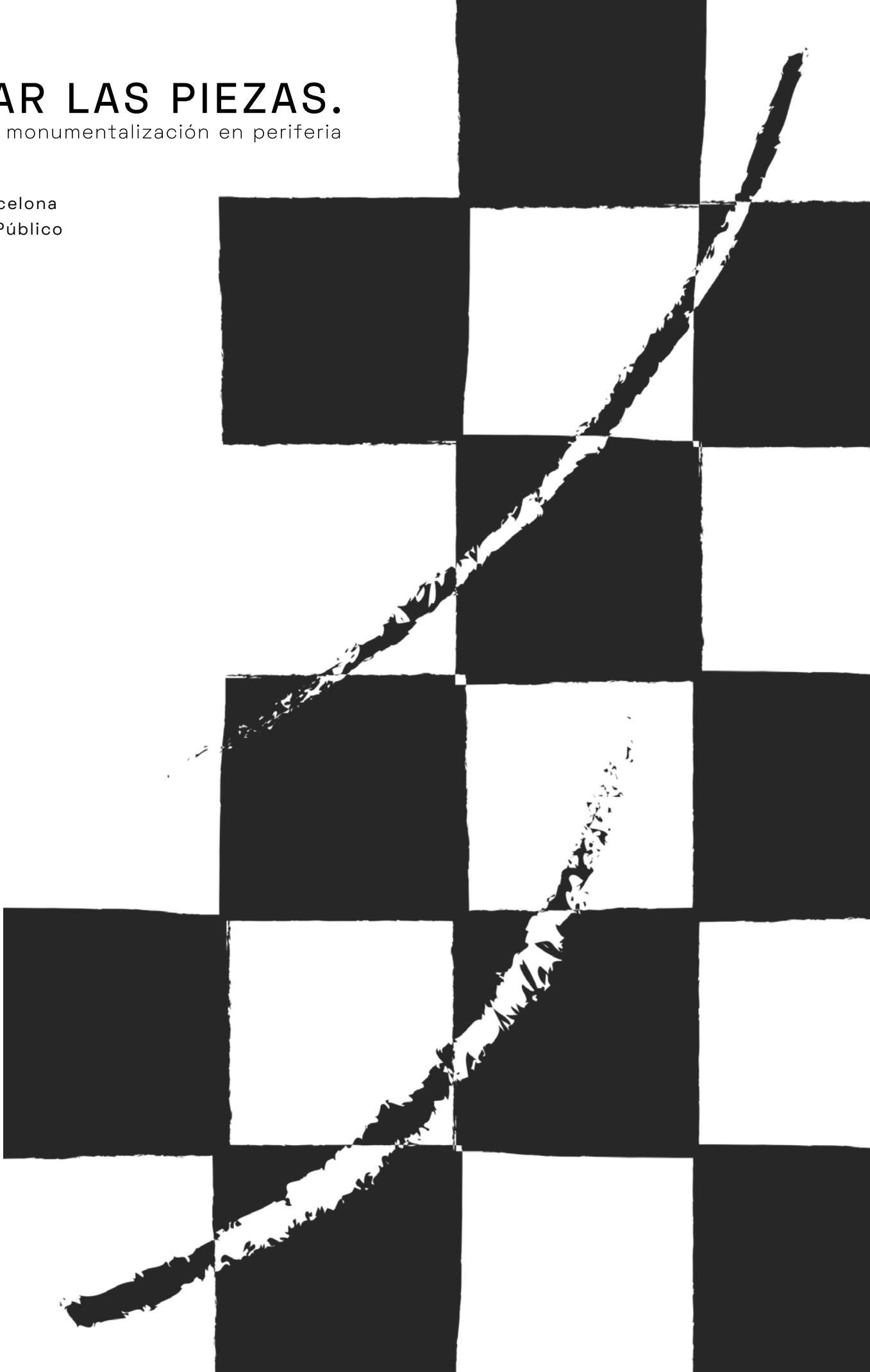


UBICAR LAS PIEZAS.

Lógicas de monumentalización en periferia

.Modelo Barcelona
de Espacio Público



UBICAR LAS PIEZAS.

Lógicas de monumentalización en periferia

.Modelo Barcelona
de Espacio Público

Trabajo final para la obtención de título de

Máster en Diseño Urbano: Arte, Ciudad y Sociedad.

Autor. Nicolás Arturo del Real Floresco

Tutor. Dr. Antoni De Padua Remesar Betllloch



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Junio 2021

RESUMEN

A partir de la pregunta sobre el papel del Arte Público en los procesos de regeneración urbana, el presente trabajo buscará ahondar en dicha relación a partir del denominado “Modelo Barcelona” como caso de estudio. Las políticas de regeneración desarrolladas a partir de los 80 en Barcelona enunciaron como uno de sus lemas principales la “monumentalización de la periferia”. Pero ¿Cuál es la razón de dicha exclamación? Esto sugiere revisar rol que jugaría la monumentalización en las pretensiones de reconstrucción de un territorio morfológicamente fragmentado a partir de los procesos desarrollistas, de acelerada construcción de vivienda, pero carentes de urbanidad. Es innegable la preponderancia y proliferación del arte público durante las dos primeras décadas de actuación por parte del “modelo”, sin embargo, desde hace varios años se aprecia un evidente desgaste en dicha relación. Indagaremos tanto en la noción de Arte Público en procesos de regeneración urbana, como en la discusión en torno al “Modelo Barcelona” y los elementos que definen, o no, cierta estrategia específica en torno a la implementación de un proceso de monumentalización en la periferia de la ciudad. Es decir, ¿Por qué incorporar arte público en los procesos de regeneración urbana desarrollados en la periferia de Barcelona a finales del siglo XX? y en consecuencia ¿Cómo se desarrollaron dichos procesos de regeneración, en relación a la función del arte público en sus intervenciones? Preguntas que se traducen en el siguiente objetivo: comprender las razones que motivaron la incorporación de arte público en los procesos de regeneración urbana desarrollados en la periferia de Barcelona a finales del siglo XX, a partir del análisis e identificación de los distintos mecanismos que estructuran y articulan el despliegue del proyecto de monumentalización.

PALABRAS CLAVES: Arte Público; Modelo Barcelona; Monumentalización; Periferia; Regeneración Urbana.

ABSTRACT

Starting from the question about the role of Public Art in urban regeneration processes, this work will seek to delve into this relationship based on the so-called “Barcelona Model” as a case study. The regeneration policies developed from the 80’s in Barcelona stated as one of their main slogans the “monumentalization of the periphery”. But what is the reason for this exclamation? This suggests reviewing the role that monumentalization would play in the claims of reconstruction of a morphologically fragmented territory based on developmental processes, of accelerated housing construction, but lacking in urbanity. The preponderance and proliferation of public art during the first two decades of performance by the “model” is undeniable, however, for several years there has been an evident wear and tear in this relationship. We will investigate both the notion of Public Art in urban regeneration processes, and the discussion around the “Barcelona Model” and the elements that define, or not, a certain specific strategy around the implementation of a monumentalization process in the periphery from the city. In other words, why incorporate public art in the urban regeneration processes developed in the outskirts of Barcelona at the end of the 20th century? And consequently, how did these regeneration processes develop, in relation to the role of public art in their interventions? Questions that result in the following objective: to understand the reasons that motivated the incorporation of public art in the urban regeneration processes developed in the periphery of Barcelona at the end of the 20th century, based on the analysis and identification of the different mechanisms that structure and articulate the deployment of the monumentalization project.

KEY WORDS: Public Art; Barcelona model; Monumentalization; Periphery; Urban Regeneration.

RESUM

A partir de la pregunta sobre el paper de l’Art Públic en els processos de regeneració urbana, el present treball buscarà aprofundir en aquesta relació a partir de l’anomenat “Model Barcelona” com a cas d’estudi. Les polítiques de regeneració desenvolupades a partir dels 80 a Barcelona van enunciar com un dels seus lemes principals la “monumentalització de la perifèria”. Però ¿Quina és la raó d’aquesta exclamació? Això suggereix revisar paper que jugaria la monumentalització a les pretensions de reconstrucció d’un territori morfològicament fragmentat a partir dels processos desenvolupistes, d’accelerada construcció d’habitatge, però mancats d’urbanitat. És innegable la preponderància i proliferació de l’art públic durant les dues primeres dècades d’actuació per part de el “model”, però, des de fa anys s’aprecia un evident desgast en aquesta relació. Indagarem tant en la noció d’Art Públic en processos de regeneració urbana, com en la discussió al voltant de el “Model Barcelona” i els elements que defineixen, o no, certa estratègia específica al voltant de la implementació d’un procés de monumentalització a la perifèria de la ciutat. És a dir, per què incorporar art públic en els processos de regeneració urbana desenvolupats a la perifèria de Barcelona a finals de segle XX? i en conseqüència Com es van desenvolupar aquests processos de regeneració, en relació a la funció de l’art públic en les seves intervencions? Preguntes que es tradueixen en el següent objectiu: comprendre les raons que van motivar la incorporació d’art públic en els processos de regeneració urbana desenvolupats a la perifèria de Barcelona a finals de segle XX, a partir de l’anàlisi i identificació dels diferents mecanismes que estructuren i articulen el desplegament de el projecte de monumentalització.

PARAULES CLAU: Art Públic; Model Barcelona; monumentalització; perifèria; Regeneració Urbana.

UBICAR LAS PIEZAS.

Lógicas de monumentalización en periferia

.Modelo Barcelona
de Espacio Público

INTRODUCCIÓN	8
PREGUNTA Y OBJETIVOS	10
METODOLOGÍA	11
CAPITULO I / CONTEXTO Y ANTECEDENTES	14
1 El Modelo Barcelona de Espacio Público	15
2 Monumentalizar: Arte Público en procesos de Regeneración Urbana	28
3 Periferia: delimitación del estudio	37
CAPITULO II / ANTES DE BAJAR, ALGUNAS CONSIDERACIONES	41
1 Estructura y mecanismos: La Unidad de Proyectos Urbanos.	41
2 ¿Monumentalización en periferia? Primera aproximación cuantitativa.	45
3 Selección de espacios	50
CAPITULO III / ANALISIS DEL ESPACIO INTERVENIDO	54
1 Avenida Río de Janeiro	56
2 Vía Julia	68
3 Plaza General Moragues	98
4 Plaza de la Palmera de Sant Martí	116
5 Parc de la Creueta del Coll	134
REFLEXIONES FINALES	154
BIBLIOGRAFÍA	156
ÍNDICE DE IMÁGENES	160
INDICE ANALÍTICO	162

INTRODUCCIÓN

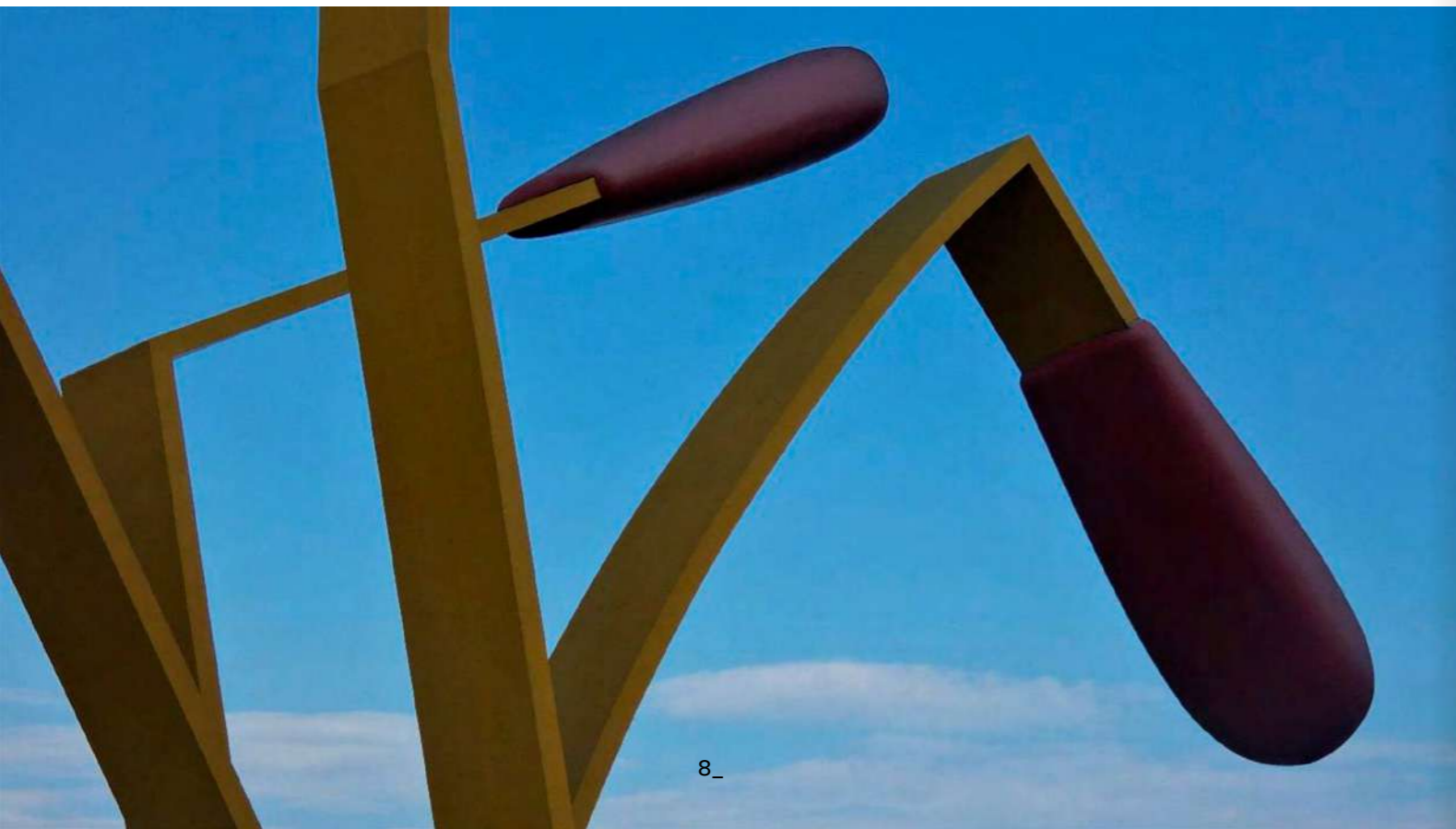
El presente trabajo busca indagar en la vinculación entre políticas urbanas y arte público. Teniendo como contexto el proceso de transformación de la ciudad llevado a cabo a partir de los años 80 en Barcelona, analizaremos el papel del arte público y su vinculación con las políticas de regeneración desarrolladas por el denominado “Modelo Barcelona”. Bajo este marco, nuestro trabajo buscará abordar de manera específica uno de los elementos centrales en el desarrollo proyectual de las actuaciones realizadas desde este modo de “hacer ciudad”, el Arte Público entendido como aglutinador, recuperador, productor y resguardo de identidad y significado en la ciudad, focalizando nuestra mirada a partir de uno

de los principales enunciados desde los inicios del modelo: “monumentalizar la periferia”.

