

# Arte público: naturaliza y ciudad



Javier Maderuelo (ed.)  
Xerardo Estévez  
Gloria Moure  
Pierre Restany  
Gilles A. Tiberghien



FUNDACIÓN

CÉSAR

MANRIQUE





# **Arte público: naturaleza y ciudad**



**ENSAYO**



# **Arte público: naturaleza y ciudad**

**Javier Maderuelo (ed.)**

**Xavier Estévez**

**Gloria Moure**

**Pierre Restany**

**Gilles A. Tiberghien**



FUNDACIÓN

**CÉSAR**

MANRIQUE

Diseño de la colección: Alberto Corazón

© de los textos: Javier Maderuelo, Xerardo Estévez, Gloria Moure, Pierre Restany, Gilles A. Tiberghien

Traducción inglés: Margaret Clark

Reservados todos los derechos de esta edición  
para la Fundación César Manrique.

Taro de Tahiche, 35509 Teguiise, Lanzarote. Islas Canarias.

ISBN:

Depósito legal:

Imprime: Cromoimagen S.L., Albasanz, 14 Bis. 28037 Madrid.

Impreso en España. Papel reciclado.

# Índice

Introducción	
Arte público: naturaleza y ciudad	
Javier Maderuelo .....	7
El arte de hacer ciudad	
Javier Maderuelo .....	15
Santiago de Compostela. Planteamiento y gestión	
Xerardo Estévez .....	53
Creación plástica en el espacio urbano	
Gloria Moure .....	99
Escultura pública, arte de la ciudad	
Pierre Restany .....	113
Horizontes	
Gilles A. Tiberghien .....	123
Bibliografía general .....	151
Introduction	
Public Art: Nature and City	
Javier Maderuelo .....	169
The Art of City-Making	
Javier Mederuelo .....	173
Santiago de Compostela. City Planning and Management	
Xerardo Estévez .....	191
Plastic Creation in Urban Space	
Gloria Moure .....	217
Public Sculpture, City Art	
Pierre Restany .....	225
Horizons	
Gilles A. Tiberghien .....	229





**Introducción**  
**Arte público:**  
**naturaleza y ciudad**



Durante los últimos años estamos tomando conciencia del medio en el que vivimos y lo estamos haciendo en dos sentidos: siendo cada día más conscientes de la fragilidad física de ese medio e intentando configurar unos paisajes y unos entornos estetizados con el concurso de la acción del arte.

Ambas posturas surgen como consecuencia de las situaciones irreparables a que están conduciendo las agresiones esquiladoras y la explotación incontrolada de los recursos naturales.

Pero el intento de mejorar el medio a través del arte, además, tiene su origen en una evolución de la sensibilidad que empieza a considerar el medio físico como una fuente de placer, tras haber superado la idea de la inevitabilidad de los fenómenos de la naturaleza y entender que el hombre no puede seguir utilizándola como una mera fuente de explotación.

En este libro, en el que se recogen las ponencias del curso Arte públi-

co: naturaleza y ciudad, se aborda este último tema, prestando atención a la idea de configurar y recrear un medio físico transformado por el arte y la cultura.

Llamamos naturaleza a esos parajes en los que predominan visiones del mar o la montaña, de ríos caudalosos y playas desérticas, de inmensas rocas, árboles y plantas que parecen surgir a su libre albedrío, aunque no quede ya ningún lugar sobre la Tierra que no haya sido transformado por la acción del hombre.

La imagen idílica de una naturaleza intocada es una obsesión surgida del hecho de que más de un 80% de la población europea no vive hoy en el medio rural, sino en ciudades y conurbaciones, es decir, en un medio físico que ha sido radicalmente transformado por el artificio para acondicionarlo a los hábitos culturales de la convivencia, el trabajo y el ocio.

Casi sin ser conscientes de la importancia que tiene, estamos asistiendo, durante los últimos treinta años, a la mayor transformación que el medio rural y las ciudades hayan sufrido a lo largo de la historia. Estos fenómenos son generalizados y responden a una inercia mutacional tan automática que suceden casi imperceptiblemente, como si respondieran a una lógica inevitable de transformación que se hallara implícita en la propia naturaleza del lugar.

Diversos fenómenos parciales que afectan al campo, como la urbanización de terrenos agrícolas, el tendido de enormes infraestructuras, como trenes, autopistas, desvío de cauces fluviales, la habilitación de extensas zonas naturales para usos deportivos, como estaciones de esquí, puertos náuticos, el acotado de parques regionales y reservas

naturales, la irrigación mecánica de los secanos o la plantación de cultivos intensivos bajo plástico, etc, están transformando de forma incontrolada e irreversible el paisaje rural.

Sobre la ciudad se actúa mecánicamente a través de simples expedientes administrativos de ámbito local, tales como la apertura de nuevas calles y plazas, el crecimiento urbano a través de la agregación de construcciones, la edificación intensiva en el interior de los núcleos urbanos, la rehabilitación de enclaves históricos, la peatonalización de entornos residenciales o la recuperación de cascos antiguos.

A pesar de su dispersión, todas estas acciones están modificando de manera radical la estructura física de las ciudades y el paisaje urbano, así como alterando el comportamiento de los ciudadanos.

Estas intervenciones transforman contundentemente la relación del hombre con el medio y generan nuevos paisajes insospechados por su artificiosidad y zafiedad.

En pocas palabras, en los últimos treinta años la acción del hombre sobre el medio físico y urbano se ha intensificado con una potencia transformadora, inusual hasta ahora, que ha hecho irreconocibles lugares y parajes aparentemente inmutables.

A pesar de su enorme importancia, estas grandes transformaciones del entorno no responden a unos planes genéricos ni siguen unos criterios básicos, por muy generales que fueran, por el contrario, han sido efectuadas a través de acciones puntuales y descoordinadas cuyos resultados no siempre resultan satisfactorios.

La historia, sin embargo, nos ofrece ejemplos de lugares que han sido modelados como obras de arte hasta convertirlos en objetos de contemplación estética, en parajes que son capaces de producir placer, como ciertos jardines paisajistas ingleses del siglo XVIII.

De la misma manera, algunos enclaves urbanos, calles, plazas y parques públicos, han sido premeditadamente diseñados de manera que la disposición de los edificios que configuran el lugar, la composición de su fachadas, los árboles y los parterres, los monumentos y las fuentes configuren unos espacios públicos dotados de un carácter culto y emotivo que invite a las gentes a fomentar su visita y a disfrutar de su contemplación.

Tanto los paisajes pintorescos como los enclaves urbanos que producen placer han sido ideados y diseñados con una voluntad artística y un sentido estético, y responden al *genius loci* y al espíritu de la época.

Pero cuando un ciudadano, en la actualidad, acude a ciertos lugares de esparcimiento o pasea ocasionalmente por su ciudad se puede llevar la sorpresa de que muchos de los espacios por los que transita son inhóspitos, culturalmente zafios, formalmente desastrosos, físicamente decrepitos, higiénicamente insalubres y emocionalmente patéticos.

¿Qué hacer con estos lugares? ¿Puede el arte ayudarnos a mejorar el medio físico y los entornos urbanos?

Desde finales de los años sesenta, una serie de factores artísticos, políticos y sociales han conducido a que diferentes artistas en Europa y Estados Unidos se plantearan la posibilidad de pensar y crear obras cuyo ámbito no fuera el espacio cerrado del museo ni el privado de la

galería de arte, sino el espacio abierto de la naturaleza o el espacio público de la ciudad.

Estos intentos de transformación del arte no han sido fáciles y los resultados son, todavía hoy, muy controvertidos, pero, ahora, treinta años después de las primeras actuaciones en los espacios abiertos de los desiertos de Estados Unidos o en el corazón de las antiguas ciudades europeas, no sólo se ha sedimentado un extenso legado de propuestas y obras construidas, sino que se ha señalado un camino a seguir del que, apenas, se han comenzado a dar los primeros pasos.

Sin duda alguna, el fenómeno más interesante no lo constituyen las propias obras sino el cúmulo de experiencias que han transformado nuestra sensibilidad hacia la apreciación de los paisajes rurales y urbanos, cargando de nuevos significados los espacios de la ciudad, valorando el carácter entrópico de los entornos habitados y, en pocas palabras, ayudándonos a comprender el espacio de nuestro tiempo y el escenario de nuestras vidas.

Deseo agradecer desde estas páginas la inestimable colaboración de los ponentes Xerardo Estévez, Gloria Moure, Pierre Restany y Gilles A. Tiberghien, que han participado en el curso y han redactado los textos que presentamos en este libro.

Javier Maderuelo





**El arte de  
hacer ciudad**

Javier Maderuelo



La ciudad es un fenómeno complejo que se desarrolla muy lentamente, adquiriendo forma y apariencia características como consecuencia de las condiciones físicas del lugar y de las tensiones generadas por el conjunto de los intereses de sus ciudadanos a lo largo de su historia. La ciudad es la forma material en que ha cristalizado la expresión de los poderes político, religioso, económico y social. Además, su forma suele ser un reflejo fiel de la manera de ser, de sentir y de comportarse colectivamente sus ciudadanos y, por último, es también el testigo de su historia y uno de los símbolos que mejor los representa.

Por lo tanto, la ciudad es una huella cultural, es a la vez el resultado y el marco pertinente de las manifestaciones culturales, es soporte y expresión del arte, es decir, de lo hecho por el hombre.

En cuanto producto artificial y obra colectiva, la ciudad adquiere un profundo carácter simbólico y significativo, por eso podemos considerarla como una obra de arte que representa los anhelos, los ideales, los

logros y las frustraciones de sus pobladores, así como la expresión del poder que éstos tienen.

Entendida como obra de arte, la ciudad se encuentra sometida a la mirada estética y, a través de ella, podemos descubrir sus cualidades como paisaje, entorno sentimental, depósito de la historia y escenario arquitectónico.

Pero la ciudad, o mejor, el concepto que hemos heredado de ciudad se encuentra ahora en crisis. Hay amplias zonas de Europa, como los Países Bajos, en los que sólo un 8% de la población vive en el medio rural, extendiéndose el 92% de los habitantes por conurbaciones surgidas alrededor de las antiguas ciudades. Este dato nos indica el nivel de desbordamiento físico de esos entes que hasta hace poco menos de un siglo y medio tenían una forma definida por el contorno de sus murallas y eran abarcables en el transcurso de una caminata. Pero este dato nos alerta también sobre otro asunto: la pérdida del carácter y la merma en la significación que las ciudades están sufriendo en las últimas décadas.

La complejidad de los problemas que acechan a la ciudad en la actualidad es de tal orden que éstos no pueden ser afrontados satisfactoriamente de manera unilateral, sin el concurso del conjunto de variables económicas, políticas, sociales, culturales, étnicas... que inciden sobre ellos. No soy un experto en estos temas y, por lo tanto, no pretendo enunciar desde aquí vías de solución para las enfermedades que padece ahora la ciudad, simplemente intentaré ensayar un breve diagnóstico de algunos problemas que atañen a ésta en cuanto obra de arte.

Durante este siglo, la arquitectura ha ido perdiendo aquella antigua condición disciplinar que la unía a la definición fundacional vitruviana, enunciada en los términos: firmitas, utilitas, venustas. El abandono de la disciplina arquitectónica no se acusa tanto en el alejamiento de los postulados de esta definición, ni en la alteración que han ido sufriendo algunos de ellos, como sucede con la utilitas que se ha desplazado hacia la "funcionalidad", palabra que, como ha señalado Charles Jencks, carecía de contenido en el discurso arquitectónico antes de este siglo, como en el abandono por parte de la arquitectura de la tarea de transmitir dignidad a la humanidad a través de sus obras.

La apremiante construcción de la ciudad industrial trajo como consecuencia su segregación en zonas en las que ubicar separadamente la industria, los servicios y la habitación. Son tantos los motivos que han conducido a esta segregación que, ciertamente, no podemos atender al análisis de todos ellos en una breve disertación como ésta, pero sí pretendo apuntar lo que, desde el arte, desde la arquitectura entendida como arte, ha supuesto este fenómeno de la segregación funcional.

Lo que más llama la atención de estas neo-ciudades dormitorio es su impersonalidad, su incapacidad para convertir el espacio que ocupan en lugar, para contener significados. No sólo se trata de que la ciudad postindustrial carezca de elementos significativos, sino de que este tipo de espacios, próximos a lo que Marc Augé llama los "no-lugares", rechazan la posibilidad de contener elementos simbólicos, negándose la ciudad a sí misma cualquier cualidad semántica.

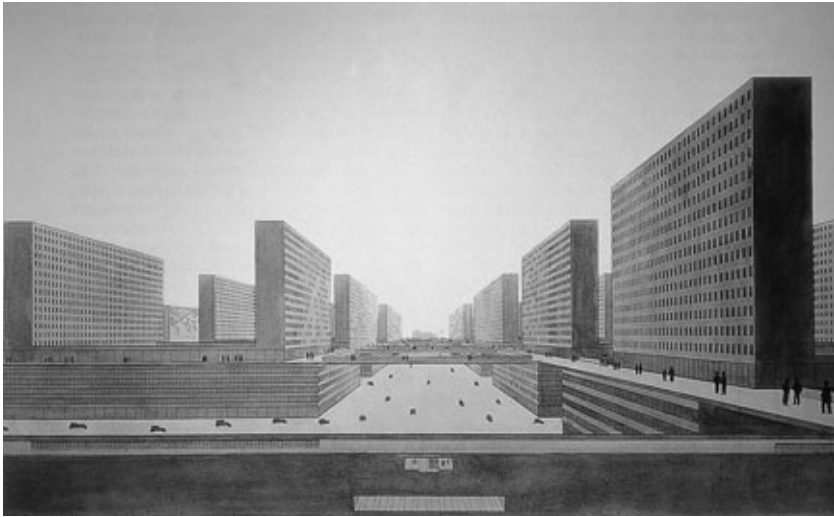
En la construcción física de la ciudad del siglo XX podemos diferenciar dos periodos. El primero, que abarca hasta la segunda guerra mundial,

se caracteriza por el continuismo en el desarrollo de las ideas que hicieron surgir la gran ciudad decimonónica europea, cuyo modelo arquitectónico se tomará del París de Haussmann. En Barcelona, Viena, Roma, Budapest..., se construirán, con relativa rapidez, nuevos barrios en cuyos edificios aparecen estilemas del eclecticismo historicista y composiciones propias del estilo Beaux-Arts, que dotarán de cierta grandeza a las nuevas calles y avenidas, o de los repertorios regionalistas, que aportarán un carácter supuestamente nacional o local al espacio público.

Sin embargo, la repetición mecánica de repertorios de balcones, impostas, cornisas, ménsulas..., que en otras épocas, cuando eran articuladas por los grandes maestros, tuvieron un sentido significativo y dotaron a los edificios en que se aplicaron de un carácter determinante, aparecen en manos de los epígonos como meros elementos de composición ornamental, mudos e insulsos remedos, y, por tanto, perfectamente prescindibles.

Contra este tipo de "ornamentación" prescindible, que se aleja del concepto de "decor" vitruviano, es contra el que ataca Adolf Loos en sus escritos, y este mensaje va a ser oído y comprendido por los arquitectos racionalistas, quienes van a desechar cualquier elemento ornamental para buscar en las cualidades de la forma pura, en la geometría, la proporción y el ángulo recto la esencia de "una nueva arquitectura" abstracta e irreferencial.

Pero este mensaje de escueta simplicidad ornamental es también escuchado por los especuladores, quienes entienden el racionalismo como un problema de mínimos: de vivienda mínima, de costes mínimos, de



La ciudad racionalista

calidades mínimas, reinterpretando a su manera la máxima de Mies van der Rohe "menos es más", ya que a través de esos menos se pueden obtener más beneficios y multiplicar las ganancias.

La arquitectura racionalista propondrá en los años veinte y treinta modelos de ciudad, pero no tendrá oportunidad de construirla hasta el segundo periodo, cuando, al concluir la segunda gran guerra, toda Europa se halla devastada. Entonces no sólo las ciudades se encuentran en ruinas, también han sido destruidas las industrias y las redes de distribución.

Surge a la vez la necesidad de proporcionar viviendas a millones de familias sin hogar y de afrontar el reto de alojar a grandes migraciones de personas que, perdidos sus habituales medios de subsistencia, acu-



den a las ciudades como mano de obra de las industrias y las infraestructuras en reconstrucción.

La construcción de las new towns inglesas será el marco en el que se desarrollará esta arquitectura abstracta, industrialista e impersonal, fruto de la necesidad. Desde el punto de vista teórico, operativo y de gestión las new towns fueron un éxito y cumplieron sobradamente su función social pero, desde el punto de vista existencial y afectivo, fueron un desastre y pusieron en evidencia la incapacidad de la arquitectura racionalista y funcional, así como del urbanismo del Movimiento Moderno, para construir ciudad, para organizar un entorno vital y emocional satisfactorio.

El problema se agrava superlativamente cuando en la construcción de muchos barrios periféricos coinciden arquitectos con poca capacidad, constructores desaprensivos, promotores especuladores y políticos corruptos.

No se trata sólo de que las ciudades o los nuevos barrios sean monótonos, feos, aburridos, deprimentes, incómodos o desoladores sino de que estos defectos se convierten en uno de los condicionantes del deterioro del desarrollo social y cultural de los habitantes que nacen, viven y conviven en semejantes escenarios.

Con independencia de otros condicionantes sociales, étnicos, culturales y económicos, inherentes a la condición de los habitantes, que se ven obligados a vivir en régimen de segregación en estas nuevas ciudades-dormitorio, el medio físico resulta ser un factor importante en el comportamiento social, vecinal y comunicativo de sus morado-



Escenario urbano de las villes nouvelles

res, de tal manera que, en algunas de estas ciudades, los índices de segregación social y de delincuencia han llegado a ser tan altos que han conducido a la necesidad de tomar medidas tan drásticas como la voladura de un barrio entero.

El problema ha sido tan claramente comprendido que en el diseño de las últimas villes nouvelles, construidas a partir de los años 60 en el área periurbana de París, se ha puesto tanta atención en la ambientación del escenario público como en la financiación, la implantación de empresas que ofrezcan puestos de trabajo o los rápidos medios de comunicación que unen estos nuevos asentamientos con el centro de París.

Si paseamos por las zonas más urbanas de Cergy-Pontoise descubri-

mos el cuidado con que se han tratado infinidad de detalles, diseñando plazas peatonales, espacios ajardinados, mobiliario urbano y dotándolos de elementos simbólicos, como murales, hitos y esculturas. Para combatir la monotonía de los elementos funcionales se han utilizado cambios de textura en los pavimentos y se han aplicado alegres colores en los muros.

Así mismo, en Marne-la-Vallée se aprecia un predominio de la arquitectura monumental, con una pretendida búsqueda de un carácter determinado a través de formas de un contundente expresionismo o de un forzado gigantismo.

Sin embargo, el paseante de estas nuevas ciudades no es, no puede ser, el flâneur baudeleriano que recorría ocioso el París del siglo XIX dispuesto a descubrir las maravillas ocultas de la ciudad, a conocer sus secretos símbolos, a descubrir sus mensajes grabados en tallada piedra o a disfrutar de las bronceínas siluetas escultóricas.

En las villes nouvelles, la geometría de los trazados de las calles, edificios, jardines, farolas, papeleras, pasamanos o cualquiera de los múltiples elementos que contribuyen a configurar el escenario urbano no corresponde a un programa caracteriológico o a unos contenidos simbólicos o emotivos sino que siguen siendo mero juego formal, retórica vacía, carente de mensaje. Aquí la abstracción funcionalista ha sido simplemente revestida con ropajes del antiguo que se han ornamentado con frontones y columnas sin sentido ni articulación lingüísticos.

En breves palabras, lo que intento mostrar no es la mala realización de unas acciones bien pensadas y planteadas, sino la incapacidad de la

arquitectura actual para generar un ente que esté articulado por infinidad de elementos diferentes en una ordenación característica que llamamos ciudad. Porque la ciudad no es un cúmulo de edificios, templos, estatuas, jardines, plazas y calzadas surgidas por el capricho de diferentes constructores a lo largo de los tiempos, sino un organismo que, como dice Borges, es múltiple sin desorden.

Habría que distinguir entre lo que es la ciudad actual, es decir, los nuevos asentamientos urbanos y los nuevos barrios crecidos a extramuros de las antiguas ciudades, cuyo trazado y construcción no están condicionados más que por la topografía del terreno y por las ansias del beneficio especulador de sus promotores, y lo que es la ciudad heredada, aquella que ya posee un trazado urbano definido por la presencia de edificaciones antiguas y de monumentos, producto de la conjunción de diferentes voluntades pretéritas. Porque cada una de estos dos tipos de "ciudad" genera conjuntos de problemas muy diferenciados e incluso contradictorios, aún correspondiendo ambos a la misma localidad.

Lo que se suele denominar el "casco histórico" o "casco antiguo" está sufriendo durante este último siglo tres tipos de usurpaciones que han alterado sustancialmente su sentido original como lugar del habitar colectivo y de relación entre ciudadanos.

El primero ha sido la invasión de un elemento que ha resultado ser altamente perturbador: el automóvil. Los cascos antiguos de las ciudades europeas, gestados y desarrollados antes de la aparición de tan exitoso invento, supieron ir adaptándose a las paulatinas necesidades de los vehículos de tracción animal pero sus calles no disponen de la capacidad necesaria para el tránsito automovilístico, lo que las convierte en



La ciudad del automóvil

un auténtico infierno que altera la convivencia de los ciudadanos.

El problema no ha sido, sin embargo, la sustitución de los carros, calesas y coches de caballos por automóviles y camiones sino la invasión masiva de millones de vehículos a motor que, como una enfermedad endémica, han ocupado, aparcados o en movimiento, angostas calles y recoletas plazas, convirtiendo los lugares de reunión, de intercambio y de comercio, que caracterizaban la vida de la ciudad, en inhóspitos garajes y en peligrosas riadas de vehículos en movimiento que seccionan barrios formando auténticas barreras infranqueables.

La masiva obsesión automovilista ha traído como consecuencia el asfaltado de las calles, la segregación del espacio urbano: peatonal-

rodado, la presencia perpetua en el espacio público de máquinas metálicas con formas caprichosas y colores chillones, el obscurecimiento de las fachadas por efecto del humo, la contaminación insalubre, la construcción de túneles y aparcamientos subterráneos, la aparición de superestructuras, como las autopistas urbanas que discurren sobre puentes, etc.

Todas estas alteraciones del espacio público provocadas directa o indirectamente por el uso abusivo del automóvil han constituido no sólo el conjunto de transformaciones más radicales de la historia de la ciudad sino que han conducido a una pérdida del sentido de lo que era la ciudad como lugar de relación y como testigo de la historia.

Cuando contemplamos estampas y dibujos de ciudades, realizados en el siglo XV, vemos que éstas quedaban perfectamente definidas por su perímetro, generalmente amurallado, y por sus monumentos, que solían ser agigantados en la representación. A pesar de que sabemos que, desde el mundo romano, las ciudades se planificaron en torno a dos grandes calles perpendiculares, sin embargo, hasta este siglo, las ciudades no quedaban definidas por su capacidad de tránsito, sino por la calidad y magnificencia de sus monumentos.

Por el contrario, cualquier plano actual prescinde de los monumentos y presenta sólo el entramado de las calles, visualizando el sentido del tráfico, agrandando el trazado de las vías y minimizando la superficie construida, para hacer así más evidentes las estructuras de comunicación y transporte rodado que se han convertido en la característica de lo urbano.



El abuso de la publicidad suplanta los monumentos

La Barcelona de Ildefonso Cerdá, la primera ciudad moderna europea, no surgirá como un conjunto de monumentos y espacios de intercambio sino como una retícula de tránsito, en la que las esquinas achaflanadas permiten la mejor visibilidad y giro a los vehículos en los cruces.

La Barcelona del ensanche, sin duda el mejor modelo de ciudad moderna, carece sin embargo de monumentos, plazas, jardines y lugares de reunión pública al aire libre.

La segunda usurpación del casco antiguo es consecuencia de la publicidad que ha pasado de exhibirse en pequeños carteles y banderolas que anunciaban los oficios y los servicios, ubicados en el umbral de talleres y comercios, a extenderse por enormes carteles, parpadeantes

letreros luminosos de neón e inmensos telones que cubren fachadas completas, ocultando monumentos emblemáticos. La mayor parte de la publicidad se ubica hoy en cualquier punto de la ciudad sin que éste tenga relación con el lugar donde se produce o se comercia con aquello que se publicita.

Estas actuaciones, consentidas e incluso fomentadas por las autoridades municipales, que también abusan de ellas, no afectan únicamente a la imagen de la ciudad o al paisaje urbano sino que han logrado imprimir un nuevo carácter anodino y frívolo a enclaves cargados de historia, consolidados a través de construcciones que han conferido un significado a la ciudad.

Times Square en Nueva York o Piccadilly Circus en Londres son claros ejemplos de esta inversión del carácter de la significación del lugar. Aquí la publicidad ha sustituido a los edificios y monumentos característicos y se ha transmutado en signo mutante, en emblema de la cambiante modernidad.

La tercera usurpación que sufren los cascos antiguos responde a la anticategoría de los no-lugares. Las ciudades son como seres vivos que crecen y se desarrollan, y si no lo hacen mueren sepultadas en sus propios escombros. Para transformar la ciudad es necesario trazar nuevas calles y plazas, derruir antiguas construcciones para elevar otras en su lugar. Los nuevos edificios no han tenido nunca la apariencia de los antiguos a los que sustituyen, por el contrario, aportarán el estilo de las nuevas épocas. De tal manera que la ciudad del presente, aun manteniendo el trazado de antiguas calles, tiene un aspecto muy diferente al que tenía hace un siglo o hace sólo veinte años. Ésta es la lógica de la





Los no-lugares

vida de una ciudad, la transformación continuada y la modernización de las construcciones que la conforman.

Sin embargo, el tan mencionado fenómeno de la globalización, unido a la presión comercial de las empresas transnacionales, está empezando a producir en todas las ciudades del mundo un tipo de mutaciones que, por su capacidad de alterar el carácter y el paisaje de la ciudad histórica, suponen un grado de usurpación altamente peligroso que va convirtiendo paulatinamente a la ciudad en un no-lugar.

Los no-lugares, tal como los define el antropólogo Marc Augé, son los espacios del tránsito: las autopistas, aeropuertos, estaciones de servicio, etc., esos espacios anónimos que, en su carencia de señas de identidad,

se presentan como idénticos a sí mismos en cualquier punto del planeta.

Ahora que la ciudad ha quedado reducida a la función del tránsito, por el empleo masivo del automóvil, y que los monumentos que narraban su historia han sido suplantados por la publicidad, la ciudad comienza a ser invadida por no-lugares, por tiendas, comercios, edificios de multinacionales que proclaman la imagen de la identidad corporativa para ser reconocidos como tales emblemas multinacionales en cualquier rincón del mundo.

El antídoto a la invasión de las máquinas, a la publicidad y a la inminente despersonalización del espacio público urbano se ha buscado en el "preservacionismo" y en el arte público. Muchos ayuntamientos con casco histórico han dictado normas de protección para defenderse de alguna de estas agresiones espurias. Se normalizan alineaciones y rasantes, se regulan los usos permitidos y se segregan los nocivos, se dictan normas de policía urbana que señalan el tipo y proporciones de los huecos, ventanas y balcones, los vuelos de cornisas y marquesinas, los colores de las fachadas, los tamaños de los rótulos comerciales. También se restauran monumentos, se intenta impedir la ruina de edificios característicos conservando sus fachadas, aunque se permita el cambio de uso y la construcción tras ellas de comercios o conjuntos de apartamentos que no tienen relación con el uso original.

Muchas de estas actuaciones, sin embargo, más que preservar el carácter de los conjuntos históricos o de los cascos antiguos han convertido a éstos en torpes disneylandias urbanas.

Un caso muy claro de este tipo de suplantación lo ofrecen las ciudades

turísticas. En la "ciudad turística", los edificios, las calles y los entornos típicos se han convertido en meras escenografías para la mirada, en artículos de consumo visual. Para conseguir estos escenarios sus habitantes han sido expulsados a barrios periféricos para dejar paso a la industria turística, sosteniendo unos costosos servicios de mantenimiento ajenos a las necesidades del ciudadano normal.

Muchas de estas ciudades, Venecia sería el caso más paradigmático, en palabras de Richard Ingersoll, han sido "osificadas" por los mecanismos nostálgicos del turismo.

Comenta Sharon Zukin cómo la imagen de la ciudad se ha congelado y los edificios y las calles que un día sirvieron de espacios de información vital han adquirido un nuevo significado como emblemas de autenticidad histórica para un grupo de pobladores nómadas.

Para que no suceda eso, Eusebio Leal, responsable de la rehabilitación de la ciudad de La Habana, señala: "No restauramos La Habana para verla, la restauramos para vivirla, para que sea una zona de hábitat y de cultura para todos".

Por lo general, las ciudades con un pasado histórico se reconstruyen o preservan como fósiles para el turista, para un conjunto de personas que no son, en sentido estricto, ciudadanos de esa comunidad y que, por tanto, no tienen el mismo nivel de responsabilidad sobre un espacio público que ha sido transformado en mera mercancía.

El turista pasa, consume y se va. Como consumidor de la ciudad exige a sus espacios unas prestaciones muy distintas de las que necesita y

requiere el ciudadano que con sus impuestos paga y sufre unos servicios que no se construyen ni se mantienen para él.

Nos encontramos, pues, ante un dilema. Por una parte la ciudad, tanto en su casco antiguo como en sus barrios periféricos, ha sufrido el fenómeno de la despersonalización, por otro, cuando se ha intentado atajar este fenómeno, afianzando los elementos característicos se cae fácilmente en el pastiche, como sucede, por ejemplo, no sólo en la ciudad turística, sino en los enclaves visitables de cualquier ciudad.

Una de las vías a las que he apelado en anteriores estudios míos ha sido la idea de intentar conferir o recuperar el carácter de algunos enclaves urbanos a través del monumento público. Éste es un tema que aún puede ofrecer muchas posibilidades pero que por ahora no termina de solucionar tampoco el problema.

El monumento público es, sin duda, el elemento más específico a través del cual se induce el carácter y la significación a un entorno. Los edificios monumentales, los grupos escultóricos y, en general, cualquier construcción que pretenda expresarse a través de la alegoría dotan de significación al lugar. El problema surge cuando, como he intentado explicar, la arquitectura del movimiento moderno renuncia al lenguaje alegórico y destierra del vocabulario urbano, por anacrónica, la estatuaria, que representa tradicionalmente valores patriarcales.

El descrédito del monumento urbano se hace evidente con el rechazo que sufrió Auguste Rodin en 1898 cuando presentó en el Salón de Otoño su monumento a Balzac, escultura que debería ocupar un lugar en la calle que el pueblo de París iba a dedicar al novelista. Se cumplen

ahora cien años de aquel descalabro que no permitió que la obra viera la luz pública hasta el año 1939 y se instalara definitivamente en el boulevard Raspail de París hasta pasada la mitad de los años cuarenta.

Es sintomático que durante este tiempo casi ningún escultor importante de las vanguardias haya dedicado un esfuerzo continuado al género monumental, que sólo ocasionalmente alguno haya accedido a ampliar de escala alguna de sus obras para ser ubicada en el espacio público. Por eso, podemos asegurar que durante los tres primeros cuartos del siglo XX la escultura monumental ha desaparecido como género.

Durante este tiempo, por supuesto, se han seguido ubicando esculturas en espacios públicos, pero éstas han sido torpes remedos de los modelos del pasado, producto de la inercia, de la rutina o de la desidia pública, cuando no se han convertido en el último baluarte de las ideologías totalitarias que han pretendido hacer valer su poder a través de la imposición de las imágenes.

Con la reconstrucción de Europa, tras la segunda guerra mundial, fue cuajando la idea de que era necesario dotar de carácter a los lugares sobre los que se actuaba, destinando para ello un pequeño tanto por ciento de los presupuestos dedicados a las obras públicas. El objeto de estas cantidades era dignificar, decorar o minimizar el impacto negativo, según los casos, de las grandes acciones que se realizaban sobre el paisaje, la ciudad o los conjuntos monumentales.

Esta iniciativa, que surgió en Francia en 1951, cuando el Ministerio de Educación empezó a destinar el 1% de los presupuestos de construcciones escolares a labores de aménagement, se ha incorporado hoy con

carácter general a la legislación de la mayoría de los países europeos y americanos, pero, como ya detectó el Informe Malraux, en la temprana fecha de 1970, los resultados distan mucho de ser satisfactorios.

Durante la segunda mitad de este siglo, ha comenzado a operarse un cambio de actitud generalizado con respecto al espacio público, paralelo al crecimiento de la conciencia democrática de los ciudadanos. La idea de que lo público es una tarea de todos está empezando a permitir que se desarrollen conatos de "participación ciudadana" en asuntos políticos y administrativos relacionados con la ciudad, de la misma manera que han proliferado el asociacionismo y las acciones legales contra los abusos de la Administración, lo que ha obligado a realizar operaciones de equipamiento, adecuación o limpieza de áreas degradadas y a ejercer un control sobre la ejecución de estas acciones.

La mayoría de las veces, ese control es puramente económico y administrativo, dado que se ejerce, fundamentalmente, sobre las cuantías materiales y los costos económicos, sobre cantidades fáciles de detectar y comparar por su carácter aritmético, pero resulta inoperante en el resto de las demás variables, ya que se carece de los suficientes criterios de análisis y valoración para juzgar la pertinencia y adecuación de criterios estéticos, artísticos, ambientales o psicológicos del espacio, que siempre se suponen arbitrarios y subjetivos.

Presionados por la acción ciudadana y por conveniencias políticas, todas las grandes ciudades han comenzado a prestar atención al espacio público y a cuidar su imagen cultural. Remodelando calles y plazas y encargando fuentes y esculturas a artistas contemporáneos, pretenden dignificar ciertos espacios públicos que gozaban de algún

carácter emblemático, dotando de una imagen limpia y moderna a conjuntos urbanos que se habían ido degradando u ofrecían un aspecto anticuado.

A finales de los años sesenta se detecta un doble movimiento: un interés de algunos escultores por realizar obras de gran tamaño y unos primeros intentos, por parte de las autoridades, de encargar obras para "decorar" espacios públicos.



La expresividad de la escultura pública.  
Bernar Venet, París

También desde finales de los años 60, y con independencia de la procedencia de los recursos económicos, una serie de experiencias artísticas y de equipamiento, tan dispersas como desiguales, financiadas tanto por particulares como por instituciones, se han ido produciendo en Europa y América dando lugar a manifestaciones muy dispares y de muy diferente taxonomía.

Por un lado tendríamos las acciones, más o menos técnicas, de microurbano dedicadas al acondicionamiento de plazas, calles y enclaves

monumentales a través del proyecto y la construcción de equipamiento público, mobiliario urbano y diseño ambiental. Por otro, las acciones que podríamos denominar "artísticas" que corresponden a la arquitectura de autor, a la escultura pública, a la nueva jardinería y, en particular, a un género que se conoce con el nombre de arte público.

Se está intentando realizar ahora la tarea de volver a dar significado a los lugares despersonalizados, de recuperar el espacio urbano y sus emblemas, pero hemos de ser conscientes de que falta mucha experiencia en estas tareas.

La falta de experiencia se detecta en tres niveles, en el de las autoridades políticas que tienen potestad sobre el espacio urbano, en el de los artistas encargados de ejecutar las obras y en el de los ciudadanos que las viven en las calles y plazas por las que transitan. Intentaré analizar, muy brevemente, esta falta de experiencia en cada uno de los niveles.

Asistimos a un descrédito de los valores que tradicionalmente originaban los monumentos a la vez que a una falta de criterios y, sobre todo, de experiencias válidas en el tratamiento del nuevo espacio urbano.

Muchos políticos son conscientes de que la continuidad en el cargo depende de que los gestos que hagan dejen una huella en lugar visible. La sombra de Napoleón, construyendo en los enclaves más carismáticos de París arcos que celebran sus victorias, se extiende hasta hoy a través de la saga de presidentes de la República Francesa con sus "grandes obras". Los políticos locales, cuya vida es, por lo general, ajena al arte y los problemas estéticos, pretenden imitar a su pequeña escala estas grandes acciones cada vez que bajo su mandato se remodela



una plaza o se peatonaliza una calle, intentando dejar su huella en la trama de la ciudad, para lo que pretenden servirse del prestigio del arte, que viene avalado por una larga tradición histórica.

Cuando reclaman la presencia del arte, como nos ha demostrado la gestión municipal de la mayoría de las grandes ciudades españolas, los políticos están pensando en la ubicación de estatuas, sin tener muy claro por qué ni cuál puede ser el tema de éstas o el mensaje que deben transmitir a la ciudadanía.

La estatuaria urbana tuvo su apogeo tras la Ilustración como elemento de educación pública ya que, a través de las estatuas dedicadas a poetas, artistas, científicos y hombres ilustres, se educaba al pueblo y se honraba su memoria públicamente. Pero hoy día, ninguna de las supuestas virtudes de los hombres públicos se salvaría de la crítica, por lo que sus valores, como ejemplo moral, resultan ser inseguros, de la misma manera que los símbolos han ido adquiriendo significados ambiguos, en una sociedad vacilante e insatisfecha.

¿Qué se atrevería a conmemorar un político en la actualidad? ¿qué valores se pueden ofrecer hoy a la sociedad como modelos de comportamiento? Un paseo por las esculturas públicas de Budapest, ciudad en la que el régimen comunista se ha servido de la estatuaria pública para ensalzar los valores políticos y sociales, nos puede revelar de que manera se han ido desplazando los contenidos temáticos y perdiendo la significación.

En los años inmediatos al armisticio, se erigieron monolitos con la estrella de cinco puntas, alegorías de la victoria y efigies de héroes

nacionales. En los primeros años cincuenta, se alternan estos temas con bustos y placas de artistas y músicos. A mediados de la década dejan de erigirse los emblemas patrióticos y surgen grupos escultóricos de exaltación del trabajo y de los oficios. En la segunda mitad de los cincuenta, aparecen, en bronce y en piedra, grupos de jóvenes practicando deportes o estudiando, así como animales: tortugas, potros, pelícanos, osos, etc. A mediados de los años sesenta, tras algunas estilizaciones de los temas anteriores, que van apartándose cada vez más del naturalismo, aparecen las primeras esculturas abstractas.

De esta manera se ha pasado de una imposición de los emblemas y los valores heroicos de la guerra y del trabajo, a la exaltación de valores sin ideología aparente, como la maternidad o la juventud, para ir abandonando la idea del discurso comunicativo a través de inocentes animales, que se presentan como muda ornamentación, hasta llegar a los juegos formales de la abstracción, con lo que se acepta implícitamente la voluntad de no emitir ningún tipo de mensaje a través de la obra pública.

El mensaje político y moral se ha confiado hoy a la publicidad y a la televisión que, en la intimidad de los hogares, se ha convertido en un auténtico espacio público, muy eficaz a pesar de carecer del prestigio del arte.

Por lo tanto, las calles y plazas de la ciudad se convierten, a través de la publicidad, en escenario ideológico mientras que las intervenciones "artísticas" que en ellas se realizan deberán tener, según las exigencias políticas, un carácter meramente decorativo que hable de la magnificencia de las autoridades por medio de su opulencia formal.

Al peatonalizar muchos espacios urbanos han desaparecido de algunas calles y plazas los omnipresentes automóviles, lo que ha provocado una especie de horror vacui que inmediatamente se han apresurado a rellenar con una serie muy variada de elementos que terminan convirtiéndose en auténticas barreras visuales y físicas, como árboles, fuentes, bancos, papeleras, quioscos, portaanuncios, señalética, cabinas telefónicas, buzones, armarios de control eléctrico, contenedores de basura..., hasta anegar completamente el espacio urbano siguiendo disposiciones que pretenden conferir a conjuntos conformados por edificios antiguos un carácter dinámico y antifuncional, siguiendo los cánones estilísticos de la posmodernidad.

En cuanto a la falta de experiencia de los propios artistas para dar una respuesta a los retos del espacio urbano habrá que empezar por recordar que ésta tiene su origen hace más de un siglo. El lapso de tiempo transcurrido entre el descrédito de la estatuaria pública, a finales del siglo XIX, y los primeros intentos de recuperar el espacio público para la escultura, en los últimos años sesenta, no han pasado en vano.

Durante este tiempo, la escultura, como género artístico, había entrado en una profunda crisis ontológica. Atacada de aburrida y horrorosa por Baudelaire en 1846, fue calificada de "monstruoso anacronismo" por Umberto Boccioni en el Manifiesto técnico della scultura futurista, redactado en 1912.

Para librarse del horror, el aburrimiento y la monstruosidad y poder ser "moderna", la escultura debería alejarse de los presupuestos clasicistas renunciando a la representación naturalista, a los materiales nobles y durables, a las técnicas de la talla y el modelado, a los efectos de masa

y volumen y, sobre todo, a las referencias alegóricas.

Todas estas renunciadas trazarán unos nuevos caminos para la escultura alejándola del monumentalismo que caracterizaba a la estatuaria pública y que inducirán a los artistas a la creación de obras que experimentan con formas y nuevos materiales pero que no superan el tamaño que les permite ser exhibidas y vendidas en galerías de arte a los clientes habituales de la pintura.

Cuando los escultores van a querer recuperar el espacio público como lugar idóneo para ubicar la obra de arte se habrá perdido el "oficio monumental", la suficiente experiencia para dominar los cambios de escala, la ambientación, la adecuación de los nuevos materiales y la facultad de dotar de capacidad alegórica y significativa a la obra y al espacio que ocupa.

El resultado de esta inexperiencia se hace evidente en la proliferación de una serie casi infinita de trabajos escultóricos tan inadecuados como desproporcionados. Se trata de piezas, por lo general, de tamaños ínfimos frente a unas arquitecturas que han multiplicado las dimensiones del espacio erigiendo altos edificios y liberando enormes superficies abiertas, en las que la obra escultórica se presenta como un espantapájaros o queda reducida a un pequeño pisapapeles que evidencia su condición de bibelot que ha sido ampliado de escala.

Además, muchas de estas obras son incapaces de cargarse de una significación concreta, por falta de programa en el encargo o por carecer el artista de recursos semióticos apropiados. Las esculturas se convierten así en mudas formas ejecutadas con materiales industriales que se

elevan inertes con fría inexpresividad geométrica o que se retuercen en un lacerante expresionismo sin causa aparente.

De esta manera, los lenguajes plásticos personales de cada artista, forjados con sus traumas existenciales, sus vivencias íntimas y sus retóricas estilísticas particulares, cargados de subjetividad, son impuestos a la ciudadanía en los lugares más calificados de la ciudad.

Esto no sería un problema si aquellos artistas que acceden a la ejecución de una obra pública fueran capaces, a través de sus vivencias y experiencias particulares, de sintetizar el espíritu de la época y los anhelos de la sociedad, expresándolos a través de su obra en un lenguaje plástico personal.

Pero "el encargo" de obras de arte público está tan burocratizado y se encuentra tan viciado por el clientelismo electoral que los criterios para la selección de artistas, los procedimientos de adjudicación de obra, el seguimiento de proyectos o el control de la ejecución conducen a infinidad de irregularidades que permiten que las obras sean ejecutadas por artistas sin la debida capacidad.

El resultado se concreta en una enorme cantidad de formas supuestamente escultóricas, absurdas, inexpresivas, raquíticas e inoportunas salpicadas por las calles de todas las ciudades del mundo, obras que visualmente envejecen mal y que físicamente se deterioran sin que nadie se preocupe de su mantenimiento y conservación.

Muchas de estas obras, además, están ubicadas en lugares inadecuados o tienen que competir en presencia física con una enorme cantidad de

"objetos" urbanos que pueblan incontinentemente el espacio público.

La desgraciada circunstancia de sumergir la obra de arte entre un caudal de objetos y construcciones estetizadas hace que incluso esculturas bien planteadas y ejecutadas, con indudable valor estético, parezcan inoportunas o inapropiadas en el lugar en el que se ubican.

La mala concepción o ubicación de una obra, por lo general, tiene su origen en los celos profesionales entre ingenieros, arquitectos, diseñadores, artistas y gestores que intervienen en la formalización del espacio público. Estos celos y recelos conducen a una segregación profesional que les impide trabajar en equipo y aunar criterios en las actuaciones públicas.

