



# ARTE PÚBLICA E ARTICULAÇÃO COM A FRENTE DE ÁGUA NA CIDADE DE LISBOA

## PUBLIC ART AND ARTICULATION WITH THE WATERFRONT IN LISBON

**Rita Ochoa**

CIES. Instituto Universitário de Lisboa/CR Polis. Universidade de  
Barcelona/DECA. Universidade da Beira Interior  
contacto: a.rita.ochoa@gmail.com

### **Abstract**

The paper is based on the study of the relationship between the inner city and the waterfront, from the case of Lisbon, by means of the urban structures that link these two realities, called structures of articulation with the waterfront.

The starting point is the identification of a territorial system underlying the urban structure: the *comb structure*, consisting of two logics: the horizontal logic (urban axes parallel to the waterfront) and the vertical logic (urban axes transverse to the waterfront).

In this system, public space plays an important role, because of its articulating properties and of the way it physically and visually allows the connection with the waterfront.

But this is also a symbolic system. This research assumes that the different ways of physical and visual connection are related with one key factor: the existence of public art in those structures of articulation.

Assuming the articulation with the waterfront as a complex reality, that should be observed by the crossing of different disciplines and analysed from its different aspects, which characterize it, this paper focuses on one of these aspects: the relationship between public art and the structures of articulation.

First, the article quantifies the elements of public art in each of the 20 transversal axes and throughout the territory, observing the *most charged* areas. It also analyzes the different historical moments of placing (focusing on the date of placement in the public space, no on the date of the production of the different works), relating the chronology of placement of public art with the chronology of the interventions in the city.

Then, it focuses on the belonging of the different elements, in each transversal axis, to the scope here defined as waterfront (the areas with a morphological unity within the overall organization of the respective cities, which correspond to the corridor of contact with the dividing line between land and water).

Finally, the article explores the different ways of placement in their respective public spaces and along the structures of articulation, identifying and establishing parallels with other ways of placement, in different space-time contexts.

At the same time, as a matter of background, it is intended here to prove that the placement of public art in the transverse axes is a way to enhance its physical and visual articulation with the waterfront, contributing also to the construction of a proper identity in port cities.

**Keywords:**

Connection with the waterfront, Lisbon, Public Art, placement on Public Space

**Resumo**

O presente artigo tem como base o estudo da relação entre a cidade e a frente de água, a partir do caso de Lisboa e através das estruturas urbanas que ligam estas duas realidades, denominadas, neste contexto, como estruturas de articulação com a frente de água.

Este trabalho parte da identificação de um sistema territorial subjacente à malha urbana: a *estrutura em pente*, constituída por duas lógicas morfologicamente distintas mas interligadas: a lógica horizontal (eixos urbanos paralelos à frente de água) e a lógica vertical (eixos urbanos transversais à frente de água).

Neste sistema, o espaço público desempenha um importante papel, pelas suas propriedades articuladoras e pela maneira como permite relacionar – física e visualmente – a cidade interior com a sua frente de água.

Este é também um sistema simbólico; as diferentes formas de relação física e visual estão ligadas a um factor fundamental: a presença de arte pública nas estruturas de articulação.

Assumindo a articulação com a frente de água como uma realidade complexa, que deve ser analisada mediante o cruzamento de diferentes disciplinas e interpretada a partir das suas diferentes vertentes, que, como uma justaposição de factores, a caracterizam, o presente artigo centra-se na exploração de uma dessas vertentes: a relação entre a arte pública e as estruturas de articulação.

Primeiramente, quantificam-se os elementos de arte pública em cada uma das 20 estruturas em estudo e ao longo no território, observando as áreas *mais carregadas*. São também analisados os diferentes momentos históricos de colocação (interessando aqui a data de colocação no espaço público e não a data de elaboração das peças), relacionando-se a cronologia da colocação de arte pública com a própria cronologia das intervenções na cidade. Seguidamente, observa-se, dentro de cada eixo transversal, a pertença das diferentes obras ao âmbito definido como frente de água (áreas com uma unidade territorial morfológica dentro da organização geral das respectivas cidades, que correspondem ao corredor de contacto com a linha de separação entre a terra e a água).

Finalmente, são sistematizados os diferentes modos como a arte pública se posiciona nos respectivos espaços públicos e ao longo das estruturas, procurando-se identificar modelos de colocação e estabelecer paralelismos com outras formas de posicionamento, em contextos espaço-temporais diferentes.

Como questão de fundo, procura-se comprovar que a colocação de arte pública nos eixos transversais constitui uma forma de valorizar a respectiva articulação física e visual com a frente de água, contribuindo, por sua vez, para a construção de uma identidade própria em cidades portuárias.

**Palavras-chave:**

Articulação com a frente de água, Lisboa, arte pública, colocação no Espaço Público

## Introdução

As transformações que se têm vindo a verificar, nos últimos anos, nas frentes de água, remetem-nos para o estudo das respectivas cidades, das suas especificidades e das dinâmicas que regem o seu território.

Os espaços deixados vazios pela desindustrialização e pelas mudanças tecnológicas no transporte marítimo, dando origem a territórios funcionalmente obsoletos, originaram operações de reconversão que, apesar das suas diferenças, parecem ter em comum a vontade de integrar as frentes de água nas cidades e de as resgatar para os cidadãos, mediante a criação de novos tecidos urbanos e de espaços públicos de qualidade.

Nesta discussão, um factor deverá ser introduzido: a questão portuária. Apesar das mudanças nos paradigmas tecnológicos e territoriais, os portos continuam a desempenhar, nas economias actuais, um importante papel.

Pelo que a vontade de integrar as frentes de água nas cidades não se pode dissociar da necessidade de manter determinadas infraestruturas nas cidades, mesmo que segundo modelos distintos.

As cidades deverão encontrar formas de harmonizar estas duas valências: as infraestruturas portuárias e a libertação de espaços para uso público, na frente de água. No contexto actual, a integração das frentes de água nas cidades passa por encontrar este equilíbrio.

No entanto, a discussão em torno da integração não se resume aos processos relativos à própria frente de água. A integração passa também pela forma como as frentes de água se encontram articuladas com as restantes áreas das cidades.

E, para além da conexão física, a integração relaciona-se também com o modo como a frente de água é apreendida nas cidades. Com efeito, não é necessário estar fisicamente junto à água para usufruir das suas qualidades.

É este o ponto de partida do presente estudo: a articulação entre a cidade interior e a frente de água e, conseqüentemente, o modo como é possível aceder física e visualmente à frente de água, a partir de áreas mais interiores do território.

Para abordar este tema, parte-se da identificação, na cidade de Lisboa, de um sistema territorial subjacente à malha urbana, composto por duas lógicas morfologicamente distintas, mas interligadas:

Por um lado, um subsistema de estruturas urbanas esquematicamente paralelas à frente de água: a lógica horizontal.

Por outro lado, um subsistema de estruturas urbanas transversais à frente de água: a lógica vertical.



1. Lisboa e Barcelona: observação da estrutura em pente · (Sobreposição ao Google Earth, 2010)  
Estruturação ao longo (lógica horizontal) e transversal (lógica vertical) à frente de água.

Pela sua configuração física, este sistema territorial será designado como *estrutura em pente*<sup>1</sup>(Fig. 1).

A partir da *estrutura em pente* na cidade de Lisboa, este estudo incidirá nas estruturas urbanas que estabelecem a relação entre a cidade interior e a sua frente de água, designadas como estruturas de articulação com a frente de água.

As diferentes formas de articulação com a frente de água relacionam-se com factores morfológicos, tais como as características topográficas, as funções urbanas em articulação, ou os processos de formação/transformação da própria frente de água (Costa, 2007).

<sup>1</sup> A expressão “pente” é adoptada por alguns autores (Busquets, 1993; Busquets e Alemany, 1990), a propósito da morfologia das infraestruturas portuárias, transversais a um eixo longitudinal (frente de água). A expressão “estrutura em pente” é aqui utilizada não neste sentido, mas por ser a que mais directamente reflecte o conceito apresentado.