Abordaremos esta perspectiva de Arte Público, no desde su aplicación general, sino que, desde su aparente incorporación en las estrategias de reconstrucción de la ciudad en periferia, acentuando en su potencialidad simbólica como *“elementos que visualizan la identidad colectiva, como elementos de la memoria en los que se apoya la conciencia urbana de la ciudad”* (de Lecea, 2006, p. 18). Siguiendo los principios del modelo: La calle no es una carretera, la avenida no es una autopista, la ciudad no es un museo, *“El programa de esculturas de Barcelona no se asienta en la cultura del jardín de esculturas o en la de museo al aire libre, sino en la de la significación urbana que se consolida en los procesos de urbanización del siglo XIX”* (de Lecea, 2006, p. 8).

Pero ¿por qué monumentalizar la periferia? Cual es la relación entre arte público (entendido como monumentalizar) y el territorio urbano (entendido como

Imagen 1: Mistos (C. Oldenburg; C. Van Bruggen, 1992).
Fotografía del autor.



periferia]. Podríamos establecer una vinculación particular entre las potencialidades urbanas del arte público como elemento de demarcación, de significación, y pro tanto, de singularización del espacio, y las primeras periferias europeas (iniciadas a partir de la segunda mitad del siglo XX, aunque consolidadas a mediados del siglo XX), en donde la carencia de espacio público o, como diría Bohigas (1986), de urbanidad, son las consecuencias de un espacio fragmentando, construido siempre.

Lo cierto es que existe mucha investigación en torno al “Modelo Barcelona” como caso de estudio respecto de los procesos de transformación urbana. Muchos a favor, muchos desde una perspectiva más crítica, todos, de un modo u otro, hacer referencia a la existencia de la “monumentalización de la periferia” como uno de los distintos eslóganes pronunciados desde el modelo. Sin embargo, hasta el momento de la realización de este trabajo, ninguno de estos estudios estuvo realmente focalizado en el desarrollo de este punto, sino que su análisis radica en el estudio de las intervenciones como un todo. Desde aquí nuestra intención, y donde radica nuestra principal aportación, será la de profundizar en esta idea, focalizando el proceso de monumentalización de la periferia como un hecho distinguible, y por tanto con sus propias lógicas, objetivos y estructuras de organización. La construcción de la colección de arte público en Barcelona debe ser comprendida y distinguida a partir de los distintos procesos que la determinan. Si bien constituye un conjunto de obras, estas pueden ser organizadas a partir de los momentos e intenciones a las que están asociadas. Esta distinción nos permitirá comprender de mejor manera cómo se interpreta el rol del arte público en los distintos procesos de transformación de la ciudad.

En último término, esta investigación se desarrolla a partir de una inquietud personal. La misma que definió, en principio, mi participación en el Máster de

Diseño Urbano: Arte Ciudad y Sociedad. Para quienes venimos de otras latitudes, principalmente desde contextos latinoamericanos, el espacio público ha sido siempre un elemento poco priorizado respecto a otros aspectos discursivamente fundamentales para la mejora de la calidad de vida (salud, educación, trabajo, etc.). Sin embargo, a partir de mi estancia en Barcelona y de los contenidos desarrollados en el máster, he podido constatar que la escala de prioridades suele subvalorar la incidencia del espacio público de calidad en la configuración de los ámbitos holísticos que componen aquello que definimos como calidad de vida. Principalmente en territorios periféricos, carentes de urbanidad, de espacios de interacción social y de elementos urbanos representativos, la inversión sobre el espacio público puede representar un camino de mayor impacto en las condiciones de vida que allí suscriben, en donde el arte público juega un rol central en la configuración de sentidos, signos representativos y aglutinadores de identidad y calidad urbana. No se trata de poner a competir las políticas que, en principio, buscan afectar positivamente las condiciones de vida en los sectores que congregan mayores complejidades en el desarrollo de su calidad de vida, sino que reivindicar el valor del espacio público, y todo lo que lo engloba, como espacio estratégico de intervención.



Imagen 2: Dime, dime, querido (S. Solano, 1986). Fotografía del autor.

PREGUNTAS Y OBJETIVOS

Nos hemos introducido en la pregunta sobre la relación entre arte, espacio público y ciudad. Es esta configuración la que motiva nuestra investigación, principalmente desde las supuestas posibilidades del arte público respecto a ser un agente relevante en procesos de transformación de la ciudad. ¿Por qué? y ¿Cómo?, son las dos interrogantes que articulan el desarrollo de nuestro trabajo. Pero, aproximarnos a una respuesta desde el análisis etéreo de la elucubración teórica ambulante, solo nos situaría en un contexto discursivamente muy rico y prolífero, aunque bastante declaratorio y abstracto. En este sentido, hemos definido nuestro campo de acción. Los procesos de regeneración urbana desarrollados en la periferia de Barcelona durante las dos últimas décadas del siglo XX, en el marco de lo que se ha denominado “Modelo Barcelona”. A partir de dicho contexto, centraremos nuestro análisis respecto a una de las consignas específicas impugnadas al modelo: “monumentalizar la periferia”, entendida como proceso y estrategia, desarrollada, en principio, en territorios sujetos a problemáticas urbanas particulares y diferenciadas respecto a otros espacios de la ciudad. Entonces nuestra pregunta se expresa en dos sentidos principales:

¿Por qué incorporar arte público en los procesos de regeneración urbana desarrollados en la periferia de Barcelona a finales del siglo XX? y en consecuencia ¿Cómo se desarrollaron dichos procesos de regeneración, en relación a la función del arte público en sus intervenciones?

A partir de estas dos preguntas centrales, nuestros objetivos se organizan de la siguiente manera:

OBJETIVO GENERAL:

Comprender las razones que motivaron la incorporación de arte público en los procesos de regeneración urbana desarrollados en la periferia de Barcelona a finales del siglo XX, a partir del análisis e identificación de los distintos mecanismos que estructuran y articulan el despliegue del proyecto de monumentalización.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Establecer, a partir del análisis de la producción de arte público en periferia, si es factible constatar el desarrollo de un proceso de monumentalización durante las dos últimas décadas de siglo XX en Barcelona.
- Analizar las distintas actuaciones de arte público desarrolladas, en función de aquellos criterios, principios y objetivos que definen su implementación.
- Identificar aquellos elementos que estructuran y organizan el modo en que dichas intervenciones se desarrollan.
- Reconocer y analizar los procesos político-administrativos que definen la toma de decisiones respecto a la configuración de los proyectos.

METODOLOGÍA

En términos metodológicos, nuestra propuesta busca abordar los objetivos de investigación a partir de diferentes estrategias de aproximación y levantamiento de información. En términos generales, se plantea una metodología mixta, que nos permita reconocer nuestro objeto de estudio a partir de distintos ámbitos que lo conforman. Comprender el proceso de monumentalización en periferia no puede entenderse como un ejercicio asociado a la mera cuantificación de las intervenciones, pero tampoco se reduce al análisis interpretativo respecto a la cualificación de estas. Por otro lado, nos interesa indagar en los procesos asociados al desarrollo de la estrategia, los cuales no pueden ser clarificados únicamente a partir del análisis de las obras, sino que involucra inquirir en las estructuras que organizan el despliegue de las intervenciones.

A continuación, y en función a los objetivos anteriormente propuestos, describiremos las líneas de acción investigativa que han definido el desarrollo de esta investigación.

1. *Primera aproximación a la comprensión general del fenómeno:*

Revisión bibliográfica y documental que consistió en el estudio de fuentes primarias y secundarias, institucionales (directamente enunciadas desde el Ayuntamiento) y/o referenciales al modelo (otras investigaciones que abordan el tema desde fuera), con foco en las actuaciones de arte público y monumentalización. Esto, con motivo de visualizar y estructurar aquellos hitos (urbanos, políticos, sociales y económicos) determinantes que lo preceden, su propio desarrollo y término (si es que así lo establecemos), sumando las actuaciones de arte público que forman parte del proceso.

2. *Establecer, a partir del análisis de la producción de arte público en periferia, si es factible constatar el desarrollo de un proceso de monumentalización durante las dos últimas décadas de siglo XX en Barcelona:*

Este objetivo será abordado, en términos metodológicos, desde el contraste entre la revisión cuantitativa asociada al número efectivo de obras realizadas a partir del periodo definido como de “monumentalización de la periferia” (comprendido desde los primeros proyectos a contar de 1979, hasta el año 2004, momento establecido como término de la implementación de dicho programa), respecto de la producción de arte público general en Barcelona. ¿Podemos dar cuenta de un aumento proporcional en la producción de arte público en zonas periféricas de la ciudad durante este periodo? Este objetivo fue trabajado a partir de los datos disponibles en las bases descargables desde BCNROC, las cuales agrupan todos los registros institucionales asociados a monumentos y esculturas en Barcelona. Una condición tácita en dicha información es la imposibilidad de diferenciar territorialmente más allá del distrito en que se emplazan las obras. Respecto a esto, la decisión metodológica fue considerar como Grupo Periferia (GP), las obras emplazadas en los distritos 7, 8, 9 y 10 y, por tanto, las obras ubicadas en sectores no periféricos (GNP), las correspondientes a los distritos 1, 2, 3, 4, 5 y 6. Esta decisión es consiente de cierto sesgo en su análisis (no todas las zonas del distrito 7 son periferia, y algunas del distrito 6, por ejemplo, si lo son). Sin embargo, el análisis nos permitirá comparar proporcionalmente los ritmos de producción en los grupos diferenciados y, por tanto, establecer, al menos desde lo cuantitativo, si efectivamente existe un incremento en el ritmo de

METODOLOGÍA

producción de obras en periferia durante el periodo establecido. A partir de esto, hemos definido el espacio de investigación como la periferia nordeste ampliada de Barcelona (punto explicado en el apartado Contexto y Antecedentes).

3. *Analizar las distintas actuaciones de arte público desarrolladas, en función de aquellos criterios, principios y objetivos que definen su implementación:*

Metodología mixta de aproximación. Por un lado, la recopilación documental existente respecto al desarrollo de los proyectos (su diseño, su evolución y cambio, la definición de su encargo y otros insumos que hablan del origen, desarrollo y materialización de los proyectos). En este punto, será fundamental el trabajo de investigación archivística desarrollado a lo largo de enero y febrero del 2021, principalmente abocado a dos fuentes de investigación: el Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona (a partir de la serie documental Q134 de Obras Públicas) y el Archivo Municipal Intermedio (a partir de las fuentes asociadas a las empresas olímpicas agrupadas en HOLSA: IMPUSA; VOSA; AOMSA). Por el otro, la realización de un intensivo trabajo de campo que comprendió el registro de 20 espacios públicos ubicados sectores asociados al proceso de monumentalización de la periferia, comprendidos entre Sant Martí, Sant Andreu, Nou Barris, Horta-Guinardó y algunas zonas de Gracia (El Coll). Del total de espacios recorridos, se seleccionaron 5 intervenciones a profundizar, a partir de criterios tipológicos de espacio público (calle/avista, plaza, parque, rambla). El análisis se concentró en el contraste entre proyecto y espacio construido, es decir, la relación entre los elementos que hablan del diseño

de proyecto y su materialización final en el espacio público, en función de aquellos criterios, principios y objetivos que definen su implementación.

4. *Identificar aquellos elementos que estructuran y organizan el modo en que dichas intervenciones se desarrollan:*

Surge a partir de la operación metodológica anterior, pero ahora analizados desde la óptica global de las intervenciones, es decir, no desde la particularidad de cada proyecto, sino en la relación de las intervenciones con el todo estratégico. Los apartados proyecto-espacio-periferia, presentes en el análisis de los espacios (capítulo III), dan cuenta de la revisión asociada a este objetivo. También se consideró la bibliografía asociada a la planificación y ejecución de los proyectos, principalmente memorias del ayuntamiento y los textos de Bohigas (1985) y de Lecea (2004; 2006), además de las entrevistas realizadas a Jordi Henrich y Olga Tarrasó (ambos arquitectos municipales durante el periodo de implementación de los proyectos de monumentalización).

5. *Reconocer y analizar los procesos político-administrativos que definen la toma de decisiones respecto a la configuración de los proyectos:*

Este objetivo se abordó metodológicamente a partir del levantamiento de información construido a partir de la realización de dos entrevistas fundamentales realizadas a dos arquitectos que formaron parte del equipo de la Unidad de Proyectos Urbanos, constituida originalmente por Bohigas en 1981: Jordi Henrich, y Olga Tarrasó. Al mismo tiempo, esta información fue contrastada con

las pocas referencias disponibles en torno a la constitución del organigrama que definía el operar del área de urbanismo en Barcelona y la propia evolución de este. También se consideran textos clave los desarrollados por Ignasi de Lecea (2004; 2006), los cuales hacen referencia al modo operativo del ayuntamiento en torno a las estrategias de implementación del programa de escultura en Barcelona.

