSIONS

In the introduction to this thesis, we proposed a series of research objectives that we tried to accomplish. The research aims to analyze the key sources and potential practices of citizen participation on issues of public art and urban space, addressing in particular the contributions made from the arts field, but also from the interdisciplinary research-intervention model raised by the Polis Research Center.

This research (heuristic in nature), which has progressed through successive assessments and formulating tentative hypotheses or questions, allowed us to understand and evaluate the difficulty of relations between the fields studied. Also we have seen the difficulty of analyzing certain practices, such as public art, from a position away from the "main stream" of art history and aesthetics. Even more when we raised a specific role for the artist: that is facilitator in the social transformation of the built environment.

Then addressing the main findings resulting from this study, but also attempts a cross-reading of parts analyzed, with the aim of responding to the general problem, which has revolved around the relationship established between three "disciplinary" fields: public art, public space and civic participation.

The experiences carried out in the fields of public art, participation, planning and urban design are examples of hybridization occurring between these areas. To some extent, all three areas are converging at a point of interaction is still vague and poorly defined, which are many ways of approach. Charles Landry proposes a reflection on the management of contemporary cities, and the need to introduce mechanisms for flexibility and creativity. For his part, Antoni Remesar studies a notion of public art related to the design of cities, but also related to contemporary governance. Finally, Pedro Brandão extends the notion of interdisciplinary to address the complex problems of space built. Interdiscipline, he explains, *"se basa en una lógica inherente a la interactividad, entre los actores profesionales y entre éstos y los no profesionales. Así, la matriz interdisciplinar en el proceso de diseño urbano es esencial y no meramente instrumental (...) debido a que los problemas cualitativos del espacio urbano, y en particular del espacio público tienen por característica la interconectividad, la incertidumbre, la complejidad, la ambigüedad y el conflicto entre actores/intereses."*[15]

[15] Brandão, Pedro **La ética y las profesiones del diseño de la ciudad. Convicciones, Responsabilidad e Interdisciplinaridad. Rastros de la Identidad profesional en el Diseño Urbano** Barcelona, Universitat de Barcelons, Resum de la Tesi Doctoral, 2007, *p.53*

GOVERNANCE AND PARTICIPATION

As we discussed in the theoretical framework of this research, the practices of citizen participation in local policies are framed in a context of promotion by certain agents and supra-local bodies. In particular, Europe-wide or even international schedules, guidelines and reports, promote citizen participation in local public life, where it is detected a clear increase of the opening themes of participatory processes in planning, urban design and public art.

Two of the main objectives of this research on the subject of citizen participation have been to explore and define the main logics and challenges facing these types of praxis. By way of conclusion, we found that these logics are governed by the following dimensions:

- *Levels of participation*,[16] which vary in relation to the quality of public debate, the political will of leaders and decision-making capacity of the public, conditioned by the organizational capacity of civil society.
- *Diversity of actors*, which must be different, and even changing in the same process. They must also meet the characteristics of the social uses of territory, as well as a certain level of representation (in terms of ideas but also in terms of social groups).
- *The formal dimension of the process*, defined by different interests and time cycles difficult to coordinate.[17] In this sense, the participatory process must be flexible and become a catalyst for reconciliation between different agendas. The design objectives, phases, methodologies and contents in relation to territorial and social context define this capability.

These logics are influenced by the general problems of governance, characterized by the structural crisis of representative democracy in a context of tensions between global and local area. As François Ascher explains, "*el neourbanismo*[18] *se enfrenta a grupos sociales diversificados, a individuos mutipertenecientes, a territorios, -social y espacialmente heterogéneos-, a una vida asociativa prolífica pero, a menudo efímera, al declive de la mediación que ejercían maestros, curas, tenderos de barrio, porteros, etc.*"[19] In this context, we are at a turning point for a particular set of challenges that we synthesized in:

- coordination between local and global interests
- investment in social capital in relation to the actors on the practice of participation

[16] Les escales de participació han estat tractades en la part I de la tesi doctoral
[17] Sovint determinats pels temps de les eleccions polítiques
[18] El neourbanismo és entès per François Ascher com una nova disciplina per abordar la gestió i transformació de la ciutat. Ascher, François (2001) **Los nuevos principios del urbanismo** Madrid, Alianza Editorial, 2004
[19] Asher, François (2004) op.cit.

- horizontal communication between citizens and public administration
- the coordination of different agendas
- the capacity of representative participation
- the implementation of assessment processes in the final stages of practice, and finally
- the inclusion of creativity as a work tool of the process

The transformation of the city through planning and urban design is a policy of closeness to travel more in these types of processes. The stages featuring neighborhood struggles and demands, as seen through the Urban Social Movements (USM) described an inertia that will be appeased and adapting to what today is known as *participatory planning* and *community design*.

That is the establishment of formal mechanisms of participation in integrated urban regeneration processes that channel the demands of citizens in relation to their environment. And that's why, according to Pedro Brandão, has been emphasized the need to create a professional profile able to cope not only in structural and formal urban design but also able to develop negotiation, agency and communication.[20]

PUBLIC ART: EVOLUTION OF A MULTIDIMENSIONAL PRAXIS

Regarding the evolution of public art throughout the twentieth century, analyzed in Part II of this research, has established a total of three genealogical lines that outline the scope of public art and monument during the first half of the century, with great impact in later stages. Specifically, we reviewed:

- *loss of the pedestal, as the genealogical line number 1,* which emerged straddling the nineteenth and twentieth century, when setting up the so-called *environmental works*.
- *nomad sculpture, as the genealogical line number 2*, which means a search in the form of the monument and not in its urban typology.
- And finally, *memorials, as the genealogical line number 3,* interested in contemporary artistic languages at the same time as the social dimension of the commemoration. [21]

[20] Tractat en la part I de la recerca.Brandão, Pedro (2007) op.cit. pp.120-122

[21] Encara es aviat, però es dibuixa una altra línea que segons A. Remesar (2004), podem anomenar "gestió del risc", vinculada a una de les característiques de la societat mundial, i que pren com a referència la problemàtica dels diversos terrorismes, de les malalties incontrolades com el SIDA, etc.

Through the study of the evolution of these genealogical lines and its impact during the second half of the twentieth century, have been analyzing the links of the object and artistic production with the public space, but also with society, which happens to be a passive spectator of a centripetal monument, to a participant that interacts with the artwork.

The very birth of the concept of public art rooted in a progressive vision of the construction of urban space and the idea of integrating the arts. In the art of city building, the artist (or architect) is a citizen, and therefore the ability to take advantage of significant urban elements to form and inform their fellow social values.

With artistic vanguards of the early twentieth century, public art does not establish a prolific stage, but the productions of this period are very important, as they regard the transformation of nineteenth-century monumental language to modern notions.

In particular, the interest in the notion of *site* developed by artists like Robert Smithson and Hans Haacke in the decade of the 70s, links with waht we called *environmental works*, studied in the inter-war period.

Outstanding examples are found in the environmental work of Brancusi *Monument in Tirgu Jiu*, or in the proposed *Monument to the III International* of Tatlin. Those works are characterized by the dialogical relationship with the space of intervention, but also with the spectator, who happens to become the center (with respect to the perception and use) of the artwork.

The third genealogic line, high-interest in the issues we are dealing, is referred to the *Memorials* in which, as we have seen, there is a link between the sites (symbolically relevant) with the social significance of what is commemorated. In this sense, the memorials anlayzed describe a rich field of interventions, located at the forefront of contemporary artistic languages, but above all interested in an increasingly large degree of interaction of the viewer with the artwork.

In contrast, we find the so-called *nomadic work*, interested in artistic form and style but less for the urban typology in which is inserted. This line impact on the interventions of public art in Europe in the context of reconstruction of cities destroyed by war. Later, in the 80s, is understood in relation to integrated urban regeneration processes, which seek changes in the urban type, but also in te economic and social development. Public art programs are involved in this structure, linked to the notion of social cohesion, while immersed in a supra-local power, conditioned by the competition between cities.

At the same time in the USA, it is developed what is known by the generic name of *Public Art*, that is the artworks set up by programs of federal agencies. The Public Art can be divided into:

- *Art in public places*, influenced by the works called nomadic, but especially for the renewed interest shown by modern architects after the war by the idea of integrating the arts, in an attempt to humanize the city and think about the spaces for community life.
- *Site specific art*, a meditation on, from different points of view, the notion of location in relation to the work of art, and also in cultural and social structure that determines it.
- *Public art and urban design*, which generates an hybrid field of intervention interested in the languages of public sculpture, design and furniture, to address what is meant is the object of public art, based on the use that the public makes in its own space.
- And finally, *Community Art*, interested in the social dimension of the intervention process.

We came this way in Parts III and IV of the thesis, where the theoretical framework gives way to the analysis of the case study and the intervention strategies in relation to what we called social practices.

SOCIAL PRACTICES

Overall, this is a line of relatively recent work experience but capable of growth and impact. The processes and artistic interventions in this field have a wide field of experimentation. Unique characteristics of art as creativity, aesthetics, analysis and conceptual work in networks, the emergence and analysis on issues of identity, etc.. applied to urban transformation processes represent items af added value, which can be integrated into the dynamics of management, use and transformation of cities.

Specifically, we studied a set of practices articulated in relation to a range of intervention strategies, analysis of which has allowed understanding the profile of each. The main strategies have been organized in:

- *Community Art*: intended to improve the living conditions of the community involved.
- *New Genre Public Art*: it raises the artist's interaction with the audience as an artistic strategy with social commitment.
- *Collective implementation of the work:* it understands the work of public art as a product for the artist but executed (wholly or partly) by a group of collaborators.
- *Project-Participation:* Which understand the citizens involved as expert actors of the everyday public space.

As we have seen, those strategies are not the only lines of work addressing issues of public art, urban space and social involvement. The *part-art*, the IS practices, the activism of 80's, set other intervention strategies that articulate (in some tangential way) the three interrelated fields in this thesis. In general, the inertia of this whole set of social practices describes a new line, still studying, sometimes infiltrated into corporate marketing strategies. It proposes a reading of the ideas of Oskar Hansen in the late 50s in connection to the *open form*. These interventions, many of them characterized by its ephemeral nature, born with the intention of addressing the user of public space and capture their attention during a period of time, transforming and enriching uses of space itself.

Regardless of all the practices analyzed in Part III of the research, it is developed the research-intervention model proposed by the Polis Research Center. This model is integrated in a mixed field determined by the three research areas already mentioned: public space, public art and civic participation. In this sense, it is a proposal to establish specific linkages between these three areas.

The processes managed by the Center address the issue of governance at local level and the need for public participation in public matters as urban space itself. They operate in the dynamics of inclusion and facilitate communication between all stakeholders: administration, neighbors, organizations, technical professionals,... allowing the work to enable appropriation and mechanisms of territorial knowledge.

The creative dimension enriches the methodological procedures and mechanisms that are implemented, assimilating technologies, procedures and methods more and more sophisticated, with a greater degree of communicative ability. The art and the creation in these processes are understood as means that allow creativity and flexibility, without set of disciplinary preconceptes.

In this sense, it is essential to address the complex processes from a standpoint based on the notion of interdisciplinary. This is modern heir to the notion of integration of the arts, but applied to the information society, where knowledge is plural, and one professional discipline and a single segment can no longer ensure a coherent response to a complex reality.

The research-intervention on public art and participation has been developed by the Polis Resarch Center in promoting projects like *Cartografies de La Mina*, -basis of this research-, in which are developed a series of proposals based on the transformations of public space

prospects of the residents and professionals involved in the process. The main conclusions resulting from this process are related to:

- The need to consolidate a working line-level research center that supports the construction of other evolutionary processes, only prefigurated by some initial goals.
- The opportunity represented for all stakeholders to carry out a work process that ends with concrete proposals and ideas about urban space, that may be considered (including reconsidered in new workshops) for professionals involved in the planning and urban design.

In relation to the team:

- Interest in establishing consistent and professional profiles disciplinary group working linked with the territorial issues.
- The need to coordinate and direct effectively the various disciplinary and professional profiles.
- The need to rotate the membership in the territory, but by setting the reference of one or two people in the area that meet the profile of facilitator.

Regarding relations between actors:

- The need to establish links and work with organized groups, but also with individual citizens and non-formal groups.
- The promotion of interdisciplinary dialogue, also in the territory of intervention, encouraging co-operation of technical specialists in parallel with social work technicians, drivers of many citizens processes from a single dimension and professional discipline.

At this point, we are able to compare the intervention model proposed by Polis Resarch Center with major intervention strategies analyzed in Part III of this research *(see table).* The comparative analysis is performed on three parameters:

- the objectives of participation;
- relations between actors, and finally
- scope of use and dissemination of results of projects.

	Collective implementation of the work	New Genre Public Art	Community Art	Project-Participation	Polis Resarch Center
Objectives of participation	Collaboration massive and anonymous, no link with the early stages of intervention design	It is intended to promote degrees of interaction between the audience and the project and/or the artwork in relation to the subjects treated	Improving the living conditions of the communities involved and / or social protest, giving visibility and sometimes voice, to help disadvantaged groups	Transforming urban image and / or urban form through the participation of citizens involved in parts of the design process and / or production	Give cognitive and methodology tools to citizenship in order to discuss and defend proposals for public space
Relations between actors	These are works intended to be open at the time of its construction. The collaborators has no say in previous stages	It focuses on two actors: artist and audience	The work of the artist approaches the social worker (sometimes next of healthcare). Involved with participating groups, often must interact with different sectors of public administration	The artist integrates interdisciplinary teams. Citizenship is understood as expert knowledge of the area of intervention. It is essential to establish a dialogue with citizens	The artist integrates interdisciplinary teams. Citizenship is understood as expert knowledge of the area of intervention. It is essential to establish a dialogue with citizens
Scope of use and dissemination of results	Art circuit Territory, but also at the urban level of the media	Art circuit Audience	Audience and participants Art circuit	Citizenship Territory Institutional cooperation	Citizenship Territory Institutional cooperation

Table comparing the main social practices studied

First, it is important to highlight the proximity of the Polis Research Center model with practices located under the title Project-Participation. Not surprisingly, both are outside the art circuit, and is the same citizenship, the territory of intervention, and in any case a certain level of institutional relations areas that can receive and use the results of project.

However, social practices embedded in the circuit of art are conditioned by their own limits in this environment, that's why citizenship is often understood only as a collaborator of the project, or as audience dealed exclusively in relation to the topics selected by the artist and / or promoted by the institution.

Also, relations between actors show a great closeness between the model of the Polis Resarch Center and the practices of Projecte-Participation developed. In both cases, the artist integrates interdisciplinary teams which in some stage of the process, establish a dialogue with the local administration (which is the urban transformation manager). Meanwhile the public is considered an expert

knowledge of the area of intervention and in this sense, essential actor in different moments of the process.
The three-way dialogue between artist, public administration and citizens is not usually part of the *Community Art* projects, the *New Genre Public Art*, and the artworks implemented collectively. In any case, it is the artist who takes the role of mediator between the actors to negotiate specific aspects.
Finally, the objectives of participation of each of the strategies differ in all cases. Polis Research Center offers cognitive and methodological tools to citizenship, following the model of the facilitator artist (or workgroup). In contrast, Project-Participation practices have not this explicit aim. In those cases, participation is just an element of the process, needed to transform the shape and urban image adequately. For its part, *Community Art* projects intend to give visibility and improve the living conditions of disadvantaged groups. Unlike *New Genre Public Art* projects, which search interaction rather than participation, want the audiences to collaborate in the project in relation to the subject of the artwork. Finally projects based in the collavorative implementation of the work does not raise the participation, but the co-operation, anonymous and massive, of people at the time of its production.

This parameter makes a significant difference between the pattern of Polis Research Center and all others, given the civic dimension which is given to the fact of facilitating the participation of citizens in public affairs, as it is the transformation of their own space. This dimension is framed, as seen, in the problems of governance at local level in participatory practices.

One final interesting aspect to establish parameters of comparison between the model developed by the Polis Research Center and the set of practices closer to art circuit, are the criteria for evaluation processes. In this sense, the Center is subject to the criteria explained in Part I of the thesis, related with the practices of citizen participation. These criteria are structured in four areas:

- Who participates
- What was involved
- How to participate
- Follow the process

The interest is to assess the quality of citizen participation in the context of the problems of governance. Most social practices promoted within the art circuit, however, pose different evaluation criteria:

- Analysis of the positive and negative effects on the groups of collaborators

- Assessment of the legitimate use of the results of the process in artistic circles
- Assessment in relation to the management of audiences
- Analysis of the aesthetic and artistic impact in medium and long term [22]

From the standpoint of the individual and collective audiences, François Matarasso is fixed at:

- The capacity for personal growth and improved self-esteem
- The capacity of social cohesion
- The ability to self-empowerment and management
- The ability to improve local image and identity
- The ability to increase imagination and visions in relation to the subject treated
- The ability of welfare[23]

SOME FINAL CONSIDERATIONS

The participation of citizens in public issues is, as we have seen, an increasing demand from many sectors. But the processes that put in practice this civic value are very complex and sometimes contradictory, if not surprising.

"La planificación impone (...) un profundo cambio de conducta, exige el concurso de todas las fuerzas sociales, en una auténtica intercomunicación entre administradores y administrados, que nos obliga y nos vincula a todos.(...) El pueblo no puede seguir teniendo una visión parcial de sus problemas. Necesita poseer un conocimiento completo y global de las necesidades colectivas y de la valoración de las mismas (...) Hoy se demanda y exige una más directa y decidida participación popular en la cosa pública, que halla manifestación en el control ciudadano, en el poder delegado, en la conciliación, en la consulta, en la información, etc."[24]

This text could have been writted now, perhaps by a progressive political, framed in a formal democracy. But that is a text writted in 1970 in full Franco, by the then mayor of Barcelona Jose Maria Porcioles.

This inconsistency does not pretend more than to demonstrates the difficulty we face when we talk about this complex field that is citizen participation and warn about some uses of the concept.

[22] Brenson, Michael **Healing in time** A: Jacob, Mary Jane; Brenson, Michael; Olson, Eva M. **Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago curated by Mary Jane Jacob** Seattle, Washington Bay Press, 1995, pp.40-45

[23] Matarasso, François (1997) **Use or Ornament? The social impact of participation in the arts** UK, Comedia, 2003

[24] Porcioles, Jose Mª **Discurso en el acto de inauguración de la Exposición Barcelona-74** *7 de febrero de 1970* A: Porcioles, Jose Mª **Palabras a la ciudad** Barcelona, Ediciones Barcelona 1972, 1972, pp.170-171

Much of the literature and opinion articles published about citizen participation exudes a kind of moralizing sediment about good and bad practices. It is often argued that the government intends to control, to manipulate and/or death participatory processes; and also often participation is presented as synonymous of essentialist empowerment of citizens, through a purely rhetorical reasoning where *"my group"*, in good measure *"I"* identifies with *"all groups"*, in *"we"*, reflecting the other side of the "iluministic" and "authoritarian" logics which sometimes identify public administration.

Both positions seem daring. While it is true that many citizens have damped processes for a lack of institutional support, public administration should be viewed not as an enemy to fight through autonomous processes exclusively. The government is, in formal democracies, the body responsible for governance, and fundamental actor in the processes of participation, with who should know and be able to negotiate.

On the other hand, the subtle question of the empowerment of society seems an important subject. In general, we understand, as seen, that participation can be established at different levels: the transparent access to information, consultation, discussion and possible decision ... But also, the possibility of establishing a timely dialogue with the administration. In short, we defend a practical and timely participation, to resolve specific problems without having to establish extensive processes. In other words, we defend practices that allow the participation of active citizens (with little time for personal involvement in dilated processes), and flee from the set of discursive practices closer to academic discourses and more and more alienate from the transformation of reality. [25]

Finally, we defend the urban governance "*que podemos definir como un sistema de dispositivos y de modos de actuación que reúne a instituciones y representantes de la sociedad civil para elaborar y poner en marcha las políticas y las decisiones públicas.*"[26] The challenge is to know whether on one hand the actors who have conceptual and instrumental abilities; and on the other hand those who have "power" to continue or initiate policy changes, they can, -along with the citizenship- exceed limits imposed from academia and politics, and develop a truly public art as "*citizen art*".

"Si el ciudadano participa activamente en el proceso de toma de decisiones del proyecto urbano; si los "técnicos" (arquitectos, artistas, etc.) abandonan su

[25] "*como metalenguaje, capaz de ciertas transformaciones discursivas, ideologicamente determinado por principios individualistas y cooperativos, pero falsamente comunitarios*" Remesar, A. **Civic Empowerment : Un reto para el Arte Público en los procesos de Diseño Urbano** A: Acciaiouli, M; Cunha, J; Maia **Arte e Poder** Lisboa, IHA/Estudos de Arte Contemporânea, 2008, p.422

[26] Asher, F. (2004) op.cit. p. 84

papel de intermediarios o mediadores, para adoptar un rol de facilitador –de información, de formación, de libertad creativa-; si los equipos así constituidos trabajan en base a la negociación, es perfectamente factible pensar en un arte de los ciudadanos."[27]

[27] Remesar, Antoni **Waterfront, arte pública e cidadania** A: Brandão, Pedro; Remesar, Antoni (coord.) **Espaço Público e a Interdisciplinaridade** Lisboa, Centro Português Design, 2000, pp.60-68, p.67

ÍNDEX

abstracte 88, 108, 114, 118, 120, 123, 140, 168

abstracció geomètrica 104, 118, 138

acció directa 69, 176, 188

acer 100, 101, 107, 118, 169

activisme 176, 188

activista 174, 187, 188, 189, 191, 192

administració pública 28, 35, 38, 46, 48, 49, 51, 156, 181

actor-s 18, 28, 35, 36, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 64, 65, 66, 164, 166, 167, 196, 199, 200, 201, 213, 218, 220, 221, 223, 233, 261, 271, 280, 284, 285, 288, 291, 293, 289, 290, 291, 294

agit prop 167, 182

alumini 125

àrees naturals 143

arquitecte-s 69, 79, 81, 83, 90, 94, 105, 118, 123, 128, 134, 135, 136, 141, 150,286

arquitectura 70, 71, 81, 86, 90, 92, 93, 95, 104, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 146, 148, 152, 165, 166, 168, 178

arquitectura moderna 62

art ambiental 160

art conceptual 69, 124, 131, 163

art feminista 185, 186

art modern 75, 92, 143

art monumentari 160

art mural 182, 185, 186

art públic 7, 17, 18, 19, 20, 21, 2267, 68, 69, 70, 74, 79, 82, 83, 84, 85, 89, 101, 128, 138, 139, 140, 141, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 157, 159, 163, 169, 172, 174, 175, 188, 193, 199, 200, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 212, 213, 217, 221, 225, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289

art social 85, 165

Art Urbain 80

artista-es 70, 74, 78, 82, 83, 86, 85, 87, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 109, 100, 105, 113, 115, 117,120, 125, 127, 128, 129, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 157, 124, 125, 127, 141, 143, 144, 146, 149, 150, 156, 164, 165, 169, 171, 172, 173, 174, 178, 179, 181, 183, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 283, 286, 288, 290, 291

associacions de veïns 63, 183

audiència 164, 188, 174, 190, 191, 192, 193, 194, 202, 288, 290, 291

autogestió 56

avantguardes artístiques 68, 73, 75, 86, 87, 88, 90, 163

Barcelona 28, 31, 35, 36, 37, 39, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 55, 58, 60, 62, 63, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 95, 98, 101, 110, 111, 134, 136, 138, 146, 147, 152, 153, 155, 156, 157, 203, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 217, 218, 222, 225, 226, 227, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 260, 263, 283, 293

Baró de Viver 225, 234, 235, 236, 237

barraquisme 247

barri 34, 63 , 172, 173, 176, 181, 184, 195, 198, 202, 203, 231, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 243, 244, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 277, 279, 280

Bauhaus 104, 105, 107

bronze 76, 87, 98, 100, 101, 109, 115, 118

burgesia 68, 76

Camp de la Bota 246, 247, 248

capital social 55

capitalisme 114, 115, 164

Carmel 225, 238, 239, 240

Cartografies de La Mina 7, 17, 19, 21, 22, 243, 261, 280, 289

cementiri 76, 89, 99, 105, 127

Centre de recerca Polis 7, 17, 19, 21, 22 203-240

centres urbans 135, 140, 141

circuit artístic 173, 175, 181, 188, 189, 201, 202, 164, 174, 198, 290, 291

ciutadà 70, 85, 150, 152, 164, 166, 180, 195, 197, 199, 212, 215, 286, 293, 294

ciutadania 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 64, 65, 78, 121, 124, 148, 163, 166, 173, 174, 180, 186, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 261, 271, 284, 285, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 294

ciutat-s 12, 30, 34, 35, 36, 42, 44, 50, 54, 61, 63, 67, 68, 70, 71, 79, 80, 81, 83, 84, 89, 92, 94, 101, 102, 104, 105, 108, 110, 115, 118, 125, 127, 133, 136, 138, 141, 147, 148, 153, 154, 155, 156, 163, 176, 178, 182, 183, 184, 191, 194, 195, 198, 199, 202, 203, 206, 207, 208, 210 212, 213, 217, 222, 228, 231, 233, 235, 237, 239, 283, 287