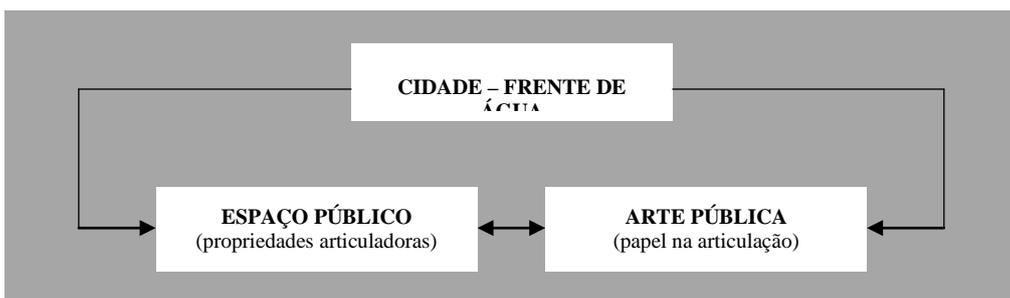
Mas prendem-se, antes de mais, com um factor fundamental: a presença de arte pública nas estruturas de articulação.

Cada estrutura de articulação é composta por um eixo principal<sup>2</sup>, agregador de um determinado conjunto de espaços públicos, que por sua vez, definem um percurso de articulação – físico e/ou visual – até à frente de água.

Entendendo-se a relação com a frente de água como uma realidade complexa, que deve ser analisada mediante o cruzamento de diferentes perspectivas e disciplinas e interpretada a partir das suas diferentes vertentes, que, como uma justaposição de factores, a caracterizam, o presente artigo tem como objectivo explorar uma dessas vertentes: a relação entre a arte pública e as estruturas de articulação.

Para além do estudo das propriedades articuladoras do espaço público, pretende-se ainda explorar o papel que a arte pública desempenha na articulação do território e na monumentalização da frente de água.

Assume-se pois uma abordagem interdisciplinar, onde a arte pública, o espaço público e a frente de água (Fig. 2) representam as principais variáveis de análise.



2. Focos da investigação · (Ochoa, 2011)

No estudo das relações entre arte pública e a articulação com a frente de água, será observado o posicionamento de arte pública nos eixos transversais, procurando modelos de colocação e paralelismos com outros contextos espaço-temporais. Para este efeito, serão consideradas 20 estruturas transversais à frente de água (Fig. 3) que obedecem aos seguintes três critérios fundamentais:

- 1 Relevância urbanística (serem estruturantes na malha urbana<sup>3</sup>);
- 2 Relação física e visual com a frente de água;
- 3 Presença de arte pública.

<sup>2</sup> O termo “eixo” será aplicado como entidade linear abstracta de ligação entre um determinado ponto no território e a frente de água, e que pode materializar-se em espaços públicos tais como ruas, avenidas, entre outros. Mais à frente será introduzido o conceito – distinto – de “eixo monumental”, como entidade física concreta, unindo polaridades importantes (Capel, 2002) e enobrecido através da presença de elementos simbólicos.

<sup>3</sup> Algumas inflexões não foram consideradas, por corresponderem a troços com pouca relevância na estrutura urbana, tais como pequenas ruas, becos, entre outras.



3. Lisboa: estruturas de articulação com a frente de água e localização de arte pública · (Ochoa, 2011)

Por sua vez, ao longo da *estrutura em pente*, foram identificados e registados 250 elementos de arte pública (Fig. 3), com base em dois pressupostos fundamentais:

- 1 A arte pública é considerada sempre em relação ao seu contexto, nunca como objecto isolado;
- 2 Entendem-se como arte pública os elementos que constituem uma referência física e simbólica no espaço urbano.

A arte pública é assim explorada como processo sobre o espaço público, correspondente a uma cadeia de decisões e acontecimentos, reflectindo distintas formas de pensar e de fazer cidade.

Por outro lado, a arte pública é entendida de forma abrangente; neste conceito, cabem os objectos produzidos com uma intencionalidade prévia de ser arte pública (monumento/escultura/estatuária). Mas incluem-se também determinadas presenças que, pelo seu carácter de excepção, pelas memórias que evocam e pela carga simbólica que conferem ao espaço, adquiriram, *a posteriori*, esse estatuto.

Esta abrangência no entendimento de arte pública corresponde a uma dupla origem nos processos de simbolização do espaço (Pol, 2005). Quando um organismo da estrutura social promove e planeia a criação de mudanças no espaço urbano, com uma determinada intenção e exercendo um acto de poder, estamos na presença de simbolismo *a priori*. Quando um objecto ou lugar ganha espontaneamente determinados valores, através do tempo e do uso, ou por meio de acontecimentos que o marcam e lhe conferem, posteriormente, simbolismo, estamos na presença de simbolismo *a posteriori*.

Por conseguinte, consideraremos como arte pública elementos marcantes que se destacam no perfil urbano, tais como objectos relacionados com a paisagem portuária e industrial, cúpulas de igrejas, torres, edifícios de grande escala, pontes; ou mesmo elementos naturais, como por exemplo as 2 *Palmeiras de Chelas* (como um símbolo de resistência dos habitantes ao projecto do Vale de Chelas) (Fig. 4).

Consideraremos ainda elementos que, não tendo sido criados para ser arte pública, sofrem, posteriormente, uma monumentalização, que pode passar por procedimentos mais ou menos complexos.

A simples re/descontextualização de um objecto que, na sua origem, não possui qualquer intenção de constituir arte pública, pode ser também uma forma de monumentalização do espaço. Uma *Hélice* colocada num relvado na frente de água, frente à Cordoaria Nacional ou a antiga *Torre da SACOR*, no Parque das Nações, constituem exemplos deste entendimento (Fig. 4).



4. Arte pública como referência no território • (Ochoa, 2011)  
(a) *Palmeiras de Chelas*; (b) *Hélice*; (c) *Torre da SACOR*.

Intencional ou não intencional, consideram-se como arte pública os elementos que possuem e conferem carga simbólica ao espaço urbano, monumentalizando-o.

Nestes sentidos, este trabalho encontra-se vinculado ao centro de investigação Cr Polis da Universidade de Barcelona.

A abordagem à arte pública conjuntamente com a cidade e a interdisciplinaridade no estudo e no projecto de espaço público tem sido a linha condutora seguidas pelo Cr Polis, alargada ao programa de doutoramento na qual esta investigação se inclui<sup>4</sup>.

Segundo este entendimento, a arte pública resulta de um processo histórico de monumentalização do espaço urbano e o nascimento do conceito está vinculado a uma noção moderna de cidade, que se começa a desenvolver a partir da segunda metade do século XIX, em movimentos paralelos na Europa e nos Estados Unidos (Abreu, 2006: 2; Remesar e Brandão, 2010: 9).

<sup>4</sup> Para uma melhor compreensão das filosofias de actuação do Cr Polis, ver a obra *Espaço público e a interdisciplinaridade* (Brandão e Remesar, 2000). Para aprofundar a temática da interdisciplinaridade nos processos de desenho urbano, ver a obra *A cidade entre desenhos. Profissões do desenho, ética e interdisciplinaridade* (Brandão, 2006). Para uma descrição da actividade desenvolvida pelo Cr Polis, ver o artigo *Interdisciplinarity. Urban Design Practice, a Research and Teaching Matrix* (Brandão e Remesar, 2010: 22) ou ainda a tese de doutoramento subordinada ao tema *L'art en projectes de participació ciutadana* (Ricart Ulldemolins, 2009: 203).

Esta perspectiva segue, por sua vez, uma tradição que teve os seus frutos no programa da cidade de Barcelona, dirigido, nos seus primórdios por O. Bohigas – que entende a arte pública num sentido alargado, transcendendo a simples ideia de monumento, escultura ou estatuária, para significar a “arte de fazer cidade”.