El desarrollo de este proceso investigativo se tradujo en la organización de un análisis conformado por tres planos simultáneos y entrelazados, siempre desde el arte público como eje:

1. Físico-experiencial, a partir del análisis del espacio construido: Registro fotográfico como herramienta de identificación y análisis de los elementos del espacio. Registro etnográfico como observación activa del espacio (usar el espacio). Evolución morfológica/urbanística del territorio, a partir de imágenes de archivo y la herramienta "Cambios en el Territorio", dispuesta por el Instituto Cartográfico y Geológico de Catalunya (ICGC).¹

¹ El registro abarcó cerca de 20 espacios intervenidos en periferia: Rambla Prim; Vía Julia; Plaza Ángel Pestaña; Plaza Lluçmajor/República; Plaza General Moragues; Av. Río de Janeiro; Parc de la Trinitat; Parc del Clot; Parc de la Creueta del Coll; Plaza Harry Walker; Forum; Parc Diagonal Mar; Eje Francesc Layret; Plaza de la Palmera; Plaza Islandia; Plaza de la Font Castellana; Parc de la Vall d'Hebron (Mistos); Plaza Soller; Rambla del Carmel (Roy Shifirn, a las brigadas internacionales). Profundizando en la selección de 5: Río de Janeiro, Vía Julia, Plaza General Moragues, Plaza de la Palmera de Sant Martí y Parc de la Creueta del Coll.

² Documentación de, al menos, 70 planos (plantas, secciones, fases) correspondientes a los espacios indicados en el registro fotográfico. Documentación de bocetos y maquetas de al menos 15 obras de arte público. Constante revisión del catálogo de arte público virtual como fuente principal de información.

³ Consideró la revisión de: 35 contratos de artistas registrados. 7 carpetas de correspondencia entre institución, artistas o galerías. Más de 50 archivos de prensa vinculados a inauguraciones, comentarios y reportajes sobre espacios y obras. 5 carpetas de informes, liquidaciones y catálogos (principalmente HOLSA y sus variantes). Además de las entrevistas realizadas a Jordi Henrich y Olga Tarrasó.

2. Proyectual, a partir del diseño y decisiones sobre el espacio: Trabajo de archivo vinculado al análisis de los planos proyectados en las distintas fases del diseño del espacio público. Trabajo de archivo vinculado al análisis de documentos que dan cuenta del desarrollo de los proyectos de arte público (contratación; bocetos; maquetas; implantación, correspondencia). Análisis de las obras, dando cuenta de las eventuales relaciones entre: ubicación, tipo de espacio, artista y pieza.²

3. Institucional, desde la estructura y cultura organizacional: Trabajo de archivo vinculado al análisis de documentos que den cuenta de elementos propios del funcionamiento y organización (informes, contratos, correspondencia, organigramas). Realización de entrevistas que documenten desde la experiencia interna aspectos relacionados con el "modo de hacer". Reconociendo elementos propios en el desarrollo del proyecto urbano. Información institucional disponible.³

Por último, y como línea metodológica general, este trabajo buscó reusar de la categorización recurrente respecto de los objetos de estudio convencionales en el campo de las Ciencias Sociales, la cual, si bien es muy útil para la producción organizada y, aparentemente, coherente del discurso investigativo, por lo general, a nuestro juicio, termina jugando en contra respecto de la desestimación de elementos no considerados en las prolijas esquematizaciones previas. Por el contrario, entendemos este apartado como una guía inicial que nos permita dar orientación a nuestras inquietudes, pero siempre factible de flexibilizar ante aquellas situaciones propias de lo imprevisto, de lo encontrado no esperado. El análisis del espacio será, entonces, abierto desde esta perspectiva. Sin casillas previas por llenar, sino que el instrumento mismo que nos permita, si así se quiere, aproximarse a cierta categorización de las intervenciones estudiadas.

CAPÍTULO I

Contexto y antecedentes.

El presente apartado busca introducirnos al problema propuesto por esta investigación, a partir de un repaso general por ciertos antecedentes históricos y conceptuales que nos permitan presentar un contexto mínimo a la hora de intentar abordar aquellos elementos centrales que articulan nuestro trabajo. Nos enfocaremos en tres puntos que, si bien se presentan de manera diferenciada en función de la organización del discurso, dialogan constantemente entre sí, determinándose el uno al otro, comprendiéndose desde su conjunto y no por separado. Primero, abordaremos la noción de “Modelo Barcelona” como marco referencial central en el desarrollo del análisis, aproximándonos a sus principales hitos, acepciones y discusiones, pero también a ciertos elementos que lo preceden y configuran, entendiéndolo como concatenación de factores y como conjunto de respuestas. Segundo, buscaremos dar cuenta de ciertas ideas básicas en torno a la construcción teórica y evolución del arte público como práctica diferenciada y fundamentalmente anclada a la idea de ciudad y espacio público, relevando su espacial participación en procesos de transforma-

ción urbana. Por último, y siempre a partir de lo anterior, intentaremos articular ambos puntos en función de su aplicación concreta a partir del proceso de monumentalización de la periferia en Barcelona, delimitando lo que entenderemos por dicha condición, desde su territorialidad, pero también desde aquellos elementos socio-físicos que la definen.

Si la pregunta es ¿por qué? y ¿cómo?, el punto de partida será determinar quién, qué y dónde⁴, para luego dar rienda suelta a la discusión. Como primera consideración, es importante anteponer que la intención no será hacer ni historia urbanística ni del arte, o introducirnos en las intersubjetividades de la condición periférica de un territorio. Primero, porque sería imprudente e ingenuo pretender alcanzar tales objetivos desde nuestro lugar, y segundo, por nuestra propia definición metodológica, más orientada al análisis del proyecto-espacio, que al ir y venir de la elucubración teórico-académica.

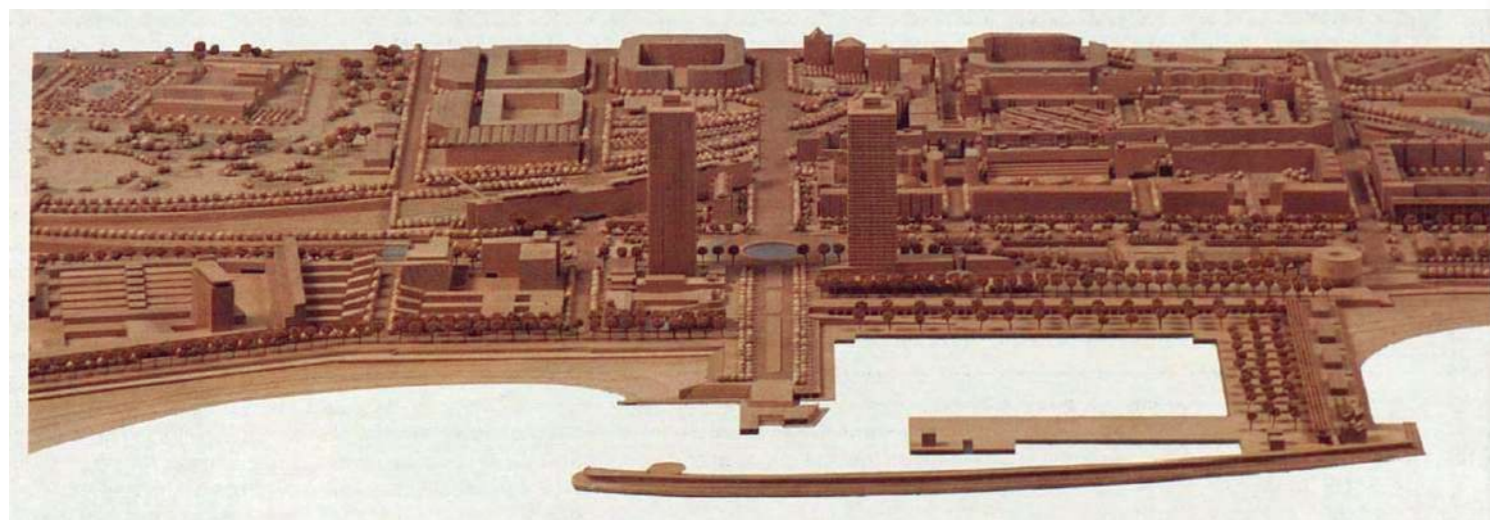


Imagen 3: Maqueta *Villa Olímpica*.
Fuente: Barcelona, la ciutat i el 92 (IMPUSA, 1990)

⁴ ¿Por qué Arte Público? ¿cómo se incorpora? / quien (el modelo), qué (arte público en procesos de transformación urbana) y donde (en periferia).

1. EL MODELO BARCELONA DE ESPACIO PÚBLICO

Un primer punto por aclarar guarda relación con la diversificación en los modos de aproximación hacia la noción del “Modelo Barcelona” como un todo unificado. Los distintos discursos que se levantan en torno al tema, ya sea desde su alabanza, su crítica, internos (desde una visión local), externos (como caso en contraste), no siempre diferencian el ámbito central desde el cual sitúan aquello que interpretan como “modelo”. Claramente, este ámbito central, o punto relevado, reconfigura los factores que determinan y representan la óptica, el lente, desde el cual se comprende un momento determinado de la ciudad. Entonces, nos encontramos con distintos “modelos Barcelona”, un modelo de financiamiento (desde la incorporación de la alianza público privada), un modelo de promoción de la ciudad (desde la construcción cultural de una imagen), un modelo de gestión deportiva y, por supuesto, un modelo de espacio público. Esto implica que, para poder referirnos correctamente a la idea de “Modelo Barcelona”, lo primero es establecer claramente la perspectiva

que articulará nuestra comprensión. Para el caso de este estudio, hablaremos del “Modelo Barcelona de Espacio Público”, es decir, ajustando nuestro análisis en relación al espacio público como eje central en la producción (causa), desarrollo (proyecto) y resolución (materialización) de una aparente forma de comprender e intervenir la ciudad. Luego, como segundo punto aclaratorio, vale decir que, en principio, nos valemos de la noción de “Modelo Barcelona” desde su función denominativa. Sin partir negando o afirmando la condición de “modelo” entendida desde el discurso científico-social, urbanístico y metodológico, sino que desde la perspectiva de una forma nominal de agrupar un conjunto de actuaciones ocurridas en un periodo determinado. Si bien abordaremos la pregunta respecto a si podemos hablar de un “modelo”, no será fundamental para nuestra investigación resolver esta cuestión, entendiendo que, por un lado, aún es un problema en discusión, y por otro, que de lo que se trata esta investigación, no es resolver la replicabilidad del proceso de transformación, sino que comprender las razones que impulsan la incorporación de arte público en dicho proceso y cómo opera o se materializa en los proyectos concretos de espacio público en periferia.



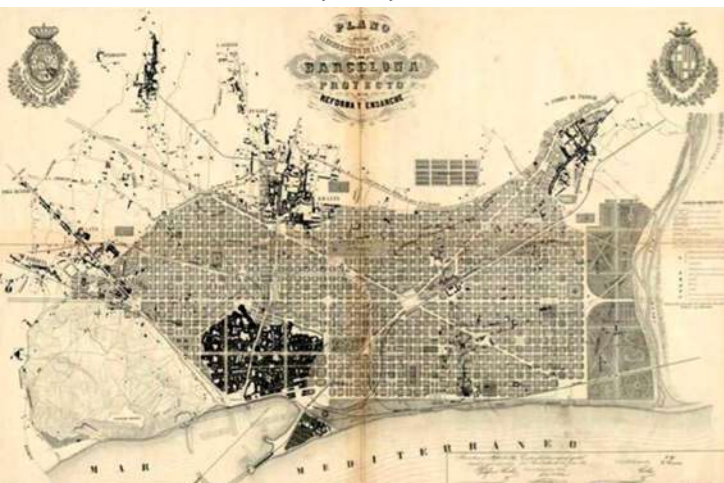
Imagen 4: Maqueta *Mistos* (C. Oldenburg, 1992).
Archivo Intermedio de Barcelona.

1. EL MODELO BARCELONA DE ESPACIO PÚBLICO

1859_ Barcelona y alrededores (I. Cerdá)



1859_ Reforma y Ensanche (I. Cerdá)



1903_ Proyecto de Enlaces (L. Jaussely)



5 Ambos planes (Cerdá y Jaussely) serán retomados desde el modelo, rescatando, sobre todo, ciertos trazados viarios que operan como arterias de la ciudad: La continuación de avenida diagonal hasta el mar, la consolidación de Glories, los Cinturones de Ronda, la misma Vía Julia, entre otros.

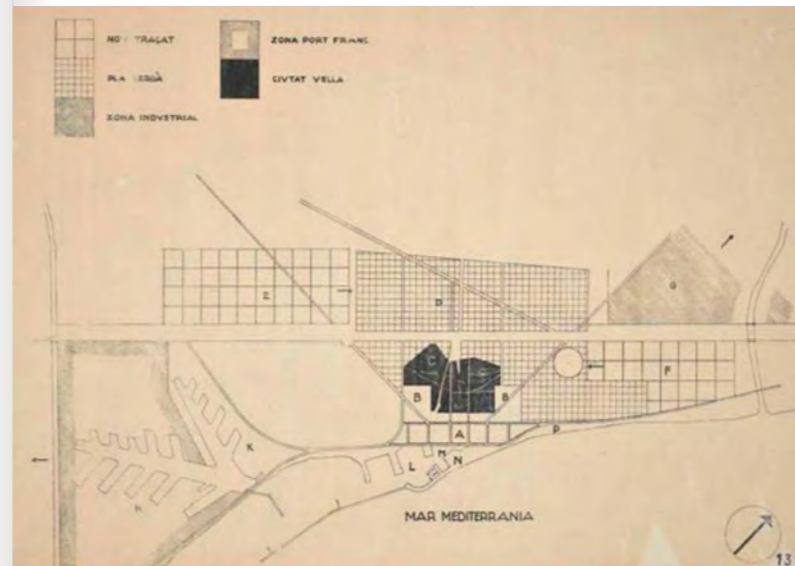
Imagen 5: Principales Planos Urbanísticos previos al Modelo Barcelona. Años de publicación: 1859, 1903, 1934, 1953, 1976. Fuente: BCNROC.

El origen como concatenación.