City Beautiful 79

Civic Art 79, 81

cohesió social 154

col·laboració 164, 174, 175, 179, 180, 189, 190, 191, 192, 193, 197, 201, 289, 291

col·laboradors 183, 193, 197, 288, 290, 292

columna 84, 85, 109, 110, 125, 148

commemoració 72, 86, 102, 108, 110, 115, 116, 120, 123, 128, 133, 148 c

commemorar 73, 76, 89, 98, 99, 123, 124, 133

commemoratiu 67, 103, 110, 118, 131

comunicació 45, 48, 51, 54, 57, 58, 64, 66, 67 164, 174, 178, 188, 189, 192, 193, 215, 219, 221, 223, 230, 233, 258, 261, 262, 266, 271

comunicar 207, 215, 229

comunicativa 289

comunisme 114, 115

comunitat 67, 72, 124, 135, 141, 171, 180, 188 220, 221, 254, 262 287, 288

concurs 105, 116, 117, 120, 123, 128, 129, 131, 168

conceptual 68, 86, 120, 123, 124

Consorci de La Mina 243, 252, 264

construcció 68, 81, 93, 94, 95, 99, 100, 104, 108, 114, 124, 125, 128, 130, 178

Constructivisme 90, 94, 103, 106, 73, 165

Consulta 38, 44, 45

consumidor 51

context 67, 69, 78, 86, 87, 90, 102, 107, 110, 111, 115, 120, 140, 143, 146, 148, 150, 153, 154, 156, 159, 160 context, 163, 164, 168, 169, 173, 174, 176, 180, 186, 195, 196, 197, 198, 199, 202

contra-monuments 72, 124, 127, 128, 131

cosa pública 50, 51, 56, 149

coure 109

CPBoxes 217, 232, 236, 264

creativitat 15, 59, 60, 165, 173, 177, 186, 187, 188, 216, 217, 262, 283, 285, 287, 288, 289

Cr Polis 203, 207, 208, 209, 210, 212, 216, 221, 222, 225, 226, 231, 234, 236, 237, 238, 283, 288, 289, 290, 291

Cubisme 90, 103

dada 103

debat públic 36, 46, 51, 52

democràcia participativa 36, 40, 42

democràcia representativa 29, 31, 36, 39, 42, 48, 51

destinatari social 165

disseny urbà 7, 8, 14, 15, 20, 61, 67, 140, 150, 153, 159, 169, 204, 205, 206, 207, 208, 210 220, 221, 283, 284, 285, 287, 289

drets civils 174, 180182

emplaçament-s 83, 86, 87, 89, 96, 97, 101, 106, 107, 135, 140, 143, 146, 147, 149, 150, 169, 175, 185, 194 192 287, 291

empoderament 30, 31, 46, 47, 56 212 292, 293

escultura 67, 68, 70, 72, 76, 78, 79, 86, 89, 90, 93, 95, 96, 101, 104, 107, 110, 117, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 149, 150, 152, 153, 156 172, 194, 203, 205

escultura ambiental 67, 153

escultura monumentaria 67

escultura pública 68, 78, 139, 150, 152, 156, 287

esfera artística 163

esfera privada 10

esfera pública 8, 9, 13, 69, 159, 163, 168, 174, 188, 192, 195, 202

espai col·lectiu 159

espai construït 9, 283

espai públic 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 27, 34, 58, 63, 65, 67, 69, 70, 75, 83, 101, 135, 139, 140, 143, 150, 152, 159, 164, 168, 173, 174, 180, 182, 188, 195, 198, 201, 202, 204, 205, 206, 212, 213, 220, 221, 231, 233, 235, 236, 238, 239, 240, 243, 258, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 277, 279, 280, 283, 286, 288, 289, 290

espai urbà 75, 110, 139, 149, 153, 154, 156 205, 217, 225, 261, 262, 264, 288

espai social 14

espectador-s 69, 88, 89, 90, 95, 125, 131, 143, 164, 174, 179, 183, 186, 187, 189, 193, 286

facilitador 221, 222, 223, 283, 289, 291, 294

ferro 76, 87, 91, 92, 93, 100, 109, 111

figuratiu 88, 100, 114

fonts públiques 86

formigó 98, 107, 111, 114, 128, 129, 137, 173

Fòrum de les Cultures 253

fotomuntatges111, 113

fusta 109

futurisme 90, 103, 106

global 18, 20, 27, 31, 32, 33, 34, 35, 48, 54, 55, 214, 215, 229, 284, 292

globalització 29, 34, 54

governabilitat 18, 20, 28, 285

granit 118, 124, 131

guerra freda 113, 114, 117, 120, 140

holocaust 114, 120, 124, 128, 129

identitat 68, 70, 71, 72, 90, 103, 143, 157

imatge urbana 68, 72, 174, 184, 195, 198

indústria 79, 80, 104, 231, 249, 250

integració de les arts 68, 69, 134, 135 286, 287, 289

interacció 43, 44, 45, 57, 58, 64, 66, 69, 124, 125, 131, 150, 153, 176, 191, 192, 193, 196, 199, 201, 186, 220, 286, 288, 290, 291, 286

interdisciplinar 9, 15, 17, 22, 95, 135, 150, 165, 171, 174, 176, 184 187, 198, 192, 199, 203, 204, 206, 207, 213, 217, 218, 219, 220, 221, 283, 289, 290, 291

Internet 45, 51, 148, 195, 215

jardí 89, 137, 157

La Catalana 245, 246, 254, 260

La Mina 243, 244, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 277, 279, 280, 281

línies de treball 262, 263, 264, 265, 267, 271 , 288

línies estratègiques d'intervenció 264, 277, 278

Lisboa 203, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 217, 233

local 16, 18, 19, 20, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 42, 43, 45, 47, 48, 51, 54, 55, 56, 60, 62, 64, 82, 105, 125, 133, 192, 195, 198, 199, 201, 210, 212, 213, 214, 215, 220, 222, 229, 243, 252, 254, 262, 284, 287, 288, 292

locals 208, 210, 214, 215

llenguatge arquitectònic 110

llenguatge modern 98

llenguatge monumental decimonònic 86, 96, 286

llenguatge organicista 138

manifest 95, 104, 135, 152

maquetes 92, 100, 101, 117, 236

marbre 118, 133

mass media 148, 191, 195

memòria 72, 84, 98, 101, 102, 120, 126, 129, 130, 133, 160

Mina Nova 248, 254, 258, 264

Mina Vella 248, 250, 258, 265

mobiliari 110, 150, 152

mobiliari urbà, 110, 150, 240

modern 164, 174

monument 12, 20, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 136, 138, 140, 143, 159, 163, 189, 285, 286

monuments 68, 72, 73, 74, 76, 78, 81, 83, 85, 86, 101, 102, 104, 108, 121, 124, 125, 128, 129, 131, 135, 140, 146, 148, 168

monumentalitzar la ciutat 70

monumentalitzar la perifèria 156

Moviment Modern 80, 84, 104, 111, 134, 203

Moviments Socials Urbans 62, 248, 252, 285

Mural-s 113, 136, 174, 182, 183, 184, 188

Museu Virtual 204, 205, 206, 207, 208

nivells de participació 35, 284, 293

obra integral 110, 113

obra vista 136

obres ambientals 95, 285, 286

Open Form 100, 120, 121,

opinió pública 96

paisatge urbà 69, 82, 88, 173, 182

Parc del Besòs 252, 259, 266, 271, 280

participa 288, 291, 292, 294

participació 7, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 64, 67, 124, 164, 167, 173, 174, 175, 180, 186, 187, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 225, 237, 239, 240, 283, 284, 285, 288, 290, 291, 292, 293

participants 180, 183, 184, 189, 197, 198, 207, 213, 214, 215, 217, 221, 228, 236, 286, 289, 290

participació ciutadana 7, 17, 18, 19, 20, 21, 22,27, 28, 31, 33, 36, 37, 38, 39, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 54, 58, 205, 210, 212, 213, 215, 216, 217, 225, 237, 239, 243, 255, 261, 262, 277, 279, 283, 284, 288, 291, 292, 293

patrimoni 72, 82, 141, 155, 204, 205, 206

pedagogia 83, 84, 85

pedestal 86, 88, 89, 92, 95, 98, 105, 126

pedra 76, 87, 107, 118, 123, 127, 131

pensament modern 86, 114

Percent for Art 141

placemaker 199

Pla de Transformació 243, 244, 251, 253, 254, 261, 266, 270, 280

planejament urbà 28, 30, 40, 41, 43, 44, 52, 61, 81, 134, 136

planificació urbana 43, 61, 64, 79, 159, 199

Plataforma d'Entitats i Veïns/es 243, 255, 264

plom 125

Poblenou 225, 231, 232, 233

postmodernisme 102, 164, 174

pràctiques socials 163, 174, 175, 200, 212, 287, 290, 292

presa de decisions 32, 35, 36, 38, 39, 40, 46, 52, 56, 66

projecte 73, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 99, 100, 105, 106, 107, 109, 110, 117, 118, 120, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 143, 147, 150, 164, 171, 172, 174, 178, 181, 183, 184, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 206, 207, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 223, 227, 228, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 288, 290, 291

projectes 87, 89, 96, 118, 120, 123, 128, 129, 134, 135, 143, 150, 153, 158, 159 163, 169, 174, 175, 180, 181, 182, 186, 187, 189, 191, 194, 195, 198, 199, 203, 204, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 220, 221, 222, 225, 228, 231, 234, 237, 288, 289, 290, 291

públic 27, 30, 36, 38, 43, 44, 45, 51, 58, 64, 67, 69, 70, 78, 83, 86, 90, 94, 97, 118, 124, 127, 131, 139, 140, 151, 152, 156, 159, 164, 166, 173, 174, 179, 180, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 200, 202

pública 164, 171, 186, 187, 195, 196, 199, 200

públics 168, 174, 188, 189, 191, 192

qualitat de vida 29, 30, 56, 62, 134, 155

rambla 258, 260, 269, 271

regeneració urbana 141, 153, 154, 156, 204, 205, 231, 285, 287

representació 67, 86, 87, 96, 98, 102, 115, 120, 124, 129, 145, 159, 195

revolució 68, 86, 90, 91, 92, 101, 103, 105, 113, 114, 153, 165, 166, 178, 182

riu Besòs 225, 227, 228, 230, 235

Sant Adrià de Besòs 210, 212, 225, 226, 227, 228, 243, 244, 245, 246, 248, 250, 251, 254

site 96, 144, 145, 146, 147, 148, 149

societat civil 30, 34, 46, 47, 49, 50, 63

societat del benestar 29

sostenibilitat 31, 32, 34, 203, 205, 235

subscripció popular 78, 99

Sud-Oest Besòs 249

tallers 42, 45, 51

tipologia 71, 76, 86, 93, 102, 120, 124, 131, 153

treballador social 174, 181

urbanisme 61, 71, 81, 95, 176, 178, 230, 234

urbanització 32, 56

usuari 150, 169

víctimes 72, 96, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 114, 115, 118, 120, 123, 124, 128, 129, 131, 133, 140

xarxa social 55, 174, 194

22@ (districte) 231

FONTS DE LES IL·LUSTRACIONS

Fig.1-2 Lecea, Ignasi de: Remesar, Antoni; Grandas, Carme (eds.) **Catàleg de l'art públic de Barcelona** Barcelona, Universitat de Barcelona - Ajuntament de Barcelona. Maig 2004 Accessible des de: http://www.bcn.cat/artpublic (Octubre 2009)

Fig.3 The J. Paul Getty Trust, 2000

Fig.4-5 Bozal, Valeriano **Proa a la revolución, navegando sigo** A: AAVV**¿Qué es la escultura? Del objeto a la arquitectura** Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003

Fig.6 Read, Peter Picasso et Apollinaire Les métamorphoses de la mémoire 1905/1973 Paris, ed. Jean Michel Place, 1995

Fig.7-8 Bergeijk, Herman van **The März-Monument of Gropius and the concept of Folding** A: van Bergeijk, Herman and Winkler, Klaus-Jürgen "Das Märzgefallenen-Denkmal" Bauhaus-Universität, Weimar, 2004

Fig.9 http://tumbaymonumento.wikispaces.com/

Fig.10-12 Biblioteca virual Miguel de Cervantes

Fig.13 Young, James E. (ed.) **The Art of Memory: Holocaust Memorials in History** Germany, Prestel, 1994

Fig.14 BBPR **Monumento ai caduti nei campi nazisti. Il segno della memoria 1945 1995** Milano, Triennale Electa, 1995

Fig. 15 Hansen, Oskar **Towards Open Form** EU, Fundacja Galerii Foksal, 2005

Fig.16 Young, James E. (ed.) **The Art of Memory: Holocaust Memorials in History** Germany, Prestel, 1994

Fig 17 Young, James E. **At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture** New Haven and London, Yale University Press, 2000

Fig.18- 19 Pàgina oficial del monument http://www.homomonument.nl/

Fig. 20 Álvarez, Darío **El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna** ed. Reverte, 2007

Fig.21 Permanyer, Lluís **Cerdà se quedó sin este monumento** La Vanguardia, jueves 4 de junio 2009, p.10

Fig.22 Finkelpearl, Tom **Dialogues in Public Art** USA, Massachusetts Institute of Technology, 2000

Fig.23 Smithson, Robert **Robert Smithson: The Collected Writings** Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1996

Fig. 24-27 AAVV "**Obra social" Hans Haacke** Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995

Fig.28 Torres, Ana María **Scott Burton** València, IVAM, 2004

Fig.29 AAVV **Siah Armajani** Madird, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1999

Fig.30 Lecea, Ignasi de: Remesar, Antoni; Grandas, Carme (eds.) **Catàleg de l'art públic de Barcelona** Barcelona, Universitat de Barcelona - Ajuntament de Barcelona. Maig 2004 Accessible des de: http://www.bcn.cat/artpublic (Octubre 2009)

Fig.31 Barron, Stephanie; Tuchman, Maurice **The Avant-Garde in Russia 1910-1930 New Perspectives** Cambridge and London, MIT Press, 1980

Fig.32-33 Bozal, Valeriano **Proa a la revolución, navegando sigo** A: AAVV**¿Qué es la escultura? Del objeto a la arquitectura** Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003

Fig.34 Gamboni, Dario **The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution** London, Reaktion Books, 1997

Fig.35 Finkelpearl, Tom **Dialogues in Public Art** USA, Massachusetts Institute of Technology, 2000

Fig.36-37 AAVV **Rachel Whiteread** Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-The British Council, 1997

Fig.38 AAVV **Internacional Situacionista** número 1, junio 1958 A: Navarro, Luis (coord.) **Internationnale Situationniste (1958-1969) vol.1 La realización del arte. Internationnale Situationniste # 1-6 más** *"Informe sobre la construcción de situaciones"* Madrid, Literatura gris, 1999

Fig.39 http://imaginarymuseum-archive.org/AAA/index.html

Fig.40 Jones, Cleve; Dawson, Jeff **Stitching a Revolution: The Making of an Activist** New York, Harper Collins, 2000

Fig.41 Consorci del barri de La Mina

Fig.42 Fons cartogràfic. Arxiu històric de Sant Adrià de Besòs

Fig.43-44 Fons Marí Martínez. Arxiu històric de Sant Adrià de Besòs

Fig.45 Fons fotogràfic. Arxiu històric de Sant Adrià de Besòs

Fig.46 Fons Marí Martínez. Arxiu històric de Sant Adrià de Besòs

Fig.47 Fons fotogràfic. Arxiu històric de Sant Adrià de Besòs

Fig.48 AAVV **Crònica gràfica de la construcció del barri de La Mina (1955-1975)** Sant Adrià de Besòs, Ajuntament de Sant Adrià del Besós

Fig.49 AAVV **Crònica gràfica de la construcció del barri de La Mina (1955-1975)** Sant Adrià de Besòs, Ajuntament de Sant Adrià del Besós

Fig.50 Fons cartogràfic. Arxiu històric de Sant Adrià de Besòs

Fig.51 Fotografia d'Antoni Remesar, 2006

Fig.52-53 Jornet; Llop; Pastor **Pla Especial de Reordenació i Millora del Barri de La Mina** Sant Adrià de Besòs, 2002

Fig.54 - 62 Projecte Cartografies de La Mina

Figs.63 i 64 Fotografies de Núria Ricart, 2008

BIBLIOGRAFIA

ESPAI PÚBLIC

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

Alexander, C. **Note on the synthesis of Form** Cambridge Mass, Harvard University Press, 1964

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

Bohigas, Oriol **Contra la incontinencia urbana. Reconsideració moral de l'arquitectura i la ciutat** Barcelona, Diputació de Barcelona, 2004

Borja, Jordi; Muxí, Zaida **L'espai públic: ciutat i ciutadania** Barcelona, Diputació de Barcelona, 2001

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

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

Capel, Horacio **Dibujar el mundo. Borges, la ciudad y la geografía del siglo XXI** Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001

Capel, Horacio **La morfología de las ciudades 1. Sociedad, cultura y paisaje urbano** Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002

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

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

Cerdà, Ildefons **Teoría general de la urbanizacion y aplicación de sus principios y doctrinas a la Reforma y Ensanche de Barcelona** Madrid, 1867

Deutsche, Rosalyn (1996) Agorafobia A: Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (eds.) **Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa** Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001

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

Habermas, Jürgen (1962) **The Structural Transformation of the Public Sphere** Cambridge, MIT Press, 1989

Landry, Charles **The Art of City-Making** London, Earthscan, 2006

Landry, Charles; Bianchini, Franco (Demos-Comedia) **La Ciutat Creativa** Barcelona, Diputació de Barcelona, 2000

Lefebvre, Henry (1968) **Le droit à la ville** Éditions Anthropos, 1972

Muñoz, Francesc **Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales** Barcleona, Ed. Gustavo Gili, 2008

Portas, Nuno **A Cidade como Arquitectura** Lisboa, Livros Horizonte, 1970

Portas, Nuno **Espaço Público e cidade emergente – os novos desafios** A: Brandão P; Remesar, A.(eds) **Design e Espaço Público, deslocação e proximidade** Lisboa, Centro Português de Design, 2003

Portas,Nuno et alt. **Políticas Urbanas, Tendências, Estratégias e Oportunidades** Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004

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

Remesar, Antoni **Només edificis o també entorns?** *Quaderns d'acció social i ciutadania* Setembre 2008

Remesar, Antoni **Postfacio. El espacio público existe ¿comunica?** A: Brandão, Pedro **La imagen de la ciudad. Estrategias de identidad y comunicación** Publicacions de la Universitat de Barcelona, en premsa

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

Sennet, Richard **Carne y Piedra El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental** Madrid, Alianza editoral, 1997

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

GOVERNABILITAT I PARTICIPACIÓ

AAVV **Carta Europea de Salvaguarda dels drets humans a la ciutat** Saint-Denis, 18 de maig de 2000

AAVV **Communities in control: real people, real power** UK, Communities & Local Government, July 2008

AAVV Eines per a la participació ciutadana. Disseny de la formació per als professionals en participació ciutadana *Papers de Participació Ciutadana 13,* Diputació de Barcelona, Març 2004

AAVV **Habitat Program** United Nations Conference on Human Settlements (Habitat II), Estambul, 1996

AAVV **Més enllà de les urnes. Ets i uts de la participació ciutadana en el marc de la campanya "Els calers, on calen"** Barcelona, Ciutadans pel Canvi-Generalitat de Catalunya, 2009

Arendt, Hanna **La Condition de l'Homme Moderne** Paris, Calman Levy, 1988

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

Arnstein, Sherry (1969) **A Ladder of Citizen Participation** A: Le Gates, Richard T; Stout, Frederic (1996) **The Citiy Reader** New York, Routledge, 2003

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

Basagoiti, M; Bru, P; Lorenzana, C **Investigación-Acción Participativa** Acsur - Las Segovias, 2001

Bovaird, Tony **Quality Indicators for the City: Measuring the Success of Urban Services and Urban Planning** Formació Continuada Les Heures, Palau de les Heures, Universitat de Barcelona, 8-10 de Juliol de 1996

Bovaird, Tony **Urban Governance and "Quality of Life" Marketing in Strategies for Competition between Sustainable Cities** A: **Regional Futures: Past and Present, East and West** Regional Studies Association, Gothenburg, Sweden, 6-9 May 1995

Borja, Jordi; Castells, Manuel **Local y Global La gestión de las ciudades en la era de la información** Madrid, Taurus, 1997

Brandão, Pedro **La ética y las profesiones del diseño de la ciudad. Convicciones, Responsabilidad e Interdisciplinaridad. Rastros de la Identidad profesional en el Diseño Urbano** Barcelona, Universitat de Barcelons, Resum de la Tesi Doctoral, 2007, p.120-122 Accessible des de: http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0906105-121103//RESUMEN_caST.pdf (Setembre 2008)

Casacuberta, Jaume **Desarrollo cultural comunitario, presentación en sociedad** *res nº7 Educación Social y Trabajo con la Comunidad 7 Res (Revista de Educación social*), 15 de gener de 2008. Accesible des de: http://www.eduso.net/res/ (Març 2009)

Castells, Manuel **La cuestión urbana** Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1974. Citat a: Domingo, M; Bonet, M.R. **Barcelona i els Moviments Socials Urbans** Barcelona, Editorial Mediterrània, 1998

Castells, Manuel (1974) **Movimientos Sociales Urbanos** Madrid, Siglo XXI Editores, 1991

Comité Director para la Democracia Local y Regional (CDLR) **La participación de los ciudadanos en la vida pública local. Recomendación del Comité de Ministros del Consejo de Europa e informe explicativo** Recomendación Rec (2001) 19, Barcelona, Document Pi i Sunyer 19, 2002

Corraliza, José Antonio **La ciudad, escenario vulnerable** A: Fernández, Baltasar; Vidal, Tomeu (eds.) **Psicología de la ciudad. Debate sobre el espacio urbano** Barcelona, Editorial UOC, pp.173-177

Davidoff, P. (1965) **Advocacy and Pluralism in Planning** *Journal of the American Planning Institute of Planners*, 31

Dienel, Peter C; Harms, Hans (1977) **Repensar la democracia. Los Núcleos de Intervención Participativa** Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000

Domingo, M; Bonet, M.R. **Barcelona i els Moviments Socials Urbans** Barcelona, Editorial Mediterrània, 1998

Fernández, Baltasar; Vidal, Tomeu (eds.) **Psicología de la ciudad. Debate sobre el espacio urbano** Barcelona, Editorial UOC

Font, Joan; Blanco, Ismael **Polis, la ciutat participativa. Experiències de participació ciutadana. Participar en els municipis. Qui, com, per què?** *Papers de Participació Ciutadana 9* Barcelona, Diputació de Barcelona, 2003

Forester, J. **The Deliberative practionner: Encouraging participatory planning process** London, Massachusetts Institute of Technology Press, 1999

Gallego, A; Fernández, M; Feliu, E. **Criterios generales para la planificación de procesos participativos** *Cuadernos Bakeaz, nº68*, 2005

Goodman, R. **After the Planners** New York, Simon & Shuster, 1971

Habermas, Jürgen (1962) **The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society** Great Britain, Polity Press, 1989

Hamdi, N; Goethert, R. **Action planning for cities: a guide to community practice** Chichester - England, Wiley, 1997

Hampton, William Research into Public Participation Structure Planning A: Derrick, W.R; Coppock, J.T. Public Participation in Planning London, John Wiley & Sons, 1977

Hart, R. (1992) **Children's participation** Florence, UNICEF

Hart, R. **Children's participation. Theory and practice of involving citizen in community development and environmental care** London, Earthscan, 1997

Hart, R. **La participación de los niños en el desarrollo sostenible** Barcelona, PAU, 2001

Harvey, David **Social Justice and the City** London, Arnold, 1973

Healey, P. **Collaborative planning: shaping places in fragmented societies** London, McMillan, 1997

Hill, B.W.(ed) **On Governement, Politics and Society** New York, International Library, 1976

Horelli, Liisa **A Methodology of Participatory Planning** A: Bechtel, Robert; Churchman, Arza **Handbook of environmental psychology**, New York, J.Wiley & Sons, 2002, pp.621-624; Sanoff, Henry **Community Participation in Design and Planning** New York – Chichester – Weinhem – Brisbane – Singapore - Toronto, John Wiley & Sons, Inc. 2000

Horelli, L. & Vespä, K. **In search of supportive structures for everday life** A: Altman, I; Churchman, A. (eds) **Women and the environment: Human behaviour and environment** vol.13, New York: Plenum Press, 1994, pp.201-226

Jacobs, Jane (1961) **The Death and Life of Great American Cities** Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books, 1964

Jorba, Laia; Martí, Joel; Parés, Marc **La qualitat en la participació: orientacions per a l'avaluació participada** *Finestra Oberta 15* Fundació Jaume Bofill, Desembre 2007

Krupat, E. **People in cities. The urban environment ant its effects** Cambridge, Cambridge University Press, 1985

Kukkonen, H. **A design language for a self-planning system** (Acta Polytechnica scandinavica, ci 82) Helsinki: Helsinky University of Technology, 1984

Lopes de Souza, Marcelo **Participação popular no planejamento urbano e na gestão orçamentária municipal no Brasil: um balanço e algumas questões** A: Hermanns, Klaus (org.) **Participação cidadã: novos conceitos e metodologias** Fortaleza: Konrad-Adenauer-Stiftung, 2004

Lopes de Sousa, M; Bruce, G. **Planejamento Urbano e ativismos sociais** Sao Paulo, Unesp Editora

Llei de millora de barris, àrees urbanes i viles que requereixen una atenció especial DOGC 2/2004, de 4 de Juny de 2004

Marchioni, Marco **Comunidad, participación y desarrollo. Teoría, metodología y práctica de la intervención comunitaria** Madrid, Editorial Popular, 1999

Marchioni, Marco (ed.) **Comunidad y cambio social. Teoría y praxis de la acción comunitaria** Editorial Popular, 2001

Marchioni, Marco **La utopía posible. La intervención comunitaria en las nuevas condiciones sociales** Tenerife, Editorial Benchomo, 1994

Milà, Salvador **Taula rodona durant les IX Jornades Internacionals de Participació** Cerdanyola del Vallès, Facultat de CCPP i de Sociologia, Universitat Autónoma de Barcelona / Diputació de Barcelona / Generalitat de Catalunya, 12 d'abril de 2007

Miralles i Ventamilia, Eduard **El programa "Cultura i Proximitat" de la Diputació de Barcelona** *Jornades Internacionals de Desenvolupament Cultural Comunitari DCC - bloc II* Granollers, Febrer 2006

Moughtin, Cliff (1992) **Urban Design: Street and square** Oxford, Architectural Press, 2003

Muñoz, Francesc **Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales** Barcleona, Ed. Gustavo Gili, 2008

