



ARTE PÚBLICO. RETOS Y OPORTUNIDADES (II).

LA CONSOLIDACIÓN DE LOS LENGUAJES

PUBLIC ART. CHALLENGES AND OPPORTUNITIES (I).

THE CONSOLIDATION OF LANGUAGES

ART PÚBLIC. REPTES I OPORTUNITATS (I).

LA CONSOLIDACIÓ DELS LENGUATGES

Antoni Remesar

CR POLIS. Universitat de Barcelona

aremesar@ub.edu

Abstract

II.- This is an article on public art, city and urban governance. It is structured as historical narrative initiated in Rotterdam when the reconstruction of the city started.. It is both a written and a visual narrative story. For deliveries, with a hypertext structure. I recommend reading on screen and with a good search engine to link lecura and images with the expansion of information.

It is not a history, is the summary of stories. Conceptual, cognitive and personal. We jump from city to city. Most of the images who join us have been taken by the author. Public art and urban design creates a mapping and a temporality in contrast with the literature on the topic, chosen personally and with an interdisciplinary vocation.

The reader can follow the text or stopping at the tables. Combine text with pictures. Using the possibilities of augmented reality. The work concludes with a case study dedicated to Josep M. Subirachs.

Key Words: city; design; sculpture, public art, urban design, art history

Resumen

II.- Este es un artículo sobre arte público, ciudad y gobernanza urbana. Se articula como un relato histórico iniciado en Rotterdam cuando se iniciaba la reconstrucción de la ciudad. Es a la vez un relato escrito y un relato visual. Por entregas, con una estructura hipertextual.



Recomiendo una lectura en pantalla y con un buen buscador para relacionar la lectura y las imágenes con la ampliación de información.

No es una Historia, es el resumen de historias. Conceptuales, cognitivas y personales. Saltamos de ciudad en ciudad. La mayoría de las imágenes que nos acompañan han estado tomadas por el autor. El arte público y el diseño urbano genera una cartografía y una temporalidad que pongo en contraste con con la literatura sobre el tema, escogida de forma personal y con una vocación interdisciplinar.

El lector puede seguir el texto o detenerse en los cuadros. Combinar el texto con los cuadros. Usar las posibilidades de realidad aumentada. El trabajo concluye con un estudio de caso dedicado a Josep M. Subirachs

Palabras claves: ciudad; diseño; escultura, arte público, diseño urbano, historia del Arte

Resum

Aquest és un article sobre art públic, ciutat i governança urbana. S'articula com un relat històric iniciat a Rotterdam en el moment de la seva reconstrucció. És alhora un relat escrit i un relat visual. Per lliuraments, amb una estructura hipertextual. Recomano una lectura en pantalla i amb un bon cercador per relacionar la lectura i les imatges amb l'ampliació d'informació.

No és una Història, és el resum d'històries. Conceptuals, cognitives i personals. Saltem de ciutat en ciutat. La majoria de les imatges que ens acompanyen han estat preses per l'autor. L'art públic i el disseny urbà genera una cartografia i una temporalitat que poso en contrast amb amb la literatura sobre el tema, escollida de forma personal i amb una vocació interdisciplinar.

El lector pot seguir el text o aturar-se en els quadres. Combinar el text amb els quadres. Usar les possibilitats de realitat augmentada. El treball conclou amb un estudi de cas dedicat a Josep M Subirachs.

Paraules clau: ciutat; disseny; escultura, art públic, disseny urbà, història de l'Art

Ciudades en reconstrucción y Regeneración Urbana¹

Es pertinente hablar de regeneración urbana a partir de los procesos desarrollados en todo el mundo después de la Segunda Guerra Mundial. Este concepto agrupa realidades diversas y dispares, referidas a prácticas de renovación del tejido urbano mediante programas intensivos. Conceptos como “urban renewal” o “urban rehabilitation”, están contenidos en el de Regeneración Urbana.

Algo similar podemos decir del arte público, este conjunto de prácticas que, desde un punto de vista urbano, tienen como misión “embellecer la ciudad” en el sentido del decorum urbano, muchas veces con la intención de “aproximar el arte contemporáneo” a los ciudadanos y, también, con el cambio de formas pertinentes a los tiempos, mantener viva la tradición de la “conmemoración” y del rescate de la memoria de los personajes, personas y lugares de una ciudad.

La utilización del concepto – bajo diversas denominaciones- se inicia con el declive del “urban planning²” que dominó la escena occidental desde la segunda posguerra mundial. El ingente esfuerzo de reconstrucción de las ciudades europeas corrió en paralelo con enormes movimientos migratorios de zonas poco privilegiadas a las zonas industrializadas que supuso un enorme problema de la vivienda.

La solución generalmente adoptada tomó tres direcciones.

- [1] Nuevas zonas residenciales de baja densidad;
- [2] desarrollo de grandes polígonos residenciales de alta densidad, según los principios constructivos y técnicos de la arquitectura moderna, y
- [3] creación de nuevas ciudades, desde las New Town inglesas, a los grandes proyectos de Brasilia o Chardigard

¹ Aunque se habla mucho sobre el tema de la regeneración urbana no existen demasiadas publicaciones de tipo generalista (Robert-Sykes, 2000; Remesar, N.A., 2016); Simó Solsona, 2016). Sin embargo nuestro Centro de Investigación ha desarrollado un conjunto de trabajos sobre las relaciones entre la Regeneración Urbana y el Arte Público (Remesar [Ed], 1999; Remesar, 2007; 2011; 2012; ; Remesar- Nunes da Silva, 2010)

² “Urban planning policies and, more specifically, urban regeneration processes are often associated with physical transformations in a specific territory. While it is true that this manner of transformation has been applied more frequently in urban planning, there are also cases where interventions have been carried out in a more or less integrated way through a combination of sectoral policies aimed at transforming the territory beyond mere physical improvement. However, these are not the most common in Spain” (Remesar, N.A.. 2016)

Rotterdam: Una larga reconstrucción

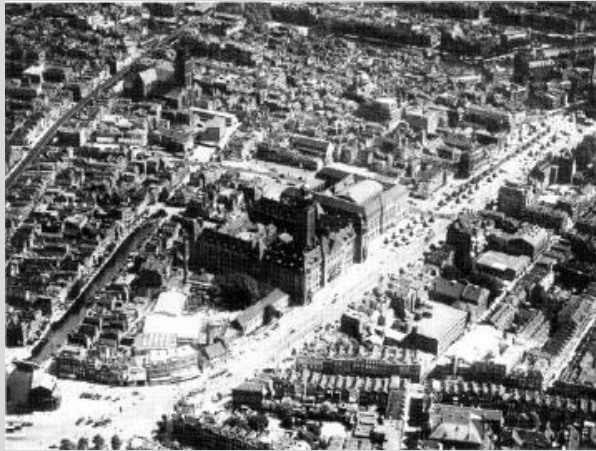


Foto aérea del centro de Rotterdam, 1933



La zona devasta al inicio de las labores de reconstrucción a finales de 1940

El 15 de mayo de 1940, en su avance en Holanda, el ejército nazi bombardeó Rotterdam. Unos 90 bombarderos arrojaron su mortal carga, de los cuales 57 arrojaron todas sus bombas sobre la ciudad, destruyendo totalmente el área del centro histórico de la ciudad y parte de la zona de Kralingen.

Algunos datos

1.000	muertos
260 Ha	destruidas
24.700	hogares destruidos
6.100	Edificios comerciales destruidos
1.450	Establecimientos de comida destruidos
62	Edificios escolares destruidos
13	Hospitales destruidos
24	Iglesias destruidos
14	Cines y Teatros destruidos
4	Días enteros para apagar el fuego después del bombardeo
20.000	Trabajadores despejando cascotes durante varios meses

El 18 de mayo de 1940, mientras que el corazón de la ciudad todavía ardía y 77.000 personas sin hogar estaban buscando un lugar para vivir, el ayuntamiento encargó a W.J. Witteveen, director de la oficina de Desarrollo de la Ciudad, creada en 1931, la elaboración un plan de reconstrucción. El 8 de junio, ya había presentado su hoja de

ruta, que difería en varios puntos de la anterior y que ofrecía soluciones para las situaciones problemáticas que habían sido objeto de debate desde hace varios años.

Cuatro años más tarde, en septiembre de 1944, los militares alemanes comenzaron a destruir sistemáticamente el puerto con la voladura de muelles, grúas y almacenes. El objetivo era hacer Rotterdam inutilizable como puerto de entrada para los ejércitos aliados, que fueron avanzando desde el sur.

La reconstrucción de la ciudad se alargó durante casi cincuenta años, produciendo un centro radicalmente distinto del original y en el que el arte público ocupó un lugar destacado.



Esquema de las distintas áreas y operaciones de reconstrucción de Rotterdam. La reconstrucción de Rotterdam experimentó dificultades en el inicio. Holanda emergió de la Segunda Guerra Mundial enormemente empobrecida y con una infraestructura completamente destruida: las empresas importantes fueron bombardeadas en varias ocasiones, casi todos los principales puentes habían sido volados, el material ferroviario había reducido a pedazos o llevado a otras partes de Europa, una buena parte de la flota mercante estaba en el fondo del mar, y todos los camiones habían sido requisado.



El puerto de Rotterdam, que había sido un mecanismo económico importante no sólo para la ciudad sino para todo el país, también ya no estaba en condiciones de funcionamiento. La escasez de materiales de construcción continuaron. No había suficientes personas capacitadas para ponerse a trabajar en la multitud de necesarios proyectos de reparación

En este contexto, la reconstrucción de los muelles y almacenes portuarios destrozados tenía prioridad absoluta..

Fueron necesarios cinco años en esta zona portuaria para que se reactivará. Sólo después, ya en 1959, el plan podía proseguir la reconstrucción del centro de la ciudad.

Un momento especial en la reconstrucción de Rotterdam fue la creación del centro comercial de Lijnbaan. En los años cincuenta, se construyó una hilera de confortables bloques de viviendas a lo largo del borde occidental del complejo comercial, paralelo a la avenida Coolingsingel donde destacan los grandes almacenes De Bijenkorf. El nuevo centro de la ciudad está empezando a tomar forma.

Arte público para la reconstrucción. Abstracción y humanismo figurativo

El proceso de reconstrucción de Rotterdam utilizó la escultura pública como uno de los elementos fundamentales para la reconstrucción simbólica de la ciudad y configuró un programa de actuación que, todavía, se mantiene vivo hoy.