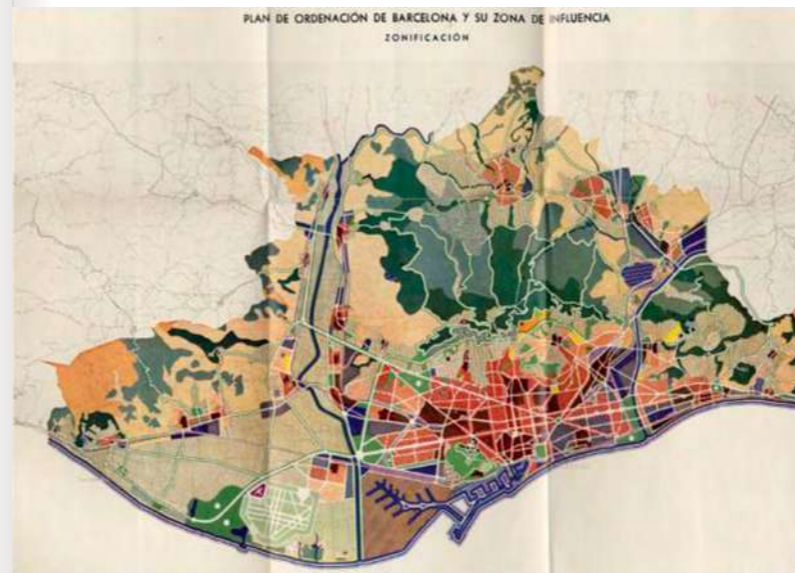
Antes de presentar los elementos centrales del modelo, es decir, aquellas problemáticas específicas que propone resolver y la forma en que busca materializar tales soluciones, debemos comprender que estos elementos solo son concebidos como consecuencia y resultado de una serie de hechos históricos, urbanos, sociales y políticos. Esto suena un poco obvio, pero cobra mucho sentido a la hora de visualizar el contexto urbano desde donde se sitúa el comienzo del modelo (inicios de los 80). Los principales momentos de expansión de la ciudad, tienen especial relevancia a partir de los procesos de industrialización iniciados a mediados del siglo XIX. Ya el Plan de Reforma y Ensanche de Cerdá (1959) define zonas de desarrollo que repercuten tanto en la configuración del centro (progresivo desplazamiento de clases medias-dominantes desde el interior de la ciudad amurallada hacia el ensanche), como en los márgenes de la ciudad proyectada, en donde el proceso de parcelación-urbanización termina por verse superado ante la necesidad de vivienda impuesta por las olas migratorias del primer tercio del siglo XX, alternado la lógica de desarrollo constructivo propuesto por Cerdá (la aparición de las primeras "casas baratas"). Pero, al mismo tiempo, sabemos que los fenómenos migratorios de la segunda mitad del XIX y primera del XX no son fenómenos aislados, tienen como principal causa el fuerte desarrollo industrial y su desplazamiento desde el centro hacia las afueras de la ciudad. Comienza a gestarse la primera periferia (Arteaga, 2009).

Por otro lado, la ciudad asume su extensión y la necesidad de actualizar sus reales dimensiones, primero a partir de la agregación de los municipios del Llano (Gràcia, Sants, Sant Gervasi de Cassoles, Les Corts de Sarriá, Sant Andreu de Palomar y Sant Martí de Provençals, 1897; Horta, 1904 y Sarriá, 1921) y segundo, reconsiderando la propuesta de Cerdá, sobre todo en su conexión con los nuevos territorios agregados mediante proyectos de enlace que intervengan la trama ortogonal a partir de nuevos trazados (Jaussely, 1903, retomado por Falqués, Porcel, Romeu, 1917)⁵.

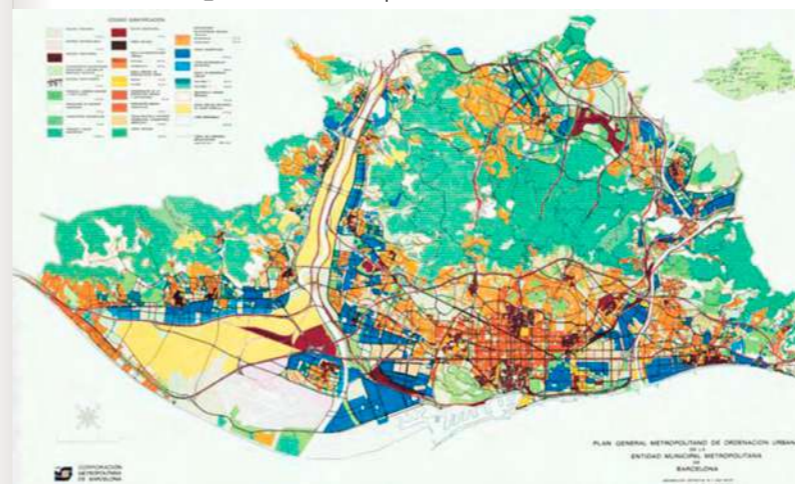
1934_ Plan MACIA (GATPAC/Le Corbusier)



1953_ Plan Comarcal



1976_ Plan General Metropolitano



La progresión de los planes urbanísticos de la ciudad (implementados o no) continuaron performando la evolución de Barcelona en línea de las condiciones que terminan por originar el modelo. Esto, tanto desde aspectos negativos, asociados a la exacerbación del contraste centro periferia (cada cual con sus problemáticas particulares), como positivos o, mejor dicho, posibilitadores de las futuras transformaciones. Partiendo por la determinación de los usos de suelo (zonas industriales, verdes, parques urbanos, residencial densificada, mixta, etc.) y la incorporación de la figura metropolitana como zona de afectación de la ciudad. El último plan, desde el cual se ancla el modelo, es la distribución de la ciudad planteada por el PMG (Plan General Metropolitano, 1976), el cual, a pesar de ser hilvanado desde los últimos años de la dictadura, tendrá una aceptación relativamente general entre los urbanistas y arquitectos entrantes en los ayuntamientos democráticos. Será fundamental para llevar a cabo los procesos de construcción de los nuevos espacios públicos, delimitando la normativa base en el esquema operativo, aunque a partir de diversas modificaciones puntualizadas a partir de cada proyecto. Es decir, antes que volver a realizar un nuevo plan metropolitano, el modelo se sirve del PMG, modificándolo puntualmente cuando sea necesario (a partir de las MPGM) e instrumentalizándolo desde los planes especiales de reforma interior (PERI), principal herramienta de intervención del territorio desde la lógica del proyecto.

Podríamos seguir desarrollando las implicancias de los planeamientos urbanos previos en la configuración del modelo, sin embargo, no es el único punto que debemos tocar. Otro de los elementos centrales en la concatenación de factores que determinan el origen del ethos del modelo es la marca dejada por los años de dictadura, ya sea por la represión de los movimientos urbanos, la cancelación simbólica de la identidad catalana mediante el despojo de elementos urbanos conmemorativos de su propia historia (monumentos, toponimias, espacios de memoria) o

1. EL MODELO BARCELONA DE ESPACIO PÚBLICO

la inevitable producción de una colectividad intelectual disidente, agrupada en espacios contra culturales que finalmente derivaron en los equipos municipales de los ayuntamientos democráticos o en espacios influyentes en la nueva institucionalidad⁶.

Borja (2010), en su intento por configurar un relato histórico del urbanismo en la ciudad, entenderá al periodo de dictadura (1939-1975) como gatillador de una serie de elementos sociales y urbanos, los cuales repercutirían en un posterior periodo político especialmente abocado al “hacer ciudad”. A nuestro juicio, Borja divide la herencia onerosa de la dictadura en dos periodos: 1) representado por la “falta de una política de reconstrucción de la ciudad (...) la aceptación de la informalidad y de la segregación social (...) la negación del espacio público como espacio social y cultural” (Borja, 2010, pág. 71-73). Este periodo (1939 - inicios de los 50) da cuenta de cierta desidia institucional en relación al espacio público y al desarrollo urbano de la ciudad. Una ciudad semi en ruinas por los bombardeos de la guerra, en donde la segregación social crece sin control al mismo tiempo que la represión y prohibición del uso del espacio público como espacio social. 2) Con la realización del Encuentro Eucarístico en 1952, comienza una activación del desarrollo de proyectos urbanos en la ciudad, sumado a un cambio demográfico y económico (importante crecimiento de la población a partir de migración española). El problema de la vivienda sujeto a este crecimiento inicia el periodo de construcción de polígonos de vivienda y de degradación del centro histórico. “El Ayuntamiento de este periodo, el del desarrollismo, está orgánicamente vinculado a los sectores financieros e inmobiliarios más próximos al franquismo y dirige la ciudad como un asunto privado. Se promociona la ciudad para venderla” (Borja, 2010, pág. 75). Estos dos periodos vienen a ser con-

catenantes para la conformación de un movimiento social urbano. En efecto, la superación de las condiciones urbanas de la ciudad no puede visualizarse sin la exacerbación de las contradicciones que la preceden. A finales de los 70, comienza el alzamiento y coordinación de los movimientos vecinales, profesionales e intelectuales, los cuales claman por una mejor ciudad.

«No se puede entender la movilización social y política que acelera el fin de la dictadura y hace “inevitable” el proceso democrático de finales de los años setenta sin el papel de los movimientos ciudadanos. Al igual que no se puede entender, tampoco, el consenso sobre urbanismo y la gestión local que hizo posible la transformación de la ciudad a partir de las primeras elecciones municipales (1979) sin esta convergencia entre los movimientos sociales de barrio y la crítica urbana de los sectores profesionales e intelectuales» (Borja, 2010, p. 76).

Si comprendemos el inicio del modelo a partir de la primera elección democrática en Barcelona (1979), es crucial incorporar a los movimientos ciudadanos como eje central en la consolidación del proceso. Serra, Maragall, Bohigas, serán, en principio, capitalizadores de la consistencia y coherencia de un particular proceso social que, al mismo tiempo, solo se entiende como respuesta de unidad ante la brutalidad de la era franquista. Nou Barris no se transforma por designio e iluminación de las instituciones, sino que a partir de la lucha y constante reclamación de sus habitantes por su derecho a “ser ciudad”. Ahora, la particularidad del “modelo”, será tener la sensibilidad, criterio, flexibilidad y visión estratégica para, desde el dialogo con la ciudadanía, levantar un proyecto de ciudad.

⁶ Como el Grupo R en los 50 (donde participó Bohigas, entre otros), o el Laboratori d'Urbanisme fundado en 1968 por Manuel de Solà-Morales (donde también participaba Joan Busquets).

Sentar las bases, el inicio del modelo.

Cada uno de estos hitos enmarcan momentos del “hacer ciudad”, y es que, en efecto, una aproximación concreta al encuadre del modelo es la identificación temporal de un conjunto de actuaciones, programas y políticas, en principio, unificadas desde cierta coherencia física-discursiva. Como ya mencionamos, existe bastante consenso en que el “Modelo Barcelona” inicia a principio de los 80 bajo el liderazgo del arquitecto y delegado del área de urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona, Oriol Bohigas, quien sentaría sus criterios iniciales a partir de, lo que él mismo denominaría, la “reconstrucción de Barcelona” (Bohigas, 1985). Podríamos decir que, en este trabajo, Bohigas buscará introducir una serie de principios de actuación orientados a la transformar la ciudad, no solo en términos físicos, sino que, en términos procedimentales, pasando de “forma” a “modo” de construir y gestionar el proyecto urbano. Su primera máxima, será la de pasar de la idea de plan a la de proyecto, posicionándose respecto del Plan General Metropolitano (recientemente puesto en marcha en 1976), el cual, si bien posibilita las nuevas ideas propuestas por Bohigas, tendría una aproximación errada respecto a la ciudad, por sobre valorar su condición en tanto “sistema” organizador. El autor dirá que esta comprensión utópica del funcionamiento urbano deberá ser remplazada por la noción de proyecto, actuación acotada y en detalle, estrictamente ligada a la escala del barrio. De este modo, la forma de gestionar el proceso de reconstrucción de la ciudad será de lo particular a lo general, la ciudad como sumatoria de proyectos autónomos y diversos, determinados directamente desde el barrio como unidad territorial. En relación a esta idea inicial, Bohigas plantea siete criterios: 1) el ya mencionado carácter de proyecto de los planes; 2) soluciones de detalle como matrices indispensables para las soluciones generales; 3) actuaciones referidas a la dotación de equipamientos y a la reconsideración del espacio público; 4) Homo-

geneización cuantitativa y cualitativa de la ciudad (aunque aceptando la dualidad centro-periferia); 5) comprensión de la ciudad como suma de realidades, como yuxtaposición de fragmentos con cierta autonomía; 6) eliminación o suavización de los trazados de autopistas de circulación rápida y segregada; 7) absoluto respeto por los trazados históricos, además de buscar la corrección de los barrios periféricos dañados por el urbanismo de los “polígonos”.

Siguiendo estos criterios, Bohigas continuará profundizando en una serie de ideas que enmarcan su “manifiesto” para la reconstrucción de la ciudad: la vialidad como factor de transformación; la relevancia del espacio libre; la existencia de dos fachadas y dos centros; la reivindicación del espacio público; la importancia del monumento en el espacio urbano; el planteamiento de un urbanismo participado; la idea de descentralización; la calidad y autoría en las actuaciones; el esponjamiento del centro y la monumentalización de la periferia como estrategias de regeneración.