Oliveira, Sérgio **Os adolescentes e o espaço público. Um estudo na Amora (Seixal- Portugal)** *Col·lecció e-polis* Barcelona, Les Heures, Universitat de Barcelona, 2006 Accessible des de: http://www.ub.edu/escult/epolis/sergio/sergio_tese.pdf (Juliol 2009)

Olivegren, J. **Brukarplanering** (User-planning) Göteborg, Technical University of Göteborg, 1975

Pateman, Carole (1970) **Participation and Democratic Theory** Cambridge, Cambridge University Press, p.25

Pindado, Fernando **La participación ciudadana es la vida de las ciudades** Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008

Pindado, Fernando (coord.); Rebollo, Oscar; Martí, Joel **Eines per a la participació ciutadana.Bases, mètodes i tècniques** *Papers de Participació Ciutadana 6* Barcelona, Diputació de Barcelona, 2002

Porcioles, Jose Mª **Discurso en el acto de inauguración de la Exposición Barcelona-74** *7 de febrero de 1970* A: Porcioles, Jose Mª **Palabras a la ciudad** Barcelona, Ediciones Barcelona 1972, 1972

Putnam, Robert **Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community** New York, Simon & Schuster, 2000

Rappaport, J. **In praise of paradox: a social policy of empowerment over prevention. Presidential address to the Division of Community Psychology of the American Psychologycal Association.** *American Journal of Community Psychology, 9*, 1981, pp. 1-25

Rappaport, J. **Terms of Empowerment/Exemplars of Prevention: Toward a Theory for Community Psychology** *American Journal of Community Psychology, 15, (2)*, 1987, pp.121-147

Remesar, Antoni **Civic Empowerment: un reto para el arte público en los procesos de diseño urbano** A: AAVV **Arte & Poder** Instituto de História da Arte - Estudos de arte contemporânea, 2008, pp.422-423

Remesar, Antoni; Vidal, Tomeu **Metodologías creativas para la participación** 2005 Accessible des del Campus Virtual de l'assignatura de Participació Ciutadana. Màster en Disseny Urbà: art, ciutat, societat de la Universitat de Barcelona. (Febrer 2008)

Remesar, A; Vidal, T; Valera, S; Salas, X; Ricart, N; Hernández, A; Remesar, N.A. **Poblenou i La Mina [Barcelona], participació creativa amb la metodologia de les CPBoxes** *On the Waterfront.nº5*, Barcelona, Març 2004 Accessible des de: http://www.ub.es/escult/1.htm

Ricart, Marta; Saurí, Enric **Processos creatius transformadors** Barcelona, Ediciones del Serbal, 2009

R. Villasante, Tomás **Associacionisme: Capital social o xarxes ciutadanes?** Barcelona, Ed. Mediterrània, 2003

R. Villasante, Tomás; Montañés, Manuel; Martí, Joel (coord.) (2000) **La investigación social participativa Construyendo ciudadanía nº 1** España, El Viejo Topo, 2002

Sanoff, H. **Community participation methods in design and planning** New York-Chichester-Weinheim-Brisbane- Singapore-Toronto, John Wiley and Sons Inc, 2000

Siri, Gabriel The World Bank and The Civil Society Development. Exploring Two Courses of Action for Capacity Building WB Foundation, 2002, p.32

Souza, Ubiratan de El Presupuesto Participativo, un concepto político de alcance universal A: Genro, T; Souza, Ubiratan de (1997) El Presupuesto Participativo: la experiencia de Porto Alegre Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, pp.39-43

Subirats, Joan **Democracia, Participación y Transformación Social** *Polis-Revista Académica Bolivariana*, 2005, p.7 Accessible des de: http://www.revistapolis.cl (gener 2009)

Taylor, N. **Urban planning theory since 1945** London, Sage, 1998

Toker, Zeynep **Recent trends in community design: the eminence of participation** *Design Studies* 28, 2007, pp.309-323

Turner, J. **Housing by people** London, Marion Boyers

Vallès, Josep Maria **La democràcia local cap al segle XXI** A: Botella Corral, Joan (coord.) **La ciutat democràtica** Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pp.13-25

Ward, C. **Housing: An anarchist approach** London, Freedom Press, 1976

Wates, N. **The community planning handbook: how people can shape their cities, towns and villages in any part of the world London**, EarthScan, 2000

Wilcox, D. **The guide to effective participation** Brighton - England, Partnership Books, 1994

Wulz, F. (1986) **The concept of participation** A: Sanoff, H. **Community participation methods in design and planning** New York-Chichester-Weinheim-Brisbane- Singapore-Toronto, John Wiley and Sons Inc, 2000

Zimmerman, M. A. **Psychological Empowerment: Issues and Illustrations** *American Journal of Community Psychology, 23, (5),* 1995, pp. 581-599

ART PÚBLIC

AAVV **Artists and Architects Collaborate: Designing the Wiesner Building** Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1985,

AAVV **A Teacher's Guide to the Holocaust** Florida Center for Instructional Technology - College of Educatio - University of South Florida, 2005

AAVV **Auguste Rodin** Barcelona, Fundació "La Caixa", 2001, pp.48-53

AAVV **Constantin Brancusi 1876-1957** Paris, Gallimard, 1995

AAVV **Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917** Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994

AAVV **El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973** Del 22 d'Abril al 13 de juny de 1993, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993

AAVV **Internacional Situacionista** número 1, junio 1958 A: Navarro, Luis (coord.) **Internationnale Situationniste (1958-1969) vol.1 La realización del arte. Internationnale Situationniste # 1-6 más** *"Informe sobre la construcción de situaciones"* Madrid, Literatura gris, 1999

AAVV **La Modernidad a debate** Madrid, Akal, 1993

AAVV **L'Edifici del Pavelló de la República** Univeristat de Barcelona (CRAI) Accessible des de: http://www.bib.ub.edu/biblioteques/pavello-republica (Febrer 2009)

AAVV **Lisboa Capital do Nada** Marvila, Extra]muros[, 2001

AAVV **Nuovi Committenti Arte contemporanea, società e spazio pubblico** Milano, Silvana Editoriale, 2008, 191

AAVV **"Obra social" Hans Haacke** Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995

AAVV **Rachel Whiteread** Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-The British Council, 1997

AAVV **Richard Serra** Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 28 de Enero - 23 de Marzo 1992

AAVV **Richard Serra: Interviews, etc. 1970-1980**, Nueva York, The Hudson River Museum, 1980

AAVV **The National Endowment for the Arts 1965-2000 A Brief Chronology of the Federal Support for the Arts**, National Endowment for the Arts, 2000

AAVV **Urban Encounters Art Architecture Audience** Institute of Contemporary Art - University of Pennsylvania, 1980

AAVV **Young American Artists: 1978** New York, The Solomon R.Guggenheim Museum, 1978 Accessible des de: http://arts.endow.gov/about/Chronology/NEAChronWeb.pdf (Setembre 2009)

Agache, Alfred **Suggested Plan for a Federal Capital for the Commonwealth of Australia** Typescript, australian archives, Series a762, 1912 A: Reps, John W Department of City and Regional Planning, West Sibley Hall, Cornell University, Ithaca, New York Accessible des de: http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/homepage.htm (Setembre 2009)

Alix, Josefina **Pabellón español: Exposición Internacional de París 1937** Madrid, Ministerio de Cultura, 1987

Álvarez, Darío **El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna** ed. Reverte, 2007

Anatolevich Strigalev, Anatoli (1984) **De la pintura a la construcción de la materia** A: AAVV **Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917** Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994

Apollinaire, Guillaume **El poeta asesinado** *traducción de Rafael Cansino* Barcelona, Quaderns Crema, 1996

Apollinaire, Guillaume (1913) **Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas** Madrid, Visor, 1994

Ardenne, Paul **Un art contextuel** Paris, Flammarion, 2002

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

Armajani, Siah **El arte público en el contexto de la democracia americana** A: AAVV **Siah Armajani** Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1999

Armajani, Siah **Manifesto Public Sculpture in the Context of American Democracy** a: AAVV **Reading Spaces** Barcelona, Macba, 1995

Armajani, Siah **The Artist As a Citizen** *The New York Times* 22 September 1985

Augé, Marc Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité Paris, Le Seuil, 1992

Barron, Stephanie; Tuchman, Maurice **The Avant-Garde in Russia 1910-1930 New Perspectives** Cambridge and London, MIT Press, 1980

Bartels, Thijs **Dancing on the Homomonument** Amsterdam, Schorer-Books, 2003

BBPR **Monumento ai caduti nei campi nazisti. Il segno della memoria 1945 1995** Milano, Triennale Electa, 1995

Bennett, Sarah; Melling, Gill **Window Sills: Art of Locality** A: Bennett, Sarah; Butler, John (eds.) **Advances in Art & Urban Futures Volume 1 Locality, Regeneration & Divers[c]ities** Bristol and Portland Intellect Books, 2000

Bergeijk, Herman van **The März-Monument of Gropius and the concept of Folding** A: van Bergeijk, Herman and Winkler, Klaus-Jürgen "Das Märzgefallenen-Denkmal" Bauhaus-Universität, Weimar, 2004

Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (ed.) **Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa** Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001

Boerman, Eugenio **El Porqué del "IV Congreso Internacional de Arte Público"** *Hoja Artística La Vanguardia* 1910

Boccioni, Umberto **La escultura futurista** 11 d'abril de 1912 A: Cirlot, Lourdes (ed.) (1993) **Primeras Vanguardias artísticas Texos y documentos** Barcelona, Parsifal Ediciones, 1999

Boerman, Eugène **Historique de l'Oeuvre de l'Art Public** A: AAVV **Premier Congrès International de l'Art Public** Bruxelles du 24 au 29 septembre 1898, s/1, s/d, p.18

Bohigas, Oriol **Reconstrucció de Barcelona** Barcelona, Edicions 62, 1985

Borja, Jordi **La ciudad conquistada** Madrid, alianza editorial, 2003

Borja, Jordi **La ciudad y la nueva ciudadanía** Fòrum Europa 2001. L'espai públic intermedi a l'era de la informació, *Papers de participació ciutadana 1*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2002

Bovaird, Tony **Public Art in Urban Regeneration: An Economic Assessment** A: Remesar, Antoni (ed) **Urban Regeneration. A challenge for Public Art** *Monografies psico/socio/ambientals, 6* Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997

Bozal, Valeriano **Proa a la revolución, navegando sigo** A: AAVV**¿Qué es la escultura? Del objeto a la arquitectura** Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003

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

Bréton, André; Rivera, Diego; Trotsky, León i Gutiérrez, José (ed.) **Por un arte revolucionario e independiente** España, El Viejo Topo, 1999

Burstow, Robert **The Limits of Modernist Art as a "Weapon of the Cold War": Reassessing the Unknown Patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner** *Oxford Art Journal*, vol.20, nº1, 1997, pp.68-80 Accessible des de: http://www.jstor.org/stable/130716 (Gener 2008)

Burton, Scott **Furniture Journal: Rietveld** *Art in America*, November 1980

Burton, Scott **What is Public Art?** *Design Quarterly* nº122, 1983

Câmara, Silvia **Abstraçâo e escultura em Portugal: História de um encontro adiado (1930-1972)** Dissertaçâo de Mestrado em História de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa, abril 2009

Candela, Iria **Arte y transformación urbana en Nueva York Iria Sombras de ciudad, 1970-1990** Madrid, Alinza Editorial, 2007

Capel, Horacio **La morfología de las ciudades 1. Sociedad, cultura y paisaje urbano** Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002

Carrère, John M. **City Improvement from the Artist Standpoint** *Western Architect* 15 (april 1910):40-41,44 A: Reps, John W Department of City and Regional Planning, West Sibley Hall, Cornell University, Ithaca, New York Accessible des de: http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/homepage.htm (Setembre 2009)

Causey, Andrew **Scultpure since 1945** Oxford University Press, Oxford, 1998

Cerdà, Ildefons (1867) **Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona** Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1968-1971

Cleveland, William (Center for the Study of Art and Community) **Making Exact Change: How US arts-based programs have made a significant and sustained impact on their communities** Ed. Art in the Public Interest, 2005 Accessible des de: http://www.communityarts.net // http://www.makingexactchange.org (Febrer 2008)

Cohen, Jean-Louis **Monuments déguisés** *Les Cahiers de médialogie* nº 7, La Confusion des Monuments, Paris, Gallimard, 1999

Cooke, Lynne **Places with a past. Charleston, South Carolina** *The Burlington Magazine*, vol.133, nº 1061, August 1991

Collotti, Enzo **La Bauhaus en la experiencia político-social de la República de Weimar** a: AAVV **Bauhaus** Madrid, Comunicación, 1971

Crow, Thomas (1996) **El arte moderno en la cultura de lo cotidiano** Madrid, Ed.Akal, 2002,

Curtis, Penelope **Sculpture 1900 – 1945** Oxford-New York, Oxford University Press, 1999, Cap.II

Decreto Nº 129, Gaceta Oficial de la República de Cuba, Ciudad de La Habana, 17 de julio de 1985

Debord, Guy-Ernest **Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale** document fundacional (Coscio d'Arroscia, 1957) A: Berreby, Gerard (ed.) **Documents relatifs a la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957** Paris, Editiona Allia, 1985

Debray, Regis **Trace, Forme, Message** *Les Cahiers de médialogie* nº 7, La Confusion des Monuments, Paris, Gallimard, 1999, pp. 27-44

Descharnes, Robert; Chabrun, Jean-François **Le Monument a Balzac** A: Descharnes, Robert; Chabrun, Jean-François **Auguste Rodin** Paris, Edita Lausanne, 1967, pp.164-175

Deutsche, Rosalyn "**Agoraphobia", Evictions. Art and Spatial Politics** Cambridge-Massachussetts, The MIT Press, 1996

Deutsche, Rosalyn **Tilted Arc and the Uses of Public Space** *Design Book Review nº23*, winter 1992, pp.22-27

Deutsche, Rosalyn **Uneven Develpment: Public Art in New York City** *October 47*, winter 1988, pp.3-52

Duby, Georges; Daval, Jean-Luc **Sculpture From Antiquity to the Present Day** Madrid, Taschen, 2002

Eco, Umberto **Opera aperta** Milano, Bompiani, 1962

Eliade, Mircea **Brancusi et les Mythologies** A: Janou, Ionel; Noica, Constantin **Introduction à la sculpture de Brancusi** Paris, Arted, 1976

Felshin, Nina **But is It Art? The Spirit of Art as Activism** Seattle, Bay Press, 1995

Fernández, Blanca **Nuevos lugares de intención: intervenciones artístricas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965 – 1995** Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona - Centre de Recerca Polis, 2005, p.12. Accessible des de: http://www.ub.edu/escult/1.htmp.131 (Octubre 2009)

Finkelpearl, Tom **Dialogues in Public Art** USA, Massachusetts Institute of Technology, 2000

Frye Burnham, Linda; Durland, Steven **The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena. An Anthology from High Performance Magazine 1978-1998** Critical Press, 1998

Gabo, Naum; Pevsner, Antoine **Manifiesto del realismo** Moscú, 1920 A: Cirlot, Lourdes (ed.) (1993) **Primeras Vanguardias artísticas, Texos y documentos** Barcelona, Parsifal Ediciones, 1999, pp.233-238

Gamboni, Dario **The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution** London, Reaktion Books, 1997

Garnier, Tony (1904) **Une cité Industrielle. Étude pour la construction des villes** París, August Vincent, 1917. A: Choay, Françoise **El Urbanismo, utopías y realidades** Barcelona, Ed. Lumen, 1970, pp.258-289

Gerz, Jochen; Wright, Stephen **Toward Public Authorship** *Third Text* Vol.18, Issue 6, 2004

Giedion, S. **The need for a new monumentality**, A: Zucker, Paul (ed.) **New Architecture and City Planning**, New York, 1944, pp.549-568

Greenberg, Clement **Modernist Painting** *Forum Lectures* Washington, D. C: Voice of America, 1960

Gropius, Walter **Manifiesto de la Bauhaus** 1919 A: Cirlot, Lourdes (ed.) (1993) **Primeras Vanguardias artísticas Texos y documentos** Barcelona, Parsifal Ediciones, 1999, pp.245-246

Gropius, Walter **Idea y estructura de la Bauhaus estatal**, 1923 A: Cirlot, Lourdes (ed.) (1993) **Primeras Vanguardias artísticas Texos y documentos** Barcelona, Parsifal Ediciones, 1999, pp.247-270

Gropius, Walter **In Search of a New Monumentality** *Architectural Review* September 1948

Hadler, Mona; Marter, Joan **World War II: Reverberations Sculpture in Postwar Europe and America, 1945 - 1959**, *Art Journal* vol. 53, nº4, winter, 1994, pp.6-14

Hansen, Oskar **The Open Form - The Art of the Great Number** A: Newman, Oscar; Krämer, Karl (eds.) CIAM'59 Otterlo Verlag, Stuttgart 1961, pp.190-191

Hansen, Oskar **Towards Open Form** EU, Fundacja Galerii Foksal, 2005

Hegemann, Werner; Peets, Elbert (1922) **Arte Civil** Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1992

Hulten, Pontus; Dumitresco, Natalia; Istrat, Alexandre **Brancusi** Paris, Flammarion, 1986

Ibelings, Hans **Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización** Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1998

Jacob, Mary Jane; Brenson, Michael; Olson, Eva M. **Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago curated by Mary Jane Jacob** Seattle, Washington Bay Press, 1995

Jameson, Frederic **Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío** Barcelona, Paidós, 1991

Jaussely, Leon **Proyecto de enlaces de la zona de ensanche de Barcelona y de los pueblos agregados** Memòria, 1907

Jones, Cleve; Dawson, Jeff **Stitching a Revolution: The Making of an Activist** New York, Harper Collins, 2000

Kennedy, John F. **President John F. Kennedy: Remarks at Amherst College** October 26, 1963 Accessible des de la pàgina oficial del *National Endowment for the Arts*: http://www.nea.gov/ (Setembre 2009)

Kester, Grant Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art *Afterimage*, January 1995, pp.5-11

Klüser, Bernd (ed.) **Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas** Madrid, Editorial Síntesis, 2006

Korp, Maureen **Brancusi at Tirgu-Jiu. The Local Context of His WWI Memorial** Sixteenth Annual National Conference on Liberal Arts, School of Visual Art. Accessible des de:http://oldwww.schoolofvisualarts.edu/04.Studio/Undergraduate/HumanitiesSciences/ProceedingsPDF/2002/SectionSeven.pdf (Abril 2008)

Krauss, Rosalind **Sculpture in the Expanded Field** *October* nº8 MIT Press, Spring 1979

Kwon, Miwon **One Place After Another: Notes on Site Specificity** *October 80*, Spring 1997, pp.85-110

Lacy, Suzanne (ed.) **Mapping the terrain, New Genre Public Art Seattle** Washington, Bay Press, 1995

Larissa Alekseevna Zhadova (1984) **Tatlin** London, 1988

Lecea, Ignasi de **Ignasi de Lecea "in memoriam"** *on the waterfront*, nr 8 april, 2006 Accessible des de: http://www.ub.edu/escult/Water/index.htm (Febrer 2009)

Lecea, Ignasi de **Cultura, encargo, sitio, mecenazgo y conmemoración en la escultura pública. Algunos ejemplos desde Barcelona** *Waterfronts nr. 8*, April 2006, p.6 Publicat per primera vegada a: Brandão, P; Remesar, A **O espaço Público e a Interdisciplinariedade**, 2000, pp.69-78

Lecea, Ignasi de; Remesar, Antoni; Grandas, Carme (eds.) **Catàleg de l'art públic de Barcelona** Barcelona, Universitat de Barcelona - Ajuntament de Barcelona. Maig 2004 Accessible des de: http://www.bcn.cat/artpublic (Octubre 2009)

Lefebvre, Henry (1970) **La revolución urbana** Madrid, Alianza Editorial, 1980

Lichtenstern, Christa **Picasso. Monument à Apollinaire** Paris, Ed. Adam Biro, 1990

Loukaitou-Siders, Anastasia; Banerjee, Tridib Urban Design **Downtown Poetics and Politics of Form** Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1998

Luque, José **Architecture and Town Planning: Uninterrupted Dialogue. The Birth of the Two First Urban Traditions** *Planning History. Bulletin of the International Planning History Society*, vol. 24 nos 2-3, 2002

Lynch, Kevin (1960) **La imagen de la ciudad** Barcelona, Gustavo Gili, 2001

Maderuelo, Javier (dir.) **Actas Arte Público. Arte y naturaleza** Huesca, Diputación de Huesca, 1999

Maderuelo, Javier **El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura** Madrid, Modadori, 1990

Maderuelo, Javier **La pérdida del pedestal** Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994

Maldonado, Manuel (ed.) **Dadá Berlín** Sevilla, Doble J, 2006

Marchán Fiz, Simon (1995) **Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930)** *Colección Historia General del Arte vol.II* Madrid, Espasa, 2000

Marín, Ana María (ed.) **Ciudad Universitaria de Caracas** Fundación Centro de Arquitectura, Caracas, 2007

Marter, Joan **Postwar sculpture re/viewed** *Art Journal* december 1994

Marter, Joan **The ascendancy of abstraction for public art: the monument to the unknown**

political prisoner competition *Art Journal*, december 1994

Martín González, Juan José **El monumento conmemorativo en España 1875-1975** Valladolid, Univesidad de Valladolid, 1996

Martín, Fernando **El pabellón español en la exposición Universal en París en 1937** Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983. Alix Trueba, Josefina (Coord) Pabellón Español, Exposición Internacional de Paris 1937. Madrid. Centro de Arte Reina Sofia, 1987

Mc Gill, Douglas **Sculpture goes public** *The New York Times Magazine*, 27 April 1986

Meecham, Pam; Sheldon, Julie (2000) **Modern Art: A critical introduction** Routledge, 2005

Méneux, Catherine **L'art social au tournant du siècle** *Arts & Sociétés* Séminaire 12, du 21 septembre 2006 Accessible des de: http://www.artsetsocietes.org/f/f-index12.html (Septembre 2009)

Miles, Malcom **Art Sapce and the City public art and urban futures** London-New York, Routledge, 1997

Mitchell, W.J.T. (ed.) (1990) **Art and the Public Sphere** Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992

Moore, Henry **The Auschwitz Competition** booklet published by the State Museum of Auschwitz, 1964

Murwaska-Muthesius, Katarzyna **Oskar Hansen and the Auschwitz "Countermemorial" 1958-59** Accessible des de: http://www.artmargins.com/content/feature/murwaska.html (maig 2008)

Peressutti, Enrico **Dedica** *Costruzioni*, nº193 , 1946

Pevsner, Nikolaus (1976) **A History of Building Types** New Jersey, Princeton University Press, 1997

Pol, E. (1996) **La apropiación del espacio** A: Pol, E; Íñiguez, L (eds.) **Cognición, apropiación y representación del espacio** *Monografies Socio/Ambientals, núm. 9* Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, pp. 45-62

Pol, Enric **Symbolism a priori. Symbolism a posteriori** A: Remesar, Antoni (ed) **Urban Regeneration. A challenge for Public Art** *Monografies psico/socio/ambientals, 6* Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997, pp.71-76

Popper, Frank (1980) **Arte, acción y particpiación. El artista y la creatividad de hoy** Madrid, Ed.Akal, 1989

Proudhon, P.J. (1865) **Du principe de l'art et de sa destination sociale** Westmead, Farnborough, Hants; England, Gregg International Publishers Limited, 1971

Punin, N. **La Torre de Tatlin** *Iskusstvo Kommuny* núm.18, 7 d'Abril de 1919. Citat a: Quilici, V. **L'architettura del construttivismo**, Bari, Laterza, 1969, pg.481-482

Raven, Arlene (ed.)(1989) **Art in the Public Interest** New York, Da Capo Press, 1993

Read, Herbert **Foreword to International Sculpture Competition: The Unknown Political Prisoner**, catàleg, Institute of Contemporary Arts (ICA) London, Tate Gallery, 1953

Read, Peter **Picasso et Apollinaire Les métamorphoses de la mémoire 1905/1973** Paris, ed. Jean Michel Place, 1995

Remesar, Antoni **Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el siglo XXI** Barcelona, Cr Polis -Universitat de Barcelona, 1999 Accessible des de: http://www.ub.es/escult/1.htm (octubre 2009)

Remesar, Antoni **Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano** A: Brandâo, Pedro; Remesar, Antoni **design de espaço público: deslocaçao e proximidade** Lisboa, Centro Português de Design, 2003

Remesar, Antoni **Arte público y diseño urbano en los procesos de regeneración urbana** 2006, Madrid, Exit Book, n7, 2007, pp 34-40

Remesar, Antoni **Hacia una teoría del arte público** a: Remesar, A. (1999) **@rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público** *Monografies socio ambientals 24*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2001

Remesar, Antoni **La memoria y la escultura** Document per a l'assignatura de *Llenguatges de l'Art*, llicenciatura en Belles Arts, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona, 2005

Remesar, A; de Lecea, I; Grandas, C. **La fuente de las tres gracias** *on the Waterfront* nr.5, march 2004 Accessible des de: http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_2.pdf (Octubre 2009)

Remesar, Antoni; Nunes da Silva, Fernando **Regeneración Urbana y Arte Público** Pendent de publicació

Ribeiro Pinto de Abreu, José Guilherme **Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)** Directora: Margarida Acciaiuoli de Brito Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006

Ricart i Giralt, Josep **Columna meteorológica del Parque de la Ciudadela** Butlletí editat per *La Renaixença* Barcelona, 1885

Ricart, Núria **Das Märzgefallenen-Denkmal Monumento a los caídos de marzo. Evolución de la obra a través de los documentos gráficos** *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte nº6*, marzo 2009. Accesible des de: http://www.aacadigital.com (Juliol 2009)

Riegl, Aloïs (1903) **El culto moderno a los monumentos** Madrid, Ed. Visor, 1999

Rocha, Servando **Historia de un incendio. Arte y revolución en los tiempos salvajes. De la Comuna de París al advenimiento del Punk** La Laguna (Tenerife), La felguera, 2006

Selz, Peter; Stiles, Kristine **Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings** Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1996