El artista no suele ser invitado a colaborar en la gestación de la idea, elaboración de proyectos o construcción de la obra, su labor es reclamada como mero "decorador ocasional", estando supeditado laboral, legal y económicamente a técnicos y administrativos ajenos al mundo estético.

En el diseño de cualquier entorno urbano, por pequeño que sea, se interfieren intereses profesionales, económicos y políticos. Cada uno de los profesionales pretende mantener su parcela de poder de tal manera que, al final, desarrolla su cometido de forma individual e inconexa, apoyándose en la validez de sus criterios "técnicos", procurando no perder terreno en la cuota de poder administrativo.

Con frecuencia, los proyectos urbanos se ven condicionados, además de por mil ordenanzas técnicas, por condiciones administrativas, como las



Inadecuación de la ubicación de esculturas y mobiliario urbano

que obligan a que los equipamientos (bancos, farolas, maceteros, quioscos, etc.) deban ser elegidos entre los que se ofrecen en el catálogo de un determinado fabricante al que se ha adjudicado el suministro en exclusiva de los equipamientos del ayuntamiento o que en ese espacio se deba colocar determinado mobiliario urbano que exhibe la publicidad servida por una empresa que ganó el preceptivo concurso municipal. Estas imposiciones administrativas no sólo merman la capacidad de generar espacios públicos con carácter propio sino que, con la repetición *ad nauseam* por todas las ciudades del mundo de los mismos elementos urbanos, fabricados por unas pocas empresas multinacionales e impuestos por las grandes compañías de publicidad, los rincones de todas las ciudades se van convirtiendo en no-lugares idénticos en su zafiedad tautológica.



Escultura para un lugar específico.  
Richard Serra, Münster

construir obras de indudable impacto visual, recuperar lugares degradados y, sobre todo, para dotar de carácter y significado a los parajes supuestamente más irreferenciales, como son los áridos desiertos.

Pero no todos los artistas que elaboran obras de gran tamaño y de carácter ambiental han eludido el contacto con el medio urbano ni la polémica social que conlleva cualquier actuación artística de gran escala y con transcendencia pública. Desde Richard Serra con sus *site specific* o Gordon Matta-Clark con sus acciones destructivas sobre edificios, hasta las obras ambientales y regeneracionistas de escultores

Ante estas y otras circunstancias, relativas al trabajo en los espacios públicos de la ciudad, algunos de los artistas más capaces empezaron despreciando la posibilidad de colaborar en trabajos de "arte urbano", desarrollando obras de *Land art* y *Earthworks* en lugares recónditos, alejados de las zonas urbanas, en desiertos y parajes abandonados por la industria o la minería, demostrando la capacidad que pueden tener para excitar el territorio,





El arte público. Siah Armajani: Minneapolis Sculpture Garden

urbanos como Daniel Buren o Dani Karavan, pasando por las propuestas utilitarias de artistas del arte público como Siah Armajani, Scott Burton, Mary Miss o Alice Aycock, se ofrece hoy día un enorme espectro de tendencias artísticas y actitudes plásticas que reclaman un estudio y una clasificación atendiendo no sólo a categorías estéticas sino a las diferentes fenomenologías en las que se encuentra inmerso todo hecho social y público.

El ciudadano, como actor y usuario de la ciudad, es el destinatario final de estos trabajos urbanísticos y las obras de arte que se ubican en el espacio público.

Los ciudadanos corrientes que habitan en las ciudades medianamente

grandes no han tenido muchas ocasiones de participar en las decisiones que se toman con respecto a los espacios urbanos. Éstos se van transformando a impulsos de las autoridades y de los técnicos municipales o de las iniciativas puntuales de los propietarios de las fincas, los comerciantes y las empresas concesionarias de los servicios.

Sin embargo, cada vez con más ímpetu, los movimientos ciudadanos exigen una participación y un control de la gestión de los asuntos públicos, con lo que pasan de ser meros sujetos pasivos, que consumen, sufren y disfrutan del espacio público, a ser agentes que exigen mejoras, frenan movimientos especuladores, reclaman espacios ajardinados y, como no, desean opinar sobre los equipamientos y los emblemas de la ciudad.

Pero al ciudadano común también le falta experiencia para proponer, exigir, juzgar y hasta usar el espacio público urbano y los equipamientos y obras que en él se ubican.

En este sentido, la obra de arte actual ubicada en el espacio público puede seguir teniendo aquella cualidad educadora que pretendía la estatuaria clásica en la Ilustración, porque, aun careciendo de mensajes concretos y de imágenes reconocibles, si posee un mínimo de calidad estética, ayuda a extender los límites de la sensibilidad de los ciudadanos.

La labor educadora de la obra de arte no es inmediata. El ciudadano medio, que no suele ser un entendido en arte moderno, reacciona ante las obras que no comprende con indiferencia cuando no con rechazo.

La lógica falta de criterio estético de los ciudadanos permite que sean aplaudidas esculturas de una escasa calidad artística, pero en las que

se reconocen palmariamente las siluetas de las figuras, aunque sea caricaturescamente, mientras que son rechazadas violentamente obras de alta calidad estética pero que resultan difícilmente comprensibles e incluso justificables desde la lógica de lo cotidiano.

El escultor americano Richard Serra es, tal vez, el ejemplo más socorrido para explicar esta incomprensión y sus consecuencias. Una incomprensión que no sólo atañe a la opinión de los ciudadanos, supuestamente no entendidos en arte, sino que como Benjamin Buchloh ha denunciado se trata de un "vandalismo desde arriba" llevado a cabo por las autoridades gubernamentales.

Para Stefan Germer, este tipo de "vandalismo oficial" no es un simple acto de barbarie sino un procedimiento de un determinado tipo de política cultural: "Aparece donde se teme que el arte pueda surtir algún efecto de carácter social". Los políticos y funcionarios reaccionan ante cualquier síntoma que supuestamente pueda alterar la idea de orden público y, que duda cabe, el mensaje de una escultura abstracta es subversivo porque produce intranquilidad en los ciudadanos que no logran comprender sus supuestos significados.

Por su parte los ciudadanos recurren al vandalismo para responder activamente a las esculturas y monumentos con pintadas y graffiti. Este vandalismo popular parece ser el resultado de una frustración provocada por la incapacidad de comprender el significado del arte moderno, que es entendido, a veces, como una absurda imposición de las autoridades.

Un cierto malestar social se detecta en algunas de las protestas y manifestaciones que afloran en la calle y que llegan hasta los medios de

comunicación, pero, por lo general, las denuncias que aparecen en las columnas de los periódicos sólo atañen a los supuestos destrozos que se provocan sobre el medio físico o el entorno urbano, pero nunca se cuestiona que los desastres se han llevado a cabo por la falta de ideas globales, de proyectos genéricos o de planes coordinados de actuación, tanto en el ámbito urbano como en el paisajístico.

En general, la inadecuación o impertinencia de muchas de estas actuaciones se debe a que son planteadas desde criterios estrictamente economicistas, esquilmadores, ingenieriles o higienistas que pretenden sólo una maximización de resultados sobre la explotación del suelo o el aprovechamiento urbanístico, cuando no responden directamente a un desmesurado afán de lucro.

En las transformaciones urbanas de otras épocas se siguieron criterios estéticos y artísticos, además de económicos y políticos, que lograron conformar espacios y paisajes que no sólo poseen una gran armonía sino que responden a unos modelos culturales, filosóficos y éticos que establecen las relaciones entre hombre, espacio, ciudad, naturaleza y arte.

Los foros imperiales de Roma, la plaza de la Santissima Annunziata de Florencia, los jardines paisajistas ingleses o el París del barón Haussmann serían ejemplos del tipo de transformaciones en las que política, economía, arte y pensamiento se dan la mano para conformar escenarios y paisajes que han logrado reflejar el espíritu de su época.

En la actualidad esa voluntad de conformar el espacio que corresponda a nuestra época no ha desaparecido, puesto que se transforma la ciudad con los recursos, las técnicas y los conocimientos propios del

momento, sin embargo, se ha perdido la capacidad de lograr transmitir a estos nuevos espacios ese espíritu que la acción del arte supo imprimir a los lugares antes mencionados.

Es relativamente fácil hacer diagnósticos sobre los males que padece una ciudad, un barrio, una zona urbana o una plaza pero es imposible establecer una teoría general sobre la manera de solucionar los problemas urbanos. En las transformaciones puntuales de la trama urbana, al afrontar problemas concretos, es donde mejor se aprecia la falta de experiencia y la necesidad de intentar una educación en los tres grupos de actores que intervienen en la transformación de la ciudad.

No se puede enunciar una teoría general porque no hay dos ciudades iguales ni dos problemas comparables. Los condicionantes geográficos, económicos y culturales en los que vive inmersa cada sociedad determinan una diferente manera de actuar ante situaciones que teórica, estructural o formalmente pueden parecer similares.

Cualquiera de nosotros conoce algunos ejemplos de microcirujía urbana en los que se ha obrado el milagro de una buena solución que es aceptada y disfrutada por todos. En los últimos años están apareciendo libros que muestran y explican algunos de estos ejemplos. No quiero caer en la tentación de mostrarlos ahora porque cada uno de ellos es único y responde bien al lugar en el que ha sido construido y sirve al grupo social que lo disfruta.

Uno de los grandes errores es creer que los problemas urbanos se resuelven en el tablero de dibujo durante el acto del proyecto, formalizando, con materiales concretos y equipamientos urbanos suficientes,

buenos efectos plásticos y visuales. Pero la copia casi mimética de algunos de estos ejemplos, como suelen hacer torpemente muchos arquitectos y artistas, sólo conduce al fracaso y la frustración.

No se soluciona nada copiando o readaptando aquí una solución formal que estuvo bien realizada allá, ya que cada lugar, como explicaban los paisajistas del siglo XVIII, tiene un "genio" al que hay que consultar, y cada respuesta es única.

Por lo tanto, no se trata sólo de aprender a resolver situaciones técnicas sino de intentar profundizar en la historia de la ciudad, en la cultura urbana del lugar buscando soluciones cargadas de significados, apoyándose en valores estéticos, capaces de mejorar las condiciones físicas y funcionales de la ciudad, sin grandilocuencia, pero capaces de generar un entorno en el que sea posible la educación cívica, proporcionando al ciudadano un ambiente limpio, culto, agradable y respetuoso con la fisonomía y la historia del lugar.

Aunque la imitación de soluciones formales no es el camino de actuación, sin embargo, sí creo que es conveniente conocer, analizar y utilizar las ideas que fueron el germen de las buenas realizaciones urbanas, adecuándolas al "genio del lugar", es decir a las condiciones topográficas, ambientales, sociales, culturales y emotivas del entorno.

Para ello es necesaria la participación ciudadana, pero no la simple votación de los vecinos sobre las propuestas concretas y cerradas en sus planteamientos y diseño.

Toda actuación urbana debería suponer una campaña de conciencia-

ción ciudadana sobre los problemas del lugar y las posibilidades de solución, en la que estén implicados políticos, técnicos, artistas y ciudadanos.

Lo que planteo no quiere decir que los ciudadanos o los políticos deban ejercer de ingenieros o de escultores, tampoco que los artistas deban decidir sobre las soluciones técnicas o que los técnicos juzguen las actuaciones artísticas, sino que es necesario que exista una corriente de información y colaboración mutua y, sobre todo, que esta información llegue al ciudadano de forma clara y sencilla para que éste reconozca los problemas que aquejan a su ciudad y pueda comprender y aceptar como suyas las soluciones que se adopten, haciéndose cómplice del proceso de gestación y construcción de la ciudad en la que habita.

# **Santiago de Compostela. Planeamiento y gestión**

Xerardo Estévez





## La ciudad

Se ha definido la ciudad como la máquina de habitar. La ciudad es, entre otras cosas, un lugar con la capacidad de generar respuestas colectivas a los problemas que plantea la aglomeración humana. Si en ese territorio se combina lo extraordinario o lo transformador con lo cotidiano o lo banal, lo sublime y lo bello con lo funcional, la ciudad es un gran invento, y luego veremos por qué. Por el contrario, cuando la ciudad se construye a expensas de la hemorragia demográfica del medio rural, con amplios sectores de la población predestinados a la exclusión, con un crecimiento urbanístico caótico, tal como sucede en muchos países, eso no es una ciudad, sino una anti-ciudad. Del mismo modo, en el mundo desarrollado, cuando las ciudades se convierten en generadores de necesidades donde todo queda reducido a una exaltación de la información, de la tecnología y del consumo o a una incesante oleada de cosas efímeras, perdiendo de vista conceptos como la calidad de vida, la convivencia, la confidencialidad o lo

poético, también pierden su cualidad de ciudades.

La urbanidad implica un equilibrio que se establece todos los días, necesita de un ritmo para la expansión y el crecimiento y para la vida de los propios ciudadanos, y eso es lo que se entiende como la arquitectónica de la ciudad. La arquitectónica es, en palabras de Karel Kosic, aquello que distingue lo esencial de lo secundario, es una articulación de la realidad que reparte la vida entre el trabajo y el ocio, entre las actividades necesarias y útiles por un lado y las sublimes y bellas por otro.

Lo peor que les ha podido pasar a las ciudades es la pérdida del ritmo, la prisa en su construcción y la indigestión de acontecimientos que los ciudadanos, a pesar de su cerebro ilimitado, están incapacitados colectivamente para absorber. Ha sido la prisa el peor enemigo de las ciudades, y ésta es la razón por la que hoy tenemos una visión más crítica de ellas y valoramos positivamente el equilibrio que antes existía. Las ciudades recuperan su ritmo arquitectónico cuando mezclan adecuadamente la vanguardia, signo del presente, con la rehabilitación de los edificios históricos y la idea con el planeamiento futuro.

A pesar de todo, en la ciudad son más las ventajas que los inconvenientes. En primer lugar, porque es un sitio de convivencia, de encuentro más que de enfrentamiento, donde las clases sociales, pese a sus diferencias, resuelven pacíficamente sus relaciones e intereses. Las diferencias sociales aparecen gráficamente dibujadas en la propia ciudad, pero la calidad de vida urbana ya no es privativa de la zona centro, donde se acumulan las más importantes plusvalías. La topografía de las plusvalías, generalmente, explica mejor que la calidad de vida el mercado y sus tensiones, de ahí la importancia que para mantener la

convivencia tiene una redistribución de rentas que permita equilibrar urbanísticamente las distintas partes, garantizando la cohesión social en un marco urbano donde se negocia más que se lucha.

Otra forma de equilibrar el conjunto más allá de la urbanística consiste en garantizar las oportunidades para la igualdad de derechos y libertades, de forma que todos puedan tener acceso a la educación, a la cultura o al ocio mediante una dialéctica cotidiana de libertades individuales que se entrelazan y delimitan recíprocamente. Por otra parte, por lo diáfano de las relaciones sociales, la ciudad es el lugar preferente para crear empleo, que viene a ser el factor más importante para sustentar la convivencia.

Pero no sólo de trabajo vive el hombre. Mantener el encuentro cotidiano entre los ciudadanos exige una especial incentivación de la educación y la cultura, no solamente la que se produce en el ámbito familiar, académico o institucional sino también como escuela permanente de formación de ciudadanos que gustan de participar de los valores colectivos.

Concluyo que la ciudad, ésa que he calificado como un gran invento, es un ámbito de oportunidades para la igualdad de derechos y libertades y, por lo tanto, un lugar de convivencia donde se redistribuyen las rentas, se genera cohesión social, empleo, bienestar, educación y cultura, y donde, además, el sentimiento colectivo origina una corriente de opinión que mezcla adecuadamente lo confidencial, lo bello, lo sublime, con lo práctico, lo banal y lo cotidiano.

## Los ciudadanos y sus opiniones

Ciudadano es aquél que, teniendo satisfechas sus necesidades más importantes, vive pensando en la ciudad. Cosa diferente es el vecino, que simplemente vive en la ciudad. Ciudadano es, pues, el vecino atento que opina y transmite su opinión.

Desde el inicio de la democracia en España hemos ido creando ciudadanos para las ciudades, pero también para las regiones y las comunidades autónomas, para España y, últimamente, tratando de alcanzar el interés por la ciudadanía europea. El estatuto de cada uno de ellos no debe ser excluyente, sino más bien acumulativo.

El ciudadano necesita de referencias innovadoras para poder opinar, como también necesita de lo cotidiano para poder vivir. Las vivencias de lo cotidiano y el propio entorno físico van construyendo el almacén, la memoria de la ciudad: desde la percepción de su tamaño a los olores de la infancia o los sonidos de las campanas, van conformando una serie de estratos o referencias que se convierten en nuestra biografía personal y colectiva, en nuestra cultura. Cuando irrumpe lo nuevo —por ejemplo, un edificio contemporáneo en la ciudad histórica— genera, de entrada, un rechazo como el que tiene la madre hacia el feto. Ese choque tiende a resolverse, aun siendo incomprendido el objeto que lo provoca, si su calidad es buena; por el contrario, cuando esa calidad no existe (mala arquitectura nunca muere) se genera un rechazo o un olvido destructivo, como el que se ha dado sobre lo construido en España en los años 60 y 70. El ciudadano deja de tener referencias, no nutre su memoria, y la ciudad se despolitiza, pierde ciudadanos y deja de contabilizar años de su historia activa. Por eso el ciudadano, aunque no

comprenda en parte el crecimiento de la ciudad, quiere que se haga bien, porque a medida que va perdiendo fragmentos de su historia personal —mueren sus padres, abandona su casa natal, cambia sus hábitos—, siente que lo único que permanece es la polis. De esta forma reivindicamos nuestra historia personal, el tránsito del ciudadano por la ciudad evidencia su necesidad de permanencia.

El habitante de la ciudad histórica es especial, puede ser tildado de ostentar cierta soberbia que emana de la autocomplacencia, de una visión de excesivo culto del pasado que lo inhabilita para ver bien el futuro. Pero también este rasgo está cambiando: nuestro abuelo vivía en la ciudad histórica casi sin ser consciente, quizá sin apreciar su monumentalidad, ya que no tenía otras referencias con las que compararla; nuestro padre huye de ella para superar su particular pasado y trata de abrir nuevas fronteras en los llamados ensanches modernos; nosotros volvemos o intentamos volver con una nueva valoración de la ciudad histórica, que siempre hemos añorado e idealizado.

La opinión particular de cada ciudadano sobre un acontecimiento está marcada por su cultura. Por poner un ejemplo, una opinión corriente en los habitantes de la ciudad histórica deviene de aquella latría o admiración excesiva por lo monumental a la que antes se aludía, que les impide entender mejor lo contemporáneo: su reloj se ha parado en el punto donde pueden comprender el concepto de arquitectura histórica, como mucho hasta el movimiento moderno, pero sin llegar a incluirlo. Este ciudadano, y por extensión en este caso todos los demás, valora de forma distinta la fachada del edificio en el que vive, que sí considera como un patrimonio de la calle y, por lo tanto, colectivo, que el interior de su casa, de forma que mientras admite que la primera hay que

mantenerla, sostiene que lo segundo es suyo, absolutamente privativo, y niega su dimensión de patrimonio, reclamando el derecho a actuar según su voluntad.

El ciudadano opina sobre todo, pero más intensamente, a mi modo de ver, sobre lo municipal, que es lo más próximo y lo que afecta de modo directo a sus intereses particulares. Las opiniones pueden ser más complejas o más sencillas, según sea la situación en la que vive. Por ejemplo, una ciudad con una economía diversificada y, por lo tanto, con una base social amplia generará y dispondrá de múltiples opiniones, encontradas o relacionadas entre sí, socialmente agrupadas.

Existen dos clases fundamentales de opiniones: la que tiene que ver con lo cotidiano, la de todos los días aunque cada día sea diferente, y la que surge ante lo novedoso y lo transformador. Pero, además, las opiniones en la ciudad también varían según las edades, forjando las posiciones respectivas del joven que desea la innovación y las oportunidades, del ciudadano de edad mediana que aspira a tener servicios y calidad de vida y empieza a reclamar las referencias, o del mayor de edad que desea estabilidad, protección y prestaciones.

La ciudad, para ser soportable, para disponer de aquella cualidad que Koscic denominaba arquitectónica, debe permitir la mezcla de los dos estratos de opinión en cada uno y en el conjunto de todos nosotros. Como se puede imaginar, la matemática de todas ellas tiende al infinito, pero el almacén de nuestra memoria colectiva suele estar amueblado casi de la misma manera y, por lo tanto, tendemos a ser gregarios en nuestros análisis. De la mezcla de este conjunto de opiniones y de su expresión política y pública dependerá la "sicología" de la ciudad.

## La reflexión temporal

Un paseo atento e intencionado por los conjuntos históricos de las ciudades permite apreciar y percibir cómo allí se conjugan y fusionan tres tiempos: pasado, presente y futuro. Y en cada uno de ellos, en cada momento histórico, intervienen tres actores: los políticos, los técnicos o los artistas y los ciudadanos. La ciudad histórica será finalmente el producto y la manifestación de esta confluencia, a veces armónica, otras desafortunada.

En la ciudad histórica el pasado es seguramente el tiempo predominante: aporta no sólo historia, sino también identidad y carácter. No es únicamente un conjunto de elementos físicos y arquitectónicos —las casas, los edificios singulares, etcétera— y los materiales específicos con los que se hicieron —la piedra, la madera y la teja, en el caso de Santiago de Compostela—, sino el modo en que su implantación fue configurando la propia trama urbana. Es decir, la parcelación, el aprovechamiento y distribución de la topografía y también los olores, los colores, los claroscuros, los hábitos...

Compostela tuvo un pasado arquitectónico espléndido cuando el actor principal, esto es, la curia, asumió una reconstrucción urbana desde presupuestos vanguardistas. Así, sobre la catedral románica se superpuso una nueva, barroca, obra de Fernando de Casas y Novoa; la catedral de Santiago, para Castilla del Pino, ya no es una, sino varias catedrales. Se derribaron igualmente viejas edificaciones para ser sustituidas por otras "más acordes con los tiempos y el esplendor económico". Este proceso de destrucción-construcción fue continuo durante siglos, pero hoy nadie cuestiona la rotunda armonía de la plaza del Obradoiro donde conviven



pacíficamente edificios de épocas y estilos diversos.

Durante cerca de ocho siglos, los actores acertaron a ponerse en sintonía con una ciudad dinámica, generadora de cultura en todos los órdenes e impulsada por el fenómeno de la peregrinación. Después, Compostela comienza a vivir con la mirada puesta en el pasado y se inicia su declive.

La ciudad que vive el presente construye arquitecturas de calidad, y eso también se percibe en ese paseo intencionado al que antes me refería, y que nos lleva a interrogarnos sobre una de las cuestiones más apasionantes desde el punto de vista de la arquitectura y el urbanismo: ¿cómo trabajar en los centros históricos?, ¿con qué arquitecturas?, ¿debemos considerarlos conjuntos acabados y, por tanto, intocables? Hoy en día deben atenderse necesidades sociales que no existían cuando fueron construidos: el caso del tráfico rodado es, sin duda, uno de los mayores problemas que afrontan las ciudades históricas. Sin que existan, a mi juicio, fórmulas mágicas de validez universal, las que se han demostrado como más eficaces son las que pasan por la ordenación y la regulación del tráfico. En todo caso, considero que se requiere una actuación cotidiana, con una proyección a largo plazo que instaure nuevas pautas de uso racional y compartido del espacio urbano, de forma que en unos años el propio consenso ciudadano asuma estas restricciones como necesarias, recibiendo como contrapartida otras ventajas en el uso de la ciudad histórica.

El tratamiento de aquella cuestión originó en Santiago de Compostela una de las más vivas y apasionadas polémicas sobre la implantación de arquitecturas contemporáneas en conjuntos históricos. Me refiero concreta-

mente a la construcción de un pabellón polideportivo para un instituto de enseñanza media, y en el mismo lugar un aparcamiento subterráneo, el más próximo a la plaza del Obradoiro, el corazón mismo del centro histórico. La intervención fue diseñada por el arquitecto alemán Josef Paul Kleihues con el mayor esmero, como luego tendremos ocasión de ver; no en vano era director del equipo redactor del Plan Especial. Pues bien, algunos especialistas se opusieron a esta actuación y trataron de hacer cundir la idea de que el nuevo edificio "tapaba las torres de la catedral", llegando incluso a hablar de que la UNESCO excluiría a Santiago del listado de las ciudades Patrimonio de la Humanidad. Convocados por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Josef Kleihues, Álvaro Siza y yo mismo explicamos detalladamente el proyecto y su encaje en el Plan, con el resultado de una aceptación unánime; igual sucedió con la UNESCO, una vez que el propio Secretario General visitó la ciudad y apoyó la corrección de la actuación. La polémica, en realidad, no giraba, como se pretendía, en torno a la altura del edificio, ni sobre la idoneidad de los materiales empleados (el nuevo diseño de la galería acristalada y la cubierta de cobre, material que por primera vez aparecía en la ciudad histórica), sino sobre una cuestión de jerarquía de la autoridad: la de la Comisión de Patrimonio Histórico-Artístico o la del propio planeamiento. La ciudad histórica no es necesariamente un objeto de culto que impida toda intervención, pero la implantación de arquitecturas contemporáneas sólo se resuelve desde la perspectiva del planeamiento global y del análisis del proyecto, ambos debatidos y aplicados con tiempo suficiente.

Con estas actuaciones —el Centro Galego de Arte Contemporánea de Siza, el pabellón polideportivo y el aparcamiento de Kleihues, la remodelación de la avenida de Juan XXIII de Piñón y Viaplana— se recupera el papel de vanguardia que la arquitectura siempre desempeñó en la

ciudad donde se imbrican magníficos ejemplos del románico, el renacimiento, el barroco, el neoclasicismo, el modernismo, el racionalismo o el eclecticismo; que asume proyectos complejos en función de nuevas y claras necesidades, para lo que ha contado y cuenta con reconocidos profesionales de todo el mundo.

El paseo hacia el futuro nos conduce inevitablemente al planeamiento urbanístico en cuanto compromiso. Un compromiso cuyo contenido va más allá de la rehabilitación, ya que ésta es parte de aquél. El planeamiento implica una visión de la ciudad histórica dentro de la ciudad global: la protección del patrimonio, la recuperación de su vocación económica, la mejora de los usos residenciales y peatonales, la dotación de equipamientos e infraestructuras..., factores todos que a su vez inciden directamente en el incremento de los parámetros de la calidad de vida.

Para concluir con este paseo reflexivo por el pasado, el presente y el futuro, me gustaría subrayar que este discurso tiene que realizarse necesariamente cada día, con la premisa del amoroso respeto por la ciudad histórica, con la medida suficiente para moverse en la continua dialéctica de la innovación y la conservación, con la humildad de todos cuantos trabajamos por ella y en ella para no olvidar nuestro papel contingente y para asumir el compromiso social y colectivo de legar a las generaciones que nos sucedan el inmenso patrimonio histórico-artístico que poseemos, conservado y acrecentado.

## Breve historia de Santiago y su Camino

Santiago de Compostela es un activo centro de comunicaciones y ser-

vicios de ámbito regional y nacional, con un conjunto histórico artístico de calidad excepcional, y es, en términos culturales, turísticos y universitarios, una de las urbes relevantes de Europa.

Compostela es una ciudad en proceso de crecimiento, con una población de hecho estimada en torno a 130.000 habitantes, de los cuales unos 35.000 son universitarios; dispone de infraestructuras aeroportuarias y ferroviarias y de un sistema de servicios que atienden una demanda sociocultural, comercial y turística muy cualificada. Su tejido industrial, aunque cuantitativamente no es muy importante, sí lo es en términos cualitativos. El gobierno municipal se ha propuesto nuevos objetivos industriales y económicos vinculados a la investigación universitaria y a la importancia del sector servicios.

Sobre un substrato prehistórico poco estudiado, a partir del siglo IX se desarrolla un tejido urbano potente de época románica en torno a una tumba que, según la tradición, es la del apóstol Santiago, convirtiéndose en centro de una peregrinación que dejará huella en toda Europa. En el siglo XII, bajo el episcopado de Diego Gelmírez y al compás del incremento del poder señorial de la mitra, Compostela adquiere el rango de villa burgensis, consolidándose como primera comunidad urbana de la región. Gelmírez y su sucesor, Suárez de Deza, serán los primeros en recurrir a los servicios de arquitectos foráneos, especialmente franceses, para realizar sus proyectos de engrandecimiento de la catedral y de urbanización general. En los siglos XIII y XIV se rompe el corsé de las murallas al asentarse extramuros las grandes fábricas conventuales de las órdenes mendicantes. Franciscanos y dominicos son portadores del estilo gótico, pero el auge del barroco suprimirá gran parte de sus vestigios. A finales del siglo XV nace la Universidad, que

bajo el patrocinio de los poderosos Fonseca supone la introducción de un nuevo estilo: el renacimiento, que entra de la mano de una segunda oleada de artistas forasteros, franceses unos, castellanos otros. El crecimiento urbano va consolidándose sobre ejes radiales perpendiculares a las puertas de la ciudad, en una transición hacia el entorno rural que abastece el mercado y del que proceden buena parte de las rentas.

Hasta el siglo XVIII, Compostela fue la mayor ciudad de Galicia y se acometieron drásticas transformaciones urbanas, propiciadas principalmente desde el sector eclesiástico, cuyas rentas proporcionan los recursos necesarios para acometer grandes empresas suntuarias; una vez más, se echa mano de arquitectos de fuera, castellanos y andaluces, que dejarán paso a lo largo del XVIII a una generación de artistas locales a los que se debe la decantación de fórmulas netamente gallegas. Las reformas barroca y neoclásica se desarrollan en el intradós de la ciudad derribando buena parte de las fachadas, en una actividad constructiva muy característica en su estilo y en su lenguaje. Después, la actividad decae en el siglo XIX limitándose a la simple conservación. Hacia el final de este siglo empiezan a producirse algunos movimientos: al amparo de la ley de ensanches de población de 1892, se delimita en 1898 la zona del futuro ensanche. En 1925, la ciudad se anexiona el vecino concejo de Conxo y, en 1928, se presenta un anteproyecto de nuevo ensanche, que se irá desarrollando parcialmente bajo el gobierno republicano, con un nuevo proyecto en 1934. Tras la guerra civil, un nuevo plan de ensanche es aprobado en 1947. En los años 60, al recrudecerse el fenómeno endémico de la emigración —ahora con destino a los países centroeuropeos—, las remesas económicas de los emigrantes van a promover un auge sin precedentes de la actividad constructiva. En el año 65 se redacta el primer Plan General de

Ordenación Urbana; en 1972 se anexionan al término municipal los terrenos de Enfesta, un concejo limítrofe de vocación netamente rural. En el período que media entre la fecha de redacción del Plan y la aprobación de su revisión en 1974, la actividad constructiva sobre el Ensanche pasa por una fase de auténtico descontrol.

Al restablecerse la democracia y tras las elecciones de 1977 y 1979, las funciones políticas y territoriales experimentan en Galicia, como en toda España, un cambio sustancial, con el paso del modelo centralizado del Estado a la transferencia de competencias a las autonomías. En 1982 se aprueba la ley que designa a Santiago de Compostela como capital político-administrativa de Galicia, y ya en 1983 el Ayuntamiento, tomando como leitmotiv la conocida frase de Goethe,



(1) Santiago de Compostela

"Europa se hizo peregrinando a Santiago", se plantea la oportunidad de reivindicar el papel de la ciudad que estuvo en el origen de un movimiento que contribuyó a articular Europa, e inicia gestiones para poner en marcha un plan para la revitalización del Camino de Santiago y de la propia ciudad.

En lo tocante a la regulación de la ciudad histórica, apuntemos que a partir de 1912, cuando se declara monumento la iglesia de Santo Domingo de Bonaval, se fue reconociendo esta condición a los edificios más nobles, pero no será hasta 1944 cuando el centro histórico sea declarado conjunto histórico-artístico. Cuarenta años después, en 1985, la UNESCO incluye la ciudad y su entorno natural en la Lista del Patrimonio Mundial (Fig.1).

## La estrategia general

Teniendo en cuenta estas variables, a partir de 1983 se diseña y posteriormente se desarrolla lo que podría ser un plan estratégico y económico que se proyecta en tres vertientes integradas: económica, política y social.

Aquella ciudad que vivía casi exclusivamente de la base económica generada por la universidad y el turismo religioso, de un comercio obsoleto y de las menguantes rentas del campo, se encerraba en sí misma, rehusaba afrontar un proceso de modernización. La pregunta que entonces nos formulamos era bien sencilla: ¿podría Compostela contar con una base económica diversificada? Recientemente había sido designada como capital de Galicia y, en consecuencia, sede del

Parlamento y del Gobierno autonómicos. Se presentó entonces la necesidad de combinar la creciente actividad de la administración con la propia de una ciudad comercial que prestase servicios a un amplio hinterland y con políticas culturales que no se limitaran sólo a organizar eventos con los ciudadanos como espectadores pasivos, sino que generasen una dinámica creativa, y con una universidad que sumara a la docencia iniciativas de investigación y desarrollo. Y a todo eso, añadir los servicios avanzados que comporta la capitalidad, pues no olvidemos que allí donde residen los órganos de decisión emergen sectores de economía privada para que la administración pública adopte mejor sus decisiones y para permitir su ulterior desarrollo. Por último, armonizar todo ello con lo que, para simplificar, podemos llamar turismo especializado (cultural, empresarial, universitario y juvenil) vinculado al Camino de Santiago.

Nos propusimos hacer pivotar estos objetivos económicos sobre los ejes tradicionales de la ciudad, la universidad y la empresa, un triángulo fundamental en la estrategia urbana, cualquiera que sea la escala, de manera que se pueda generar capital humano para el desarrollo y explotación de sectores de alta tecnología. Nuestra universidad produce tecnología que directamente se coloca en otros países europeos, en América o en Japón. Era necesario, pues, intercalar sectores empresariales intermedios, ya que si formamos profesionales capaces de crear tecnología, parte de esta producción debería quedarse en la ciudad; al mismo tiempo, universidad y empresa habían de ser capaces de preparar personal para impulsar sectores avanzados de la economía local.

El plan estratégico, en términos políticos, se formula del modo siguiente: somos la capital autonómica y, por tanto, el lugar donde se



adoptan las decisiones; es bueno que en una ciudad donde están los órganos decisorios del país se tomen determinaciones que sean respetadas por el conjunto de los ciudadanos, y ello en un clima político de normalidad. Desde el primer momento estaba claro que las relaciones políticas entre las administraciones autonómica, central y local debían ser tratadas como un "producto de calidad": el entendimiento en aras de unos objetivos asumidos y compartidos por todos.

En términos políticos, también es importante atender a la coordinación entre la actividad pública y la privada: somos gestores de lo público, y también de lo privado, y un gobierno municipal eficiente que quiera gestionar un plan general, por ejemplo, debe introducirse en los números del planeamiento para garantizar que éste sea factible.

Por otro lado, una ciudad que crece compite con su entorno geográfico, en nuestro caso con Vigo y A Coruña y, a una distancia geográfica mayor, con Oporto. Esto nos lleva a interrogarnos sobre cuál es el marco de cooperación y de competitividad en un sistema de ciudades unidas por una gran arteria de comunicación. El marco de cooperación interurbana debe delimitarse a partir de la asunción conjunta de los roles individuales: cada ciudad tiene los suyos propios, que quizá compiten con alguno de las otras, pero todas deben cooperar en los objetivos globales. Para que cada ciudad pueda desarrollar los roles que se ha propuesto en términos económicos y políticos, se requieren niveles de competencias de los que los ayuntamientos carecen (por ejemplo, en materia de conservación del patrimonio histórico-artístico, de vivienda, de servicios sociales...) y demandan de la Administración Autonómica la asignación de los correspondientes recursos. Por ello se ha promovido un régimen o carta especial para Compostela.

En términos sociales, el plan estratégico recoge aspectos que son importantes para evitar la exclusión. Una ciudad que aspira a ser competitiva y a ofrecer al mismo tiempo calidad de vida debe evitar la marginalidad social, y esto es posible a una escala demográfica como la de Santiago. Para atraer y retener población, un factor fundamental es mejorar la calidad de vida cultural y medioambiental: en el aire, en el agua, en las zonas verdes, en el nivel de ruidos. Compostela es la ciudad que más está creciendo en Galicia y una de las primeras de España, con una tasa del 1,5% anual (el 7,5% en el último período intercensal). Podría crecer más de haberse aceptado políticas urbanísticas desordenadas, como las que se dan en algunos municipios colindantes; sin embargo, se seleccionaron aquellas estrategias que favoreciesen una expansión urbana en mancha desde el centro histórico hacia ciertas áreas de la periferia que se dotaron de servicios y equipamientos, como veremos más adelante.

Estas líneas estratégicas se plasmaron en el Plan General de Ordenación Urbana. Para ponerlas en práctica se aprovecha una oportunidad extraordinaria, la del año jubilar de 1993, en el que se esperaba una afluencia extraordinaria de peregrinos y turistas; según el balance final, Compostela recibió entre 6 y 7 millones de visitantes. Cuando se da la oportunidad de elegir algo que represente un evento, normalmente los gobiernos locales optan por la construcción de un edificio: todos queremos pasar ad futurum mediante el papel representativo que juega la arquitectura. Nuestra idea para el año jubilar vino de la mano del planeamiento, de forma que cuando Felipe González, entonces presidente del Gobierno, y Manuel Fraga, presidente de la Xunta de Galicia, me preguntaron qué había que hacer en Santiago como preparación para el año 93, les contesté que queríamos desarrollar el Plan General: transformar la

ciudad para que pudiera, conservando el legado histórico, marcarse objetivos urbanísticos y económicos nuevos y hacerlo con serenidad, sin tensiones que pudieran dañar el conjunto construido.

## El planeamiento

Nuestro trabajo en los últimos trece años se mueve entre el planeamiento y la arquitectura, a veces uno primero y otra después, pero generalmente de forma concertada. Tras tres años de trabajo, en 1988 se aprueba el Plan General de Ordenación Urbana, que de acuerdo con la estrategia enunciada, pretende lograr una urbe moderna, bien dotada de infraestructuras y equipamientos, socialmente equilibrada, con una habitabilidad bien repartida y con un planeamiento y arquitectura de calidad. Este documento aborda la ordenación del territorio preservando las zonas montañosas y de cultivo, los cauces, el entorno monumental y los más de 100 pequeños núcleos de población comprendidos en el término municipal. De poco vale planificar o preservar solamente el espacio construido si no se hace lo mismo sobre lo no construido. Los problemas de la ciudad repercuten sobre el campo, y viceversa; no son dos caras de una misma moneda, sino una misma cosa bien trabada, que debe ser objeto de una visión política unitaria. Preservar las zonas forestales y de cultivo, los humedales, apoyar los asentamientos poblacionales en torno a los núcleos ya consolidados o el tradicional modelo lineal disperso, son criterios válidos a la hora de conseguir una ordenación territorial debidamente conurbada con la ciudad; esto, en Galicia, no es hoy por hoy lo habitual, acostumbrados como estamos a un *laissez faire*, *laissez passer* de consecuencias a medio plazo imprevisibles.

La ordenación del casco urbano contempla dos fachadas con tratamientos específicos. La de poniente, con la ciudad histórica, el río Sarela y el monte Pedroso, se protege física y ambientalmente; aquí se emplazan los dos campus universitarios exteriores al casco urbano. Sobre la fachada de levante, circundada por el cauce del Sar y con dos colinas de escasa altitud, se desarrollan de forma ordenada las infraestructuras y equipamientos, especializando la ciudad de norte a sur a lo largo de un vial de 8 km: al norte, entre otros equipamientos, se amplía la zona industrial y se crea un nuevo centro agropecuario y ferial; hacia el este, zonas deportivas, residenciales y de equipamientos (estadio de fútbol, palacio de congresos, centro comercial, etc.), y al sur otras áreas residenciales y de servicios especializados (comercio, hospitales). Este periférico se concibe como un eje económico que ha permitido dotar a la capital de Galicia de nuevos edificios y zonas residenciales, ordenando y colonizando adecuadamente las distintas partes de la ciudad. Esto ha conllevado la creación de plusvalías ordenadas y no especulativas, ya que las nuevas zonas, aun-



(2) Plan General. Santiago de Compostela

cibe como un eje económico que ha permitido dotar a la capital de Galicia de nuevos edificios y zonas residenciales, ordenando y colonizando adecuadamente las distintas partes de la ciudad. Esto ha conllevado la creación de plusvalías ordenadas y no especulativas, ya que las nuevas zonas, aun-

que especializadas como hemos visto a grandes rasgos, son plurifuncionales de por sí. Esta nueva línea o frontera de crecimiento nos permite ir rellenando en mancha los espacios intersticiales desde las zonas de crecimiento consolidadas, fundamentalmente con proyectos privados al lado del gran impulso generado por el sector público con las inversiones mencionadas. Más hacia el este, un tramo de autopista libre de peaje, con tres conexiones con el centro, desvía del núcleo urbano el tráfico de paso (Fig. 2).

Por otra parte, el Plan Especial del Conjunto Histórico, aprobado en 1997, después de ocho años de trabajo, actúa sobre una superficie de 37,8 Ha. Está dirigido a la conservación y restauración de la arquitectura monumental, religiosa y civil, a la rehabilitación del conjunto edificado y residencial y a la dotación de nuevas infraestructuras y equipamientos, con el objetivo de mantener su función central y su vocación económica e institucional. El ámbito del Plan Especial comprende calles y zonas intersticiales en las que conviven una arquitectura tradicional de muy buena calidad con áreas y espacios libres, que se ordenan para dotar a la ciudad histórica de nuevas zonas residenciales y terciarias. El Plan establece cuatro tipos de protección, desde los grandes monumentos hasta tres rangos para los edificios de interés. Las políticas de restauración, rehabilitación y conservación se diseñan a partir de la catalogación de más de 2.400 edificios, manteniendo la estructura parcelaria, las características propias de la arquitectura interior y una adecuada combinación de los materiales tradicionales —madera y piedra— con nuevas tecnologías que mejoran la habitabilidad. De todo ello hablaremos más adelante (Fig. 3).

El proyecto urbanístico, así como el desarrollo de los distintos proyectos de edificación, cuenta con la participación de relevantes arquitectos



(3) Plan Especial. Santiago de Compostela

nacionales e internacionales, cuya solvencia permite incorporar nuevas aportaciones que enriquecen el acervo patrimonial consolidado con elementos que constituyen un legado estrictamente contemporáneo. La filosofía en que esto se basa consiste en lograr una combinación entre la calidad arquitectónica que ayuda a cualificar el entorno —obteniendo un estado de opinión favorable, después de algunas polémicas iniciales—, y la práctica urbanística que introduce a través del planeamiento criterios de ordenación económica, social y de valoración cultural. Para ello ha sido preciso moverse simultáneamente entre lo transformador y lo cotidiano, la tradición y la modernidad, las políticas para lo grande y para lo pequeño o el matrimonio entre lo viejo y lo nuevo.

## Ejemplos de urbanización y arquitectura

El proyecto urbanístico ha sido exitoso, en la medida en que se ha podido llevar a cabo la casi totalidad de las actuaciones programadas en los documentos de planeamiento, pero quiero destacar especialmente algunas de ellas por el interés o la polémica que han suscitado, lo que permite fijar nuestra posición y también comprobar la evolución de la opinión de los ciudadanos y el papel adoptado por las distintas administraciones o centros de opinión.

LA RESTAURACIÓN DEL TEJIDO ROTO.

LAS NUEVAS PERSPECTIVAS DE LA CIUDAD HISTÓRICA

En la ciudad casi todos los errores tienen solución desde la arquitectura y el planeamiento, salvo cuando se derriba, o cuando la mala arquitectura se empecina en seguir ofendiéndonos durante años y años. Suturar o reparar la urdimbre de los tejidos dañados creando nuevos espacios ha de ser uno de los objetivos del plan o del proyecto.