Profundicemos un momento en la idea de “periferia”. Para Bohigas, equilibrar la ciudad cualitativamente en función de la relación centro-periferia, constituía una de las principales tareas para el proceso de reconstrucción. En el caso específico de la periferia barcelonesa, el autor indica cuatro factores que marcaron el proceso continuo de su configuración hasta los 70: “*La progresiva segregación física de los nuevos barrios con respecto a la ciudad, tanto por su ubicación como por su sistema de accesibilidad; el aumento de las dimensiones de la operación y de la unidad edificatoria; el incremento del porcentaje del suelo vacío como reserva para espacio libre y equipamientos; la pérdida de la definición urbana por falta de proyectos intencionados del espacio público y por causa de un planteamiento que favorecía la incongruencia entre arquitectura y espacio vacío*” (Bohigas, 1985, p. 51). Siguiendo a Busquets (1983), Bohigas clasifica tres tipos de vi-

1. EL MODELO BARCELONA DE ESPACIO PÚBLICO

vienda popular, las cuales conformarían la tipología urbana presente en periferia:

- 1) Polígonos periféricos: los cuales, a su vez, se subdividen en el grupo postguerra y casas baratas (1930-1950), el grupo de “extensión residencial”, construidos después del Plan Comarcal del 53 (1956-1960), un tercer grupo denominado “polígonos metropolitanos de los 60” y un cuarto grupo de “polígonos metropolitanos de los 70”. De los 4 grupos, Bohigas indica que los polígonos desarrollados a partir del 60, en pleno desarrollismo, son los que más han dañado la trama urbana, puesto consideran un aumento importante en su extensión, a partir de la estructura urbanística de bosques lineales aislados, sin ninguna relación formal entre espacio (vacío sin urbanizar) y arquitectura. Estos polígonos son los que, finalmente, rompen con la coherencia formal de la ciudad.
- 2) Viviendas de tramas suburbanas (XIX – mediados del XX): *“En el Poblec Sec, en Sant Andreu, en Gracia, en Horta, en el Gamp de l’Arpa, en el Carmel, en el Guinardó, en Sants o en el Poblenou hay sectores que tienen una estructura consolidada, pero que no pertenecen a los respectivos centros históricos, es decir, que presentan una suburbialidad”* (Bohigas, 1985, p. 51). Son sectores de coherencia formal y social, barrios defectuosos y degradados pero que poseen una identidad eficaz. *“Se trata de una identidad que debe convertirse en el factor que más importa mantener a la hora de enfocar su reconstrucción”* (Ibid, p. 53).
- 3) Viviendas marginales de autoconstrucción: construidas fuera del marco legal, sin urbanización formal. Casas autoconstruidas en tomas de terreno las cuales constituyen

precariedad, no solo por la condición de sus edificaciones, sino por su estado irregular el cual mantiene una vulnerabilidad muy grande sobre sus habitantes. Bohigas plantea cuidadosamente *“aceptar los principios morfológicos que se generaron con la autoconstrucción y no intentar un cambio radical mediante una traumática tabula rasa para imponer sistemas de vida, de construcción y de producción de ciudad que no tienen, allí, una raíz auténtica. Es decir, proyectar un perfeccionamiento de los tipos residenciales establecidos y darles el soporte de un espacio público equipado”* (Ibid, p. 54).

En definitiva, el problema transversal dentro de las distintas tipologías que conforman la periferia de Barcelona, en unos casos más o menos presente, es la deficiencia de valor cualitativo físico y simbólico, traducido en la falta de urbanidad de un proyecto que termina por construir dormitorios más no ciudad, pero que, al mismo tiempo, crece de manera beligerante, extendiéndose en todas sus dimensiones. El espacio público (la calle, la avenida, el parque, la plaza) es la unidad esencial a intervenir y desarrollar, generando puntos de actuación que operan bajo lo que el autor llamaría *“urbanisme metastàtic, estratègic i reconstructiu, recolzat prioritàriament en la formulació de l’espai públic, perquè és el que opera més immediatament segons aquests objectius”* (O, Bohigas, Metástasi i Estrategia, en: Ajuntament de Barcelona, 1987).

Evolución del modelo: puesta en marcha, consolidación, cansancio y declive.

Durante la primera mitad de los años 80, bajo la espalda política, primero del alcalde Narcis Serra, y luego de su sucesor Pasqual Maragall, Bohigas, a partir de la fundación de la Unidad de Proyectos Urbanos (1981), pondrá en marcha el Urbanismo Democrático (Borja, 2010). La consolidación política y social, junto

con el crecimiento económico de la ciudad, son la plataforma perfecta para la realización de los primeros proyectos urbanos. Es la etapa de robustecimiento progresivo del modelo, de la mano de una institucionalidad pujante. La puesta en marcha a partir de los primeros proyectos, da cuenta de los nuevos lineamientos propuestos para el espacio público: la Plaça de la Mercè (1983), el Passeig Picasso (1983), la remodelación de Plaça Reial (1983), la Plaça Països Catalans (1983) o Plaça Sòller (1984).

Esta etapa tiene su punto de inflexión a partir de la designación de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos del 92 (1986), en parte en honor al proceso de reconstrucción urbana desarrollado, dando pie a los macroproyectos ya con miras metropolitanas. Con la salida de Bohigas (quien pasará a ser delegado de cultura) y la bifurcación organizacional de la unidad de proyectos urbanos, a partir de la creación de IMPUSA (entidad a cargo de la implementación urbana del proyecto de los juegos), a cargo técni-

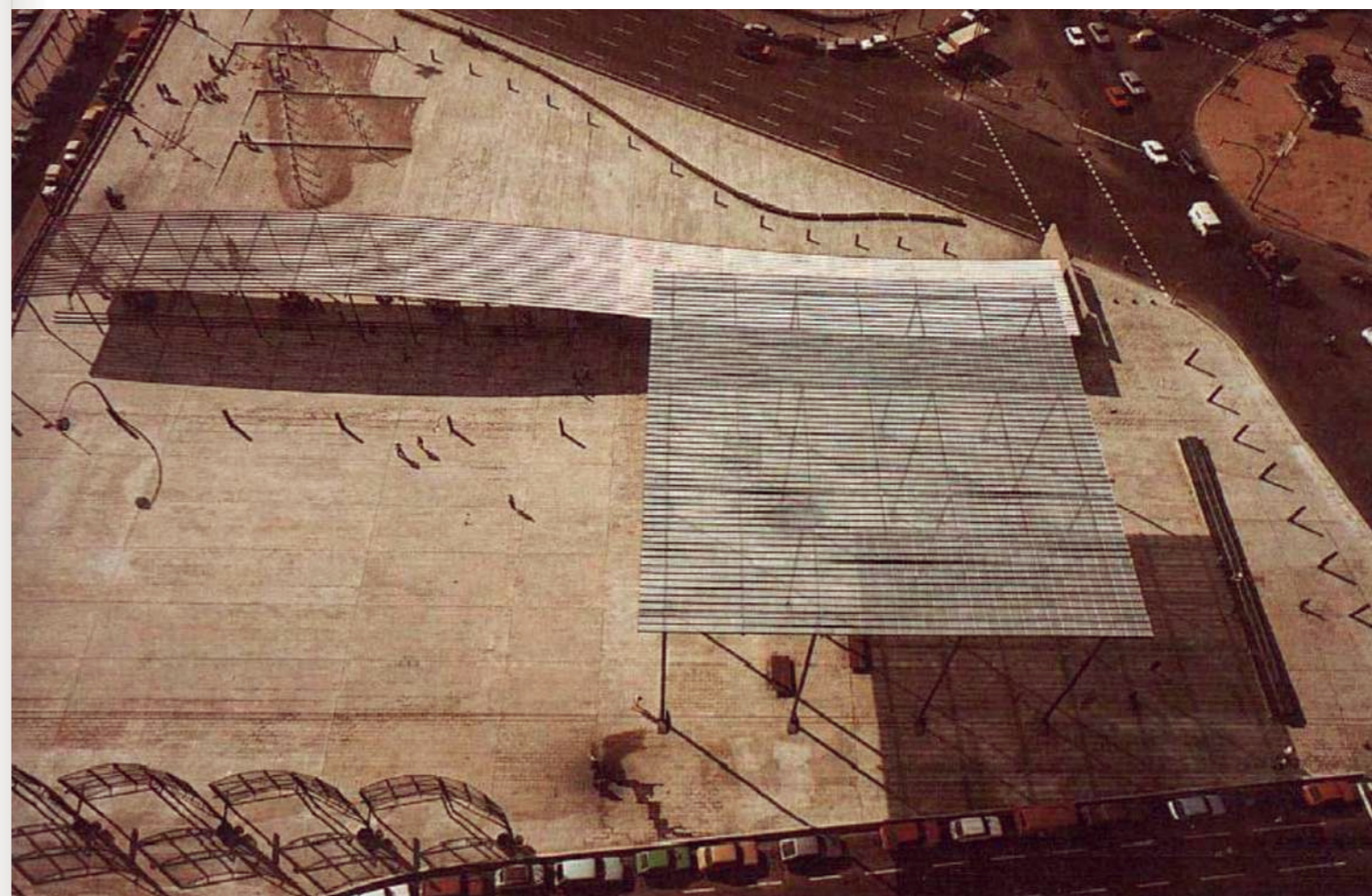


Imagen 6: Plaça Països Catalans, A. Vlaplana, H. Piñón (1983). Ajuntament de Barcelona. (1993)

camente de Josep Antoni Acebillo (quien lideraba hasta el momento la unidad de proyectos urbanos). Para 1987 el modelo inicia su consolidación como referencia de proyecto de transformación urbana. El proyecto olímpico, servirá para recuperar espacios

1. EL MODELO BARCELONA DE ESPACIO PÚBLICO

límites de la ciudad, principalmente el frente marítimo y la línea de montaña, aunque sin despreocupar el trabajo a pequeña y mediana escala en periferia y centro. Ambas entidades urbanísticas (Proyectos Urbanos e IMPUSA) mantendrán un intenso trabajo contra reloj, casi competitivo, pero siguiendo los lineamientos iniciados en la etapa anterior (proyecto, espacio público, monumentalización y regeneración de espacios). Este periodo se verá marcado por el protagonismo de la alianza público-privada en el financiamiento de los proyectos, aunque aún bajo control respecto a la correlación de fuerzas entre institución y empresa. Es también el periodo de la proyección de marca, la instalación de imagen de ciudad a partir de campañas (Barcelona posa't guapa, por ejemplo), teniendo como momento cúlmine la realización de los Juegos Olímpicos en 1992.



Imagen 7: Áreas de nueva centralidad. Ajuntament de B. (1987)

El impulso de la primera etapa también mueve la gestación de proyectos más ambiciosos desde la perspectiva estratégica urbanística. Las Áreas de Nueva Centralidad (1987), demarcan el desarrollo

⁷ Ejes mayoritariamente de gestión público-privada enumerados de la siguiente manera: 1. Diagonal-Sarria; 2. Carrer Tarragona; 3. Renfe-Meridiana; 4. Plaza Cerda; 5. Carles I-Av. icaria; 6. Port Urba; 7. Plaza Glories; 8. Vall d'Hebron; 9. Sagrera; 10. Diagonal-Prim. 11 y 12?

nuevos ejes clave⁷ de la ciudad a intervenir mediante proyectos que, si bien son a una escala mucho mayor que los, hasta el momento, impulsados desde el departamento de urbanismo, se inscriben dentro de la misma lógica cultural: *“La estrategia de los espacios públicos, la descentralización, los equipamientos de barrio, el cuidado que se aplicó a la calidad arquitectónica, el debate ciudadano. Y, sobre todo, los grandes proyectos son y parecen estar pensados para la ciudad de después del 92, no al servicio del acontecimiento”* (Borja, 2010, p. 84). Sin embargo, la apuesta contrasta con la disolución de la Corporación Metropolitana (1987), de manos del presidente de la Generalitat Jordi Pujol, hecho que comienza a desestabilizar la solides de un proyecto político en apariencia consolidado.



Imagen 8: Maqueta y secciones Torre de Comunicacions Montjuic (S. Calatrava) Fuente: Barcelona, la ciutat i el 92 (IMPUSA, 1990)

Luego del éxito de los JJ00, Barcelona siente los resultados transformadores de una década de ejecución de proyectos urbanos que la tuvieron bajo un constante estado de “obra en construcción”. Los últimos años de los 80 y los dos primeros de los 90, aglutinan el desarrollo de grandes intervenciones en zonas urbanas que desaparecieron tras los muros provisionales de protección. La Barcelona de 1992 era difícil de reconocer, incluso par los mismos barceloneses. El impacto se dejó sentir desde dos ángulos distintos: por un lado, el reconocimiento internacional respecto al proceso de transformación⁸, hecho que comienza a visualizar la incorporación de la idea de “modelo” o caso de estudio, en referencia a la experiencia suscitada. Desde los trabajos de Jordi Borja (1995), quien sentará una primera revisión acabada respecto al proceso urbano de transforma-



ción, comenzará, sin su propio beneplácito, a acuñarse el término “Modelo Barcelona”⁹ para referirse a un conjunto de políticas y actuaciones sobre la ciudad, dadas a partir de un marco histórico temporal, político y social, que definen la reconstrucción de Barcelona desde finales de los 70. El segundo ángulo, en contraste con el anterior, tiene que ver con el inicio de cierto agotamiento institucional (principalmente desde el punto financiero), viendo su impulso económico y político debilitado. Mientras el sector privado se recuperaba rápidamente a partir de los réditos de una ciudad transformada, el gobierno municipal se encuentra sumamente endeudado. Ya con la estructura de cooperación público-privada muy arraigada en el desarrollo de proyectos, la correlación de fuerzas que antes favorecía al gobierno municipal comienza a equilibrarse en sentido contrario: *“se ha acusado al urbanismo post-92 de servir sobre todo a los promotores inmobiliarios o a los especuladores [...] Es decir, se trataba de hacer un ofrecimiento al sector privado para desarrollar operaciones propuestas por el sector público”* (Borja, 2010, p. 90).

Desde una perspectiva evolutiva cíclica, luego del bajón post olímpico, vendría la intención de repuntar. De retomar el ritmo y proponer nuevas “transformaciones” que volvieran a poner en el mapa la capacidad programática y proyectual de la ciudad. Parte dos de una película exitosa, los New Projects (1999), marcarían la impronta de volver, aunque no bajo los términos iniciales.

⁸ Época de los premios internacionales, como el *Prince of Wales Prize in Urban Design for Harvard* (1990) o la *Royal Gold Medal of the Royal Institute of British Architects* (1998).

⁹ Referencia al libro: Borja, Jordi. (1995). *Barcelona: un modelo de transformación urbana 1980-1995*. Publicación Quito: Programa de gestión Urbana (PGU-LAC). El autor indica que un título más apropiado era el de “Barcelona: un caso de transformación urbana”. Sin embargo, presiones editoriales impusieron el término “modelo”.