Senie, Harriet F. **Contemporary Public Sculpture Tradition, Transformation and Controversy** New York-Oxford, Oxford Unversity Press, 1992

Sert, J.L; Léger, F; Giedion, S. **Nine points on Monumentality**, 1943 Accessible des de: http://www.ub.edu/escult/doctorat/lecturas.htm (Gener 2009)

Sert, J. L. **Centers of Community Life** A: Rogers, E.N; Set,L.L; Tyrwhitt, J.(eds) **The heart of the city: towards the humanisation of urban life** International Congress for Modern Architecture London, Lund Humphrie, 1952 (CIAM 8, Hoddesdon, 1951), p.3-16 Accessible l'edició de Barcelona (Hoepli, 1955) des de: http://www.etsav.upc.es/personals/monclus/teauro.htm (Març 2008)

Smith, Roberta; Burton, Scott **Designs on Minimalism** *Art in America* November-December 1978

Smithson, Robert **Robert Smithson: The Collected Writings** Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1996

Solà-Morales, Manuel de **Un nuevo reto. Urbanizar lo privado Espacios públicos y Espacios Colectivos** *La Vanguardia,*12 de mayo de 1992

Stern, Mark; Seifert, Susan **Art Assessment of Community Impact of the Philadelphia Department of Recreation Mural Arts Program** Philadelphia, Social Impact of the Arts Project-University of Pennsylvania, 2003

Stiles, Kristine; Selz, Peter (eds.) **Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of artists' writings** Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996,

Stübben, Josef (1890) **Der Städtebau** Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg & Sohn Verlag, 1980

Stübben, Josef **Practical and aesthetic principles for the laying out of cities** Presentat per primera vegada el mes de Septembre de 1885 a: Deutschen Vereins für öffentliche Gesundheitspflege, a la ciutat de Freiburg, (Alemanya)

Stübben, Josef **The Planning and Laying-out of streets and open spaces** VIIth International Congress of Architects, "Summary of Proceedings," *Journal of the Royal Institute of British Architects* 13, 3rd Ser. (25 August 1906)

Tabart, Marielle **Brancusi. L'inventeur de la Sculpture Moderne** Paris, Gallimard-Centre Georges Pompidou, 1995

Torres, Ana María **Scott Burton** València, IVAM, 2004

Vallet, Odon **Les Mots du Monument** *Cahiers de Médiologies* nº7, Gallimard, Paris, 1999, pp.21-23

Vaneigem, Raoul (1967) **Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones** Barcelona, Anagrama, 1977

Vázquez Montalbán, Manuel **La literatura en la construcción de la ciudad democrática** Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998

Vázquez Montalbán, Manuel **On són els futuristes, els tambors i els poetes?** A: Cano, Genís; Rabuñal, Anxel **Barcelona murs** Ajuntament de Barcelona, 1991, pp.36-38

Waldemar, George **Jacques Lipchitz, père légitime des transparances** *Art et Industrie*, vol.27, nº24, 1952

Weyergraf-Serra, Clara y Buskirk, Martha (eds.) **The destruction of Tilted Arc**, Cambridge, Mass, MIT Press, 1991

Withers, Josephine **The Artistic Collaboration of Pablo Picasso and Julio González** *Art Journal* vol.35, nº2, Winter 1975-1976, pp.107-114. Accessible des de: http://www.jstor.org/stable/776019 (Juliol 2009)

Young, James E. **At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture** New Haven and London, Yale University Press, 2000

Young, James E. (ed.) **The Art of Memory: Holocaust Memorials in History** Germany, Prestel, 1994

Young, James E. **The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning** New Haven - Conn, Yale University Press, 1993

Yúdice, George **The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era** Duke University Press

PUBLICACIONS DEL CENTRE DE RECERCA POLIS (http://www.ub.edu/escult/1.htm)

Per any de publicació:

Remesar, Antoni **Public art: Towards a theoretical framework** Remesar, Antoni (ed.) **Urban Regeneration. A challenge for public art** *Monografies psico-socio ambientals nº 6* Universitat de Barcelona, 1997

AAVV **Waterfronts of art I, art for social facilitation** *Monografies socio-ambientals 30* Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1999

Punsola, J.C; Remesar, A. **The Kop-van Zuid Workshop** Publicacions Universitat de Barcelona, 1999

Remesar, Antoni; Pol, Enric (ed.) **Repensar el río. Taller de participación ciudadana Usos sociales del río Besós** Sant Adrià de Besòs-Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona Abril 1999 (Cd interactiu)

Remesar, A. (dir.) **Art for Social Facilitation** On the waterfront nr 2 fev. 2000

Remesar, A. (ed). **Art for social facilitation** Publicacions Universitat de Barcelona, 2001

Remesar, Antoni **Arte y Diseño para la participación ciudadana** A: Remesar, Antoni (1999) **@rte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público** *Monografies socio-ambientals 24*, 2001, p.5 Text presentat al Congrés Europolis *Diseño Urbano. Construyendo el Espacio de la participación ciudadana* realitzat a Bologna l'any 1998. Accessible des de: http://www.ub.es/escult/1.htm

The Arts in Urban Development. Waterfronts of Art On the waterfront nr 3 sep. 2002

Remesar, A. (ed) **The Arts in Urban Development** Publicacions Universitat de Barcelona, 2003

Remesar, A. (ed) **Public Art and Urban Design: Interdisciplinary and Social Perspectives** *On the waterfront* nr 4, sep. 2003

Remesar;A, Vidal, T, Valera, S, Salas X, Ricart,N, Hernández, A y Remesar,N.A. **Poblenou y La Mina [Barcelona], participación creativa con la metodología de las CPBoxes** On the waterfront (http://www.ub.edu/escult/1.htm), maig 2004, 53-74

Remesar, A. (ed) **Public Art and Urban Design. Interdisciplinary and Social Perspectives** Waterfronts of Art III, col·lecció e-polis, Universitat de Barcelona, 2005

Remesar, A. (dir.) **Periferias perifèries i peripheries** On the waterfront nr 7 septembre, 2005

Remesar, A. (dir.) **Portugal: Urban Design and Public Art (I)** On the waterfront nr.9 april 2007

AAVV **Carta de Almada** A: **Public Art and Urban Design: production, management, dissemination Waterfronts of art Vth. Book of abstracts** Barcelona, September 13-15, 2007 pp.55-56

Remesar, A. (dir.) **Public space: the battlefield of Public Art** On the waterfront nr 10 sept. 2007

Remesar, A. (dir.) **Public Art in Urban Design. Production, Management and Dissemination Aspects** On the waterfront nr 11, octobre 2008

INTERDISCIPLINA

Argan, G.C. **Proyecto y Destino** Buenos Aires, Eudeba, 1969

Brandão, Pedro **Interdisciplina-acció** Barcelona, Universitat de Barcelona-Instituto Superior Tècnico de Lisboa, 2009

Brandão, Pedro **La ética y las profesiones del diseño de la ciudad. Convicciones, Responsabilidad e Interdisciplinaridad. Rastros de la Identidad profesional en el Diseño Urbano** Barcelona, Universitat de Barcelons, Resum de la Tesi Doctoral, 2007 Accessible des de: http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0906105-121103//RESUMEN_caST.pdf (Setembre 2008)

Brandão, P; Remesar A. (eds.) **Design de Espaço Público – Deslocação e Proximidade Centro** Lisboa, Português de Design, 2004

Brandão, P; Remesar, A (ed.) **Design Urbano Inclusivo** Lisboa, Centro Português de Design, 2004

Brandão, P; Remesar, A (ed.) **Espaço Público e a Interdisciplinaridade** Lisboa, Centro Português de Design, 2000

Klein, J. T. **Crossing Bounderies – Knowledge, Disciplinarities and Interdisciplinarity** University Press of Virginia, Charlotteville, 1996

Klein, J.T. **Interdisciplinarity, History, Theory and Practice** Detroit, Wayne State Unviersity, 1990

Pombo, O. **Interdisciplinaridade: Ambições e Limites** Relógio d'Água, Lisboa 2004

Schon, D. **The Reflective Practionner –How Professionals Think in Action** Ashgate, Aldershot, 1991

Smithson, Robert **Towards the development of an air terminal site** Artforum 6, June 1967 nº10: 36-40 A: Smithson, Robert **Robert Smithson: The Collected Writings** New York, University of California Press, 1996

BARRI DE LA MINA

AAVV **Barcelona in Progress** Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2004, 250 pp; AAVV **1999 Urbanisme a Barcelona** Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1999

AAVV **Barcelona**. **La segona renovació** Ajuntament de Barcelona, 1996,

AAVV **Barcelona, nous projectes Octubre 1999** Ajuntament de Barcelona-Barcelona Regional, Barcelona;

AAVV **Barcelona. Transformació Plans i Projectes** Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2008;

AAVV **Crònica gràfica de la construcció del barri de La Mina (1955-1975)** Sant Adrià de Besòs, Ajuntament de Sant Adrià del Besós

AAVV **Relatos de mujeres** Asociació de dones Adrianas-Ajuntament de Sant Adrià de Besòs, 2003

AAVV **Trobada estatal d'Associacions de Dones en Barris en Transformació urbanística i/o social** Sant Adrià de Besòs, Associació de dones Adrianas 2004

AAVV **II trobada internacional d'associacions de dones en barris in transformació urbanística i/o social** Sant Adrià de Besòs, Associació de dones Adrianas, 2005

Arnau, Núria; Bellostes, Judit **Catàleg de béns culturals d'interès local del municipi de Sant Adrià de Besòs** setembre 2002

Arnau i Arias, Núria; Bellostes i Torrelles, Judit **Catàleg de béns culturals d'interès local del municipi de Sant Adrià del Besòs** - Ampliació, abril 2003

Borja, Jordi; Brau, Lluís; Fiori, Mirela; Mas, Jordi **Sobre el desenvolupament urbanístic de La Mina y sobre la gestió del Pla de La Mina i les relacions amb l'entorn**Ajuntament de Sant Adrià de Besòs- Consorci del Besòs, *informes,* 2002 Publicat a: AAVV Urbanisme i barris en dificultats El cas de La Mina Barcelona, Aula Barcelona – Fundació CIDOB / Fundació Carles Pi i Sunyer, 2004

Cantallops i Valeri, Lluís **La Vall baixa del Besòs: el llarg procés de transformació d'un territori de frontera** *Àrea, revista de debats territorials nº 4* Barcelona, Diputació de Barcelona, 1994

Cantallops, Lluís; Ribas, Manuel; Roca, Estanislau **El Pla del Marge dret del Besòs** *papers nº13* Institut d'Estudis Metropolitans de Barcelona – Àrea Metropolitana de Barcelona, Juny 1993

Consorci de La Mina **Pla de Transformació del barri de La Mina març 2005** *On the Waterfront nr. 7* Setembre 2005 Accessible des de: http://www.ub.edu/escult/Water/Waterf_07/W07_02.pdf

Domenech, Rosa **El camp de la bota entre els afusellaments i el Fòrum** Barcelona, hacer editorial, 2005

Domingo, Miquel; Bonet i Casas, Maria Rosa **Barcelona i els Moviments Socials Urbans** Capellades, Fundació Jaume Bofill - Ed. Mediterrània, 1998

Jornet; Llop; Pastor **Pla Especial de Reordenació i Millora del Barri de La Mina** Sant Adrià de Besòs, 2002

Plan Comarcal de Ordenación Urbana de Barcelona Ley de 3 de diciembre de 1953

Rafael, Josep; Piulachs, Maite **Sant Adrià de Besòs Història d'un canvi** Ajuntament de Sant Adrià de Besòs – El Punt, 2002

Rebollo, Oscar (coord.); Martí, Joel; Céspedes, Atanasi **Una propuesta de desarrollo comunitario para el Plan de Transformación del Barrio de La Mina. Documento Resumen** Universitat Autònoma de Barcelona, Octubre 2001 p.3

Torres; Manuel de **La formació de la urbanística metropolitana de Barcelona. L'urbanisme de la diversitat** Barcelona, Àrea Metropolitana de Barcelona-Mancomunitat de Municipis, 1999

Valera, Sergi; Pol, Enric i altres **Proyecto: La Vila Olímpica integración social y urbanística como barrio de Barcelona** A: AAVV **Estudios de Investigación Becados por la Fundació Barcelona Olímpica 1996** Barcelona, Fundació Barcelona Olímpica, 1996

pable sólo para dar satisfacción a las urgencias políticas", sostuvo.

No dio nombres ni de personas ni de entidades, pero apuntó no pocas cosas. Por ejemplo, los geólogos de la obra minusvaloraron los datos obtenidos durante la construcción del túnel, datos mucho más importantes que los de las catas. No menos importante: se están analizando con detenimiento las certificaciones de las diversas fases de la obra, por si apareciera algún tipo de ahorro en materiales o mano de obra. Al mismo tiempo, se estudian las actas para comprobar si hubo discrepancias entre la constructora (una unión temporal de empresas), la dirección de obras y GISA, la empresa pública que encargó la obra por delegación de la Generalitat de Cataluña. La dirección de GISA no saldrá bien parada. Nadal anunció su reforma: ahora la figura del presidente y el consejero delegado coinciden en una misma persona. En adelante, quedarán separadas las funciones y uno de ellos será un representante gubernamental.

Un grupo de comerciantes afectados anunció que presentará una querella contra las constructoras de la ampliación de la línea 5 del metro y los responsables de los estudios previos.

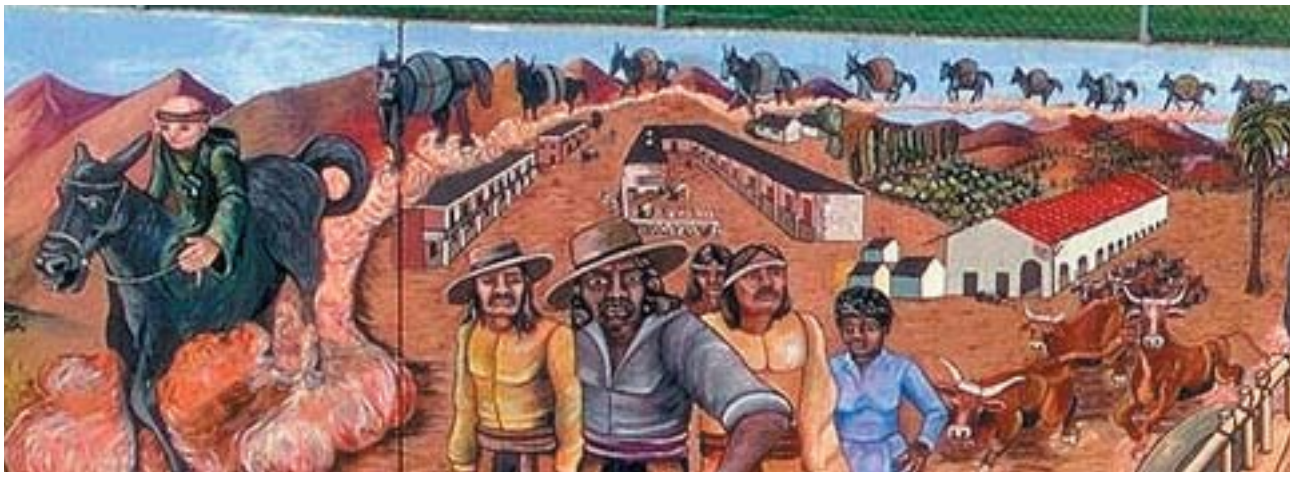
La sesión parlamentaria tuvo un protagonista lateral: el secretario de Comunicación del Ejecutivo catalán, Enric Marín, cuya dimisión exigieron CiU y el PP. Marín estuvo en la sala. La oposición y las organizaciones profesionales de periodistas le acusan de elaborar un protocolo que, so pretexto de evitar la entrada de reporteros en la zona de obras, lo cual sería peligroso, restringe el acceso a la información y resulta dirigista. Una crítica que se hace extensiva al Ayuntamiento barcelonés. El conflicto se resolvió tras un acuerdo el Colegio de Periodistas y las Administraciones.

ANNEXOS

DOCUMENTACIÓ ADJUNTA Nº1

FITXES DE PROJECTES ARTÍSTICS DE PARTICIPACIÓ CIUTADANA SOBRE ESPAI PÚBLIC

THE GREAT WALL OF LOS ANGELES
EL GRAN MUR DE LOS ÀNGELES



LLOC:
Canal Tujunga de control d'inundacions de la Vall de San Fernando a Los Ángeles.

DATES:
1974 - continuant

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
35 artistes d'Sparc Murals (*Social and Public Art Resource Center*).
Direcció i coordinació: Judith F. Baca.

PARTICIPANTS:
400 adolescents de diversos programes al llarg de cinc estius.

FINANÇAMENT:
Primeres etapes: Departament de Justícia Juvenil.
Any 2000 i 2001: Programa: El paper del diàleg cívic en les arts (*Ford Foundation Animating Democracy*). Programa: Pel recolzament de la transformació comunitària (*Rockefeller Foundation Partnerships*).
Donacions individuals.

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Cos d'Enginyers de l'Exèrcit (promotor); *Flood Control District; Summer Youth Employement Program*; UCLA (*University of California, Los Angeles*) i polítics locals; antropòlegs; professors; membres de bandes locals.

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Activisme polític i educació a través de l'art, en paral·lel a l'expansió del moviment pels drets civils.

OBJECTIUS:
Fer visible la història de California que no s'explica als llibres de text; inclusiva en quant al paper de les diferents races, les dones i altres minories.

CONTINGUTS:
The Great Wall comença en l'època dels dinosaures; ràpidament passa a les primeres migracions procedents d'Àsia en el primer mil·lenni i des d'allà aborda el seu propòsit principal: comptar els diferents episodis de les batalles entre la repressió i l'alliberament de les miories ètniques, les dones, els jueus i els homosexuals. Refugiats desconeguts, líders sindicals o dissidents polítics han estat representats en els panells. Altres esdeveniments que es troben representats són el desenvolupament de la indústria del cinema i la mobilització de tropes de ciutadans en la I i II Guerra Mundial.

FASES DE TREBALL:
De 1974 a 1978 es pinten els primers murals sobre la prehistòria i la colonització de les terres. La història moderna està dividida en dècades: l'any 1978 es pinten els anys 20; el 1980 els 30, el 1981 els 40 i l'any 1983 els 50. Actualment s'està treballant en les dècades dels 60 als 90 i en la restauració de les etapes prèvies.

PROCEDIMENT:
Cada etapa comporta un any de treball per fer la recerca, l'organització i l'execució. Es contracta a joves d'entre 14 i 21 anys que passen a ser *Mural Makers* i són pagats a través del *Summer Youth Employment Program*. La seva feina comença amb la recerca i el disseny, però també formen part de l'organització i executen els murals, supervisats per un equip d'artistes. Durant aquest temps, els joves reben formació interdisciplinar: artística, històrica, etc. El disseny final és desenvolupat pel "design team", un grup més reduit de professionals.

MATERIALITZACIÓ:
840 metres de mural pictòric al llarg de les parets de formigó armat del canal.

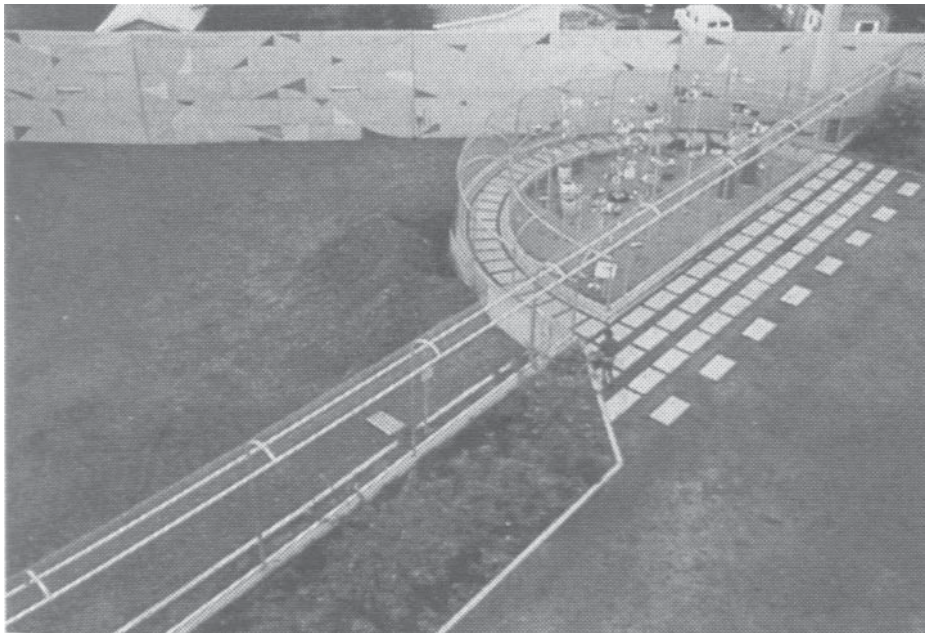
REFERÈNCIES:
Fernández Q, Blanca **Nuevos lugares de intención: intervenciones artístricas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965 - 1995** Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona - Centre de Recerca Polis, 2005 pp.156-159

Lacy, Suzanne (ed.) **Mapping the Terrain, New Genre Public Art** Seattle, Washington: Bay Press, 1995

Pàgina web oficial de **Great Wall of Los Angeles**: http://www.sparcmurals.org

Popper, Frank (1980) **Arte, acción y particpiación. El artista y la creatividad de hoy** Madrid, Akal, 1989, pp.245-280

VIEWLAND-HOFFMAN ELECTRICAL SUBSTATION
SUBESTACIÓ ELÉCTRICA VIEWLAND-HOFFMAN



LLOC:
Seattle; *North 105th Street - Fremont Avenue North*

DATES:
1979

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Artistes: Andrew Keating, Sherry Markovitz, Buster Simpson; arquitectes: Hobbs; Fukui

PARTICIPANTS:
Veïns de l'àrea afectada

FINANÇAMENT:
A través de l'1% del pressupost d'obra pública dedicat a art gestionat pels promotors: *City Light i SAC* (*Seattle Arts Comission*)

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Sense especificar

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Des d'una òptica interdisciplinar, artistes i arquitectes desenvolupen un tipus d'intervenció a les antípodes del que en aquell moment constitueix bàsicament l'art en emplaçaments públics. Per a tal efecte, els autors parteixen de la valoració dels arguments de la ciutadania.

OBJECTIUS:
Acondicionar la dura aparença de la subestació elèctrica a una àrea propera d'ús residencial.

CONTINGUTS:
La convivència entre una infrastructura pesada de tipus elèctric i una àrea residencial.

FASES DE TREBALL:
Sense especificar

PROCEDIMENT:
La subestació s'implanta l'any 1979, amb forta oposició per part dels veïns, fet pel que es genera un fort debat públic. Raó per la qual es planteja una projecte urbà en els espais intersticials en el que s'inclou l'aportació de tres artistes.

El procediment de treball parteix d'un llarg procés de deliberació amb els residents de l'àrea fins arribar a unes propostes de disseny plenes de color i dinamisme, a les que la ciutadania reacciona de forma molt positiva.

MATERIALITZACIÓ:
Es tracta d'un parc lúdic adaptat per als residents de l'àrea, amb molt de color i mobles extravagants que contrarresten amb la duresa de la infrastructura elèctrica.

REFERÈNCIES:
Farr, Sheila **Is public art disappearing?** *The Seattle Times*, Sunday, May 8, 2005

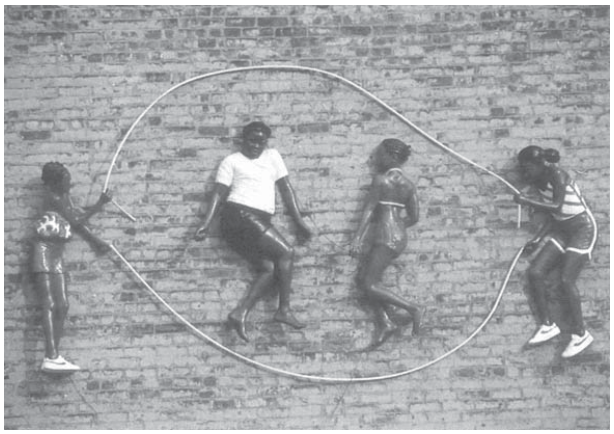
Finkelpearl, Tom **Introduction: The City as Site** a: Finkelpearl, Tom **Dialogues in Public Art** Massachusetts Institute of Technology, 2000 pp.26-27

http://www.communityarts.net

http://www.publicartonline.org

Huss, Steven; Shamash, Diane (ed.) **A Field Guide to Seattle's Public Art** Seattle: Seattle Arts Comission, 1992, p.14

DOUBLE TOUCH
DOBLE CONTACTE



LLOC:
Bronx, Nova York.

DATES:
1981 - 1982

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
John Ahearn i Rigoberto Torres

PARTICIPANTS:
Nombre indeterminat de veïns del barri.

FINANÇAMENT:
Sense especificar

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Galeria Alternativa *Fashion Moda*, Bronx

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Implicació comunitària a través de l'art amb posterior reflex en l'espai urbà, amb un destacat paper del procés tècnic d'execució (retrats fets amb motlles de guix), que resultà una gran eina d'implicació comunitària.

OBJECTIUS:
Establir un lligam entre el món de l'art i les persones que participaren a l'obra. Participar dels seus problemes i esperances.

CONTINGUTS:
Retrats dels veïns del barri en les activitats quotidianes.

FASES DE TREBALL:
L'any 1979 els artistes treballen en l'obra **Hall of Fame**, a la galeria *Fashion Moda* del Bronx, en la que s'exposen una sèrie de retrats de persones del barri construits amb la tècnica del motlle de guix. Aquesta exposició és un èxit, per la qual cosa es pensa en continuar el procés però aquest cop situant l'obra al carrer. Ahearn es trasllada a viure al Bronx, i comparteix estudi amb Torres.

El primer relleu es *We are Family*, després *Double Touch*, posteriorment *Dawson Street* i finalitzen amb *Back to the School.* Aquest darrer mural representa un trencament respecte les intencions dels artistes, que es deslliguen dels interesos artístics per compartit neguits i desitjos dels ciutadans.