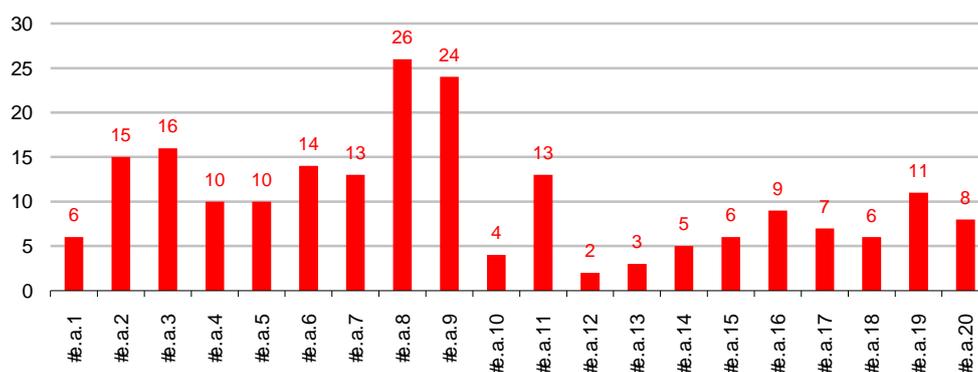
A arte pública contempla uma questão social, que a arte, pelo seu elitismo, não integra. Ainda seguindo os princípios do urbanismo barcelonês do final do século XX, Remesar (2005: 134) aponta:

*“Public space is not a gallery or a museum  
The rules put on to evaluate public art-in-place are quite different from those needed by the modern exhibition place for art  
To succeed a work of public art-in-place has to suffer a process of:  
**RECREATION – APPROVAL – APPROPRIATION”***

Remesar (2000: 67) critica a obra de arte fechada em si mesma, que simplesmente se instala no espaço público, sem qualquer relação com o contexto, físico e social. Considera a arte pública como agente de co-produção do sentido do lugar, como elemento chave para processos sociais de apropriação do espaço, através da sua capacidade simbolizadora e geradora de identidade. E não exclusivamente como uma manifestação artística no espaço público.

### Arte pública nas estruturas de articulação: dados quantitativos e espaço-temporais

Reportando primeiramente a investigação a questões meramente quantitativas, observe-se o número de elementos de arte pública em cada estrutura (Fig. 5).



5. Número de elementos de arte pública, por estrutura de articulação (e.a.) · (Ochoa, 2011)

Com base nos elementos gráficos elaborados<sup>5</sup>, desde logo é possível verificar que as estruturas a ocidente da cidade de Lisboa e no centro histórico (estruturas 1 a 10) contêm mais elementos de arte pública que a oriente (estruturas 11 a 20).

<sup>5</sup> Este trabalho adoptou como base fundamental o contacto com o território. Perante esta opção metodológica, conformou-se um processo de observação do espaço urbano, paralelamente ao registo e sistematização da informação apreendida, mediante 3 tipos de elementos gráficos:

Assim, até ao antigo troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira, apenas duas estruturas contêm menos de 10 elementos e duas estruturas contêm mais de 20 elementos. Por sua vez, de Santa Apolónia até ao limite oriental da cidade, apenas duas estruturas contêm mais de 10 elementos.

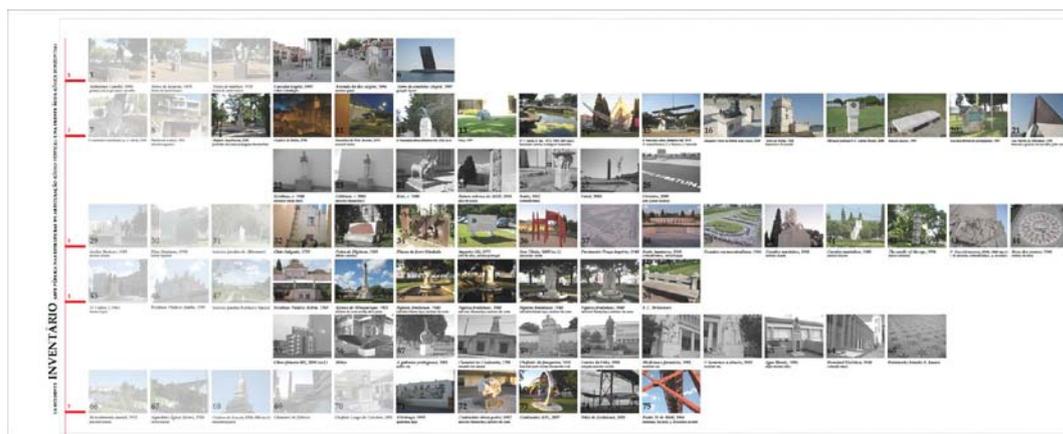
A oriente, apesar da menor quantidade de arte pública, verifica-se um aumento generalizado a partir das estruturas que intersectam a zona do Parque das Nações (estruturas 16 a 20).

Passando para uma análise relativa aos diferentes momentos de colocação<sup>6</sup>, verifica-se que, de uma forma geral, as estruturas a ocidente integram uma maior diversidade de períodos históricos que a oriente (Fig. 7).

OCIDENTE	T	Anterior séc. XVIII	Sécs. XVIII-XIX	1900-1925	1926-1974	Pós 25 Abril 1974	S/ inf. de data	Na frente de água	Fora frente de
e.a.1: Av. D. Vasco da Gama — Praia de Algés	6	-	-	-	2	4	-	3	3
e.a.2: Jardim Ducla Soares — Jardim da Torre Belém	15	1	2	1	3	8	-	2	13
e.a.3: Av. Ilha da Madeira — Av. de	16	-	1	-	8	5	2	3	13

- 1 Planta Síntese e Planta Cronológica
- 2 Inventário de arte pública (Fig. 6)
- 3 20 Fichas de Trabalho

Construiu-se assim uma base de trabalho eminentemente visual, baseada na prática fotográfica e no desenho, que possibilitou a posterior avaliação e interpretação dos dados obtidos e que constituiu a principal fonte utilizada na investigação.



6. Exemplo de elemento gráfico: parte do Inventário de arte pública • (Ochoa, 2011)

<sup>6</sup> O processo de datação da arte pública foi regido por um dos princípios fundamentais da investigação: consideram-se os diferentes elementos de arte pública na relação com o seu contexto, não como objectos isolados. Consequentemente, interessa observar a data de colocação no espaço público (que poderá ou não corresponder a uma inauguração) e não a data de elaboração das peças.

CENTRO HISTÓRICO	Brasília										
	e.a.4: Calçada da Ajuda — Av. de Brasília	10	-	3	1	5	-	1		3	7
	e.a.5: Av. de Ceuta — Doca de Santo Amaro	10	-	3	-	2	4	1		5	5
	e.a.6: Praça da Estrela — Av. Infante Santo	14	-	2	1	7	3	1		11	3
	e.a.7: Praça de S. Bento — Av. D. Carlos I	13	1	1	3	4	4	-		10	3
	e.a.8: R. de S. Pedro de Alcântara — Cais do Sodré	26	-	9	3	1	9	4		14	12
ORIENTE	e.a.9: Rossio — Cais das Colunas	24	-	10	2	3	9	-		13	11
	e.a.10: troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira	4	2	2	-	-	-	-		-	4
	e.a.11: Santa Apolónia	13	1	1	2	2	5	2		-	13
	e.a.12: Av. Mouzinho de Albuquerque	2	-	-	-	-	2	-		-	2
	e.a.13: Parada do Alto S. João — R. Bispo de Cochim	3	-	1	-	-	-	2		2	1
	e.a.14: R. Gualdim Pais — R. Bispo de Cochim	5	-	4	-	-	-	1		3	2
	e.a.15: Av. Infante D. Henrique — Doca Poço do Bispo	6	-	1	3	-	1	1		-	6
	e.a.16: Av. Marechal G. Costa — Passeio de Neptuno	9	-	-	-	2	7	-		5	4
	e.a.17: Av. de Ulisses — Passeio de Neptuno	7	-	-	-	-	7	-		-	7
	e.a.18: Av. de Pádua — Passeio de Neptuno	6	-	-	-	-	6	-		-	6
PARQUE DAS NAÇÕES	e.a.19: Av. de Berlim — Passeio das Tágides	11	-	-	-	1	10	-		3	8
	e.a.20: Praça José Queirós — Cais das Naus	8	-	-	-	-	8	-		-	8

7. Arte pública nas 20 estruturas de articulação (e.a.): número de elementos, pertença aos diferentes períodos históricos e ao âmbito definido como frente de água • (Ochoa, 2011)

As estruturas entre a 6 e a 9 (zona compreendida entre a Estrela/Infante Santo e a Baixa) são as mais diversificadas, tanto em termos de períodos históricos como de disposição de arte pública: esta aparece ao longo de toda a estrutura, dentro e fora do território de frente de água.