1. EL MODELO BARCELONA DE ESPACIO PÚBLICO

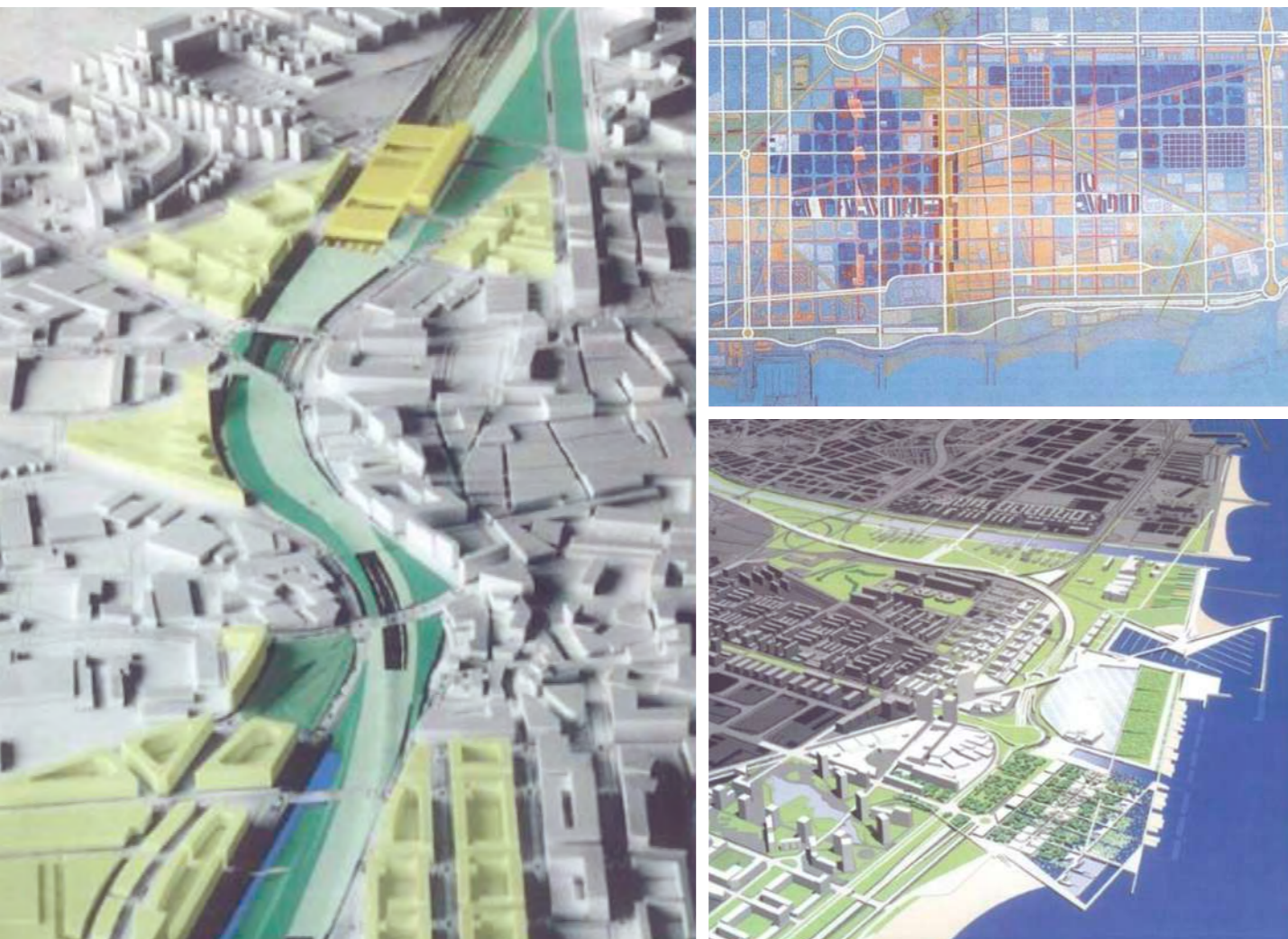


Imagen 9: Los tres principales nuevos proyectos:

Estación Sagrera-Sant Andreu, 22@ y Zona Forum.
Fuente: Barcelona, New Projects (Ayuntamiento de Barcelona, 1999)

Luego de una fracasada postulación a la exposición universal, Barcelona busca repetir la fórmula a partir de la realización del Forum de las Culturas (2004). Este hito define una serie de proyectos de gran magnitud que dan cuenta del declive del modelo en una nueva, y a nuestro juicio, última etapa. Por un lado la intervención del litoral-Besós como principal espacio a transformar (Forum), pero también planteando la reconfiguración de una zona del Poble Nou a partir de la rehabilitación del sector como “ciudad del conocimiento” (lo que hoy conocemos como el 22@), promoviendo la incorporación de industrias de nuevas tecnologías (medios, tecnología de

la información y comunicaciones, energéticas y de diseño), junto con el megaproyecto de la Estación Sagrera-Sant Andreu (aún inconclusa), reformas al puerto industrial y aeropuertos. La lógica cambia completamente, del urbanismo del detalle, del proyecto de autor, a las macro transformaciones que, más que regenerar territorios, planteaban su reformulación acelerada. A partir de su apertura explícita al mercado de capitales inversores, el Ayuntamiento se somete abiertamente a los cánones de la especulación. Los *New Projects* del 99, más que la publicación de una propuesta urbanística es un ejercicio de compraventa, una presentación para la búsqueda

de financiamiento de las grandes inversoras transnacionales, no solo desequilibrando, sino que dando vuelta la correlación entre gestión público-privada. Ahora, esto no dista mucho del común ejercicio de muchas ciudades del mundo que enfocan su estrategia de desarrollo urbano en asumir un rol de control y orientación de iniciativas privadas que son las que finalmente terminan por ejecutar los proyectos, sin embargo, esto mismo sugiere el evidente abandono de la lógica anterior, aquella que denominamos “Modelo Barcelona”.

El discurso crítico al modelo se sustenta, en gran medida, desde el análisis respecto a este periodo. Por lo general existe un reconocimiento aceptado frente a las actuaciones de los primeros años (fundamentalmente a lo largo de la década de los 80). El cuestionamiento comienza progresivamente a surgir a partir de la sobre mercantilización de la imagen de ciudad (marca Barcelona), su tematización y, por supuesto, del Forum de las Culturas (y los proyectos que aglutina) como simbólico fracaso¹⁰. Pero ¿es el modelo lo que finalmente se critica? Esta pregunta a rondado nuestro repaso por las lecturas consultadas. Si entendemos como las “bases del modelo” aquellas planteadas por Bohigas, desde *Per una altra urbanitat* (Ajuntament de Barcelona, 1983), su *Reconstrucción de Barcelona* (1985) o *Metástasi i Estrategia* (Ajuntament de Barcelona, 1987), nos parece que, justamente, aquellas actuaciones cuestionadas son las que no se ajustan a dichas bases o directrices. Entonces, ¿deberíamos establecerlas como hechos fuera del modelo? lo que implicaría ¿hasta dónde llega el modelo? Si hablamos de que la operación Forum representa la inversión de la lógica de actuación establecida durante los 80, entonces estamos diciendo que dicha operación no forma parte de aquello que hemos es-

tablecido como modelo (denominación de un conjunto de actuaciones que comparten cierta lógica de intervención del territorio realizadas durante un periodo determinado). Montaner (1999), al definir las mismas etapas que hemos descrito respecto a la evolución del Modelo Barcelona se pregunta (en referencia al periodo de su última fase): 1998-???” Quizás esta etapa nunca fue, nunca inició, y lo que ocurre desde el 98 ya forma parte de otra historia.

Como mencionamos en un comienzo, nuestra intención no es dar respuesta a esta pregunta. La discusión en torno al tema es muy extensa como para intentar abordarla en estas páginas, y requeriría, propiamente, un trabajo en sí mismo. Sin embargo, como ejercicio final del apartado, podemos proponer comprender dicha discusión como la configuración de cuatro ámbitos principales que articularían una descripción institucional del proceso evolutivo del modelo (interna oficial), una visión que emana desde discursos internos de quienes participaron del proceso pero que luego transitaron desde afuera de la institución hacia una visión más reflexiva (interna analítica), una valoración, positiva y/o negativa, desde fuera (internacional) o la perspectiva de quienes, si bien, no participaron institucionalmente, mantienen un quehacer vinculante a su análisis (local externa).

¹⁰ Por supuesto, esta es una clara reducción del asunto. Existen diversas líneas críticas que incorporan elementos vinculados a la relación de poder y control sobre el conflicto en los territorios, la problematización del modelo como experiencia replicable, entre varias otras aristas.

¹¹ Cave decir que el mismo Montaner (2011) se responde, dando cierre a la cuarta etapa con la realización del Forum de las Culturas en 2004.

1. EL MODELO BARCELONA DE ESPACIO PÚBLICO

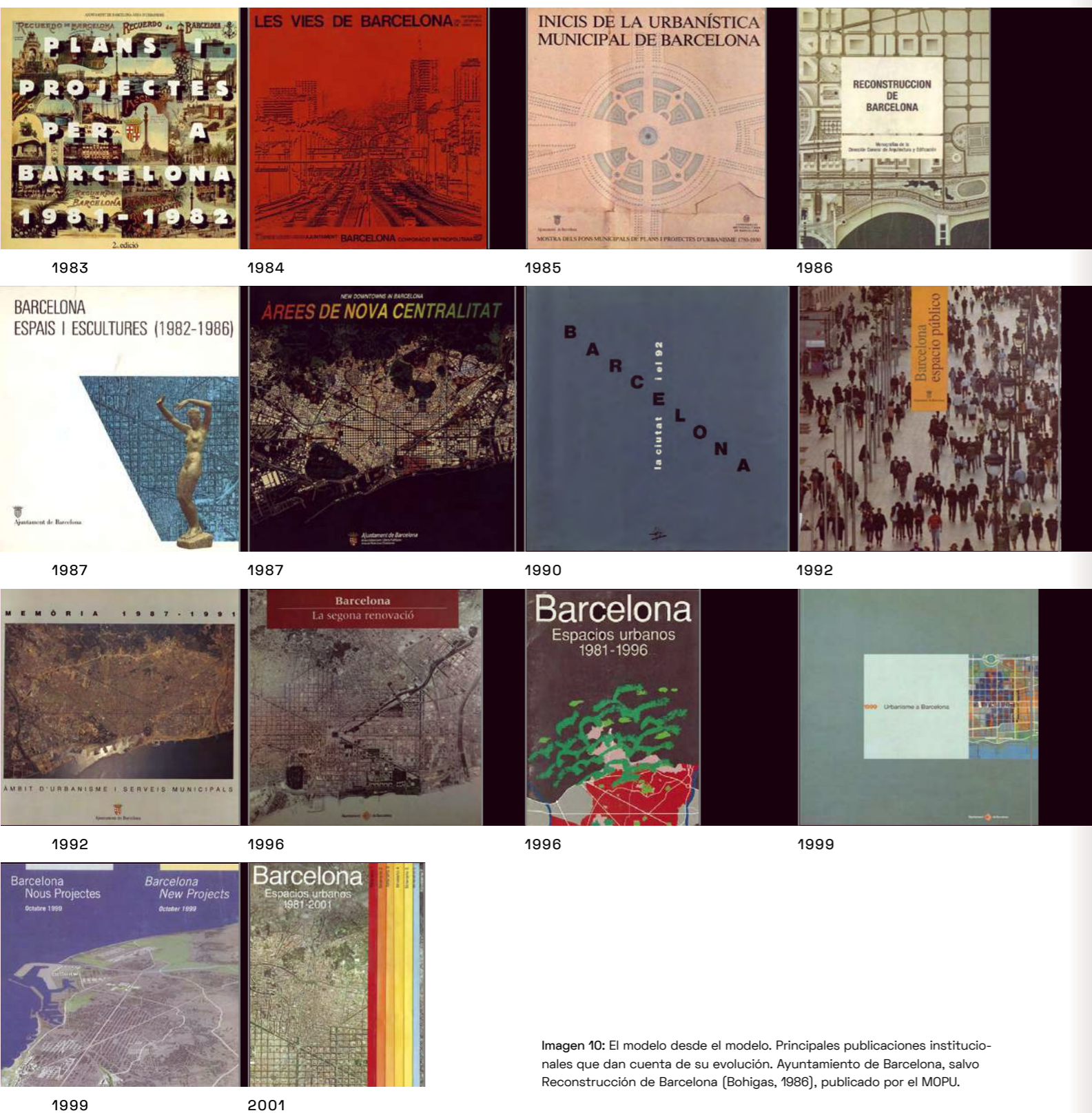


Imagen 10: El modelo desde el modelo. Principales publicaciones institucionales que dan cuenta de su evolución. Ayuntamiento de Barcelona, salvo Reconstrucción de Barcelona (Bohigas, 1986), publicado por el MOPU.

Desde la figura interna oficial, textos principales serían: *Plans i Projectes a per Barcelona 1981/1982* (Ajuntament de Barcelona, 1983)¹²; *Les vies de Barcelona: materials del seminari de maig* (Ajuntament de Barcelona, 1984); *Inicis de la Urbanística Municipal de Barcelona* (Ajuntament de Barcelona, 1985)¹³; *Reconstrucción de Barcelona* (Bohigas, 1985); *Espais i Escultures 1982-1986* (Ajuntament de Barcelona, 1987)¹⁴; *Áreas de Nueva Centralidad* (Ajuntament de Barcelona, 1987), textos que constituyen una primera etapa de posicionamiento y definición de principios y criterios. Ya bajo el proceso de consolidación, y de cara a la realización de los Juegos: *Barcelona: la ciutat i el 92* (IMPUSA, 1990). Esta consolidación también es estilística respecto del diseño del espacio público: *Barcelona Espacio Público* (Ajuntament de Barcelona, 1992). Tal como ya indicamos, a mitad de los 90 comienza a asentarse la idea de “modelo” como marco referencial de la transformación de la ciudad (Borja, J., 1995) y las publicaciones en retrospectiva, sobre todo realizando el verano olímpico: *Barcelona Espacios Urbanos* (Catálogo en distintas versiones, Ajuntament de Barcelona, 1996, 2001). En búsqueda de nuevo impulso: *Barcelona, La Segunda Renovación* (Ajuntament de Barcelona, 1996), poniendo foco en la transformación de grandes sectores (Sagrera - Diagonal frente marítimo - Diagonal) y los ya comentados: *Urbanisme a Barcelona* (Ajuntament de Barcelona, 1999) y los *Barcelona, New Projects* (Ayuntamiento de Barcelona, 1999), ya de frente a Forum de las Culturas como norte.