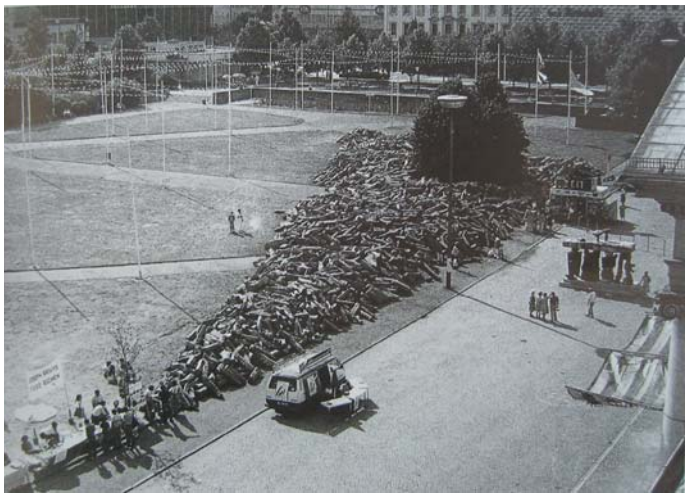
PROCEDIMENT:
Els retrats dels veïns es feren al taller dels artistes a través de motlles directes de guix.

MATERIALITZACIÓ:
Quatre relleus, retrats colorístics de persones del barri situats en dues parets mitgeres, a una escola del barri i a un centre cívic.

REFERÈNCIES:
Finkelpearl, Tom **Interview: John Ahearn on the Bronx Bronzes** and Happier Tales a: Finkelpearl, Tom **Dialogues in Public Art**, Massachusetts Institute of Technology, 2000

Lacy, Suzanne (ed.) **Mapping the Terrain, New Genre Public Art** Seattle, Washington: Bay Press, 1995

7000 OAKS
7000 ROURES



LLOC:
Kassel, Alemania

DATES:
1982 - 1987, en el marc de la *Documenta 7*

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Joseph Beuys i alumnes de la *Free International University*

PARTICIPANTS:
Sense especificar

FINANÇAMENT:
Donatius personals, venta de postals i pressupost aprovat per la *Documenta*

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Organitzadors de la *Documenta 7*

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Projecte de caire ecològic i iniciàtic d'escala internacional.

OBJECTIUS:
Construir un projecte internacional que es pugui reproduir en cualsevol ciutat que es vulgui adherir. Fomentar l'ecologia. Introduir en els carrers de les ciutats la dimensió natural a través de dos elements: el roure, i el basalt. Fer una plantació de 7000 roures involucrant el màxim nombre de persones.

CONTINGUTS:
L'obra està constituida per una *"part viva, l'arbre, que canvia constantment, i una massa cristalina (les columnes de basalt) que mantenen la seva forma, mida i pes."*

FASES DE TREBALL:
Una primera fase es desenvolupa en el marc de la *Documenta 7* a Kassel, però a continuació segueix la campanya a nivell internacional per tal d'arribar a plantar 7000 exemplars.

PROCEDIMENT:
Junt amb els alumnes de la *Free International University*, l'artista inicia un treball de difusió del projecte en el marc de la preparació de la *Documenta 7*. Es planteja la possibilitat "d'apadrinar" un arbre a títol individual o col·lectiu per tal de finançar la campanya. A canvi d'aquesta esponsorització, s'entrega una de les diverses postals dissenyades, en les que es pot llegir: *"els petits roures creixen i la vida continua"*.

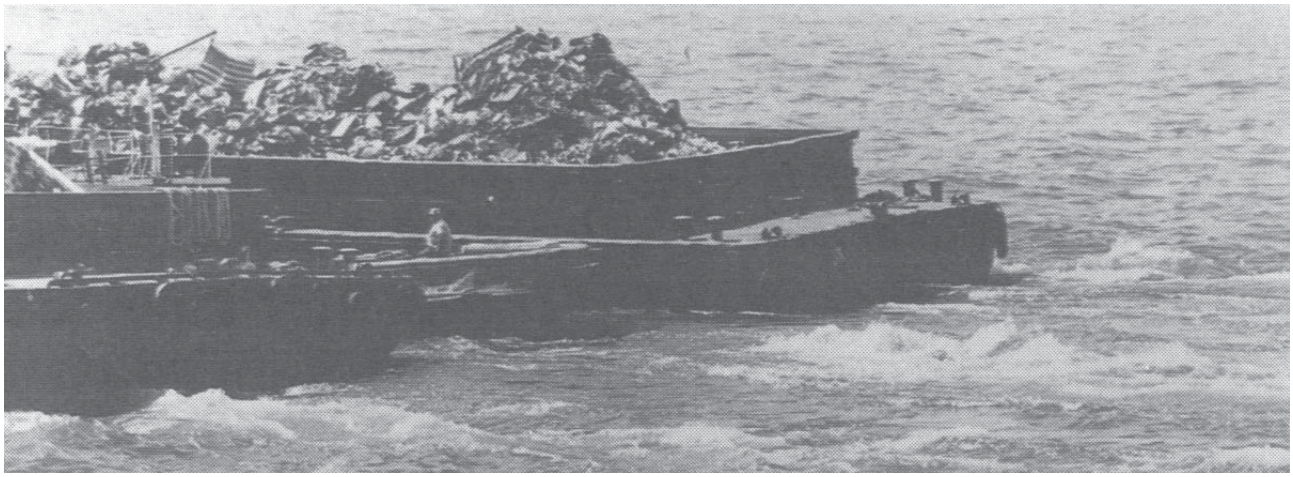
MATERIALITZACIÓ:
L'obra és una plantació extensiva de 7000 roures en diferents ciutats arreu de món. Cada un d'ells és acompanyat d'una roca de basalt de grans dimensions.

REFERÈNCIES:
Meecham, Pam; Sheldon, Julie (2000) **Modern Art: A critical introduction** Routledge, 2005 Second ed. p.91

Gómez Aguilera, Fernando **Arte, ciudadanía y espacio público** a: Remesar, Antoni (ed.) *on the waterfront* nr. 5, march, 2004

Lacy, Suzanne (ed.) (1995) **Mapping the Terrain, New Genre Public Art** Seattle, Washington: Bay Press, 1995

TOUCH SANITATION SHOW



LLOC:
Nova York

DATES:
1984

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Mierle Laderman Ukeles i *Creative Time*

PARTICIPANTS:
New York City's *Department of Sanitation* (DOS). Servei de recollida d'escombraries de la ciutat de Nova York

FINANÇAMENT:
Beca del *National Endowment for the Arts*

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Department of Sanitation (DOS)

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Immersió i valorització d'una infrastructura de la ciutat a través del treball artístic. Desenvolupament del que Ukeles anomena *Maintenance and Sanitation Art*, que posa en valor feines imprescindibles però menystingudes. Ukeles condiciona el fet cultural al manteniment constant.

OBJECTIUS:
Posar en valor a través del treball artístic la feina dins el sistema de tractament de residus de la ciutat de Nova York.
Crear una retroalimentació entre el circuit artístic i la pròpia infrastructura.

CONTINGUTS:
Conjunt d'esdeveniments i exposicions en diversos espais de la ciutat de Nova York, al voltant del sistema de la recollida de residus.

FASES DE TREBALL:
Touch Sanitation Show es fruit d'un treball previ de recerca i coneixement del *Department of Sanitation* (DOS). El primer treball que desenvolupa és **Touch Sanitation Performance** (1978-1980) basat en: *Handshake Ritual*, que consistia en visitar a tots els treballadors (8500) dels 59 districtes de Nova York i donar'ls-hi les mans tot agraint-los el mantenir la ciutat sana i viva; i en *Follow in Your Footsteps,* en que l'artista replicava els moviments dels treballadors mentre recollien les escombraries.

PROCEDIMENT:
Touch Sanitation Show s'articula en diversos espais de la ciutat: una exposició a la *Ronald Feldman gallery*; una performance amb 190 participants anomenada *Cleansing the Bad Names* a la Mercer Street; una "coreografia" protagonitzada per sis barcasses plenes d'escombraries i dos remolcadors al *Hudson River*; i una exposició en un equipament del DOS al carrer 59. Aquesta es basava en la transformació de diversos camions d'escombraries, que a més de comptar amb superfícies reflectants, reproduien gravacions d'entrevistes efectuades per l'artista.

MATERIALITZACIÓ:
Intervenció temporal

REFERÈNCIES:
Finkelpearl, Tom **Interview: Mierle Laderman Ukeles on Maintenance and Sanitation Art** a: Finkelpearl, Tom **Dialogues in Public Art** Massachusetts Institute of Technology, 2000, pp.295-322

Laderman Ukeles, Mierle **Sanitation Manifesto** *The Act* nº4, 1990, pp.84-85

MURAL DE LA POMERA

LLOC:
Plaça Rubén Darío, Barcelona

DATES:
1986

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Antoni Gabarre González

PARTICIPANTS:
Associacions i veïns del barri

FINANÇAMENT:
Sense especificar

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Sense especificar

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
L'art com a catalitzador per a la participació i l'apropiació de l'entorn, per a una millora de la convivència i del civisme.

OBJECTIUS:
Reproduir la imatge popular de l'orígen de Sant Andreu. Donar identitat a una plaça cèntrica del barri. Fer ús del mural per establir un lligam entre els veïns. Recolzar el moviment social existent en favor d'aquest espai públic.

CONTINGUTS:
La memòria del barri de Sant Andreu, que en el passat era un poble.

FASES DE TREBALL:
Sense especificar.

PROCEDIMENT:
La plaça on es situa el mural és fruit d'un esfondrament produit per les obres del metro de la línia 1 a Barcelona. Arrel d'aquesta desgràcia amb víctimes mortals, els veïns reivindicaren aquest espai com a plaça pública, fet que aconseguiren l'any 1984. Llavors es plantà una pomera per tal de retre homenatge als desapareguts. En aquest context, Gabarre va iniciar el mural a la paret mitgera, projecte al que es sumarien altres veïns.

Posteriorment, l'Ajuntament projectà un passeig entre Gran de Sant Andreu i la Meridiana que destruïa la trama urbana propia d'aquest indret. Els veïns s'hi oposaren. Buscaren ajuda jurídica i el mural va ser un dels arguments clau per negar-se al projecte, al·ludint que es destruia patrimoni artístic.

MATERIALITZACIÓ:
Mural de 6,80 x 21,83 metres que representa la imatge d'un poble. A través de diferents facetes de tons blancs, torrats, granat i amb la integració de les finestres pre-existents, el mural logra un treball esquemàtic i precís, sense efectes d'ombres, jocs de perspectiva, ni afegit de detalls.

REFERÈNCIES:
Bianciotto, Jordi **Antoni Gabarré i l'art reivindicatiu** *Sant Andreu de cap a peus*, Barcelona, 3 desembre 1987.

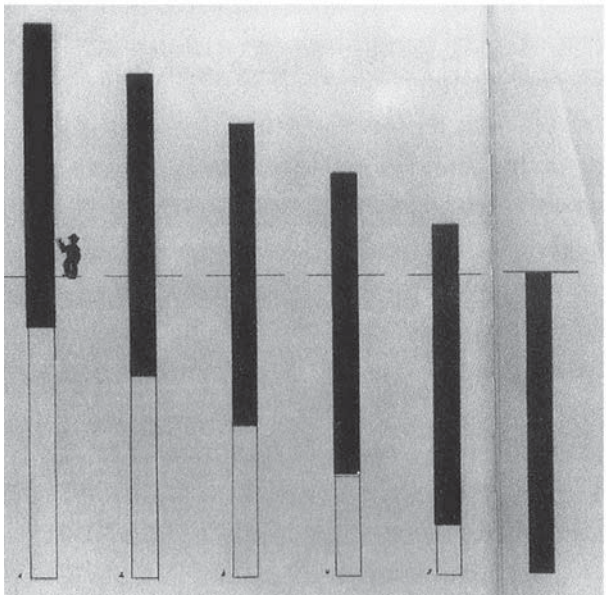
Pàgina web sobre l'art públic de Barcelona: http://www.bcn.cat/artpublic

Romaní, Daniel **Passeja't per Barcelona. 90 Espais Públics per a visitar aquesta primavera** Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2007, p. 30-31.

Subirós, Pep (Dir.) **El vol de la fletxa. Barcelona'92: Crònica de la reinvenció de la ciutat** Electa-Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 1993

VVAA **Mitgeres de Barcelona... de l'oblit al projecte** Catàleg d'exposició. Institut del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida, Barcelona, 2007, p. 32.

MAHNMAL GEGEN FASCHISMUS
MONUMENT CONTRA EL FEIXISME



LLOC:
Hambourg - Harbourg, Alemania
Harburger Ring amb Hölertwiete/Sand, al costat de l'estació del tren Harburg-Rathaus.

DATES:
1986-1993

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Jochen Gerz i Esther Shalev-Gerz

PARTICIPANTS:
Anònims

FINANÇAMENT:
Ajuntament de Harbourg

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
L'obra impulsa el procés de participació en l'espai públic per tal d'obrir el debat sobre temes més amplis: el racisme i el feixisme durant la 2a guerra mundial.

OBJECTIUS:
Generar i mantenir un debat públic sobre el feixisme i el racisme. Construir la base d'un monument fet participadament. Produir un monument que funcioni com un fòssil sobre la memòria.

CONTINGUTS:
Els artistes plantegen la base (buida de contingut) per a la construcció participada del monument, fruit del debat públic a pròsit del feixisme i el racisme.

FASES DE TREBALL:
L'any 1979, l'Ajuntament de Harboug obra un debat públic sobre la construcció d'un monument contra el feixisme. L'any 1983 es decideix que una prioritat en quant al programa d'art públic és la construcció d'aquest monument, així que organitza un concurs públic amb el següent lema: *"Monument Against Fascism, War, and Violence -and for Peace and Human Rights"*. Sis artistes són convidats a participar-hi: Lothar Baumgarten, Jochen Gerz, Jochen Hiltmann, Siegfried Neuenhausen, H.D. Schrader, i Timm Ulrichs. El jurat opta pel projecte dels Gerz a qui s'ofereix la possibilitat de treballar en un parc, una zona tranquila de la ciutat. Però els artistes preferiren un espai més *"normal, un lloc lleig"*. El 10 d'Octubre de 1986 el treball s'obra al públic i s'enterra definitivament l'11 de novembre de l'any 1993.

PROCEDIMENT:
El monument consisteix en una columna sobre la que els habitants són convidats a través d'un text escrit en set llengües, a escriure i guixar els seus pensaments en referència al feixisme. Tenen a l'abast uns llàpissos metàlics per a tal efecte. Cada cop que la superfície accessible de la columna està completa, és enfonsada al terra. La dimensió temporal de la participació és fonamental, ja que l'acte ciutadà ha costa set anys.

MATERIALITZACIÓ:
Columna de secció cuadrada de 12 metres d'alçada i set tones de pes, construida en alumini i recoberta d'una fina capa de plom. Un panell en 7 llengües explica el procés i en el seu moment promovia la participació: *"We invite the citizens of Harboug, and visitors to the town, to add their names here to ours. In doing so, we commit ourselves to remain vigilant. As more and more names cover this 12 meter tall lead column, it will gradually be lowered into the ground. One day it will have disappeared completely, and the site of the Harburg monument against fascism will be empty. In the end, it is only we ourselves who can rise up against injustice."* Es pot veure part de la columna enterrada a través d'una finestra de vidre, ja que l'obra es troba a l'intersitici de dos nivells. La part superior està tapada per una pedra gravada amb el nom del monument.

REFERÈNCIES:

Gerz, Jochen **Toward Public Authorship. Interview with Stephen Wright** *Third Text*, Vol.18, Issue 6, 2004

Gintz, Claude "**L'anti-monument" de Jochen & Esther Gerz** Galeries Magazine 19 (june - july 1987); pp.80-82; 130.

Pàgines web oficials de l'obra: http://www.shalev-gerz.net; http://www.gerz.fr (maig 2008)

Schmidt-Wulffen, Stephan **The Monument Vanishes. A Conversation with Esther and Jochen Gerz** a: Young, James E.(ed.) (1994) **The Art of Memory: Holocaust Memorials in History** Germany, Prestel,1994 pp.68-75

VVAA **Monument against fascism. Monument for seven years** Stuttgart, Hatje Verlag, Zweisprachige Edition, 1994

Young, James E. **Memory Against Itself in German Today** a: Young, James E. **At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture** New Haven and London, Yale University Press, 2000, capítol V, pp.127 - 139

AMERIKA - FOR THE PEOPLE OF BATHGATE
AMERIKA - PER LA GENT DE BATHGATE

LLOC:
Crotona School (C.E.S. 4), Avinguda Bathgate al *South Bronx*, Nova York

DATES:
1988-1989

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Tim Rollins + K.O.S. (*Kids of Survival*)

PARTICIPANTS:
Pares, mares, alumnes i professors del cinquè grau d'educació especial de la *Crotona School* (C.E.S. 4)

FINANÇAMENT:
The Public Art Fund, *The Port Authority of the City of New York*; *Board of Education of the City of New York*;

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Crotona School (C.E.S. 4)

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Tim Rollins juxtaposa dues estratègies diferents: l'art fruit del treball col·lectiu; i l'art en la pedagogia dels desafavorits. En què no es busca alliberar d'una situació social, sino que es prengui consciència d'ella.

OBJECTIUS:
Crear una obra fruit del treball col·lectiu. Promocionar l'aprenentatge en persones amb problemes en l'àmbit escolar a través del foment de la lectura i de la creació.

CONTINGUTS:
La individualitat com a part d'una xarxa social simbolitzada per la forma i procediment de l'obra, en que cada element és concebut per una persona, però l'obra final és composada col·lectivament.

FASES DE TREBALL:
L'any 1978, Tim Rollins organitzà a través d'un programa d'educació social, un taller d'art per a adolescents del barri neoyorquí del Bronx. Els participants eren persones amb problemes

d'aprenentatge i un entorn social degradat per les drogues, l'alcoholisme, etc. quasibé tots de raça negre o d'origen hispà. Arrel d'aquest taller es crea el grup K.O.S (*Kids of Survival*), en el que Rollins adopta el paper de coordinador i motivador d'experiències.

Una de les obres més representatives del grup i estretament lligada al mural del Bronx és *Amerika III*. Es tracta d'una pintura de grans dimensions recoberta per pàgines del llibre homònim de Franz Kafka. Sobre les pàgines, K.O.S i Rollins pintaren unes cornetes entrellaçades, al igual que en el mural *For the People of Bathgate*.

PROCEDIMENT:
L'obra està basada en la novela *Amerika* de Franz Kafka, en concret en el darrer capítol *"Teatre natural d'Oklahoma"*, quan el protagonista veu centenars de dones vestides com àngels tocant unes llargues cornetes daurades. Símbol del món utòpic de l'art.

El grafisme sorgeix d'un taller amb 12 alumnes d'educació especial del cinquè curs de l'escola on va ser fet el mural, també participaren els seus professors i alguns pares i amics. Se'ls demanà que *"mostressin la seva llibertat, la seva veu individual, el seu esprit en la forma d'una corneta daurada."* Els dissenys individuals recolectats van ser adaptats i combinats per Rollins + K.O.S., qui feren la composició final. *"Cada corneta es la invenció d'un dels nois dins la unitat de la idea col·lectiva. Cada una té el seu propi caràcter; formes orgàniques o geomètriques, barroques o futuristes."*

Rollins sol llegir les obres sobre les que es treballa en veu alta, mentre els participants dibuixen. Posteriorment, es destila un grafisme comú a tots els esbossos fets, que va formant l'obra final. Segons Rollins, els resultats traspiren la idea de supervivència amb la que conviuen en el dia a dia aquests adolescents. La metodologia que segueix es basa en la identificació, per això treballa amb textos literaris en el que els participants poden sentir-se reflectits.

MATERIALITZACIÓ:
Mural de 18 metres d'altura per 12 metres de longitud situat en una de les parets mitgeres de l'escola. Quanyador del *Art Commission's Award for Excellence in Design* de la ciutat de Nova York l'any 1989

REFERÈNCIES:

Brooks, Rosetta **Tim Rollins + K.O.S. (Kids of Survival)** *Artscribe* May 1987, pp. 40-47

Di Mattia, Joseph **Tim Rollins' Survival Course** *Artpaper* February 1988

Fisher, Jean **Tim Rollins + Kids of Survival** *Artforum* January 1987, p. 111

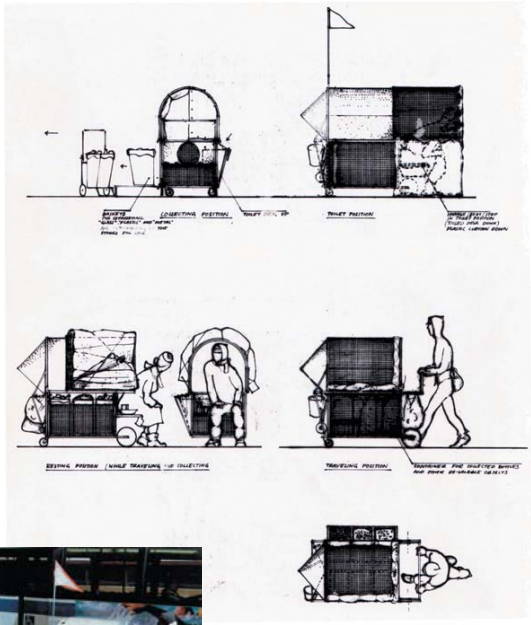
Jones, Ronald **Tim Rollins + K.O.S.** *Flash art* March 1987, p. 107

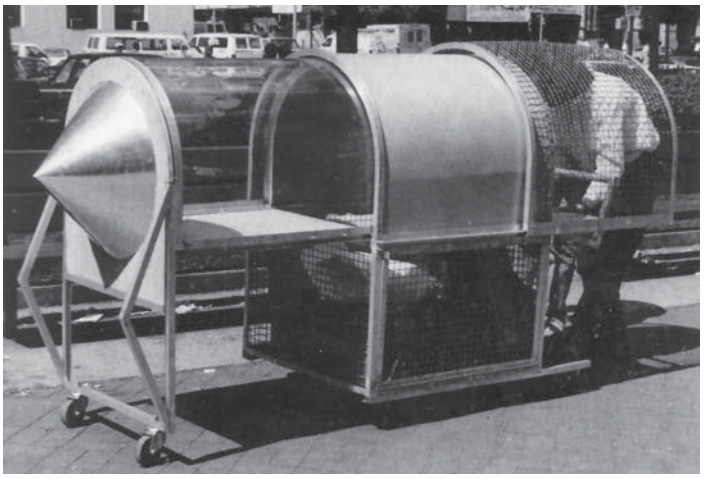
Prada, Juan Martín Educación artística e integración social *Red Digital* Nº5

Smith, Roberta **Art: A Collaboration, Tim Rollins and K.O.S.** *The New York Times* 21 November 1986

Staff **The Making of Amerika** *Figura* September 1985

HOMELESS VEHICLE
VEHICLE DELS SENSE LLAR





LLOC:
Nova York i Fildèlfia

DATES:
1988-1989

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Krzysztof Wodiczko

PARTICIPANTS:
Persones sense llar

FINANÇAMENT:
Sense especificar

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Sense especificar

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Disseny temporal per a la denúncia d'una situació de necessitat i manca de visibilitat de la comunitat sense llar.

OBJECTIUS:
Construir un mitjà potencial per millorar les condicions de vida d'aquelles persones que sobreviuen en circumstàncies infrahumanes. Adaptar el disseny a *"l'existència nòmada urbana"* i a les necessitats d'aixopluc. Ressaltar i a refermar els sistemes de cooperació i interdependència vigents entre la població sense llar. Contribuir a la legitimació de la condició d'usuaris de l'espai públic.

CONTINGUTS:
Causes i efectes del problema social dels sense llar. El seu modus de vida i la millora de les seves condicions d'existència.

FASES DE TREBALL:
1987-1988: L'artista analitza les condicions de vida dels sense llar a la ciutat de Nova York i enceta un diàleg continuat amb un conjunt de persones en aquesta situació.

1988-1989: Es construeixen quatre variants del vehicle que són provats, utilitzats i presentats públicament a diferents punts de les ciutats de Nova York i Filadèlfia. En cada variant s'introdueixen millores tècniques fruit del diàleg amb drapaires i transeünts. Els dibuixos i el material documental també es mostra a arquitectes, artistes, planificadors urbans, assistents socials, activistes i periodistes.

PROCEDIMENT:
Parlant amb persones sense llar, Wodiczko detecta que els majors problemes són la recaptació d'aliments, la necessitat d'abrigar-se i el fet de poder dormir amb una relativa tranquilitat. I destaca que molts d'ells es dediquen a reciclar llaunes, lo qual ajuda a alterar la seva recepció pública, convertint-se en actor i deixant de ser una persona inactiva sense identitat. Es mostra als usuaris potencials un primer disseny del vehicle, que és modificat d'acord amb les seves crítiques i suggeriments. El vehicle, diu Wodiczko, *"només serà una eina útil a través d'aquesta cooperació. La participació directa dels usuaris en la construcció és clau per desenvolupar un vehicle que els pertanyi, més que no pas del qual simplement s'apropiïn"*

MATERIALITZACIÓ:
Vehicle per a l'ús individual, extensible i a tracció animal. Dissenyat amb dues finalitats: la utilitaria, -que soluciona el problema de l'aixopluc, la mobilitat, etc...; i la significant, -que ve donada per la embergadura i forma del vehicle, caracteritzat per unes formes agresives i amb uns acabats anàlegs als objectes de consum.

REFERÈNCIES:
Krzysztof Wodiczko Homeless Vehicle Project - Animation.
Accessible des de: http://es.youtube.com

VVAA **Krzysztof Wodiczko Instruments, projeccions, vehicles** Barcelona, Fundación Antoni Tàpies - Catàleg d'exposició, 1992, pp.232-241, 246

IF YOU LIVED HERE
SI VIVIERAS AQUÍ

LLOC:
Galeria *Dia Art Foundation*, Nova York

DATES:
1989

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Martha Rosler

PARTICIPANTS:
Públic heterogeni: Artistes, veïns, escolars, sense llar, okupes, estudiants d'art, associacions,...