O período “Anterior ao séc. XVIII” apenas se constitui predominante na estrutura 10 (antigo troço da Cerca Moura paralelo à Ribeira), o que se explicará pelo facto de esta estar inserida na zona mais antiga da cidade.

As estruturas com maior número de colocações pertencentes ao período “Sécs. XVIII-XIX” são a 8 (R. de S. Pedro de Alcântara— Cais do Sodré) e a 9 (Rossio — Cais das Colunas). Estas são também as duas estruturas com mais arte pública: 26 e 24 elementos, respectivamente.

O período “Sécs. XVIII-XIX” é também predominante na estrutura 14 (R. Gualdim Pais — R. Bispo de Cochim). No entanto, as 4ções deste período encontram-se ligadas ao sistema portuário/industrial, portanto com um cariz diferente das intervenções nas estruturas anteriores, dentro do mesmo período.

O período “1900-1925” tem predominância na estrutura 15 (Av. Infante D. Henrique — Doca Poço do Bispo), devido à inclusão nesta estrutura da Praça David Leandro da Silva, onde se verificam diversas construções do início do século XX.

O período “1926-1974” predomina nas estruturas 3 e 4, em elementos na frente de água (Belém) e nas estruturas 6 e 7, em elementos maioritariamente fora do âmbito definido como frente de água (Infante Santo/São Bento).

Mas é o período “Pós 25 de Abril de 1974” que prevalece na maioria das estruturas. Nas estruturas que integram a zona do Parque das Nações, apenas 3 elementos (em 41) não pertencem a este período.

### **Relação com o âmbito definido como frente de água**

No âmbito desta investigação, considera-se como “frente de água” as áreas com uma unidade territorial morfológica dentro da organização geral das respectivas cidades, que correspondem ao corredor de contacto com a linha de separação entre a terra e a água.

Mediante esta definição, verifica-se que a ocidente da cidade de Lisboa, todas as estruturas de articulação contêm elementos de arte pública tanto na frente de água como fora desse âmbito. Já a oriente, a maioria das estruturas contêm apenas elementos na frente de água.

Por sua vez, nas extremidades ocidental e oriental, a arte pública aparece maioritariamente na frente de água, ao contrário das estruturas no centro histórico, onde a arte pública aparece disposta ao longo de todo o percurso de acesso à frente de água – valorizando assim mais uniformemente os eixos transversais de articulação.

Se na zona de Belém, existe acesso físico público à frente de água, mediante a transposição da dupla barreira rodo-ferroviária, na zona Oriental correspondente ao Parque das Nações, a frente de água encontra-se completamente acessível.

Estas constituem as duas áreas da cidade com maior discrepância entre o número de elementos dentro e fora do âmbito definido como frente de água – com pouca ou nenhuma arte pública fora da frente de água.

Em diferentes momentos históricos, ambas as suas frentes ribeirinhas sofreram intervenções que originaram colocações de arte pública.

Em Belém, a zona ribeirinha ocidental foi alvo de intervenções no âmbito da Exposição do Mundo Português, realizada em 1940. Também a zona ribeirinha Oriental sofreu uma mudança no âmbito da Expo’98. Antes do período “Pós 25 de Abril de 1974” a colocação de arte pública foi aqui muito reduzida. Depois deste evento, esta passou a constituir uma das áreas da cidade mais densamente ocupadas com arte pública. Temos assim dois eventos como catalisadores da colocação de arte pública na frente de água.

## Posicionamento de arte pública nas estruturas de articulação

Para a sistematização do posicionamento de arte pública nas estruturas de articulação foram considerados os aspectos morfológicos dos espaços públicos que integram as estruturas, bem como as características físicas das obras.

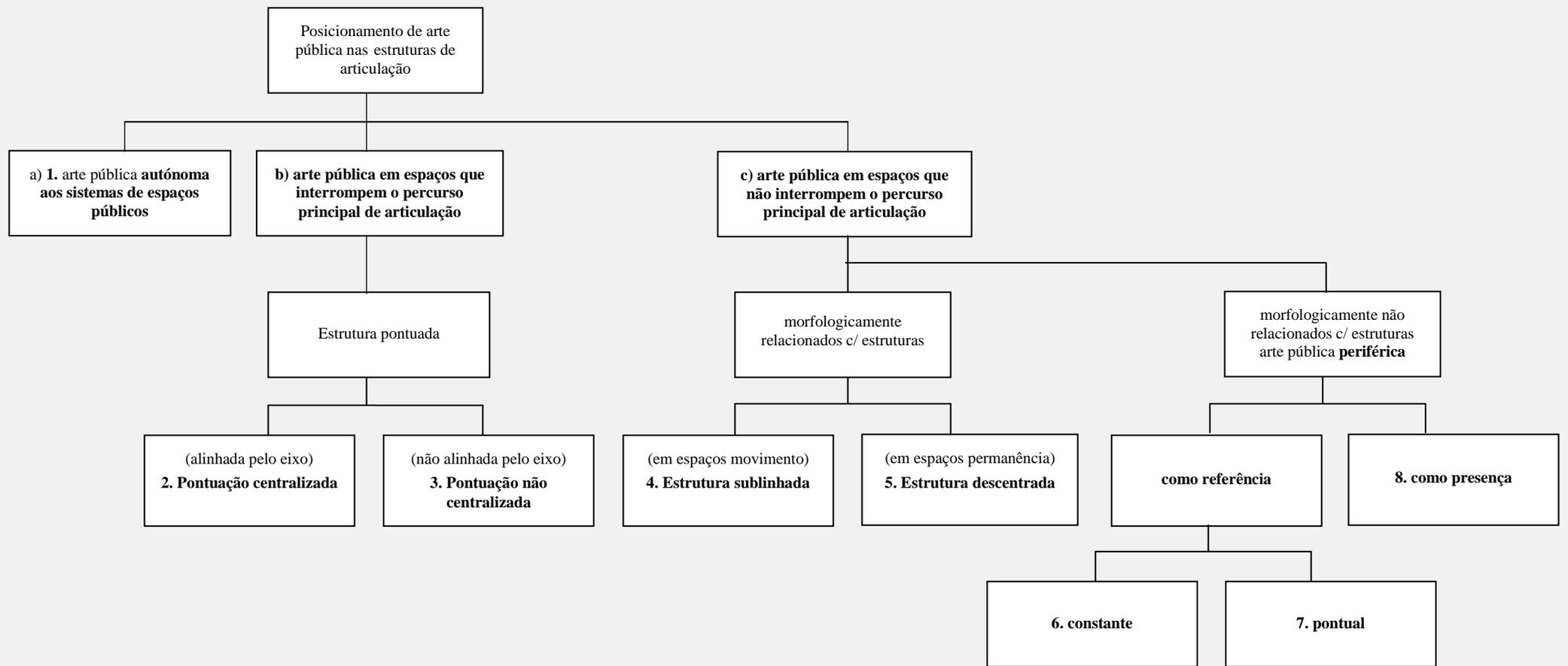
Observou-se a maneira como a arte pública se posiciona nos diversos espaços públicos, mas também a como esse conjunto (obra + envolvente) se posiciona face à respectiva estrutura de articulação. Desde logo, é possível identificar três possibilidades de posicionamento:

1. Arte pública autónoma aos sistemas de espaços públicos;
2. Arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação;
3. Arte pública em espaços que não interrompem o percurso principal de articulação.