Remodelación de la avenida de Juan XXIII (Fig. 4)

Consorcio de la Ciudad. Concurso de proyectos: Piñón y Viaplana, 1996

En los años 60 el asfalto, y con él el tráfico, se introduce abruptamente en la ciudad histórica a través del punto principal de entrada de turistas, rompiendo transversalmente un conjunto de rueiros que bajaban desde la parte alta de la población. Para restaurar esa fractura, se remodela el vial existente recuperando una parte de los senderos primitivos. Al mismo tiempo, se crea una nueva dotación de servicios, en tres niveles diferenciados: en el inferior una dársena para autobuses turísticos, impidiendo su acceso a la plaza del Obradoiro; en el intermedio la zona de recepción



(4) Remodelación de la avenida de Juan XXIII. Santiago de Compostela

de público y un aparcamiento de automóviles; y en el superior un bulevar peatonal de unos 300 m cubierto con una esbelta marquesina de vidrio y acero. En la cota más baja del terreno se ha construido un pabellón polideportivo para un centro escolar próximo.

Con la construcción de la marquesina, muy formal, se despliegan nuevas perspectivas. La altura de los pilares, considerable en el inicio, va disminuyendo para conseguir un efecto fugado que dirige la atención sobre la ciudad histórica.

La polémica sobre la superposición de edificios es característica en Compostela; cada vez que a lo largo del tiempo se construyó un edificio delante de otro se produjeron opiniones encontradas. Hoy



en día, pese a la monumentalidad o el carácter extraordinario que siempre rodea la obra singular, las construcciones son más discretas. ¿Puede alterarse la perspectiva anterior con un objeto que irrumpe notoriamente? ¿Quién está facultado para anteponerse a la perspectiva de la catedral? En todo caso, ¿con qué altura, con qué autoridad? Solamente se puede contestar como ya se ha hecho más arriba: con la otorgada por el plan y por el proyecto, pero también por el tiempo, que, como sostenía al principio, es el mejor aliado para hacer bien las cosas. El tiempo permite ir modelando opiniones y pareceres que, aunque no todos puedan ser tomados en cuenta, al final avalan en cierta medida la pertinencia de la intervención.



(5) Pabellón polideportivo de San Clemente. Santiago de Compostela

Pabellón polideportivo de San Clemente (Fig. 5)

Ayuntamiento. J.P. Kleihues, 1995

En un solar situado en el borde de la ciudad histórica se construye un nuevo equipamiento escolar, mejorando al mismo tiempo las dotaciones de la zona con un estacionamiento subterráneo, locales comerciales y una plazoleta. Previamente había habido discrepancias sobre el uso del solar, sosteniendo el Ayuntamiento y la comunidad escolar, casi en solitario, frente a una gran mayoría que defendía su conversión en la nueva sede del Parlamento Gallego, la permanencia del uso educativo. La postura era clara: era necesario mantener un equipamiento público educativo en la ciudad histórica y mejorar sus servicios con la construcción de un pabellón polideportivo y un salón de actos y, además, hacer viables las políticas de ordenación del tráfico rodado y peatonal (peatonalización) con la construcción de 400 plazas de estacionamiento.

La forma y el fondo de la cuestión: materiales innovadores, perspectivas nuevas y el papel desarrollado por otras administraciones, se han comentado ya.

Para una plataforma ajardinada existente entre la plaza de Rodrigo de Padrón y el pabellón, Markus Lüpertz crea una escultura antropomórfica y cromática de belleza casi clásica, que contempla con aire desafiante las vecinas torres de la catedral.

#### TRADICIÓN Y MODERNIDAD. CONSERVACIÓN E INNOVACIÓN

El continuar con la historia urbana construyendo nueva arquitectura ya no es sólo un problema de necesidades o de funcionalidad de la ciudad,

sino un postulado de partida. Tenemos que ser conservacionistas con la arquitectura construida, lo que supone una gran dosis de humildad por parte de arquitectos y propietarios, pero modernos en lo nuevo. El binomio tradición y modernidad se justifica como una necesidad para construir una parte de la historia del presente. En el caso de Santiago, después de las agitadas vanguardias que se sucedieron hasta el siglo XIX, tras casi un siglo de decadencia, se trataba más bien de remedar la frase de fray Luis de León, "como decíamos ayer...".

Centro Galego de Arte Contemporánea y  
parque de Bonaval (Fig. 6)

Administraciones públicas. A. Siza Vieira, I. Aguirre, 1993

Ésta es, sin lugar a dudas, la intervención más comprometida. Al lado de un edificio monumental de factura múltiple, un antiguo convento que hoy aloja el museo etnográfico gallego, el Ayuntamiento lanza la iniciativa de emplazamiento y aporta los



(6) Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela

terrenos para la construcción del Centro Galego de Arte Contemporánea, que la Xunta de Galicia encarga a Álvaro Siza. El Ayuntamiento, por su parte, le encomienda al arquitecto portugués, con la colaboración de Isabel Aguirre, la recuperación de la que fuera huerta conventual y del antiguo cementerio municipal como parque público.

El nuevo edificio completa una calle inacabada que, al igual que sucedía en la avenida de Juan XXIII, se había superpuesto sobre un tejido histórico de fuerte carácter. La planta se diseñó en "V" para obtener la formalización de una nueva plaza en el entorno del edificio barroco y crear al mismo tiempo una nueva alineación sobre la calle existente. Siza domestica su proyecto y las cornisas se jerarquizan, consiguiendo que el edificio histórico se vea aún más realizado por contraste con la desnudez de las fachadas modernas.

Los espacios interiores, de color blanco y madera, distribuidos en tres niveles, son de un intimismo poco común en este tipo de recintos; la luz penetra en el interior de cada uno de ellos como pidiendo permiso. No hay ni una concesión, lo moderno es, sencillamente, moderno.

El mismo arquitecto nos muestra luego la verdadera dimensión de su capacidad con el ejercicio de humildad que desarrolla en las dos partes del jardín. La arquitectura funeraria del antiguo cementerio se respeta, ya que es, de todas las construcciones, la que en Galicia tiene una significación más íntima. En la otra parte, separada de la anterior por una potente muralla, se recuperan los viejos muros de contención, que ascienden por un sistema de elegantes rampas. Creo

ser ecuánime al sostener que es uno de los parques más bellos del mundo. Y arriba, desde la cima, se descubre otra imagen inédita de la ciudad, con las torres de la catedral, como siempre, gigantes y sensuales. Los únicos ruidos proceden de los manantiales, canalizados con piedra, y de los pájaros que retornaron, unidos a los olores del campo tan próximo. Como aquí, y siguiendo las directrices del Plan Especial, la ciudad histórica se ha ido rodeando de variados parques que permiten visualizarla en 360° con las luces cambiantes, que tan bellos efectos producen en Compostela según sea el clima del día y la hora (Fig. 7).

Eduardo Chillida, trabajando en sintonía con Siza, coloca en una de las plataformas intermedias del parque un pórtico de acero cortén



(7) Puerta de Música, de Eduardo Chillida. Parque de Bonaval. Santiago de Compostela

con pilares cilíndricos y una viga anudada, que titula Puerta de Música como homenaje al Pórtico de la Gloria. Es una escultura potente y delicada al mismo tiempo, que reposa sobre un tapiz de césped que da la impresión de que surgió directamente del suelo.

Otro gran artista, el gallego Leopoldo Nóvoa, realiza una escultura a base de bloques de granito, con una sugerencia de cromlech, que se emplaza en una de las plataformas del antiguo cementerio.

#### LA ARQUITECTURA COMO REQUALIFICACIÓN DEL ENTORNO

La experiencia de implantación de arquitectura de calidad en los barrios ha demostrado su capacidad para ordenar la periferia, tan dispersa como es característico en Galicia, generando plusvalías y actividad económica de forma racional, suministrando servicios complementarios y aumentando, en fin, la calidad de vida de los barrios con el fin de atraer nueva población.

##### Colegio de enseñanza primaria

Gobierno regional. G. Grassi, 1995

En una zona marginal, situada entre los Campus Norte y Sur, la Xunta de Galicia y el Ayuntamiento convinieron en construir un centro de enseñanza primaria, previa ordenación de las riberas del río Sarela, todo ello siguiendo las directrices del Plan Especial.

La arquitectura escolar, de ordinario descuidada en su diseño, recibe un tratamiento cuidadoso en este edificio. Su simplicidad de formas, tanto en planta como en alzado, unida al acierto del emplazamiento, ha venido a cualificar el patrimonio edificado del barrio cir-

cundante y a promover la mejora de las infraestructuras, con la implantación de urbanizaciones privadas complementarias.

### Auditorio de Galicia (Fig. 8)

Administraciones públicas. Concurso de proyectos: J. Cano Lasso, 1989  
El llamado Burgo de las Naciones, operación residencial diseñada en los años 60 por el propio Cano para acogida masiva de turistas, es recalificado en el Plan General como Campus Norte, que se une con los Campus Central y Sur por un corredor peatonal entre el monte Pedroso y la ciudad histórica. Posteriormente, un estudio de detalle define los usos universitarios y culturales.

El vecino barrio de Vite pertenecía al tipo de polígonos públicos



(8) Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela

—de hecho, fue el primero de España, en los años 60—, con grandes y descuidados espacios abiertos, viviendas de mala calidad y problemas sociales importantes. La acción urbanizadora y arquitectónica —facultades, auditorio, colegio mayor—, la mejora simultánea de las dotaciones del barrio —centros escolares, equipamientos deportivos, centro de salud, centro sociocultural, zonas verdes— y la rehabilitación del parque de viviendas lo han convertido en pocos años en una zona de calidad donde ha disminuido de modo apreciable la conflictividad social. Los edificios de Cano, Peña, Noguero, Siza, han jugado un papel indiscutible en el proceso de recuperación de la autoestima de la población de Vite, y los nuevos usos han dinamizado toda la zona.

Arquitectura y actividad cultural son en Compostela caras de una misma moneda. Para emplazar lo que fue en su momento la primera intervención de envergadura en el proyecto de renovación urbana se eligió una vaguada en la margen del centro histórico, creando un centro cultural dedicado a la música y las artes plásticas en un edificio de línea sobria, hecho de piedra, cristal y cobre, que combina la racionalidad de sus volúmenes en la plaza central o en el estanque, que refleja bellamente el volumen que aloja el peine del recinto teatral, con alguna concesión a las invariantes tradicionales de la arquitectura gallega o a cierto barroquismo, como la galería de la fachada que mira hacia el centro histórico o la decoración interior.

Palacio de Congresos de Galicia

Consortio de la Ciudad. A. Noguero y P. Díaz, 1995

San Lázaro, situado a la entrada norte de la ciudad en torno al



Camino de Santiago, y marcado por su condición histórica de antiguo lazareto, se mantenía como área ruralizada carente de equipamientos e infraestructuras. La ubicación de zonas deportivas —en particular, el nuevo estadio de fútbol— y de dependencias administrativas de la Xunta de Galicia, unida al carácter ordenador de los flujos de tráfico que ha desempeñado el nuevo vial periférico, y la construcción de este Palacio de Congresos, han determinado la transformación de la zona, que hoy acoge un importante parque residencial e instalaciones hoteleras y de servicios, que complementan las funciones de las grandes actuaciones públicas poniendo en valor el Camino de Santiago.

Concebido para acoger la intensa actividad congresual de la ciudad, se desarrolla en planta con dos amplios vestíbulos para exposiciones y una gran sala central para 2.200 espectadores, divisible mediante un telón hidráulico. Una segunda sala con 500 localidades, y los servicios de restaurante y cafetería, completan la distribución de la planta principal. En la planta superior se disponen las aulas y salas de seminarios para el desarrollo de las reuniones propias de este tipo de eventos.

Está construido en hormigón, vidrio y acero sobre una plataforma pétreo, con una arquitectura de gran simplicidad y belleza, que hace de él uno de los edificios de mejor factura entre los comprendidos en este proyecto de renovación urbana.

#### CIUDAD Y UNIVERSIDAD

En Compostela, ciudad y universidad han formado a lo largo cinco

siglos una realidad indisociable. Por ello deben sustentar un proyecto urbanístico común en el que los espacios públicos sean tanto para los ciudadanos como para los universitarios, pues todos transitan las mismas calles y deben disfrutar, y también sufrir, la misma ciudad. Atendiendo a la importancia social y el prestigio de los usos universitarios, se decide construir el nuevo Campus Norte, conectado peatonalmente con el Central y el Sur, en una de las zonas de mayor belleza ambiental, la fachada de poniente, con una vocación de protección del conjunto paisajístico.

#### Parque Universitario de Vista Alegre

Consortio de la Ciudad y Universidad. A. Isozaki, en proyecto

En esa fachada protegida de poniente, sobre una antigua propiedad privada, se proyecta la construcción de tres pequeños edificios universitarios (Centro de Estudios Avanzados, Biblioteca y Escuela de Altos Estudios Musicales), una residencia de profesores de diseño lineal y la rehabilitación del edificio primitivo como Casa de Europa. El jardín, que cuenta con una hermosa robleda, se abre al público y se ordena armónicamente una zona del caserío tradicional en la periferia del centro histórico.

El proyecto ha sido especialmente cuidado por Isozaki, que interviene en lo mínimo, ya que se integra en el conjunto como uno de los jardines que rodean la ciudad histórica y que permiten apreciar desde una nueva perspectiva el secreto del conjunto monumental: grandes muros constructivos de monasterios, iglesias, palacios y facultades en paños superpuestos con arquitecturas diferentes de singular belleza.

## Edificios tecnológicos

Universidad de Santiago. M. Gallego, 1998

En los primeros años 30, en paralelo con el Ensanche de la República, se desarrolla hacia el sur de la ciudad una operación decisiva en la expansión del perímetro urbano: el nuevo campus universitario, planificado por Constantino Candeira y ejecutado por Jenaro de la Fuente con una buena arquitectura de corte regionalista. Gradualmente se fueron incorporando nuevas edificaciones y, ya en tiempos recientes, la Universidad encarga un plan especial para racionalizar el crecimiento de sus enclaves urbanos. En el marco de este documento se encuadra el proyecto de tres edificios tecnológicos, resueltos por Manuel Gallego con la sobriedad que lo caracteriza, en tres edificios de líneas estrictas en los que la mejor aportación de diseño quizá sea la reinterpretación del uso del granito. Las edificaciones se armonizan con la topografía, ordenando el borde de la colina que marca el límite sudoeste de los terrenos universitarios.

## LA ARQUITECTURA EN EL TERRITORIO

En Galicia la arquitectura sin proyecto ni licencia, que se conserva todavía en el campo, estaba presente también en las ciudades. La construcción del caserío tradicional, de los muros, de los hórreos, de los "lugares"..., configuraban esa característica arquitectura del territorio. La insensatez de los años 60-70 tuvo como consecuencia que en las ciudades desapareciese el proyecto "de encargo" y que en el campo se destruyese buena parte de la arquitectura del territorio por obra de quienes, al retornar de la emigración, trataban de superar su pasado a costa de borrar lo que habían construido sus predecesores. En las ciu-

dades es necesario recuperar la capacidad de compatibilizar la arquitectura con el territorio.

Zona polideportiva de Sar

Consortio de la Ciudad. Pujol y Arenaza, 1996

Compostela, como todo el país gallego, es muy lluviosa; durante la mayor parte del año se hace necesario recurrir a las instalaciones cubiertas para las actividades de ocio.

Esta nueva zona deportiva se incardina en un plan especial que ordena el cauce del río Sar protegiendo un entorno natural de gran belleza. Es una demostración de cómo la arquitectura de gran escala puede insertarse en un tejido rururbano, tan peculiar del hábitat gallego, sumamente delicado. El diálogo entre el monte, el valle y el río, que en esta zona forma un meandro, es completado con el edificio circular que señala este accidente geográfico, que la densa vegetación circundante prácticamente había escondido.

La actuación integra un pabellón con capacidad para 7.000 personas, utilizable para manifestaciones deportivas o culturales, con seis pistas polideportivas, gimnasios y, en el exterior, un complejo de piscinas.

#### LA SIMBOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA

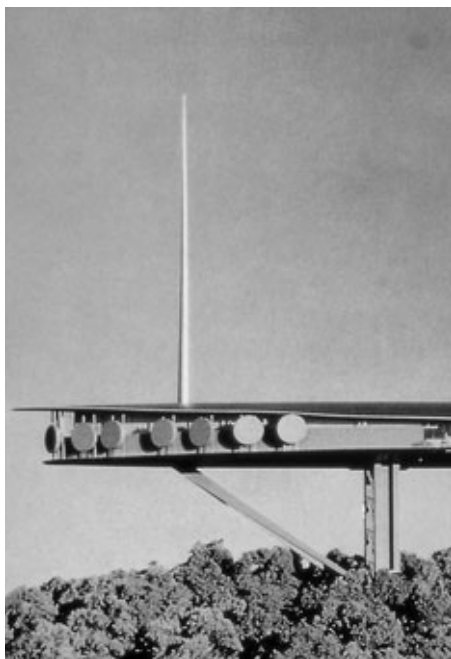
Teníamos ya un símbolo claro en la catedral, que aparece en las fotos y en toda clase de objetos; más anecdótico es el "botafumeiro", con variadas connotaciones. ¿Por qué necesitábamos otro? La ciudad del señorío eclesiástico tenía sus símbolos, y la ciudad de la democracia debía tener los suyos. No se trataba de negar los símbolos anteriores,

sino de crear otro que fuese como un eco actual.

### Puerto de telecomunicaciones del Pedroso (Fig. 9)

Sectores público y privado. N. Foster, en proyecto

En 1995 la Unión Europea elige a Santiago de Compostela, en representación de España, para compartir con Aviñón, Bergen, Bolonia, Bruselas, Cracovia, Helsinki, Praga y Reikiavik la Capitalidad Europea de la Cultura en el año 2000. Este hecho marca el momento en que se decide llevar adelante el proyecto de dotar a la ciudad de un nuevo símbolo para los nuevos tiempos.



(9) Puerto de telecomunicaciones del Pedroso.  
Santiago de Compostela

El monte Pedroso, que domina la fachada protegida de la ciudad, está poblado por múltiples antenas e instalaciones. Estos elementos se eliminan y sustituyen mediante un proyecto avanzado de telecomunicaciones a desarrollar por las empresas privadas del sector, junto con una propuesta turística para este mirador privilegiado. El proyecto se desarrolla sobre una planta elíptica, que evoca la forma de la ciudad histórica, elevada sobre dos grandes soportes que rematan en dos altas torres, reforzando así el sim-

bolismo formal del edificio. Enfatizando una popular figura poética, el sol brillaría en la cubierta reflejándose hacia la catedral, dorando aún más los líquenes de la fachada e iluminando, al entrar por el rosetón, la frente de Santiago el Mayor.

Los extremos de la planta elíptica se privatizan para uso de los operadores de telecomunicaciones. En la zona central se forma un gran hall al que se llega por elevadores y un corredor perimetral superior desde el que se podrá ver la ciudad histórica y el mar. El proyecto incluye, finalmente, la reforestación y protección ambiental del monte.

#### LA REHABILITACIÓN

Ahora quiero referirme a las políticas desarrolladas en la rehabilitación del centro histórico, que ha sido y es uno de los objetivos nucleares de la política del Consorcio de la Ciudad, de cuyo funcionamiento se hablará al final.

La ciudad histórica está compuesta por 6.700 viviendas agrupadas en unos 2.800 edificios. Más de la mitad de ellas han llegado hasta nosotros perfectamente conservadas por sus propietarios; sólo un diez por ciento se hallan vacías o abandonadas y un 38% precisan de alguna intervención.

Para restaurar, rehabilitar, conservar (no es éste el momento de entrar en el significado preciso de cada uno de estos términos) y preservar la memoria histórica de la ciudad se emprendieron diversas actuaciones en el exterior de los edificios: fachadas, bajantes, carpintería, etc. Un

nuevo paso se plasmó en los sucesivos "programas puente" de rehabilitación, mientras se tramitaba el Plan Especial. Estos programas, más allá de sus efectos materiales, tuvieron una función fundamentalmente pedagógica y persuasiva: se trataba de convencer al ciudadano de los beneficios de la rehabilitación y de su implicación en esta labor junto a las administraciones públicas, de hacerle recuperar la memoria histórica, la biografía personal y colectiva que estaba escrita en los estratos de su casa, restableciendo el diálogo respetuoso entre la arquitectura exterior y la interior.

En 1994, el Consorcio de la Ciudad encomienda al Ayuntamiento el establecimiento de las medidas oportunas para la rehabilitación de la ciudad histórica. Con la creación de una Oficina Técnica, el Consorcio inicia un ambicioso proyecto que armoniza la necesaria renovación de las viviendas con el respeto y la conservación de los elementos que identifican y caracterizan estas arquitecturas. En la Oficina encuentran los particulares la asistencia técnica y administrativa que precisan para definir el alcance de las obras, sus presupuestos y la elección de la empresa que desarrollará los trabajos. También se les facilita asesoramiento arqueológico y la tramitación de permisos y licencias de obra. Desde el primer contacto, los arquitectos de la Oficina se ocupan de cada ciudadano, visitando su vivienda, en la que se tratan de conciliar sus necesidades con las condiciones imprescindibles para asegurar la conservación del patrimonio.

La Oficina se ha ocupado de organizar las estructuras operativas que intervienen en la rehabilitación, los técnicos y empresas que han hecho posible un proceso compartido y aceptado por los ciudadanos. El programa cuenta con empresas de rehabilitación homologadas, a las que se

imparten regularmente cursos prácticos sobre técnicas y materiales, y que mejoran su cualificación a través de la experiencia en las intervenciones programadas y permanentemente supervisadas por la Oficina Técnica. Arquitectos de la ciudad colaboran en la dirección de las obras en períodos rotativos de seis meses y con dedicación total al programa, mientras que otros arquitectos completan su formación académica participando en la redacción de proyectos y en el control de obras (Figs. 10-11).

Todos los proyectos se realizan en la Oficina, excepto aquellos considerados como obra mayor o muy compleja, que son encargados por los propietarios a arquitectos de su elección. En cualquier caso, la Oficina cumple un papel pedagógico fundamental, explicando directamente a los ciudadanos interesados, en términos comprensibles, cómo, por qué,



(10) Rehabilitación. Santiago de Compostela



(11) Rehabilitación. Santiago de Compostela



para qué y en qué consiste la rehabilitación; además, al actuar como "ventanilla única" abre el camino para que los propietarios y residentes del centro histórico puedan superar con menor esfuerzo los obstáculos que puedan surgir y que, en otro caso, podrían hacerles desistir de emprender cualquier actuación.

El programa de rehabilitación gestionado por la Oficina ha consolidado un sistema basado en la agilidad de la tramitación administrativa, la asistencia técnica integral y la relación directa, personal y cualificada con cada uno de los agentes implicados. Y, sobre todo, basado en la economía de las intervenciones ligeras y en la flexibilidad de la rehabilitación dispersa, programada conforme a las directrices del Plan Especial de Protección y Rehabilitación de la ciudad histórica. La rehabilitación ligera se considera un instrumento óptimo para la conservación de las ciudades históricas, frente a operaciones "macro" de renovación urbana dirigidas desde la administración. Las nuevas tecnologías, coherentemente empleadas, resuelven con satisfacción los problemas de la edificación histórica y la conservación de las estructuras tradicionales, sin modificar la esencia del patrimonio. Además, la inversión por vivienda es asequible con o sin créditos de financiación, y colectivamente positiva, pues hasta la fecha han sido renovadas y reintegradas en el mercado, con parámetros actuales de habitabilidad, unas quinientas viviendas, de las 1.200 que se encuentran en trámite (Fig. 12).

Además del parque de viviendas, se han rehabilitado un buen número de iglesias, mercados, teatros... Con estas intervenciones, Santiago de Compostela se cuenta entre los centros históricos mejor conservados de Europa.



(12) Rehabilitación. Santiago de Compostela

#### FÓRMULAS DE GESTIÓN INNOVADORA

La transformación de una ciudad es siempre fruto de una idea, de un sueño. Es necesario idear cómo deberá ser, pero sabiendo muy bien cómo es y siendo conscientes de todos los resortes de su historia para poder luego transformarla. Hasta el siglo XIX Compostela se mantuvo, como hemos visto, en permanente mutación y estrechamente ligada a la modernidad; las nuevas arquitecturas se contraponían a las anteriores, destruyendo en muchos casos lo preexistente. Un proyecto actual de transformación no podía ser destructivo, sino que, valorando el pasado, tenía que poder imaginar simultáneamente un presente y un futuro, y no sólo imaginarlo: tenía que poder diseñarlo. Como arquitecto, conozco bien la diferencia sustancial entre la idea y su concreción. El tercer paso es llevarlo a cabo, no en solitario sino con apoyos,

y esto requiere ser capaz de convencer del proyecto y saber con quién se cuenta para realizarlo.

Este proceso se puede resumir con seis verbos: hay que concebir el proyecto, tal y como acabo de decir. Hay que ordenar la ciudad y sus actividades; esto es asequible a una escala como la de Santiago, de unos 130.000 habitantes, pero es difícil cuando se trabaja con una población de millones. Hay que conseguir apoyo político y social, superando fronteras ideológicas: la ciudad no es un punto de enfrentamiento, sino un lugar de encuentro. Hay que liderar el proyecto desde su potencial y con capacidad de convicción; éste es el rol fundamental que debe protagonizar el Ayuntamiento. En quinto lugar, es necesario repartir la riqueza: la ciudad tiende a desequilibrarse y corresponde a los que gobiernan conseguir un reparto equitativo de los recursos. Por último, se han de generar procesos de solidaridad, educación colectiva y espíritu de ciudadanía.

Esta transformación se puso en práctica a través de la acción concertada de las tres administraciones (central, autonómica y local), coordinadas en una única administración especializada. Para explicarlo debemos aludir al primitivo Patronato de Santiago, creado en los años 60 y que se mantuvo como un ente inoperante en las últimas décadas, hasta que es refundado en 1991, ahora bajo los auspicios de los Reyes de España. El Real Patronato cuenta con un nuevo brazo ejecutivo: el Consorcio de la Ciudad, que es presidido por el alcalde y tiene establecida la siguiente participación en términos presupuestarios: un 60% es aportado por la administración central, un 35% por la regional y un 5% por la local. El mecanismo operativo del Consorcio se basa en el principio del consenso, estableciendo una dinámica singular que permite superar las

naturales discrepancias políticas entre administraciones de uno u otro signo. Tanto es así, que si preguntáramos por la razón última del éxito de las operaciones, habría que contestar que además del proyecto, es el diálogo entre las administraciones, entre los miembros del consejo de administración, que representan al gobierno y a la oposición; consenso que, aun no siendo total en ocasiones, ha permitido salvar en su seno las discrepancias y exteriorizar el acuerdo. Es la mejor fórmula para gestionar de forma eficiente la intervención en las ciudades históricas.

Mediante programas y presupuestos anuales se han ido desarrollando los objetivos de infraestructuras y equipamientos plasmados inicialmente en un documento denominado "Compostela 1993-1999", así como las acciones necesarias para la rehabilitación y conservación del conjunto histórico. Aproximándose el horizonte terminal de aquel proyecto, el Consorcio ha aprobado recientemente un nuevo plan de actuación que se extiende hasta el año 2004: en 1999 se celebra un nuevo jubileo compostelano; en el año 2000 Santiago será, como queda dicho, una de las Capitales Culturales de Europa, y el próximo año jubilar —cuando el 25 de julio, festividad del Apóstol Santiago, caiga en domingo— será el 2004. Se ha considerado, así, que ésta es la oportunidad para concluir las operaciones en marcha y dar un nuevo impulso a ese proceso de transformación, capaz de generar un amplio consenso entre las administraciones y los ciudadanos.

La Unión Europea premia cada cuatro años a las ciudades que mejor han desarrollado sus políticas urbanísticas. Pues bien, el esfuerzo de la última década ha sido reconocido y la experiencia de Santiago de Compostela, seleccionada entre un conjunto de 170 candidaturas, ha merecido el Gran Premio Europeo de Urbanismo 1998.

## Bibliografía de referencia

BORJA, J., y CASTELLS, M., Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información. Taurus, Madrid, 1997.

BORJA, J., et alii (eds.), Las grandes ciudades en la década de los noventa. Sistema, Madrid, 1990.

Casabella (revista), n.º 618, 1994.

Ciudad y Territorio (revista), n.º 1-2, 1975.

COSTA BUJÁN, P., y MORENAS AYDILLO, J., Santiago de Compostela 1850-1950. Colexio O. de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 1989.

FERNÁNDEZ GÜELL, J.M., Planificación estratégica de ciudades. Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

GARCÍA CORTIZO, et alii, "El impacto de la capitalidad en la estructura espacio-funcional del centro histórico de Santiago de Compostela". X Congreso de Geografía. Zaragoza, 1987, vol. II, págs. 561-569.

GRACIA, F. de, Construir en lo construido. La arquitectura como modificación. Nerea, Madrid, 1992.

MARTÍ ARÍS, C. (ed.), Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente. Consorcio de Santiago-Ed. del Serbal, Santiago de Compostela, 1995.

Ciudades (revista), n.º 3, monográfico Pensar la ciudad. Vitalidad y límites del plan urbanístico, 1996.

# **Creación plástica en el espacio urbano**

Gloria Moure



Las aventuras y desventuras de la escultura, desde los tiempos más remotos, están ligadas al desarrollo urbanístico. Me refiero de manera ambivalente a esta relación tan intensa como insoslayable porque, en efecto, ha sido el crisol de grandes logros estéticos, pero también el soporte persistente de perniciosas rémoras. En época relativamente reciente, más en concreto, desde finales de los años sesenta, la dinámica del arte ha significado un aumento de complejidad, tanto en la interrelación entre los géneros como en la naturaleza de la composición dentro de cada uno de ellos, inaugurando de este modo una fase apasionante de la contemporaneidad artística, la cual —y no titubeo al decirlo— constituye el final de un modo de entender la modernidad y el inicio de otro, por otra parte consecuente con los cambios cognitivos occidentales que se producen en paralelo. Esa complejidad se ha articulado en torno a las tensiones entre parejas dialécticas fundamentales, como objetividad-subjetividad, paisaje-objeto, pintura-escultura, creación-percepción, creación-interferencia o abstracción-acumulación, por citar algunas de las más interesantes. Las ciudades y su desarrollo constituyen en este nuevo contexto de cono-



cimiento y de creación un símbolo paradigmático donde esta pléyade de tensiones binarias ejerce su acción y hace patentes sus efectos. Tal vez el conjunto de categorías por complejidad, inestabilidad, contingencia e interdependencia sea hoy el conglomerado óptimo para iniciar cualquier análisis estético de la actualidad, que algunos han llamado posmodernidad y que yo me contentaría con calificar de modernidad revisada, pues no creo que el ciclo moderno, cuyos inicios hay que establecer en la Ilustración, haya acabado, sino conformado en estos últimos años tan sólo una reflexión, aunque importante.

Es bien cierto que para los románticos, la escultura —a través del ideal griego de totalidad— fue un paradigma y que, en pintura, el paisaje natural constituye la gran metáfora de la armonía buscada y soñada. Ambos hechos corren parejos a la sublimación de las emociones, el advenimiento del criterio estético y a la asunción de la contingencia de la condición humana. Sin embargo, como se nos ocurriría a todos todavía, probablemente por la persistencia de los prejuicios teológicos y progresistas, al romanticismo —como al manierismo anteriormente, por ejemplo, y, en general, como a cualquier época de estabilidad cognitiva precaria— se le estigmatizó con el marchamo de la transitoriedad anunciadora de órdenes estables en el futuro.

En efecto, el siglo XIX se caracterizó finalmente por el cientifismo absoluto de todas las cosas y, lo que es más, por su consideración aislada. Esto ocurrió porque, lejos de asociar las cosas por su apariencia superficial y su localización en el interior de un paisaje (eso era el principio de representación vigente hasta entonces), se pasó a relacionarlas por sus estructuras internas y objetivas. En lugar de un objeto global se consideró que existía un mundo de objetos (los del arte inclui-

dos), cada uno con su propia dinámica objetiva de evolución. Esta perspectiva desconsideraba, en mayor o menor medida, el papel del observador y la importancia del entorno (o paisaje); como consecuencia lógica comenzaron los fraccionamientos y las parcializaciones de cualquier totalidad. Por ende, esa objetividad se vio forzada por la creencia acérrima en una naturaleza mecanicista, donde no había sitio para la incertidumbre ni para la probabilidad, mientras que el espacio de opinión y, por tanto, de la poesía, se iban constriñendo, presionados por la preponderancia del discurso del idealismo racionalista (de uno u otro signo). El mundo parecía quedar reducido a un sistema de ecuaciones bien definido y con parámetros permanentes, de modo que alterando una variable se podía predecir con exactitud lo que iba a ocurrir con todas las demás. El determinismo alcanzó a todas las disciplinas, el lenguaje se convirtió en objeto con sus reglas autónomas, la metafísica pareció fenecer sin remisión, la filosofía se transformó en lógica formal y la historia en un argumento conocido y previsible, ordenada por su correspondiente filosofía.

Sin embargo, aunque la descripción del panorama decimonónico parece tener un tinte peyorativo, la convulsión cognitiva que causó en su día el advenimiento de la objetividad y de la idea de estructura interna (como oposiciones al principio de representación) fue enorme y enriquecedora para la cultura y el arte de Occidente. Su impulso ha durado aproximadamente ciento cincuenta años y, sin duda, está ya agotado desde hace por lo menos treinta, pero se trató de un siglo y medio extraordinario desde el punto de vista de la creatividad. La preeminencia de la objetividad sobre la representación iba a provocar una tensión bidireccional entre escultura y pintura. Ambos géneros tenían sus propias luchas internas, pero sus condicionamientos eran diferen-

tes. La principal restricción de la pintura era la de la representación y las limitaciones que demarcaban el bastidor y el marco de los cuadros. La escultura, más protegida de la representación por la evidencia de su tactilidad, estaba en cambio mucho más ligada que la pintura a la idea de conmemoración de efemérides y a la anécdota histórica. Junto a la arquitectura, a la cual ornamentaba e ilustraba como superposición, servía fielmente al discurso del poder, impregnada de su arquetípico carácter monumental. Adicionalmente, ambas disciplinas contaban con todo el peso del academicismo sublimado típico del siglo pasado.

La escultura, trabajosamente, sobre todo de la mano de Medardo Rosso y, en menor medida, de Rodin, y más tarde, a partir del primordial impulso de Brancusi, consiguió liberarse de la necesidad del pedestal y de su localización en un emplazamiento concreto, a la vez que privilegiaba las texturas en detrimento de las invariables superficies pulidas en bronce o en mármol. En este proceso de liberación, los aspectos pictóricos como la visión frontal, la tendencia a la inmaterialidad, a la forma esquemática esencial y a la continuidad del espacio, como se puede apreciar ya en la obra de Rosso, fueron catalizadores potentísimos de la creatividad. La pintura, por su parte, comenzó a valorar en sí mismos los colores y su luminosidad, así como los volúmenes implícitos en la geometrización del plano pictórico, mientras facetaba el espacio para absorber la tridimensionalidad. Luego abordó la tactilidad de las protuberancias materiales que surgían de los lienzos y la objetualidad de los collages y assemblages. El proceso había comenzado inexorablemente en el impresionismo y posimpresionismo, pero la verdad es que las dos prácticas, escultura y pintura, tendían cada vez más a intercomunicarse e incluso a solaparse y a confundirse. De todos modos, ambas seguían una evolución introspectiva, concentradas en sus

potencias propias e internas. Como he dicho, el lugar de emplazamiento no importaba demasiado y las obras de arte parecían concebirse como objetos transportables, autónomos y que no interferían en el entorno. En este contexto, la presentación cruda de objetos más o menos alterados que realizaron los dadaístas, o incluso sus acciones revulsivas, fueron consideradas como chispazos antidiscursivos pero transitorios, lo mismo que la fotografía de Rosso y posteriormente la de Brancusi no fuera entendida en su momento. La subrayada convergencia entre pintura y escultura no iba a producirse de la mano de posiciones antidiscursivas sino todo lo contrario, y tendría lugar en el seno de un tercer género, la arquitectura. Pienso que, más que de una convergencia, se trató de una dilución total en lo arquitectónico. La aplicación a ultranza de la abstracción reductora típica de esa fase de la modernidad, es decir, la búsqueda de lo simple, esencial y unitario favorecía esa traslación espacial hacia la arquitectura. La vanguardia histórica buscaba persistentemente el arte que se correspondiese con el discurso ideológico también globalizador. La mera contemplación de las pinturas de Mondrian y de los neoplásticos, o las obras de los constructivistas rusos, hacía prever la absorción arquitectónica de la pretendida totalidad de la mano del discurso racionalista, para servir a la buena forma en términos funcionales y a la democracia de la producción y del consumo. La Bauhaus fue, sin duda, un logro conspicuo y corolario. Paradójicamente, tanto ella como el entusiasmo del constructivismo ruso sucumbirían en sendos discursos totalitarios de uno y otro signo, a pesar de haber encontrado en el entramado de la racionalidad la cohesión necesaria para integrar las artes en una sola y haber conseguido que esta integración, aunque fuese algo jacobina y dirigista, se viviese a diario.

En la posguerra mundial, la vanguardia histórica, emigrada en su mayoría a los Estados Unidos, retomó los presupuestos modernos decimonónicos a través del surrealismo y a partir de esa tendencia acabó generando el expresionismo abstracto, que como escuela, tenía todo el aspecto de epílogo, al basar su aproximación creativa en una angustiada desesperación. Sin embargo, especialmente en el caso de Pollock, la sublimación gestual del dripping y la ausencia de composición anunciaba el advenimiento de las acciones de los creadores como obras en sí mismas y la extensión de la pintura a los espacios de las arquitecturas interiores. En el contexto de la vanguardia, digamos "clásica", el subjetivismo abandonista y exacerbado del expresionismo abstracto motivó todavía movimientos de respuesta que reclamaban de nuevo una máxima objetivación como el minimal y el pop; mientras figuras específicas configuraban un variado grupo que tendió a renovar los presupuestos dadaístas con fuerza como fue el caso de las manifestaciones Fluxus, por ejemplo.

De todas maneras, al final de los sesenta, el discurso de la objetividad del determinismo, del optimismo racionalista, de la abstracción reductora, del materialismo histórico y, en general, de la certeza mecanicista estaba ya exhausto. En el terreno puramente estético, las vanguardias —en el sentido histórico— habían apurado ya al extremo sus premisas y tendían a corporativizarse sin demasiado sentido. La ciencia hacía ya tiempo que había abrazado la incertidumbre como premisa natural y los procesos caóticos intermitentes, como iniciadores de situaciones con un contenido de orden superior. Incluso los procesos de causalidad se ponían en cuestión, a la vez que se aceptaba que toda observación afectaba a lo observado. En la economía se había producido una revolución parecida, de manera que el determinismo keynesiano sucumbía ante la eficiencia que suponía el dejarlo todo en manos

de la concentración caótica que implicaban los mercados. En lo político y social, los acontecimientos ocurridos entre el sesenta y ocho y los primeros setenta certificaron la obsolescencia de los discursos dominantes en los sempiternos bloques enfrentados. En filosofía y lingüística, también la incertidumbre invadió todos los ámbitos, y se reconoció que el lenguaje no tenía apenas contenido de verdad. Por lo tanto, nuestra percepción de la realidad dependía de la validación lingüística que hacíamos de lo real a partir de nuestras configuraciones previas. Se dijo que la historia había llegado a su fin, pero en realidad lo que se quería decir es que la filosofía de la historia, cualquiera que ésta fuese, no justificaba ningún discurso estable y menos aún si era progresista. Súbitamente, el espacio dialéctico, antes usurpado por la dictadura del racionalismo, se amplió con violencia, y con él los ámbitos poético y político, mientras el conocimiento sensible revivía, esta vez en alianza con la ciencia, y la naturaleza metafísica del conocimiento humano volvía a valorarse sin complejo alguno. Una nueva fase de la modernidad se iniciaba con un renovado ímpetu de creatividad, a partir del conjunto de categorías que al principio he mencionado: complejidad, inestabilidad, contingencia e interdependencia. Hasta entonces esas características definían épocas transitorias, pero desde entonces iban a certificar una situación permanente y con ello, a adecuar el conocimiento a la experiencia de la condición humana.

El arte de estos últimos treinta años —salvo algunos momentos definidos por actitudes de reacción pendular, que duraron poco— se enmarca en este contexto libertario, óptimo para la creación pero difícil de asumir excepto para los creadores (la mayoría de nosotros preferimos ceder espacios de libertad a los discursos o a las religiones para poder asirnos a reglas de comportamiento tomadas de prestado).

Abandonada la alteridad objetiva y aislada de la obra de arte, ésta no deja de ser un objeto en un mundo de objetos, pero solamente alcanza su sentido insertándose e interaccionando con el paisaje que la entorna y contiene, por eso a finales de los sesenta el posminimalismo, el pos-conceptualismo o el povera se plantean como ruptura de confines y como expansión espacial. Expansión hacia un paisaje material, sea urbano o natural, o inmaterial, como el que prefiguran la cultura y la historia, que es fluyente y cambiante. En ese paisaje complejo y global, el creador es un observador privilegiado, pero está dentro de la composición, alterándola con su conocimiento y con su creación. Este concepto de creatividad como interacción e interferencia dinámicas con la realidad no es en absoluto nuevo, pues se trata más bien de una versión moviente e interactiva del antiguo concepto aristotélico de mimesis, por siglos identificada con la imitación formal, pero que el filósofo definió como "imitación de los modos de crear del natural". Por otra parte, en un contexto interdependiente y de configuraciones inestables para comprenderlo, el acto de creación no puede entenderse de otro modo.

Esta nueva concepción de las cosas motivó que los artistas tendieran a intervenir y a hacer suyos los espacios interiores o exteriores en los que creaban, fuesen esas intervenciones efímeras o permanentes. Ya no se trataba de subsumirse en el natural, en el urbanismo y en la arquitectura, como antaño, sino de aliarse con ellos bidireccionalmente. En este proceso, la percepción misma era un motivo de poetización y no un procedimiento de apreciación externa a las obras, de ahí que haya proliferado tanto en estos últimos años la elaboración de arquitecturas que son recintos o trayectos de percepción pura (por ejemplo, Anish Kapoor o Dan Graham). Por otra parte, tras un siglo y medio de intentos infructuosos, había quedado más que claro que es imposible extraer de los

objetos su inevitable contenido lingüístico a base de extirpaciones (o sea, mediante la abstracción reductora) si nuestra apreciación de la realidad no puede ser más que lingüística. Los artistas se dieron cuenta de que todo objeto es una metáfora y una abstracción, o un conjunto de ellas, incluido el paisaje mismo en toda su globalidad, que está ahí, pero que es una metáfora de la contingencia de la condición humana y de la imposibilidad del conocimiento absoluto. Por lo tanto, como estrategia configurativa de énfasis plástico o visivo, era mucho más consistente aprovechar la potencia signíca de los objetos y asociarla imprevisiblemente mediante las elecciones y disposiciones oportunas, a fin de conseguir la disolución de significados. La arquitectura en sí está llena de signos lingüísticos y por ello es frecuente en las composiciones que los creadores los usen profusamente (i. e.: los muros y los arcos de Kounellis, o la casa encaramada y descompuesta que Vito Acconci construyó en la pared exterior del Centro Galego de Arte Contemporánea).

Así pues, se ha producido una integración de las artes, pero no por la vía de un discurso racionalista superpuesto, sino por los imperativos evidentes del contexto paisajístico, donde la creación tiene lugar indefectiblemente. En ese paisaje, materia, información y lenguaje forman un entresijo casi impenetrable, y el artificio se entremezcla indisolublemente con la naturaleza. Como ya he dicho antes, la ciudad es la muestra prístina de esta simbiosis total y en continuo movimiento. Como en la naturaleza, se producen en ella mutaciones aparentemente inocuas, que, debido a la complicada red de relaciones vitales y sociales, originan desorden (entropía), que posteriormente es absorbido y neutralizado por una ordenación superior o inferior (si la ciudad está en regresión). No todo el comportamiento social es puramente utilitario, por lo que en el proceso urbanístico se producen chispazos cre-



ativos que se sedimentan y se solidifican. Es por lo tanto correcto decir que la ciudad es una obra de arte colectiva, que se aproxima a la objetividad perfecta por la vía del comportamiento caótico de multitud de actitudes individuales. Como en la naturaleza, esos cambios multiplicativos a partir de situaciones y mutaciones unitarias originan procesos difícilmente reversibles y que convierten el tiempo en materia y en forma, a modo de los estratos palpables de la memoria y de la historia. La ciudad es, pues, un crisol privilegiado de creación.