FINANÇAMENT:
Dia Art Foundation

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Múltiples associacions de veïns de diversos barris de Nova York i *Homeward Bound* (grup de persones sense llar), entre d'altres.

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Activació de les bases i creació de xarxes socials des del debat a la galeria d'art sobre els problemes de l'entorn social i urbà. En especial sobre els problemes de gentrificació i conseqüentment de multiplicació de persones sense llar.

OBJECTIUS:
Debatre de forma oberta amb un públic actiu i heterogeni. Analitzar les causes de la gentrificació i el problema dels sense llar a certs barris de la ciutat de Nova York. Difondre una nova imatge de la ciutat que afavoreixi la conservació dels barris, és a dir la conservació de comunitats excloses dels discursos oficials i dels llocs de poder. Identificar "les forces que dominen l'estructura de la ciutat de Nova York (...) per tal d'explorar nous models d'habitació i planificació urbana."

CONTINGUTS:
La gentrificació de l'espai residencial privat i la segregació i desaparició de l'espai públic, substituit per un espai controlat propi del capitalisme tardà. La problemàtica dels sense llar en relació als models de planificació urbana.

FASES DE TREBALL:
Sense especificar

PROCEDIMENT:
Sense especificar

MATERIALITZACIÓ:
If You Lived Here es dividí en tres exposicions:

1) Homefront, que mostrà una sèrie de barris afectats per un conjunt de plans urbanístics i ofería suport als inquilins, posant en contacte grups de veïns militants amb organitzacions d'ajuda legal. Una frase escrita a la paret resumia la lluita: *"Si no pots permetre't viure aquí, vés-te'n!"* (Ed Koch, alcalde de Nova York)

2) *Homeless: The Street and Other Venues*. On es donava la paraula a les persones sense llar per tal d'aportar recursos y canviar estereotips. A més, s'exhiviren obres d'artistes no professionals, pobres o sense llar, que compartien espai amb obres de nens i nenes del Col·legi de la Ciutat de Nova York, -dirigits per professors-artistes compromesos amb el problema. Per altra part, el Grup del Manicomi, vingut d'Atlanta, va aixecar tres refugis: un al *Lower East Side*, on s'havia enderrocat una vella casa de lloguer el dia anterior i que va ser al seu torn ràpidament enderrocat per l'ajuntament; un altre sota el pont de Manhattan a Brooklyn; i un tercer a la galeria, que romandria fins que acabés l'exposició, quan va ser traslladat a Brooklyn al costat d'unes barraques okupades. El text mural en aquesta exposició era de l'urbanista Peter Marcuse i deia: *"La manca de llar no existeix perquè no funcioni el sistema, sinó perquè aquesta és la manera com funciona."*

3) *City: Visions and Revisions.* En que s'intentava avançar cap a la solució de problemes urbans: des de nous dissenys d'habitatge per a malalts de Sida o per a dones i nens sense llar, fins a visions utòpiques de la ciutat. En ella van participar arquitectes i equips d'urbanistes.

REFERÈNCIES:
Rosler, Martha **Si vivieras aquí** en: Blanco, Paloma & Carrillo, Jesús & Claramonte, Jordi & Expósito, Marcelo (ed.) **Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa** Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001Visió revisada per l'autora de l'assaig original publicat amb el títol: **Fragments of a Metropolitan Viewpoint,** a: Wallis, Brian (ed.) **If You lived here. The City in Art, Theory, and Social Activism. A project by Martha Rosler** Seattle i Nova York, Bay Press i Dia Foundation, 1991 pp.15-145

Wallis, Brian (ed.) **If You lived here. The City in Art, Theory, and Social Activism. A project by Martha Rosler** Seattle i Nova York, Bay Press i Dia Foundation, 1991

AMERCIAN STREET - HOUSE OF THE FUTURE
CARRER D'AMÈRICA - CASA DEL FUTUR

LLOC:
Barri afro-americà, Charleston, South Carolina

DATES:
Any 1991, en el marc de l'event: *Places with a Past: New Site-Specific Art in Charleston, Spoleto Festival*

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
David Hammons; Albert Alston (col·laborador)

PARTICIPANTS:
Obert als veïns del barri

FINANÇAMENT:
Spoleto Festival

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Sense especificar

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Producció d'un element artístic obert a una comunitat excolsa del circuit de l'art.

OBJECTIUS:
Intervenir en una àrea pobre de la ciutat per tal crear lligams entre aquest barri i el món de l'art. Interacturar amb la comunitat a la que es dirigeix la intervenció. Denunciar la llunyania del circuit artístic de moltes comunitats pobres. Desenvolupar un conjunt de llenguatges heterogenis i interdisciplinars.

CONTINGUTS:
Les tècniques de construcció arquitectònica bàsiques pròpies de l'àrea d'intervenció. El diàleg i la intervenció comunitària. La impermeabilitat del circuit artístic.

FASES DE TREBALL:
En una primera fase es construeix una casa molt estreta de dues plantes. En una segona fase, fruit del diàleg amb la comunitat, se li donen diferents funcions. I finalment, es dissenya i produeix la imatge de ..situada a l'altre terreny.

PROCEDIMENT:
L'artista David Hammons es convidat per Mary Jane Jacob a formar part del festival "*Places with a Past: New Site-Specific Art in Charleston*". Decideix dur a terme una intervenció en una àrea poc cèntrica de la ciutat, en un barri pobre i de majoria negra. Contesta així a la demanda per part del festival de parlar sobre l'origen de la localitat, els referents de la qual són la Guerra Civil Americana i el comerç d'esclaus.

Escull dues parcel·les buides per tal de dur a terme primer: una construcció arquitectònica emulant la tipologia de les cases de la zona; i després una intervenció anomenada *"American Street"*, en honor al nom del carrer adjacent. Albert Alston, contractista del barri, s'adhereix al projecte, i així es construeix *"House of the Future"*, oberta a les expectatives del veïns que s'hi anaven apropant. La casa es converteix en un centre per fer tallers per a joves i infants, així com en una petita galeria per a un artista local: Larry Jackson. En la parcel·la adjacent, Hammons penja d'un edifici proper una versió de la bandera americana feta amb els colors vermell, negre i verd (propis de la bandera negra). Element que es atentament observat per la mirada d'uns nens del barri, fotografiats i situats en un panell publicitari.

MATERIALITZACIÓ:
L'obra es divideix en dues intervencions diferenciades: una estreta casa de dues plantes construida amb els elements i les formes típiques de Charlestown i situada en mig d'una parcel·la d'un barri pobre de la ciutat; i una intervenció paisatgística constituida per una bandera americana transformada ajançada a una paret mitgera i una fotografia d'uns nois del barri observant el símbol.

REFERÈNCIES:
Cooke, Lynne **Places with a past. Charleston, South Carolina** *The Burlington Magazine*, vol.133, nº 1061, august 1991, pp.572-573

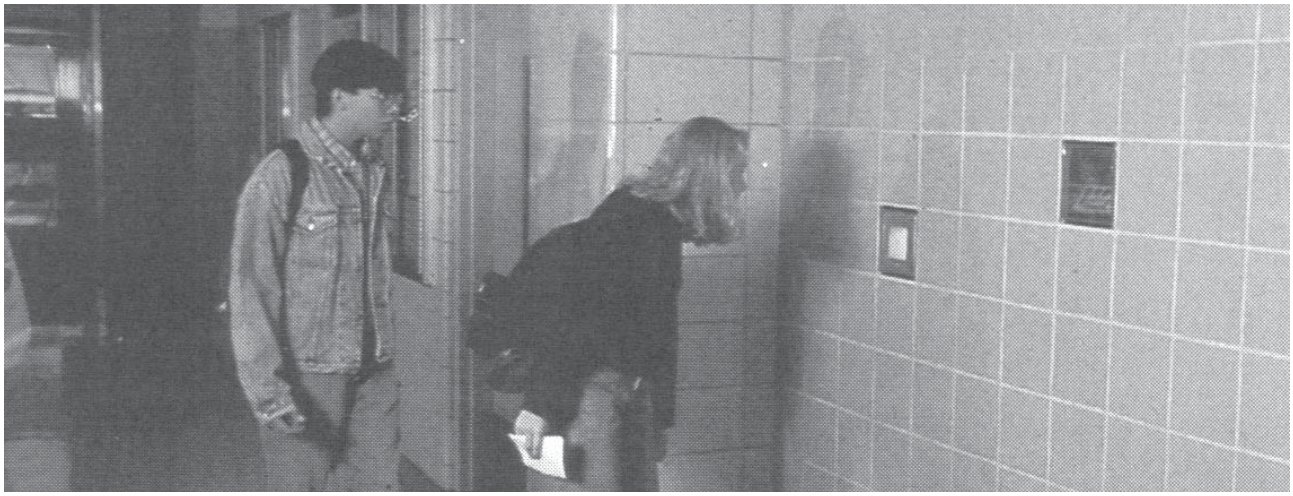
Finkelpearl, Tom **Introduction: The City as Site** a: Finkelpearl, Tom **Dialogues in Public Art** Massachusetts Institute of Technology, 2000, pp.41-43

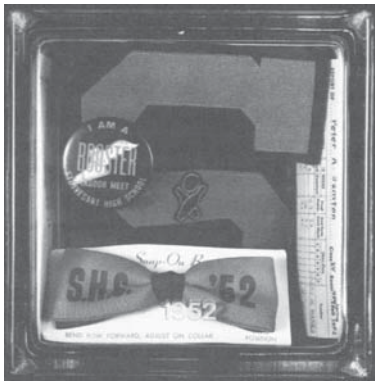
Jacob, Mary Jane; Rosengarten, Theodore; Boltanski, Christian **Places with a Past. New Site-specific art at Charleston's Spoleto Festival** New York; Rizzoli International Publications, 1992

Lacy, Suzanne (ed.) **Mapping the terrain, New Genre Public Art** Seattle, Washington: Bay Press, 1995

Pàgina web: http://www.maryjanejacob.org

MNEMONICS





LLOC:
Stuyvesant High School a *Lower Manhattan*, Nova York

DATES:
1992

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Kristin Jones i Andrew Ginzel

PARTICIPANTS:
Diferents promocions d'alumnes del Stuyvesant High School i persones arreu del món.

FINANÇAMENT:
Battery Park City Authority; New York City Board of Education; New York's Percent for Art Program. Financiació conjunta per crear obres en centres públics de la ciutat de Nova York.

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Stuyvesant High School i ambaixades americanes.

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Treball participatiu des de les vivències del passat, el present i el futur d'una institució educativa pública.

OBJECTIUS:
Garantir un diàleg entre diferents generacions en el marc d'una institució pública educativa. Evocar una època i/o un lloc a través d'elements i objectes.

CONTINGUTS:
Història i futur d'una institució i el seu context a través de la mirada dels seus components i altres. Visualització d'un temps i un espai a través d'objectes i elements simbòlics.

FASES DE TREBALL:
Sense especificar.

PROCEDIMENT:
Els artistes dissenyaren una caixa en forma de bloc de vidre d'uns 20 x 20 cm que pogués contindre una sèrie determinada d'elements i objectes. Produiren 88 blocs per tal que les promocions anteriors, des de la fundació de l'escola l'any 1908 poguessin definir els objectes que simbolitzarien la seva generació i el context que els tocà viure. I deixaren enmagatzemats 88 blocs més per tal que cada any els graduats poguessin participar del projecte i conformar la seva obra. Un document amb totes les instruccions del procés acompanyava aquests blocs del futur. Per últim, a través d'un llarg i costós procés de comunicació amb diferents embaixades d'arreu del món, els artistes aconseguiren que s'omplissin 230 blocs més, amb elements i formes que parlaven d'altres cultures.

Els blocs, un cop especificat l'origen, es van situar sense un ordre específic per tots els murs de l'escola, passant a formar part de l'espai i l'arquitectura.

MATERIALITZACIÓ:
Com a mínim, 400 blocs composats per diferents objectes i elements situats als murs de l'escola.

REFERÈNCIES:
Finkelpearl, Tom **Interview: Kristin Jones and Andrew on Mnemonics** a: Finkelpearl, Tom **Dialogues in Public Art** Massachusetts Institute of Technology, 2000, pp.353-377

TELE-VECINDARIO

LLOC:
Barri de *West Town,* Chicago

DATES:
Del mes de gener de 1992 al mes de setembre de 1993. En el marc de l'event: *Culture in Action* (promogut per l'agència municipal *Sculpture Chicago*)

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Iñigo Manglano-Ovalle; Street-Level Video

PARTICIPANTS:
Veïns del barri

FINANÇAMENT:
Culture in Action

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Westtown Vecinos Video Channel (WVVC); agències de serveis socials de l'àrea d'intervenció

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Implicació comunitària en un projecte artístic sobre la imatge i identitat d'una comunitat urbana

OBJECTIUS:
Dur a terme un treball col·lectiu en el que el procés d'organització pugui construir un pont contra l'aïllament social i cultural dels residents i crear un espai per al diàleg. Reclamar i transformar l'espai social del carrer; l'espai públic. Canalitzar i promocionar la vitalitat de la propia estructura organitzativa de la comunitat.

CONTINGUTS:
Els problemes i expectatives d'una comunitat concreta observats pels propis veïns del barri.

FASES DE TREBALL:
L'any 1992 Manglano-Ovalle inicia a *West Town* el projecte *"Sereno-tertulia"*, treball que vol utilitzar certs elements de l'espai públic com és la il·luminació per encetar un diàleg inter i trans-generacional. El mes d'octubre s'introdueix el vídeo com a mecanisme per enregistrar els diàlegs i passen a formar part de l'equip de treball el grup de joves *Street-Level Video*. Conforme es van generant *"video-mapes"*, es va constituint el projecte: *"Tele-Vecindario"*. L'any 1993, en el marc de l'event *Culture in Action*, es duen a terme mostres públiques dels videos en diferents espais del barri.

PROCEDIMENT:
El projecte s'inicia amb uns objectius i mètodes que van canviant al llarg del procés, adaptant-se als interessos, necessitats i recursos territorials. El fet d'introduir el video com a eina de treball canvia radicalment el projecte, ja que es converteix en una forma d'accedir a la comunitat, de motivar estudiants, de coneixer més persones i per extensió el propi territori. També varien els enfocaments; si en un principi es volia utilitzar l'espai públic per al diàleg, l'artista s'adona de la importància de centrar-se específicament en el carrer i abordar el problema de les bandes. Així es com es duen a terme una sèrie de *"video-mapes"*, enregistraments de 15 minuts on els joves ensenyen el barri a través del diàleg amb els seus veïns.

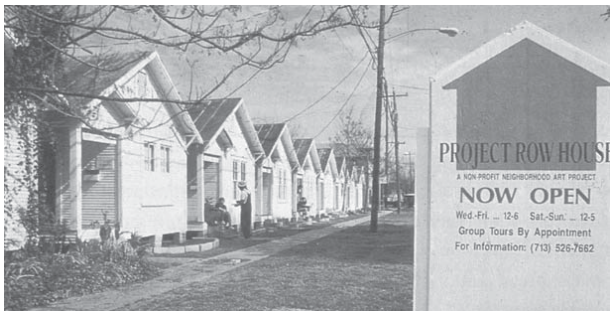
MATERIALITZACIÓ:
L'any 1993 el material editat és mostrat públicament en tres intervencions en el propi espai públic. *Cul-de-sac* es la primera. En ella, onze videos en catorze monitors il·luminats per una llum taronja són situats en un carrer sense sortida, darrere de les tanques de les finques, evocant la metàfora d'una comunitat en setge, sense gaires possibilitats.

A la *Emerson House, Street Level Video* projecta *This is my stuff*, en el que es planteja la frontera entre lo públic i lo privat.

I finalment, el 28 d'agost de 1993, a *Erie Street* es du a terme *Tele-vecindario - Block party.* Un event de gran magnitud en el que s'ocupa tot un carrer situant-hi 75 monitors, involucrant cinq bandes rivals i amb un públic d'unes 1000 persones. Els monitors es van escampar per tot arreu: per les aceres, pels descampats, pels jardins, sobre els cotxes, etc. L'electricitat provenia dels veïns, així com molts monitors, lo qual era una metàfora visual del compartir dins la comunitat en un espai comú: l'espai públic. Hi havia un escenari on es van fer performances i es dissenyà un mural fet de forma participativa.

REFERÈNCIES:
Jacob, Mary Jane; Brenson, Michael; Olson, Eva M. **Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago curated by Mary Jane Jacob** Seattle, Washington: Bay Press, 1995, pp.76-87

PROJECT ROW HOUSES
PROJECTE ROW HOUSES



LLOC:
Houston's Third Ward, Texas

DATES:
1992-1994 i continuant

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Rick Lowe (fundador)

PARTICIPANTS:
Voluntaris i associacions

FINANÇAMENT:
The Ford Foundation through Partners In Livable Communities. Houston Endowment. City of Houston through the Houston Arts Alliance. The Brown Foundation. William Hill Land & Cattle Company. Finkelstein Partnership. The National Endowment for the Arts. The Nimoy Foundation. ConocoPhillips. Lewis Family Foundation. Texas Commission on the Arts. House Challenge Sponsors 1993-1994. Coleman/Whitfield Family. Contemporary Arts Museum. DiverseWorks Artspace. The Menil Collection. Missouri City Chapter of Links, Inc. Museum Fine Arts, Houston. Betty Pecore (Orchard House). Trinity United Methodist Church

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Houston's City Council i diverses associacions.

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
L'art com a eina per a la implicació social en la regeneració d'un barri.

OBJECTIUS:
Revitalitzar la zona, empobrida fins l'inici del projecte. Potenciar el capital cultural d'un barri perifèric. Potenciar l'autoestima dels habitants de l'àrea. Preservar la història del lloc, ja que la tipologia de les *Row Houses* seguia la forma constructiva de les primeres cases que els esclaus alliberats van construir al sur dels Estats Units.

CONTINGUTS:
La regeneració urbana d'una àrea deprimida. L'art com articulador de projectes basats en interessos socials.

FASES DE TREBALL:
Entre els anys 1992 i 1993, Rick Lowe du a terme la investigació sobre l'àrea de treball i la recerca de recolzament institucional i finançament. El mes d'agost de 1993, es signa l'acord de compra-venta de les cases per part de la ciutat de Houston. Entre 1993 i 1994, es renovaen les cases per a diferents finalitats, i es conforma el projecte. L'any 2003 es crea en paral·lel *Row House Community Development Corporation.*

PROCEDIMENT:
La primera etapa de treball in situ es va basar, -gràcies a l'ajut d'amics artistes-, en netejar la zona, renovar finestres i portes, i re-pintar una de les cases. A inicis de 1994 però, creixè la implicació de la població local i sobretot de moltes institucions i associacions de Houston. El mecanisme que s'implantà fou l'"adopció" de les cases, i en conseqüencia l'aportació de voluntaris per treballar en la seva reforma.

També s'implantà una intervenció periòdica sobre set cases, en les que diferents artistes intervindrien cada dos anys, amb la necessària implicació de la comunitat.

El projecte s'ha mantingut i ha anat creixen a base d'intervencions, tallers i creació de xarxa associativa. L'any 2003, però es crea *Row House Community Development Corporation,* per tal de lluitar en contra del procés de gentrificació que pateix el barri. L'objectiu d'aquest projecte paral·lel és promocionar projectes de vivenda per a residents amb baixos ingressos econòmics, sense deixar de banda transformacions en l'espai públic i els equipaments que preservin el caràcter històric del barri.

MATERIALITZACIÓ:
Project Row Houses divideix el barri en dos blocs: el primer compta amb vuit cases tallers d'art, -dues són oficines, dues galeries d'art, una que funciona com a equipament per a escolars, un magatzem, i una tenda de fusta; en l'altre bloc, trobem set cases, sis de les cuals de lloguer per a mares soles i la setena per a escola bressol. Arrel de la creació de *Row House Community Development Corporation,* es construeixen 8 noves cases duplex per a 16 famílies del barri.

RFERÈNCIES:
Dewan, Sheila **Art in the house: Project Row Houses** *High Performance* nº 69-70, spring-summer 1995

Finkelpearl, Tom **Interview: Rick Lowe on Designing Project Row Houses** a: Finkelpearl, Tom **Dialogues in Public Art** Massachusetts Institute of Technology, 2000

Lippard, Lucy R. **The lure of the local, senses of place in a multicentered society** New York: The New Press, 1997

Pàgines web del projecte: http://www.projectrowhouses.org; i per extensió http://www.rowhousecdc.org

FULL CIRCLE
CERCLE COMPLET

LLOC:
Districte centre de Chicago

DATES:
Des del mes de Maig al mes de Setembre de 1993. En el marc de l'event: *Culture in Action* (promogut per l'agència municipal *Sculpture Chicago*)

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Suzanne Lacy *& Coalition of Chicago Women Steering Comitee*. Leslie Becker. Jessica Rath. Ted Stanuga. Esther Parada

PARTICIPANTS:
Coalition of Chicago Women Steering Comitee i moltes altres dones de diverses associacions de la ciutat.

FINANÇAMENT:
Culture in action

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Múltiples associacions de dones de tota la ciutat; *Wapanucka Limestone Quarry* a Oklahoma.

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Qüestionament de les formes, estratègies, significats i temàtiques de l'art en relació a les desigualtats socials, en concret sobre el col·lectiu de dones.

OBJECTIUS:
Denunciar l'absència de les dones en l'art públic de Chicago a través de la seva presència temporal massiva. Investigar sobre la repressió de la història de les contribucions de les dones a l'espai públic americà. Realitzar un treball molt accessible a un conjunt ampli de públics diferents. Crear xarxa associativa. Fomentar la cel·lebració com a forma d'homenatge públic.

CONTINGUTS:
Art públic dedicat a dones al centre de la ciutat de Chicago. Les dones del passat i del present que tenen una repercussió social.

FASES DE TREBALL:
Sense especificar.

PROCEDIMENT:

> *Jane Addams (1860-1935): reformista, sufragista, escritora i pacifista; fundà junt amb Ellen Gates Starr la Hull-House, la primera i més important institució de Chicago. Fundadora de la Women's International League for Peace and Freedom. Va rebre el Premi Nobel de la Pau l'any 1931.*

La història de Jane Adams i de la implicació a través de la *Hull House* de desenes de dones més està borrada de la història i monumentalitat de Chicago. Aquest fet marca el treball de Lacy, que desenvolupa **Full Circle** per tal de reconeixer les contribucions a la comunitat de les dones compromeses de Chicago. El reconeixement passa per situar de forma temporal 100 monuments dedicats a 100 dones en el centre de la ciutat.

Per tal de seleccionar les homenatjades es fa un procés de difusió del projecte a totes les associacions. Són escollides noranta dones coetànies, representatives de totes les comunitats, i 10 dones importants de la història de Chicago. També es du a terme un procés per escollir i sol·licitar els permisos per situar els monuments en diferents espais públics.

MATERIALITZACIÓ:
Els monuments constaren de 100 grans roques sense peana on es podien llegir, -a través d'una placa de bronze-, les dades i una cita de la homenatjada. Estigueren exposats públicament durant quatre mesos, temps en el que diversos grups i associacions organitzaren algun event al voltant seu. També es creà una xarxa d'associacions arrel del projecte que dugué el nom de: "rock women".

REFERÈNCIES:
Fernández, Blanca **Nuevos lugares de intención: intervenciones artístricas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965 - 1995** Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona - Centre de Recerca Polis, 2005, pp.214-219

Jacob, Mary Jane; Brenson, Michael; Olson, Eva M. **Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago** Seattle, Washington, Bay Press, 1995, pp.64-75

Pàgina web de l'autora: http://www.suzannelacy.com

WATER MARKS
MARCAS DE AGUA

LLOC:
Gateway Park a *Navy Pier*, Chicago

DATES:
1994 - 1998

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Olivia Gude, Kiela Smith, Cynthia Weiss, Mirtes Zwierzynski i Jon Pounds (director del *Chicago Public Art Group* CPAG); amb l'assistència d'altres professionals: historiadors, arquitectes, dissenyadors i paisatgistes.

PARTICIPANTS:
266 voluntaris de diferents barris de Chicago, àrees perifèriques i petites poblacions al llarg del Canal d'Illinois i Michigan: Bridgeport, the Palos Hills Forest Preserve, Joliet, Morris, Marseilles, Ottawa, and LaSalle-Peru.

FINANÇAMENT:
Chicago Public Art Group (CPAG); Canal Corridor Association.

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Sense especificar.

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
La creació d'art públic per a la construcció i reforçament social.

OBJECTIUS:
Conmemorar els 150 anys d'història del Canal d'Illinois i Michigan, posant en valor la gent que el va construir i ha viscut a les seves ribes, així com la

forma en que el canal ha transformat l'entorn. Educar els milers de visitants sobre l'evolució d'aquest territori de quasi 200 kilòmetres de llargada.

CONTINGUTS:
Història geològica, econòmica i social dels territoris que atravessa el Canal. Finalitzades les obres l'any 1848, el canal connecta els *Great Lakes* i el riu Mississippi; i darrerament, l'oceà Atlàntic i el Golf de Mèxic, creant una ruta vital per al comerç des de l'oest de Chicago fins a La Salle-Peru.

FASES DE TREBALL:
Sense especificar.

PROCEDIMENT:
Els artistes i tècnics assistents van ser els dissenyadors i organitzadors de tot el projecte. Els 266 participants ajudaren a produir les 125.000 peces fetes a mà per als diferents mosaics.

MATERIALITZACIÓ:
La intervenció es divideix en quatre bancs recoberts de mosaic i connectats per un camí sinuós. El recorregut representa la ruta que fa el canal al llarg de tot el territori que atravessa; i els dibuixos dels mosaics expliquen aspectes constructius, socials, econòmics i ecològics relacionats amb el canal.