Estas possibilidades ramificam-se, dando origem a outras configurações (Fig. 8). No total e relativamente às 20 estruturas de articulação, verificam-se oito tipos de posicionamento de arte pública:

- a. 1) Arte pública autónoma aos sistemas de espaços públicos
- b. 2) Pontuação centralizada
- b. 3) Pontuação não centralizada
- c. 4) Estrutura sublinhada
- c. 5) Estrutura descentrada
- c. 6) Arte pública periférica como referência constante
- c. 7) Arte pública periférica como referência pontual
- c. 8) Arte pública periférica como presença

Da primeira para a última possibilidade diminui a proximidade física e visual da arte pública ao percurso principal de articulação com a frente de água. Nenhuma das 20 estruturas integra apenas um dos tipos identificados. Verificam-se, no entanto, prevalências de tipos de posicionamento.



### **a. 1) Arte pública autónoma aos sistemas de espaços públicos**

A arte pública autónoma em relação aos sistemas de espaços públicos é definida por não existir uma subordinação a um espaço: a arte pública é independente dos sistemas de espaços públicos, podendo atravessar uma ou mais estruturas, segundo uma lógica autónoma (Fig. 9).



9. Arte pública autónoma aos sistemas de espaço público · (Ochoa, 2011)

(a) Atravessamento da estrutura 5 pelo *Aqueduto das Águas Livres*; (b) atravessamento das estruturas 17, 18 e 19 pelo *Caminho da Água*.

### **b. Arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação**

O posicionamento de arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação configura o que designaremos como estrutura pontuada. Dentro da estrutura pontuada, verificam-se duas situações possíveis:

- i. Pontuação centralizada;
- ii. Pontuação não centralizada.

#### **2) Pontuação centralizada**

A pontuação centralizada consiste no posicionamento de arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação, a eixo das estruturas (Fig. 10).

Algumas estruturas verificam uma repetição de situações de pontuação centralizada, relacionadas entre si, podendo configurar eixos monumentais (monumentalização de estruturas urbanas através da colocação de arte pública). As situações em que as características físicas da arte pública permitem a sua visualização nas estruturas de articulação podem resultar em enfiamentos visuais. Se posicionada na terminação das estruturas, a arte pública pode inclusivamente reforçar a visualização da frente de água (Fig. 11).

Em estruturas em linha recta e sem barreiras visuais, estes enfiamentos são visualizados de forma constante, ao longo do percurso. Tanto a topografia como as características dos planos delimitadores das estruturas (fachadas, muros,

outros) podem acentuar os enquadramentos da arte pública e da própria frente de água.



10. Estrutura 17: pontuação centralizada · (Ochoa, 2011)

**(a) Homenagem a D. João II; (b) Elemento vertical.**



11. Pontuação centralizada e enfiamentos visuais · (Ochoa, 2011)

(a) *Torre de Belém* e frente de água visíveis em toda a estrutura; (b) *Duque da Terceira* visível desde a Rua do Alecrim; (c) *Ponte de Tirantes* e frente de água visíveis em parte da estrutura.

Em contrapartida, a pontuação centralizada não origina enfiamentos visuais se as características físicas dos elementos de arte pública ou o seu posicionamento (p. ex., numa cota inferior à cota das estruturas) não permitirem a sua visualização. Nestes casos, a arte pública apenas é percebida na sua proximidade (Fig. 12a).



12. Estrutura 20: pontuação centralizada, com e sem enfiamentos visuais · (Ochoa, 2011)

(a) *Painéis do viaduto da Avenida D. João II*, abaixo da cota da estrutura; b) *Fonte*, à cota da estrutura; c) *Torre Vasco da Gama*, acima da cota da estrutura, criando enfiamentos.

Que modelos subjacentes podemos encontrar na pontuação centralizada?

A utilização de monumentos isolados a pontuar o espaço, em situações lineares ou em espaços de permanência, é referida por Kostof (1999) como característica da forma de planeamento que designa como *The Grand Manner*, englobando períodos como a antiguidade clássica, o barroco europeu, o movimento *City Beautiful*, os regimes totalitaristas dos anos 1930, ou ainda o pós-modernismo do século XX.

Esta forma de posicionamento da arte pública é criticada por autores como Camillo Sitte (1996) e a adoptar, com reservas, por Stübben (1893) (apenas para “monumentos puramente arquitectónicos”) ou por Jaussely (1907) (apenas apropriada para “monumentos de maior relevância simbólica”).

As expansões das grandes cidades no século XIX irão incorporar este modelo e em particular os eixos monumentais.

Em Lisboa, podemos encontrar esta situação, no âmbito da construção das Avenidas Novas, no prolongamento para norte do eixo correspondente à estrutura 9 (Rossio — Cais das Colunas), a partir da Rotunda do ~~Estádio~~ Pombal.

E em Barcelona, no eixo monumental ao longo da frente de água criado no âmbito da Exposição Universal de 1888, entre a *Plaça del Portal de la Pau* e o *Parc de la Ciutadella*.

Nas 20 estruturas de articulação em estudo, os diversos exemplos de pontuação centralizada apresentam situações urbanas pertencentes a momentos históricos muito distintos; não obstante, a situação subjacente é a mesma.

### **3) Pontuação não centralizada**

A pontuação não centralizada consiste no posicionamento de arte pública em espaços que interrompem o percurso principal de articulação, mas de forma não alinhada pelo eixo principal das estruturas (Fig. 13).



13. Estrutura 16: pontuação não centralizada • (Ochoa, 2011)

*Sem Título*, Rotunda da Expo'98.

Relativamente às características dos espaços que interrompem os percursos principais de articulação nas 20 estruturas, verificam-se duas situações:

Arte pública em espaços de movimento (rotundas, nós, praças viárias);

Arte pública em espaços de permanência (praças, largos, jardins, docas, cais, "rossios", ou "campos")<sup>7</sup>.

Algumas destas situações parecem mais propícias a um centramento da arte pública. É o caso de algumas rotundas e de praças circulares com características viárias.

Outras situações, pelo contrário, regem-se tendencialmente por lógicas autónomas em relação às estruturas de articulação e aos seus sistemas de espaços públicos. É o caso dos espaços de frente de água, onde a arte pública que se dispõe tendencialmente segundo a lógica horizontal e não segundo a lógica vertical. É ainda o caso dos *contentores de escultura* (Remesar, 2002), dos quais são exemplo os jardins, onde a arte pública se dispõe maioritariamente segundo o desenho do jardim e não segundo a lógica linear da respectiva estrutura.

*c. Arte pública em espaços que não interrompem o percurso principal de articulação*

O posicionamento de arte pública em espaços que não interrompem o percurso principal de articulação pode ocorrer em espaços com ou sem relação morfológica com as estruturas de articulação.

No primeiro caso (espaços morfológicamente relacionados com as estruturas), temos as seguintes duas situações:

- i. Arte pública em espaços de movimento: estrutura sublinhada;
- ii. Arte pública em espaços de permanência: estrutura descentrada.

Mas visto que se convencionou inicialmente pertencerem às estruturas todos os elementos de arte pública até uma distância máxima de 500m do eixo agregador

<sup>7</sup> Como espaços de movimento entendem-se os espaços públicos que possibilitam uma deslocação (pedonal ou viária). Como espaços de permanência entendem-se os espaços públicos que possibilitam uma pausa na deslocação (pedonal ou viária).

dos diferentes espaços públicos, teremos também que categorizar a arte pública em espaços não relacionados morfologicamente com as mesmas. Estas situações serão designadas como de arte pública periférica.