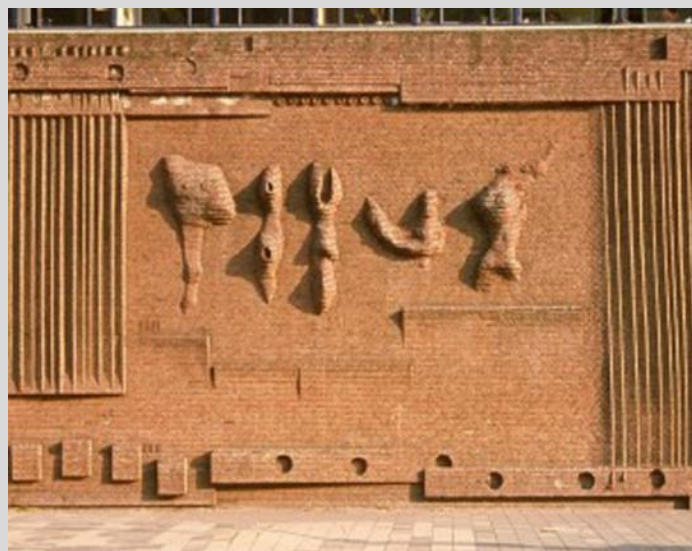
Ya desde los primeros momentos, junto con la implementación de una estatuaría de corte figurativo, en Rotterdam se apostó por la introducción de obras de arte que utilizaban los lenguajes de la escultura de vanguardia de la pre-guerra. Como política, se estableció la combinación de escultores-artistas de rango internacional conjuntamente con los holandeses o afincados en Holanda



La ciudad destruida . Ossip Zadkine, 1951



Monumento Nacional a los marinos mercantes. Frederico Carasso, 1956



Relieve nº 1. Henry Moore, 1954



Monsieur Jacques. Oswald Wenckebach, 1956



Fuertes a través de la lucha 1940-1945. Mari Silvester Andriessen., 1957



Las pequeñas esculturas que pueblan la zona comercial de Lijnbaan, “humanizan” el espacio público y desdramatizan la memoria del terror



Sin Título. Naum Gabo, 1957

Vid Punsola-Remesar, 1999; www.zadkine.com

Si el desarrollo de estas operaciones trataba de dar solución al alojamiento de una población migrada o que se había quedado sin vivienda por causa de las destrucciones de la guerra, al mismo tiempo que recomponía el balance territorial, los procesos específicos de regeneración urbana se inician en los centros históricos, los “downtowns” de las ciudades de los EE.UU., bajo el paraguas conceptual del “renovación urbana”

El desplazamiento de la población de clases medias y trabajadora a zonas de suburbio y la ocupación del *downtown* por parte de las sedes de las empresas multinacionales condujo a su desertificación, por el vaciado de usos y funciones, al mismo tiempo que una “*ghetización*” constante por capas de población pobre o étnicamente significadas.

.La masa de población residente a algunos kilómetros, conllevó – en un tiempo de políticas de movilidad basadas en el uso del automóvil privado- la destrucción de una parte importante de los tejidos históricos de la ciudad para crear vías de circulación rápida.

Barcelona: Arte Público tras la contienda civil y en pleno desarrollismo³

La irrupción de los lenguajes contemporáneos

Difícilmente se asocia la introducción de los nuevos modos de expresión artística con el desarrollo urbano de las ciudades bajo el franquismo⁴. Sin embargo, como podremos apreciar, la introducción de nuevos lenguajes se produce en Barcelona, en paralelo a la apertura del mundo del arte hacia las nuevas corrientes internacionales. Esta introducción supone la convivencia en el espacio público de los lenguajes aceptados por el régimen (realismo y figuración) con propuestas que iban evolucionando desde el informalismo y del organicismo derivado de los trabajos de Henry Moore, todavía figurativos, a planteamientos basados en la abstracción.

³ Desarrollismo es la etapa de la Sociedad española bajo el régimen Franquista que se caracteriza por un importante despegue económico a partir de los acuerdos con los EE.UU de 1952 y con la organización de los Planes de Desarrollo dirigidos por los tecnócratas del Opus Dei

⁴ “Sería también empresa vana querer estudiar como una realidad objetiva un arte que pudiese ser llamado franquista, con su repertorio de autores, su inventario de piezas, en dirección sociológica, estilística, intelectual y económica. El franquismo no era una doctrina. Era una situación y una correlación cambiante de fuerzas, y era básicamente la trayectoria de una persona atravesando momentos distintos con la finalidad de sobrevivirlos.

En consecuencia, hablar de estética del franquismo resulta ser hablar de las adaptaciones que los artistas visuales y los críticos, los del arte monumental con aspiración museable, y los del arte comercial propagandístico, hicieron para ser compatibles con las distintas etapas de aquella trayectoria, y para cosechar en ellos los pingües premios de lo oficial O, en el nivel mínimo, la inmunidad frente a la represión” (Cirici, 1977).

Siguiendo a Cirici (1977) podemos constatar que la Escuela de Altamira iniciaba un real reencuentro con la Vanguardia de antes de la guerra, mientras que *“la nueva modernidad domesticada encontraba su festival en las Bienales Hispanoamericanas de arte, que empezaron en Madrid, en 1951”*. Entre el 1953 y el 1956 se realizó la apertura al capital extranjero, *“fenómeno que encontró su divertido símbolo en la película de Berlanga, con guión de Bardem, Bienvenido, Mister Marshal. Por primera vez los contrastes sociales de la realidad llegaban al arte, con La muerte de un ciclista, de Bardem”*

España. Ingresar en la O.N.U. en 1955 y en esta fecha ya no podía impedirse la circulación por el extranjero de los jóvenes artistas, que *“determinó la aparición y el desarrollo del informalismo en Catalunya, por iniciativa de Antoni Tapies”*.

La época de la llamada Tecnocracia, en que Franco equilibra las distintas fuerzas del franquismo apostando por la ascensión del Opus Dei, definen una época con una gran voluntad de modernización cinética y técnica y de apertura, siempre que no afectara a los centros neurálgicos del Poder de la Religión, a los aspectos internacionales, europeos o americanos, de la manera de hacer las cosas. *“Ello redundo en una internacionalización del carácter del arte”*.

En este contexto podemos constatar la gran diferencia entre la *“monumentalidad”* asociada a la exaltación del Régimen o de la Religión, y otra monumentalidad, de carácter cívico, que va a ir introduciendo los lenguajes del arte contemporáneo en las calles, plazas y fachadas de los edificios

1950



S/T. Relieves. Antiguo edificio Finanzauto. 1954. Antoni Tàpies



Mural Barceloneta. Josep Guinovart, 1954-1955



Forma 212. Josep M. Subirachs, 1957 Hogares Mundet



La Catedral. Josep M. Subirachs, 1958. Hogares Mundet



Evocación Marinera. Josep M. Subirachs, 1958



Las Tablas de la Ley, 1958. Josep Maria Subirachs. Ceramista: Antoni Cumella Serret. Arquitectes :Xavier Subías - Pere López Iñigo - Guillem Giráldez. Facultad de Derecho UB



Viviendas Radio Barcelona, 1959



Monumento a Cerdà. Manuel Riera i Clavillé, 1959 (desaparecido)

1960



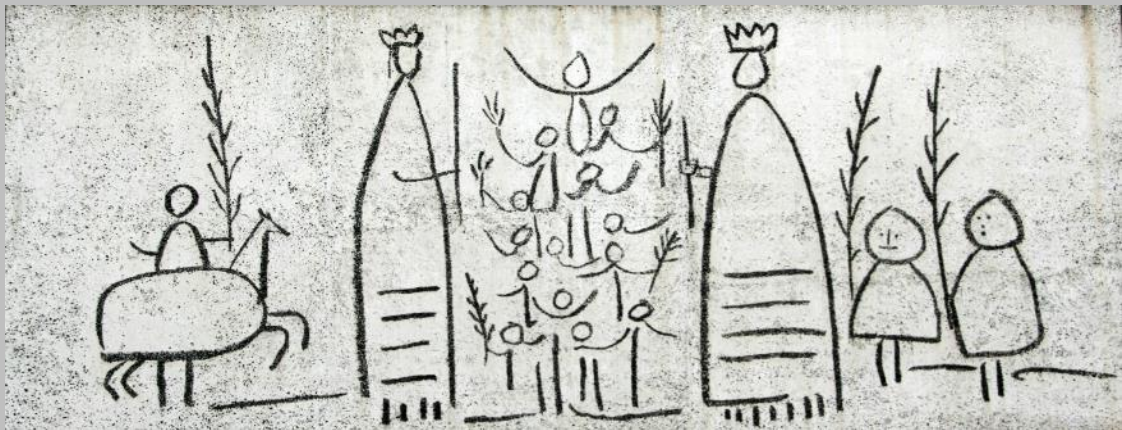
Evocación de trabajo. Eudald Serra, 1961. Inicialmente en Pont del Treball



Ritmo y Proyección, Marcel Martí, 1961. Polígono Residencial Montbau



Edificio Colegio de Arquitectos
Los gigantes, la senyera, los niños. Pablo Picasso, 1962. Esgrafiados de Carl Nesjar





Ingeniería téxtil. Àngel Ferrant, 1961



A Narcís Monturiol, Josep M. Subirachs, 1963



Caminos de Libertad. Al viento. Andreu Alfaro, 1965



Sideroploide. Ferroestructura núm. 5, o Los hombres del mar, 1963. Salvador Aulestia



S/T. Eudald Serra, 1967



Colegio de Médicos. 1968. Ceràmica:
Joan Vila Grau I Jordi Agudé.
Arquitecte: Robert Terrades Via



Fris Edifici Nou, J.M. Subirachs, 1969



Espacio-Tiempo. Josep M.
Subirachs, 1967



La llarga vida de la humanitat per sobre de les curtes vides de tots plegats. El pas del temps. 1968. Julià Riu-Serra

1970 -1975



Mural Barcelona, Joan Miró, 1970



Seguridad en el trabajo.
Francesc Roura 1970



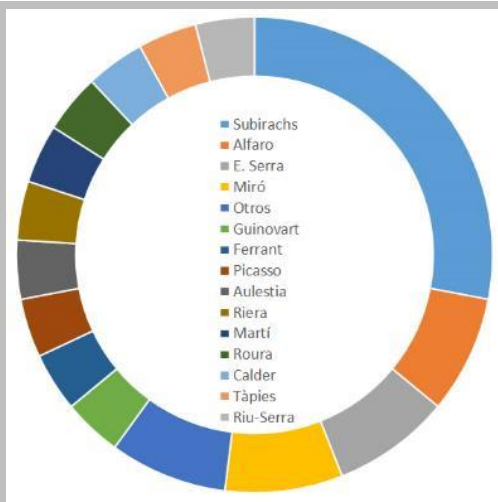
Línias al Viento. Andreu Alfaro, 1971



Four Wings. Alexander
Calder, 1972 -1975



Pavimento. 1976. Joan Miró



Peso relativo de los distintos artistas en relación a las obras examinadas.

El gráfico nos muestra una primera conclusión que puede ser generalizable a otras ciudades. El desarrollo de las políticas municipales, e incluso de las actuaciones del sector privado en su mostración al exterior, a la ciudad, pueden basarse, incluso cuando se plantean nuevos lenguajes para la obra de arte, en una selección vicaria de los artistas que van a desarrollar su obra.

Las razones pueden ser varias. La primera que algunos artistas no quieran desarrollar su actividad en el espacio público, como podría ser el caso de Tàpies que hasta entrada la década de los 80 no volverá a realizar obras de arte público en Barcelona.

El otro motivo que influye los encargos, deriva de la posición que los artistas tienen en el *campo del arte* (Bourdieu, 1979; 1992). Esta posición tiene que ver tanto con las redes de relaciones que entretienen, como con el ajuste de los estilos a los gustos de los agentes que toman las decisiones sobre los encargos. Tenemos tendencia a pensar los bloques de agentes como estructura monolíticas. Tanto en el mundo político como en el empresarial del momento, existían fracciones diferenciadas entre los grupos de agentes

El jardín y el parque como contendores de Arte Público

Siguiendo el razonamiento de Riudor⁵ (1967), podemos ver cómo *“el mundo que nos forja la actual civilización, que hemos llamado civilización del ocio”*, ha de encontrar en la ciudad los espacios verdes necesarios para permitir al hombre respirar un aire lo menos contaminado posible; que contribuya a su desarrollo físico, permitiéndole el ejercicio del deporte en cualquiera de sus múltiples facetas; a su desarrollo cultural poniéndole en contacto con la naturaleza (animal y vegetal) desconocida para muchos; a su desarrollo artístico recreando su espíritu y formando su gusto en los mil aspectos de la belleza natural. No es extraño que el tema de los espacios verdes en la vida moderna haya sido objeto de estudio en múltiples reuniones Internacionales desde hace ya algunos años. *“En el mes de mayo último, el que suscribe[Riudor], expuso en Brighthon, en el Congreso de la Federación Internacional de Administración de Parques, las experiencias logradas y en curso de desarrollo en el Parque de la Ciudadela y en el Parque de Montjuich de nuestra ciudad, referentes a este tema”*(Riudor, 1967).