Está claro que los cambios en los modos de conocer, y, consecuentemente en el arte —que se hicieron patentes para algunos al finalizar los sesenta y ahora ya para todos, en la redefinición de la actitud moderna— han significado la inclusión de la arquitectura y del urbanismo como elementos de configuración y no únicamente como soportes de la misma. Esto plantea una relación dialéctica entre disciplinas, la arquitectura por un lado y las artes plásticas y visuales por otro, que pueden ser conflictivas pero también armoniosas. Son ya miles las experiencias conjuntas (yo misma comisarié una muestra colectiva de escultura urbana en Barcelona durante las Olimpiadas del 92, cuyas obras son permanentes) y los proyectos son cada vez más numerosos. En algunos de esos trabajos la idea monumental y de celebración no ha desaparecido, precisamente porque los creadores han querido, por un motivo u otro, poner énfasis en la cuestión, pero en la mayoría de las ocasiones las intervenciones actuales de los creadores en los contextos arquitectónicos no se basan en la decoración, sino en la alianza interactiva, como corresponde a la naturaleza (estética) de sus ansias creativas. Podemos decir que la escultura ha recuperado el concepto de emplazamiento, que antiguamente le era esencial y del que la primera modernidad le había liberado. La segunda modernidad se lo ha devuel-

to, no con el carácter restrictivo que tenía en el pasado, sino como elemento adicional y multiplicador de poetización, porque ya nada puede abstraerse de su entorno. Por otra parte, tal vez no sea justo ni consistente hablar sólo de escultura al referirnos a las intervenciones creativas paisajísticas, porque si ya vimos que en el siglo XIX el arte moderno había evolucionado al igual que en la primera mitad del siglo XX, como resultado de la enriquecedora relación de tensión y de complicidad entre la escultura y la pintura, no es menos cierto que, a partir de la expansión hacia el entorno, que se produce al final de los sesenta, la línea divisoria entre ambos géneros se hace aún más tenue, como han corroborado numerosos artistas que trabajan con más de dos dimensiones. Visión y tactilidad parecen muy diferenciadas sensitivamente hablando, pero el concepto configurativo de una u otra práctica encierra casi siempre aspectos comunes a ambos sentidos de modo que deberíamos hablar sólo de arte y no de sus géneros.

Finalmente, diré que las intervenciones artísticas en el paisaje urbano implican procesos administrativos complicados y una inevitable intervención institucional, por lo tanto, es muy importante que exista cierta complicidad sensible, que, unida a la voluntad política, posibilite que esos proyectos puedan llevarse a cabo adecuadamente. Mi experiencia barcelonesa, comentada antes, así me lo enseñó. Por otra parte, el papel de un museo de arte contemporáneo puede y deber ser también esencial en este tipo de realizaciones urbanas, ya que su función de catalizador de creatividad no debe restringirse necesariamente a su recinto, por lo que es más lógico que entre sus tareas se encuentre la misión de activar determinados espacios de la ciudad donde se ubica, aportando para ello su experiencia y su poder de convocatoria. Ahora que los estados se difuminan y a las ciudades se les abre un futuro pro-

metedor en lo político y en lo social, el arte les ha reconocido un rol primordial como muestras de la creatividad contemporánea. Puede que algunas lo asuman y otras no, como ocurre en la naturaleza y en el artificio que la prolonga.

**Escultura pública,  
arte de la ciudad**

Pierre Restany



El siglo XX será recordado como el gran siglo de la escultura, ella ha subrayado todos sus aspectos de modernidad, adquiriendo al mismo tiempo una perfecta autonomía objetiva. Ha abandonado la rutina de la monumentalidad para renovar el estatuto social de la estatuaria. Su imaginario representativo se ha visto extraordinariamente estimulado por su creciente libertad formal; ha seguido la aceleración de la historia a través de una sucesión de estilos, desde el Cubismo hasta la Abstracción Geométrica, desde el Cinetismo hasta el Nouveau Réalisme, desde el concepto existencial hasta el relacional. El imaginario tridimensional ha hallado una nueva fuente de inspiración en el desarrollo tecnológico que ha puesto a disposición del artista nuevos materiales, como el plástico, o materiales tradicionales "normalizados" mediante tratamiento industrial y, consecuentemente, con un uso más flexible. El escultor ha podido utilizar todas las técnicas de animación mecánica y la electrónica le ha abierto las inmensas posibilidades interactivas de la realidad virtual, desde la holografía hasta los dispositivos relacionales.

El imaginario tridimensional ha contribuido de forma crucial a hacer emerger en nuestra sociedad postindustrial un nuevo criterio de juicio estético: lo verdadero sustituye a lo bello en la formación del gusto individual o colectivo, privado o social. Desde luego esta noción de verdad no se limita a la constatación lógica de la evidencia. Se trata de un sistema cultural complejo, que pone en práctica un dispositivo de apariencias que tiende a suscitar en nosotros, ante la obra o la instalación, la sensación de una verdad gratificante. Para que lo verdadero constituya para nosotros una fuente de placer, es necesario que nosotros lo percibamos como verídico; y para que así sea, ha de mostrarse "un poco más verdadero que en la naturaleza".

Justamente en ese suplemento de verdad sensible es donde se jugará el destino del arte del tercer milenio, que hoy se encuentra en el centro del debate sobre el papel del arte dentro de la cultura global. Sólo si el arte asume su verdad hasta el fondo, será capaz de desarrollar en todos los campos de la cultura práctica su vocación específica, que es la de ser el vehículo humanista de la comunicación.

En el campo del arte público es donde la escultura del siglo veinte ha afirmado, de la manera más espectacular y más evidente desde el punto de vista social, la dimensión humanista de su presencia. El extraordinario desarrollo de los parques de esculturas al aire libre, inicialmente en los Estados Unidos y más tarde en todo el mundo, lo atestigua sobradamente. Pero el fenómeno fundamental radica en el drástico cambio de la relación entre la escultura y la arquitectura. Durante mucho tiempo la escultura ha desempeñado la función decorativa de la arquitectura. Las necesidades de la reconstrucción en Europa y el desarrollo generalizado de una ecología del urbanismo han primado el pro-

blema del arte en la ciudad, hasta tal punto que no resulta exagerado decir que la escultura pública, en la mayoría de los casos, se presenta hoy en día como la forma semántica superior del mobiliario urbano.

A partir de los años setenta, Francia ha vivido la original experiencia de sus villes nouvelles, que han surgido en la periferia más alejada de los mayores núcleos urbanos y, sobre todo, en la región parisina. Muy pronto se ha planteado el problema de un urbanismo estructural en estas zonas de viviendas que han nacido en antiguos terrenos agrícolas, en los espacios libres entre centros preexistentes, es decir, en el "vacío", cuya edificación dependía de varios arquitectos y promotores. La idea genial ha sido recurrir a escultores para renovar los lugares y dotar así de una columna vertebral a la carne desmedulada de una



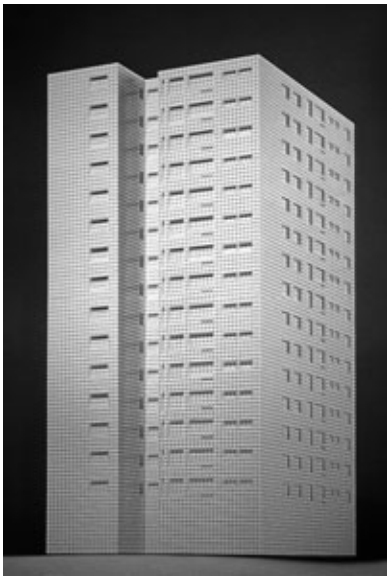
Dani Karavan. Axe Majeur. Cergy-Pontoise, 1980-90





Nissim Mercado. Meta. Saint-Quentin-en-Ivelines, 1988-90

Jean-Pierre Raynaud. La Tour Blanche  
(proyecto). Vénissieux



arquitectura anárquica. Uno de los ejemplos más significativos de esta nueva dimensión sintética de la escultura pública, que podríamos definir como "estructuralismo urbano", nos lo ofrece Dani Karavan, autor de las doce estaciones del Axe majeur. Cergy-Pontoise a lo largo de tres kilómetros; otro es el que nos ofrece Nissim Mercado, con su fuente Meta y su plan regulador de todo un barrio en Saint-Quentin-en-

Yvelines. El proyecto de Jean Pierre Raynaud, la Tour Venissieux, en la región de Lyon, plantea el delicado problema de la rehabilitación cultural de una zona periférica deprimida.

El ejemplo de las villes nouvelles francesas se tomó como modelo en Japón, cuando, a partir de 1982, se agudizó la urgencia de un urbanismo racional en las zonas en vías de desarrollo, sobre todo por lo que respecta a la gestión de los espacios verdes. Bukichi Inoue, recientemente desaparecido, ha desempeñado el papel de Karavan japonés y en su país se ha impuesto como protagonista del arte público. Sus realizaciones son especialmente numerosas en la región de Kansai, de la que procedía, y el proyecto de renovación integral de Murou, su pueblo



Bukichi Inoue. My Sky Hole / Madrid. Madrid, 1992



Piotr Kowalski. La Porte de Paris.  
Saint-Quentin-en-Ivelines, 1983

natal, puede considerarse como su auténtico testamento espiritual.

Estos pocos ejemplos emblemáticos, que he querido elegir en los dos extremos opuestos de la tierra, hacen hincapié en la urgencia de una reflexión sobre uno de los problemas capitales que tiene la supervivencia de nuestra sociedad postindustrial: el arte de la ciudad. Arte de la ciudad, arte en la ciudad. Desde el punto de vista de la perspectiva urbanística, hay una

auténtica economía de rectas comunicantes. Arte de la ciudad, arte en la ciudad; si la ciudad acoge el arte en su tejido sociocultural, este no es ya una película pasiva, sino un laboratorio de expresividad colectiva, anónima, independiente. La ciudad produce y segrega arte a través de su lenguaje orgánico. Manifestaciones, huelgas, embotellamientos de tráfico, mítines programados o improvisados, acontecimientos de gran repercusión popular, fiestas, celebraciones, eventos religiosos o deportivos; la ciudad, un organismo vivo, produce arte al ritmo de sus impulsos psicosociales.

Pero más que replantearse la ciudad lo que hace falta es entenderla, entender su personalidad, la semiología exacta de sus virtualidades que emiten mensajes. Estos crean el "estilo" de la ciudad y una ciudad sin estilo no puede considerarse como tal.

En este sentido, tiene razón Gloria Moure, cuando afirma que Arrecife, al no haber adquirido la densidad orgánica necesaria para la expresión del arte urbano, no es una ciudad. Para que se creen las condiciones necesarias y suficientes que hagan emerger el arte, hay que enriquecer y consolidar el capital cultural de las estructuras ciudadanas. En la ciudad el arte se crea a sí mismo, según un proceso evolutivo parecido al de las bolas de nieve. Arrecife no ha alcanzado todavía el punto bisagra en la relación entre el arte y la ciudad. Sigue habiendo una acumulación de casas construidas a lo largo de la costa, con algunas manifestaciones de delirio consumista, que tienen un mimetismo patético con los decorados del turismo de masas "Sol y Playa".

El tema homotético Arte de la ciudad/Arte en la ciudad adquiere su sentido más profundo en Lanzarote, la isla sin ciudad.

# **Horizontes**

Gilles A. Tiberghien



Al comienzo de *Las ciudades invisibles*, Italo Calvino evoca una ciudad llamada Despina a la que se puede llegar en barco o a lomos de camello. Y escribe: "El camellero que ve despuntar en el horizonte del altiplano los pináculos de los rascacielos, las antenas radar, agitarse las mangas de viento blancas y rojas, echar humo las chimeneas, piensa en un barco, sabe que es una ciudad, pero la piensa como una nave que lo saque del desierto, un velero que está por partir...". A la inversa, "En la neblina de la costa, el marinero distingue la forma de una giba de camello, de una silla de montar bordada con flecos brillantes entre dos gibas manchadas que avanzan contoneándose, sabe que es una ciudad, pero la piensa como un camello..."<sup>1</sup>.

Esta ciudad imaginada por Calvino es emblemática de la forma en la que percibimos las ciudades, que el artista, el poeta, puede hacernos descubrir, hacer visible para nosotros. Cada cual ve la ciudad a su

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, trad. de Aurora Bernárdez. Barcelona, Minotauro, 1983.

manera, según su disponibilidad o su estado de ánimo, bajo tierra o “en la superficie”, atravesando lugares familiares o barrios que a menudo no conoce. Lo que llamamos espacio público está compuesto de múltiples haces particulares, que son otros tantos espacios privados que se estiran como líneas, componen trayectorias y dibujan una red de huellas temporales que acompañan y organizan la ciudad<sup>2</sup>.

El marco, el punto de vista y el horizonte son constitutivos del paisaje. Un paisaje urbano —si es que esta expresión tiene algún sentido— supone por lo tanto todos estos parámetros reunidos; así pues, un paisaje de este tipo sólo es posible con la condición de que se haga un cierto vacío en la ciudad y de que se delimite un horizonte. Desde ciertas alturas, colinas o monumentos, lo podemos percibir, o desde una explanada como el Champ de Mars en París, desde un parque como Central Park en Nueva York o desde una gran avenida como la Perspectiv Nevski en San Petersburgo.

Por supuesto, cuanto más grande es el terreno, más amplio es el horizonte, siendo más pura la línea cuanto menos cosas se interpongan entre ella y nosotros. Los espacios desérticos y llanos tienen algo fascinante: la mirada no tropieza con nada y el observador se siente como en el centro de un círculo cuya circunferencia se desplaza con él sin que nada le permita situarse u orientarse y, a veces, sin que sepa si avanza o si el suelo desfila continuamente bajo sus pasos. Es comprensible que en los años sesenta, los artistas norteamericanos del Land art sintieran esta fascina-

<sup>2</sup> No es éste el lugar de iniciar una reflexión sobre el espacio público, aunque el enfoque que propongo de él es deliberadamente muy parcial. Para obtener una buena síntesis de las reflexiones contemporáneas sobre este tema, cf. Isaac Joseph *Paysages urbains, choses publiques*. Les Carnets du paysage, n° 1, Actes Sud/ENP, Primavera 1998.





Robert Smithson. Spiral Jetty. Great Salt Lake, Utah, 1970

ción cuando, siguiendo las huellas de Heizer que les condujo hasta allí, salieron a explorar las áridas extensiones del Oeste. Las cumbres montañosas recortan a menudo el límite del cielo, pero las extensiones así circunscritas son tan planas, en particular sobre los lagos desecados, que la redondez de la Tierra se hace muy presente.

Observando el horizonte tuvo Smithson la idea de Spiral Jetty. En un principio, quería construir como una isla en medio de un lago de color rojo, como los que se encuentran en Bolivia. Cuando supo que la presencia de microorganismos en el agua provocaba esta misma coloración en algunas partes del Gran Lago Salado, en Utah, decidió ir hasta allí para encontrar un terreno. Y entonces cambió de idea: "Mientras miraba el lugar —escribe— reverberó todo el horizonte para sugerir un ciclón inmóvil, mientras que el vacilar de la luz hacía temblar todo el



Robert Morris. Observatory. Ijmuide, Holanda, 1971

panorama. [...] El lugar era una rotonda que se encerraba en una inmensa redondez. De este espacio giratorio surgió la virtualidad de la Spiral Jetty"<sup>3</sup>. El horizonte no se percibe como un límite inmóvil, sino como un círculo de luz, una matriz luminosa que fecunda la imagen del Sol. Del contacto entre el cielo inflamado y la tierra licuada nace la obra: "La orilla del lago se convirtió en el borde del Sol, una curva hirviente, una explosión que se alzaba en una protuberancia inflamada. La materia se hundió en el lago, reflejándose en él en forma de espiral"<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Robert Smithson, "Spiral Jetty" (1972). Trad. española de Harry Smith en *El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*, Valencia, IVAM, Centre Julio González, 1993.

<sup>4</sup> *Ibid.*



Nancy Holt. Sun Tunnels. Great Basin Desert, 1973-76

Esta circularidad es como una apertura al mundo, que encontramos en el Observatory de Morris, construido en Flevoland sobre una extensión de tierra también extraordinariamente llana, un espacio de tierra ganado al mar. La obra está formada por dos elevaciones circulares entre las que se puede caminar. En el borde, se han practicado aberturas para crear una especie de visores orientados hacia el paisaje siguiendo diferentes posiciones del Sol. El Sol determina también el emplazamiento de las enormes toberas de los Sun Tunnels de Nancy Holt construidos entre 1973 y 1976 en Utah, sobre un terreno situado a unas cuatro horas de Spiral Jetty. Es posible permanecer en el interior de cada uno de estos oculi, ocupando así físicamente el marco de una visión circular que se recorta sobre un cielo acompasado por cumbres escasamente accidentadas.

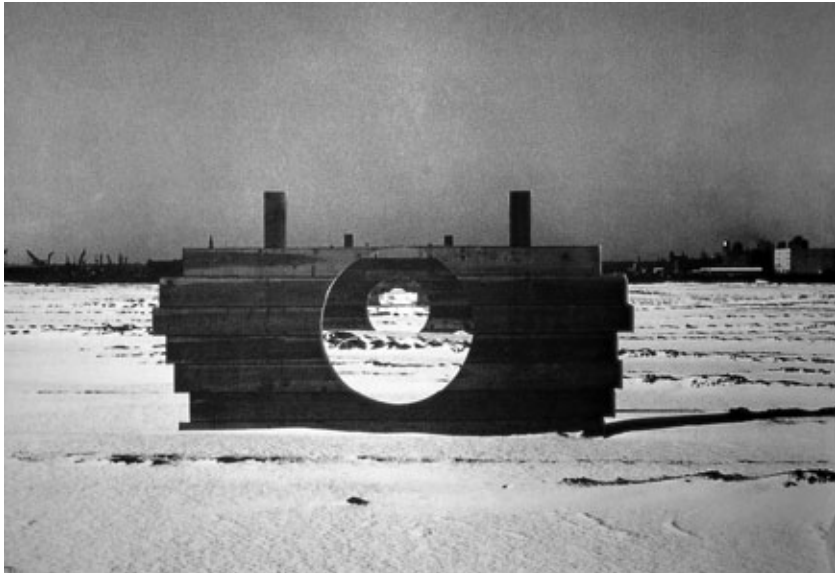
Y siempre está presente el marco que aísla al espectador (lo rodea y lo separa), moviéndole a la efusión mística con el paisaje que produciría este sentimiento específicamente romántico al que podría arrastrarle la contemplación de la inmensidad desértica. Al mismo tiempo, la perspectiva de que dispone da una fuerza considerable a estos espectáculos naturales en los que el horizonte ocupa un lugar central, aunque no siempre esté centrado, como vemos en algunas imágenes en las que ocupa el cuarto superior, o incluso el quinto superior, acentuando así la impresión de inmensidad.

## Horizontes interiores

Este horizonte cuenta mucho para los artistas del Land art, que reivindican el paisaje como un parámetro constitutivo de su arte. Todo paisaje se organiza alrededor de una dialéctica entre lo visible y lo invisible. Michel Collot, que ha escrito mucho sobre el horizonte, lo traduce diferenciando, sobre una base fenomenológica, el horizonte exterior, que sería la circunscripción del paisaje "según una línea más allá de la cual nada es visible"<sup>5</sup>, y uno —o más— horizontes interiores, que corresponden a partes no visibles del espacio delimitado.

El paisaje siempre está recorrido por líneas de horizonte intermedias que los artistas saben destacar y hacer visibles in situ, cuando no las representan, por supuesto. Un escultor "clásico", como Moore, al situar sus obras en el campo sabía acentuar la profundidad de un pequeño valle o poner de relieve un parapeto. Christo y Jeanne Claude redefini-

<sup>5</sup> Michel Collot, "Point de vue sur la perception des paysages", en *La Théorie du paysage en France, 1974-1994*, bajo la dirección de Alain Roger Seyssel, Champ Vallon, 1995. Cf. también, del mismo autor, *L'Horizon Fabuleux*, París, José Corti, 1988, T. II, cap. 1.



Mary Miss. Sin título. Battery Park City Landfill, Nueva York, 1973

rán a su manera los límites internos del paisaje con una valla de tela de paracaídas de 40 km de longitud y de 5,50 m de altura que serpenteó por los condados de Sonoma y Marin, en California, evocando los meandros de la gran muralla china en los confines del imperio. Running Fence fue visible durante quince días, en 1976, tras dos años de duras negociaciones con los propietarios y las administraciones implicados<sup>6</sup>.

Por su parte, Mary Miss, al construir, en 1973 Untitled en Battle Park Landfill, trabajó sobre un sistema de horizontes encastrados, una especie de máquina visual de producir relieve en un visor que, si fuera único, tendría más bien tendencia a aplanar el paisaje, como en los Locators de

<sup>6</sup> El título completo de la obra es Running Fence, Project for Sonoma and Marin Counties, 1972-1976.

Nancy Holt. La artista dispuso 5 cercados de madera, de 1,67 m de alto y de 3,67 m de ancho, a 15 metros de intervalo, sobre un terreno ligeramente accidentado. En el interior de cada cercado, practicó una abertura circular en el centro que, de la primera a la última, se va hundiendo progresivamente en el suelo hasta desaparecer casi completamente. Como dice Lucy Lippard, la experiencia es telescópica y las tablas así dispuestas, como si fueran "falsas fachadas", no son la escultura, sino "el vehículo para la experiencia de la escultura, que en realidad existe en un aire enrarecido (thin air), o más bien en la lejanía cristalizada"<sup>7</sup>. La belleza de la operación reside en su sencillez, pues la obra corresponde a un gesto mínimo destinado a atraer nuestra atención sobre estas lindes internas, constitutivas de nuestra percepción del paisaje, y que juegan con desfases que podemos encontrar en espacios urbanizados visualmente muy cargados.

Para un artista como Michael Heizer, sin embargo, el paisaje importa poco, al menos en una obra como *Complex City*. Desde la construcción de *Complex One*, en 1974, otros dos elementos han venido a sumarse al mismo tiempo que Heizer creaba una piazza más abajo que encierra al espectador entre los muros de esta "ciudad" formada por esculturas gigantescas. Estas esculturas, destinadas a ser vistas frontalmente, se recortan sobre el cielo ocultando casi totalmente las montañas que están alrededor. El contexto es natural, pero el efecto es el que producen los edificios de una ciudad abandonada o fantasma —esos pueblos popularizados por los Westerns y que el reflujó de la "quimera del oro" redujo al estado de decorados— que alzan sus fachadas opacas de relieves geo-

<sup>7</sup> Lucy Lippard, "Mary Miss an extremely clear situation" *Art in America*, marzo abril 1974, pág. 76, citado por J. Onorato, "Battlefields and Gardens: the illusion Spaces of Mary Miss", *Sitings*, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1986, pág. 71. Sobre Mary Miss no existe prácticamente nada publicado en francés. Cf. recientemente Claire Renier, *Entre lieux et architecture dans les années 80 aux États-Unis*, D.E.A., Universidad de Rennes, 1998, cap. IV: "L'art de Mary Miss".



Michael Heizer. Complex One/City. Garden Valley, Nevada, 1976

métricos y recortan lo que Baudelaire llamaba "el cielo cuadrado de los patios". Así algunos artistas se protegen del paisaje, se ocultan incluso de él construyendo nidos o cabañas.

La ciudad se reintroduce de nuevo subrepticamente en el desierto; el espectador baja a la escultura como a un amplio pozo y, en su centro, accede metafóricamente al centro de una naturaleza mineral que le remite violentamente a sí mismo. Todo lo contrario, en cierto sentido, de lo que conduce al paseante urbano a extraviarse por las calles y a perderse en medio de la multitud<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Los paralelismos entre el hombre urbano y el del Oeste no faltan desde Balzac, gran admirador de Fenimore Cooper. Cf. también el análisis de Walter Benjamin en Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Paris, Payot, 1982, prefacio y traducción de Jean Lacoste.

## Líneas móviles

Al caminar, el horizonte no puede permanecer inmóvil. Es aquello hacia lo que se dirige la mirada del paseante, lo que le espera siempre y que al mismo tiempo no puede dejar de decepcionarle. Quien crea, al subir a una montaña, llegar a la cumbre que divisó un poco más abajo, se dará cuenta, al llegar a cierto punto, que la cumbre que pensaba alcanzar ha retrocedido de repente y está separado de ella por un nuevo espacio, como si el mundo retrocediese a medida que él avanza. De la misma forma, en las ciudades, el horizonte sube y baja como visto desde una embarcación sobre el mar agitado, pero se rompe también en los límites de los edificios, rayado por las cornisas, arañado por las chimeneas y las antenas de televisión<sup>9</sup>.

Jan Dibbets, artista holandés condiscípulo en los años sesenta de Long, Fulton, Flannagan, Gilbert & George y de algunos más en la St Martin's School se dedicó, al final de esta década y a comienzos de los años setenta, a realizar sutiles trabajos sobre la representación construyendo lo que llamaba "perspectivas corregidas". Se trataba de rectificar líneas paralelas que, por un efecto óptico muy conocido, se unen en el horizonte o convergen simplemente en módulos limitados, transformando cuadrados o rectángulos en trapecios. Estas correcciones, en todo caso, daban la impresión de que lo así representado se encontraba sobre la superficie de representación, es decir, en la imagen fotográfica.

<sup>9</sup> Lo que creemos conquistar en el espacio, en general, siempre lo perdemos al mismo tiempo. Al apropiárnoslo, somos devorados por ello, creando así una indiferenciación progresiva entre sujeto y objeto. En este tipo de experiencia, podríamos decir con Merleau-Ponty que "... el horizonte no es más que el cielo o la tierra, una colección de cosas tenues, o un título de categoría, o una posibilidad lógica de concepción, o un sistema de 'potencialidad de la conciencia': es un nuevo tipo de ser, un ser de porosidad, de pregnancia o de generalidad, y aquél que ve ante sí abrirse el horizonte se ve atrapado, englobado en él". Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, pág. 195.



Interesado por las cuestiones de territorio y de límites<sup>10</sup> Dibbets también había concebido, dentro del marco de una exposición en Monschau, en Alemania, el proyecto de materializar en la ciudad dos líneas trazadas en un mapa de carreteras, que se cruzaban perpendicularmente en el centro de la ciudad. Materializada por dos bandas pintadas de blanco, su cruce se realizaba en medio del río, lo que nos remitía así a la superposición imposible del mapa sobre el territorio<sup>11</sup>.

En 1994, Dibbets realiza en París un monumento en homenaje a Arago: una serie de 135 medallones de bronce que atraviesan la ciudad de Norte a Sur, de la puerta de Montmartre al parque Montsouris, pasando por el Palais Royal y el Observatorio, frente al cual se encuentra precisamente la base de la estatua erigida hace tiempo en memoria del sabio y fundida durante la Segunda Guerra Mundial. La línea así creada sólo es perceptible a partir de estas placas de 12 cm de diámetro, desgranadas de plaza en plaza, en las que una "N" y una "S" indican las direcciones "norte" y "sur". Casi invisible, esta línea constituye, en palabras de Dibbets, "un monumento imaginario realizado sobre el trazado de una línea imaginaria"<sup>12</sup>, el meridiano

<sup>10</sup> En 1969, Dibbets realiza *Domaine d'un Rouge gorge/sculpture 1969*. "Después de haberse informado sobre las costumbres del petirrojo, Dibbets decide ampliar el territorio de uno de ellos, observado en un parque de Amsterdam, determinando nuevos límites con postes en los que se posará el petirrojo, colaborando así al 'dibujo escultura' del artista." Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, París, Jean-Michel Place, 1997, pág. 144. Esta escultura existe en forma de libro. "La escultura de Jan Dibbets, escribe Erik Verhagen a propósito de esta obra, revela un cierto carácter disperso y nuestra incapacidad para aprehenderlo. [...] Esta transespacialidad es lo que la caracteriza y la encontramos en el reciente proyecto Arago parisino, que es uno de sus ecos lejanos." "Jan Dibbets: un regard sur l'oeuvre de jeunesse", *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 63, primavera 1998, pág. 66.

<sup>11</sup> Cf. la evocación de este proyecto por parte de Stéphane Carrérou en *Monument & modernité à Paris: Art, espace public et enjeux de la mémoire, 1891/1996*, París, Fondation Électricité de France Espace Electra, 1996, pág. 41.

<sup>12</sup> *Libération*, 14 de noviembre, 1994, pág. 36. También nos enteramos de que en un principio se habían seleccionado 200 medallones y al final se rechazaron 65. En el catálogo *Monument & modernité à Paris: Art Espace public et enjeux de la mémoire 1891/1996*, Noëlle Chabert habla de 122 medallones (pág. 17). Lo mismo ocurre en la presentación del artículo de Michel Menu, pág. 151 del mismo catálogo.

de París, "meridiano de Francia", que pasa por el emplazamiento del observatorio de París<sup>13</sup>. Resulta de un cálculo astronómico que establece la longitud de origen para los marinos y los geógrafos, antes de haber sido destronado por el meridiano de Greenwich en 1884<sup>14</sup>. Arago terminó el cálculo emprendido durante la revolución y, como también había asumido altas funciones políticas, este monumento rendía homenaje tanto al científico como al republicano.

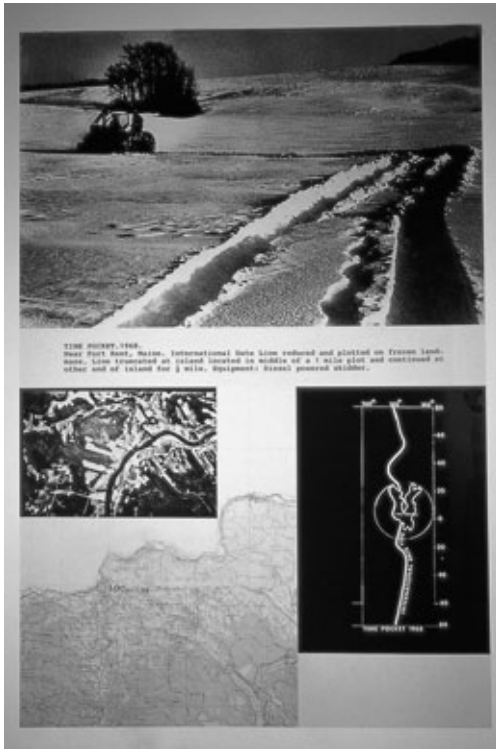
Esta intervención, mínima, en el espacio público, crea al mismo tiempo un temblor ínfimo, uno de estos movimientos extremadamente tenues que son capaces de sacudir el imaginario cuando la realidad contundente de una escultura o de un edificio nos deja mudos y "estúpidos". La obra, en cierta forma, carece de objeto, de destinatario y casi de autor; es un punteado espacial que metaforiza el hilo imaginario del tiempo, acompasado por el caminar de los peatones que son sus protagonistas anónimos<sup>15</sup>. Podríamos retomar la distinción clásica propuesta por Michel de Certeau entre "lugar" y "espacio", en la que el último implica la coexistencia estable entre elementos organizados y el primero variables de tiempo y de velocidad que lo convierten en un "cruce de móviles [...] animado por movimientos que se despliegan"<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Con Biot, otro sabio, la prolongó hasta Baleares.

<sup>14</sup> En 1959, Piero Manzoni tuvo el proyecto "imposible" de trazar una línea blanca a lo largo de todo el meridiano de Greenwich. Cf. Catalogue Piero Manzoni, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1991, págs. 27 y 228.

<sup>15</sup> Arago cuenta que, tras haber escrito *Le Paysan de Paris*, le hubiera gustado escribir la novela de una greca, el motivo decorativo así denominado, que hubiera seguido por París, "sobre los muros de las casas de distintas épocas, en los pañuelos bordados, en las encuadernaciones de los libros, en las filigranas de los periódicos, desarrollo que no tiene ninguna razón de detenerse, que constituiría para la novela un protagonista que nunca está amenazado de muerte". Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit, citado en Marie-Claire Bancquart, *Paris des surréalistes*, Seghers, 1972, pág. 89.

<sup>16</sup> Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. arts de faire, Gallimard, 1990 (nueva ed.), Folio, pág. 173.



Dennis Oppenheim. Time Pocket. 1968

En la frontera de Estados Unidos y Canadá, un huso horario que tenía en su centro una isla denominada Time Pocket, el bolsillo o el repliegue del tiempo, puro intervalo de duración, entre dos espacios convencionales. Es interesante comprobar que la obra se nos hace más visible desde un avión, de la misma forma que en el otro caso sólo podemos ver los medallones si bajamos los ojos.

El espacio resulta así de estos fenómenos de orientación y de temporalización, de modo que podríamos decir con Michel de Certeau que el espacio es un lugar práctico<sup>17</sup>, aquí más precisamente un lugar atravesado; podríamos decir que es esta misma travesía, un monumento vivo o una memoria sin sujetos. Este juego combinatorio y plástico con el tiempo y el espacio recuerda el Time Line de Oppenheim que, en 1969, materializaba en un lago helado, en la

<sup>17</sup> Ibid.

## Otros tiempos

Se suele olvidar con demasiada frecuencia que toda transformación de nuestra relación con el espacio es ipso facto una modificación de nuestra relación con el tiempo. Lo que podemos mostrar fácilmente a través de la historia de la pintura. Los espacios ilimitados de los desiertos en los que han intervenido los artistas, de cierta forma han dilatado la temporalidad de las obras y el modo de acceso a las mismas se ha visto profundamente modificado. La atención prestada a la duración propia de la mirada, a la experiencia del cuerpo que se desplaza, ha reinscrito en nuestros hábitos estéticos una cierta concepción de la espera, del encuentro y del hallazgo en la que los surrealistas, en su tiempo y con otras expectativas, habían incidido, pero que nuestra forma de vida urbana ha expulsado de las ciudades en este fin de siglo.

Las propuestas de los artistas norteamericanos de los años sesenta colocan en el centro de sus preocupaciones las relaciones del cuerpo con el espacio y la materia: el tiempo que necesita el primero para explorar los otros dos y tomar conocimiento de ellos. Todas ellas son susceptibles de análisis de tipo fenomenológico que determinados críticos e historiadores del arte como Rosalind Krauss no han dejado de hacer. Sin embargo, estos amplios espacios norteamericanos, en general más imaginados que realmente recorridos, en los que se han construido algunas de las obras emblemáticas del Land art, han desplegado en el imaginario urbano de los que tomaban conocimiento de ellos otro espacio mental. Comparativamente, el efecto que se ha producido es como el del cine sobre quien se encuentra bruscamente a plena luz a la salida de una sala de proyección, con la incomodidad bien

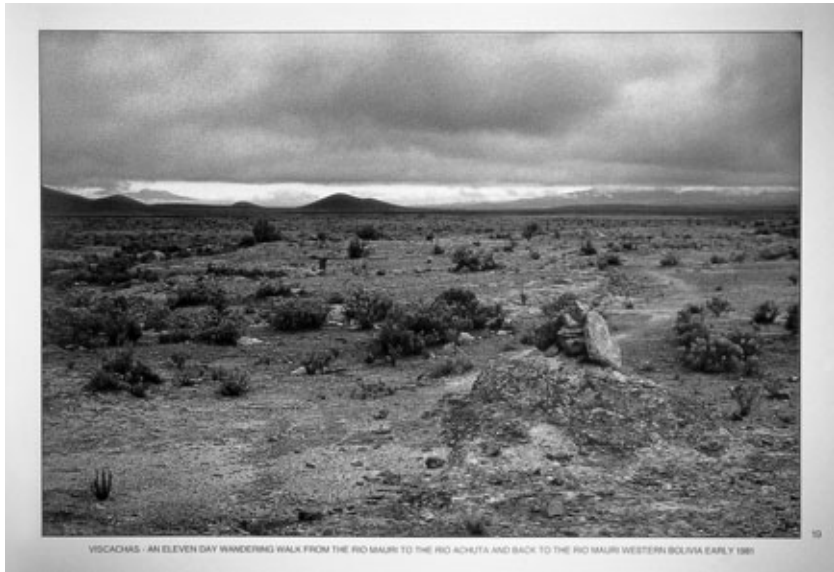
sabida de deslizarse de nuevo en su propio cuerpo como una mano en un guante que ha encogido repentinamente<sup>18</sup>.

Si el arte de los artistas del Land art que han experimentado los espacios de los desiertos tiene algo que ver con la ciudad es porque distiende o descondiciona el espacio público. No permitiendo una evasión "espectacular", es decir, a través del espectáculo, sino una invasión, una desarticulación de la mirada que, al perder sus puntos de referencia, se vuelve capaz de inventar una nueva temporalidad y nuevas modalidades de desplazamiento<sup>19</sup>.

Los artistas que intervienen en el paisaje tienen una percepción muy fuerte de la fuga del horizonte. Por ejemplo, Smithson, en referencia a los desplazamientos de espejos en el Yucatán, escribía este texto inquietante: "Al salir de Mérida por la nacional 261, observamos el horizonte indiferente. Con una especie de apatía, permanece en el suelo, devorando todo lo que aparenta ser algo. Seguimos atravesando el horizonte, pero sigue a distancia. En esta línea en la que el cielo se encuentra con la tierra, los objetos dejan de existir. Como el coche siempre se encontraba sobre algún residuo de horizonte, era como si se hubiera quedado atrapado en una línea, una línea sin nada de lineal". En realidad, en esta experiencia, el horizonte no está allá, sino "aquí", "bajo las ruedas" del coche cuyo movimiento hacia ese límite que hace

<sup>18</sup> Esta comparación no es fortuita, en la medida en que el cine (a través de los westerns, la ciencia ficción de los años cincuenta y, por supuesto, las películas de los propios artistas) ha tenido mucha importancia en la representación y al mismo tiempo en la percepción de estos espacios.

<sup>19</sup> Podríamos decir también que inventan nuevos horizontes, como Jean-François Chevrier escribe a propósito del "jardín urbano" construido en Montreal por el artista urbanista y arquitecto Melvin Charney, que "es la configuración de un lugar que inventa su propio horizonte". El arte como reinención de una forma política urbana", en Melvin Charney, *Parcours de la réinvention*, Frac Basse Normandie, 1998, pág. 229.



Hamish Fulton. Viscachas... Bolivia. 1981

retroceder sin cesar parece formado por "una sucesión de innumerables inmovilizaciones". Lo que corresponde exactamente a la definición del cine, con la carretera que se despliega como una película que es el verdadero horizonte. Así nos encontramos en una dimensión más temporal que espacial, porque si "un horizonte es algo más que un horizonte", si es "el cierre en la apertura", hay que considerar que "es posible acercarse al espacio, pero el tiempo sigue alejado"<sup>20</sup>.

Hamish Fulton trató de ir de un horizonte a otro, como en la marcha titulada *From Horizon to Horizon*. Una experiencia mental, por supuesto, porque es físicamente imposible, pero que es una forma de alcan-

<sup>20</sup> Robert Smithson, "Incident of Mirrors travel in Yucatan". The writings of Smithson, trad. francesa en R. Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1968-73, 1994, pág. 198.

zar el tiempo en el espacio. Lo que Fulton dibuja es el retroceso del horizonte que produce el movimiento del caminante, la movilidad, la respiración misma de su cuerpo. En una entrevista con Thomas Clark, declaraba que, en algunas regiones de colinas muy abiertas, "se ve un horizonte frente a sí, luego se descubre otro horizonte, y así constantemente". para concluir: "Nunca se llega al horizonte propiamente dicho"<sup>21</sup> de modo que más vale, en lugar de perderse en esta búsqueda sin fin, limitar la marcha a una región más estrecha, que permite, al abandonarse al lugar, encontrarse a uno mismo. Nos inscribimos en un paisaje cuya circunscripción es el horizonte. Algo bastante cercano a la concepción de los poetas románticos ingleses.

La fotografía suele funcionar como evidencia y captura de este horizonte fugitivo. El horizonte fijado en la imagen marca la suspensión del tiempo en el paisaje. En Richard Long, cada una de cuyas obras parece tiempo cristalizado, tiempo endurecido o congelado en el espacio, para hablar con expresiones de Bergson, el horizonte queda revalorizado por la obra que lo indica en su punto de fuga. Cuando miramos las fotografías del artista sin prestar atención a lo que está escrito debajo, podemos asociar estos paisajes a todo tipo de países con identidades a menudo intercambiables. La evidencia de las propias cosas supone una distancia intelectual y no una inmediatez sensible. En Richard Long encontramos una forma de fijar las imágenes por medio de textos que sitúan las obras, indican a veces el tiempo de la marcha y forman así un horizonte semántico que responde al horizonte sensible de la imagen.

<sup>21</sup> "Standing Stones and Singing Birds in Brittany". Entrevista con Hamish Fulton en Kerguehenec por Thomas A. Clark, Edition du Centre d'art, 1989, pág. 11 (texto inglés) y pág. 24 (texto francés).

## El otro lado, el lado del otro

Estas experiencias estéticas que se nos transmiten a través de las fotografías de las marchas que estos artistas exponen o publican en sus libros son a menudo la ocasión de un encuentro solitario con la obra, una forma también de remitirnos a nuestra propia subjetividad. Sin embargo, el paisaje es igualmente el lugar de la alteridad. Es lo que formulaba un geógrafo francés singular, Eric Dardel que, recordando que es ante todo una realidad visible, escribía que "el paisaje no está hecho en su esencia para ser mirado, sino como inserción del hombre en el mundo, lugar de un combate por la vida, manifestación de su ser con los otros, base de su ser social"<sup>22</sup>.

Esta dimensión nunca está ausente de la aprehensión estética que podemos tener del paisaje. Desde el punto de vista de la evidencia perceptiva inmediata, digamos fenomenológica, lo que no es visible para mí es, consecuentemente, lo que el otro puede ver en el mismo momento. El paisaje "para mí" es al mismo tiempo "para el otro", se capta en una relación. Lo que hará decir a otro geógrafo, Augustin Berque, que "el paisaje no es un objeto", sino una mediación<sup>23</sup>.

La obra de Serra, Schiff, se mueve en esta dimensión de alteridad, ya que Serra declara que, formada por dos series de tres muros de cemen-

<sup>22</sup> Eric Dardel, *L'Homme et la terre*, París, P.U.F., 1952, Paris Editions du C.T.I.L.S., 1990, pág. 44. Esta reedición se debe al trabajo de Jean Marc Bassi, que escribió además un ensayo "Géographie et existence d'après l'oeuvre d'Eric Dardel"- Cf. también Michel Collot, art. cit., en op. cit., pág. 213: "La estructura de horizonte del paisaje testimonia que no es una pura creación de mi mente, que pertenece a los demás tanto como a mí, que es el lugar de una convivencia. Le da el relieve de la realidad y lo comunica con el conjunto del mundo". El término "convivencia" está tomado de Gilles Sauter. "Le paysage comme convivence", en Hérodote, 1979, nº 16.

<sup>23</sup> Augustin Berque, *Les Raisons du paysage*, París, Hazan, 1995, pág. 22 y en general todo el capítulo 1.



to situados a intervalos en un terreno accidentado, ha sido construida al término de una marcha de cinco días con la artista Joan Jonas, su compañera de entonces, y sus límites se han definido por la distancia máxima a la que pueden situarse dos personas sin perderse de vista. "La línea de horizonte de la obra ha sido determinada por la posibilidad de mantener esta mirada mutua", escribe en un artículo publicado en Art Magazine en abril de 1973<sup>24</sup>. El conjunto de los muros comunica dos colinas que distan 457 metros. "Cuando nos situamos en los dos extremos siempre percibimos el conjunto de la obra. Las elevaciones se han situado en el conjunto del terreno en función del nivel de la mirada". Serra añade también que cada plano vertical establece "una especie de línea de horizonte", que todos son a modo de escalones y funcionan como "las líneas ortogonales en un sistema de perspectiva". Pero añade: "El sistema



Richard Serra. Shift. King City, Ontario, 1970-72

de 1973<sup>24</sup>. El conjunto de los muros comunica dos colinas que distan 457 metros. "Cuando nos situamos en los dos extremos siempre percibimos el conjunto de la obra. Las elevaciones se han situado en el conjunto del terreno en función del nivel de la mirada". Serra añade también que cada plano vertical establece "una especie de línea de horizonte", que todos son a modo de escalones y funcionan como "las líneas ortogonales en un sistema de perspectiva". Pero añade: "El sistema

<sup>24</sup> Retomado en *Écrits et entretiens, 1970-1989*, París, Daniel Lelong éditeur, trad. franc. Gilles Courtois, pág. 20. Esta es la edición que citaremos en lo sucesivo.

de espacio del Renacimiento depende de medidas fijas e inmutables. Aquí los escalones están relacionados con un horizonte en movimiento constante y, como las medidas, son enteramente transitivos". Serra insiste en el hecho de que se trata de un "pensamiento de la experiencia" y no un pensamiento abstracto, que es cuestión de volumen y no de plano o de dibujo y que el centro está en todas partes y en ninguna, a medida que nos vamos desplazando, pues la obra está pensada como un "barómetro del paisaje"<sup>25</sup>. Y lo que da precisamente la "temperatura" del paisaje es justamente la mirada del otro.