Dependendo das suas características físicas, do seu posicionamento no espaço urbano e da existência ou não de obstáculos visuais, a arte pública periférica pode ou não ser visível a partir do percurso principal de articulação, configurando as seguintes situações:

- i. Visibilidade a partir do percurso principal de articulação: arte pública como referência, contemplando, por sua vez, duas possibilidades: referência constante e referência pontual;
- ii. Não visibilidade a partir do percurso principal de articulação: arte pública como presença.

#### **4) Estrutura sublinhada**

A colocação de arte pública em espaços de movimento, de forma contínua e lateralmente ao percurso principal de articulação, configura a estrutura sublinhada (Fig. 14).

Na estrutura sublinhada – tal como irá também suceder na estrutura descentrada – não se verifica uma interrupção do percurso principal de articulação; a arte pública pode, inclusivamente, acentuar esse percurso e enquadrar a frente de água.

Como exemplos, pode observar-se o *Revestimento mural* (66) na Avenida de Ceuta, acentuando o percurso de ligação à frente de água, neste caso, predominantemente rodoviário.

Também os *Painéis de azulejos* (80-84) que revestem as escadas públicas dos edifícios da Avenida Infante Santo sublinham e unificam o percurso de articulação com a frente de água. O mesmo sucede ainda, neste mesmo eixo, com a *Intervenção cromática em viaduto* (88).



14. Estrutura sublinhada · (Ochoa, 2011)

(a) *Revestimento mural*, Avenida de Ceuta; (b) *Painéis de azulejos*, Avenida Infante Santo; (c) *Intervenção em viaduto*, Avenida 24 de Julho.

As situações com que ilustramos a estrutura sublinhada consistem todas em intervenções contínuas nos planos delimitadores (paredes) do percurso principal de articulação.

Mas para configurar uma estrutura sublinhada, a arte pública não tem que possuir exactamente estas características; pode ser composta por vários elementos, relacionados entre si, dispendo-se lateralmente a esse mesmo percurso, acompanhando-o em percursos paralelos.

É assim possível encontrar antecedentes da estrutura sublinhada em situações características da *Grand Manner* (Kostof, 1999), tais como a colocação lateral de estátuas ao longo de eixos paralelos ao percurso principal, confluindo num monumento mais importante, alinhado por esse mesmo eixo (estrutura sublinhada + pontuação centralizada, no fim).

Em Lisboa, considerando novamente o prolongamento da estrutura 9, temos um exemplo semelhante: a colocação de arte pública lateralmente ao eixo da Avenida da Liberdade, culminando na estátua do *Marquês de Pombal* e prosseguindo para norte, através do modelo da pontuação centralizada, já referido.

Por sua vez, em Barcelona, algumas fachadas dos edifícios que delimitam o *Passeig de Gracia* pontuam lateralmente esse eixo, sublinhando-o.

Quer seja através da colocação de elementos pontuais, quer seja através de elementos contínuos, o posicionamento de arte pública, de forma contínua e lateralmente ao percurso principal de articulação reflecte uma mesma atitude sobre o espaço público, embora através de meios e linguagens diferentes.

### **5) Estrutura descentrada**

A colocação de arte pública em espaços de permanência, lateralmente ao percurso principal de articulação, configura a estrutura descentrada (Fig. 15).

Tal como na estrutura sublinhada, na estrutura descentrada não existe interrupção do percurso principal de articulação; a arte pública possui o papel de descentrar esse mesmo percurso – e o próprio olhar do observador –, criando pequenos recantos.

Neste tipo de estruturas, não é relevante se a arte pública está ou não centrada nos espaços.

Nas 20 estruturas em estudo encontram-se diversas situações de arte pública em espaços periféricos de permanência.

O caso mais expressivo é o da estrutura 8 (Rua de São Pedro de Alcântara— Cais do Sodré), que integra uma sequência de espaços de permanência com arte pública (praças, largos e jardins), todos periféricos ao percurso principal de articulação.

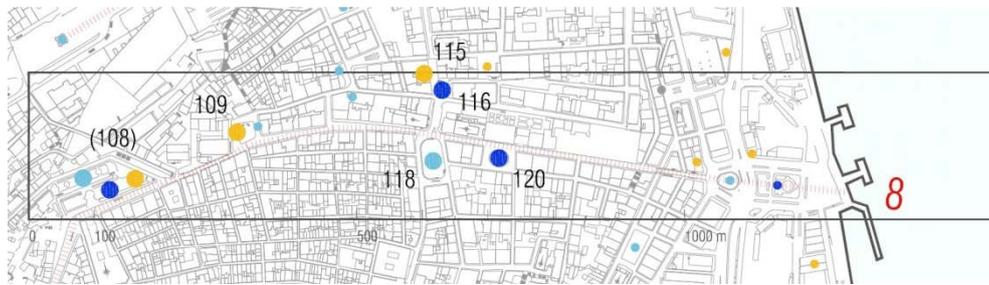
Esta estrutura é, de entre todas as estruturas, a mais *carregada*, contemplando 26 elementos de arte pública, dos quais 24 se posicionam perifericamente ao percurso principal de articulação, configurando pequenos recantos.

Apenas 2 elementos se interpõem ao percurso principal de articulação, já próximo da frente de água, conferindo por isso uma pontuação final à estrutura: o *monumento ao Duque da Terceira* (122) na Praça do Duque da Terceira e a obra *ao Leme (ao Pescador)* (123) no Cais do Sodré.

Tanto pelas suas características físicas, como pela sua colocação e escala relativamente ao espaço urbano, o *Duque da Terceira* começa a visionar-se logo no início da Rua do Alecrim.

Esta estrutura adquire assim uma dinâmica composta por pequenos recantos ao longo do percurso principal de articulação e por um enfiamento visual em direcção àquele monumento, mas também em direcção à frente de água.

A topografia reforça esta noção, acentuando, através da diferença de cota (descendente em direcção à frente de água), os enfiamentos criados<sup>8</sup>.



15. Estrutura 8: estrutura descentrada • (Ochoa, 2011)

Arte pública em espaços de permanência laterais ao percurso de articulação: (a) *Eduardo Coelho* e conjunto de esculturas no Miradouro de São Pedro de Alcântara; (b) *O Cauteleiro*; (c) *Fernando Pessoa*; (d) *Chiado*; (e) *Luis de Camões*; (f) *Verdade*.

<sup>8</sup> A intervenção *ao Leme* encontra-se também colocada a eixo da estrutura; mas, tanto pelas suas características físicas, como pela relação que estabelece com o espaço urbano – menor escala e maior diluição na envolvente –, não possui um papel tão relevante na estrutura de articulação como o *Duque da Terceira*.

### 6) Arte pública periférica como referência constante

A visualização contínua de um elemento de arte pública periférica, a partir do percurso principal de articulação será designada de referência constante (Fig. 16).



16. Referência constante · (Ochoa, 2011)

Pela sua escala, alguns elementos funcionam como referência constante relativamente a mais do que uma estrutura: (a) *Ponte 25 de Abril* e *Cristo Rei*.

Um posicionamento a uma cota mais elevada pode enfatizar o sentido referencial: (b) *Cúpula do Panteão Nacional* na estrutura 11; (c) *Gasómetros da Fábrica da Manhã* na estrutura 16.

### 7) Arte pública periférica como referência pontual

A visualização pontual de um elemento de arte pública periférica a partir do percurso principal de articulação será designada de referência pontual (Fig. 17).



17. Referência pontual · (Ochoa, 2011)

Elementos visíveis momentaneamente a partir do percurso principal de articulação: (a) *Chaminé de Fábrica* em Alcântara na estrutura 5; (b) *Elevador de Santa Justa* na Baixa, na estrutura 9; (c) *Intervenção escultórica* no Parque das Nações, na estrutura 18.