⁵ Luis Riudor, arquitecto municipal, a partir de 1939 sucedió de N.M. Rubió i Tudurí, como responsable de los servicios de Parques y Jardines municipales

En efecto, el Ayuntamiento de Barcelona dentro de sus posibilidades, muy modestas en relación con la magnitud del problema, *“está desarrollando un plan completamente de acuerdo con la dinámica del momento”*: plan que, al proyectarse en un ámbito de mayor amplitud geográfica y dentro del concepto de descongestión de la ciudad, nos puede dar un camino para satisfacer algunas de las primordiales necesidades del ciudadano en el ambiente natural

Barcelona un programa de esculturas para Parques y Jardines

El 23 de diciembre de 1959, el Ayuntamiento de Barcelona anunciaba un programa de esculturas para parques y jardines.

“El Servicio Municipal de Parques y Jardines ha convocado un concurso de proyectos entre los escultores españoles con el fin de obtener ornamentos para algunos puntos singulares de los jardines públicos destinados a los niños de la ciudad.... Como puede verse, la evidente necesidad de elementos ornamentales nobles que se observa en tos parques infantiles de Barcelona va a satisfacerse. Deseamos inspiración a los artistas y acierto a los jurados, que por cierto ya han sido designados. Los constituyen altas jerarquías municipales, un representante del Círculo Artístico y otro de Círculo de San Lucas. Nos tememos que los «Amigos de los Jardines» y los «Amigos de la Ciudad», entre otras entidades, van a tener algo que decir” (LV 23/12/1959).

Medio año después a 29 de abril de 1960 se publicaba la resolución del concurso.

Emplazamiento	Lema	Autor	Realizada
Plaza Vicente Martorell	«Barca».	Gabriel Alabert	Si. En el mismo emplazamiento
Parque de la Ciudadela	«Escultura»	Jorge Roura Goicoechea	No
Plaza Adriano	«La lección»	Silvestre de Edeta	Si. En el mismo emplazamiento
Jardín del Turó de Monterolas	«Grupo»,	Camilo Fàbrégas Dalmau	En almacén Municipal
Jardín Moragas	«23 de abril»,	Antonio Ramón Gonzá	
Parterre avenida Virgen, de Montserrat	«La rotllada»	Joaquín Ros y Bofarull	Si. En el mismo emplazamiento
Emplazamiento sin determinar	«Tauro»,	Eudaldo Serra	
	«Reposo»,	Claudio Tarragó-Borrás	Parque Zoológico
	«Reloj de sol»,	Luisa Granero de Galcerá	Parque de Montjuïc
	«Solaz»	José Granyer Giralt	

Posteriormente, en febrero de 1961, se anunciaba la adquisición de algunas esculturas para la ciudad: como la Ben Plantada



El niño del aro. Joaquim Ros. 1961



Reposo. Claudi Tarragó, 1961



Maternitat. Jacinto Bustos. 1961



La ben plantada. Eloïsa Celdran. 1961



La barca. Gariel Alabert. 1961



Reloj de Sol. Luisa Granero. 1961



La lección. Manuel Silvestre de Edeta 1961.



La portada de La Vanguardia publicaba el 13 de agosto de 1960, las imágenes de las obras participantes en el concurso.

Los nuevos grandes parques en la montaña de Montjuïc

Montjuïc es un gran peñasco que da al mar Mediterráneo y sobrevuela la línea de paisaje del centro histórico de Barcelona. Desde 1911 a raíz del proyecto de la segunda Exposición Universal de Barcelona, la montaña de Montjuïc ha sido objeto de diversos proyectos de urbanización iniciados por J.C. Forestier (1906) con el diseño de varios jardines que continuará Rubió i Tudurí (1926). La Exposición celebrada finalmente en 1929 dejó una parte de la montaña urbanizada. Durante el mandato de del alcalde Porcioles⁶ desplegó varios proyectos para la recuperación de la montaña, especialmente en relación a su vertiente que da al Mediterráneo (Jardín Botánico, Mirador del Alcalde y Parque de Atracciones⁷, hoy Parque Joan Brossa). Todas estas actuaciones, siguiendo con la línea iniciada por el programa de Arte Público en Jardines, fueron dotadas de un contingente importante de esculturas.

Parque atracciones (hoy Jardines Joan Brossa)



La Sardana, 1965. Josep Cañas



A Joaquin Blume, 1966. Nicolau Ortiz



A Carmen Amaya, 1966. Josep Cañas



Charlot, 1972, Núria Tortras



A Charlie Rivel El Pallaso. 1972. Joaquim Ros Sabaté

⁶ José Maria Porcioles ocupó el cargo de alcalde Barcelona, designado directamente por Franco, desde 1957 a 1973

⁷ El Parque de Atracciones de Montjuïc se inauguró en 1966 y se mantuvo en funcionamiento hasta 1998.

Jardín Botánico (hoy Jardines Mossen Costa i Llobera)

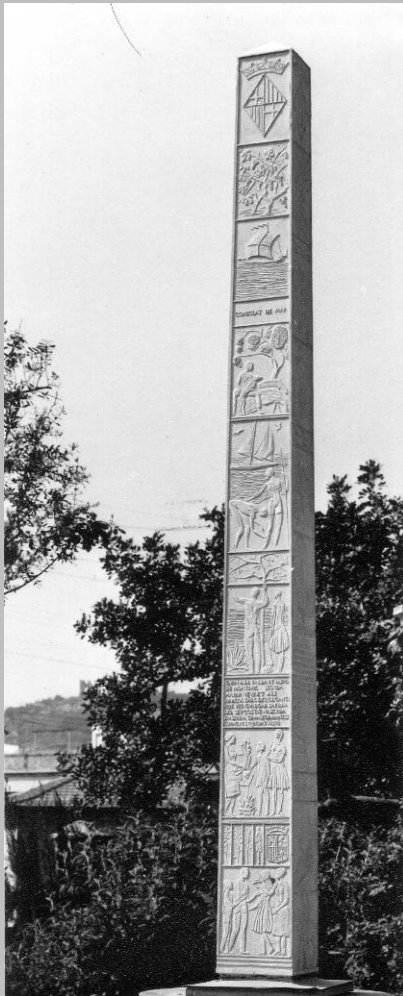


El ave de los temporales. 1970.



La Puntaire. 1972

Jardines del Mirador del Alcalde



La cesión del castillo de Montjuïc a la ciudad hizo que el alcalde Porcioles decidiera mejorar los alrededores, en un tiempo en que la montaña era una verdadera ciudad de chabolas, en donde vivían cerca de 15.000 personas agrupadas en núcleos de pisos precarios, cada uno con su nombre de barrio: Las banderas, Sobre la Fosa, Can Valero, Tres Pins, La Muntanyeta, Maricel, Llengua de Serp...

Porcioles convocó un concurso en 1962 para construir un monumento que explicase la historia de Barcelona, concurso que ganó el escultor Joan Rebull con un proyecto de obelisco donde, en una treintena de viñetas, reseguía la evolución de los barceloneses. El obelisco, que había de tener 24 metros de altura, debía emplazarse en la zona conocida como de las Bateries, porque había habido unos cañones de defensa. Parece ser que, al saber que su obra estaba pensada para que la inaugurase el dictador Francisco Franco, Rebull cambió de parecer y el monumento no se realizó. Entonces se pidió una fuente monumental al veterano Carles Buigas, el autor de la Fuente Màgica, que se hallaba delicado de salud, pero que accedió a ello. El 24 de mayo de 1963 se ponía en marcha por primera vez la fuente en lo que era un bello mirador sobre el mar y, tres semanas más tarde, el 17 de junio, era inaugurado por Franco, que regresó al castillo para inaugurar también el Museo Militar, acompañado del escultor y coleccionista Frederic Marès, que había hecho una donación de piezas. A la inauguración del nuevo mirador asistieron el alcalde Porcioles; el autor de la fuente, Carles Buigas; el constructor, Francesc Closa Alegret y el director de Parques y Jardines, Lluís Riudor.

El 19 de marzo de 1966, día de la onomástica del alcalde Porcioles, éste hizo una de las llamadas "inauguraciones josefinas", presentando el monumento a la Sardana, situado justo detrás del mirador, como pórtico de entrada al nuevo Parque de Atracciones, y también un rótulo que bautizaba el mirador, hasta aquel momento sin nombre, como "Mirador del Alcalde". El año siguiente el mirador fue enriquecido con un pavimento muy original, obra del pintor Joan Josep Tharrats, nombre sugerido por el ingeniero municipal

Albert Serratosa. El pavimento tiene 3.000 metros cuadrados de extensión y el autor empleó culos de botella, trozos de piedra y de metal, en una composición atrevida para su tiempo.

En 1971 todavía se enriqueció más el mirador, con la colocación, el 7 de marzo, de dos estelas dedicadas a los médicos Gregorio Marañón (Madrid, 1887-1960) y Francesc Duran Reynals (Barcelona, 1899 - New Haven, Estados Unidos, 1958), cuyo cuerpo había servido para modelar el Sant Jordi de Llimona muchos años atrás. El texto de las estelas, que contenía alguna falta, fue corregido en 1985 después de una visita del alcalde Pasqual Maragall. El 2002 fueron robadas las placas de mármol. (Huertas – Fabre, 2011)



Vista aérea del Mirador



Relojes de Sol. 1963. Julià Riu Serra



Homenaje a Barcelona. 1969.
Josep M. Subirachs



Pavimentos del Mirador. 1967. Joan Josep Tharrats (0,42 Ha)

El arte público y la imagen de la ciudad

Los lenguajes de las vanguardias históricas, ahora ya consolidadas en el mercado internacional del arte, empiezan a aparecer en los distintos programas de edificios y programas, como ya hemos visto en el artículo I (Remesar, 2016^a) los edificios de la ONU en New York, (1950) o de la UNESCO en París (1952-1958) que contiene trabajos de Picasso, Arp, Miro, Calder, Moore y Noguchi. En parte estos programas tienen su fundamento en los escritos de Sert, Leger y Giedion. En 1943, Sert, Léger y Giedion publican nueve puntos en Monumentalidad que pueda ser considerado un hito en el replanteamiento del embellecimiento de la ciudad dentro del Movimiento Moderno. Viniendo cada uno de ellos de una disciplina diferente, el manifiesto mostró su preocupación por la relación entre el arte y el espacio público,



lo que refleja la posible colaboración entre el arte, la arquitectura y la historia⁸. Poco después, en su artículo de 1944, Giedion añadiría, "*sólo la imaginación de los creadores reales es adecuado para construir los centros cívicos que carecen, de nuevo para inculcar al público con el viejo amor por festivales, e incorporar todos los nuevos materiales, el movimiento, el color y las abundantes posibilidades técnicas*". No es de extrañar que el CIAM de la posguerra (1947, CIAM VI, Bridgwater, Inglaterra, 1949, CIAM VII, Bérgamo, Italia, 1951; CIAM VIII, Hoddesdon, Inglaterra) se enfrentó a temas como "*La reconstrucción de las ciudades*"⁹ (sujeto lógico después la guerra), "*Arte y Arquitectura*"¹⁰ y "*El corazón de la ciudad. "Hacia la humanización de la vida urbana*"¹¹.