Sin embargo, Serra siempre prefirió intervenir en lugares urbanos, "a la escala de la ciudad", al contrario de Smithson, de quien estaba muy cerca y al que reprochaba que redujera a fin de cuentas al escultor al plano de la imagen fotográfica, pues la lejanía del lugar hacía el acceso casi imposible. Smithson fue a ver Shift y habló de su aspecto pintoresco. Comentando esta apreciación a Douglas Crimp, Serra pensaba que Smithson quería decir que "la posición de los elementos escultóricos en el terreno abierto llama la atención del espectador sobre el paisaje a medida que se desplaza por él. Por el contrario, en mis esculturas urbanas específicas de un lugar, añadía, la estructura interna corresponde al entorno, pero finalmente la atención se concentra en la obra misma"<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Entrevista citada, *Íbid.* pág. 22. Sobre Shift, cf. los análisis ya clásicos de Rosalind Krauss, que se apoyan totalmente en una lectura de La fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty: "Reducir, extender, contraer, comprimir, torner: mirar la obra de Richard Serra", en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, págs. 276-288. Trad. de Adolfo Gómez Cedillo.

<sup>26</sup> "La sculpture urbaine de Richard Serra", Entrevista con Douglas Crimp, Julio 1980, en *Écrits et entretiens, 1979-1989*, op. cit., pág. 179. Sobre esta cuestión del pintoresquismo, me permito remitir a mi artículo "Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque", *Recherches poétiques*, n° 2, Primavera-Verano 1995, Presses Universitaires de Valenciennes, Cf. también Javier Maderuelo, *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1996.

Titled Arc, encargada por el G.S.A. (General Service Administration) se instaló en Nueva York en 1981. Es una gran placa de acero de 40 m de largo y 4 m de alto, ligeramente inclinada y curva, que divide la plaza y tapa la visión de un edificio de oficinas y de un tribunal de justicia adyacente. Nada más instalarla se alzaron protestas. En particular, un juez que trabajaba en el tribunal pretendió que la obra "suponía un riesgo inaceptable para la seguridad, pues el personal no podía ver, ni por lo tanto controlar, lo que ocurría al otro lado del muro"<sup>27</sup>. Además la plaza perdía su carácter teatral, de lo que Serra era muy consciente, pues su intención era "alterar la función decorativa de la plaza e introducir activamente a la gente en el contexto de la escultura"<sup>28</sup>.

Insistir en el hecho de que esta escultura separaba a la gente, ya sea para condenarla o para defenderla, pretendiendo que pone mejor de relieve el carácter inhumano de las ciudades, no es en mi opinión el problema. Porque la separación es una forma de vínculo y Serra, al quebrar el espacio, recompone el tiempo obligando al peatón a reducir su marcha para rodear la obra y a ver el lugar de forma diferente, creando así un horizonte detrás del cual eran posibles otros relatos.

El proceso de Serra, al contrario que el de los paisajistas, no es actualizar las potencialidades de un lugar, sino crear lo que llama un "contra-entorno", hacer una obra que "delimite o instaure su propio territorio"<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Beardsley, *Earthworks and beyond*, Nueva York, Abbeville Press, 1989, 1998 (3), pág. 128.

<sup>28</sup> Cit. en Beardsley, op. cit., pág. 128. Sobre este asunto, que terminó con la destrucción de la escultura en 1989, cf. Douglas Crimp, "Serra's public sculpture: redefining site specificity". *Richard Serra sculpture*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1986, págs. 52-55.

<sup>29</sup> Richard Serra, "Notes développées depuis Sight Point Road", *Écrits et entretiens*, 1979-1989, op. cit., pág. 199.



Richard Serra. Clara-Clara. París, 1983

En realidad, se trata de una forma dialéctica que conecta la obra con el lugar en el que se encuentra, delimitándola estrechamente. Por ejemplo, para Clara-Clara, realizada en 1983, formada por dos placas cóncavas y opuestas de 36,58 m de largo y 3,66 m de alto, la idea era hacer pasar al espectador a la salida del jardín de las Tullerías a un nuevo espacio que resuene junto con el de la ciudad, pero produciendo un efecto de aceleración particular. "Lo que me interesa —decía Serra a este respecto— es su velocidad, la movilidad del plano. Para mí, este movimiento circular más rápido, esta amplia torsión son quizá barrocos, hacen desaparecer todo efecto estático"<sup>30</sup>. En realidad, vemos claramente que se

<sup>30</sup> Richard Serra, "Entretien avec Alfred Paquement", Junio 1983, *Écrits et entretiens, 1979-1989*, op. cit., pág. 210.

opera una recomposición del espacio urbano en un movimiento envolvente que enrolla y quiebra al mismo tiempo el horizonte de quien se acerca a la escultura o penetra en el interior de la misma.

Si el horizonte es constitutivo del paisaje, está claro que es difícil ponerlo de relieve en las ciudades y que, a este respecto, cuando hablamos de paisaje urbano, hablamos de una realidad construida en la que, más que en el campo, la escultura volverá a la antigua función de los megalitos, la de ser, entre otras cosas, marcadores del paisaje. En este caso, como vio claramente Smithson, el horizonte es más temporal que espacial y en ello reside la fuerza de una propuesta como la de Dibbets<sup>31</sup>. También encontramos esta forma de revisar la historia y de desplazar la mirada gracias a signos casi imperceptibles en el trabajo de un paisajista como Vincent Descombes que, para conmemorar los 700 años de la Confederación Suiza, trabajó alrededor del lago de Uri, en el cantón de Ginebra, sobre un camino conocido con el nombre de La Voie Suisse. En realidad, la intervención final se limitó al tramo situado entre Morschah y Brunnen, dos localidades situadas en la zona de Ginebra.

Sin entrar en detalles sobre este trabajo, en el que colaboraron artistas con geógrafos, botánicos e historiadores, podemos decir que es el ejemplo mismo de una intervención sobre la naturaleza percibida como sedimentación cultural, en la que se ha podido operar una práctica de sobreimpresión mental, según la pertinente expresión de André Corboz,

<sup>31</sup> Podemos extrañarnos de la opinión de Butren a este respecto, cuando se lamentaba de que nadie se viera "perturbado" por la obra y exclamaba: "¡Habría que ser muy agudo para reconocer a un primer vistazo una obra de arte!", en *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*, Paris, Sens et Tonka éditeurs, 1998, pág. 26. ¿Desde cuándo la evidencia artística del "primer vistazo" es un criterio de juicio artístico?

que encontró la fórmula en el *Petit traité de la marche en plaine*, de Gustave Roud: "Como única preparación —él dice precaución—, escribe Corboz, 'nada impide consultar (como un augur el hígado de la víctima) mapas antiguos' que desmientan la realidad actual 'senderos perdidos, casas desaparecidas, bosques que han avanzado o retrocedido como una ola'<sup>32</sup>.

Así el trabajo de Carmen Perrin consistirá, por ejemplo, en limpiar los bloques depositados por el antiguo glaciar de Reuss, retirar las plantas que se habían acumulado sobre ellos durante siglos y que los integran a la maleza. De esta manera, hace aflorar la historia geológica del lugar mediante un gesto que se dirige hacia profundidades de edades prehistóricas. Deleuze, que se interesó por este trabajo, lo caracteriza como un "arte hodológico" (cuando la escultura se convierte a su vez en camino y en viaje), que sitúa del lado de un arte cartográfico frente a un arte arqueológico. Es un arte de los "lugares de paso", opuesto al arte conmemorativo. "Carmen Perrin, escribe, limpia bloques erráticos de las plantas que los integran a la maleza, los devuelve a la memoria del glaciar que los llevó hasta allí, no para asignarles un origen, sino para hacer que su desplazamiento sea algo visible"<sup>33</sup>.

Long, con siete cairns de cien piedras erigidas y después dispersadas durante su recorrido alrededor del lago, conmemoró a su manera el aniversario de la Confederación. Consignó algunas notas, cosas vistas o

<sup>32</sup> Alain Corboz "Au fil du chemin", en *Voie suisse. L'itinéraire genevois. De Morschah à Brunnen, République et canton de Genève*, difusión Office du Livre, 1991, pág. 129. El texto de Gustave Roud está publicado en *L'Age d'homme, Poche suisse*, 1984, precedido de "Essai pour un paradis".

<sup>33</sup> Gilles Deleuze, "Ce que les enfants disent", *Critique et Clinique*, París, Editions de Minuit, 1993, pág. 87. Versión española: *Crítica y clínica*, trad. de Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1996.

sentidas y, dice Georges Descombes, "estas impresiones quizá signifiquen que la historia de Suiza no se puede hacer únicamente con las fechas de sus batallas, sino a través de una atención prestada a las cosas, a los vegetales, a los animales, a los hombres que pueblan su territorio"<sup>34</sup>.

En cuanto al propio Descombes, construye una terraza partiendo de una construcción ya existente, "una plataforma con una balaustrada y dos bancos": el todo está englobado en una forma circular atravesada por el camino y formada por un doble enrejado que tiene como función enturbiar la percepción para encuadrar mejor el marco abierto de la ventana que da al lago y tiene el punto de fuga detrás del que observa, haciendo percibir mejor la redondez de la tierra que se curva en un horizonte invisible.

## Una comunidad posible

Vemos claramente que cuando tratamos de transponer tal cual, a la ciudad, propuestas plásticas creadas a escala de paisajes gigantescos, la situación es artificial o "rígida". Si he insistido en el horizonte es porque me parece relacionado, tanto con una realidad mental como con un verdadero fenómeno de percepción y porque lo que abre como espacio a la vista sólo tiene sentido porque corresponde al mismo tiempo a la producción de un espacio imaginario. La realidad urbana está atestada y atesta a su vez los márgenes de territorios que ya no son ni ciudad ni campo. Me parece que en ese caso es más positivo sustraer que

<sup>34</sup> Georges Descombes, *Voie suisse. L'itinéraire genevois. De Morshach a Brunnen*, op. cit, pág. 54.

añadir, crear vacío donde hay un exceso, hacer visibles las zonas intermedias en lugar de llenar las plazas de monumentos. Hay que recuperar la idea del pasaje, no sólo para circular, sino para diferenciar las circulaciones, neutralizar lo neutral, restablecer "juegos" cualitativos entre el espacio y el tiempo<sup>35</sup>.

El arte, para algunos, teje un vínculo social, inyecta un sentido. Titled Arc, a este respecto, perturba, pues en lugar de favorecerla, la obra impide una cierta forma de comunicación, y el control que lleva aparejado. Sin embargo, el arte es una actividad solitaria que nos remite siempre a nuestra propia soledad. Es muy fácil confundir la promiscuidad, o la indiferenciación de las personas en las "aglomeraciones", de nombre tan adecuado, y la proximidad, es decir, el mínimo de distancia necesaria para no confundir al otro con uno mismo y tratarlo precisamente como otro. Toda proximidad supone una distancia<sup>36</sup>. El arte "público", si tiene un papel que desarrollar en el espacio de la ciudad, es permitir este tipo de experiencia que el Land art buscó en los espacios desérticos, pero que también podemos encontrar en las ciudades superpobladas. Basta apenas un poco de horizonte para dar paso a una comunidad posible.

<sup>35</sup> Cf. las interesantísimas experiencias del grupo Stalker que dan una nueva imagen de la ciudad (Roma) explorando sus zonas intersticiales y reconstruyendo un "sistema de los vacíos". Cf.: "Rome, archipel fractal. Voyage dans les combles de la ville", de Francesco Carreri (uno de los miembros del grupo Stalker) en *Technical Architecture*, nº 427, septiembre de 1996.

<sup>36</sup> Esta afirmación la hacemos rápidamente y tocando apenas el tema. Si pudiera desarrollarlo, lo haría con seguridad en el sentido de los análisis de Hannah Arendt, que escribía: "El dominio público, mundo común, nos reúne, pero también nos impide, por así decirlo, caer unos sobre otros. Lo que hace la sociedad de masas tan difícil de soportar, no es, al menos principalmente, el número de personas, es que el mundo que está entre ellas ya no tiene poder para agruparlas, conectarlas, separarlas." La condición humana, trad. de Ramón Gil Novalés. Barcelona, Paidós Ibérica, 1993.



## **Bibliografía general**



- AA.VV. *A arte no Metro*. Metropolitano de Lisboa, Lisboa, 1991.
- AA.VV. *Artscape Nordland 1994. Report from Seminarium in Bodo and Henningsvaer*. Artscape Nordland, Bodo, 1994.
- AA.VV. *Barcelona Spaces and Sculptures (1982-1986)*. Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1987.
- AA.VV. *El bosque de Agustín Ibarrola*. Diputación Foral de Bizkaia, Bilbao, 1987.
- AA.VV. *Budapest Köztéri Szobrai 1692-1945*. Budapest Galéria, Budapest, 1987.
- AA.VV. *Cergy-Pontoise vingt ans d'aménagement de la ville 1969-1989*. Moniteur Images, Paris, 1989.
- AA.VV. *Ciutats invisibles-Ciudades invisibles. Siete miradas contemporáneas sobre Valencia*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 1998.
- AA.VV. *Dos, dos. Revista sobre las ciudades, nº 1: "La ciudad banal"*. Dos, dos, Valladolid, 1966.
- AA.VV. *Encenar a cidade. Intervenções artísticas nos tapumes das obras do Metropolitano de Lisboa 1994*. Metropolitano de Lisboa, Lisboa, 1994.
- AA.VV. *Intervenciones urbanas. Proyectos y comunicaciones. Arteleku 1994*. Diputación Foral de Guipuzkoa, San Sebastián, 1995.
- AA.VV. *L'art dans le métro*. Ministère des Communications, Bruselas, 1982.
- AA.VV. *L'art et la ville. Urbanisme et art contemporain*. Skira, Ginebra, 1990.
- AA.VV. *L'Art renouvelle la ville, urbanisme et art contemporain*. Musée National des Monuments Françaises, Paris, 1995.
- AA.VV. *Le sens du lieu*. Ousia, Bruselas, 1996.
- AA.VV. *Llocs lliures 5. 7 intervencions al centre històric de Xàbia*.

Ajuntament de Xàbia, Jábea, 1997.

AA.VV. *Negyven év Köztéri Szobrai Budapesten 1945-1985*. Budapest Galéria, Budapest, 1985.

AA.VV. *Parc-Ville Villette. Architectures. Vaisseau de pierres*, Champ Vallon, 1987.

AA.VV. *Paris et ses fontaines. De la Renaissance à nos jours*. Délégation a l'Action artistique de la Ville de Paris, Paris, 1995.

AA.VV. *Paris Project, n° 30-31* (n° monog.): "Espaces publics". Paris Project, Paris, 1993.

AA.VV. *La plaza en España e Iberoamérica. El escenario de la ciudad*. Museo Municipal de Madrid, Madrid, 1998. (cat. exp.).

AA.VV. *Public Art. Art and Design* (Profile n° 46), Londres, 1996.

AA.VV. *Rencontres Internationales autour de la creation dans la ville et l'environnement*. Les dossiers de l'art public, Paris, 1990.

AA.VV. *Santa Cruz de Tenerife. Esculturas en la calle*. Gobierno de Canarias. Consejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife, [1985].

AA.VV. *Revista de Occidente, n° 185*: "La ciudad hacia el año 2.000". Revista de Occidente, Madrid, 1996.

AA.VV. *Skulptur Projekte in Münster 1987*. Du Mont, Colonia, 1987. (cat. exp.).

AA.VV. *Sculpture. Projects in Münster 1997*. Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1997. (cat. exp.).

AA.VV. *Urban Revisions. Current Projects for the Public Realm*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles; The MIT Press, Cambridge (Mass.) y Londres, 1994. (cat. exp.).

AA.VV. *The Unpainted Landscape*. Coracle Press, Londres, 1987.

AA.VV. *The Empire State Collection: Art For The Public*. Harry N. Abrams, Nueva York, 1987.

ADAMS, William Howard. *Roberto Burle Marx. The Unnatural Art of*

*the Garden*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1991.

AJUNTAMEN. *Parcs i jardins de Barcelona*. Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1992<sup>2</sup>.

ALBERTAZZI, Liliana (ed.). *Différentes Natures. Visions de l'Art Contemporain*. Lindau, Turín-París, 1993. (cat. exp.).

AMBASZ, Emilio. *Emilio Ambasz. The Poetics of the Pragmatic*. Rizzoli, Nueva York, 1983.

ANDERTON, Frances; CHASE, John. *Las Vegas the success of excess*. Ellipsis Könemann, Colonia, 1997.

ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier (eds.). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1996.

ARGULLOL, Rafael. *Naturaleza: La conquista de la soledad*. Fundación César Manrique, Lanzarote, 1995.

ARPAL POBLADOR; Jesús. *Las ciudades, una visión histórica y sociológica*. Montesinos, Barcelona, 1983.

ASSUNTO, Rosario. *Ontología y teleología del jardín*. Tecnos, Madrid, 1991. (1ª ed. en italiano, 1988).

AUGÉ, Marc. *Los 'no lugares'. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona, 1996. (1ª ed. en francés, 1992).

AYMONINO, Carlo. *El significado de las ciudades*. H. Blume, Madrid, 1981. (1º ed. en italiano, 1975).

BACH, Ira J.; GRAY, Mary Lackritz. *A Guide to Chicago's Public Sculpture*. The University of Chicago Press, Chicago, 1983.

BANFIELD, Edward C. *La ciudad en discusión*. Marymar, Buenos Aires, 1973. (1ª ed. en inglés, 1968).

BARRIL, Joan; CATALÀ-ROCA, Francesc. *Barcelona. La conquista del espacio*. Polígrafa, Barcelona, 1992.

BAZÁN DE HUERTA, Moisés. *La escultura monumental en La Habana*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 1994.

BEARDSLEY, John. *Art in public places*. Partners for livable Places, Washington, 1981.

BEARDSLEY, John. *Earthworks and Beyond: contemporary art in the landscape*. Abbeville Press, Nueva York, 1984.

BENEVOLO, Leonardo. *La ciudad y el arquitecto*. Paidós, Barcelona, 1985. (1ª ed. en italiano, 1984).

BERLINGUER, Giovanni. *Malaria urbana*. Villalar, Madrid, 1978. (1ª ed. en italiano, 1976).

BOOKCHIN, Murray. *Los límites de la ciudad*. H. Blume, Madrid, 1978. (1ª ed. en inglés, 1974).

BUSSMAN, Klaus; KÖNIG, Kasper; MATZNER, Florian (eds.). *Sculpture. Projects in Münster 1997*. Gerd Hatje, Stuttgart, 1997. (cat. exp.).

CANOGAR, Daniel. *Ciudades Efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*. Julio Ollero, Madrid, 1992.

CASTLEMAN, Craig. *Los Graffiti*. Hermann Blume, Madrid, 1987.

CELANT, Germano. *A Bottle of Notes and Some Voyages*. Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen. IVAM Centre Julio González, Valencia, 1989. (1ª ed. en inglés, 1988).

CELI, Pablo; MOSCOSO, Esteban. *Arte para todos. Una nueva dimensión de gestión urbana*. Dirección de Parques y Jardines, E.M.O.P., Quito, 1996.

CERASI, Maurice M. *La lectura del ambiente*. Infinito, Buenos Aires, 1977. (1ª ed. en italiano, 1967).

COOPER, Martha; SCIORRA, Joseph. *New York Spraycan Memories*. Thames and Hudson, Londres, 1994.

COOPER, Martha; CHALFANT, Henry. *Subway Art*. Thames and

Hudson, Londres, 1984, 1988<sup>4</sup>.

CREMONA, Alessandro; PICCININNI, Renata. *Il Pincio e l'origine delle Passeggiate Pubbliche a Roma*. Fratelli Palombi, Roma, 1994.

CRUIKSHANK, Jeffrey L.; KORZA, Pam. *Going Public: A field guide to developments in art in public spaces*. Art Extension Service of the National Endowment for the Art, Amherst (Ma.), 1988, 1990<sup>2</sup>.

CULLEN, Gordon. *El paisaje urbano*. Blume, Barcelona, 1974. (1<sup>a</sup> ed. en inglés, 1971).

CHALINE, Calude. *Les Villes Nouvelles dans le monde*. Presses Universitaires de France, Paris, 1985.

CHARLET, José. *Sculptures dans la ville*. Ministère de l'Environnement et du Cadre de Vie, s.l., Paris, 1980.

CHARRE, Alain (ed.). *Art et Espaces Publics*. OMAC, Givors, 1992.

CHASLIN, François; PICON-LEFEVRE, Virginie. *La Grande Arche de la Défense*. Electa Moniteur, Paris, 1989.

COEN, Lorette (ed.). *Lausanne Jardins' 97. Guide des promenades*. Association Jardin urbain, Lausana, 1997. (cat. exp.).

CREMONA, Alessandro; PICCININNI, Renata. *Il Pincio e l'origine delle Passeggiate Pubbliche a Roma*. Fratelli Palombi, Roma, 1994.

DAVIES, Peter; KNIPE, Tony (ed.). *A Sense of Place. Sculpture in Landscape*. Ceolfrith Press, Sunderland, 1984.

DAVIES, Hugh; ONORATO, Roland J. *Siting*. La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla (Cal.), 1986. (cat. exp.).

DAVIES, Peter; KNIPE, Tony (ed.). *A Sense of Place. Sculpture in Landscape*. Ceolfrith Press, Sunderland, 1984.

DESCAMPS, Olivier. *Sculpture culture. Étude d'art public sur la statuaire de Paris*. Mots d'Homme, Paris, 1989.

DETHIER, Jean; GUIHEUX, Alain (ed.). *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*. Centre Georges Pompidou, Paris, 1994. (cat. exp.).

DIRECTION DE L'ARCHITECTURE ET DE L'URBANISME. *Lire et composer l'espace public*. Ministère de l'Équipement, du Logement, des Transports et de la Mer, Paris, 1991.

DREW, Philip. *Tercera Generación. La significación cambiante de la arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, 1973. (1ª ed. en inglés, 1972).

DREXLER, Arthur. *Transformaciones en la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981. (1ª ed. en inglés, 1979).

ECKARDT, Wolf von. *La crisis de las ciudades. Un lugar para vivir*. Marymar, Buenos Aires, 1972. (1ª ed. en inglés, 1967).

ELIOVSON, Sima. *The Gardens of Roberto Burle Marx*. Thames and Hudson, Londres, 1991.

ESTÉBANEZ ÁLVAREZ, José. *Las ciudades. Morfología y estructura*. Síntesis, Madrid, 1991, 1996².

FACHARD, Sabine. *Eaux et fontaines dans la ville*. Du Moniteur, Paris, 1982.

FACHARD, Sabine. *Huit places publiques en villes nouvelles: des artistes dans l'aménagement urbain*. Groupe Central des Villes Nouvelles, Paris, 1978.

FACHARD, Sabine et alt. *L'art et la ville, intervention des artistes dans les villes nouvelles*. Groupe Central des Villes Nouvelles, Paris, 1976.

FAGONE, Vittorio (ed.). *Arte in Natura*. Mazzotta, Milán, 1996.

FAUX, Monique et alt. *L'Art et la Ville - Art dans la Vie: L'espace public vu par les artistes en France et à l'étranger depuis 10 ans*. La Documentation Française, Paris, 1978.

FAVOLE, Paolo. *La plaza en la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 1995. (1ª ed. en italiano, 1995).

FERNÁNDEZ-LOMANA, Miguel Ángel; SALAS, Ramón (eds.). *Arte y Espacio Público. II Simposio de Arte en la Calle*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, 1966.



FERRY, Jean-Marc; WOLTON, Dominique; *et al.* *El nuevo espacio público*. Gedisa, Barcelona, 1995. (1ª ed. en francés, 1989).

FONTENLA SAN JUAN, Concha (ed.). *Curso: Documento, espacio y entorno. Ponencias*. Xunta de Galicia, s.l., 1998.

FRANKEL, Felice; JOHNSON, Jory. *Modern Landscape Architecture Redefining the Garden*. Abbeville, Nueva York, 1991.

FUNDABURK, E.; DAVENPORT, T. (ed.). *Art in Public spaces in the United States*. Ohio, 1975.

GARCÍA CERVERA, Vicente. *Actuaciones en el By-pass*. Demarcación de Carreteras del Estado, s.l., Castellón, 1993.

GARRAUD, Colette. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Flammarion, París, 1993.

GEDDES, Patrick. *Ciudades en evolución*. Infinito, Buenos Aires, 1960. (1ª ed. en inglés, 1915).

GEHL, Jan. *Life Between Buildings. Using Public Space*. Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1987.

GREENBIE, Barrie B. *Spaces. Dimensions of the Human Landscape*. Yale University Press, New Haven, 1981.

HALL, Peter. *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*. Serbal, Barcelona, 1996. (1ª ed. en inglés, 1988).

HARGROVE, June. *Les statues de Paris. La représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*. Fonds Mercator-Albin Michel, París, 1989.

HÄUSSER, Robert; HONISCH, Dieter. *Kunst Landschaft Architektur. Architekturbezogene Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*. Institut für Auslandsbeziehungen, s.l., 1983.

HAYDEN, Dolores. *The Power of Place. Urban Landscapes as Public History*. The MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 1995.

HEGEMANN, Werner; PEETS, Elbert. *El vitruvio americano: Manual de*

*arte civil para el arquitecto*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1993. (1ª ed. en inglés, 1922).

HERNÁNDEZ, Antxón; RUÍZ BARBARÍN, Antonio. *Madrid mira sus estatuas*. Promoción moda, Madrid, 1992.

HIRSCH, Bernard. *L'invention d'une Ville Nouvelle. Cergy-Pontoise. 1965-1975*. Presses de l'École National des Ponts et Chaussées, París, 1990.

HOLDEN, Robert. *Diseño del espacio público*. Gustavo Gili, Barcelona, 1996. (1ª ed. en inglés, 1996).

HOLLÄNDER, Hans; THOMSEN, Christian W. (ed.). *Besichtigung der Moderne*. Du Mont, Colonia, 1987.

JACOB, Mary Jane (ed.). *Culture in Action. A public art program of Sculpture Chicago*. Bay Press, Seattle, 1995.

JACOBS, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Península, Madrid, 1967, 1973<sup>2</sup>. (1ª ed. en inglés, 1961).

JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980. (1ª ed. en inglés, 1977).

JENCKS, Charles; BAIRD, George (ed.). *El significado en arquitectura*. Hermann Blume, Madrid, 1975. (1ª ed. en inglés, 1969).

JONES, Emrys. *Metrópolis. Las grandes ciudades del mundo*. Alianza, Madrid, 1992. (1ª ed. en inglés, 1990).

KARDON, Janet. *Siah Armajani: bridges, houses, communal spaces, dictionary for building*. Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1985. (cat. exp.).

KASSLER, Elizabeth B. *Modern gardens and the landscape*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1964, 1984<sup>2</sup>.

KEPES, Gyorgy (ed.). *Arts of the Environment*. Braziller, Nueva York, 1972.

KJELLBERG, Pierre. *Le nouveau guide des statues de Paris*. La Bibliothèque des Arts, París, 1988.

KURLANSKY, Mervyn; NAAR, Jon; MAILER, Norman. *Graffiti de New-York*. Chêne, París, s.a. (1ª ed. en inglés, 1974).

Laurie, Michael. *Introducción a la arquitectura del paisaje*. Gustavo Gili, Barcelona, 1983. (1ª ed. en inglés, 1975).

LAWRENCE, Sidney; FOY, George. *Music in Stone. Great Sculpture Gardens of the World*. Train/Branca - Scala Books, Nueva York, 1984.

LICHTENSTERN, Christa. *Pablo Picasso: Monumento a Apollinaire. Proyecto para la humanización del espacio*. Siglo XXI, México, 1996. (1ª ed. en alemán, 1988).

LOISEAU, Jacques-Marie; TERRASSON, François; TROCHEL, Yves. *Le paysage urbain*. Sang de la terre, París, 1993.

LYALL, Sutherland. *Designing the New Landscape*. Thames & Hudson, Londres-Nueva York, 1991-1992.

LYALL, Sutherland. *Landscape. Diseño del espacio público. Parques. Plazas. Jardines*. Gustavo Gili, Barcelona, 1991. (1ª ed. en inglés, 1991).

LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Infinito, Buenos Aires, 1974. (1ª ed. en inglés, 1960).

MADERUELO, Javier. *Andreu Alfaro. Espacio público*. Fundación Caja del Mediterráneo, Alicante, 1996.

MADERUELO, Javier. *Arte público*. Diputación de Huesca, Huesca, 1994.

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori, Madrid, 1990.

MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes-Visor, Madrid, 1994.

MALIZIA, Giuliano. *Le statue di Roma*. Newton Compton, Roma, 1990.

MARCEL, Odile. *Composer le paysage. Constructions et crises de l'espace. (1789-1992)*. Champ Vallon, Seyssel, 1989.

MARCHÁN, Simón. *Contaminaciones figurativas*. Alianza Editorial,

Madrid, 1986.

MARTÍNEZ SARANDESES, José *et al.* *Espacios públicos urbanos: trazado, urbanización y mantenimiento*. Instituto del Territorio y Urbanismo - M.O.P.U., Madrid, 1990.

MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín F.; GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. *Fuentes de Madrid*. Avapiés, Madrid, 1994.

MATILSKY, Barbara C. *Fragile ecologies. Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*. Rizzoli, Nueva York, 1992.

MCCARTHY, Jane; EPSTEIN, Laurily K. *A Guide to the Sculpture Parks & Gardens of America*. Michael Kesend, Nueva York, 1996.

MILLER, Mara. *The Garden as an Art*. University of New York Press, Nueva York, 1993.

MITCHELL, W.J.T. (ed.). *Art ant the Public Sphere*. The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1990, 1992<sup>3</sup>.

MOORE, Charles W.; MITCHELL, William L.; TURNBULL Jr., William. *La poetica dei giardini*. Franco Muzzio, Padua, 1991. (1<sup>o</sup> ed. en inglés, 1988).

MORGAN, Elaine. *La ciudad en crisis*. Pomaire, Barcelona, 1979. (1<sup>a</sup> ed. en inglés, 1976).

MORLAND, Joanna. *New Milestones. Sculpture, Community and the Land*. Common Ground, Londres, 1988.

MOUGHTIN, Cliff. *Urban Design: street and square*. Butterworth Architecture, Oxford, 1992.

MOURE, Gloria. *Configuraciones Urbanas*. Polígrafa, Barcelona, 1994.

MUMFORD, Lewis. *Perspectivas urbanas*. Emecé, Buenos Aires, 1969. (1<sup>a</sup> ed. en inglés, 1956).

MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. *La arquitectura como lugar*. Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1996.

NURIDSANY, Michel. *La commande publique*. Réunion des musées

nationaux, Paris, 1991.

OLDENBURG, Claes; CARROLL, Paul. *Proposals for Monuments and Buildings 1965-69*. Big Table Publishing Company, Chicago, 1969.

PANZINI, Franco. *Per i piaceri del popolo*. Zanichelli, Bolonia, 1993.

PERMANYER, Lluís. *Barcelona, un museo de esculturas al aire libre*. Polígrafa, Barcelona, 1991.

PETERS, Paulhans (ed.). *La ciudad peatonal*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979. (1ª ed. en alemán, 1977).

PIGEAT, Jean Paul. *Parcs et Jardins Contemporains*. La Maison Rustique, Paris, 1990.

PLAGEMANN, Volker (ed.). *Kunst im öffentlichen Raum. Anstösse der 80er Jahre*. Du Mont, Colonia, 1989.

POISSON, Georges. *Guide des statues de Paris*. Hazan, Paris, 1990.

POPE, Albert. *Ladders*. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996.

RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Nerea, Madrid, 1998.

RAY SMITH, C. *Supermannerism. New Attitudes in Post-Modern Architecture*. E.P. Dutton, Nueva York, 1977.

RAVAGLIOLI, Aramando. *Le grandi piazze di Roma*. Newton Compton, Roma, 1995.

RÉAU, Louis. *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*. Robert Lafont, Paris, 1994. (1ª ed., 1958).

REDSTONE, Louis G. *Art in Architecture*. McGraw-Hill, Nueva York, 1968.

RESTANY, Pierre. *Dani Karavan. L'Axe Majeur de Cergy-Pontoise*. Etablissement Public de Cergy-Pontoise, Paris, 1987.

RESTANY, Pierre; ZEVI, Bruno. *Site. La arquitectura como arte*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

RITTER, Joachim. *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société*

*moderne*. Les Éditions de l'Imprimeur, Besançon, 1997.

RIVAS, Juan Luis de las. *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1992.

RODITI, Ghilla (ed.). *Verde in città. Un approccio geografico al tema dei parchi e dei giardini urbani*. Guerini Studio, Milán, 1994.

RODRIGUES, Jacinto. *Arte, Natureza e a Cidade*. Cooperativa de Actividades Artísticas, Oporto, 1993.

ROIG, Joan. *Nuevos puentes / New Bridges*. Gustavo Gili, Barcelona, 1996.

ROUSSEAU, Denis; VAUZEILLES, Georges. *L'Aménagement Urbain*. Presses Universitaires de France, París, 1992.

RONCAYOLO, Marcel. *La ciudad*. Paidós, Barcelona, 1988. (1ª ed. en italiano, 1978).

RONCAYOLO, Marcel. *La ville et ses territoires*. Gallimard, París, 1990.

ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, 1979. (1ª ed. en italiano, 1966).

SANTOS, Milton. *Metamorfosis del espacio habitado*. Oikos-tau, Barcelona, 1996. (1ª ed. en portugués, s.a.).

SATO, Alberto (ed.). *Ciudad y utopía*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977.

SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*. Alfred Knopf, Nueva York, 1995, 1996<sup>2</sup>. (ed. en italiano: Arnoldo Mondadori, Milán, 1997).

SCHÖFFER, Nicolas. *La nouvelle charte de la ville*. Denoël, París, 1974.

SCHÖFFER, Nicolas. *La Ville Cybernétique*. Denoël, París, 1972.

SENIE, Harriet F. *Contemporary Public Sculpture. Tradition, Transformation, and Controversy*. Oxford University Press, Nueva York, 1992.

SENNETT, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza, Madrid, 1997. (1ª ed. en inglés, 1994).

SERRA, Emma. *Bohigas. Le piazze di Barcellona*. Sagep, Génova, 1987.

SERVICE DE LA CRÉATION ARTISTIQUE (ed.). *Art et Architecture, bilan et problèmes du 1%*. Centre National d'Art Contemporain, Paris, 1970.

SHAMASH, Diane; HUSS, Steven. *A Field Guide to Seattle's Public Art*. Seattle Arts Commission, Seattle, 1991.

SICA, Paolo. *La imagen de la ciudad. De Esparta a Las Vegas*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977. (1ª ed. en italiano, 1977).

SONFIST, Alan (ed.). *Art in the Land, a critical anthology of environmental Art*. E.P. Dutton, Nueva York, 1972, 1983<sup>2</sup>.

STEENBERGEN, Clemens; REH, Wouter. *Architecture and Landscape. The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*. Prestel, Munich, 1996.

STRÖM, Marianne. *Metro-art dans les metro-poles. Art et architecture dans les metro-poles*. Jacques Damase, Paris, 1990.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Land Art*. Carré, Paris, 1993.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Land Art travelling*. École Régionale des Beaux-Arts, Valence, 1996.

TOLOSA, Eduard; ROMANÍ, Daniel. *Barcelona. Sculpture Guide-Escultura guía*. Actar, Barcelona, 1996.

TOLSTOY, Vladimir et al. (ed.). *Street art of the revolution. Festivals and Celebrations in Rusia 1918-33*. Thames and Hudson, Londres, 1990. (1ª ed. en ruso, 1984).

TRAPERO, Juan Jesús. *Los paseos marítimos españoles. Su diseño como espacio público*. Akal, Tres Cantos, 1998.

UNGERS, Oswald Mathias; VIETHS, Stefan. *La città dialettica*. Skira, Milán, 1997.

VENTURI, Robert et al. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978. (1ª ed. en inglés, 1977).

WALDENBURG, Hermann. *The Berlin Wall*. Abbeville Press, Nueva

York, 1990.

WEBB, Michael. *The City Square*. Thames and Hudson, Londres, 1990.

WEILACHER, Udo. *Between Landscape Architecture and Land Art*. Birkhäuser, Basilea, 1996.

WERKNER, Patrick. *Lan Art U.S.A.* Prestel, Munich, 1992.

WILHEIM, Jorge. *Urbanismo y subdesarrollo*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1977. (1ª ed. en portugués, 1969).

WINES, James. *De-Architecture*. Rizzoli, Nueva York, 1987.

WREDE, Stuart; ADAMS, Williams Hogart (ed.). *Denatured Visions Landscape and Culture in the Twentieth Centure*. The Museum of Modern Art, Harry N. Abrams, Nueva York, 1991.



**Inglés**



# Introduction

## Public Art: Nature and City

In recent years we have grown increasingly aware of our surrounding environment, in two respects: realising how fragile that environment actually is and enlisting the aid of artistic endeavour to model aestheticised landscapes and scenery.

Both outlooks are reactions to irreparable situations resulting from the plundering and irrational exploitation of natural resources.

But the origin of the attempt to enhance Nature through art is also rooted in the evolution of a sensitivity that views the physical environment as a source of pleasure, having assimilated the inevitability of natural phenomena and understanding that humanity cannot continue to envisage the environment merely as an exploitable resource.

This book, which contains the lectures of the course Public Art: Nature and City, addresses this latter theme, focusing on the concept of shaping and re-creating a physical environment transformed by art and culture.

What we call nature is any area where the prevailing view is of the sea or mountains, mighty rivers or deserted beaches, immense rocks, trees and plants that seem to sprout out of their own free will... knowing full well that there is not a single place on Earth that has not been impacted by human action.

The idyllic image of untouched Nature is an obsession arising from the fact that over 80% of the European population no longer lives in a rural environment, but rather in cities and urban complexes, i.e., in a physical environment that has been

radically and artificially transformed to adapt it to cultural habits concomitant with communal living, working and relaxation.

Over the last thirty years, although virtually unaware of its importance, we have witnessed the greatest change ever undergone by the rural and urban environments at any time in history. The phenomena involved are widespread and respond so automatically to mutational inertia that they are practically imperceptible, as though they were the outcome of some sort of inevitable logic in change, inherent in the very nature of any given place.

The rural landscape is subject to uncontrolled and irreversible change brought on by the combined impact of a number of phenomena, such as the urbanisation of farmland, the installation of huge infrastructures – railways, expressways, river channels and the like –, the conditioning of enormous natural areas for recreational use such as ski runs, ports for sports craft, game reserves in regional parks and nature reserves, the mechanical irrigation of dry farming fields or intensive farming under plastic cover, etc.

In the city change is implemented mechanically via mere local ordinances allowing the laying of new streets and squares, urban growth in the form of new buildings, intensive building within the inner city, rehabilitation of historic enclaves, reservation of residential areas to pedestrian traffic only or restoration of historical quarters. Despite their diversity, all these measures are radically transforming the physical structure of cities and the cityscape, and thereby changing the behaviour of city dwellers.

Such measures provoke an overwhelming change in people's relations with the environment and generate new cityscapes, surprising in their artificiality and total want of refinement.

In a nutshell, in the last thirty years human action on the physical and urban environment has intensified and the ensuing potential for change, of proportions that would have been unusual in any prior age, has rendered apparently unalterable places and sites wholly unrecognisable.

Despite their enormous importance, such substantial changes in the cityscape have not come in response to overall plans, nor have they been implemented in accordance with basic criteria, no matter how general; on the contrary, they are the outcome of sporadic and uncoordinated action whose final results are often unsatisfactory.

History, however, provides examples of places so successfully modelled as works of art that they have become objects of aesthetic admiration, places able to induce pleasure, such as certain English eighteenth-century landscape gardens.

Similarly, certain urban corners, streets, squares and public parks have been premeditatedly designed so that the arrangement of the buildings comprising them, together with the composition of facades, trees, flower beds, monuments and fountains, provide public spaces whose cultural and emotional appeal is an invitation to visit them and delight in the pleasure viewing them affords.

Both picturesque places and urban settings able to inspire such pleasure were conceived and designed with artistic determination and a sense of the aesthetic and respond to the genius loci and spirit of their age.

But when citizens today visit certain areas intended for amusement or occasionally stroll through their city, they may meet with the unpleasant surprise that many of the areas through which they walk are bleak, tasteless, unsightly, decrepit, unhealthy and pathetic cultural voids.

What can be done with such places? Can art help us to improve our physical environment and urban settings?

Since the late sixties, a series of artistic, political and social factors has led artists in both Europe and the United States to address the possibility of conceiving and creating works whose scope would be not the closed indoors of museums or the privacy of art galleries, but the natural environment and public urban space.

These attempts to transform art have not been easy and the results, even today, are controversial, but now, thirty years after the first initiatives were undertaken in the open spaces of the American desert or in the heart of old European cities, we have not only an extensive legacy of proposals and works, but a new course to follow, which has scarcely begun to be explored.

Clearly, the works themselves are not the most stimulating aspect of these developments: rather, the true value lies in the experience accruing, experience that has steered our sensitivity towards the appreciation of land and cityscapes, filling urban spaces with new meaning, showing us how to esteem the entropic nature of inhabited environments and, in a word, helping us to understand the space of our time and the scenarios of our own lives.

I wish to take this opportunity to thank Xerardo Estévez, Gloria Moure, Pierre Restany and Gilles A. Tiberghien, the course lecturers who have written the papers published in this book, for their invaluable collaboration.

Javier Maderuelo



# The Art of City-Making

Javier Maderuelo

Cities, as the complex phenomena that they are, tend to develop slowly, acquiring a characteristic form and appearance as a result of their physical topography and the tension generated by the battery of interests defended by their inhabitants throughout history. Cities are the material expression of political, religious, economic and social powers. Their form, moreover, is usually a true reflection of their inhabitants' collective personality, sensitivity and behaviour and, ultimately, a witness to their peoples' history and one of the symbols that best represents them.

Therefore, cities trace cultural history, and are at the same time the result of and the relevant framework for cultural manifestations; they are both the support and the expression of artistic, i.e., human endeavour.

Insofar as they are an artificial, collective undertaking, cities acquire a deeply symbolic and significant nature; that is why they can be considered to be a work of art that represents the longing, ideals, accomplishments and frustrations of their peoples, as well as the expression of their power. Seen as works of art, cities are subject to aesthetic evaluation, through which we can discern the quality of their cityscapes, sentimental settings, historic wealth and architectural scenarios.

But cities, or more appropriately, the inherited concept of what cities are, is undergoing a crisis. There are extensive areas of Europe, such as the Netherlands, where only 8% of the population lives in rural environments, with the other 92% living in the urban complexes that have arisen around the nation's traditional cities.

These figures are an indication of the physical inadequacy of the entities which up until a little over a century and a half ago had surrounding walls that clearly defined their limits and that could be crossed from end to end in little more than an afternoon's stroll. But such statistics also alert to another matter: the loss of personality and significance that cities have undergone in recent decades.

The complexity of the problems that affect cities today is of such magnitude that they cannot be satisfactorily tackled from a unilateral approach without taking account of the entire suite of economic, political, social, cultural and ethnic variables affecting them. I am no expert in these areas and therefore do not intend this to be a platform for suggesting solutions to the ailments cities are suffering at present; rather I shall limit my remarks to a brief diagnosis of some of the problems that relate to cities insofar as they are works of art.