### 8) Arte pública periférica como presença

A não visibilidade dos elementos de arte pública a partir do percurso principal de articulação será designada de arte pública periférica como presença (Fig. 18).

Este tipo de posicionamento resulta da aplicação do critério de selecção de arte pública nas estruturas (500m ao eixo agregador), possuindo pouca relação com as mesmas. Todavia, os elementos que se relacionam com as estruturas desta forma, não deixam de conferir – pela sua simples presença – carga simbólica às mesmas. Não sendo visíveis a partir do percurso principal, apenas são “descobertos” através de percursos paralelos, podendo, por isso, retardar o acesso à frente de água.



18. Arte pública como presença • (Ochoa, 2011)

Exemplos não visíveis a partir do percurso principal: (a) *D. Carlos I* na estrutura 4; (b) *Chafariz do Largo do Calvário* na estrutura 5; (c) *Governador Ferreira do Amaral* na estrutura 19;

Parque das Nações: arte pública associada a espaços residenciais, não visível a partir do espaço público (subvertendo o seu próprio sentido como arte pública): (d) *A viagem* num patamar de entrada de um edifício; (e) *4 Esculturas* no terraço do hotel Art's & Business.

## Conclusões

A presente investigação demonstrou que, para além de um território de frente de água simbolizado através da presença de arte pública, a sua colocação nos eixos transversais constitui uma forma de valorizar a respectiva articulação física e visual.

Em algumas estruturas, a carga simbólica aumenta, à medida se verifica uma aproximação da frente de água. Noutros casos, a arte pública aparece disposta ao longo de todo o percurso de acesso à frente de água – valorizando assim todo o eixo transversal de articulação.

Assim, a *estrutura em pente* é também um sistema simbólico. Nela, têm maior relevância os eixos transversais que contemplam carga simbólica através da

presença de arte pública. Como paradigma de cidades com frentes de água, este constitui um sistema territorial subjacente, mas é mais do que isso: é também uma estrutura visual e simbólica.

Conclui-se então que a integração das frentes de água na cidade – a articulação – é estabelecida mediante um sistema territorial complexo e por toda uma estrutura que valoriza física, visual e simbolicamente a presença da água nas cidades.

Este artigo incidiu nas diferentes formas de colocação nas estruturas de articulação, tendo-se chegado a oito tipos de posicionamento. Estes diferentes tipos vão sendo reinterpretados em diferentes épocas, obedecendo aos seus cânones particulares.

A pontuação centralizada, criando enfiamentos visuais e configurando eixos monumentais, constitui uma das formas de colocação de arte pública transversal a várias épocas e utilizada, por exemplo, em operações de expansão urbana, através de monumentos comemorativos.

Mas nem só de factos grandiosos se constrói a cidade. Formas de colocação mais subtis, em que a arte pública se dispõe contínua e lateralmente ao percurso principal de articulação, sublinhando-o (estrutura sublinhada); ou em que a arte pública cria pequenos recantos em espaços de permanência descentrados face ao percurso principal de articulação (estrutura descentrada); estabelecem também uma estrita relação com os eixos transversais de articulação; logo, constituem também formas de valorização da articulação com a frente de água.

Podem então verificar-se especificidades na colocação de arte pública em cidades com frentes de água.

A cronologia da colocação de arte pública é também uma cronologia das intervenções na cidade. Nem sempre a colocação de arte pública corresponde aos momentos de criação dos espaços. Mas revela-nos sempre que algo aconteceu no espaço urbano. Revela-nos também as zonas da cidade que vão sendo privilegiadas, em detrimento de outras.

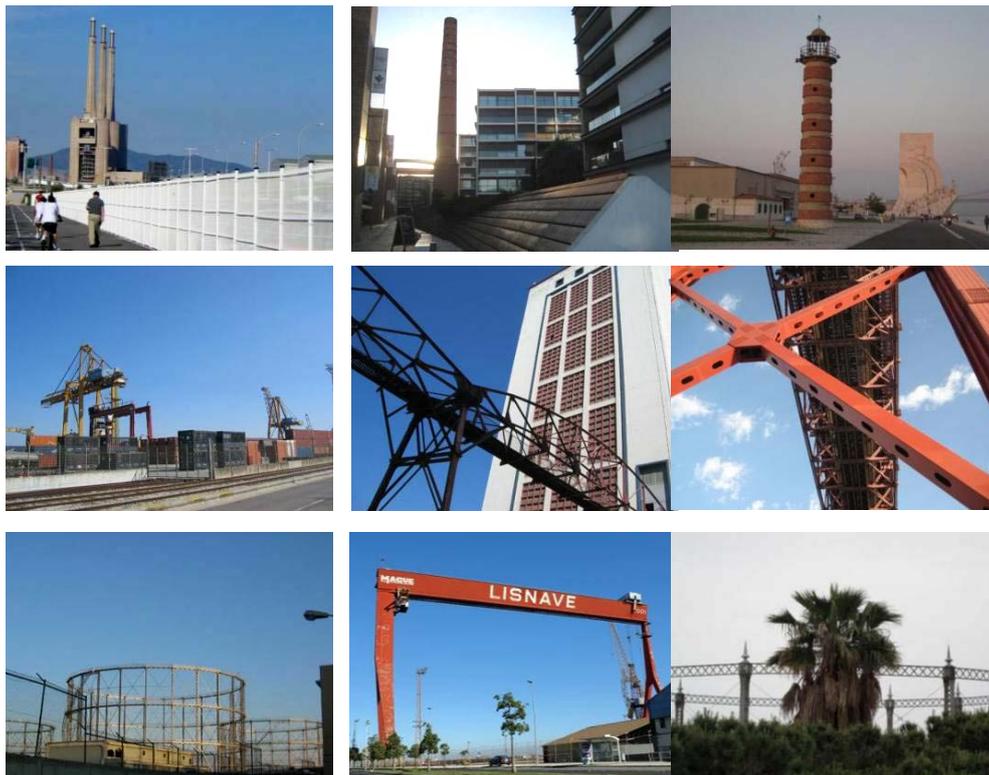
A frente de água constitui um território privilegiado para a colocação de arte pública (Remesar, 2002)<sup>9</sup>. Em cidades em que existe ocupação portuária, a arte pública traduz-nos os pontos acessíveis à população. Em cidades em que a frente de água se encontra totalmente liberta, temos toda uma faixa potencialmente ocupada com arte pública, ao longo da lógica horizontal.

---

<sup>9</sup> Com base na colocação, numa planta actual de Lisboa, dos 33 monumentos referidos por Fernando Pessoa na obra *O que o turista deve ver*, Remesar (2002) identifica quatro principais tendências de localização: 1) ao longo da frente ribeirinha; 2) no centro histórico (Baixa e Chiado); 3) nos eixos de articulação da cidade com os novos bairros burgueses (Avenidas Novas); 4) nos contentores de escultura, novos jardins e parques (Jardim da Estrela). O mesmo exercício é realizado para Barcelona, com tendências de colocação semelhantes.

A visibilidade de certos elementos que associamos à frente de água pode contribuir para evocar a mesma no interior do território. Objectos de carácter referencial contribuem para a sua percepção nas estruturas, mas também a partir de outros pontos da cidade. Quando visíveis, estes elementos evocam a presença da água mesmo em contextos urbanos que, devido a uma topografia menos acentuada ou à ocorrência de barreiras visuais, não permitem a sua visualização. Verificam-se também especificidades da própria arte pública em cidades com frentes de água (Fig. 19). Para além da arte pública de carácter intencional, existem inúmeras presenças ligadas ao sistema portuário que, mesmo periféricamente, *carregam* de forma muito particular as estruturas de articulação e a própria frente de água, como referências de memória de actividades do passado.