⁸ "People want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfilment. They want their aspiration for monumentality, joy, pride, and excitement to be satisfied...The fulfilment of this demand can be accomplished with the new means of expression at hand though it is not an easy task. The following conditions are essential for it. A monument being the integration of the work of the planner, architect, painter, sculptor, and landscapist demands close collaboration between all of them. This collaboration has failed in the last hundred years. Most modern architects have not been trained for this kind of integrated work. Monumental tasks have not been entrusted to them (...) Monumental architecture will be something more than strictly functional. It will have regained its lyrical value. In such monumental layouts, architecture and city planning could attain a new freedom and develop new creative possibilities. Such as those that have begun to be felt in the last decades in the fields of painting, sculpture, music, and poetry, the best known artists today have a good market, but there are no walls, no places, no buildings, where their talent can touch the great public, where they can form the people and the people could form them." (Sert, Léger and Giedion, 1943).

⁹ Respecto a la relación entre la arquitectura y las artes, Giedion introdujo "*another step. A step towards a rather intangible subject: aesthetic problem, or if you prefer to say, emotional expression*" (Giedion,1951)

¹⁰ "*The other plenary session, held on the fourth day, was devoted to the theme "Report on the Plastic Arts," and reflected Giedion and Richards's efforts to push CIAM discussions toward issues of aesthetics. The questions under consideration attempted to clarify how a "synthesis of the arts" derived from a collaboration between artists and architects might occur. and to consider whether the "man in the street" was able to appreciate such a synthesis. Once again the session was a babel of divergent comments and Giedion admitted that it was impossible to summarize the results*" (Mumford, 2000). Some criticisms on the conference were stated by Zevi (Zevi,1949)

¹¹ "*When dealing with problems of planning and replanning cities, it becomes evident that the treatment of groupings of public buildings, together with their related open spaces, requires this reunion of the arts to display a more generous plastic expression. In these centres of community life planner architect deals with civic design uniting planning and architecture. This community life will shape the Cores of the village, at the neighbourhood or city sector, of the city itself. Throughout history, it is in such places of public gathering-the agora, the forum, the cathedral square - that the integration of the arts has been most successfully accomplished.*

"Here again we do not imply that this reunion of the arts should copy old examples. We have means today that were totally unknown in the past. Light and mobile elements can play a very important role. Centres of community life could be constantly: transformed. Many of our best artists today still think in terms of murals or monumental sculpture for eternity, but commercial advertising has developed new techniques that could produce wonderful works if used by our most creative artists for non-commercial

La década de 1950 marcó el comienzo de la desconfiguración de la ciudad, que había sido concebida desde el siglo XVIII, tanto las autoridades (centrales, regionales, locales) como los desarrolladores inmobiliarios, aplicando los principios del funcionalismo: la zonificación, la prominencia de la movilidad - terminando con el "camino del burro", como dijera Le Corbusier (1925), y residencia en grandes y aislados bloques colectivos. Las Ciudades, a ambos lados de la Cortina de Hierro, crecieron gracias a las grandes operaciones residenciales e industriales y la articulación del territorio mediante vías de circulación. Sin embargo, como ha señalado Sert, recogiendo algunas de las ideas planteadas en nueve puntos, *"la arquitectura de hoy debe ser más funcional y no puede existir sin un sentido de valores plásticos"* (Sert, 1951). Este enfoque permitió acercar el arte contemporáneo a las calles, puesto que, discretamente, estaba ocurriendo en algunas de las operaciones europeas de reconstrucción de la ciudad (por ejemplo, Inglés New Towns, Reconstrucción de Rotterdam, etc).. Sert, en este mismo trabajo, declaró tres posibles formas de cooperación entre las artes. Artistas y arquitectos podrían trabajar integralmente, cuando su trabajo está relacionado con la concepción del edificio. La otra posibilidad era el "modo de aplicación", es decir, una sociedad en la que el arquitecto define un sitio específico¹² con el fin de que el artista pueda desarrollar su obra. Por último, las artes pueden estar simplemente relacionadas entre sí, cada uno trabajando de forma independiente. Por lo tanto, la

purposes. Commercial advertising today controls visual stimulus in our cities and it is this advertising, which is in touch with the people. The works of the great creators of modern art are not shown in the places of public gathering, and are only known to a select few. Our best artists are divorced from the people. Their works go from their studios to the homes of wealthy private collectors, or to the deep-freeze compartments of the museums. There they are catalogued and belong to history. They join the past before they meet the present. This unnatural course leads nowhere. Painting and sculpture have to be brought to the living centres of our communities, to the Core of the city, for the visual stimulus of the people, for their enjoyment, for their education, to be submitted to their judgment.

City planning, architecture, painting and sculpture can be combined in different ways, but these fall into three main categories - integral, applied, and related. Which way should be used in each case will depend greatly on the character and function of the buildings and on the artists themselves and the nature of their work" (Sert, 1952)

¹² "Curiously, the problem of "site specific" will become one of the central themes of Public Art. "Site-specificity is therefore a core argument in "antiaesthetic" approaches to Serra's work. As Krauss clearly states by taking site-specificity as its medium, Serra's sculpture moves in on a theoretical dimension also acknowledged by every other contributors of the October Files book on Serra" (Leal, 2010). Aunque se utilizan en contextos muy diferentes ambos conceptos, comparten una definición común: la forma espacial que debe determinar la naturaleza de la obra

Síntesis de las Artes es posible. Aunque, después de muchos proyectos, Noguchi¹³ plateara que era más un deseo que una realidad.

Darán paso, tanto a programas estatales como el de Art-in-Architecture puesto en marcha en 1963 o el programa Art-in-Public- Services¹⁴ de 1965. A partir de la década de los 60, el desplazamiento de la población se vio acompañado por el de las actividades industriales a puntos del territorio relativamente alejados pero que aprovechaban las ventajas de las nuevas infraestructuras de transporte (terrestre, aéreo y marítimo). Todo este sistema se tambaleó a partir de 1973 con las sucesivas crisis del petróleo, con el aumento de los costes de producción y con una crisis industrial y social sin precedentes en el mundo occidental.

Así, este primer escenario de la regeneración urbana, supone en la Europa asolada por la guerra, el emprender el camino de la “reconstrucción de la ciudad”, incluyendo los nuevos balances territoriales derivados de las New Towns. En los EE.UU. el de la renovación de los centros históricos. Renovación que años más tarde se planteará en la Europa del desarrollo. Y, por último, en países emergentes, como Brasil o la India, la construcción ex novo de nuevas ciudades de carácter fundamentalmente administrativo. Ciertas secciones y barrios de la ciudad - algunas operaciones urbanas y no la ciudad en su conjunto, una práctica que ha continuado hasta hoy a excepción de algunas políticas como Barcelona desde finales de 1970, recibirán el beneficio de este enfoque programático que une la arquitectura, el urbanismo y el arte. Estetizar la ciudad significa poner en marcha operaciones emblemáticas [Campus de la Universidad, Centros históricos, Distritos Centrales de Negocio (CBD), grandes infraestructuras de transporte, nuevos desarrollos residenciales y corporativos], tales fueron los nuevos edificios para la ONU en Nueva York o para la UNESCO en París a lo largo de los años cincuenta¹⁵

¹³ “To say that my work has been a collaborative effort is not, however, quite correct. I think that what most architects want from a sculptor is an embellishment, not exactly a collaboration, each one making his own separated contributions” (citado en Dean Hermann, 2002)

¹⁴ Para conocer mejor estos procesos consultar Blanca Fernández Quesada (2005)

¹⁵ Incluso con el apoyo de las leyes estatales o locales y bajo una mirada atenta a las necesidades estéticas en las operaciones de regeneración urbana (Remesar, 2010; 2013). “El arte público está dirigido a la calificación urbana, tanto en términos físicos y simbólicos. En este contexto, podemos decir que, a pesar de las diferencias entre los diferentes períodos históricos, la práctica del arte público que debería ser un aspecto integral de los procesos “hacer ciudad”. ”(Remesar, 2011)

En cualquier caso, las políticas de Arte Público¹⁶ optaron por la introducción de los lenguajes del arte contemporáneo "*estas obras de arte, por lo general abstracto, es decir, no figurativo, tienen un papel de extras: se ven muy bien en el espacio circundante, un espacio que mata al medio ambiente*" (Lefebvre, 1974: 366)

Sin embargo, esta visión de una ciudad funcional embellecida puntualmente de la mano de las instituciones públicas o grandes empresas privadas, responde a una realidad fragmentada, a una ciudad que, debido a la forma en que se hace, introduce una segregación espacial, a la que se suma una segregación económica y social. Una ciudad sin cualidades. Como Harvey comenta refiriéndose a Jane Jacobs "[ella] defiende un tipo diferente de estética urbana centrada en el desarrollo local de barrio, y en la preservación histórica, y en última instancia del aburguesamiento [gentrification] de las áreas más antiguas de la ciudad" (Harvey, 2012). En este sentido estetización de la ciudad - no es un objetivo en sí mismo - como podría interpretarse de algunos postulados de Arte Público-Design- Arte Cívico o algunas de las propuestas para la Síntesis de las Artes, sino uno de los medios que proporcionará la calidad a la ciudad que no es otra cosa que su espacio público (Borja, 1977). El espacio público es el escenario de la parte pública de nuestra vida cotidiana¹⁷ La idea de espacio público está estrechamente ligada a la realidad de la ciudad, los valores de la ciudadanía y el horizonte de la civilización¹⁸. El espacio público es el espacio

¹⁶ "The widely known assertion that Public Art challenges the main assumptions of contemporary art theory because it, dramatically challenges the autonomic conception of creative work. I am specifically reporting myself to the idea that public art cannot be merely thought as yet another available ground for contemporary art. That, on the contrary, public art has to adapt itself to the complex and demanding context of the public space, where artists should never be allowed to freely play their creative will" (Leal, 2010).

¹⁷ "en todas las sociedades hay una vida cotidiana y todas las personas, cualquiera que sea el lugar que ocupa en la división social del trabajo, tiene una vida de cada día. Sin embargo, esto no significa de ninguna manera que el contenido y la estructura de la vida diaria sean idénticas para toda la sociedad y para cada individuo" (Heller, 1972).

¹⁸ "When outdoor areas are of high quality, necessary activities take place with approximately the same frequency - though they clearly tend to take a longer time because the physical conditions are better. In addition, however, a wide range of optional activities will also occur because place and situation now invite people to stop, sit, eat, play, and so on. In streets and city spaces of poor quality, only the bare minimum of activity takes place. People hurry home. In a good environment, a completely different, broad spectrum of human, activities is possible" (Gehl, 1971)

cívico del bien común, a diferencia del espacio privado de interés particular¹⁹. En cualquier caso, como señala Sennett, el espacio público sufre una constante y la erosión permanente; "*La atomización de la ciudad ha puesto un fin práctico a un componente esencial del espacio público: la superposición de funciones en un solo territorio, lo que crea complejidad de experiencias en ese territorio*" (Sennett, 1977)

Estando presente el arte público en los procesos de planificación del territorio y de las infraestructuras; en los proyectos de renovación urbana y en los planes estratégicos de ciudad, supone, también, la posibilidad de que diversos "-ismos" artísticos puedan acceder al espacio público y, con ello, a las subvenciones estatales o locales para ejecución de obra, dentro de los programas dedicados a potenciar el arte público dentro de los esquemas de renovación o regeneración urbana.