Desde la visión interna analítica (no necesariamente negativa), podríamos, al menos, mencionar las aportaciones de Busquets (2004; 2005; 2011), Borja (2004; 2010), los cuadernos de gestión impulsados

por Maragall (1999; 2003), las aportaciones de Nel-lo (1991; 2001), Acebillo (1994; 1999) y, especialmente desde la relación modelo-arte público, de Lecea (2004; 2006a; 2006b). Desde la visión local externa, Sola-Morales (1987; 1997, por ejemplo), Moix (1994), Montaner (1999; 2003; 2004), Monclús (1998; 2000; 2003), Lahuerta (2004), Capel (2005; 2006; 2007), Unió Temporal d'Escribes (2004), Delgado (2005; 2007), Balibrea (2005), Casellas (2006), Andreu Acebal (2008; 2011), Mascarell (2008), Muxi (2011), Piz-za (2012) y, también desde el foco del arte público, Remesar (2013; 2014, entre otros). Por último, una revisión desde el exterior, como caso destacado o bien problematizado internacionalmente: Buchanan (1984; 1992), Hughes (1993), Rowe (1991; 1997), Cohen (1998), Mcnell (1999), Sokoloff (1999), Rogers (1999), Wintour y Thorpe (1999), Calavita y Ferrer (2000) o Marshall (2000; 2002).

Estas son solo algunas de las referencias a autores que abordan la temática del Modelo Barcelona. Como vemos, no podríamos dar cuenta de cada una de las visiones atendidas, siendo que el foco de nuestra investigación son los procesos de monumentalización de la periferia, y no la definición del modelo en sí. Lo importante es situarnos bajo este contexto como punto de partida hacia un camino que nos permita profundizar en uno de los distintos elementos que configuraron el ethos del modelo: arte público como estrategia en los procesos de regeneración urbana.

¹² Particularmente el ensayo de Bohigas: Per una altra urbanitat.

¹³ Sobre todo, la noción de historia como material de proyecto y planeamiento, desarrollada por Bohigas.

¹⁴ En especial el artículo de Bohigas: Metástasis y Estrategias.

2. MONUMENTALIZAR: ARTE PÚBLICO EN PROCESOS DE REGENERACIÓN URBANA

Hemos abordado el desarrollo del “Modelo Barcelona” como contexto específico de aquello que, de manera central, nos interesa profundizar: ¿cuál es el rol del Arte Público en las dinámicas del “hacer ciudad”? Entendiendo el proceso de transformación urbana desarrollado en Barcelona como caso de estudio, buscaremos comprender el valor asignado al arte público en las políticas de regeneración impulsadas desde los 80, las cuales consiguieron una proliferación de obras a lo largo de la ciudad. En efecto, tal como ya lo hemos mencionado, monumentalizar la ciudad, en particular la periferia, sería uno de los lemas del urbanismo democrático. ¿Pero, por qué?Cuál es la razón detrás de esta determinación. El primer paso será, entonces, revisar mínimamente la noción misma de Arte Público.

Poniendo el concepto en contexto, lo primero es definirlo como constructo teórico (Remesar, 1997) y polisémico (Ricart; Remesar, 2010), por tanto, como elemento de definición compleja y no absoluta. Del mismo modo, “El campo del arte está determinado histórica y antropológicamente y por ello es imposible mantener la afirmación de que la Historia del Arte se puede identificar con la historia del arte público” (Remesar, 1997, p. 9). Teniendo esto en cuenta, el desarrollo del concepto podría asumirse desde dos caminos que enfatizan de manera distinta: por un lado, la descripción de pretensión historicista de la transición, principalmente escultórica, desde el museo a la galería y de esta al espacio público, acentuando la afición de dicha transición sobre la obra. Y por el otro, la evolución del concepto en relación a los distintos modos de “hacer ciudad”, y por tanto aquel que nos interesa. Antoni Remesar (2019, p. 9) planteará: “[1] la perspectiva de la “obra de arte” y, consecuentemente, de su autoría y [2] la perspectiva de la “obra de arte” como un artefacto necesario en los procesos de “hacer ciudad”, esto es, como un componente de las políticas urbanas...”.

Es decir, Arte Público en función de su capacidad de afectar la calidad urbana del territorio a partir de intervenciones sobre: “1) el espacio público con una intención fundamentalmente simbólico/estética. 2) con una intención de dejar huellas de memoria. 3) en la esfera pública con una intención fundamentalmente crítica. 4) a partir de reapropiaciones de los elementos consustanciales del espacio público trascendiendo su función utilitaria y sustituyéndola por una función simbólico/estética o una función de memoria” (Remesar, 2016).

Partiremos haciendo referencia a la descripción realizada por Remesar (2019), vinculada a la evolución e incorporación de conceptos que hoy se configuran en lo entendido por Arte Público. Primero, el de Art Urbain (XIV), el cual comienza a introducir ciertas nociones y principios básicos de lo estético, principalmente asociados a la búsqueda de un orden configurado desde la simetría, perspectiva, proporción y regularidad de los distintos elementos compositivos de la ciudad. Saltando ya al siglo XIX, se introduce el concepto de Ornato Público o Urbano, dando cuenta de la aparición de ciertas intervenciones artísticas en el espacio público (sumado a la aparición masiva de mobiliario urbano). Luego el de Art Publique (1900-1930), movimiento principalmente vinculado al mundo francófono, el cual incorpora la reflexión por la calidad de lo urbano y que luego daría paso, ya en 1930, a cierta diferenciación y autonomía de disciplinas relacionadas, por un lado, con la conservación y restauración, con la aparición del urbanismo y, por último, con la denominada Educación Artística. Caminando en paralelo, aparece desde EE.UU. un movimiento de similares características, denominado Civic Art. Por otro lado, la idea del Civic Design se despliega por Europa a partir del modelo Ciudad Jardín. En fin, la intención estética vinculada a la ciudad emerge como preocupación general. Esto se traduce en la aparición de políticas públicas asociadas a la promoción de esta nueva preocupación estética por el espacio público. Este proceso se acentúa a partir

de la post guerra, debido a la necesidad de reconstruir y regenerar las ciudades, aparece el concepto del Urban Desing, de la mano de la (re) integración de las artes, de tal modo que en los 60, ya podemos hablar directamente del concepto de Arte Público entendido desde su condición más contemporánea, que en palabras del mismo autor se traduce en la misión de “significar la ciudad, dotándola un ciertos “sentidos” y eso de dos maneras no necesariamente complementarias y muchas veces antagónicas: Como ejercicio del poder de las clases dominantes o, por el contrario, como ejercicio del poder - entendido como capacidad- de la ciudadanía. El arte público tiene la misión de construir paisajes urbanos, ambientes urbanos. “Embellecer la ciudad” y acercar las “prácticas artísticas contemporáneas” a los ciudadanos, con el cambio de formas pertinentes a los tiempos. El Arte Público mantiene viva la tradición de

la “conmemoración” y del rescate de la memoria de los personajes, personas y lugares de una ciudad e, incluso a través de la “ausencia activa de monumentos”, permite la crítica social y urbana”. (Remesar, A., 2019, p. 11).

Si intentamos, por otro lado, ojear la ruta desde la perspectiva de la obra, veremos que la escultura inicia su transformación clásica (representación figurativa, conmemorativa explícita), hacia fines del siglo XIX, con la aparición de elementos abstractos en su configuración. Krauss (1979) dirá que a partir de Rodin (Las Puertas del Infierno, Balzac), iniciando su transición hacia la escultura moderna de Brancusi como negación del monumento (El Gallo, las Cariatides, la Columna sin fin, Adán y Eva). En paralelo, la aparición de la arquitectura moderna marcará inicialmente la preponderancia de la escultura



Imagen 11: Homenatge a la Mediterrània (X. Corberó, 1983).
Fotografía del autor

2. MONUMENTALIZAR:
ARTE PÚBLICO EN PROCESOS
DE REGENERACIÓN URBANA

en relación al espacio público, principalmente desde el carácter funcionalista de esta, el cual entra en pugna con la voluntad simbólico-representativa de la obra. Esta disociación, reculará a inicios de 1950, con la reformulación de los principios de la CIAM, en donde se reintegrará (hasta cierto punto) el valor de la relación arte-arquitectura en lo que se denominará síntesis de las artes. Durante todo este proceso, la consideración tradicional de la escultura (estatua - monumento) se irá transfigurando y extendiendo, hacia su propia negación-oposición. En este sentido *“la escultura había adquirido la plena condición de su lógica inversa convirtiéndose en pura negatividad: la combinación de exclusiones. Podría decirse que la escultura había cesado de ser algo positivo y era ahora la categoría que resultaba de la adición del no-paisaje a la no-arquitectura”* (Krauss, 1985, p. 66). Es a partir de la problematización de esta relación: escultura es aquello que se encuentra entre el no-paisaje y la no-arquitectura, que Krauss, valiéndose de la aplicación lógica-matemática (grupo Klein) de dicha dicotomía, establece que no existe imposibilidad en afirmar que tal par de negaciones puedan transformarse por simple inversión en los mismos opuestos pero expresados positivamente. *“Es decir, la no arquitectura es, según la lógica, una cierta clase de expansión, sólo otra manera de expresar el término paisaje, y el no-paisaje es, simplemente, arquitectura”* (Ibid., p. 67). Lo relevante de todo esto, es que, si dicha expansión es cierta, es decir, si la escultura *“ya no es el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste (...) no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente”* (Ibid., p. 68).

Sin embargo, tanto para Remesar (1997) como para Brea (1996), el análisis de Krauss queda corto desde la perspectiva del espacio público. *El paisaje como no arquitectura, o la arquitectura como no paisaje*, pasan de largo por el espacio público como elemento articulador de ambos polos. En este sentido,

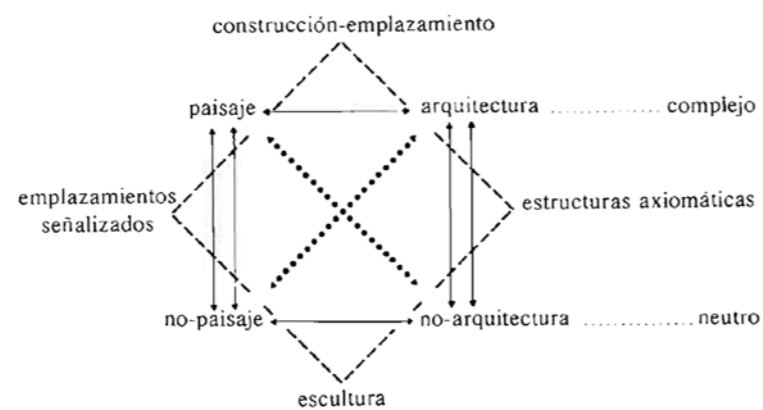


Imagen 12: Diagramas del campo extendido (Krauss, R., 1985).

faltaría el *“trazado de un campo todavía «más expandido», más ampliado que el de Krauss, que nos permitiría tomar conciencia de sus desplazamientos no sólo relativos a transformaciones formales, sino también, y sobre todo, a aquellas que se refieren al uso y sentido público de tales desplazamientos formales.”* (Brea, p. 31).

A partir de la incorporación de un eje vertical (razón pública - espacio público) y del replanteamiento de la contraposición arquitectura-paisaje, por mundo-tierra, Brea introduce cuatro cuadrantes ubicados entre cada una de las esquinas formadas por la división entre ejes. El primero, el definido entre *“espacio público / tierra”*, describe justamente la escultura referida por Krauss en su evolución a partir de los 70. El segundo, delimitado entre el eje *“tierra / razón pública”*, configura el campo en que actúan los seres humanos, inscritos en el seno de una comunidad usuaria de lenguajes (dimensión intersubjetiva de construcción identitaria). El tercer cuadrante, enmarca el encuentro entre *“razón pública / mundo”*, abarcando los sistemas sociales de interacción pública (el sistema del media). El último y cuarto cuadrante se ubica entre *“mundo / espacio público”*, representando el espacio urbanístico en el que se desarrollará la práctica del arte público vinculado a la realidad efectiva de los mundos de vida contemporáneos. Resumiendo:

“... el mapa que proponemos para ubicar los desplazamientos contemporáneos de la práctica escultórica se tensa entre dos ejes cuyos extremos son, para el horizontal, «mundo» frente a «tierra», y para el vertical «razón pública» y «espacio público». El cruce de ambos ejes da como resultado la producción de cuatro cuadrantes que titularíamos, respectivamente, del *«paisaje»*, del *«sujeto»*, del *«media»* y de la *«ciudad»*” (Brea, 1996, p. 32).

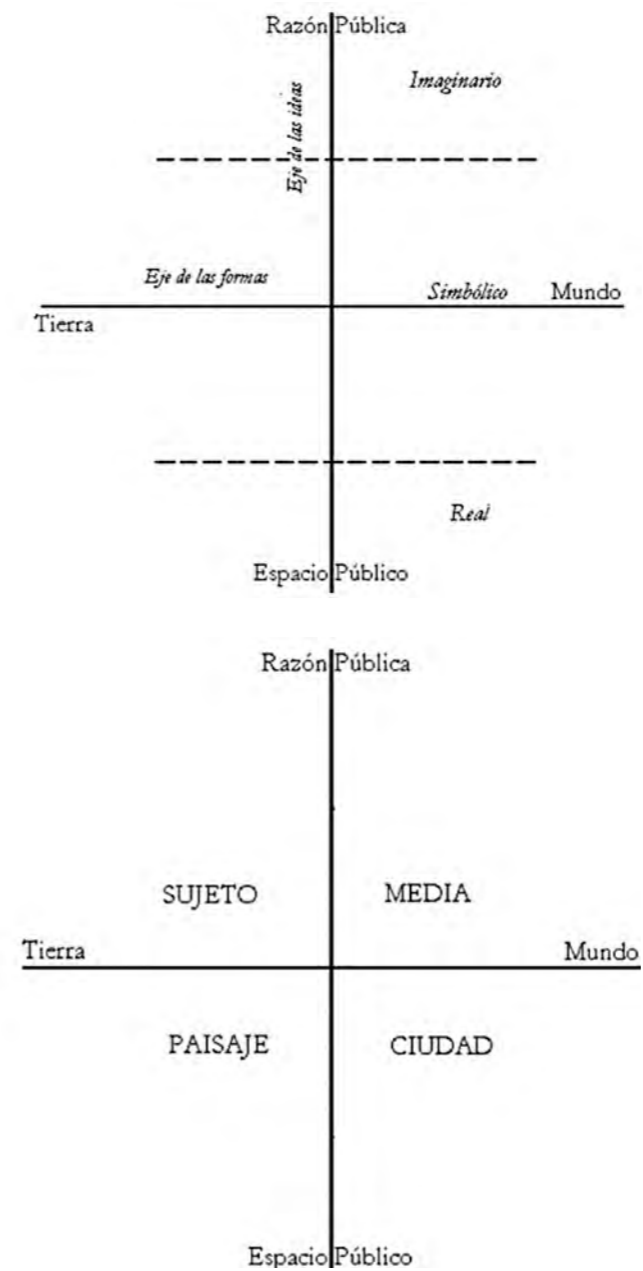


Imagen 13: Reformulación del campo extendido (Brea, 1996).