Al centre trobem *The Water Bench* (Banc d'aigua), on es descriu la forma de vida dels pobles propers al canal, així com la flora i fauna autòctona. *The Silurian Seat* (El seient del silur) detalla la regió de Chicago durant els periodes de glaciació, i els primers assentaments humans. També ret honor als treballadors del canal, molts d'ells immigrants. El banc siutat en l'extrem est de la intervenció es titula *The Turning Basin Bench* (El banc de la conca de tornada), i fa referència als extrems del canal, on els vaixells de fins a 30 metres poden girar i tornar a iniciar el viatge. Per això, els recorregut dibuixa una espiral en aquest punt. Els mosaics fan referència a l'herència industrial del canal i la seva relació amb el territori. Per últim, *The Lock Bench* (El banc de la resclosa), mostra els treballs propis de les rescloses del canal. També mostra, a través de cinc mapes històrics, la història del creixement de Chicago.

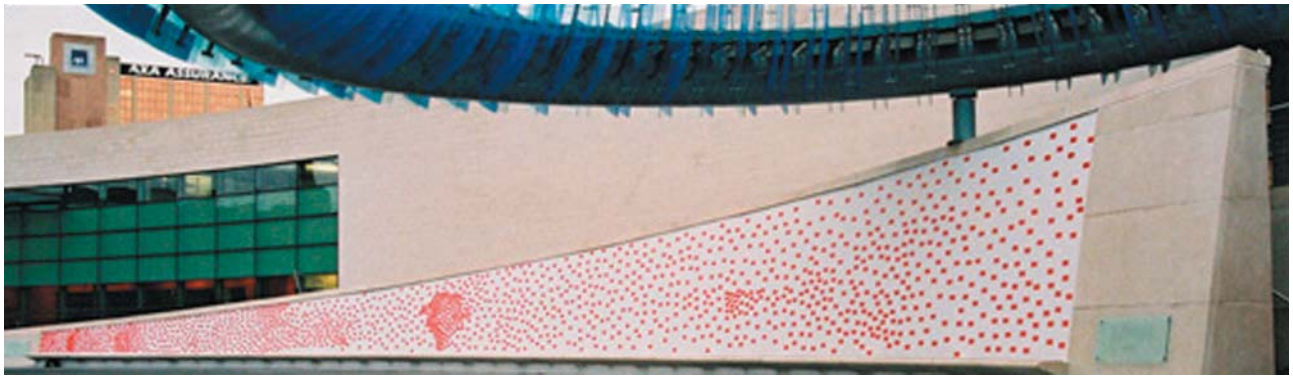
Els materials utilitzats són: formigó armat, rajoles de ceràmica fetes a mà i rajoles de vidre.

REFERÈNCIES:
Gude, Olivia; Pounds, Jon **Community Public Art Process**. Document accessible des de: http://cpag.net/home/

Huebner, Jeff **Remaking the City: the Community Artist as Urban Designer** a: Pitman Weber, John (ed) **Chicago Public Art Group Newsmagazine**, Volume 6, Number 2. Accessible des de: http://cpag.net/home/

Pàgina web oficial del Chicago Public Art Group: http://cpag.net/home/

THE PUBLIC BENCH
EL BANC PÚBLIC



LLOC:
Millennium Place, Coventry, UK

DATES:
1998 - 2004

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Jochen Gerz; Morel, Olivia; estudiants de *School of Art and Design of Coventry University*; *Chelsea School of Art and Design*; *Art Deptartment of Warwick University*.

PARTICIPANTS:
Ciutadans i visitants de Coventry

FINANÇAMENT:
City of Coventry. En el marc d'un projecte de regeneració urbana del centre de la ciutat anomenat: *Phoenix Initiative*.

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Sense especificar

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Art públic entès com *Public Authorship* (autoria pública), en el que es destaca el diàleg interpersonal com a forma de treball. Diàleg en el que artista, promotor i ciutadania es troben al mateix nivell en totes les fases de producció.

OBJECTIUS:
Establir els mecanismes per a dur a la pràctica el concepte d'autoria pública.

CONTINGUTS:
Desenvolupament del concepte d'autoria pública.

FASES DE TREBALL:
The Public Bench es el segon projecte promogut per la *Phoenix Initiative* l'any 1998. El primer s'anomena **The Future Monument**.

PROCEDIMENT:
Els ciutadans de Coventry i visitants de la ciutat van ser convidats a adherir el seu nom al projecte, junt amb un altre nom i una data escollits pels propis participants. Tant el nom com la data podien fer referència a tot el que els participants volguessin, sense cap mena d'aprovació prèvia. Aquesta informació era gravada en una placa de metall vermella i penjada en un mur de 45 metres de llarg situat a sobre un banc públic de formigó armat. Després de la seva inauguració el Gener de 2004 hi havia més de 2000 plaques i encara es podia contribuir a l'obra apropant-se a un quiosc situat a la mateixa plaça.

Fou fonamental el paper dels estudiants de la *Coventry School of Art & Design* per tal de desenvolupar la recerca, documentar i fer un seguiment del procés, responsabilitzar-se d'algunes fases dels processos de participació i per últim formar part del diàleg entre artista, urbanistes, arquitectes, enginyers i polítics.

MATERIALITZACIÓ:
2000 plaques de metall situades en un mur de 45 metres de llarg, a sobre d'un banc. Cada placa conté el nom d'un participant, així com un segon nom i una data escollits per ell.

REFERÈNCIES:
Gerz, Jochen **Interview with Stephen Wright Toward Public Authorship** *Third Text* Vol.18, Issue 6 2004

Gerz, Jochen **Public Art - Public Authorship: Jochen Gerz in Coventry** 23 November 2003 Warwick University Symposium

Journeaux Head, Jill; Devane, John **The Jochen Gerz Project. Case study report** Coventry School of Art & Design. Accessible des de: http://staffcentral.brighton.ac.uk/xpedio/groups/public/documents/the_adc_ltsn/doc004486.pdf (12 de gener de 2009)

Pàgina web de l'artista: http://www.gerz.fr (23 de maig de 2008)

ARTE, PINTAR L'ATENEU

LLOC:
Ateneu de Nou Barris, Carrer Portlligat, Barcelona

DATES:
De l'1 al 21 d'octubre de 2001. Inauguració: 1 de novembre de 2001

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Colectivo Almorrana: Diego J. Díaz, María Llopis, Toño Fernández, Clara Boj, Águeda Bañón, Helena Valverde, Pepa Ortiz, Luis Otero, Tonino Pérez, Ennio Colaci

PARTICIPANTS:
Nens i nenes de diferents escoles i centres culturals de Nou Barris. Col·lectius i persones vinculades amb l'Ateneu.

FINANÇAMENT:
Unió Europea (Juventud con Europa) - Institut de Cultura de Barcelona

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Ateneu, escoles i centres culturals de Nou Barris

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Intervenció plàstica en els murs d'un edifici públic transformat en ateneu popular a través de la reivindicació dels veïns (anteriorment era una planta asfàltica). Projecte elaborat junt amb col·lectius de ciutadans.

OBJECTIUS:
Redefinir la imatge d'un equipament cultural com és l'Ateneu dins el paisatge urbà de Nou Barris. Obrir el procés de treball a col·lectius del barri i en especial a aquells implicats amb el propi equipament.

CONTINGUTS:
La paraula com element gràfic de comunicació. El procés col·laboratiu.

FASES DE TREBALL:
Sense especificar.

PROCEDIMENT:
El projecte es desenvolupa a través d'assemblees i reunions amb diversos col·lectius del barri. En elles es proposa participar en el projecte i s'organitzen les diferents fases d'actuació. La torre és pintada per raons de seguretat per membres del col·lectiu Almorrana, però tota la part inferior és intervinguda pels participants.

MATERIALITZACIÓ:
Pintura mural en un edifici de 19,7 x 125 x 13,20 m. construit a base de dos paral·lepípeds, un horitzontal i l'altre vertical. En cada un dels laterals del volum vertical, "la torre", així com en gran part dels murs de la part inferior, es pinten en vermell sobre fons blanc paraules amb el sufix -arte. Paraules que resumeixen tot allò que produeix l'Ateneu a nivell cultural: insinuarte, voltejar-te, imaginarte, embolicar-te, fascinarte, indignarte, convidar-te. En altres àrees del volum inferior, diversos col·lectius pinten murals de forma lliure, però on la paraula torna a ser el centre de la intervenció.

REFERÈNCIES:
Ciutat Nord. Barcelona, octubre 2001.

Ciutat Nord. Barcelona, novembre 2001.

Pàgina web sobre l'art públic de Barcelona: http://www.bcn.cat/artpublic

Revista nº50 del Ateneu Popular 9 Barris, desembre 2001.

OOG VOOR KLARENDAL
ULLS PER KLARENDAL

LLOC:
Klarendal, barri de la localitat d'Arnhem, Holanda

DATES:
Any 2001, en el marc d'un event alternatiu al Festival: Sonsbeek 9

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Roel Simons, director de *Eye See You ! Projects Foundation*; Marie Louise Busscher, Chris Zeevenhooven, Elke Bruns, Jeroen Mensinga, Maarten Reichgelt, Marian van der Noordt; Rob Klingen.

PARTICIPANTS:
165 veïns de Klarendal

FINANÇAMENT:
Departament d'Art (Ajuntament d'Arnhem); Departament d'Educació (Ajuntament d'Arnhem); Departament d'Art (Provínicia de Gelderland); Fons Nacional de Cultura; Empreses d'Arnhem; *Arnhem Rabo Bank*.

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Dues escoles de primària; una escola islàmica; *Koerdic Centrum*; *Klarendal Community Centre* (Centre Social de Klarendal); *Klarendal Elderly Centre* (Centre per a la tercera edat de Klarendal)

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Segons Simons, les imatges configuren la realitat, no la representen. Així doncs, es treballa sobre la imatge d'Arnhem per tal de configurar una nova mirada sobre aquesta realitat.

OBJECTIUS:
Incrementar la implicació dels habitants en el barri a través de l'art i la fotografia. Millorar l'autoestima dels habitants treballant la imatge interior i exterior. Desencadenar la comunicación entre els habitants, els polítics, els tècnics i un públic holandés numerós. Donar l'oportunitat als participants de mostrar les seves vides i explorar l'entorn.

CONTINGUTS:
Treball sobre la imatge i les relacions interpersonals dels veïns d'un barri estigmatitzat i amb greus problemes socials.

FASES DE TREBALL:
Setembre 2000: l'alcalde inicia un projecte per netejar Klarendal, tenir més policia als carrers i posar en marxa un programa social. Convida als ciutadans a presentar propostes per millorar la zona.
Octubre 2000: Roel Simons, veí del barri, inicia la recerca dels interlocutors i la finançament per al projecte.
Gener 2001: Es difon el projecte entre els habitants i tècnics socials de Klarendal. Es reparteixen càmeres de fotografiar a tothom que vulgui participar.
Març-juny 2001: Es produeixen àlbums personals de fotografies i s'exposen públicament al Molí de Klarendal, símbol del barri.
Juliol 2001: Es construeix, amb les fotografies dels participants, una nova imatge de Klarendal i s'envolta el Molí amb ella.
Agost 2001: Es difon el projecte penjant pòsters pel barri de les fotografies dels seus veïns.
Setembre 2001: Publicació del llibre *"oog voor Klarendal"*.

PROCEDIMENT:
El gener de 2001 s'inicia el projecte. 200 habitants (nens, adults, jubilats, estrangers) aconsegueixen una càmera i fan fotografies sobre la seva vida a Klarendal. L'objectiu es construir de forma individual un àlbum personal de fotografies, explicant de forma lliure les seves històries i la seva vida al barri. Amb aquest material es realitza una exposició de 165 àlbums al Molí de Klarendal. Paral·lelament es dissenya una gran lona de 220m^2 que envolta el molí amb una nova imatge: una vista panoràmica del barri feta amb les fotografies aportades pels participants.

Posteriorment es difonen grans pòsters i ampliacions de les fotografies per tot el barri de Klarendal. A les finestres dels fotògrafs (participants) s'exhibeixen grans imatges de la seva vida a Klarendal. Els visitants poden obtenir un mapa del "recorregut fotogràfic" i aprendre a conèixer la zona i els seus habitants d'una forma original. Es publica un llibre amb tot el material gràfic produït. Aquest llibre es regala a tots els fotògrafs de Klarendal i es ven a les llibreries de Arnhem.

MATERIALITZACIÓ:
El molí com a lloc d'exposició es converteix en lloc d'encontre i col•lectivització de les mirades. El reclam extern es fa a través de la gran vista panoràmica que es pot veure des del propi molí, composada per 6000 fotografies. A dins, *"els àlbums es troben subjectes a vares de ferro col·locades sobre un mapa panoràmic del barri. Cada àlbum es situa sobre la vivenda del seu autor."* També s'exhibeixen grans imatges a les finestres de les cases dels creadors i a les botigues de Klarendal. Un mapa editat per a la ocasió mostra aquest recorregut.

REFERÈNCIES:
Actas de las IV Jornadas Internacionales de la Diplomatura de Posgrado de Participación y Desarrollo Sostenible Diputació de Barcelona / Universitat Autònoma de Barcelona, 8 y 9 de mayo, 2002

Busscher, Marie Louise **Oog voor Klarendal. Bewoners brengen hun eigen wijk in beeld** Arnhem, Roel Simons, 2001

Pàgina web del projecte: www.oogvoorklarendal.nl (revisada l'any 2003)

VISIONS DEL CARMEL

LLOC:
Barri del Carmel, Barcelona

DATES:
2001- 2005

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Acteón. Director: Claudio Zulián.
Eloi Bonjoch, Babel, Elisabeth Ponce (Carmel Amunt), Montse Herrera.

PARTICIPANTS:
Joves Fundació ADSIS (promotors del Pla comunitari Carmel Amunt); Grup de jubilats;Associació de Veïns del Carmel; Associació els Tres Turons; Club de Bolos Leoneses d'Horta; Associació Sense Traves; Escola El Carmel; grup de joves universitaris

FINANÇAMENT:
Districte d'Horta Guinardó - Ajuntament de Barcelona; Direcció General de Serveis Comunitaris del Departament de Benestar Social - Generalitat de Catalunya; Regidoria de Drets Civils - Ajuntament de Barcelona

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Carmel Amunt

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
La imatge com a procés de construcció de la identitat

OBJECTIUS:
Establir un procés de coneixement de la identitat de col·lectius concrets en relació al seu entorn vivencial. Construir autoretrats a partir del treball dels propis ciutadans involucrats en el projecte. Fer visible la relació dels participants amb el seu entorn a través de la imatge.

CONTINGUTS:
Construcció col·lectiva d'una imatge identificativa d'un grup de persones en relació al seu entorn.

FASES DE TREBALL:
Sense especificar

PROCEDIMENT:
Es visiten grups del barri i se'ls demana com volen ser fotografiats. Es treballa conjuntament la imatge. Finalment es fa la fotografia amb una escenografia pensada. Són els propis participants qui elaboren la seva imatge.

Durant unes setmanes, les imatges creades es converteixen en posters de 70 x 70 cm visibles per tot el barri; situats en vidreres de comerços, etc. Paral·lelament, al Mercat Municipal del Carmel i Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona (CCCB), les imatges són exposades en un format una mica més gran (90 x 90 cm) en motiu de la presentació del projecte.

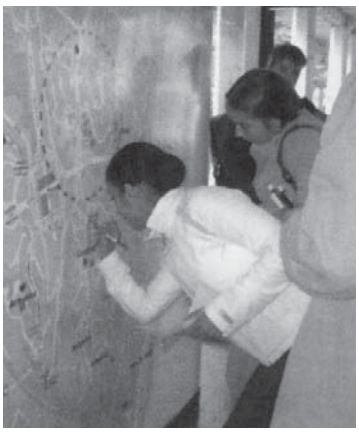
MATERIALITZACIÓ:
Nou imatges de nou col·lectius del barri fotografiats en relació al seu entorn. Exposades públicament en diferents espais i en diferents formats.

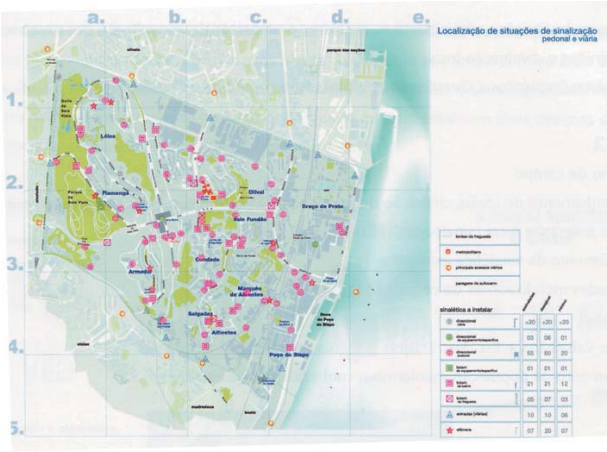
REFERÈNCIES:
Herrera, Montse **Visions del Carmel, Barcelona** Cicle de Projeccions Art i persones. Experiències de creació compartida, en el marc de les Primeres Jornades de Desenvolupament Cultural Comunitari, Granollers, octubre 2005 - març 2006

Pàgina web del projecte: http://www.acteon.es/carmel.htm

Zulián, Claudio **Restos de territorios y nuevos desiertos** *Artecontexto* nº1, 2004, pp.35-37

SINAIS, A CIDADE HABITADA
SENYALS, LA CIUTAT HABITADA





LLOC:
Marvila (Portugal)

DATES:
2002, en el marc del projecte: *Marvila Identidade em Construção* (organitzat pel *Centre Portugués de Design*)

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Associació Extra]muros[: Mário Caeiro, Dora Batalim, Carlos Céu e Silva, Joâo Fernandes, Luís Pena, Mário Lampreia, Samuel Roda Fernandes, Rita Pombo

PARTICIPANTS:
Escola Secundária D. Dinis; Colégio Valsassina; Escola de Primària 2+3 de Marvila; *Câmara Municipal de Lisboa*; policia; associacions de veïns.

FINANÇAMENT:
Centro Portugués de Design (CPD) en el marc del Projecte Europeu Equal.

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Junta de Freguesia de Marvila

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Un projecte de senyalètica urbana obre el desenvolupament del disseny al debat ciutadà.

OBJECTIUS:
Crear una imatge global basada en la realitat local (identitat), amb la col·locació de les peces sota criteris de quotidianitat, formant una malla lògica per als transeünts. Contribuir a una

vivència positiva de l'espai urbà i a afirmar lo públic com espai d'informació i interrelació. Generar una sèrie d'elements sostenibles, tant a nivell de materials com a nivell de gestió quotidiana del sistema.

CONTINGUTS:
La senyalètica de Marvila, una *"freguesia"* de Lisboa amb problemes d'accessibilitat i llegibilitat urbana.

FASES DE TREBALL:
La primera fase es basa en l'anàlisi del territori i la recollida de reivindicacions. S'estableix una relació entre l'equip i el gobern municipal; també es fan reunions de treball amb equips interdisciplinars i amb interlocutors territorials. Es du a terme una divulgació local del projecte.

Durant la segona fase es desenvolupen les idees, es defineixen les prioritats, així com l'àmbit i escala del projecte, es fa l'aixecament de la senyalètica existent i es duen a terme activitats mobilitzadores per al reconeixement de l'espai, on participen diversos nois i noies de Marvila.

En la tercera fase es culmina el procés. Es fa el disseny tècnic, la producció industrial i la instal·lació de la nova senyalètica. Les opcions finals -els colors, els tons del formigó i el logotip-, són consultats a la ciutadania i als seus representants, en concret en una assamblea on es reuneixen dues dotzenes d'institucions (policia, escoles, associacions de veïns i altres)

PROCEDIMENT:
L'Ajuntament de Marvila afirma l'any 1999 la voluntat de fixar senyals amb els noms dels diferents barris i els llocs d'interès local. Fins llavors, el nomenclator i les zones son designades per lletres i números. Per tal de desenvolupar la idea, el CPD proposa l'any 2002 dur a terme un projecte experimental de comunicació urbana participatiu, en col·laboració amb l'associació Extra]muros[.

MATERIALITZACIÓ:
Es dissenya un element-base de formigó armat al qual s'adosen plaques metàl·liques cobertes per pel·lícules adhesives amb la informació visual corresponent. El disseny resulta d'una síntesi formal, material i metodológica, podent donar a través de la mateixa forma bàsica resposta a dues funcions diferents: la construcció total del motlle dóna origen a un pòrtic; la construcció parcial dóna origen a dos tótems (o "mitjos pòrtics"). Aquests elements poden ser complementats per una peça de caràcter cel·lebratori, derivant la peça base a una escala monumental, estratègicament col·locada al cor de la "freguesia". La forma i materials són escollits per la seva durabilitat, economia, facilitat de producció i valor estètic.

El símbol de Marvila que es consensua és un trèvol. La forma, sorgida durant una reunió amb docents, permet sintetitzar un territori composat per barris diversos que formen un tot (...) Aquesta vesant positiva és reforçada pel dinamisme de la inclinació i el significat dels dos colors, símbols dels valors ambientals.

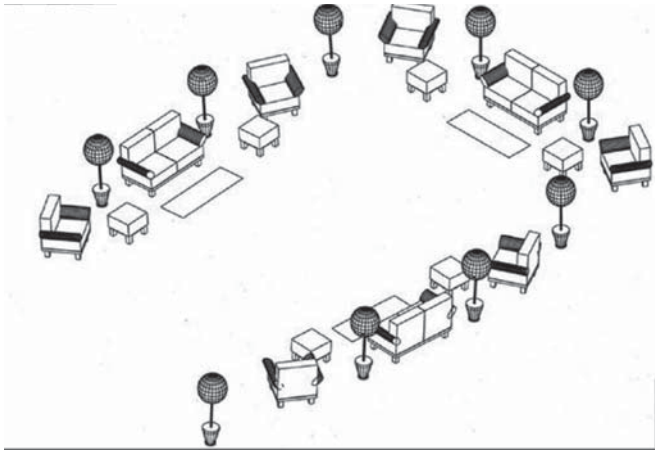
Diverses plaques adossades en diversos llocs presenten fotografies de gran format de Marvila, fruit d'un sub-projecte fotogràfic on l'habitual senyalètica informativa és substituida per imatges col·locades pròximes a on van ser captades.

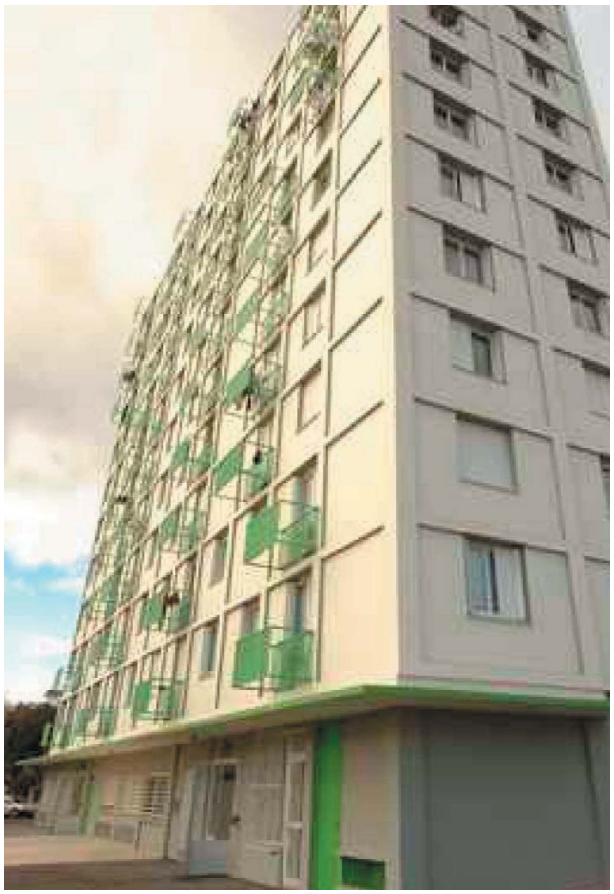
REFERÈNCIES:
AAVV **Sinais a cidade habitada. Projecto participativo na cidade** a: Brandâo, Pedro i Remesar, Antoni (eds) **Design Urbano Inclusivo. Uma experiência de projecto em Marvila "Fragmentos e Nexos"** Centro Portugués Design Lisboa 2004 pp.182-186

Web del CPD: http://www.cpd.pt

Sinais. A cidade habitada Centro Portugués Design / Extra]muros[, dvd, 2002

CITÉ THÉODULE RIBOT
POLÍGON RESIDENCIAL THÉODULE RIBOT





LLOC:
Béziers (França)

DATES:
2002

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Nathalie Dubois (artista); Mustapha Sanaoui (arquitecte). Amb la col·laboració de paisatgistes, metges, psiconalistes, filòsofs i animadors.

PARTICIPANTS:
Residents de la cité.

FINANÇAMENT:
HLM Méditerranée (promotor); Palulos (rehabilitació); Administració pública (espai públic)
Ajudes europees fons Feder

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Sense especificar

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Projecte urbà obert en el seu procés i formalitzacions a la ciutadania. Els autors desenvolupen estratègies de mediació per tal d'associar demandes socials, urbanes i culturals alhora de produir espais col·lectius.

OBJECTIUS:
Requalificar l'espai, segregat social i físicament. Treballar amb la participació activa dels habitants. Millorar la qualitat de l'edificació i la qualitat de l'espai públic.

CONTINGUTS:
Intervenció integral a nivell d'espai públic i edificació en un barri degradat construit en la dècada dels 60 que compta amb aproximadament 600 habitants. Un barri amb un problema de fractura social entre un conjunt de residents majoritàriament famíliars de jubilats de l'empresa SNCF i persones immigrants (ubicades en l'únic edifici d'onze plantes de l'àrea).

FASES DE TREBALL:
Les fases de treball s'han dividit en dues etapes: la primera, d'anàlisi del context; la segona, de concertació del disseny amb la població.