Siendo que el esquema de la evolución sería.

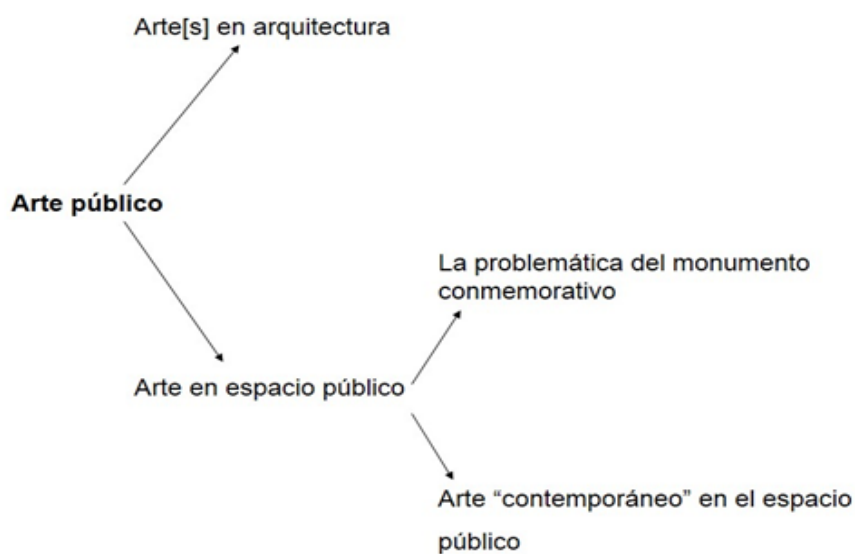
	s. XIX - actualidad	1919 - actualidad	1937 - actualidad
¿Qué se representa?	Héroe individual o nacional	Héroe colectivo Soldado desconocido Caídos Grupos sociales	Victimas La ciudad Diversos holocaustos La expresión del propio artista
Procedimiento de representación	Retrato + alegoría	Retrato Construcción	Retrato Alegoría expresiva Construcción Escritura Construcción
Material de fijación de la representación (hacia el campo expandido de Krauss)	Piedra + Bronce	Tratamiento paisaje Piedra + Bronce + Cemento Hormigón + Ladrillo + Metal	Tratamiento paisaje Piedra+ Bronce + Cemento Hormigón+ Ladrillo + Metal Nuevos materiales Registro continuo de la actuación Materiales naturales Naturaleza

¹⁹ "En la ciudad se hace visible el pacto implícito de que fundó la ciudadanía. Las ciudades y sus espacios públicos expresan muy bien la imagen que las sociedades tienen de sí mismos. La ciudad es una puesta en escena particular de las sociedades "(Innerarity, 2006)

“Arte Público” (@rte público) es un “constructo teórico” que pretende dar cuenta (estudiar, analizar) un conjunto de prácticas que comparten:

- 1.- Intervenciones sobre el espacio público con una intención fundamentalmente simbólico/ estética
- 2.- Intervenciones sobre el espacio público con una intención de dejar “huellas de memoria”
- 3.- Intervenciones en la esfera pública con una intención fundamentalmente crítica
- 4.- Reapropiaciones de los elementos consustanciales del espacio público trascendiendo su función utilitaria y substituyéndola por una función simbólico/estética o una función de memoria

Así, y esquemáticamente, el Arte Público abarcaría



En otros términos, el arte público

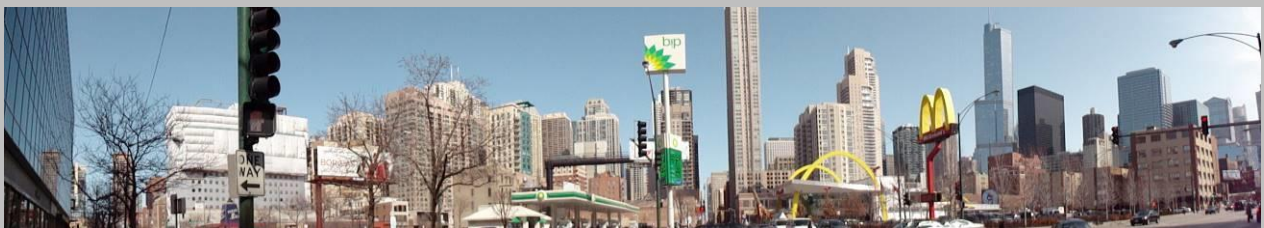
“ El concepto de arte público es un término polisémico cuyos significados se reflejan en la diversidad de recursos que podemos hallar en internet. Por lo tanto, la aproximación a dichos recursos requerirá una acotación del propio concepto, que transita entre los ámbitos de la escultura, el monumento, las

artes visuales y el espacio urbano entendido desde su vertiente cívica”
(Ricart- Remesar, 2010)

Chicago. La Ciudad del Viento



Chicago es una referencia mundial en el tema urbano. Por su sistema de Parques, por su skyline que podría hacer la delicia de muchos urbanistas. Incluidos Venturi y Scott-Brown.



La fama mundial de Chicago surge del fuego que devora la ciudad en 1871, concretamente el domingo 8 de octubre. Un Chicago que estaba construida en precario con muchas viviendas de madera (un 65% de los edificios). Se estima que perecieron 300 personas, que 10.000 quedaron sin casa y el fuego destruyó un total de 10,3 Km² con unas pérdidas económicas que se estiman en 196 millones de dólares de la época.

A partir del incendio se inicia un plan de reconstrucción que, primero, dará lugar a la introducción de nuevos sistemas constructivos más seguros frente al fuego. Y segundo, el desarrollo de este enorme plan, facilitó, al proporcionar una gran demanda de especialistas, a la emergencia de una escuela de arquitectura (la Escuela de Chicago). De estos equipos de trabajo sobresaldrán Louis Sullivan y, posteriormente, Frank Lloyd Wright

En 1893 se celebra en Chicago la Feria Mundial Colombina excusa y origen del movimiento de la Ciudad Blanca o City Beautiful Movement capitaneado por Daniel Burham. También es en Chicago donde recae Mies van der Rohe en su exilio de la Alemania Nazi

Escuela de Chicago²⁰ . Una panorámica de contexto



Henry Hobson Richardson. Marshall Field Wholesale . 1885 1887, derribado en 1930



William Le Baron Jenney (1832-1907) Home Insurance Building, 1885, derribado 1931



Dankmar Adler . Louis Sullivan. The Auditorium, 1890



Solon S. Berman. Fine Arts Building. The Studebaker Building. 1885



Burnham & Root The Rookery. 1885 -1888



Cyrus L.W. Eidlitz Dearborn Station. 1885

²⁰ Chicago se caracteriza también por otras “Escuelas de Chicago”. Una es la de Sociología, especializada en sociología urbana entre cuyos investigadores destacan Ernest Burgess, George Herbert Mead, Robert Ezra Park. La otra escuela de Chicago es la de Economía y que cuenta con los premios Nobel George Stinger y Milton Friedman



Burham & Root. Monadock Building (1891-1901).



Bruham & Root. Fisher Building. 1896



Burham & Root. Reliance Building (Brunham Hotel) 1891-1895



Barnett, Hayes & Barnett. School of the Institute of Chicago. McLean Centre. 1907-1908



Adler & Sullivan. Stock Exchange Building. 1894. Derribada solo queda la puerta de entrada.



Louis Sullivan. Carson Pirie Scott & Co. Building. 1899 -1903





Louis Sullivan. Transportation Building, 1893 (Chicago Fair. Destruído)



Atwood & Burham. Museum of Science & Industry 1891-1893



Holabird & Root. Chicago Board of Trade. 1929-1930



Burham Brothers. Carbide & Carbon Building, 1929



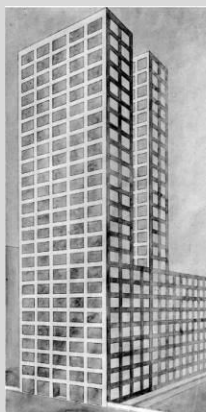
Frank Ll. Wright. Casa Robie. 1910



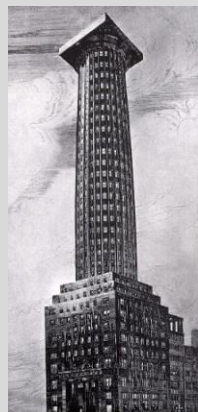
Chicago Tribune Building. 1922

El Concurso del Chicago Tribune

Para la nueva sede del Chicago Tribune se convocó a un concurso internacional en el que participaron, entre otros



Hilberseimer. (Bauhaus, 1929-1933)



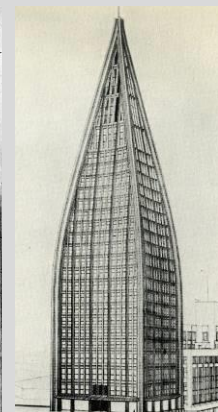
Alfred Loos



Meyer-Gropius (Bauhaus)



Saarinen



Bruno Taut

Omnipresente Mies



THE CHICAGO PUBLIC ART GUIDE

Según esta guía y en palabras del alcalde de la ciudad cuando se escribió, Rahm Emanuel, *“La inauguración de la enorme escultura de Pablo Picasso en 1967 confirmó que Chicago era una ciudad de las artes. Desde entonces, las grandes obras de Alexander Calder, Sir Anthony Caro, Sol LeWitt, Richard Hunt, y Ellen Lanyon, entre otros, se han añadido a este museo al aire libre. La misión de DCASE (Departamento de Asuntos Culturales y Eventos especiales) es enriquecer la vitalidad artística de Chicago y su vitalidad cultural...”* .

Enuncia la estrategia, la del famoso 1% del presupuesto de construcción de edificios públicos (en el caso de Chicago la inversión es de 1,33%). El arte público se reparte por bibliotecas, comisarías y centros para mayores, se elige la obra y se coloca con participación de la comunidad .