Throughout this century, architecture has been steadily straying from the disciplined practice that bound it to Vitruvius' foundational definition, expressed in the following terms: *firmitas*, *utilitas*, *venustas*. The forsaking of architectural discipline is not as evident in its departure from the premises of the above definition, or in the alteration undergone by some of them, such as *utilitas*, which has shifted towards "functionality" – a word which, as Charles Jencks has pointed out, lacked any content in architectural discourse prior to this century –, as it is in the abandonment by architecture of the task of conveying dignity to humanity through its works.

The pressing need to build industrial cities entailed their segregation into separate industrial, service and residential areas. There are so many reasons behind such segregation that we cannot, obviously, analyse them all in a brief conference such as this, but I do wish to address what, from the standpoint of art, of architecture understood as an art form, such functional segregation has meant.

The most striking feature of these neo-cities, these commuter suburbs, is their lack of personality, their inability to convert the space they occupy into places, to hold meanings. It is not only that post-industrial cities are lacking any significant elements, but that this kind of space, very close to what Marc Augé calls "non-places", spurns any potential to contain symbolic elements: cities deny themselves any semantic quality.

Two different periods can be distinguished in the material construction of twentieth-century cities. The first, running through World War II, is characterised by a continuation of the development of the ideas that led to the rise of large nineteenth-century cities in Europe, based on Haussmann's Parisian model. In



Barcelona, Vienna, Rome, Budapest... entire subdivisions, built relatively quickly, were to house buildings looking very much like stylemes either of historical eclecticism, compositions characteristic of the "Beaux-Arts" style which would bestow new streets and avenues with a certain grandeur, or of regional repertoires which imbued public spaces with a supposedly national or local personality.

Nonetheless, the mechanical repetition of repertoires of balconies, mullions, cornices, corbels..., which in times past, when articulated by great masters, had meaning and content and imbued the buildings to which they were applied with personality, became, in the hands of epigones, sheer ornament, mute and insipid – and, therefore, perfectly dispensable – imitations. It was this dispensable "ornamentation", which departs from the Vitruvian concept of "decor", that Adolf Loos so fiercely criticised in his writings. His message was to be heard and understood by rationalist architects, who, rejecting all ornament, sought in the qualities of pure form, geometry, proportion and right angles, the essence of an abstract and unreferenced "new architecture".

But this message of bald ornamental simplicity was also heard by speculators, who interpreted rationalism as a problem of minima: minimum housing, minimum costs, minimum quality, re-construing Mies van der Rohe's maxim that "less is more" to serve their own interests, wherever such "less" would mean more profit and higher earnings.

Rationalist architecture proposed urban models in the twenties and thirties, but would not be given the opportunity to build in keeping with that model until the second period, when, after World War II, all of Europe lay devastated. Not only did cities stand in ruins, but their industries and distribution grids had been destroyed as well.

There was a pressing need to provide housing for millions of homeless families and rise to the challenge of accommodating huge migrations of people who, having lost their traditional ways of earning a living, moved to the cities to find employment in manufacturing and the infrastructures under reconstruction.

The building of the English new towns became the framework in which this abstract, industrialist and impersonal architecture, born of necessity, was to thrive. From the theoretical, operational and management standpoints, the new towns were a success and fully complied with their social function. But from the existential and emotional standpoint, they were a disaster and clearly revealed the inability of both rationalist and functional architecture and of the Modern Movement's urban planning premises to build cities, to organise satisfactory urban settings vitally and emotionally.

This problem is substantially worsened where prevailing circumstances breed a

combination of unskilled architects, unscrupulous builders, speculative developers and corrupt politicians, such as in many neighbourhoods on the outskirts of large cities.

It is not only that new cities or quarters are monotonous, ugly, dull, depressing, inconvenient or desolate, but that these defects become one of the factors contributing to the deterioration of the social and cultural development of the inhabitants who are born, live and share living conditions in such scenarios.

Regardless of other social, ethnic, cultural or economic factors, inherent in the plight of these citizens, obliged to live segregated lives in new dormitory towns, physical surroundings become an important factor in the social, community and communicational behaviour of the people dwelling there. This is true to the extent that the exceptionally high social segregation and crime rates in these areas have called for such drastic measures as the razing of an entire city quarter.

The problem was so clearly understood that the design of the latest *villes nouvelles*, built from the sixties onwards on the outskirts of Paris, placed as much importance on the creation of the atmosphere in public spaces as it did on financing, on the installation of companies providing jobs or on speedy communications to connect these new settlements to the centre of Paris.

Strolling through most of the urban areas of Cergy-Pontoise, the attentive observer sees the care that went into countless details, the design of pedestrian squares, green spaces and parks, street furniture and the inclusion of symbolic elements such as murals, landmarks and sculptures. Textural changes in pavements and brightly painted walls were used to counter the monotony of functional elements. In Marne-la-Vallée, in turn, there is a predominance of monumental architecture, in an intentional search for a given personality through strikingly expressionistic forms or deliberate gigantism.

Nonetheless, the pedestrian strolling through these new cities is not, cannot be, Baudelaire's leisurely flâneur who roamed Paris' nineteenth-century streets determined to reveal the city's hidden treasures, to find its secret symbols, discover its messages etched in stone or delight in the bronze silhouettes of its sculptures.

In the *villes nouvelles*, the geometry of the layout of streets, buildings, gardens, lamp-posts, litter bins, railings or any of the multiple components that contribute to shape the urban setting does not correspond to a characterological programme or symbolic or emotional content; rather, they continue to be mere formal play, empty rhetoric devoid of any meaning. Here functionalist abstraction has simply been dressed in old robes decorated with columns and frontispieces with no linguistic meaning or articulation.

What I am driving at, in a nutshell, is not that well thought-out and well-meaning action was poorly implemented, but rather that today's architecture is unable to generate an entity made up of countless different elements articulated into an orderly, characteristic whole that we recognise as being a city; because a city is not just an accumulation of buildings, temples, statues, gardens, squares and streets built around the whims of developers over time, but an organism which, as Borges would have it, is multiple but not untidy.

A distinction should be drawn between what today's city is, that is to say, new urban settlements and new city quarters growing on the outskirts of old cities, whose layout and construction are restricted only by the topography of the terrain and developers' speculative interests, and the inherited city, which already has a definite urban layout determined by ancient buildings and monuments, the outcome of the combined wills of ages past; because each of these two kinds of "city" generates very different, even contradictory kinds of problems, even when they are part of one and the same urban entity.

In the last century, so-called "inner cities" have been afflicted, in the last century, with three kinds of encroachments that have substantially altered their original content as places for collective dwelling and community interrelations.

The first invasion came in the form of an element that has proved to have a highly disturbing influence: the automobile. Europe's inner cities, designed and developed prior to the appearance of such a successful invention, found ways to adapt to the gradual needs of horse and ox-drawn vehicles, but their helplessly chaotic streets, unable to cope with automobile traffic, have altered their citizens' quality of life.

The problem, however, has not been the replacement of wagons, chaises and horse-drawn carriages by automobiles and lorries, but the mass invasion by millions of motor vehicles which, like an endemic disease, have occupied – whether moving or parked – narrow streets and once-quiet squares, turning places once used for the encounters, interchange and trade that characterised city life into irksome garages and hazardous flows of moving vehicles that effectively sever city quarters and form truly insurmountable barriers.

Widespread obsession with automobiles has led to the surfacing of streets, the segregation of urban space into pedestrian or motorised, the perpetual presence in public spaces of metallic machines with whimsical forms and gaudy colours, the darkening of facades as a result of exhaust, unhealthy pollution, the building of tunnels and underground car parks, the appearance of superstructures such as urban expressways with their respective bridges, etc. All these alterations of public

space, direct or indirect results of the abusive use of automobiles, have constituted not only the most radical suite of transformations in urban history, but have led to the loss of what used to define cities as places for interpersonal relations and ongoing witnesses of history.

Fifteenth-century prints and drawings of cities depict them as places with absolutely clear, generally walled, perimeters, and being perfectly defined by their monuments, usually shown to be disproportionately large. Since Roman times cities had been planned around two perpendicular streets, until this century cities were defined not in terms of their capacity to handle traffic, but in accordance with the quality and magnificence of their monuments.

By contrast, any latter twentieth-century street map dispenses with monuments and shows only the street grid, including the direction of traffic, in which the street layout is enlarged and the areas where buildings stand are minimised, to highlight the communications and road transportation structures that have become the characteristic trait of cities. Ildefonso Cerdá's layout for Barcelona, the first modern city in Europe, was to emerge not as a suite of monuments and spaces for human interchange, but as a traffic grid, where bevelled corners enhance visibility and facilitate vehicle turns at intersections.

The subdivision in Barcelona known as the *ensanche*, undoubtedly an excellent model for a modern city, is nonetheless bereft of monuments, squares, gardens and outdoor public meeting places.

The second encroachment on inner cities is the result of advertising which, instead of appearing on small posters or bills announcing trades and services placed on the doors and windows of stores and workshops, is now spread across huge billboards, flashing neon lights and enormous curtains draped over whole facades, covering up emblematic monuments. Most publicity today is positioned anywhere in the city, at sites wholly unrelated to where the object advertised is produced or sold.

Such action, allowed or even abusively fostered by municipal authorities, not only affects the city's image or cityscape, but renders enclaves laden with historical significance, consolidated by structures that add meaning to the city, bland and frivolous. New York's Times Square or London's Piccadilly Circus are obvious examples of this reversal of a place's meaning. There, advertising has replaced characteristic buildings and monuments and stands as a mutant tribute to changing modernity.

The third encroachment on inner cities can be defined as an anti-category, non-places. Cities are like living beings that grow and develop and when they cease to do so they die, buried in their own debris. Changing a city involves laying out new

streets and squares, tearing down old buildings and raising new ones in their place. New buildings never look like the old ones they replace; on the contrary, they reflect the style of new ages. Today's city, then, while respecting the layout of old streets, has a completely different look to it than it had a century or even only twenty years ago. This is the logic of life in a city, ongoing transformation and modernisation of the structures that comprise it.

Nonetheless, globalisation, a term much in vogue of late, in conjunction with the commercial pressure brought to bear by transnational companies, is beginning to bring about mutations in cities all over the world which, in view of their capacity to alter the character and cityscape of historical cities, entail a very dangerous encroachment that gradually converts cities into non-places.

Non-places, as defined by the anthropologist Marc Augé, are transit areas: expressways, airports, service stations and so on, anonymous spaces which, for a lack of any distinguishing characteristics, are identical anywhere in the world.

Now that the massive use of automobiles has reduced the function of cities to the handling of traffic and the monuments that narrated their history have been supplanted by advertising, cities have begun to be invaded by non-places: stores, outlets, buildings run by multinational firms that display their corporate image, i.e., multinational emblems, intended to be recognised as such anywhere in the world.

Antidotes to this invasion by machines and advertising and to the imminent depersonalisation of urban public space have been sought in "preservationism" and public art. Many municipal governments in cities with historical quarters have issued decrees to protect them from these base aggressions. Rules are made about building alignment and height; permitted activities are regulated and the ones considered to be detrimental are banned; urban police rules are made about the size and proportions of doors, windows and balconies, about how far cornices and awnings can overhang, about the colour of facades, the size of shop signs. Monuments are restored and attempts are made to prevent the ruin of characteristic buildings by conserving their facades, albeit permitting new uses and the construction, behind these very facades, of shopping malls or apartment complexes that have nothing whatsoever to do with the building's original purpose.

Many of these measures, however, rather than conserving the nature of historic complexes or traditional quarters, have converted them into unwieldy urban Disneyland.

One very clear case of this kind of divestiture of personality is to be found in tourist cities. "Tourist city" buildings, streets and typical nooks and corners are mere

stage settings for the eye, articles for visual consumption.

Creating these scenarios has meant displacing their inhabitants to the suburbs to make room for tourism, an industry with heavy maintenance costs which are unrelated to normal citizens' needs.

Many of these cities – Venice, for instance, to name an archetypal case – have, in Richard Ingersoll's words, been "ossified" by the nostalgic mechanisms that tourism puts into play.

Sharon Zukin, in turn, remarks on how cities' image has been frozen and the buildings and streets that once were vital for the exchange of information have acquired a new meaning, namely as emblems of historical authenticity for a group of nomad dwellers.

To keep this from happening in Havana, Eusebio Leal, responsible for rehabilitating the city, insists: "We are not restoring Havana to look at it, but to live in it, to make it a place to be inhabited, a place where everyone has access to its culture". Cities with an historic past are usually rebuilt or preserved like fossils for tourists: people who are not, strictly speaking, citizens of the community in question and who, therefore, are not equally responsible for its public spaces, which have become mere merchandise.

Tourists come, consume and go. As city consumers they demand services in the areas they frequent which differ substantially from the kind of services needed by taxpayers, who are thus forced to defray the costs of facilities that are neither intended nor maintained for them.

This poses a dilemma. On the one hand, depersonalisation affects both historical quarters of cities and their outer edges; on the other, attempts to put an end to this phenomenon by enhancing the importance of characteristic elements, in tourist cities in particular but also in the areas in any city that attract visitors, all too often end in mere pastiche.

One of the avenues I have suggested in prior studies has been the attempt to use public monuments to confer personality on certain urban enclaves or recover their originality. There is still a good deal of potential in this idea, but for the time being it does not afford a comprehensive solution to the problem either.

Public monuments are, unquestionably, the specific elements that contribute most to imbuing surroundings with character and meaning. Monumental buildings, sculpted complexes and, in general, any structure conveying an allegoric message endow a place with significance. Problems began to arise in this regard when, as I have sought to explain, the architecture of the modern movement renounced

allegoric language and struck what was considered to be an anachronistic component, namely statuary architecture – which had traditionally represented patriarchal values –, from urban vocabulary.

The disrepute into which urban monuments had fallen became evident during the 1898 Autumn Salon, with the general repudiation of Auguste Rodin's monument to Balzac, a sculpture that had been intended to occupy a place on the street dedicated to the author by the people of Paris. One hundred years have gone by since that blunder, which kept the work out of the public eye until 1939, when it was installed on the Boulevard Raspail and stayed there until well past the mid-forties.

It is symptomatic that in all this time practically no important avant-garde sculptor has devoted any continuous effort to the monumental genre and that only on occasion has any of them acquiesced to the enlargement of the scale of some one of their works for placement in a public space. On these grounds, it may be sustained that, during the first three quarters of the twentieth century monumental sculpture disappeared as a genre.

During that time, of course, sculptures were still installed in public places, but such coarse copies of models taken from the past were the fruit of inertia, routine or public apathy, except, of course, where they represented the last bastion of totalitarian ideologies that aimed to assert their power by imposing their images on the public.

The reconstruction of Europe after World War II brought the realisation that the places rebuilt should be endowed with personality, and a small percentage of public works budgets was earmarked for that purpose. The object of such calculations was to dignify, decorate or minimise the negative impact, depending on each case, of the enormous changes being wrought in landscapes, cityscapes or monumental complexes.

This initiative, which first took hold in France in 1951 when the Ministry of Education began to earmark 1% of school construction budgets to "aménagement", has today been incorporated into the legislation of most European and American countries. However, as the Malraux Report was to find as early as 1970, the results are far from satisfactory.

In the second half of this century, the general attitude towards public spaces has changed, as citizens' democratic awareness has grown. The idea that things public are of concern to all is beginning to foster the development of attempts at "grass roots participation" in political and administrative matters relating to cities, in much the same way as associationism and legal action against governmental abuse have proliferated, calling for operations intended to fit out, adapt or clean

up blighted neighbourhoods and supervising the implementation of the measures adopted.

Most of the time, such supervision is purely financial and administrative, since it primarily affects material amounts and economic costs, arithmetic elements that are readily identified and compared. It is not operational, however, in any other respect, due to the lack of appropriate grounds to analyse and appraise the criteria needed to judge the relevance and suitability of aesthetic, artistic, environmental or psychological criteria in relation to space, which are always assumed to be arbitrary and subjective.

Under pressure from grass roots movements and for political convenience, all large cities have begun to pay attention to public space and to be mindful of their cultural image. By remodelling streets and squares and commissioning fountains and sculptures to contemporary artists, they seek to dignify certain public spaces, bestowing them with some emblematic significance, endowing blighted quarters or places felt to be outdated with a fresh and modern image.

A dual movement arose in the late sixties: some sculptors began to take an interest in very large works as authorities in turn made certain initial attempts to commission works to "decorate" public places.

Also beginning in the late sixties, private individuals and institutions in Europe and America provided funding for a series of artistic experiences and facilities, as diverse as they were varied, which gave rise to highly disparate and taxonomically different manifestations.

Hence, on the one hand, more or less technical measures associated with micro urban planning were taken to re-condition squares, streets and monumental enclaves through the engineering and construction of public facilities, street furniture and environmental design. On the other, what we might call "artistic" experiences were called into play, consisting of designer architecture, public sculpture, new landscaping and, in particular, a new genre that came to be known as public art.

The task now being tackled is the restoration of meaning to depersonalised places, the recovery of urban space and its emblems. But the approach adopted in this endeavour must not ignore the fact that there is an enormous lack of experience in such areas.

This lack of experience exists at three levels: among political authorities with power over urban space, among the artists commissioned to execute works and among the citizens who use the thoroughfares and squares where such works are



installed. I shall attempt, very briefly, to analyse this lack of experience at each of the three levels.

We are witnessing the disrepute of the values that traditionally warranted the building of monuments and, at the same time, a lack of criteria and, especially, of valid experience in the treatment of urban space.

Many politicians are aware that their continuation in office depends on whether or not their actions have a perceptible impact. Napoleon, who built arches in the most charismatic places of Paris to commemorate his victories, casts a long shadow even today over presidents of the French Republic, whose penchant for "great works" is notorious. Local politicians, usually unconcerned with art and aesthetic problems, seek to emulate such conduct on a smaller scale when a square is remodelled or a street pedestrianised during their term of office. In their attempts to leave their mark on the city's fabric, they resort to the afforded by art and centuries of tradition.

When politicians call on art to fulfil some function, as municipal management has shown in most large Spanish cities, they think in terms of statues, with no clear idea of why or what the theme of such works might be or the message they are supposed to convey to the city's population.

The erection of urban statues reached its zenith during the Enlightenment as a way to educate the general public, since monuments dedicated to poets, artists, scientists and other men of distinction not only honoured their memory but contributed to the education of city dwellers. Today, however, none of the alleged virtues of people in the public eye can withstand the scrutiny to which they are subject, which calls into question their value as moral examples in much the same way that symbols have been acquiring ambiguous meanings in this inconsistent and dissatisfied society.

What might a politician be daring enough to commemorate today? What values can be offered to today's society as model behaviour? A review of the public sculptures in Budapest, a city where the Communist regime used public statues to extol political and social values, reveals just how far thematic content has drifted from its point of departure and finally been deprived of all meaning.

In the years immediately following the armistice, monoliths bearing the five-pointed star, allegories of victory and effigies of national heroes were the subjects of preference. In the early fifties these themes alternated with busts and plaques dedicated to artists and musicians. By the middle of the decade, patriotic emblems fell out of favour and sculpture groups exalting work and the trades began to take

their place. In the second half of the fifties, bronze and stone renditions of groups of young people practising sports or studying began to appear, along with animals such as turtles, colts, pelicans, bears, etc. After some stylisation of the above themes, the first abstract sculptures appeared in the mid-sixties, after which naturalism gradually became a thing of the past.

Thus, there was a move from the imposition of heroic emblems and values associated with war and labour to the exaltation of values with no apparent ideology, such as maternity or youth, and from there to the relinquishment of the idea of communicative discourse through the representation of innocent animals, which served a purely ornamental purpose. Finally, public statues partook of the formal play of abstract art, thereby implicitly assenting to the premise that public art need not convey any specific message.

Political and moral messages have today been entrusted to advertising and television, a genuine public space that intrudes on the privacy of homes, and does so most effectively, despite the absence of the kind of prestige that art might provide.

Thanks to advertising, today's city streets and squares are an ideological scenario, while any "artistic" action taken in them should, in keeping with political demands, be merely decorative in nature, while nonetheless able to convey the magnificence of the sponsoring authorities through formal opulence.

As so many urban spaces have been pedestrianised, the omnipresent automobile has disappeared, producing a sort of horror vacui which has immediately been filled with an assortment of elements that constitute real visual and physical barriers. Trees, fountains, benches, litter bins, kiosks, announcement stands, signs, telephone booths, mailboxes, electric panelboards, garbage containers... completely stifle urban space, pursuant to provisions which, in keeping with post-modern stylistic norms, aim to endow urban complexes made up of old buildings with a dynamic, anti-functional temperament.

The first thing to be remember when addressing the lack of experience of artists themselves in respect of the challenges of urban space is that they have been out of touch with the issue for over a century now. The time elapsed between the disrepute of the erection of public statues in the late nineteenth century and the first attempt to recover public space for sculpture, towards the end of the seventies, has not passed in vain.

During all this time, sculpture, as an artistic genre, had worked itself into a profound ontological crisis. What Baudelaire saw as dull and horrid in 1846, was

described as a "monstrous anachronism" by Umberto Boccioni in his *Manifesto tecnico della scultura futurista*, written in 1912.

In its endeavour to free itself of ugliness, dullness and monstrosity and to be "modern", sculpture had to divest itself of its classical assumptions, waive naturalistic representation, noble, durable materials, carving and modelling techniques, the effects of mass and volume and, above all, allegoric references.

By forgoing all these things, sculpture charted a new course for itself that would draw it away from the monumentalism so characteristic of public statues and induce artists to experiment with forms and new materials to create works no larger, however, than could be accommodated by art galleries for exhibition and sale to customers accustomed to buying paintings.

By the time sculptors start seeking to recover public spaces as ideal settings for their works, the "monumental craft" will have been lost, and with it the experience required by a mastery of changes in scale, creation of atmosphere and adaptation of new materials, not to mention the ability to bestow allegoric capacities and meaning on the works and the space they occupy.

One of the most devastating results of this inexperience is the proliferation of an almost infinite series of sculptures that are as inappropriate as they are disproportionate. Such is the case of works, generally of negligible size, set against the backdrop of architectural concepts that multiply the dimensions of space, raising tall buildings that free enormous open spaces where sculpted work either sticks out like a forlorn scarecrow or is reduced to the size of a paperweight, betraying the origin of what are essentially enlarged bibelots.

Moreover, many of these works are devoid of any concrete significance, either due to a lack of any true content in the commission itself or to the artist's lack of adequate semiotic resources. Such sculptures, little more than mute forms hewn out of industrial materials, rise in inert, cold, expressionless geometry or twist painfully and expressively over themselves for no apparent reason.

Thus, each artist's personal plastic language, forged around his respective existential traumas, private experience and specific stylistic rhetoric, necessarily laden with subjectivity, is imposed on citizens in the city's most representative places.

This would not be particularly problematic if the artists called upon to create works for public spaces were able, by drawing on their private lives and experience, to synthesise and give vent to the spirit of the age and society's yearnings through the personal plastic language of their works.

But "the commissioning" of public works of art is so bureaucratized and so biased

by electoral patronage that the criteria for selecting artists, the procedures for awarding works, the follow-up of design or the control of craftsmanship are conducive to any number of irregular situations whose end result is to put the execution of such works in the hands of artists with insufficient talent.

The outcome is the countless – supposedly sculpted –, absurd, inexpressive, weak and inappropriate structures that can be found scattered throughout the streets of cities the world over, works that age poorly, visually speaking, and deteriorate materially, with no one to see to their maintenance or conservation.

Many of these works, moreover, are inappropriately placed or have to compete with the physical presence of the enormous numbers of urban "objects" that take up inordinate amounts of public space.

The unfortunate consequences of submerging a work of art in a space jammed with objects and aestheticised structures are that even well-designed and executed sculptures of unquestionable aesthetic value seem to be inadequate or inappropriate in the place where they are installed.

Poor design or placement of a work usually stems from professional jealousy among the engineers, architects, designers, artists and managers who take part in the arrangement of public space. Such jealousy and mistrust lead to the sort of professional segregation that prevents them from working as a team and reaching consistent criteria in public undertakings.

Artists are not usually invited to take part in the conception of the idea, the preparation of the projects or construction of the works; rather, their contribution is sought as though they were mere "incidental decorators" under the occupational, legal and financial supervision of technicians and administrators who are foreign to the aesthetic world.

The design of any urban environment, no matter how small, involves professional, financial and political interests. Each professional endeavours to defend his own turf, doing his part of the job individually and disjointedly, trusting the validity of his "technical" criteria and attempting not to lose ground in the distribution of administrative power.

Frequently, urban projects are conditioned not only by hundreds of technical ordinances but also by administrative provisions, requiring street furniture (benches, lampposts, planters, kiosks, etc.), for instance, to be chosen from a given catalogue because the manufacturer has been awarded the exclusive supply of such facilities; or stipulating that certain elements must exhibit the advertising furnished by the company appointed to render this service under the terms of the respective

municipal tender. Such administrative impositions detract from the capacity to generate public spaces with a distinct personality but, worse yet, the coarse tautology of the nooks and crannies of cities the world over ensuing from the repetition ad nauseam of the same urban components manufactured by a handful of multinational companies and imposed by large advertising firms, is turning them into identical non-places.

In view of these and other circumstances surrounding works of art in cities' public spaces, some of the most talented artists initially scorned the possibility of collaborating in "urban art", undertaking instead land art or earthworks in secluded places far away from urban areas, such as deserts and former industrial or mining sites; there they showed that they were able to imbue the territory with emotion, build works of unquestionable visual impact, recover blighted places and, above all, bestow character and meaning on supposedly non-referenced spots such as arid deserts.

But not all artists creating environmental works of huge dimensions have eluded contact with the urban medium or the social controversy that any large-scale artistic work of public importance entails. From Richard Serra with his site-specific oeuvre or Gordon Matta-Clark and his destructive action on buildings, to the environmental and regenerative works of urban sculptors such as Daniel Buren or Dani Karavan, not to mention the utilitarian proposals of public art artists such as Siah Armajani, Scott Burton, Mary Miss or Alice Aycock, today there is an enormous range of artistic tendencies and plastic attitudes that need to be studied and classified on the grounds not only of aesthetic categories but of the different phenomenologies that any social and public event involves.

Citizens, as actors and users of their cities, are the final targets of urban undertakings and works of art installed in public spaces.

Ordinary citizens who live in more or less large cities have little opportunity to participate in decisions on the use of urban space. The transformation of this space is subject to impulsive measures taken by authorities and municipal technicians or to the incidental initiatives of property owners, merchants and service franchises.

Nonetheless, grass roots movements are insisting more and more on participation and control over how public affairs are handled, in a qualitative move from mere passive consumers who suffer and enjoy public spaces, to agents calling for improvement, curbing speculation, demanding green spaces and parks and – it could hardly be otherwise – wishing to express an opinion on their city's facilities and emblems.

But the average citizen also lacks the experience needed to be able to propose,

demand, judge and even use urban public space and the facilities and works installed in it.

In this regard the works of art installed in public spaces today may still serve the educational purpose demanded of the classical era of statues during the Enlightenment; indeed, while lacking any specific message or recognisable image, if they meet minimum aesthetic standards, they may help to broaden the artistic sensitivities of the public at large.

The educational effect of a work of art is not immediate. Average citizens, not usually connoisseurs of modern art, react to works they are unable to understand with indifference or even disdain.

The logical lack of aesthetic criterion on the part of citizens leads to enthusiastic plaudits for sculptures of poor artistic quality, but in whose silhouettes figures, albeit caricaturised, can be discerned, while works of high aesthetic quality but difficult to understand or even justify from the standpoint of everyday logic are vehemently rejected.

The American artist Richard Serra is, perhaps, the foremost example of this lack of understanding and its consequences. But such incomprehension is to be found not only among citizens, supposedly lacking in artistic knowledge; rather, to use Benjamin Buchloh's phrase, governmental authorities practise "vandalism from the top".

For Stefan Germer, this kind of "official vandalism" is not merely barbaric behaviour, but the deliberate implementation of a certain kind of cultural policy: "It appears where there is some fear that art may have social effects". Politicians and public officials react to any symptom that may allegedly alter their idea of law and order; and there is no question that the message conveyed by an abstract sculpture is subversive insofar as it creates unease among citizens who are unable to understand its presumed meanings.

Citizens, in turn, resort to vandalism as an active response to sculptures and monuments, defacing them with political slogans or graffiti. Such popular vandalism seems to arise as a result of the frustration deriving from the inability to understand the meaning of modern art, which is sometimes construed to be an absurd governmental imposition.

Certain social unrest can be detected in street demonstrations that receive media coverage, but generally speaking the protests appearing in newspaper columns only refer to the alleged harm caused to the physical or urban environment. But the question as to whether such disasters have occurred due to a lack of global ideas, generic designs or co-ordinated action plans, with respect to either the city or the

landscape, is never raised. In general, the inadequacy or irrelevance of many of these actions stems from the fact that they are broached from strictly economising, plunderous, machinating stances or stringent criteria geared to maximising the returns on land exploitation or urban land use, when they are not the direct outcome of an overblown profit motive.

Urban transformations undertaken in previous ages followed aesthetic and artistic, as well financial and political criteria, whereby they succeeded in creating spaces in landscapes that are not only enormously harmonious but which reflect on cultural, philosophical and ethical models that establish the relationships between man, space, city, nature and art.

Imperial Roman fora, the Santissima Annunziata Plaza in Florence, English landscape gardens or Baron Haussmann's Paris are but a few illustrations of the kind of transformations in which politics, economy, art and thought joined forces to create scenarios and landscapes that mirrored the spirit of their respective ages.

This determination to create spaces corresponding to contemporary society has not disappeared, since cities are transformed by using today's resources, techniques and knowledge, but what has been lost is the ability to imbue these new spaces with the spirit that art was once able to confer on places such as the ones mentioned.

It is relatively easy to diagnose the ills that afflict cities, quarters, urban areas or even individual squares, but it is impossible to establish a general theory about how to solve urban problems. The lack of experience and the need to attempt to educate the three groups of actors involved in city transformations are felt most strongly in incidental transformations of the urban layout, when specific problems have to be faced.

No general theory can be put forward because no two cities are alike nor are their problems comparable. Geographic, economic and cultural restraints affecting different societies cause each one to react differently to situations which may appear to be theoretically, structurally or formally similar.

We are all aware of an example or two of the miraculous urban microsurgery which has provided the odd problem with a good solution that is accepted and enjoyed by all concerned. Books have been published in recent years discussing and describing such case studies. I do not want to yield to the temptation to go into them here because each one is unique and appropriate for the place where it was implemented and the social group it was intended to serve.

One of the major errors in this regard is believing that urban problems can be solved on the drawing table during the design stage, by creating a sufficient number

of good plastic, visual effects with specific materials and urban facilities. But the clumsy, almost mimetic copying shown in some of these instances by many architects and artists can only lead to failure and frustration.

Nothing can be solved by copying or readapting here a formal solution that worked well somewhere else because every place, as the English landscape artists of the eighteenth century explained, has its own "genius" to be consulted, and each response is necessarily unique.

Therefore, it is not a matter only of learning to solve technical problems, but of attempting to acquire an in-depth understanding of the city's history, the urban culture surrounding the place in question, seeking solutions laden with meaning, drawing on aesthetic values able to improve the city's physical and functional circumstances without pomposity and generating an environment in which civic education is possible; affording citizens a clean, cultured, pleasant environment, respectful of the area's physiognomy and history.

Although the imitation of formal solutions is not the way to accomplish this, it is nonetheless advisable to be aware of, analyse and use the ideas that underlie successful urban undertakings, adapting them to the "genius of the place", i.e., to the topographical, environmental, social, cultural and emotional features of the surroundings.

This calls for community participation, understood to be much more than mere balloting on specific proposals once the approach and design have been determined.

Any urban undertaking should be preceded by an awareness campaign to alert citizens to the problems afflicting the place in question and the various possible solutions, in which politicians, technicals specialists, artists and citizens should be involved.

I am not proposing that citizens or politicians should act as engineers or sculptors, nor that artists should decide on technical questions or technicals specialists judge artistic contributions, but that information should flow among them for the sake of effective, mutual collaboration and, in particular, that information should reach citizens in clear and easily understandable terms so they can recognise the problems afflicting their city, comprehend and accept the solutions adopted as something to which they can relate, and take part in the re-creation and construction of their city.



# Santiago de Compostela. City Planning and Management

Xerardo Estévez

## The city

Defined on occasion as dwelling-machines, cities are, among other things, places where collective solutions can be found for the problems that human agglomeration poses. When they are able to combine the extraordinary or the transformational with the everyday and the commonplace, the sublime and the beautiful with the functional, then cities are a splendid invention, as I shall explain below. If, on the contrary, cities are built, as they are in many countries, at the expense of rural demographic haemorrhaging, with large sectors of the population predestined to exclusion, accompanied by chaotic urban sprawl, the result is not a city, but an anti-city. Similarly, in the developed world, when cities become need-generators where everything is reduced to the exaltation of information, technology and consumption or a never-ending wave of ephemeral gadgets and concepts such as quality of life, community living, confidentiality or poetry fade into the background, they also cease to be cities in the fullest sense of the word.

Urban life means striking a balance day by day, a certain pace for expansion and growth, for the lives of citizens themselves and everything that comprises what is understood to be the city's architectonics. Karel Kosic called architectonics the science that distinguishes the essential from the secondary, an articulation of reality that divides life into work and leisure, into the necessary and the useful on the one hand and the sublime and the beautiful on the other.

The worst thing that can happen to cities is to lose that pace in the haste to build it and overwhelm citizens with events which, despite their unlimited intelligence, they are collectively unable to absorb. Haste is the worst enemy of cities and is why we take a more critical view of them today and hold the balance that existed in times past in such high esteem. Cities recover their architectonic pace when they achieve the most suitable blend of the avant-garde, as a symbol of a contemporary approach, the rehabilitation of historical buildings and the concept of planning for the future.

Notwithstanding such complications, there are more advantages to the city than drawbacks. Firstly, because it is a place for community living, for encounters more than for confrontation, where social classes, despite their differences, conduct their relations and settle their conflicting interests peacefully. Social differences are drawn graphically into the city itself, but the quality of urban life is no longer reserved to the city centre, where the highest capital gains accrue. The topography of capital gains is generally a better barometer of life of the market and its tensions than quality of life; hence the importance of the redistribution of wealth to maintain harmonious community living and to strike an urbanistic balance among the various parts of the city, guaranteeing social cohesion in an urban framework where negotiation prevails over strife.

Beyond urban planning, another way of balancing the whole is to guarantee equal opportunities in terms of rights and freedoms, so that everyone has access to education, culture or leisure through the ordinary dialectics of intertwining and reciprocally delimiting individual liberties. Moreover, given the forthrightness of social relations in cities, they are the most suitable places for creating employment, the most important factor for sustaining community life.

But men and women do not live on work alone. Maintaining everyday encounters among citizens means ensuring that sufficient incentives are in place for education and culture, not only within the family, academic or institutional domains, but also in the form of lifelong education for citizens who enjoy participating in collective values.

The conclusion I draw is that the city, that splendid invention to which I referred above, is a space for opportunities in terms of rights and freedoms and, therefore, a place for community living where wealth is redistributed, a place that generates social cohesion, along with employment, welfare, education and culture and a place, moreover, where collective sentiment is the source of a stream of opinion that can create a suitable mixture of the confidential, the beautiful and the sublime with the practical, the ordinary and the commonplace.

## Citizens and their opinions

Citizens are people who, having covered their most pressing needs, devote time to thinking about their city, as something that concerns them. A distinction must be drawn, in this regard, between citizens and residents, who merely live in the city. Citizens, then, are alert residents who hold and convey opinions.

From the inception of democracy in Spain the citizen base has been encouraged to commit its allegiance to cities, but also to autonomous regions and to Spain. Lately, moreover, there has been an attempt to extend that allegiance to an interest in European citizenship. Each of these levels of citizenship is or should be accumulative, i.e., none should exclude any of the others.

Citizens need innovative references to be able to form their opinions, but they also need things to cover their everyday needs. Day-by-day experience and the physical environment constitute the stock of the city's warehouse, its memory: from a perception of its size to the aromas of childhood or the tolling of bells, that experience shapes a series of strata or references that make up our personal and collective biography, our culture. When something new arises – a contemporary building in a heritage city, for instance – the first reaction is rejection, much as between the mother's body and the foetus. This clash tends to disappear if the object that provokes the reaction, albeit poorly understood, is of high quality; on the contrary, when there is no such quality (poor architecture never dies), all it generates is rejection or destructive neglect, such as the products of Spanish construction in the sixties and seventies. Citizens lose their bearings, their memories are not nourished, and the city becomes de-politicised, its population declines and years of active history are erased from its accounts. For these reasons citizens, while not fully understanding their city's growth, want that growth to be well managed, because as they lose fragments of their personal history – parents die, the childhood home disappears, habits change – they feel that the polis is all they have left. This is our way of doing our personal history justice: citizens' passage through their city is proof of their need for permanence.

Broadly speaking, dwellers of heritage cities are a race apart: they may be accused of a kind of arrogance stemming from self-complacency, of a vision so tainted with a cult of the past that it hinders their view of the future. But that is a changing trait as well: our grandparents lived in heritage cities virtually unawares, practically unappreciative of their monumental beauty, because they had little basis for comparison; our parents fled from these cities in an attempt to better their lot, to open up new frontiers in the so-called subdivisions; we, in turn, who have always

longed for and idealised our heritage cities, try or are trying to return to their bosom.

Each individual's personal opinion of an event is influenced by his culture. By way of example, a common shortcoming among people living in heritage cities, as I mentioned earlier, is their reverence or undue admiration for the monumental aspects of their place of residence, which prevents them from fully understanding contemporary issues: their watches stopped when they were last able to understand the concept of historical architecture, usually up to but not including the modern movement at the most. Such citizens and, by extension, all the others, use a different scale of values to judge the facade of the building in which they live, which they consider to be part of the heritage of the street where it stands and therefore as something collectively owned, than the one they use to judge the interior of their own homes; therefore, whereas they are willing to admit that the former must be maintained, they sustain that the latter is absolutely and exclusively theirs, denying it any heritage value and defending their right to do with it as they please.

Citizens form opinions about everything, but more intensely, I believe, about municipal issues, about matters that concern them most closely and affect their private interests most directly. Opinions may be more or less complex or simple, depending on the circumstances of those that hold them. For example, a city with a diversified economy and therefore a broad social base will generate and hold multiple opinions on which to draw, which may be conflicting, interrelated, or grouped along social lines.

There are two basic groups of opinions: one that has to do with everyday things, even though each day may be a little different from the next, and one that arises in response to novelty or change. But opinions in cities also vary depending on age, whereby a distinction may often be drawn between the respective positions of youth, who want innovation and opportunities, the middle-aged who aspire to services and quality of life while gradually demanding a return to known references, and the elderly who want stability, protection and benefits.

Cities, to be bearable, to aspire to what Koscic called architectonic cities, must allow these two strata of opinion to blend in each citizen and in all of them together. As one may well imagine, the mathematics of all this tends to infinity, but since the warehouse of our collective memory tends to be stocked with much the same items, it is not surprising to find that we are gregarious in our analyses. The city's "psychology" depends on the mixture of this suite of opinions and their political and public expression.

## Reflections on time

An attentive, purposeful stroll through the historical quarters of cities affords an appreciation and perception of how the three stages of time – past, present and future – interrelate and merge. And three actors are called into play in each stage: politicians, technical specialists or artists and citizens. Heritage cities, in the final analysis, are the product and expression of this sometimes harmonious, sometimes sorry convergence.

In heritage cities the past unquestionably predominates, providing not only background, but identity and personality. More than just a battery of physical and architectonic elements – houses, buildings of singular distinction, and so on – and the specific materials from which they are made (stone, wood and tile, in the case of Santiago de Compostela), the past has to do with the way the placement of those structures gradually shaped the urban layout: that is to say, plot division, topographical distribution and use, but also aromas, colours, chiaroscuros, habits...

Compostela owes its splendid architectonic past to the fact that the leading actor, namely the church, approached urban reconstruction from avant-garde premises. A new Baroque cathedral, authored by Fernando de Casas y Novoa, for instance, was built over the existing Romanesque structure; indeed, according to Castilla del Pino, Santiago has not just one but several cathedrals under the same roof. Old buildings were also torn down and replaced with others "more in keeping with the times and economic splendour". And although this destruction–construction process went on for centuries, today no one questions the flawless harmony of the Obradoiro Square where buildings of different ages and diverse styles stand side by side in peaceful co-existence.

For nearly eight centuries the actors managed to keep abreast of this dynamic city, where culture flourished in every respect, invigorated by pilgrimage. However, when Compostela began to live with its sights set on the past it began to languish.

Construction in cities that live in the present produces quality architecture, and that too can be perceived in the purposeful stroll to which I referred above, bringing us face to face with one of the most searing architectural and urban planning issues. How should work be carried out in historical quarters of heritage cities? What kind of architecture should be used? Should we consider these to be finished and, therefore, untouchable ensembles? Today's social needs did not exist when these quarters were being built: motor vehicle traffic is unquestionably one of the major problems facing heritage cities. Although there is, in my opinion, no such thing as universally valid magic formulas, the ones that have proved to be most

effective all address the re-ordering and regulation of traffic. In any case, I feel that whereas an everyday approach is needed, it should go hand-in-hand with long-term projections able to institute new guidelines for the rational, shared use of urban space, to create, in a matter of a few years, a general consensus about the need for restrictions in some respects, which are nonetheless offset by the benefits accruing from other uses of historical quarters.

A recent case that revolved around the above issue prompted one of the liveliest and most heated controversies over the incorporation of contemporary architecture in historical ensembles yet to arise in Santiago de Compostela. I refer specifically to the building of a sports facility for the middle school closest to the Obradoiro Square, in the very heart of the historical quarter, along with an underground car park. The edifice was designed by the German architect Josef Paul Kleihaus with utmost care, as we shall later see; not in vain was he, after all, the author of the city's Special Urban Plan. Some specialists who opposed this operation, however, tried to spread the idea that the new building would "obstruct the view of the cathedral" and even went so far as to say that it would prompt the UNESCO to exclude Santiago from its list of World Heritage Sites. Called to a meeting at the San Fernando Academy of Fine Arts, Josef Kleihaus, Álvaro Siza and I explained the project in detail and how it could be accommodated in the Plan; the result was unanimous acceptance. A similar response was forthcoming from the UNESCO, after the Secretary General himself visited the city and supported the propriety of the operation. The controversy did not, despite claims to the contrary, turn on the height of the building or the suitability of the materials used (a new design consisting of a glass gallery and copper roof, materials that had never been seen before in the historical quarter of the city), but rather on a question of official hierarchy between the Committee on Historical-Artistic Heritage and the Planning Committee. Heritage cities are not necessarily an object of cult where all action is forbidden, but the use of contemporary architecture can only be settled from the perspective of overall zoning and analysis of design, both of which need to be widely debated and implemented at a reasonable pace.

Thanks to works such as Siza's Centro Galego de Arte Contemporánea, the Kleihaus sports facility and car park or the Piñón and Viaplana remodelling of Juan XXIII Avenue, architecture recovered the avant-garde role that it has always played in the city, where magnificent specimens of Romanesque, Renaissance, Baroque, Neo-classical, Modernist, Rationalist or eclectic art are interwoven; for this city, which absorbs complex projects in terms of new and obvious needs, has never

hesitated to call on renowned professionals from all around the world – and indeed, continues to do so – to meet its purposes.

Continuing this stroll towards the future leads us inevitably to urban planning as a commitment, whose content reaches beyond rehabilitation, which is only a small part of the issue. Planning entails a vision of historical quarters in the context of the city as a whole: protection of heritage, recovery of economic pursuits, improvement of residential and pedestrian uses, installation of facilities and infrastructures... which factors all that in turn have a direct effect on the enhancement of the parameters relating to quality of life.

To conclude this reflexive stroll through the past, present and future, I wish to stress that this discourse must necessarily be renewed every day, in loving respect for the city's traditional quarters, with sufficient moderation to move in the stream of the ongoing dialectics between innovation and conservation, with the humility – on the part of all of us who work for it and in it – to recognise that our role is contingent and to accept the social and collective commitment to preserve and enhance our immense historical and artistic legacy, as our bequest to the generations to come.