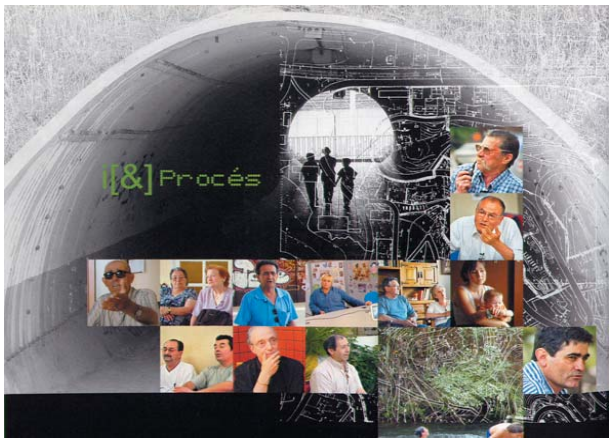
PROCEDIMENT:
Es desenvolupen una série de tallers amb els habitants per definir les toponímies, les entrades de l'immoble, el disseny del mobiliari públic,...Entre d'altres activitats, s'organitzen sortides a museus i exposicions d'arquitectura per establir un pont entre els residents i el nou univers en el que treballen. Paral·lelament es fomenta l'ús de llibretes de dibuixos i pensaments a títol individual o grupal per tal de valorar el coneixement i expectatives sobre el territori.
Un dels efectes inesperats d'aquests procés ha estat el debat obert que s'ha generat entre col·lectius fins ara enfrontats respecte temes de disseny i art.

MATERIALITZACIÓ:
Rehabilitació de l'edifici d'onze plantes i projecte urbà de connexió entre aquest edifici i la resta de la cité organitzat en relació a una carretera convertida en camí de vianants i espai públic. Al peu de l'edifici, el lloc amb més problemes de segregació social, es du a terme una intervenció artística en la que es vol expressar la manca d'espai íntim en els habitatges familiars. La intervenció en aquest indret té forma doncs d'espai privat, amb sillons, estores, llums,...També compta amb una àrea de jocs infantils adequada a les demandes dels nens residents.

REFERÈNCIES:
Masboungi, Ariella (ed.) **Penser la ville par l'art contemporain** Paris, ed. de la Villette, 2004

Pàgina web oficial dels autors del projecte: http://www.dubois-sanaoui.com (2007)

ESTACIÓ TORRE BARÓ - VALLBONA LÍNIA 11



LLOC:
Estació de Metro de Torre Baró, Barcelona

DATES:
2003

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Ramón Parramón amb la col·laboració de Núria Parés (i [&] Territori / Participació)
Azucena López, Oscar Xavier Gómez

PARTICIPANTS:
Entrevistes: Aurora Escobar - Ramon Estaire López del Guerreño - Ramon Estaire Lopecino - Antonio Gómez Rodríguez - Antonio Gómez Martínez - Elena Mesas - Josefa Oertiz - Francisco Ortiz Moreno - Zaida Palet - Tere Pedragosa - Luis Perla - Cirilo Poblador - José Ramírez - Córdoba - - Antonio Torrico Rodríguez - Juanita Ugarte - Manuel Vidal.

Tallers de fotografia: Aroa Bonal - Nadia Dolón - Sandra Erill – Ramon Estaire Lopezino - Familia Gómez - Mireia Perla - Carlos - Pelon - Reina - Juan Torrico - Antonio Torrico Aguilar - Jose Vilas - Marco Vinagre - Manuel Vital - Marieke Wijnen - German Yugcha

FINANÇAMENT:
Generalitat de Catalunya: Departament de Política Territorial i Obres Públiques. Departament de Cultura. GISA. Gestió d'infrastructures, SA. AZM Enginyers - UTE Metro Ligero

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
A.VV. Torre Baró - A.VV. Vallbona - Pla Comunitari Zona Nord
Sandra Erill, Marco Vinagre, Moisés Carmona, Ati Céspedes, Rubén Fernández, Sandra Miravet

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
L'obra d'art, articulada per l'artista, és fonamenta en temes fruit d'un treball de la comunitat en relació al seu hàbitat urbà.

OBJECTIUS:
Generar, recollir i processar continguts. Formalitzar una obra artística en el recinte del metro Torre Baró- Vallbona. Potenciar la idea de treball en procés amb capacitat de transformar-se en el temps i d'incidir en la realitat social. Incorporar la capacitat creativa de les persones que habiten el territori. Evidenciar accions locals que tenen sentit en els barris en què es produeixen, vinculades a activitats que desenvolupen certs col·lectius. Evidenciar moments de construcció de la història local a través del conflicte, la reivindicació o el pacte.

CONTINGUTS:
Límits urbans; activitats humanes; arquitectura i hàbitat: l'autoconstrucció i l'expropiació; fluxos i migracions: diversitat de moments i procedències; lluita i reivindicacions; connexions: projecte de futur.

FASES DE TREBALL:
Sense especificar.

PROCEDIMENT:
El projecte es divideix en tres parts: el procés; la visibilitat i l'arxiu. El procés es desenvolupa formulant tallers especifics per tal de recollir i processar continguts. La visibilitat del projecte es fonamenta en l'espai web, on es gestiona una base de dades que capta nous continguts mitjançant la imatge, el text i l'àudio. Amb els documents audio, imatge, etc. recollits es gestiona un arxiu de continguts.

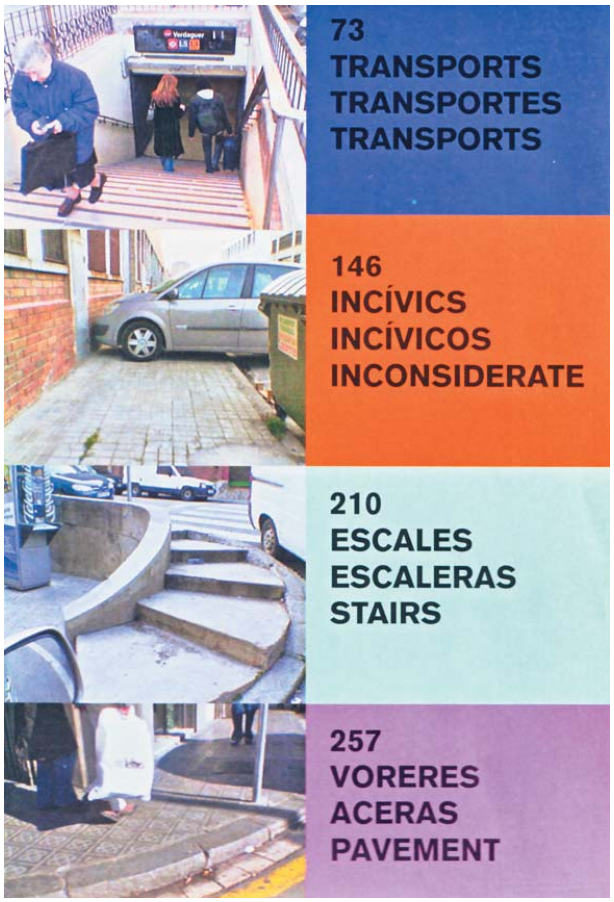
Pel que fa al procés, es desenvolupen tallers de fotografia digital, en els que un grup de participants,una persona històrica del barri i un instructor, fan fotografies a partir d'unes temàtiques plantejades: límits urbans; els habitants i la interacció humana; l'arquitectura i l'hàbitat; els fluxos i les migracions. També es fan entrevistes individuals als habitants del barri implicats en aspectes relacionats amb la transformació de la realitat social. Els temes tractats són: l'ocupació del territori, la forma d'assentament, l'autoconstrucció, la lluita i les reivindicacions, el moviment associatiu, la por i les expropiacions, i finalment les connexions com a projecte de futur.

MATERIALITZACIÓ:
Els artistes utilitzen el metro, d'una banda, com a contenidor de l'arxiu fotogràfic de les transformacions urbanes, d'una altra banda, com a transmissor de continguts no permanents, en continu procés de canvi a partir del dia de la inauguració de l'estació. L'obra resta oberta, i els mitjans de la seva visibilitat són l'espai web i un monitor a l'estació de metro.

REFERÈNCIES:
AAVV **Art públic al metro de Barcelona** Generalitat de Catalunya, Departament de Política Territorial i Obres Públiques Barcelona, 2003

Pàgina web del projecte: www.iproject.org (revisada l'any 2005)

canal*ACCESSIBLE



LLOC:
Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica.

DATES:
2006

ARTISTA - EQUIP DE TREBALL:
Antoni Abad

PARTICIPANTS:
40 persones amb algun tipus de discapacitat física.

FINANÇAMENT:
Generalitat de Catalunya; Centre d'Art Santa Mònica. Amb la col·laboració de: Nokia Connecting People; Amena empresas.

INTERLOCUTORS TERRITORIALS:
Sense especificar.

ESTRATÈGIA DE LA INTERVENCIÓ:
Donar eines i capacitat de difusió a col·lectius concrets per fer visible temes socials normalment ajens a la institució artística.

OBJECTIUS:
Amplificar les opinions i discursos d'un grup de discapacitats de Barcelona. Detectar i ensenyar les barreres físiques de la ciutat. Fer un plànol de la ciutat amb tots els llocs inaccessibles. Donar poder de decisió als participants en el projecte.

CONTINGUTS:
La Barcelona inaccessible. L'obertura de la institució artística.

FASES DE TREBALL:
Existeixen dues fases ben diferenciades. En un primer moment, el projecte fa una proposta de treball als participants. Un cop acceptada i assentades les bases i objectius del projecte, s'inicia una segona fase en la que els participants decideixen el desenvolupament del procés.

PROCEDIMENT:
El projecte dura el mateix temps que dura l'exposició al Centre d'Art. Els participants, -anomenats emissors- fotografien amb telèfons mòbils cada obstacle que troben pels carrers; mitjançant missatges multimèdia dibuixen a internet la cartografia de la Barcelona inaccessible en temps real. L'espai de l'exposició és utilitzat com a sala de reunions, a més el públic en general pot llegir un text explicatiu i accedir a les fotografies i comentaris dels participants a través d'internet.

MATERIALITZACIÓ:
Plànol de la ciutat inaccessible, dividit en set temes: els waters públics, els transports, l'incivisme, les escales, les voreres, el disseny mal fet i els graons

REFERÈNCIES:
Torres, David G. **Entrevista a Antoni Abad** *Centre d'Art Santa Mònica* Generalitat de Catalunya nº20 gener 2006, pp.8-10

Pàgina web del projecte: http://www.zexe.net

DOCUMENTACIÓ ADJUNTA Nº2

LÍNIA DEL TEMPS DE LES PRINCIPALS ESTRATÈGIES D'INTERVENCIÓ EN RELACIÓ A PROJECTES ARTÍSTICS DE PARTICIPACIÓ CIUTADANA SOBRE ESPAI PÚBLIC

1958 1968 1980 1989 2000 2009

IS (Internacional Situacionista)
Es pretén el canvi social a través de la transformació de la quotidianitat.

PART-ART
Creació d'entorns de caràcter lúdico-festiu.

COMMUNITY ART
Es preten donar visibilitat i millorar les condicions de vida de la comunitat que participa.

ART ACTIVISTA
Intervé en l'esfera pública utilitzant mitjans de comunicació i fòrmules lligades a l'acció directa. Tracta temes de rellevància política i social des d'una perspectiva crítica.

NOUVEAUX COMMANDATAIRES
La ciutadania és entesa com client de l'obra d'art pública. Entre aquesta i l'artista es genera la figura del mediador.

NEW GENRE PUBLIC ART
La interacció de l'artista amb l'audiència és entesa com una estratègia artística amb compromís social.

1982

EXECUCIÓ COL·LECTIVA DE L'OBRA
L'obra d'art públic ve determinada per l'artista però és executada (totalment o en part) per un públic voluntari.

1968

PROJECTE-PARTICIPACIÓ
La ciutadania és entesa com agent expert en l'ús quotidià de l'espai públic, i per això és imprescindible la seva implicació alhora de generar projectes d'art públic, sovint interdisciplinars.

DOCUMENTACIÓ ADJUNTA Nº3

MANIFEST *"PUBLIC ART AND URBAN DESIGN: PRODUCTION, MANAGEMENT AND DISSEMINATION"*

PUBLIC ART AND URBAN DESIGN: PRODUCTION, MANAGEMENT AND DISSEMINATION

Gathered in the Casa da Cerca –center of contemporary Art, of Almada (Portugal), the days 5 and 6 of May, 2006, in the context of the seminar "Public art: production, management, diffusion", organized by the network PAUDO and the city council of Almada,

WE MANIFEST

That active policies in Public Art and Urban Design constitute an essential factor in the promotion of the sustainable development, in the enlarged sense of the concept and of the quality of life in the cities,

That the public art and the urban design constitute an important part of the heritage of a city and that as such, it should be inventoried, protected and conserved,

That their study and their diffusion should be developed to ratify the memory and the identity of the cities and to contribute to the process of the citizenship expression, involving the citizen, the tourist and the artistic and scientific community,

That it is important to establish networking mechanisms to alow the diffusion of the public art and of the urban design, to ratify them as an education instrument for the citizenship, showing and enlarging the common aspects and the profusion of the diversity of these practices in Europe,

That it is necessary to establish the bases for the development of the cooperation in active policies among institutions, to create organizational networks to develop the analysis, to study and to investigate shared solutions for the common problems in the production and the management of the public art and of the urban design, anlarging and developing the existing resources.,

That it is necessary to develop the procedures of institutional cooperation between the local authorities and the investigation and educative institutions in the territory, to implement devices for the diffusion of the public art and, at the same time, contributing to the best continuous formation of the artists, technicians and specialists that should work in this field,

That it is necessary to develop maintenance and management models for the programmes of public art and urban design,

That it is advisable to build up interdisciplinary networking relationships that will allow a pluridimensional focus to these topics, the exchange of experiences and the transfer of knowledge,

For all that, we understand

That it is necessary to consolidate the structure of PAUDO network, with the objective of developing the creation of regional and / or local networks, sharing a methodological common base, deeping in the outlined solutions and disseminating, to other cities and investigation and education institutions, the implicit values of this network with the purpose to make possible the transeuropean overtake of the network (Latin America and the countries of Portuguese official expression),

That it is necessary to find the legal best formula to formalize the PAUDO network, especially to guarantee its visibility and to get a better effectiveness in the management of resources.

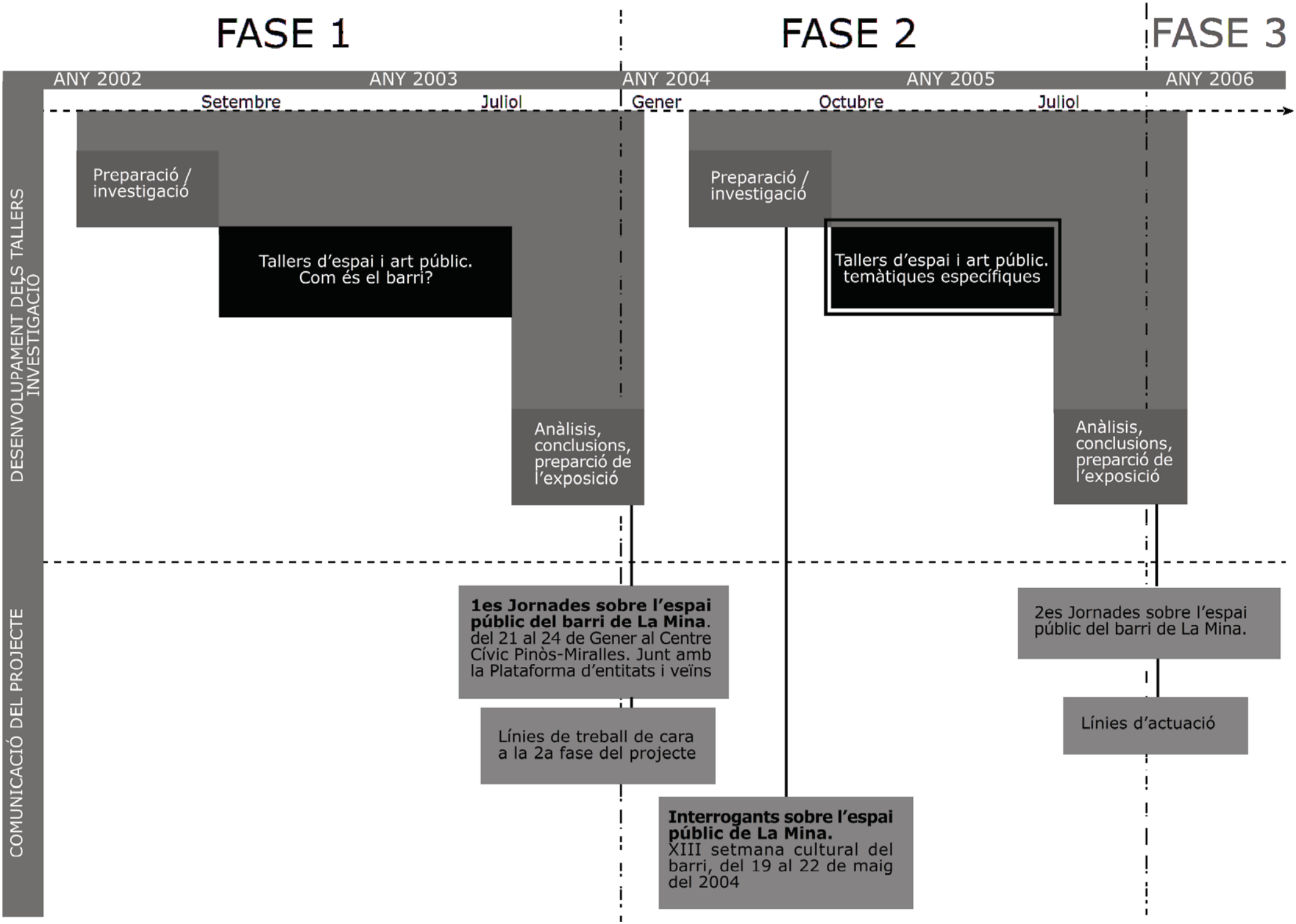
That it is necessary to continue with the regular encounters among the participants

That, to motivate and to give visibility to the good practices in the domain of the production, management and diffusion of the public art and of the urban design, the network will organize, every two years, the attribution of prize.

Public Art and Urban Design: production, management, dissemination *Waterfronts of art Vth.* Book of abstracts Barcelona, September 13-15, 2007 pp.55-56

DOCUMENTACIÓ ADJUNTA Nº4

FASES I PRINCIPALS PROCEDIMENTS DEL PROJECTE CARTOGRAFIES DE LA MINA


FASE 1
FASE 2
FASE 3
ANY 2002
ANY 2003
ANY 2004
ANY 2005
ANY 2006
Setembre
Juliol
Gener
Octubre
Juliol
DESENVOLUPAMENT DELS TALLERS INVESTIGACIÓ
Preparació / investigació
Tallers d'espai i art públic. Com és el barri?
Anàlisis, conclusions, preparció de l'exposició
Preparació / investigació
Tallers d'espai i art públic. temàtiques específiques
Anàlisis, conclusions, preparció de l'exposició
COMUNICACIÓ DEL PROJECTE
1es Jornades sobre l'espai públic del barri de La Mina. del 21 al 24 de Gener al Centre Cívic Pinòs-Miralles. Junt amb la Plataforma d'entitats i veïns
Línies de treball de cara a la 2a fase del projecte
Interrogants sobre l'espai públic de La Mina. XIII setmana cultural del barri, del 19 al 22 de maig del 2004
2es Jornades sobre l'espai públic del barri de La Mina.
Línies d'actuació

DOCUMENTACIÓ ADJUNTA Nº5

RESUM DE LES PRINCIPALS LÍNIES D'ACTUACIÓ DEL PLA D'ACCIONS DE BARRI (PROJECTE CARTOGRAFIES DE LA MINA)

Línies estratègiques d'actuació	Sub-línies	Accions proposades	Desenvolupament
1. Potenciar el coneixement del territori	Potenciar el coneixement del territori	Programa d'excursions urbanes a nivell de població general i escolar	Els altres barris de la ciutat i els seus projectes de futur Els barris veïns de la ciutat veïna El Parc Fluvial El Museu de la Immigració
2. Superar les barreres territorials	Superar les barreres territorials	Informar permanentment sobre el desenvolupament dels plans urbans	Sistema d'informació a la nova biblioteca/web
		Establir un eix Mina-Catalana-Sant Adrià Establir un eix Mina-Estació de Metro Potenciar el coneixement de la nova estructura del barri	Senyalització de la zona
		Connectar físicament Mina-Catalana-Sant Adrià	Passera de vianants amb possibles usos complementaris a la zona de La Catalana. Marcar el recorregut entre els dos barris
		Connectar la Rambla de La Mina amb el mar	Pont sobre la Ronda Litoral
		Millorar el pas sub-ronda entre La Mina i La Catalana	Propostes de millora visual i d'il·luminació
		Superar la barrera del carrer Sant Raimon de Penyafort Superar la barrera del carrer Fernández Márquez	Estudiar el canvi de secció d'aquests carrers
		Millorar l'accés al Parc del Besòs	

3. Mobilitat sostenible. Millora de la mobilitat i del transport públic	Millorar i fomentar l'ús del transport públic	Campanyes per a potenciar el transport públic	Informació dels processos
	Facilitar àrees d'aparcament	Programa d'àrees verdes Programa d'aparcaments	
	Implementar i potenciar l'ús del carril bici	Projecte de carril bici	Existeixen propostes veïnals
	Millorar el transport públic	Millorar la freqüencia dels autobusos Estudiar la viabilitat d'un bus de barri amb connexió amb Sant Adrià Potenciar la relació amb el sector del taxi	Comissió mixta amb TMB Comissió mixta amb l'AMB
4. Millora de l'accessibilitat al i del territori	Accessibilitat del territori	Donar visibilitat Permeabilitzar el territori	La Rambla de la llum Tractament de les grans façanes Mides de connexió proposades per a la connectivitat
	Accessibilitat per a tothom	Pla d'accessibilitat de La Mina	Redacció del Pla i mesures amb la Design for All Foundation
5. Millora de la seguretat en l'espai públic	Potenciar la visibilitat dels Cossos de Seguretat	Donar visibilitat	Reforçar les patrulles
	Anular els racons i llocs perillosos.	Diagnosi i estudi	Operacions puntuals de disseny urbà
	Implicar als veïns en el control de l'ús de l'espai públic	Treball conjunt amb la Plataforma d'Entitats i Veïns/es del barri de La Mina	Definir un programa d'usos de l'espai públic (jornades, concerts, mostres,...)
6. Millora de la qualitat de l'espai públic	Potenciar la corresponsabilització de tots els actors socials del barri en els processos de neteja	Campanyes informatives Treball conjunt amb la Plataforma d'Entitats i Veïns/es del barri de La Mina i serveis de neteja	Avaluació de l'impacte de les campanyes i redisseny de les accions Ordenació i potenciació dels serveis de neteja Tallers amb serveis de neteja Altres campanyes pròpies o d'organismes territorials
	Elements urbans sostenibles	Elecció i ubicació dels elements urbans d'acord amb criteris de funcionalitat i sostenibilitat en el seu disseny, manteniment i gestió.	
	Millorar el verd urbà	Millora qualitativa del verd urbà en el seu manteniment i "visibilitat"	Caldria vincular el tema amb l'estudi del Pla Verd de Sant Adrià i de Barcelona

7. Qualificació de l'espai públic	Proveir-se d'elements de Disseny Urbà que potenciïn el sentit de pertinença al territori Estudiar i avaluar un programa d'art públic, a poder ser participatiu Desenvolupar les Toponímies del territori a partir dels plantejaments veïnals	Estudis i propostes d'allò que pot ser distintiu per a La Mina Avaluació de canvis de disseny en el Parc del Besòs Consell d'estètica del barri o de Sant Adrià Treball conjunt amb la Plataforma d'Entitats i Veïns/es del barri de La Mina	Desenvolupament amb la Universitat Desenvolupament amb empreses AMB Operacions puntuals de disseny urbà Programa d'artistes convidats Programa de concursos públics Disseny de les plaques
8. Millora de la diversitat de l'espai públic	Potenciar la barreja i la diversitat d'usos i d'actors en l'espai públic Facilitar el desenvolupament de xarxes ciutadanes i associatives Millorar i dotar d'equipaments per a la prestació de serveis ciutadans	Definir un programa d'usos de l'espai públic (jornades, concerts, mostres, etc.) Enfortir l'espai públic com escenari quotidià Estimular i obrir la participació i l'articulació local envers els espais públics Millora de la finestreta única Pla d'equipaments	Treball conjunt amb la Plataforma, entitats, administracions i empreses Incrementar la qualitat de disseny i materials Construcció de llocs que contemplin i expressin necessitats i aspiracions dels habitants Treball conjunt amb la Plataforma, entitats, administracions i empreses Articular actors, accions i recursos en la gestió de l'espai públic Potenciar l'ús de les noves tecnologies a casa i als espais públics Consorci
9. Millora en la gestió dels residus	Potenciar la implicació i la corresponsabilització de tots els actors (veïns, entitats, administracions, escoles, empreses…) en la reducció de residus i el foment de la recuperació, la reutilització i el reciclatge	Programes de recollida selectiva de la DIBA Millora d'equipaments de recollida selectiva Treball conjunt amb la Plataforma i entitats	Contractar els serveis DIBA Potenciar els contenidors enterrats i/o pneumàtics Avaluació de l'impacte de programes i equipaments per al redisseny de les accions
10. Millora en la gestió energètica	Potenciar l'ús d'energies alternatives en edificis públics i privats i l'ús de l'aigua Promoure l'estalvi i la reutilització de l'aigua en els usos residencials, comercials, industrials i institucionals, a més dels relacionats amb la jardineria i els parcs públics	Consum elèctric autogenerat Programes per a la reutilització i estalvi Campanyes informatives a sectors	Plaques solars i sistema a tots els nous edificis Programa d'incentius d'energies renovables als grans blocs Programa d'incentius per a tractament d'aigües grises als grans blocs Diagnòstic inicial i avaluació de l'impacte de les campanyes per a la reorientació de les accions