Lo que sí es cierto es que las referencias bibliográficas al uso, sitúan a Chicago, junto a Filadelfia y New York, como las primeras ciudades que se plantean una estrategia consistente de ArtePúblico. Más arriba hemos visto el caso de Rotterdam y el de Barcelona. Ambos casos nos demuestran que este criterio -nunca puesto en duda- no deja de ser una interpretación y un instrumento de dominación cultural. Ni el Arte Público nace en Chicago ni 1967 es su fecha fundacional

Vid. Remesar, 2016

1950



Merchandise Mart Hall of Fame. Minna Harkavy, Milton Horn, Lewis Iselin, Henry Cox, Charles Umlauf., 1953

1960



Maqueta a partir de la que Picasso autorizó la reproducción a gran escala S/T. 1967. Picasso

1970



Flamingo. Alexander Calder, 1974



The Four Seasons. Marc Chagall, 1974



Untitled Sounding Sculpture, Harry Bertoia, 1975



Celebration of the 200th Anniversary of the Founding of the Republic. Isamu Noguchi, 1976



Batcolumn. Claes Oldenburg, 1977

1980



Miró's Chicago . 1981. Joan Miró



I will. 1981. Ellsworth Kelly



Large Interior Form 1983. Henry Moore



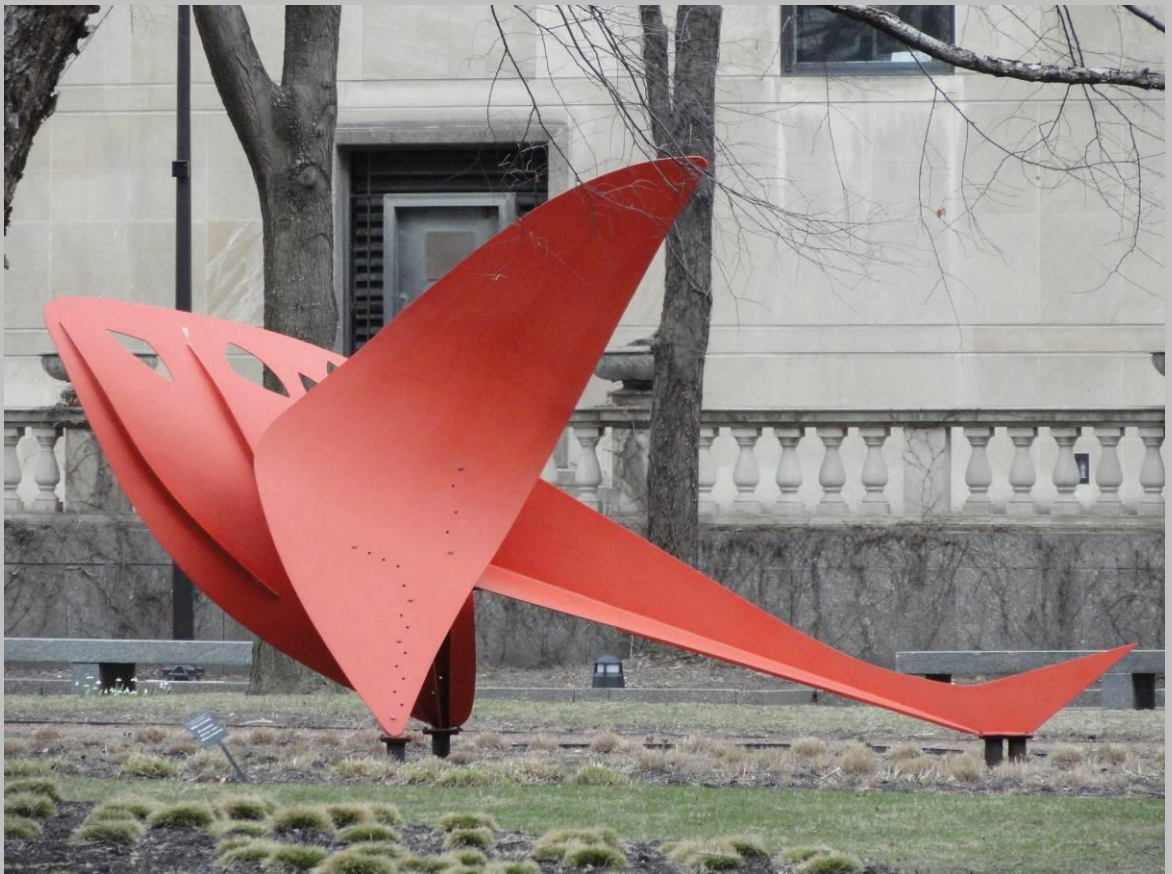
Dawn Shadows.1983. Louise Nevelson



Cubi VII. 1983?. David Smith



Monument with Standing Beast 1984. Jean Dubuffet



Flying Dragon. 1983?. Alexander Calder



Lines in Four Directions (Sol LeWitt Wall Project) 1985. Sol Lewitt



Reading Cones. 1988. Richard Serra



Winged form. Richard Hunt, 1987



Delicate Balencia. 1988. William Carlson



Reflections. 1988. Joseph A. Burlini

1990



The Town-Ho's Story. 1993. Frank Stella



Crossing. 1999. Hubertus von der Goltz

2000



Cow. 2001. Nathan Mason



Stained Glass. 2004. Mike Hill



The Haymarket Memorial. 2004. Mary Brogger



Jay Pritzker Pavillon. 2004. Frank Ghery



Cloud gate. 2004. Anish Kapoor



Millennium Monument in Wrigley Square (Peristyle). 2004. OWP/P



The Crown Fountain. 2004. Jaume Plensa



Agora. 2004. Magdalena Abakonwicz



Finaliza aquí este segundo recorrido. Ciertamente Chicago no se ha estudiado como Barcelona. Esta última ciudad dispone del Sistema de Información del Arte Público que facilita mucho el trabajo. Además es mi ciudad, la conozco bien

La escultura en el espacio público no debe ser más escultura para ver y “leer”. Debe ser escultura para ser recorrida, por la mirada, por el tacto, por el movimiento. Debe ser extensa al mismo tiempo que intensa. El vacío del que hablaba González va a ser el espacio del recorrido. Los esquemas de distribución en el espacio van a tener que predominar sobre la tectónica de la obra. Además, porqué no el hecho de que el espacio mismo sea la escultura, como han demostrado Noguchi y Karavan.

Se abre un nuevo territorio, el del espacio en su dimensión territorial. La escala dominante va a ser una nueva dimensión de la escala humana: el paseante. Un paseante que no sólo mira, sino que es capaz de extrapolar sensaciones de sus relaciones proxémicas con la obra de arte. El arte en las calles, el arte urbano, el arte público en su acepción estática, debe ser un arte móvil, mejor dicho un arte para la movilidad controlada. Calder demuestra muy bien este fenómeno, al pasar de los «móviles» a los «stables» en el momento que genera sus obras de arte público.

Pero un arte de estas características corre el peligro de ser rechazado, de no **ser**, por la arquitectura moderna primero y por los diversos postmodernismos más tarde.

La funcionalidad de la escultura es, otra vez, como lo fue antaño, de orden simbólico. Es una función monumental. Los escultores escriben sobre el tejido de la ciudad los signos, los símbolos de la nueva sociedad. Es una escultura que ha perdido, en muy buena parte las características formales del monumento tradicional (peana, inscripción, figura) que ha llegado incluso a perder la función conmemorativa del monumento tradicional. Pero que no deja de ser monumental, no por la escala, sino como demuestra el pequeño Mr. Jacques de Rotterdam, por la capacidad de producir. sensaciones, sentidos, simpatías, odios.

Obviamente el arte público es un arte en espacios públicos y en este sentido tiene que ver con los aspectos ambientales, supone en muchos casos la escultura pública y debe ser contextualizado como arte urbano... pero ninguna de estas categorías agota la definición de arte público.

Cabría preguntarnos, finalmente, qué es lo que podemos entender por Arte Público. Frente a la opinión generalizada de considerar el Arte Público como una especie de “aplicación” del ARTE en el espacio público, centrada en la relación entre la evolución de los lenguajes del arte y su incrustación en el suelo urbano, prefiero entender como arte público *“la práctica social cuyo objeto es el sentido del paisaje urbano mediante la activación de objetos/acciones de un marcado componente estético, siendo así que una parte de los elementos de mobiliario urbano encajarían en esta definición. Si el objeto del Arte Público es producir sentido para áreas territoriales, su objetivo es co-producir el sentido del lugar en consonancia con las prácticas de de diseño urbano que conforman la morfología del espacio público”* (Remesar, 2001)

Si la ciudad debe ser un lugar para que todos los grupos sociales puedan vivir juntos, el espacio público, convenientemente significado, es la escena en la que se desarrollará la interacción social, promocionando los comportamientos cívicos y la solidaridad, y el lugar en que se producirán los procesos de apropiación del espacio

que permiten a los ciudadanos desarrollar el sentido de pertenencia al lugar y a la colectividad social.

En definitiva, el espacio público, significado a través del diseño urbano y del arte público, es un elemento fundamental para permitir la “toma de consciencia” del individuo y de los grupos sociales, permitiendo el paso del “si mismo” al “sujeto”. Así, comprender el concepto de Arte Público, supone comprender las prácticas sociales de producción de la ciudad, prácticas que, por lo demás, más allá de la materialización física del entramado urbano, implican una serie de prácticas políticas como soporte de la creación de la ciudad que en el caso de estos dos tipos de actividades deben promover un arte por y para el ciudadano (Remesar:2000)

CARTOGRAFIA 2



CASO DE ESTUDIO

Subirachs. Un escultor en la definición de paisaje de Barcelona

Como hemos visto el paisaje actual de Barcelona, en buena medida, viene condicionado por la obra de Josep Maria Subirachs. Ello sin entrar en el papel que ha jugado, en los últimos años, en el intento de culminación del Templo de la Sagrada Familia de Gaudí.

Reproducimos aquí 3 entrevistas del periodista Del Arco, realizadas en la sección Mano a Mano de La Vanguardia Española al inicio de la carrera de Subirachs.



Domingo, 11 de mayo de 1958

José María Subirachs, «Premio de escultura San Jorge». Mucho escándalo, Su obra es, naturalmente, no figurativa y, por consiguiente, muy discutida. Escultura de esas que la entienden el autor y algunos más.

¿Discurrir mucho para crear todo esto?

—Tengo que discurrir mucho más que para hacer el clásico desnudo consabido

¿Es fácil un desnudo de esos que todo el mundo entiende?

- Hacerlo bien todo es difícil; pero una obra no figurativa lo es mucho más, por ser Una posición nueva, inédita, sin tradición.

Pero sin fiel contraste, sin modelo, sale lo que usted quiere.

—El modelo lo tengo dentro.

¿Qué le inspira?

—Todo lo que puede dar en et espectador una constancia del momento en que vive; que sea la obra de arte una cosa descarnada de la vida actual; que se dé cuenta plenamente, ante la obra, del tiempo en que vive. «

¿Cree usted que ante un hierro suyo se piensa que han subido las patatas?

—Una suave figura de mármol no responde a nuestra torturada y dinámica manera de vivir; las patatas son sólo un detalle del dramático momento. Mi obra no sirve para evadirse de los problemas; al contrario, tiene que servir para p'atitear los problemas más claramente.

¿Más materia que espíritu?

—¿Y qué es materia y qué es espíritu?

pregunta él.

En su obra, lo que se ve claramente es el hierro, materia. Y lo que se supone y no se ve tan claro es el espíritu.

—En la obra premiada, por ejemplo, titulada «Catedral», respetando el hierro materia, trato de dar un sentido ascensional, de elevación, hacia arriba; este intento es el espíritu de mi obra.

Muy oculto.

—Para todo el mundo, no;

Comprensible para muy pocos, ¿set conforma con que le admiren los menos?

—No me conformo; yo querría ser admirado por la mayoría, pero no al precio de hacer concesiones.

¿A qué llama no hacer concesiones? ¿A no hacer esa escultura realista que se han empeñado ustedes en arrinconar?

—La escultura realista puede ser también sin concesiones; la calidad de un buen Clará tampoco es comprendida por la gente

¿Por qué ha nombrado a Clará, usted hace todo lo contrario?

—Clará responde a la corriente mediterránea, de Casanovas, Mallol, «La bien plantada» que, a mí, actualmente no me interesa.

¿Y cree que a nosotros nos interesa lo que usted hace? '

—A mí tampoco me importa lo que los que no me entienden opinen de mí» para mí, la escultura es un problema ajeno a la anécdota: es un problema de volúmenes, espacios, ritmos y dar con toda su brutalidad la calidad de la materia y conseguir el clima de nuestra época, para servir, en los siglos venideros, de ilustración.