## **A brief history of Santiago and its Pilgrims' road**

Santiago de Compostela, a busy hub of regional and national communications and services with an exceptional historical and artistic heritage, is, as well, one of the most relevant cities in Europe from the standpoints of culture, tourism and the prestige of its university.

Compostela is a growing city, with a de facto population of around 130,000, 35,000 of whom are university students; it has airport and rail facilities and a service grid that covers a highly-qualified socio-cultural, business and tourism demand. Although its industrial fabric is of only minor importance quantitatively speaking, it is qualitatively relevant. The municipal government has set new industrial and economic targets with regard to university research and the relevance of the service sector.

Beginning in the ninth century, an urban nucleus started to develop over a prehistoric substrate about which little is known, around a shrine where St James the Apostle was traditionally believed to be buried. The town soon became a centre of pilgrimage that would leave its mark on all of Europe. In the twelfth century, under the bishopric of Diego Gelmírez and in response to the growing worldly power of the mitre, Compostela acquired villa burgensis status and became the most important

urban community in the region. Gelmírez and his successor Suárez de Deza were the first to enlist the services of foreign, particularly French, architects to carry out their plans for enlarging the cathedral and the city in general. The corset which the city walls imposed on growth burst in the thirteenth and fourteenth centuries when the mendicant orders built their large convent factories outside the city: Franciscans and Dominicans were advocates of the Gothic style, but as the Baroque movement gathered force it soon banished most of the vestiges of Gothic art. When the university was founded in the fifteenth century under the patronage of the powerful Fonseca family, a new style, Renaissance, was introduced and with it a second wave of foreign artists, some French, some Castilian. Urban growth began to consolidate along the radial axes running perpendicular to the gates of the city, gradually blending into the surrounding countryside that supplied the market and was one of the main sources of the city's wealth. Santiago, the largest city in Galicia until the eighteenth century, underwent one drastic urban transformation after another, spurred primarily by the ecclesiastic sector, whose income provided the resources needed for huge, lavish undertakings; again, the services of architects from outside Galicia – primarily from Castile and Andalusia – were enlisted, although the tide gradually turned during the eighteenth century in favour of a generation of local artists to whom the city owes the institution of strictly Galician formulas. Baroque and Neo-classical reforms were made in the very heart of the city, where many facades were torn down in the wake of construction activity whose style and language were highly characteristic of time and place. In the nineteenth century, however, all new construction came to a standstill and only conservation work was undertaken. The first revival movements began to stir around the turn of the century: pursuant to the urban subdivision act of 1892, the layout of the area that would house future buildings was completed in 1898. In 1925 the city annexed the nearby township of Conxo and in 1928 it presented a preliminary design for urban subdivision, which was partially developed under the Republic, and a fuller design in 1934. A wholly new subdivision plan was approved after the Civil War, in 1947. In the sixties, with endemic emigration on the rise – towards Central European countries in those years – the money sent home by emigrants spurred an unprecedented boom in construction. The first General Urban Zoning Plan was drawn up in 1965; in 1972 the city annexed Enfesa – an eminently rural town bordering Compostela – and made it a municipal district. In the period lapsing between the drafting of the plan and the approval of a revision in 1974, however, essentially no control was exerted over the construction conducted in the new subdivisions.



When democracy was re-established after the 1977 and 1979 elections, political and territorial functions in Galicia, as in the rest of Spain, underwent a substantial change, with the devolution of competencies to the autonomous regions. The year 1982 brought the enactment of a law designating Santiago de Compostela as the political and administrative capital of Galicia. In 1983 the City Hall, taking Goethe's famous phrase, "Europe grew around pilgrimaging to Santiago " as its leitmotiv, identified the opportunity to recover for the city its role as a cornerstone of one of the movements that contributed to creating Europe and began to take measures to implement a plan to revitalise the Pilgrims' road to Santiago and the city itself.

As far as the regulation of the city's historical quarter is concerned, beginning in 1912, the Church of Santo Domingo de Bonaval was declared a monument, and subsequently other, nobler buildings were granted that status, but it was not until 1944 that the centre of the city as a whole was declared a historical, artistic complex. Forty years later, in 1985, UNESCO included the city and its natural surroundings in its list of World Heritage Sites.

## **General strategy**

Building on these grounds, what might be called a threefold strategic and economic plan, addressing economic, political and social aspects, was designed and subsequently developed from 1983 onwards.

At the time, the city, whose major, not to say sole, source of income was the university and religious tourism, and was burdened by an obsolete retail sector and dwindling rural wealth, was closed over itself, refusing to admit that it needed to modernise. The question we posed at the time was quite simple: could Compostela diversify its economy? It had recently been designated capital city of Galicia and, consequently, seat of the regional Parliament and Government. The need was then felt to combine the city's growing administrative activity with its traditional retail business characteristic of an urban centre that provided services to an extensive hinterland. Another need identified during that period was for cultural policies which would not be limited to the mere organisation of events to which citizens would be invited to attend as passive audiences, but would generate a creative dynamic. This impetus was intended to embrace the university as well, which would be called upon to conduct research and development along with teaching activities. Then attention was required by the advanced services that go hand-in-hand with being a capital city, because no one will deny that wherever decision-making bodies go, private business soon follows to enable the public administration to adopt

appropriate decisions and provide for their subsequent implementation. Finally, all the above had to be achieved while continuing to attend to what, to simplify the issue, we might call the specialised tourism (cultural, business, university and youth) that is associated with the Road to Santiago.

We proposed to organise these economic aims around three traditional mainstays – city, university and private enterprise – a fundamental triangle in any urban strategy, regardless of scale, in order to generate the human capital required to develop and exploit high technology sectors. Our university produces technology that is exported directly to other European countries, the Americas and Japan. Intermediate business sectors had, then, to be instituted because it was felt that if we were training professionals able to create technology, part of that production should remain in the city. At the same time, university and business together had to be able to train personnel to support the activity of advanced sectors in the local economy.

The strategic plan, in political terms, is formulated as follows: we are the regional capital and therefore the place where decisions are made. In a city that houses the region's decision-making bodies, any measures taken should be respected by the public at large in an atmosphere of political normality. From the outset, it was clear that the political relations between the regional, central and local administrations should be treated as a "high quality product": an understanding would have to be reached for the sake of aims assumed and shared by all.

In political terms, attention must also be paid to ensuring that public and private activities are duly co-ordinated; we are entrusted with the management of both public and private affairs, an efficient municipal government that intends to implement a general zoning plan, for instance, should itself become involved in the figures that such zoning entails to guarantee that it is feasible.

Moreover, a growing city competes with its geographic surroundings, in our case with Vigo and A Coruña and, somewhat farther away, Oporto. This leads us to pose the question of the framework for co-operation and competitiveness in cities networked along a major communications artery. The framework of interurban co-operation should be delimited on the grounds of the joint assumption of individual roles: each city should have its own, which may compete with some of the roles pertaining to the others, but all cities should co-operate in overall aims. Each of these cities' ability to develop the economic and political roles it has defined for itself depends on scopes of responsibility which town halls lack (for instance, preservation of historical and artistic heritage, housing, social services...) and for which they call upon the regional government to provide the respective resources. A special regime

or charter has been promoted for Compostela for this reason.

In social terms, the strategic plan addresses important aspects in the prevention of exclusion. A city that aspires to be competitive and at the same time provide quality of life for its citizens must prevent social marginalisation, and this can be done in cities the size of Santiago. A major factor in attracting and retaining population is raising cultural and environmental standards: air, water, green spaces, noise level. Compostela is the city with the highest growth rate in Galicia and one of the highest in Spain, at around 1.5% yearly (7.5% since the last census). It could grow even faster if it were to settle for more lenient urban planning policies, such as the ones in place in neighbouring cities. The strategies laid down, however, are designed to favour smooth urban expansion from the historical core towards peripheral areas where services and facilities have already been installed, as we shall see presently.

An extraordinary opportunity to implement these strategic lines, set out in the General Urban Zoning Plan, was afforded in and around indulgence jubilee year 1993. Exceptionally large numbers of pilgrims and tourists were expected on that occasion and, according to the final count, Compostela in fact hosted from six to seven million visitors that year. When the opportunity arises to commemorate a relevant event in some representative manner, local governments normally opt for a new building because we would all like to go down in history in association with something as representative as architecture. But our aspirations for the jubilee year had to do with zoning, so when Felipe González, then Spain's Prime Minister of the Government, and Manuel Fraga, President of the Xunta de Galicia, asked me what had to be done in Santiago to prepare for 1993, I replied that we wanted to implement the General Zoning Plan: to transform the city to enable it to reach new urban and economic aims while preserving its historical legacy, and do so calmly, avoiding any stress or strain that might damage the existing ensemble.

## Zoning

Our work over the last 13 years has involved zoning and architecture, sometimes first one and then the other, but generally the two together. After three years of work, the General Urban Zoning Plan was approved in 1988. The plan, according to its stated strategy, aims to develop a modern city, well-equipped with infrastructures and facilities, socially balanced, with well-distributed habitability and quality zoning and architecture. This document addressed the issue of territorial planning from the conviction that mountain and farming areas, river-beds, the

monumental quarter of the city and the over 100 small population centres located in the municipal district had to be preserved. But planning and preserving areas where buildings already stand is of little use unless the same is done for vacant land. City problems affect the surrounding countryside and vice-versa; they are not two sides of the same coin, but rather one and the same coherent entity and, as such, should be the object of a single political vision. Conserving forest, farm land and marshes, providing support for settlements either clustered around consolidated central cores or scattered as in the traditional linear model are valid criteria to ensure an appropriate interplay between territorial and urban planning; this is not at all common in Galicia today, accustomed as we are to a *laissez-faire*, *laissez-passer* attitude whose mid-term consequences are unpredictable.

Zoning for the inner city provides for the existence of two urban flanks, each of which receives specific treatment. The western flank, bounded by the historical quarter, the Sarela River and Mount Pedroso, is afforded material and environmental protection. The two university campuses lying outside the city centre are located on this flank. On the east flank, bounded by the Sar River and two low hills, infrastructures and facilities are installed in an orderly manner along an 8-km artery that parcels the city into specialised areas from north to south: to the north lie, among other facilities, the industrial zone and a new farming and cattle and fairground area; to the east, sports facilities, residential areas and sundry facilities (football stadium, convention centre, shopping mall, etc.) and to the South other residential and specialised services areas (retail stores, hospitals). This outer rim, intended to grow into an economic hub, has enabled the construction of new buildings and residential areas in Galicia's capital city, adequately structuring and colonising the different parts of the city. This has ensured the creation of orderly, non-speculative capital gains since the new zones, while specialised in the main, are in themselves pluri functional. This new growth line or frontier accommodates smooth city expansion in the interstitial space between it and the consolidated growth zones, primarily via private projects strongly encouraged and fuelled by the public sector investments mentioned. Further east, a section of toll-free motorway, with three exits to the city centre, routes through traffic away from the inner city.

In turn, the Special Historical Complex Plan, approved in 1997 after eight years of work, covers an area of 37.8 Ha. It is geared to preserving and restoring monumental, religious and civil architecture, refurbishing the residential and other buildings in the inner city as a whole and providing new infrastructures and facilities to maintain their core function and other economic and institutional

pursuits. The scope of the Special Plan covers streets and interstitial areas where traditional, high-quality architecture co-exists with vacant lots, which are re-ordered to provide the historical quarter with new residential and tertiary zones. The Plan calls for four kinds of protection, namely for large monuments and for three tiers or classes of buildings of distinction. Restoration, refurbishment and conservation policies are designed on the grounds of a listing of over 2,400 buildings, maintaining plot structure, the characteristic traits of interior architecture and a suitable combination of traditional materials – wood and stone – and new technologies that improve habitability. I shall address these issues more fully below.

The participation of relevant national and international architects has been enlisted for the urban planning project and the development of various building projects. Their solvency enables the addition of new contributions that enrich the city's cultural wealth and elements whose legacy is strictly contemporary. The philosophy on which this is based consists of achieving a combination of architectonic quality that enhances the surroundings – towards which public opinion, after some initial controversy, has been favourable – and urban planning practice which introduces criteria for economic, social and cultural appraisal through zoning. This has called for moving simultaneously from transformational to everyday concerns, from tradition to modernity, and in policy, from overall issues to minute details or the merging of old and new.

## **Examples of urban planning and architecture**

The urban planning project has been successful insofar as nearly all the action called for in the zoning documents has been undertaken, but I would like to highlight some of the works involved, on account of their intrinsic interest or the controversy that arose around them, because they are illustrative of our own position, of the changes taking place in public opinion and of the role adopted at the various levels of government or centres of opinion.

### **RESTORATION OF THE TORN FABRIC.**

#### **NEW PERSPECTIVES FOR THE CITY'S HISTORICAL QUARTER**

Nearly all errors made in cities have an architectural or zoning-related solution, except when a building is torn down or when poor architecture stubbornly offends our sensitivity for years on end. Mending or darning the warp of damaged fabric, creating new spaces, must be one of the aims of any urban plan or design.

### **Remodelling Juan XXIII Avenue**

City Consortium. Design tender: Piñón and Viaplana, 1996

In the sixties, asphalt – and with it traffic – abruptly intruded on the historical quarter along the main route used by tourists to enter Santiago, severing a series of "rueiros" or traditional paths that connected the upper and lower parts of the quarter. To dress that wound, the existing artery was remodelled to recover some of the original footpaths. At the same time, new service facilities were provided at three different levels: at the lowest level, a platform for tourist buses, which are no longer allowed access to Obradoiro Square; at the intermediate level, a public reception area and car park; and at the top, a 300-m long pedestrian boulevard equipped with a slender glass and steel awning. At the lowest level of the terrain, a sports facility was also built for a nearby school.

The installation of the awning, which has a very formal design, provided for new vistas over the city. The pillars, extremely tall at the beginning of the boulevard, gradually decline in size to direct the observer's attention to the historical quarter.

Controversy over the construction of new edifices that shield or screen existing buildings is typical of Compostela; throughout history every time one building is erected in front of another, opinions have clashed. Today, although singular works are still surrounded by a monumental or extraordinary aura, construction is more discreet. Can a former perspective be altered by an object that intrudes upon it flagrantly? Who is empowered to build anything that would cut off the perspective of the cathedral? In any case, what is the maximum allowable height? Under whose authority? The only possible answer is the one given above: the authority vested in the plan and the project, and to allow time to take its course. Time, as I sustained earlier, is the best ally for doing things well as it makes it possible to model opinions and feelings, and even though they cannot all be taken into account, in the end they guarantee the relevance of the action taken.

### **San Clemente Sports Facility**

City Hall. J.P. Kleihaus, 1995

A new school facility was built on a vacant lot on the edge of the historical quarter, with a design which also included an underground car park, shops and a small square so as to improve infrastructures in the area. There had been prior

disputes over the use of this land, in which virtually only the City Hall and the school community sustained that the educational use should prevail, whereas an immense majority advocated siting the new Galician Parliament Building on the lot. The Town Hall's position was clear: maintaining a public educational facility in the historical quarter and improving its services by building a sports pavilion and auditorium were a necessity, while the project also contributed to making the city government's vehicle and pedestrian traffic policies (pedestrianisation) viable, thanks to the construction of a 400-place car park.

The form and substance of the issue were the use of innovative materials, new perspectives and the role played by other administrations, as discussed above.

Markus Lüpertz authored the anthropomorphic chromatic sculpture of almost classical beauty installed in the green belt between the Rodrigo de Padrón Square and the pavilion, which, almost defiantly, looks across at the nearby towers of the cathedral.

#### TRADITION AND MODERNITY. PRESERVATION AND INNOVATION

The endeavour to continue making urban history by building under new architectural precepts is not only a problem of city needs or functionality, but a point of departure. We must preserve existing architecture, which calls for a good deal of humility on the part of architects and owners, but take a modern approach to all that is new. The tradition-modernity binomial is needed to build part of today's history. In the case of Santiago, after the frenzied succession of avant-garde movements through the eighteenth century, followed by nearly a hundred years of decadence in the nineteenth, Friar Luis de León's famous phrase: "resuming from where we left off yesterday..." would seem to acquire particular relevance.

#### **Centro Galego de Arte Contemporánea and Bonaval Park**

Public Administration. A. Siza Vieira, I. Aguirre, 1993

This is unquestionably the most daring of the actions taken to date. Alongside a monumental building of mixed execution, a former convent that today houses the Galician ethnographic museum, the City Hall launched an initiative to site, and provided the land for building, the Centro Galego de Arte Contemporánea, which the Xunta de Galicia (regional government) commissioned to Álvaro Siza. City Hall, in turn, commissioned the same Portuguese architect, in conjunction with Isabel Aguirre, to design a project for

recovery and use as a public park of what once was the convent's vegetable garden and the former municipal cemetery.

The new building stands at the end of an unfinished street which, like Juan XXIII Ave, had been laid over an existing structure steeped in tradition. The floor plan is V-shaped to create a new square around the Baroque building and at the same time draw a new alignment for the existing street. Siza's tamed design, with cornices set out in formal hierarchy, highlights the historical building by throwing it into contrast with the nudity of its modern facades.

The three-storey white and wooden interiors have an intimate tone to them that is not at all common on such premises; the light pours into each as if excusing itself for the intrusion. There is not a single concession: modern is quite simply modern.

But the true dimension of this architect's skill is revealed in his humble approach to the two parts of the garden. The funerary architecture of the former cemetery is respected because this is the kind of structure in Galicia that holds the most intimate meaning. In the other part of the garden, separated by a high wall, the old retaining walls, which ascend on a system of elegant ramps, have been recovered. I believe I can say in all fairness that this is one of the most beautiful parks in the world. And on high, at the top, the visitor discovers yet another unsuspected view of the city and, as always, the huge and sensual towers of its cathedral. The only sounds to be heard are the bubbling of the spring water as it flows through the stone channels and the birds returning to the area, all to be enjoyed along with the aromas of the nearby countryside. Pursuant to the Special Plan guidelines, the historical quarter has been surrounded, as it is here, by a series of parks that provide a 360° view over Compostela in the changing light that produces beautiful effects which vary depending on the season, the day and the hour.

Eduardo Chillida, working in conjunction with Siza, installed a corten steel portico with cylindrical pillars and a knotted beam on one of the intermediate platforms of the park which he titled Music Gate, his tribute to the Pórtico de la Gloria. This powerful and at the same time delicate sculpture seems to grow directly out of the lawn-covered earth at its base.

Another great artist, the Galician Leopoldo Nóvoa, produced the cromlech-like sculpture made of granite blocks installed on one of the platforms in the former cemetery.



## ARCHITECTURE AS ENHANCEMENT OF SURROUNDINGS

Experience with the incorporation of quality architecture in less advantaged communities has shown its potential to institute order in outlying areas, with a typically scattered population as in most of Galicia, generating reasonable capital gains and business activity, providing supplementary services and, in a word, enhancing the quality of life in these areas in order to attract new residents.

### **Primary school**

Regional Government. G. Grassi, 1995

After subdividing the banks of the Sarela River in accordance with the Special Plan guidelines, the Xunta de Galicia and City Hall agreed to build a primary school in a marginal area between the north and south campuses.

Unlike to most – normally careless – school architecture, design received careful treatment in this building. The simplicity of form in both layout and facade, together with the suitability of the site chosen, have enhanced the value of the buildings in the surrounding community and led to improvements in its infrastructures, thanks to the institution of private urban developments.

### **Auditorium of Galicia**

Public Administrations. Design tender: J. Cano Lasso, 1989

The Burgo de las Naciones (Town of Nations), a residential operation designed in the sixties by Cano himself, was re-zoned in the General Plan and embodied into the north Campus, which is connected to the central and south campuses by a pedestrian corridor running between Mount Pedroso and the historical quarter. A subsequent detailed study determined that this land should be reserved for university and cultural use.

The nearby community of Vite housed a public industrial park – the first one built in Spain, in fact, in the sixties – with large and uncared for open spaces, poor-quality housing and severe social problems. The urban planning and architectonic action – faculties, auditorium, student dormitory – along with the simultaneous improvements in community facilities – schools, sports grounds, health centre, community centre, green spaces – and the refurbishment of the housing, has transformed the area in a matter of a very few years into a quality residential zone where social conflict has declined considerably. The Cano, Peña, Nogueroles and Siza buildings have unquestionably played a role in the Vite population's recovery of its self-esteem, while the new uses they entail have

boosted the entire area.

Architecture and cultural activity are two sides of the same coin in Compostela. What was in its time the city's first important urban renewal project, located in a stream bed on one edge of the historical quarter, consists of a community centre dedicated to music and the plastic arts. The building itself, made of stone, glass and copper, has a severe design which combines the rationality of its bulk in the central square or the pond – where the component that houses the theatre loft is beautifully reflected – with a concession or two to the traditional elements of Galician architecture or to a certain Baroque influence, such as the enclosed gallery on the facade overlooking the historical quarter or the interior decorating.

### **Palacio de Congresos de Galicia (Galicia Convention Centre)**

City Consortium. A. Noguerol and P. Díaz, 1995

San Lázaro, a community located to the north of the city near the Road to Santiago, marked by its history as the site of a former leper asylum, was a ruralised area lacking in facilities and infrastructures. The installation there of sports facilities – in particular a new football stadium – and Xunta de Galicia civic buildings, in conjunction with the traffic regulation imposed by the new beltway and the construction of this Convention Centre, have brought about a considerable change in the area. The substantial number of new residential buildings and hotel and service facilities that supplement public performances for large audiences held here add value to the Road to Santiago.

Designed to accommodate the city's busy conference schedule, the building has two large vestibules for exhibitions and a huge central conference area seating an audience of 2,200, which can be divided in two by a hydraulic screen. The main storey also has a second room that seats 500 as well as cafeteria and restaurant services. The upper storey houses class, and seminar rooms to accommodate events of this nature.

The building materials used are concrete, glass and steel, over a stone platform; its simple and graceful architecture makes it one of the stateliest buildings in this urban renewal project.

### **CITY AND UNIVERSITY**

In Compostela, the city and its university have constituted an inseparable reality for five centuries. Thus it is only natural for them to share in the support of an urban

project in which public spaces are intended for the use of both citizens and university students, who all walk and drive along the same streets and must all enjoy, and endure, the same city. The new north campus, created on the grounds of the social importance and prestige that the university affords the city, was sited on the west flank with the intention of simultaneously protecting this area, which has some of the most striking scenery in the city. The north campus is connected by a walkway to the existing central and south campuses.

### **Parque Universitario de Vista Alegre**

City Consortium and University. A. Isozaki, in the design phase

The construction of three small university buildings (Centre of Advanced Studies, Library and School of Musical Studies), as well as a residence for professors of linear design and the refurbishment of the former "Casa de Europa" building are envisaged for what was formerly private property on this protected western flank. The garden, which is home to a handsome oak grove, will be open to the public and part of the traditional manor grounds, just outside the historical quarter, will be harmoniously zoned.

Isozaki took particular pains to ensure that the design would have as little impact as possible, since buildings and surroundings are integrated into the whole and constitute one of the gardens ringing the historical quarter that afford a new vantage point from which to delight in the secrets of the monumental ensemble: huge walls housing monasteries, churches, palaces and faculties, overlapping layers and different architectural styles, all of singular beauty.

### **Technological buildings**

University of Santiago. M. Gallego, 1998

In the early thirties, in parallel to the subdivision of outlying land conducted during the Republic, an operation was undertaken south of the city that would prove to be decisive for the expansion of its perimeter: the new university campus, whose fine regional architecture was planned by Constantino Candeira and executed by Jenaro de la Fuente. New buildings were gradually added and, more recently, the university commissioned a special plan to rationalise the growth of its urban enclaves. This document called for three technological buildings, designed by Manuel Gallego with his characteristic starkness: the strict lines of the three buildings re-interpret the use of granite, in what is perhaps their most substantial contribution to new design. The buildings blend

with the topography in tidy harmony along the edge of the hill that constitutes the south-western boundary of the university campus.

#### ARCHITECTURE WITHIN THE TERRITORY

In Galicia, building without design or licence, which is still common practice in the countryside, used to be common in cities as well. Country homes, walls, "hórreos" (small grain stores) and "places" were a constant in the territory's architecture. One of the consequences of the foolishness that prevailed in the sixties and seventies was that "commissioned" design disappeared while much of the territorial architecture was destroyed by returning emigrants anxious to show that they had improved on their past by obliterating everything their predecessors had built. Cities must recover the ability to make architecture and territory mutually compatible.

#### Sar sports facility

City Consortium. Pujol and Arenaza, 1996

Compostela, like the rest of Galicia, is very rainy, making indoor facilities for leisure time activities a necessity most of the year.

The new sports area is an integral part of a special plan for the Sar River, protecting natural surroundings of great beauty. It stands as proof of how large-scale architecture can be inserted into Galicia's characteristic, extraordinarily sensitive rural-urban setting. The dialogue between hills, valley and river, which forms a meander at this point, is highlighted by the circular building, drawing attention to a geographic accident that the surrounding plant life had all but hidden.

The complex includes a pavilion seating 7,000 that can be used for sports or cultural events, six track and field grounds, gymnasiums and a number of outdoor swimming pools.

#### THE SYMBOLISM OF ARCHITECTURE

The city already had a symbol, the cathedral, depicted in photographs and on all kinds of objects; and then there is the "botafumeiro" (the huge, popular censer in the cathedral), whose anecdotal nature has any number of connotations. Why did we need another? Because whereas the traditional city had symbols to represent its ecclesiastic nobility, today's democratic city needed symbols of its own. It was not a matter of denying prior symbols, but of creating one to echo our own times.

## Pedroso telecommunications port

Public and private sectors. N. Foster, in the design phase

In 1995 the European Union chose Santiago de Compostela, Spain's representative, along with Avignon, Bergen, Bologna, Brussels, Krakow, Helsinki, Prague and Reykjavik, as European Cultural Capitals for the year 2000. This prompted the decision to go forward with the project to endow the city with a new symbol for all times.

Mount Pedroso, which towers over the protected flank of the city, is the site of any number of antennas and installations. All these elements are to be eliminated and replaced by an advanced telecommunications facility that will be built by private industry and will also accommodate tourist use of this privileged viewpoint. The project calls for an elliptical floor plan, evoking the shape of the historical quarter, raised over two huge columns topped by tall towers to reinforce the building's formal symbolism. Embodying a popular figure of poetic speech, the sun shining on the roof of the structure will be reflected towards the cathedral, imbuing the lichens on the facade with a golden hue and lighting up St James the Elder's forehead as it flows through the rose window.

The two extremities of the building will be privately owned and used by telecommunications operators. The huge central vestibule in between will be serviced by lifts, while the corridor running around the perimeter of the upper part of the structure will afford a view of the historical quarter and the sea. The project also envisages reforestation and environmental protection for the mountain.

## REHABILITATION

Now I would like to address the policies implemented to rehabilitate the historical centre, which has been and continues to be one of the City Consortium's core aims; I shall come back to the way this body operates later.

The historical quarter's 2,800 buildings contain a total of 6,700 dwellings. More than half of them, carefully maintained by their owners, have survived in perfect condition, only 10% is abandoned or vacant and 38% is in need of some kind of action.

To restore, rehabilitate, preserve (this is not the time or the place for a discussion of the precise meaning of each of these terms) and keep the city's historical memory intact, various courses of action have been undertaken on building exteriors:

facades, downpipes, carpentry, and so on. Other measures were taken in the successive rehabilitation "bridge programmes", implemented while the Special Plan was being drafted. In addition to the material effects, such programmes served an essentially educational and persuasive purpose: citizens needed to be convinced of the benefits of rehabilitation and of their involvement in this work along with the public administrations, to help them recover their historical memory, the personal and collective biographies written into the strata of their homes, re-establishing the respectful dialogue between exterior and interior architecture.

In 1994, the City Consortium commissioned the City Hall to lay down the measures required to rehabilitate the historical quarter. Through the creation of its Engineering Division, the Consortium undertook an ambitious project that harmonises necessary housing renovation with the respect for and preservation of the elements that identify and characterise such architecture. The Division provides private owners with the technical and administrative assistance needed to define the scope of the works, the respective budgets and the companies that will carry them through. They are also advised on archaeological matters and assisted in the procedures involved in obtaining work permits and licences. From the time citizens first contact the Division, its architects look after their interests, visiting their homes and trying to meet their needs within certain indispensable limits to ensure that the city's heritage is preserved.

The Division has arranged the operational structures involved in rehabilitation, i.e., the architects, engineers and companies that are directly engaged in this process, shared and supported by citizens. The programme's qualified rehabilitation companies participate in routine practical courses on techniques and materials and are encouraged to raise their qualification status on the basis of the experience gained in the works that are programmed and permanently supervised by the Engineering Division. The city's architects co-operate by conducting site supervision over six-month intervals, during which time they are wholly dedicated to the programme, while other architects supplement their academic training by participating in design preparation and work monitoring.

The Division provides the design for all except the very large or highly complex works, which are commissioned by the owners to the architects of their choice. In any case, the Division plays an essential educational role, directly explaining to interested citizens, in understandable terms, how, why and for what and of what rehabilitation consists. Moreover, by acting as a "one-stop shop", it encourages historical centre owners and residents to circumvent the obstacles they may

encounter when considering rehabilitation of their property, which might otherwise dissuade them from undertaking any action at all.

The rehabilitation programme implemented by the Division is a system that prides itself on its speediness in administrative procedures, comprehensive technical assistance and direct, personal, and qualified relations with all the agents involved. But first and foremost, it is a system that stresses the affordability of minor reforms and flexibility in disperse rehabilitation, programmed in accordance with the guidelines laid down in the Special Plan for Protection and Rehabilitation of the historical quarter. Minor rehabilitation is considered to be an optimum tool to preserve heritage cities, as opposed to "macro" urban renewal operations overseen by the administration. New technologies, coherently applied, satisfactorily solve the problems surrounding historical buildings and the preservation of traditional structures, without modifying the essence of the historical legacy. Furthermore, the investment per dwelling is affordable with or without outside financing and collectively beneficial, since to date around 500 homes, of the 1,200 for which procedures are under way, have been renovated and returned to the market in accordance with today's standards of habitability.

In addition to homes, a good number churches, markets, theatres and so on have also been refurbished. Thanks to this action, Santiago de Compostela has one of the best-preserved historical compounds in Europe.

#### FORMULAS FOR INNOVATIVE MANAGEMENT

The transformation of a city is always the result of an idea, a dream. A vision of what it ought to be like is needed, but that vision must be built on what it is like now and with full awareness of its historical wherewithal to be able to accommodate effective transformation. Until the nineteenth century, Compostela was, as we have seen, constantly changing and in close contact with modernity; new architecture stood in opposition to or even destroyed existing works. No transformation project could be destructive today, of course; rather, such projects, appraising the value of the past, should invoke a simultaneous vision of the present and the future as the grounds on which to base a new design. As an architect, I am well aware of the substantial difference that exists between an idea and its realisation. The third step is to carry that idea through, not alone, but with support, and this means being able to persuade others of the worth of the project and knowing who is willing to participate in its implementation.

In summary, this is a six-step process: the design has to be conceived, as I just

said. The city and its activities must be re-ordered; this is possible in a city of the size of Santiago, with a population of 130,000, but very difficult in cities with millions of inhabitants. Political and social support must be obtained, crossing over ideological boundaries: cities are not places for confrontation, but encounter. Project leadership must believe firmly in the potential of the undertaking and convey that belief with conviction; this is the City Hall's essential role. Fifth, wealth must be redistributed: cities tend towards imbalance and it is up to municipal government to ensure an equitable distribution of resources. Finally, solidarity, collective education and a civic spirit must be fanned.

Urban transformation in Compostela was implemented through the combined action at three levels of government (central, regional and local), co-ordinated through a single specialised administration. To explain this I must allude to the former Santiago Trust, a body created in the sixties and inoperative in recent decades until its restructuring in 1991 under the auspices of the King and Queen of Spain. The Royal Trust has a new executive arm: the City Consortium, which is chaired by the mayor and whose budget is funded as follows: 60% is provided by the central, 35% by the regional and 5% by the local government. The Consortium operates on the basis of consensus, a singularly dynamic mechanism which makes it possible to circumvent the natural discrepancies between governments of one or another political hue. This has worked so well that should we ask what, in the final analysis, is the underlying reason for the success of the operations, we would have to reply that in addition to the project itself, it is the dialogue between the various levels of government and on the board of directors, whose membership includes representatives from the government and the opposition; a consensus which, while not always unanimous, has made it possible to overcome discrepancies within the body and exteriorise agreements. It is the best formula for efficiently managing this kind of action in heritage cities.

The aims respecting infrastructure and facilities initially set out in a document titled "Compostela 1993-1999" have been steadily attained under yearly programmes and budgets, which have also provided for the measures taken to rehabilitate and conserve the historical complex. As the horizon for the project is approaching, the Consortium has recently adopted a new action plan that extends through the year 2004: 1999 is another jubilee indulgence year in Compostela; in 2000 Santiago will be, as I mentioned earlier, one of the Cultural Capitals of Europe and the following jubilee year – i.e., when July 25, St James' Day, falls on Sunday, and pilgrims are granted special indulgence – will be 2004. It is felt that the



operations under way should be concluded by that year, an ideal date to give this transformation process a new boost and generate widespread consensus among the various levels of government and citizens themselves.

Every four years, the European Union awards a prize to cities that have best implemented their urban planning policies. In recognition of the efforts deployed over the last decade in Santiago de Compostela, the city, selected from among a total of 170 candidates, was awarded the European Urban Planning Prize for 1998.

## References

BORJA, J. y M. CASTELLS, Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información, Taurus. Madrid, 1997.

BORJA, J. et alii (eds.), Las grandes ciudades en la década de los noventa, Sistema, Madrid, 1990.

Casabella (magazine), no. 618, 1994.

Ciudad y Territorio (magazine), no. 1-2, 1975.

COSTA BUJÁN, P. y J. MORENAS AYDILLO, Santiago de Compostela 1850-1950, Colexio O. de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 1989.

FERNÁNDEZ GÜELL, J. M., Planificación estratégica de ciudades, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

GARCÍA CORTIZO et alii, "El impacto de la capitalidad en la estructura espacio-funcional del centro histórico de Santiago de Compostela", X Congreso de Geografía, Zaragoza, 1987, vol. II, 561-569.

GRACIA, F. de, Construir en lo construido. La arquitectura como modificación, Nerea, Madrid, 1992.

MARTÍ ARÍS, C. (ed.), Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente, Consorcio de Santiago - Ed. del Serbal, Santiago de Compostela, 1995.

Ciudades (magazine), no. 3, 1996. Monographic issue: "Pensar la ciudad. Vitalidad y límites del plan urbanístico".

# Plastic Creation in Urban Space

Gloria Moure

The fortunes and misfortunes of sculpture, since the remotest of times, have been associated with urban development. I refer to this relationship – as intense as it is inevitable – in an ambivalent because, while it has been a melting pot for enormous aesthetic accomplishment, it has also been a medium for persistent, adverse impairments. In relatively recent times, specifically since the late seventies, art dynamics have grown increasingly complex, both as regards the interrelations between genres and the nature of composition in any one of them. This launched an exciting phase of artistic contemporaneity which – and I say this without hesitation – constitutes the end of one way of understanding modernity and the beginning of another, consistent, moreover, with parallel changes in Western cognition that have been forthcoming. This complexity has been structured around the tension between fundamental dialectical pairs such as objectivity-subjectivity, landscape-object, painting-sculpture, creation-perception, creation-interference or abstraction-accumulation, to name a few of the more interesting examples. In this new context of knowledge and creation, cities and their development constitute a paradigmatic symbol where this entire bevy of binary tensions exerts its force and works its effects. Complexity, instability, contingency and interdependence represent a suite of categories which may today be the optimum conglomerate from which to initiate any aesthetic analysis of the present. Whereas some authors have called our times post-modern, I would be satisfied to call them modernity revised,

because I do not believe that modernity, whose inception dates back to the Enlightenment, has completed its cycle, but rather, in recent years, has shaped itself into mere – although admittedly substantial – reflection.

It is true that to the Romantics, sculpture – through the Greek ideal of totality – was a paradigm and that, in painting, the natural landscape constituted the great metaphor of harmony, the object of their pursuit and dreams. These two ideals went hand-in-hand with the sublimation of emotion, the advent of aesthetic criterion and the acknowledgement of the contingency of the human condition. Nonetheless, as any of us would readily realise, probably due to the persistence of theological and progressive prejudice, Romanticism – as mannerism before it, for instance, and in general, any age of precarious cognitive stability – was stigmatised with the label of the transience that heralds future stable orders.

Indeed, the nineteenth century was, ultimately, characterised by absolute scientism in everything and, what is more, by the isolated consideration of everything. This happened because, far from associating things with their outward appearance and location within a landscape (the prevailing principle of representation until that time), the tendency was to relate them on the grounds of their internal and objective structures. There was, instead of a single global object, a whole world of objects (including the objects of art), each one answering to its own objective evolutionary dynamic. This perspective disregarded the role of the observer and the importance of the surroundings (or landscape) to a greater or lesser extent and, as a logical consequence, totality of whatever kind was fractionated and splintered. The outcome was that objectivity was reinforced by the steadfast belief that nature was mechanistic, with no room for uncertainty or probability, while the space reserved to opinion and, therefore, to poetry, gradually shrank under the pressure of the preponderance of the discourse of rationalist idealism (of one or another hue). The world seemed to be reduced to a system of well-defined equations with constant parameters where, if one variable were altered, it would be possible to predict accurately what would happen to the others. Determinism permeated each and every discipline, language became an object with autonomous rules, metaphysics seemed to wane relentlessly, philosophy was converted into formal logic and history became a known and predictable argument, structured in terms of its respective philosophy.

Nonetheless, although the above description of the nineteenth century may seem derogatory in tone, the cognitive convulsion that the advent of objectivity and the idea of internal structure (contradicting the principle of representation)

caused at the time was enormous and Western culture and art benefited from it. While the momentum of that impetus gave out over 30 years ago, the 150 years it lasted was a century and a half of extraordinary creativity. The prevalence of objectivity over representation would provoke bidirectional tension between sculpture and painting. Both genres had their own internal struggles, and their own specific limiting factors. The main constraint in painting was representation and the limitations imposed by picture stands and frames. Sculpture, less subject to representation thanks to its obvious tactility, was, by contrast, much more closely associated than painting with commemorative events and historic anecdote. Together with architecture, for which it was a superposed adornment and illustration, it faithfully served the discourse of power, imbued with its archetypal monumental character. Moreover, the sublimated academics so typical of the century had put their full weight behind these two disciplines.

Sculpture, under the lead of Medardo Rosso and, to a lesser extent, of Rodin, and subsequently with the considerable thrust received from Brancusi, laboriously managed to free itself of the need for a pedestal and location in a specific place, while prioritising textures at the expense of invariably polished bronze and marble surfaces. In this process of liberation, pictorial aspects such as frontal view, the tendency towards the immaterial, towards essential schematic form and spatial continuity, all of which were already visible in Rosso's oeuvre, were powerful catalysts for creativity. Painting, in turn, began to value colour and luminosity in their own right, as well as the volumes implicit in the geometrisation of the pictorial plane, while faceting space to absorb tri-dimensionality. It later broached the tactility of material protuberances emerging from the canvas and the objectness of collages and assemblages. The process had inexorably begun with Impressionism and Post-impressionism, but the fact is that these two practices, sculpture and painting, increasingly tended to intercommunicate and even overlap and mingle. In any case, both followed an introspective course, concentrating on their own internal potential. As I mentioned above, siting no longer mattered very much and works of art seemed to be conceived as autonomous, portable objects that did not interfere with their surroundings. In this context, the Dadaists' raw presentation of their more or less altered objects or even their healthy if scandalous provocations were considered to be anti-discursive but transitory sparks, much as first Rosso's and then Brancusi's photography were not understood by their contemporaries. But the emphatic convergence between painting and sculpture was not to appear in the wake of anti-discursive positions; quite the contrary, it was to take place in the

context of a third genre, architecture. More than convergence, I believe that this was a matter of total dilution in architectonics. The application at all costs of reductive abstraction so typical of that phase of modernity, that is to say, the pursuit of the simple, essential and unitary, favoured this spatial move towards architecture. The historic avant-garde persistently sought art that would correspond to a similarly globalising ideological discourse. The architectonic absorption of the intended totality in rationalist discourse so as to serve proper form in functional terms and the democracy of production and consumption, was discernible on the mere contemplation of paintings by Mondrian and the Neoplastic artists. The Bauhaus was unquestionably a conspicuous and corollary accomplishment. Paradoxically, both itself and the enthusiasm of Russian constructivism would succumb to totalitarian discourse of one or another hue, despite having found, in the tissue of rationality, the necessary consistency to integrate the various arts into one and having made this integration, albeit somewhat Jacobean and interventionist, a daily occurrence.

In the post-war period, the historic avant-garde, most of whose components had emigrated to the United States, returned to nineteenth-century modernist precepts through Surrealism. With that tendency as a point of departure, it eventually fathered abstract expressionism which, as a school, was an epilogue in almost every sense of the word, based as its creative approach was on anxious desperation. Nonetheless, in particular in the case of Pollock, the gestural sublimation of dripping and the absence of composition heralded the advent of the idea that creators' actions were works in themselves and the concomitant extension of painting to the space of interior architecture. In the context of what we might say is the "classical" avant-garde, the abandon and extreme subjectivism of abstract expressionism still provoked a response in movements such as minimalism and pop art, which called for a return to maximum objectivation; while at the same time specific figures constituted a variegated group that tended to pour new strength into renewed Dadaist precepts, such as in the case of the Fluxus manifestations.

In any event, by the late sixties, the discourse advocating the objectivity of determinism, rationalist optimism, reductive abstraction, historic materialism and in general mechanistic certainty, had run its course. In the purely aesthetic terrain, the avant-garde – in the historical sense – had stretched its premises as far as it could and tended towards essentially senseless corporatist attitudes. Science had long since embraced uncertainty as a natural premise and intermittent chaotic processes as initiators of situations with a content of a higher order. Even causality was called into

question, while it was acknowledged that any observation affected what was being observed. A similar revolution had taken place in economics, with Keynesian determinism succumbing to the efficiency involved in leaving everything in the hands of the chaotic focal point of the marketplace. In the political and social domains, the events occurring between 1968 and the early seventies certified the obsolescence of the discourses in the prevailing blocs and their perpetual confrontation. In philosophy and linguistics, uncertainty also invaded all domains and language was recognised to have practically no true content. Our perception of reality, therefore, was felt to depend on our linguistic validation of things real on the basis of our own prior configurations. It was said that history had reached an end, actually meaning that no philosophy of history, and least of all progressivist philosophy, justified any stable discourse. Suddenly, dialectic space, previously appropriated by the dictatorship of rationalism, and with it, the poetic and political domains, were expanded to embrace violence, whereas sensitive knowledge, now allied with science, was revived while an appreciation for the metaphysical nature of human knowledge experienced an unashamed comeback. This was the beginning of a new phase of modernity and a renewed impetus of creativity, whose point of departure was the suite of categories to which I referred above: complexity, instability, contingency and interdependence. Until then these characteristics had defined transitory ages, but from then on they were to certify constant circumstances and thereby gear knowledge to experience and the human condition.

In the last thirty years, art – with the exception of a few short-lived, pendular, reactionary attitudes – has grown against the backdrop of this libertarian context, which is optimum for creation but difficult to assimilate, except for creators themselves (most of us prefer to cede some ground in the area of freedom to discourse or religion if this enables us to live by borrowed rules of conduct). With the relinquishment of objective otherness and its isolation from works of art, such works do not lose their status as objects in a world of objects, but only attain their meaning when inserted into and interacting with the landscape that surrounds them. For this reason, in the late sixties post-minimalism, post-conceptualism or the arte povera posited the rupture of bounds and spatial expansion: expansion towards the material – be it urban or natural – or the immaterial landscape, such as prefigured by culture and the flow and change of history. In this complex and global landscape, creators are privileged observers, but their position is inside the composition, altering it with their knowledge and creation. This concept of creativity as the dynamic interaction and interference with reality is not at all new;

rather, it is a more or less mobile and interactive version of the Aristotelian concept of mimesis, identified for centuries with formal imitation, but which the philosopher himself defined as "imitation of the ways of creating the natural". Moreover, in an interdependent context in which the configurations that make it comprehensible are unstable, the act of creation cannot be understood in any other way.