Faróis, gruas, contentores, hélices e outras partes de barcos, chaminés de fábricas, silos, etc., normalmente peças que comportam um valor plástico depois de perder a sua função; infraestruturas portuárias ainda activas, que fazem parte do imaginário das frentes de água, ou elementos já sem função, mas que permanecem no território como memórias de um passado que é exclusivo destas cidades. E que por isso fazem parte da sua identidade.



19. Arte pública em cidades portuárias • (Ochoa, 2011)

(a) *Chaminés* (Sant Adrià de Besós, Barcelona); (b) *Chaminé de Fábrica* em Alcântara; (c) *Farol* junto ao Padrão dos Descobrimentos;

(d) *Infraestruturas portuárias* zona oriental; (e) *Ponte da Fábrica A Nacional*; (f) *Ponte 25 de Abril*;

g) *Gasómetros da Fábrica da Matinha*; i) *Pórtico da Lisnave* (Almada); h) *Gasómetros da Fábrica Catalana del Gas* (Parc de la Barceloneta, Barcelona). Desde a segunda metade do século XVIII que a arte pública constituiu uma forma de valorizar o espaço urbano, quer através da colocação de monumentos, quer através de outro tipo de obras.

Perante os processos de monumentalização do espaço urbano em diferentes períodos históricos, embora o paradigma de monumentalização tenha sofrido mudanças no século XX, os valores da monumentalidade continuaram presentes, embora mediante novas formas de expressão.

Mais recentemente, no âmbito de reconversões de frentes de água, têm sido criados programas de implementação de arte pública, com o objectivo de dotar novos espaços públicos de conteúdos simbólicos. As experiências realizadas em Barcelona são paradigmáticas, tanto nos Jogos Olímpicos de 1992 como no Fórum 2004.

A arte pública constitui, hoje, um importante factor de qualificação da cidade. Esta qualificação pode passar pela introdução de elementos novos, mas passa certamente pela valorização de elementos já existentes.

Com a abertura do conceito de arte pública às referências físicas e simbólicas – ou seja, com um entendimento de arte pública independentemente do seu valor estético, da sua intencionalidade e da sua tradicional significação como monumento/escultura/estatuária –, poder-se-ão abrir caminhos para que possam ser considerados e eventualmente recontextualizados, elementos já existentes, que valorizem as especificidades dos lugares e das cidades.

As cidades têm, assim, uma base para beneficiar dos seus elementos simbólicos na construção da sua identidade. E as cidades que possuem frentes de água contam com este valor adicional.

A presença portuária não impede o usufruto da frente de água. Tirar partido da frente de água, não implica necessariamente uma substituição de tecidos por espaços públicos novos ao longo de toda a frente de água, ou seja, não implica ter uma frente de água totalmente desocupada.

Estas duas valências – funcional e de lazer – não são incompatíveis; ambas fazem parte da frente de água e ambas deverão ser assumidas. As cidades deverão encontrar formas de harmonizar espaços abertos aos cidadãos com a presença portuária. Será importante encontrar soluções de compromisso, onde possam coexistir ambas as situações: um usufruto da frente de água por parte das populações, mas também um correcto aproveitamento pelas actividades portuárias.

Por outro lado, o usufruto da frente de água não requer obrigatoriamente um acesso físico à linha de separação entre a terra e a água; pode simplesmente passar pela sua visualização. Assim, a integração da frente de água passa também pela criação de vistas e pela não obstrução das vistas existentes. Pensar a

articulação significa que, para além de uma frente de água requalificada há que integrá-la física e visualmente no interior da cidade, tirando assim partido deste território, mesmo em áreas mais distantes.

Assumindo as infraestruturas portuárias como fazendo parte da paisagem urbana de muitas cidades; assumindo inclusivamente o seu papel referencial e simbólico; concluímos que, mais do que a possibilidade de aceder fisicamente ao espaço de separação entre a terra e a água, o usufruto da frente de água prende-se com uma correcta integração das infraestruturas e dos elementos de ruptura, potenciando ligações físicas ou simplesmente visuais com a frente de água.

## Bibliografía

Abreu, José Guilherme (2006). *Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998). Estudo transdisciplinar de história da arte e fenomenologia genética*. Tese de Doutoramento em História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Bohigas, Oriol (1986). *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Edificación/MOPU.

Brandão, Pedro (2006). *A cidade entre desenhos. Profissões do desenho, ética e interdisciplinaridade*. Lisboa: Livros Horizonte.

Brandão, Pedro; Remesar, Antoni (2010). Interdisciplinarity. Urban Design practice, a research and teaching matrix. *On the Waterfront*, 16, 3-33. Consultado em 11 Jun. 2011, disponível em <http://www.ub.edu/escult/Water/water16/onthewaterfront16.pdf>

Busquets, Joan (1993). Los proyectos de renovación de los "frentes de agua". Em Pol, F. (coord.), *Nueva arquitectura urbana en la ciudad europea* (pp. 74-81). Valencia: UIMP

Busquets, Joan; Alemany, Joan (1990). *Plan estratégico de antiguo Puerto Madero*. Buenos Aires: Ayuntamiento de Barcelona/Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

Capel, Horacio (2002). *La morfología de las ciudades* (vol. I, Sociedad, cultura y paisaje urbano). Barcelona: Ediciones del Serbal.

Costa, João Pedro (2007). *La Ribera entre proyectos. Formación y transformación del territorio portuario, a partir del caso de Lisboa*. Tese de Doutoramento em Urbanismo, Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidade Politécnica de Catalunya.

Jaussely, Léon (1907). *Proyecto de enlaces de la zona de ensanche de Barcelona y de los pueblos agregados. Memoria*. Consultado em 17 Dez. 2010, disponível em <http://www.etsav.upc.es/personals/monclus/cursos/enlaces.htm>

Kostof, Spiro (1999) [1991]. *The city shaped. Urban patterns and meanings through history*. Londres: Thames and Hudson.

Ochoa, Rita (2012). *Cidade e frente de água. Papel articulador do espaço público*. Tese de Doutoramento em Espaço Público e Regeneração Urbana, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona.

Pol, Enric (2005) [1997]. Symbolism a Priori. Symbolism a Posteriori. Em Remesar, A. (ed.), *Urban regeneration. A challenge for public art* (pp. 71-76). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Remesar, Antoni (2000). Waterfront, arte pública e cidadania. Em Brandão, P.; Remesar, A. (coords.), *Espaço público e a interdisciplinaridade* (pp. 60-68). Lisboa: CPD.

Remesar, Antoni (2002). Waterfronts and public art: a problem of language. *On the Waterfront*, 3, 3-26. Consultado em 12 Dez. 2010, disponível em <http://www.ub.edu/escult/Water/water3/artsdev.pdf>

Remesar, Antoni (2005) [1997]. Public Art: Towards a Theoretical Framework. Em Remesar, A. (ed.), *Urban regeneration. A challenge for public art* (pp. 128-140). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Remesar, Antoni; Brandão, Pedro (2010). Prólogo. Em Andrade, P. de; Marques, C. A.; Barros, J. da C. (coord.), *arte pública e cidadania. Novas leituras da cidade criativa* (pp. 5-11). Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Ricart Ulldemolins, Nuria (2009). *L'art en projectes de participació ciutadana*. Tese de Doutoramento em Espaço Público e Regeneração Urbana, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona.

Sitte, Camillo (1996) [1889]. *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses principes artistiques*. Paris: Éditions du Seuil.

Stübben, Josef (1893). *Practical and aesthetic principles for the laying out of cities*. Consultado em 25 Fev. 2011, disponível em [http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/stubb\\_85.htm](http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/stubb_85.htm)



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

Public Art  
& Urban Design **Observatory**  
PAUDO network HUM-2004-22084-E;  
HAR2011-14431-E



Universitat de Barcelona

## INTERDISCIPLINA EN DISEÑO URBANO

Congreso Iberoamericano, San José de Costa Rica

25 – 28 de Septiembre de 2013