¿Pero usted piensa quedar?

—Estoy convencido de ello.

Y aparte de ilustración para el futuro, ¿qué función cree tiene hoy la escultura?

—Para algo más de lo que ha tenido siempre, en todas las épocas, decorar.

Le horrorizarán a usted las esculturas que hay por la ciudad.

—Me interesan sólo aquellas que responden al momento que estuvieron hechas: «La diosa», de Clará; el «San Jorge», de Llimona; la «Diana», del Ritz, y alguna otra; no me interesan, en general las bancarias.

¿Querría una ciudad decorada con sus hierros?

—Yo no hago solamente hierros; piedra, bronce, cemento armado, son materiales en que trabajo normalmente. Estoy seguro que una ciudad decorada con mis esculturas sería formidable.

¿Se atreverán a colocar en Barcelona su «Catedral»?

—La han premiado.

¿Dónde cree que la pondrán?

—No lo sé.

¿Dónde querría?

—Me gustaría en los jardines de los Hogares Mundet, que es donde ya tengo una obra mía, la primera escultura abstracta que existe en la vía pública de Barcelona.

¿Y usted cree de verdad que lo que hace es escultura o se le podía llamar otra cosa?

—Seguramente se sale del concepto tradicional de la escultura, pero esto no me importa. Yo hago, todo lo que se ha de resolver con la forma.

Bancos, sillas, mesas...

—Sí, ¿por qué no? El. escultor moderno intenta dar forma a todo lo que sirve al hombre: sillas, mesas, un tenedor y hasta un campanario; precisamente estoy haciendo uno, por encargo de unos arquitectos.

¿Abstracto y funcional?

—No son incompatibles, todo lo contrario: lo funcional es abstracto.

Y lo abstracto es funcional. ¿A esto hemos venido a parar?

—Sí, el artista estaba demasiado alejado de la vida del hombre; no es ningún deshonor que un escultor haga una lámpara, si ésta es bella.

Y por supuesto, para ser abstracta, sin bombillas



13 de Marzo 1969

En la montaña de *Montjuich*. en «*El mirador del Alcalde*», se levanta una escultura, «*Homenaje a Barcelona*», original de *José María Subirachs*, que dedica «*La Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona*», con ocasión de su *CXXV aniversario*. Será inaugurada el día 18 de este mes. Se trata de dos pirámides opuestas; una descansa sobre su base y queda enlazada con la otra por un nudo central, que es la representación espacial del escudo de la ciudad. Los materiales empleados son hormigón armado, negro, las dos pirámides y el nudo de bronce. Mide todo seis metros de altura

Supongo que simboliza algo, ¿qué has querido decir?

—He querido significar, en esta confluencia de las dos pirámides opuestas, el hecho de que nuestra ciudad no es sólo un lugar en la geografía, sino, además, una manera de ser. Así, pues, la pirámide asentada en el suelo es la presencia física, y con la pirámide que baja apuntando hacia abajo quiero expresar el espíritu de Barcelona.

¿El escudo que las une te hacía falta para aclarar el tema?

—Mi momento actual es de nueva figuración; por lo tanto, necesitaba un elemento comprensible para todo el mundo, a fin de que mi obra adquiriera un carácter de fácil comunicación al espectador.

¿Por qué un material tan ingrato como el hormigón?

—Naturalmente, el hormigón es un material sin tradición, y esto hace que nos parezca pobre y antipático, Pero yo creo que estamos en la prehistoria de un procedimiento técnico de posibilidades fabulosas.

Por supuesto el hormigón es más fácil que el mármol.

—Yo diría, por el contrario, que es más difícil; porqué a falta de experiencia hay que partir de la nada. Por otra parte, el mármol, por sí mismo, ya es bello. Una piedra rodada de río ya es una escultura. En cambio, a la masa amorfa de hormigón hay que darle una forma y partiendo de la forma creada, que no existía, hay que darle estilo para que sea obra de arte.

Pero el escultor con mármol paita trabajando en positivo con el barro, y con el hormigón empieza en negativo con los encofrados, ¿no estás a merced de la sorpresa en este caso?

—Naturalmente, el procedimiento es más arriesgado y obliga a un trabajo directo del escultor, una vez liberadas las formas de sus moldes.

¿Te dieron total libertad de creación?

—Totalmente. Yo creo que cuando vienen a mí ya saben a qué atenerse.

¿Te gusta la escultura pública, expuesta siempre a la discusión?

—Es el trabajo que más me gusta, porque la escultura está ahí al disfrute del hombre de la calle, y creo que, en este momento, en que se hace tanta literatura de lo que debe ser el arte social, es la manera más directa de llegar al pueblo. En cuanto a la posibilidad de discusión lo prefieren a la indiferencia.

Cuando se inauguró tu «Evocación marinera», en la Barceloneta, te oíste cosas gordas, ¿qué esperas digan ahora ante esta escultura, que vas a descubrir en Montjuich?

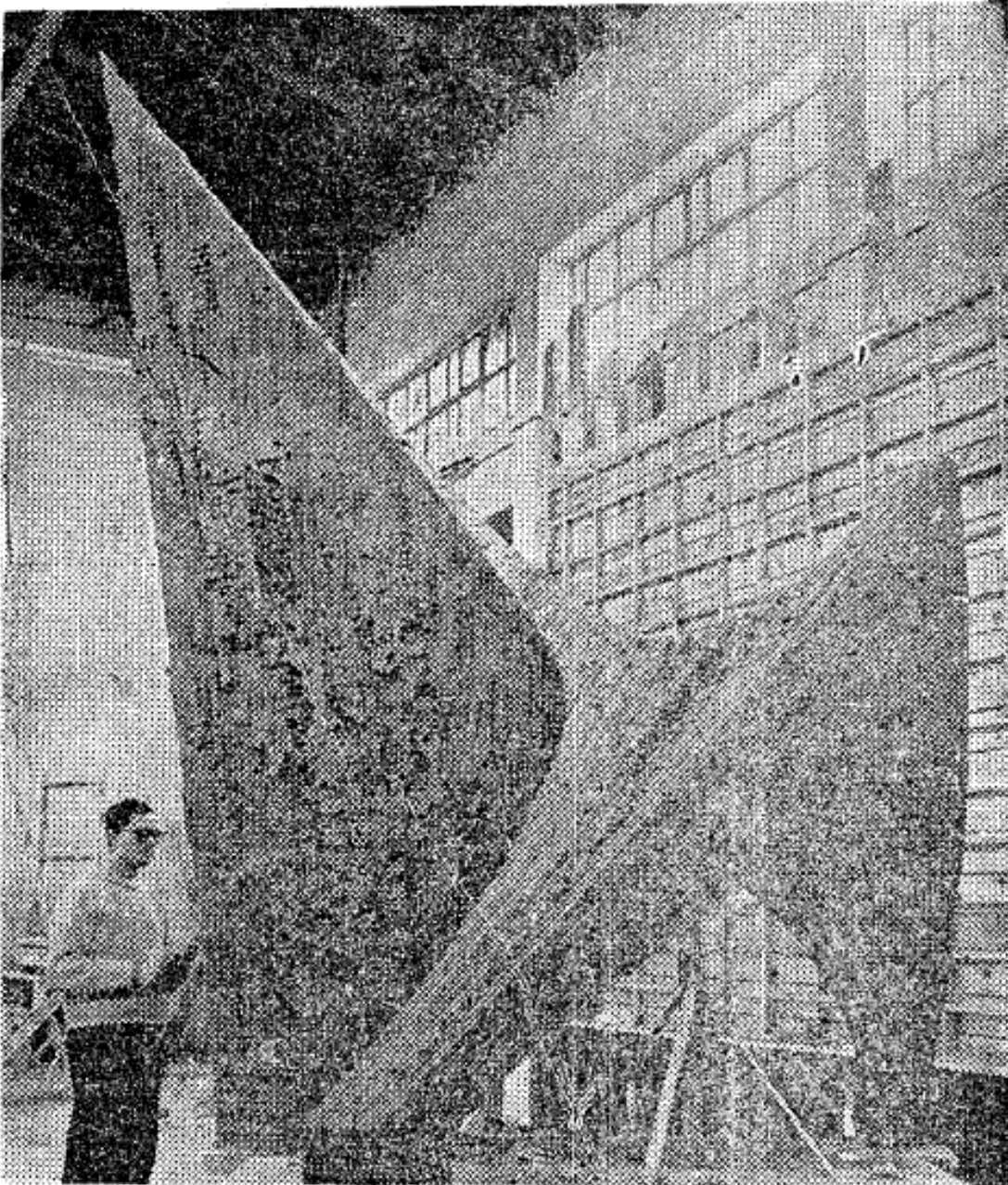
—Mientras no digan que es una obra anacrónica, que digan lo que quieran.

Seguro; es de nuestro tiempo.,.,

Noticias de Prensa sobre las Esculturas Públicas de Subirachs

La Vanguardia 20 abril 1960

UNA ESCULTURA PARA EL PASEO NACIONAL



Modelo en barro de la escultura titulada «Evocación marinera», de José M. Subirachs, que se está colocando, fundida en bronce, en uno de los parterres de la plaza final del Paseo Nacional de la Barceloneta

La Vanguardia 29 abril de 1960

Esculturas para la ciudad

Hoy será inaugurado en la plaza terminal del Paseo Nacional de la Barceloneta el monumento en bronce, creación del escultor José María Subirachs, titulado «Evocación marinera», obra valientemente representativa de la estética antirrealista, con la cual el Ayuntamiento, como en otras ocasiones, ha querido demostrar se interesa tanto por las creaciones de inspiración clasicista como por las revolucionarias.

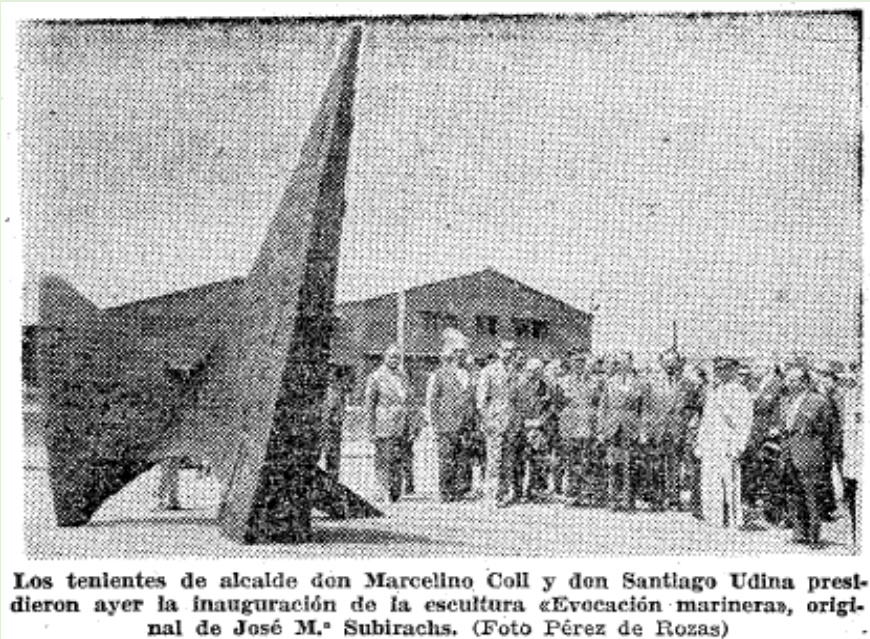
Unas y otras constituyen parte de la vida artística actual y del mismo modo que se ha sabido acoger la producción de nuestros pintores y escultores adictos a las formas tradicionales, a pesar de los anatemas que contra ellos lanzan sus adversarios, se da audiencia a los modernísimos, desoyendo las críticas de quienes les negarían incluso el derecho a la existencia.