This new conception of things underlay artists' tendency to interfere in and assume as their own the indoor or outdoor spaces where they created their works, whether such interference was ephemeral or permanent. The subsuming of self in nature, urbanism or architecture was no longer pursued, since the aim was rather to form bidirectional alliances with them. In this process, perception itself was an occasion for poetisation and not a procedure for the outward appreciation of works. That is why the formulation of architecture as a premise or path of pure perception (as in Anish Kapoor or Dan Graham) has proliferated of late. Moreover, after a century and a half of unsuccessful attempts, it became abundantly clear that it is impossible to isolate objects, through extirpation, from their inevitable linguistic content (i. e., through reductive abstraction), given that our perception of reality can only be linguistic. Artists realised that any object is a metaphor and an abstraction or a combination of both, including the landscape itself as a whole which, while there, is a metaphor of the contingency of the human condition and the impossibility of absolute knowledge. As a configurative strategy of plastic or visual emphasis, it was, therefore, much more consistent to take advantage of the sign-related potential of objects and associate it, unpredictably, through timely choices and arrangements, in order to dissolve meanings. Architecture itself is full of linguistic signs and for this reason they are often profusely used in creators' compositions (e. g., Kounellis' walls and arches, or the raised and decomposed house built by Vito Acconci on the outside wall of the Centro Galego de Arte Contemporánea).

Thus, the arts have converged, not by way of superposed rationalist discourse, but via the obvious imperatives of the context of landscape, where creation infallibly takes place. In the landscape, matter, information and language weave an almost impenetrable veil and artifice mingles inseparably with nature. As I mentioned earlier, the city is the pristine example of this total and continually moving symbiosis. Like nature, it undergoes apparently innocuous change which, due to the complex network of living and social relations, produces disorder (entropy), itself subsequently absorbed and neutralised by a higher or lower (if the city is in regression) organisation. But not all social conduct is purely utilitarian: creative sparks arise



during the urban process to settle and solidify later. Cities, it may rightly be sustained, are collective works of art, which approach perfect objectivity through the chaotic behaviour of myriad individual attitudes. As in nature, the multiplicative changes that stem from unitary situations and mutations sire virtually irreversible processes and convert time into matter and form, into the tangible strata of memory and history. The city, for these reasons, is a privileged melting pot of artistic creation.

Changes in the ways of approaching knowledge and, consequently in art – evident to some in the late sixties and, with the re-definition of modern attitudes, now clear to us all – have led to the inclusion of architecture and urban planning as elements of, and not solely the support for, configuration. This postulates a dialectic relationship among disciplines, architecture on the one hand and the plastic and visual arts on the other, which may clash but may also harmonise. Thousands of joint experiences have now been conducted (I myself was the curator in charge of a collective sample of urban sculpture in Barcelona during the '92 Olympic Games, whose works are on permanent display) and more and more are being planned. Monumental and commemorative motivation has not disappeared in some of these works, precisely because the creators have, for one reason or another, wanted to stress the issue, but usually when today's creators participate in architectonic contexts their contribution is not based on decoration but on an interactive alliance, in keeping with the (aesthetic) nature of their creative aspiration. We might say that sculpture has recovered the concept of place that was formerly so essential to it and from which it was released by early modernity. A second phase of modernity has re-established that concept, not in the restrictive sense of the past, but as an additional element that empowers poetisation, because no longer can anything be isolated from its surroundings. Moreover, it may not be fair or consistent to refer only to sculpture when addressing creative landscape undertakings. Indeed, just as we have seen that in the nineteenth century – and in the first half of the twentieth as well – modern art evolved as a result of the enhancement inherent in the tension and complicity between sculpture and painting, it is no less certain that, with the expansion of works outward into their surroundings, a phenomenon appearing in the late sixties, the boundary between the two genres began to blur, as corroborated by the numerous artists who work in more than two dimensions. Vision and touch seem to be very different from the sensory point of view, but the configurative concept of one or the other practice almost always encompasses aspects common to the two senses. We should, then, regard art as a whole, irrespective of genre.

Finally, I would add that artistic undertakings in the urban landscape entail

complex administrative procedures and, inevitably, institutional involvement. Some degree of sensitive complicity is needed which, together with political determination, could enable such projects to be adequately carried through. I learned that from the Barcelona experience to which I referred earlier. Furthermore, the role of a contemporary art museum can and should be essential in this kind of urban operations, since its role as a catalyst of creativity should not necessarily be restricted to the perimeter of its own grounds. Its tasks should, more logically, include the mission of activating certain spaces in its home city, in which endeavour it should deploy its experience and appeal. Today, as the nation-state fades and, politically and socially speaking, a promising future is held out to cities, art is the vehicle for recognition of their primary role as samples of contemporary creativity. This may be assimilated by some and not by others, in a process which may be likened to nature and the artifice whereby it is prolonged.

# Public Sculpture, City Art

Pierre Restany

The twentieth century will certainly be remembered as one of the great centuries for sculpture, an art form highlighting every aspect of the century's modernity, while at the same time attaining perfect objective autonomy. It has forgone the routine of monumentality to renew the social status of statues. Its representative fancy has been greatly stimulated by its increasing freedom of form; it has kept abreast of history's quickening pace through a succession of styles, from Cubism to Geometric Abstraction, from Kinetics to Nouveau Réalisme, from the existential to the relational.

Tri-dimensional fancy has found a new source of inspiration in technological development, which has provided artists with new materials such as plastic, or traditional materials "standardised" by some industrial process, rendering their use more flexible. Sculptors have all the techniques of mechanical animation at their disposal and electronics has opened up the enormous interactive potential of virtual reality, from holography to relational slides. Tri-dimensional fancy has made a cardinal contribution to the emergence of a new criterion for aesthetic judgement in post-industrial society: the true replaces the beautiful in the education of individual or collective, private or social taste. But this notion of truth is not, by any means, limited to the logical verification of the evidence. It is rather a complex cultural system, which starts up an appearance mechanism that tends to provoke a sensation

of gratifying truth as we contemplate the work or installation. But if truth is to be a source of pleasure, we must perceive it as true; and for that to happen it has to be "a little truer than nature".

This extra margin of sensitive truth is where the art of the third millennium will have to stake its future and today is at the hub of the debate over the role of art in the context of global culture. Only by assuming its own truth in depth will art develop its specific calling, namely to be a humanistic vehicle for communication in all fields of practical culture.

It is in the field of public art that twentieth-century sculpture has asserted the humanistic dimension of its presence most spectacularly and most obviously from the social standpoint. Ample proof of this is the extraordinary spread of outdoor sculpture parks, initially in the United States and later throughout the entire world. But the essential, drastic change lies in the relationship between sculpture and architecture. For a long time, sculpture fulfilled a decorative function in architecture. The need to reconstruct Europe and the widespread development of urbanistic ecology have drawn attention to the problem of art in the city, to the point that it is no exaggeration to say that public sculpture today is viewed in most cases as a higher semantic form of street furniture.

Beginning in the seventies, France underwent the original experience known as the *villes nouvelles*, built on the outskirts of the major urban agglomerations and in particular in the Paris region. The problem of structural urban planning soon arose in these housing developments, which sprouted up on former farm land and in the vacant spaces between pre-existing centres, i. e., in a "vacuum", where construction was conducted under the orders of any number of architects and developers. The brilliant idea was to resort to sculptors to restructure these places by setting a backbone into the limp flesh of this anarchical architecture. Dani Karavan, author of the twelve stations along three kilometres of the *Axe Majeur*. Cergy-Pontoise is one of the most significant exponents of the new synthetic dimension of public sculpture, which we might call "urban structuralism"; another is Nissim Merkado, with his *Meta* fountain and his plan for regulating an entire quarter at Saint Quentin en Yvelines. Jean Pierre Raynaud's project, the *Tour Venissieux* in the region around Lyon, poses the sensitive problem of cultural rehabilitation in a blighted area.

The French *villes nouvelles* were modelled on the Japanese solution conceived since 1982, when a pressing need was felt for rational urban planning in developing areas, in particular with respect to green space management. Bukichi Inoue played the role of a Japanese Karavan. Inoue, recently deceased, was the leading figure in

public art in his country. His production is particularly prolific in his own region around Kansai, and the comprehensive renovation project for Murou, his home town, may be thought of as his spiritual will.

I have chosen these few emblematic examples from opposite corners of the world to emphasise the urgent need for reflection on one the major problems of survival facing our post-industrial society: city art. City art, art in the city. At the prospective urban planning level, there is genuine economy in communicating lines. City art, art in the city; if the city accommodates art in its socio-cultural fabric, the result is not a passive coating but a laboratory of independent, anonymous and collective expression. The city produces and segregates art through its body language. Demonstrations, strikes, traffic jams, programmed or improvised rallies, mass spectator events, parties, celebrations, religious or sports events; the city, a living organism, produces art to the beat of its psycho-social impulses.

But more than rethinking the city, we must understand it, understand its personality, the precise semiology of its message-conveying virtualities. The latter create the city's "style" and a city with no style cannot be considered a city.

In this regard, Gloria Moure is right in sustaining that Arrecife is not a city insofar as it has not yet acquired the organic density needed for a true expression of city art. In order to establish the right conditions necessary for art to emerge, the cultural capital of city structures must be enhanced and consolidated. Art, self-creating in cities, tends to snowball. Arrecife has not yet attained hinge status in the relationship between art and city. It continues to be little more than a string of apartment buildings lined up along the coast, with certain delirious consumer manifestations that pathetically emulate mass "sun & beach" resort settings.

The homothetic issue of city art/art in the city acquires its full meaning in Lanzarote, the cityless island.

# Horizons

Gilles A. Tiberghien

At the beginning of *Invisible Cities*, Italo Calvino evokes a city called Despina which can be reached either by boat or on a camel. He goes on to write, "The camel driver who sees the turrets of the skyscrapers and the radar antennae, the billowing white and red wind socks and the smoking chimney stacks jutting up from the plateau against the horizon, thinks of a ship. He knows it is a city, but he thinks of it as a vessel that will take him far away from the desert, a sailing ship on the point of weighing anchor..." And yet, "Amidst the coastal mist, the sailor can just make out the shape of a camel's hump, a saddle embellished with glittering fringes between two spotted humps which sway as they approach. He knows it is a city, but he thinks of it as a camel..."<sup>1</sup>.

The city imagined by Calvino is symbolic of the way in which we see towns and in which the artist or poet can help us to discover them, rendering them visible to us. Each individual sees the same town in his own particular way, depending on his receptiveness or mood, on whether his vantage point is underground or on the surface, on whether he is making his way through familiar haunts or through districts with which he is unfamiliar. Thus it is that what we term "public spaces" are often more truly composed of a plethora of individual bundles, like so many private spaces stretching out in lines, making up paths and marking out one of the

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, trans. Aurora Bernárdez, Barcelona, Minotauro, 1983.

temporary tracks which embrace and parcel out the city<sup>2</sup>.

The framework, the viewpoint and the horizon are all integral parts of the landscape. An urban landscape – if such a phrase has any meaning – is therefore a combination of all these different parameters and consequently, such a landscape is only possible where an empty space is left clear on the city outline, allowing a skyline to be traced. We can gain a glimpse of it from a certain height, a mound or a monument, or from open esplanades like the Champ de Mars in Paris, a park like Central Park in New York or even a major avenue like *Perpectiv Nevski*, in St Petersburg.

And yet, needless to say, the more extensive the terrain, the vaster the horizon. The smaller the number of intervening objects between it and us, the purer its line will be. The fascinating feature of deserted, flat spaces is that nothing obstructs the gaze of the viewer, who is situated in the middle of a circle whose circumference moves with him. There is nothing to guide him or help him find his bearings and he is sometimes unsure of whether he is really moving forward or whether the ground is constantly giving way beneath his feet. It should therefore come as no surprise that, in the sixties, the American Land Art artists experienced this same fascination when, following in Heizer's footsteps, they set out to explore the vast, barren expanses in the West. True, the mountain peaks stand out against the boundary outlined by the sky, and yet the vast stretches of land thus encircled are so flat, especially on the dried-up lakes, that the roundness of the earth is particularly perceptible here.

It was by observing the horizon that Smithson had the idea for *Spiral Jetty*. Originally, his aim was to build a type of island in the middle of a red lake like those in Bolivia. Having discovered that the presence of micro-organisms in the water gave the same colouring to certain parts of the Great Salt Lake in Utah, he decided to make the journey to find a site. But what he saw made him change his mind: "As I looked at the site," he wrote, "it reverberated out to the horizons only to suggest an immobile cyclone while flickering light made the entire landscape appear to quake. [...] This site was a rotary that enclosed itself in an immense roundness. From that gyrating space emerged the possibility of the *Spiral Jetty*"<sup>3</sup>. The horizon is not seen, then, as an immobile boundary, but as a circle of light, a womb impregnated with the image of the sun. It was the contact of the inflamed sky with the liquefied earth that brought

<sup>2</sup>This is not the place to embark on an analysis of public space, although the approach I am advocating here is deliberately extremely partial. For a good overview of contemporary views on the subject, see Isaac Joseph *Paysages urbains, choses publiques, Les Carnets du paysage*, no. 1 Actes Sud/ENP, Spring 1998.

<sup>3</sup>Robert Smithson, "Spiral Jetty" (1972). Spanish trans. Harry Smith in *El paisaje entrópico: una retrospectiva, 1960-1973*, Valencia, IVAM, Centro Julio González, 1993.

the work to life: "the shore of the lake became the edge of the sun, a boiling curve, an explosion rising into a fiery prominence. Matter collapsing into the lake, mirrored in the shape of a spiral"<sup>4</sup>.

This circularity is like an opening on to the world, akin to that found in Morris's *Observatory* built in Flevoland on another extremely flat stretch of terrain, this time a piece of land reclaimed from the sea. The work comprises two circular abutments which you can walk between. Notches have been carved into them to act as portholes, each directed towards the landscape, following different positions of the sun. The sun was also responsible for the site chosen for the huge tubes of Nancy Holt's *Sun Tunnels*, built between 1973 and 1976 in Utah, in a setting about four hours away from *Spiral Jetty*. You can stand up inside each of these *occuli*, thus physically occupying the framework of a circular view which stands out against a sky edged by smooth peaks.

In each case, the framework provided cuts the viewer off (both surrounding and isolating him), dragging him away from the type of mystical effusion with the landscape that gives rise to the true romanticism otherwise created by contemplation of the immensity of the desert. And yet at the same time, the distance thus imposed gives a tremendous force to these natural spectacles, where the horizon is central while not in the centre, like a picture where it occupies the top quarter, or at least the last fifth, thus accentuating the impression of immensity.

## Interior horizons

This horizon is of great importance to the Land Art artists, who claim the landscape as an integral component of their art. Any landscape is organised around a dialectic between the visible and the invisible. This is what Michel Collot, who has written a great deal on horizons, interprets on a phenomenological basis, by distinguishing between an *external horizon*, which is the delimitation of a landscape "along a line beyond which nothing else is visible"<sup>5</sup>, and one or more *internal horizons*, which correspond to the non-visible parts of a demarcated area.

Indeed, there are always intermediate lines running through the horizon which, unless of course they are drawing them directly, artists are able to highlight and render visible *in situ*. By placing his works in the countryside, a "classic" sculptor like

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Michel Collot, "Point de vue sur la perception des paysages" in *La Théorie du paysage en France, 1974-1994*, edited by Alain Roger Seyssel, Champ Vallon, 1995. See also *L'Horizon Fabuleux*, by the same author, Paris, José Corti, 1988, vol. II, chap 1.



Moore is able to accentuate the depth of a hanging valley or show an escarpment to particular advantage. In their own particular way, Christo and Jeanne Claude were to re-locate the landscape's internal boundaries with a strip of parachute canvas 40km long by 5.50m high, which wound its way across the counties of Sonoma and Marin in California, evoking the twists and turns of the Great Wall of China, marking off the limits of the empire. *Running Fence*, as it was called, could then be seen for a fortnight in 1976, after two long years of negotiations with the owners and authorities involved<sup>6</sup>.

For her part, Mary Miss, who built *Untitled* in Battle Park Landfill in 1973, worked on a system of interlocking horizons. This visual device was capable of producing geographical relief through a unique type of observation point which, paradoxically, tended to flatten the landscape, as is also the case with Nancy Holt's *Locators*. The artist arranged five wooden fences, 1.67m high by 3.67m wide, at 15 metre intervals on slightly undulating terrain. The fences have a circular opening carved out of their centres and they gradually sink into the soil – each slightly more deeply than the last – until they have all but disappeared. In Lucy Lippard's words, it is a *telescopic* experience and, arranged in this way, the plank fences creating these "false façades" are not themselves the sculpture, but the vehicle for the experience of the sculpture, which in fact exists in thin air or rather in distance crystallised<sup>7</sup>. The beauty of the operation lies in its simplicity, whereby the work corresponds to a minimal gesture designed to attract our attention to the internal edges which make up our perception of the landscape and plays around with the shifting perspectives to be found in visually-encumbered urban settings.

For an artist like Michael Heizer, on the other hand, the landscape is of little significance, or at least not in a work like *Complex City*. Indeed, since the construction of *Complex One* in 1974, two other elements have been added, with Heizer creating a *piazza* below in which the viewer is now enclosed between the walls of this "city" made of gigantic sculptures. The latter, which are designed to be seen from the front, stand out against the sky almost totally masking the mountains round about. The context is a natural one but the effect is that conjured

<sup>6</sup>The project's full title is *Running fence, Project for Sonoma and Marin Counties. 1972-1976*.

<sup>7</sup>Lucy Lippard, "Mary Miss, An Extremely Clear Situation", *Art in America*, March-April, 1974, p. 76, quoted by J.Onorato. "Battlefields and Gardens: the Illusion Spaces of Mary Miss", *Sitings*, The Jolla Museum of Contemporary Art, 1986, p. 74. There is very little written in French on Mary Miss. Cf. Claire Renier's recent publication *Entre lieux et architecture dans les années 80 aux Etats-Unis*, D.E.A., Université de Rennes, 1998, chap. IV: "L'art de Mary Miss".

up by the buildings, evoking an abandoned village or ghost town, reminiscent of the settlements popularised by westerns and which the end of the gold rush reduced to mere film sets. The façades of these buildings, opaque to the geometric natural contours that lie beyond them, carve out what Baudelaire dubbed "the square sky of the courtyards". In this way, some artists protect themselves from the landscape, hiding themselves away by building a refuge or a hut for shelter.

Thus it is that the town is surreptitiously reintroduced into the desert. The viewer falls inside the sculpture as if into a vast well. On reaching the heart of it, he gains metaphoric access to the heart of a mineral-based nature which catapults him back to his own world. This, in a sense, is the opposite of what motivates the individual ambling through the city to wander through the streets and get lost in the crowd<sup>8</sup>.

## Mobile lines

When one is in motion, the horizon cannot remain immobile. The horizon is that towards which the walker's gaze is directed, that which he always expects to reach and which can only disappoint him. Anyone climbing a mountain who reaches a peak seen from further down the hill realises, when he has arrived at a certain point, that the ridge he thought he would get to has suddenly moved away and he is separated from it by yet another space. It as if the closer he gets, the further the world draws back away from him. Similarly, in towns, the horizon rises and falls as if viewed from a small boat on a turbulent sea. But it is also interrupted by the outlines of buildings, streaked by cornices, with chimney stacks and television aerials jutting out against it<sup>9</sup>.

The Dutch artist, Jan Dibbets, a fellow student of Long, Fulton, Flannagan, Gilbert & George and a number of others at the St Martin's School in the sixties, devoted his time both at the end of that decade and in the early seventies to subtle representational work, constructing what he called "corrected perspectives". This involved the modification of parallel lines which, due to a familiar optical effect, joined up with the horizon or simply converged on demarcated modules,

<sup>8</sup> Since Balzac, who was a great admirer of Fenimore Cooper, plenty of parallels have been drawn between the city-dweller and the westerner. See also Walter Benjamin's studies in *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982. Preface and translation by Jean Lacoste.

<sup>9</sup> Whatever we think we have gained in space, we almost always end up losing at the same time. By taking possession of it, we in turn are swallowed up, thus creating a gradual merging of subject and object. In this type of experience, we could agree with Merleau Ponty that "...the horizon, like the sky or the earth, is no more than a collection of tenuous objects, a generic title, the logical possibility of conception or a system of 'the potential of the consciousness': it is a new type of being, a porous, pregnant, general being, and whoever the horizon opens up in front of is in turn taken by or incorporated into it". Maurice Merleau Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 195.

transforming squares or rectangles into trapezia. These corrections gave the impression that whatever was being represented in this way was on the representational surface or, in other words, on the photographic image.

His interest in the issue of territory and boundaries<sup>10</sup> led Dibbets to design a project for an exhibition in Monschau, Germany, which involved the realisation in the city of two lines marked on a road map which crossed each other at right angles in the town's centre. The project took the shape of two painted white stripes and their meeting point, in the middle of a river, showed the impossibility of superimposing the lines on the map on the ground itself<sup>11</sup>.

In 1994, Dibbets produced a monument as a tribute to Arago: a series of 135 bronze medallions crossing the city from north to south, from the Montmartre Gate to the Montsouris Park, passing the Royal Palace and Observatory opposite which is the plinth of the statue once erected in memory of the scientist and melted down during the Second World War. The line thus formed is only perceptible from these 12cm-diameter plaques dotted from place to place and bearing an "N" and an "S" to indicate the directions north and south. A virtually invisible line of this type constitutes, in Dibbets's own words, "an imaginary monument following the course of an imaginary line"<sup>12</sup>, the Paris meridian or "French meridian line" which passed through the site of the Paris observatory<sup>13</sup>. This line was the result of an astronomical calculation which established the original longitude line for sailors and geographers before it was deposed by the Greenwich meridian in 1884<sup>14</sup>. Arago

<sup>10</sup> In 1969, Dibbets created *A Robin's domain /sculpture 1969*. "After finding out about the robin's habits, Dibbets decided to enlarge the territory of one of them, observed from a park in Amsterdam, by establishing its new limits with posts on which the robin could perch, thus co-operating in the artist's 'outline-sculpture". Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean-Michel Place, 1997, p. 144. This sculpture also exists in book form. Writing about this work, Erik Verhagen said "The sculpture of Jan Dibbets reveals a fragmented quality and our inability to apprehend it. [...] It is defined by a trans-spatial quality which we find once again in his recent Arago project in Paris, which is a distant echo of it". "Jan Dibbets: un regard sur l'oeuvre de jeunesse", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, no. 63, Spring 1998, p. 66.

<sup>11</sup> Cf. the reference to this project by Stéphane Carréyou in *Monument & modernité à Paris: Art, espace public et enjeux de la mémoire, 1891/1996*, Paris, Fondation Electricité de France Espace Electra, 1996, p. 41.

<sup>12</sup> *Libération*, November 14th, 1994, p. 36, where we learn that 200 medallions were originally selected, of which 65 were finally rejected. In the catalogue entitled *Monument & Modernité à Paris: Art, espace public et enjeux de la mémoire, 1891/1996*, Noëlle Chabert refers to 122 medallions (p. 17). the same is true in the introduction to Michel Menu's article on p. 151 of the same catalogue.

<sup>13</sup> Together with another man of learning named Biot, Arago extended the line as far as the Balearic Islands.

<sup>14</sup> In 1959, Piero Manzoni had developed the "impossible" plan of marking the entire Greenwich meridian with a white line. See Catalogue *Piero Manzoni*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1991, p. 27 and p. 228.

completed the calculation on which he had embarked during the revolution and, since he had also assumed a senior political position, the monument is intended to commemorate both Arago the scientist and Arago the republican.

At the same time, such a minimal intervention in public space creates an almost imperceptible vibration. It is one of these extremely tenuous movements capable of setting the imagination ablaze, even as the massive reality of a sculpture or building can strike us "dumb", in both senses of the word. In a certain way, this is a work without an object, without an audience and virtually without an author; it is a line dotted out in space which metaphorises the imaginary thread of time, unravelling to the rhythm of the footsteps of the pedestrians who are its anonymous heroes<sup>15</sup>. Here, we could take up the classic distinction between "place" and "space" proposed by Michel de Certeau, where the latter implies the stable coexistence of organised elements and the former the variables of time and speed which turn it into "the interweaving of mobiles [...] brought to life by the movements which unfurl as they cross each other's paths"<sup>16</sup>.

Space seen in this way is therefore the result of these phenomena of orientation and temporalisation, which leads us to agree with Michel Certeau that *space is a practical place*<sup>17</sup>, or more precisely here, a crossing place. Indeed, we could almost say that space itself does the crossing, as a living monument or a subjectless memory. This combinatory and plastic interaction between time and space is reminiscent of the *Time Line* created by Oppenheim who, in 1969, gave physical substance to a time zone which meets with an island called *Time Pocket* in the middle of a frozen lake on the border between the United States and Canada – a pure interval of time between two conventional spaces. It is interesting to note that it is only from an aerial view that the work could be rendered properly visible to the beholder, just as it is only by lowering one's gaze that Dibbets's medallions can be seen.

<sup>15</sup> We are reminded of Arago, who tells us that, after writing *Le Paysan de Paris*, he would have liked to write a novel about a fret, or ornamental pattern, which he would have followed in Paris "on the walls of houses from different ages, on embroidered handkerchiefs, in book bindings or the embellishments on newspapers. There would be no reason for any halt in its progress and it would therefore represent in the novel a hero whom death never threatened". *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les Incipit*, cit. in Marie-Claire Bancquart, *Paris des surréalistes*, Seghers, 1972, p. 89.

<sup>16</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I. Arts de Faire*, Gallimard 1990 (new ed.), folio, p. 173.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

## Another time

All too often, we forget that any transformation in our relationship with space is *ipso facto* a modification of our relationship with time. This can easily be demonstrated by a look at the history of painting. The boundless desert spaces where artists have been active have, in a way, extended the temporality of the works in question and access to them has been profoundly modified. Focusing attention on the actual duration, seen from the standpoint and through the experience of the body in movement, has reworked within our aesthetic habits a certain conception of waiting, meeting and finding which was once highlighted, in their day and with different expectations, by the surrealists, but which our urban lifestyle has banished from end-of-century cities.

The propositions of American artists in the sixties put the spotlight on the body's relationship to space and matter: the time required by the former to explore the other two and become aware of them. All these things are subject to phenomenological analysis of the type that critics and art historians like Rosalind Krauss have had no hesitation in producing. And yet these vast open American spaces – more often imagined than actually frequented – in which certain emblematic Land Art works have been built, have opened up another mental space in the imaginary urban world of those who have become acquainted with them. All other things being equal, the effect is rather like having been in the cinema and, on leaving the film theatre, suddenly finding oneself standing in broad daylight, feeling the discomfort caused by having to slip back into the skin of one's own body, like a hand made to slide back inside a glove that has shrunk all at once<sup>18</sup>.

If Land Art artists felt that desert areas had something to do with the city, it was in the sense in which their art released space from its public condition; not by permitting a "spectacular" escapism, in other words, through spectacle, but through an invasion, a disarticulation of the act of looking which, by losing its bearings, becomes capable of inventing a new idea of time and new ways of moving<sup>19</sup>.

Artists who act on the landscape have a very strong sense of the flight of the

<sup>18</sup> This comparison is not an accidental one. The cinema (through the westerns and the science fiction films of the fifties, not to mention, of course, the films of the artists themselves) has played a major role in the depiction and even the perception of these spaces.

<sup>19</sup> We could also say that they invent new horizons, in the way described by Jean-François Chevrier in reference to the "city garden" built in Montreal by the urban landscapist and architect Melvin Charney, when he calls it "the design of a site which invents its own horizon", "L'art comme réinvention d'une forme politique urbaine" in *Melvin Charney, Parcours de la réinvention*, Frac Basse Normandie, 1998, p. 229.

horizon. It is this which brought Smithson to describe an unsettling experience in his reference to the movement of mirrors in Yucatan. "Driving away from Mérida down Highway 261, one becomes aware of the indifferent horizon. Quite apathetically it rests on the ground devouring everything that looks like something. One is always crossing the horizon, yet it always remains distant. In this line where sky meets earth, objects ceased to exist. Since the car was at all times on some leftover horizon, one might say that the car was imprisoned in a line, a line that is in no way linear". Indeed, in this experience, the horizon is not "over there", but "here", "under the wheels" of the car whose movement towards this boundary pushes it endlessly back and appears to be made of "a countless series of standstills". This is the exact equivalent of the definition of cinema – the road unwinds like a film which is the true horizon –. Thus it is that we find ourselves in more of a temporal than a spatial dimension. For, to paraphrase Smithson, if "a horizon is something else other than a horizon", if it is, indeed, "closedness in openness", we need to bear in mind that "space can be approached, but time is far away"<sup>20</sup>.

Hamish Fulton attempted to go from one horizon to another in his walk entitled *From Horizon to Horizon*. This was, of course, a mental experience, since it would be physically impossible to undertake this venture, but it nevertheless represented a way of catching up with time in space. What Fulton represented was the retreat of the horizon produced by a walker's movement, by his mobility and the very breath from his body. In an interview with Thomas Clark, he declared that, in certain regions where the hills are very open, you see a horizon facing you, then you discover another horizon and so on. He finally concludes that you can never reach the horizon itself<sup>21</sup>. This being the case, instead of getting lost in a never-ending search, it is better to confine your walking to a narrower region which, rather than causing you to be overcome by the place you are in, enables you to find yourself once again. We are dealing here with a landscape whose horizon is its limit – a conception close to that of the English romantic poets –.

Photography often plays the role of revealing and capturing this runaway horizon. The horizon fixed in an image marks the suspension of time in the landscape. In Richard Long's work, which resembles crystallised time, time which is

<sup>20</sup> Robert Smithson, "Incident of Mirrors travel in Yucatan", *The writings of Smithson*, French translation in R. Smithson. *Une rétrospective. Le paysage entropique 1968-73*, 1994, p. 198.

<sup>21</sup> "Standing Stones and Singing Birds in Brittany", interview with Hamish Fulton by Thomas A. Clark on the Kerguehennec estate, Art Centre Edition, 1989, p. 11 (English text) and p. 24 (French text).

hardened or frozen in space, to use Bergson's words, the horizon is shown to best advantage by a work that reveals its vanishing point. If we contemplate the artist's photos without looking at the text written below, we can associate these landscapes with all kinds of regions whose identity is often interchangeable. The evidence of the objects themselves provokes an intellectual distance rather than a sensory immediacy. What Richard Long does is to fix the images by means of captions which locate the works, sometimes indicating the time of the walk and thus forming a semantic horizon which echoes the sensory horizon of the image.

## The other side, the other's side

These aesthetic experiences which are conveyed to us through photographs of walks, which the artists either exhibit or publish in their books, often constitute a solitary encounter with the work itself, a way of referring us back to our own subjectivity. But, at the same time, the landscape is also a place of otherness. This idea was expressed by the remarkable French geographer, Eric Dardel, who, whilst not forgetting that it is first and foremost a visible reality, claimed that a "landscape is not, in essence, made to be contemplated. Rather, it is man's insertion in the world, it is a place where he fights for his life, a manifestation of his being with others, the basis for his social being"<sup>22</sup>.

This dimension is never absent from our aesthetic appreciation of landscapes. First of all, from the perceptual evidence or the phenomenological viewpoint, what is not visible to me is, accordingly, what another can see at the same time. The landscape is "for me" at the same time as it is "for the other". It becomes part of a relationship. It was this that led another geographer, Augustin Berque, to say that "the landscape is not an object" but a mediation<sup>23</sup>.

Serra's work *Shift* works on the same dimension of otherness. Serra claims that the work, comprising two sets of three walls placed at intervals on uneven ground, was built at the end of a walk lasting five days on which he was accompanied by Joan Jonas, his partner at that time, and whose limits are defined by the maximum

<sup>22</sup> Eric Dardel, *L'homme et la terre*, Paris, P.U.F. 1952, Paris Éditions du C.T.I.L.S., 1990, p. 44 This new edition is due to the efforts of Jean Marc Besse who continued it with the essay, "Géographie et existence d'après l'oeuvre d'Eric Dardel". Cf. also Michel Collet, *art.cit in op.cit*, p. 213: "The structure of the horizon in a landscape is evidence that it is not purely the creation of my own mind, that it belongs to others as much as to me, that it is a place of connivance. Its structure gives it the consistency of something real and links it to the rest of the world". The term "connivance" is borrowed from Gilles Sauter, "Le paysage comme connivance" in *Hérodote*, 1979, no. 16.

<sup>23</sup> Augustin Berque, *Les Raisons du paysage*, ed. Hazan, Paris, 1995, p. 22 and the whole of Chapter I in general.

distance at which two people can stand without losing sight of one another. In an article published in *Art Magazine* in April 1973<sup>24</sup>, he wrote that the work's horizon had been determined by the possibility of keeping the other person in view. The set of walls cross two hills 457 metres apart. According to Serra, when you are standing at the two ends, you can still see the work as a whole. Raised parts have been placed throughout the terrain according to the level of the contemplation point. The artist states that each vertical plane creates "a type of horizon" which, in conjunction, work like so many different levels and function like orthogonal lines in a system of perspectives. But he also adds that "The Renaissance system of space depends on fixed, immutable measurements. Here the different levels are linked up with a horizon that is in a continual state of flux and which, like the corresponding measurements, are entirely transitive". Serra emphasises the fact that this is a thought based on experience and not an abstract thought, that it is a question of volume and not of plan or design and that the centre is either everywhere or nowhere, drifting as we move around, since the work is conceived as a "landscape barometer"<sup>25</sup>. What really gives the landscape its "temperature", is the other's gaze.

And yet on urban sites, Serra preferred to act on a city-wide scale, unlike Smithson, to whom he was close and whom he reproached for ultimately reducing sculpture to the size of a photographic image making access almost impossible in view of the distance from the site. Smithson went to see *Shift* and spoke of its picturesque quality. When commenting on this remark to Douglas Crimp, Serra interpreted Smithson to mean that the position of the sculptural elements on the open ground attracted the viewer's attention to the landscape as he moves around. By contrast, in those of his own urban sculptures which were specific to a particular site, he believed that the internal structure corresponded to the environment, but that it was ultimately the work itself which was the focus of attention<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Reprinted in *Ecrits et entretiens*, 1970-1989, Paris, edited by Daniel Lelong, 1990, French translation Gilles Courtois, p. 20. This is the edition quoted above.

<sup>25</sup> Interview *cit.*, *ibidem*, p. 22. See Rosalind Krauss's more classical studies based entirely on an interpretation of Merleau Ponty's *La fenomenología de la percepción*: "Reducir, extender, contraer, comprimir, torner: mirar la obra de Richard Serra", in *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996. Trans. Adolfo Gómez Cedillo, pp. 276-288.

<sup>26</sup> "The Urban Sculpture of Richard Serra", interview with Douglas Crimp, July 1980, in *Ecrits et entretiens*, 1979-1989, *op.cit.*, p. 179. On the question of the picturesque, I would refer the reader to my own article "Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque", *Recherches poétiques*, no. 2 Spring/Summer 1995, Presses Universitaires de Valenciennes. C.f. also Javier Maderuelo, *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1996.



*Tilted Arc*, commissioned by the GSA (General Service Administration) was installed in New York in 1981. This large steel slab, 40m long by 4m high, slightly curved and tilted, divided up the *piazza* and blocked the view of an office building and the adjacent law court. No sooner was the work installed than protests began to pour in. One judge in particular officiating at the court claimed the work "was an unacceptable security risk, because personnel could not see and therefore control what transpired on the other side of the wall"<sup>27</sup>. Moreover, the square lost its theatrical quality. Of this Serra was well aware, since it had been his intention "to alter the decorative function of the piazza and actively bring people into the sculpture's context"<sup>28</sup>.

It would seem to me, however, that the issue here is not that the sculpture separated people, irrespective of whether this argument were used to condemn it or defend it, by claiming that, in so doing, it more acutely underlined the inhumanity of cities. For separation is a type of link and, by breaking up the space in question, Serra was reconstructing time, obliging the pedestrian to slow down, to walk round the work and to see the site from a different angle. What he was doing was creating a horizon behind which other narratives could become possible.

Unlike that of the landscaper, Serra's approach was not to update the potential of a site but to create what he called a "counter-environment", to produce a work which would demarcate or institute its own territory<sup>29</sup>. In fact, this is a type of dialectic which links the work to its site by closely marking out its confines. Similarly, with *Clara-Clara*, created in 1983 and made from two facing concave slabs 36.58m long by 3.66m high, the idea was to send the viewer out of the Tuileries gardens into a new space which would not only resonate with that of the city, but would also produce an additional effect of acceleration. In this context, Serra declared that what interested him was the speed, the mobility of the plane. He saw this faster circular movement, this broad torsion as somewhat baroque, as eliminating any hint of staticness<sup>30</sup>. And indeed, it is quite clear that what we have here is urban space recomposed within an enveloping movement which rolls up, and

<sup>27</sup> Beardsley, *Earthworks and Beyond*, New York, Abbeville Press, 1989, 1998 (3rd ed.), p. 128.

<sup>28</sup> Quoted in Beardsley, *op.cit.*, p. 128. On this matter, which ended in the destruction of the sculpture in 1989, see Douglas Crimp, "Serra's public sculpture: redefining site specificity". *Richard Serra's sculpture*, New York, The Museum of Modern Art, 1986, pp. 52-55.

<sup>29</sup> Richard Serra, "Notes développées depuis *Sight Point Road*", *Ecrits et entretiens, 1979-1989, op.cit.*, p. 199.

<sup>30</sup> Richard Serra, Interview with Alfred Paquement, June 1983 in *Ecrits et entretiens, 1979-1989, op.cit.*, p. 210.

at the same time breaks up, the horizon seen by whoever approaches the sculpture or goes inside it.

If the horizon is a constituent part of the landscape, it is obviously difficult to put it to best advantage in cities. In this respect, when we talk about an urban landscape, we are referring to a constructed reality where, far more so than in the countryside, sculpture is able to recover the ancient function of the megalith – that of being, amongst other things, a landscape marker –. But here, as Smithson was well aware, the horizon is more temporal than spatial and it is here that the strength of a proposition like Dibbets's lies<sup>31</sup>. It is also this way of revisiting history and shifting one's gaze as a consequence of virtually imperceptible signs that we find in the work of a landscaper like Vincent Descombes who, to commemorate the 700<sup>th</sup> anniversary of the Swiss Confederation, redeveloped a path known as *La Voie Suisse* ("The Swiss Way") around Lake Uri in the canton of Geneva. In the end, the exercise was limited to the section of path between Morschach and Brunnen, two towns in the Geneva district.

Without going into detail about works in which artists have worked together with geographers, botanists and historians, we might venture that such collaboration is an excellent example of how an action on nature can be perceived as cultural sedimentation, where it has been possible to practise *mental superimposition* as André Corboz, who took the expression from Gustave Roud's *Petit traité de la marche en plaine*, so rightly put it. "As the only preparation", writes Corboz (though Roud says "precaution") "nothing is to stop one from consulting (as soothsayers consulted victims' livers) the *ancient* maps" which refute today's reality, "the paths that have disappeared, the houses that have been torn down, the forests which have advanced or retreated like waves"<sup>32</sup>.

Along the same lines, Carmen Perrin's work, for instance, was to consist of cleaning the boulders left by the old Reuss glacier, removing the greenery that had accumulated down the centuries and which had turned them into part of the undergrowth. In a gesture which involved plumbing the depths of a prehistoric age, she brought their geological history back to the surface. Deleuze, who took a

<sup>31</sup> We might be surprised at Buren's opinion on the matter when he regrets the fact that no one was "bothered" by the work, exclaiming. "He who recognises it to be a work of art at first glance is very shrewd!", in *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?* Paris, edited by Sens et Tonka, 1998, p. 26. Since when is artistic evidence "at first glance" a criterion of artistic judgement?

<sup>32</sup> Alain Corboz, "Au fil du chemin" in *Voie suisse. L'itinéraire genevois, De Morschach à Brunnen*, Republic and Canton of Geneva, distributed by the Book Office, 1991, p. 129. The Gustave Roud text is published in *L'Age d'Homme*, Poche Suisse, 1984, preceded by "Essai pour un paradis".

particular interest in this work, defined it as "hodological art" (when the sculpture itself becomes both a path and a voyage), which he equated to cartographic art rather than art-archaeology. It is an art of "places of passage" as opposed to a commemorative art. "Carmen Perrin", he writes, "cleans the erratic boulders of the greenery which have turned them into part of the undergrowth. She gives them back the memory of the glacier that brought them there, not to assign them an origin, but rather to render visible the *movement* that carried them"<sup>33</sup>.

In his own way, Long also commemorated the Confederation's anniversary, with seven cairns of a hundred stones set up and then dispersed around the lake. He recorded a few notations on things seen and felt, and according to Georges Descombes "these noted impressions are perhaps intended to indicate that the history of Switzerland is not made up solely of the dates of its battles, but through the attention paid to the objects, plants, animals and people who inhabit its territory"<sup>34</sup>.

For his part, Descombes built a belvedere using an existing construction, "a platform with a balustrade and two benches". The whole work is enclosed within a circular area which the path crosses. It comprises a double row of wire fencing intended to blur one's perception and thus emphasise more clearly the open frame of a window which looks out on to the lake, but which simultaneously retreats back inside away from the observer, thus highlighting the roundness of an earth that curves upwards on to an invisible horizon.

## A potential community

We can therefore see that, by trying to transpose on to the city ready-made plastic propositions created on a scale to match landscapes of massive proportions, what we achieve is an artificial, "tacked-on" result. My emphasis on the concept of horizons here has been to show that I consider them to be linked as much to a reality in the mind as to a real phenomenon of perception, and that the space they open up to contemplation can only be meaningful if, at the same time, it corresponds to the production of a space in the imagination. Urban reality is already too cluttered and itself clutters the edges of those areas that are neither town nor countryside. It would seem to me that we therefore have everything to gain not

<sup>33</sup> Gilles Deleuze, "Ce que les enfants disent", *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 87. Spanish version: *Crítica y clínica*, trans. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1996.

<sup>34</sup> Georges Descombes, *Voie Suisse. L'itinéraire genevois. De Morshach à Brunnen*, op.cit., p. 54

from adding but from removing, from creating emptiness where there is already too much crowding, from making the intermediate spaces visible, rather than by filling up squares with monuments. We need to recover the idea of passage, not only so that we can move around, but so that we can distinguish the movements themselves, neutralise the neutral and bring back the qualitative interplay between time and space<sup>35</sup>.

According to some, art weaves a social bond. It injects meaning into things. In this sense, *Tilted Arc* disrupts because, far from promoting communication, in a certain way it actually prevents it – as well as the "surveillance" that goes with it –. But art is a solitary activity and one which, at the same time, refers us back to our own solitude. It is all too easy to confuse *promiscuity* in the sense of lack of distinction – the indiscriminate mass of people to be found in the built-up areas or "conglomerations" which live up so well to their names – and *proximity*, which is the minimum distance required to avoid confusing oneself with the other, and to be able to treat him as such. All proximity involves distance<sup>36</sup>. If "public" art has a role to play in the urban environment, it is to permit the type of experience sought by Land Art in desert spaces, but which one can also find in overpopulated cities. All that is needed to make room for a potential community is a little piece of horizon.

<sup>35</sup>See the three interesting experiments created by the Stalker group which have given the city (Rome) a new image by exploring its interstitial areas and restoring a system of voids. See "Rome, archipel fractal. Voyage dans les combles de la ville" by Francesco Carreri (one of the members of the Stalker group) in *Technical Architecture*, no. 427, September 1996.

<sup>36</sup>This summarises the idea very briefly and only touches lightly on the issue. Were I to develop the idea, I would do so in the terms set out in Hannah Arendt's studies, when she says that the public domain – our shared world – brings us together, but, at the same time, prevents us, so to speak, from setting on one another. What makes mass society so hard to bear is not, at least not primarily, the number of people, but the fact that the world between them no longer has the power to bring them together, link them up or separate them. *La condición humana*, Barcelona, Píadós Ibérica, 1993. Trans. Ramón Gil Novalés.