Pero todas estas disquisiciones nos llevarían más allá de la intención con que hemos principiado esta nota, que no es otra que la de elogiar la iniciativa edilicia de ir poblando de obras escultóricas los parajes ciudadanos que por su situación y ambiente parecen reclamarlas. Es Barcelona un centro artístico importantísimo y en ella se cuenta con escultores como en ninguna, otra capital. Muchos de ellos han dado por Europa prueba de su valía y talento, pero Barcelona sigue siendo una ciudad sin esculturas. No sólo en general no se piensa en colocar éstas donde animarían el paisaje urbano con su presencia, sino que son muchos los lugares barceloneses que hace años y más años esperan las esculturas que les faltan. Pedestales, nichos, peanas y plintos de nobles edificios y de conjuntos arquitectónicos prestigiosos claman su inútil orfandad del elemento de dignidad y decoro para el cual fueron construidos.

Por ello há de obtener nuestro aplauso cuanto se haga por remediar esta absurda actitud de ignorar la escultura como importantísima parte del ornato de la ciudad, y por ello nos satisface la erección de la «Evocación marinera» en el Paseo Nacional, como testimonio de un momento histórico de nuestra escultura sincronizado con el ritmo de la estética internacional del día.

La Vanguardia 17 de julio 1970

INAUGURACIÓN DE LA ESCULTURA «EVOCACIÓN MARINERA»



Los tenientes de alcalde don Marcelino Coll y don Santiago Udina presdieron ayer la inauguración de la escultura «Evocación marinera», original de José M. Subirachs. (Foto Pérez de Rozas)

El acto, celebrado en la barriada de lo Barceloneta, fue presidido por los tenientes de alcalde señores Coll Ortega y Udina. Con asistencia de numeroso público fue inaugurada ayer en la plaza terminal del paseo Nacional de la Barceloneta la escultura en bronce de inspiración abstracta titulada «Evocación marinera», realizada por el artista don José María Subirachs.

Asistieron a la ceremonia el alcalde accidental, don Marcelino Coll Ortega; general Wesolowki, que representaba a la autoridad militar; inspector general de Trabajo, don Segismundo Laca, que representaba al delegado; segundo comandante de Marina, capitán de navio, don José Trilla, por el almirante jefe del Sector Naval; teniente alcalde de Obras e Instalaciones Municipales, don Santiago Udina; don Enrique Martí Carreto, presidente' de la Junta de Obras del Puerto; don .Antonio Magro, ingeniero director de las'obras del puerto; comisario jefe del distrito de la Barceloneta, don Esteban Yentas Martín, en representación del jefe superior de Policía; reverendo, don Santiago Escudero, párroco de "San Miguel del Puerto; don Félix Escalas, presidente de la Cámara de Comercio y Navegación, don Eusebio Güell Jover, presidente del Real Círculo Artístico; reverendo, don Juan Ferrando Roig, asesor del F. A. D.; don Emilio Oliver, etc. y muchas otras personalidades y representaciones.

El acto fue iniciado por el teniente de alcalde, don Santiago Udina, quién pronunció un breve parlamento en el qué manifestó la escultura que se inauguraba era ofrecida a nuestra ciudad en cuya historia con tanta fuerza vive la tradición marinera. Por este motivo la escultura que se inauguraba simbolizando tal evocación, lo era en la Barceloneta, barriada de la urbe marinera por excelencia. Acabó manifestando que le cabía la satisfacción de poner en manos del alcalde la inauguración de dicha escultura, como homenaje a los artistas de hoy y a las tendencias artísticas de la actualidad.

Seguidamente, el alcalde accidental, señor Coll Ortega, en nombre y representación del alcalde, señor Porcioles, hizo entrega de la escultura a la ciudad de Barcelona y concretamente —dijo— a este barrio de la Barceloneta, tan eminentemente marinero. Recordó la festividad del día —Nuestra Señora del Carmen—, patrona de los marineros, añadiendo que el objeto del Ayuntamiento era ir revaloiizando los parques, jardines y paseos de la ciudad con su embellecimiento adecuado, para el cual se solicita la colaboración de los artistas



REFERENCIAS

- Barral, Xavier (ED). *L'Art de La Victòria. Belles Arts I Franquisme a Catalunya*. Barcelona: Columna Edicions. S.A., 1996.
- Borja, Jordi. "Urban Movements in Spain." In *M. Harloe, Ed., Captive Cities*. New York. New York: JohnWiley, 1977.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La Distinción. Criterio Y Bases Sociales Del Gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- . 1992. *Las Reglas Del Arte. Génesis Y Estructura Del Campo Literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Cirici Pellicer, Alexandre. *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Dean Hermann, Elisabeth. "Wallace Harrison / Isamu Noguchi. La Collaborazione Di Wallace K. Harrison E Isamu Noguchi." *Casabella* LXVI, no. 701, giugno (2002): 56.
- Esparza Lozano, Danae. *El Diseño Del Suelo: El Papel Del Pavimento En La Creación de La Imagen de La Ciudad*. Barcelona: TDX. CAT, 2014. <http://tdx.cat/handle/10803/146248>.
- Fernández Quesada, Blanca. *Nuevos Lugares de Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Barcelona: CR POLIS. Universitat de Barcelona, 2005. <http://www.ub.edu/escult/epolis/epolis.htm>.
- Forestier, J.C.N. 1906. *Grandes Villes et Systemes de Parcs*. Leclerc, Bénédicte; Tarragó i Cid, Salvador. Paris: Norma, 1997
- Gehl, Jan. *Life Between Buildings: Using Public Space (1971)*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1987.
- Giedion, Siegfried. *Architecture You and Me. The Diary of a Development*. Cambridge, Mass.: Harvar University Press, 1958. http://monoskop.org/images/archive/d/d6/20130913212653!Giedion_Siegfried_Architecture_You_and_Me_The_Diary_of_a_Development.pdf.
- . "Historical Background to the Core." In *In Tyrwhitt, J- Sert, J.L.; Rogers, E.N. The Heart of the City. Towards the Humanisation of Urban Life.*, 17–25. London and Bradford: Lund Humphries & Co Ltd, 1952.
- . "The Need for a New Monumentality." In *New Architecture and City Planning, A Symposium. Edited by Paul Zucker*, 549–68. New York: Philosophical Library, 1944.
- Harvey, David. *REBEL CITIES. From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso, 2012.
- Heller, Agnes. *Historia Y Vida Cotidiana: Aportación a La Sociología Socialista (History and Everyday Life: Contribution to Socialist Sociology)*. Mexico. D.F.: Grijalgo, 1972.
- Inneraity, Daniel. *El Nuevo Espacio Público (The New Public Space)*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- Jacobs, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House, 1961.
- Leal, Joana da Cunha. "On the Strange Place of Public Art in Contemporary Art Theory." *On the W@terfront [en Línia]* Núm. 16 (2010): 35–52.
- Le Corbusier. "The Core as a Meeting Place of the Arts." In *In Tyrwhitt, J- Sert, J.L.; Rogers, E.N. The Heart of the City. Towards the Humanisation of Urban Life.*, 3–16. London and Bradford: Lund Humphries & Co Ltd, 1952.
- Le Corbusier. 1927. *Vers une Architecture*. Paris: Flammarion, 1995.



- Lefebvre, Henry. (1974) *La Production de L'espace*. 4th ed. Paris: Anthropos, 2000.
- Remesar, Antoni. "Arte Público Hoy: Desafíos Y Oportunidades." In *In Elias, H; Marques, I; Vasconcelos, M.C. (Coord) Arte Pública E Educação. Intervenção, Memória E Cidadania*. Lisboa: Edições Lusófonas, 2015.
- . "¿Monuments vs Memorials? Some Doubts, Some Refelctions, No Proposals?" In *Ricart, N (ED) Public Space and Remembrance*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2015.
- "City Aesthetics. To and Fro. On New Urban Decorum," 2015.
<https://ub.academia.edu/AntoniRemesar/Papers>
- "New Urban Decorum? Aesthetics To and Fro." In *Gralińska-Toborek;A -Kazimierska-Jerzyk, W (ED) Aesthetic Energy of the City*. Lodz: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego (Łódź University Press), 2016
- Remesar, Antoni; Ricart, Núria. "Estrategias de La Memoria. Barcelona, 1977-2013." *Scripta Nova REVISTA ELECTRÓNICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES XVIII*, no. 495 (November 20, 2014).
- "Strategie Ddi Rgeneraciones Urbana: L'arte E Lo Spazio Pubblico." In *In Maspoli, R - Saccomandi, M. Arte, Architettura, Paesaggio*. Firenze: Alinea Editrice, 2012.
- Remesar, A - Nunes da Silva, F. "Regeneração Urbana e Arte Pública." In *Andrade, P (ED) Arte Pública e Cidadania. Novas leituras da cidade criativa*, 83–102. Lisboa: CAleidoscopio, 2010.
- Remesar, Nemo A. "Employment, Social Cohesion and Territory. Integrating Labour Market Policies into Urban Regeneration Processes in Catalonia: The Employment in the Neighbourhoods Case Study." In *Remesar, A (Ed) The Art of Urban Regeneration. Policies, Public Space and Governance*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2016.
- Ricart, Núria; Remesar, Antoni. "Arte Público 2010. Ar@cne 132." Accessed March 30, 2014. <http://www.ub.edu/geocrit/aracne/aracne-132.htm>.
- Simó Solsona, M. "Evaluating the Policies of Urban Regeneration in Europe." In *Remesar, A (Ed) The Art of Urban Regeneration. Policies, Public Space and Governance*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2016.
- Rubió i Tudurí, N.M. *El problema de los espacios libres. Divulgación de su teoría y notas para su solución práctica*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1926.
- Sennet, Richard. *The Fall of Public Man*. New York: Alfred A. Knopf Inc, 1977.
- Sert, Josep Lluís. "Centers of Community Life." In *Rogers, E.N., Sert, J.L., Tyrwhitt, J.(eds.). The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life International Congress for Modern Architecture (CIAM-VIII, Hoddesdon, 1951)*, 3–16. London: Lund Humphrie, 1952.
- Sert, Josep Lluís, Léger, Fernand, and Giedion, Siegfried. "Nine Points on Monumentality." *Harvard Architecture Review*, 1943.
- Zevi, Bruno. "Della Cultura Architettonica: Messaggio Al Congres International d'Architecture Moderne." *Metron* 31–32 (1949): 46–49.
- Zukin, Sharon. . *The Cultures of the Cities*. London- New York, Blackwel/, 1995

RECONOCIMIENTO



Este trabajo deriva de la investigación desarrollada en el marco de los proyectos HAR2012-30874, HAR2011-14431-E, HUM2009-13989-C02-01 del Ministerio de Economía y Competitividad de España y de los proyectos 2009SGR0903 y 2014SGR0068 de la Agaur de la Generalitat de Catalunya

Fotos Barcelona: proyecto Art Públic Barcelona (Ajuntament de Barcelona- Cr Polis Universitat de Barcelona). Fotos Caracas de Carme Grandas. Fotos Berlín Nemo A. Remesar