La importancia de esta reconfiguración guarda relación con la reubicación del monumento como elemento “eje” entre los distintos límites del campo:

“... no sólo se constituye en un equilibrio tensado entre naturaleza y cultura, sino que también representa el punto de equilibrio en el orden de los usos públicos de la forma. Por un lado, configura el orden urbanístico, estructura y organiza los mundos de vida -en tanto inscrito en el tejido mismo de la ciudad. Y por el otro, expresa una función simbólica, mantiene una relación explícita con el orden de los signos e ideas que organizan la concepción del mundo de una colectividad, perfila su característico universo simbólico. En ello reside su capacidad de incorporarse al seno de una actividad ritual, fuertemente regulada, capaz de reflejar o expresar el orden social -y entre otras cosas muy explícitas, las relaciones de poder- que rigen en un momento dado y en una colectividad dada. Esa sería la función simbólica -ligada a la urbanística- ejercida por el monumento” (Brea, p. 31)

2. MONUMENTALIZAR: ARTE PÚBLICO EN PROCESOS DE REGENERACIÓN URBANA

Hemos retomado, entonces, la centralidad simbólico-urbana del monumento en los procesos de significación de la ciudad (construcción de sentido urbano), en donde *“el arte público es fruto de un proceso histórico de monumentalización de la ciudad, y se comporta como elemento referencial, aglutinante de la imagen urbana tan necesaria para la construcción y desarrollo de procesos de identidad social”* (Ricart; Remesar, 2010).



Imagen 14: David i Goliat, a les Brigades Internacionals (R. Shifrin, 1988). Fotografía del autor.

Lo importante es comprender que dicha imagen urbana, no se configura únicamente a partir de la referencia explícita o figurativa. El arte público y los procesos de monumentalización aglutinan (y producen) sentido, en tanto afectan de manera sociocognitiva el espacio que intervienen. Ejerce influencia no solo en términos sociales (memoria, identidad, poder, colectividad) y estéticos (decoro, embellecimiento, paisaje, ambiente), sino que también en términos cognitivos. Si el arte público cumple, también, con este rol en la ciudad significa que debe reunir ciertas condiciones y determinantes que configuran nuestro modo de percibir el entorno socio-físico.

¹⁵ “La complejidad, o grado en que una variedad de componentes caracteriza el estímulo ambiental. La novedad, o grado en el que un estímulo contiene características nuevas o previamente desapercibidas por la persona. La incongruencia, o grado en el que un factor estimular no se ajusta a su contexto. La sorpresa, o grado en el que no se confirman las expectativas de la persona sobre la situación perceptiva” (Valera, S., en: http://www.ub.edu/psicologia_ambiental/unidad-2-tema-2-3-2)

Los elementos compositivos del espacio público, el arte incluido, potencian, limitan o dificultan nuestra capacidad de leer e interactuar con el espacio, en tanto intervienen sobre las propiedades colativas del mismo (Berlyne, 1960; 1974)¹⁵.

Kevin Lynch (1960), incluye al arte público como parte de aquellos elementos referenciales, aglutinantes de la imagen urbana en términos simbólicos. Para esto, el espacio debe poseer tres características: 1) Identidad, distinguible de entre otros elementos. 2) Estructura, entre el elemento, el observador y otros objetos. 3) Significado, una implicación emotiva y funcional. Por otro lado, Cullen (1971) presenta tres conceptos necesarios para la lectura del espacio urbano: *Óptica*, al que vincula la noción de “visión en serie” y el movimiento. *Lugar*, que viene dado por la relación que establece el cuerpo humano con el entorno, la cual propicia la sensación de encontrarse en un sitio determinado y la simbiosis entre “aquí” y “allí”. *Contenido*, donde se pueden manipular los elementos del tejido urbano en un ambiente de “conformidad”. Sennett (2019), planteará que los monumentos sirven como signos de exclamación dentro de un sistema gramatical del espacio en donde los muros son “puntos” y la intersección “punto y coma”. Instrumentos urbanos para la legibilidad del espacio.

Estas propiedades son relevantes en tanto dan cuenta del por qué, el arte público es relevante en procesos de regeneración urbana, no solo a partir de las potencialidades evidentes respecto a su capacidad de representar, recordar y promover ciertos valores colectivos, sino que, también, a partir de su capacidad para significar espacios desde su modificación socio-física, desde la diferencia ejercida entre el “aquí/allí”. Intervenir el espacio en función de su identificabilidad, construida a partir de su diferenciación o, mejor dicho, desde su singularización. Creemos que esta condición será fundamental para entender el proceso de monumentalización de la pe-

riferia en Barcelona, puesto que lo que ahí faltaba no era elementos simbólicos que propiciaran cierta apropiación identitaria del espacio colectivo, por el contrario, son territorios caracterizados por un alto grado de asociatividad, solidaridad y colaboración vecinal. Sin embargo, la “imagen de ciudad” asociada a dichos territorios estaba construida a partir de su propia carencia de urbanidad, singularizada desde el contraste con un centro constituido en términos contrarios.

Entonces, la producción de nuevos espacios públicos dotados de monumentalidad, los cuales propiciarán un balance, no solo en términos cuantitativos (equilibrar los mts² de espacio público por habitante entre centro y periferia), sino que, sobre todo, cualitativos, a partir de la incorporación de calidad urbana¹⁶, permitiría resignificar dicha imagen, no a partir de la homologación, sino por el contrario, la singularización desde la cual el monumento cumple un rol fundamental.

Arte Público como *“el conjunto de prácticas estéticas que interviniendo en un territorio desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio público, que contribuyen a co-producir el sentido de lugar (...) el espacio público, convenientemente significado, es el escenario en el que se desarrolla la interacción social...”* (Remesar, 1999, p. 26-40).

Desde la perspectiva del “Modelo Barcelona”, la idea de monumento (entendido como *monere*) reúne tanto a la escultura como al arte público. Bohigas transitará desde la relevancia del monumento como *recordar*, vinculado a un pasado sujeto al valor de la permanencia (lo cual le confiere su valor urbano), hacia un *recordar*, como elemento que produce dicho efecto a partir de sí mismo, como elemento

distinguible y de exclamación del espacio. El monumento será:

“todo aquello que da significado permanente a una unidad urbana, desde la escultura que preside y aglutina, hasta la arquitectura que adopta un carácter representativo y, de manera especial, aquel espacio público que se carga de significaciones. Por esto, monumentalizar la ciudad quiere decir organizarla de manera que se subrayen los signos de la identidad colectiva en los que se apoya la conciencia urbana de esta colectividad, base de su capacidad de intervención en el porvenir de la ciudad” (Bohigas, 1986, p. 103).

Bohigas enuncia cuatro tipologías dentro del proceso de monumentalización: Restitución, sobre todo de obras que han sido víctimas del bodegaje represivo en relación a su contenido simbólico (el ejemplo más ilustrativo en periferia es la escultura de Pi i Maragall en la Plaza Lluçmajor). Restauración, siempre priorizando como objetivo la rehabilitación, reutilización y remonumentalización. Nuevas rememoraciones, como iniciativas propias de la comunidad. La escultura de los espacios monumentales, como elemento aun desprovisto de carga rememorativa, pero aglutinadora y protagonista del espacio público. Esta sería, a nuestro juicio, la apuesta principal en relación al proceso de monumentalización en periferia, incorporando el lenguaje contemporáneo, la “vanguardia”, como estrategia central en la significación del espacio, *“no sólo para reducir el déficit de contemporaneidad en nuestro arte público -y, por desgracia, también en nuestros museos-, sino porque su intención es más abiertamente urbana, es decir, funcionan más directamente en relación con la definición y significación del espacio”* (Ibid., p. 114).

¹⁶ El arte público es uno de los principales indicadores de esto

2. MONUMENTALIZAR: ARTE PÚBLICO EN PROCESOS DE REGENERACIÓN URBANA

Si la periferia de Barcelona es, justamente, aquel territorio que carece de significancia urbana. Promover su monumentalización (dentro de un conjunto de acciones) es una respuesta lógica como estrategia de regeneración. Una periferia que vive bajo una dicotomía físico-simbólica: por un lado, cualitativamente carente de identidad física, pero al mismo tiempo rebuscante en asociatividad e identidad barrial.

A nuestro juicio, la descripción más cercana del proceso de monumentalización en periferia la da Bohigas al ser consultado respecto de la polémica obra de Richard Serra en la Verneda:

“La idea de principio es que un barrio para sentirse barrio ha de disponer de un elemento representativo que lo aglutine. Es cierto que esta identificación habría sido más fácil de conseguir con un monumento a Pompeu Fabra, pero eso nos llevaría únicamente a la rememoración y es lícito perseguir, desde la vanguardia, un proceso de gestación de nuevos símbolos, aunque no consigas efectos tan inmediatos de aglutinación” (Bohigas, O. “No soy un déspota ilustrado”, El País, 26 de mayo 1989).



Imagen 15: Poema visual transitable en tres temps (J. Brossa, 1984). Fotografía del autor.

Bajo la consigna: La calle no es una carretera, la autopista no es una avenida, la ciudad no es un museo ni un almacén de trastos:

“...se afronta esta política de monumentalizar la periferia y dignificar las áreas centrales, introduciendo mediante elementos contemporáneos aquellos valores de urbanidad y de capitalidad que los monumentos y la escultura pública habían aportado en la renovación urbana de las ciudades europeas muchos años antes. (...) En la nueva cultura del espacio público el arte y la memoria debían estar presentes, satisfaciendo las necesidades de imagen e identificación que los monumentos siempre habían ofrecido. Esta relación del arte con el espacio público, que deriva claramente de tradiciones anteriores, es acaso una de las características más importantes de la colección de Barcelona, donde se rechaza sin dogmatismos tanto la escultura como complemento decorativo, como logotipo de los grandes edificios públicos o corporativos que caracteriza buena parte de las intervenciones de los años 1970 en el contexto norteamericano, como aquella otra del museo de esculturas al aire libre. El espacio público no es la residencia de las musas sino la de los ciudadanos...” (de Lecea, 2004, p. 7-8)

Diferenciando la estrategia en relación específica a las periferias urbanas de la ciudad, en donde:

“... se alojaban buena parte de los trabajadores que emigraron a Barcelona desde los finales de los años 1950, y donde la construcción de viviendas se había realizado sin un proceso paralelo de urbanización de las calles y del espacio público inmediato, “monumentalizar la periferia”, construir estos nuevos símbolos de identidad colectiva, devenía aspecto esencial en la reconstrucción de la ciudad que el nuevo ayuntamiento democrático se planteaba” (de Lecea, 2006, p. 19).



Imagen 16: Ritus de primavera (B. Hunt, 1986). Fotografía del autor.

Pero, más allá de definir la participación del proceso de monumentalización de la periferia en la estrategia de reconstrucción (hoy diríamos regeneración) de la ciudad, cómo aproximarnos a ciertos elementos que nos permitan diferenciar entre los distintos modos en que opera la monumentalización de un espacio. Existen variadas propuestas respecto a la categorización de arte público a partir de cuestiones formales, estéticas, ambientales, físicas y simbólicas. Pero, a nuestro juicio, en muchos casos terminan por sobre complejizar las posibilidades de interpretación, en tanto sobre categorizan la cuestión. En este sentido, hemos buscado nuestra propia interpretación

¹⁷ El monumento-mensaje se relaciona con un evento pasado, real o mítico. Comienza con la marmolería funeraria (pilastra, obelisco, “enfeu”, capilla) y culmina en el monumento conmemorativo o votivo. Vulnerable, más que los otros a la intemperie, pero, sobre todo, a las vendettas, al vandalismo o a la destrucción planificada (...) está por lo general puesto en un lugar destacado y rodeado por un cerco. No tiene otro valor más que el simbólico: estipular una ceremonia, sostener un ritual, interpelar una posteridad (traducción de Debray).

¹⁸ El monumento-forma (...). Sea un hecho arquitectónico, civil o religioso, antiguo o contemporáneo, que se impone por sus cualidades intrínsecas, de orden estético o decorativo, independientemente de sus funciones prácticas o de su valor como testimonio (...) Es, si se prefiere así, el «sustantivo de monumental». Le Corbusier: «llamamos monumental a lo que contiene unas formas puras ensambladas siguiendo una ley armoniosa» (una casa-un Palacio, 1929). Puede estar por fuera de lo patrimonial (...) no llama a ceremonias particulares ante sus fachadas. Su título de elección reside en su carácter espectacular; no remite a un significado exterior, decimos de él que es autorreferencial (dentro de un código normativo de formas arquitectónicas). (...) Jerarquiza un espacio, rompe un continuum, se pone en un punto de mira. (traducción de Debray).

de un enfoque menos categórico (en cuanto a que restringe las tipologías en menor cantidad), aunque igualmente descriptivo de los escenarios. Nos referimos a la distinción de Debray (1999), para el cual, el monumento de distingue a partir de tres tipologías:

- 1) “Le monument-message se rapporte à un événement passé, réel ou mythique. Il commence à la marbrerie funéraire (cippe, obélisque, enfeu, chapelle) et culmine dans le monument commémoratif ou votif. Vulnérable plus que les autres aux intempéries mais surtout aux vendettas, au vandalisme ou à la destruction planifiée (...), il est en général surélevé et grillagé. (...) Il n’a d’usage autre que symbolique: stipuler une cérémonie, soutenir un rituel, interpeller une postérité” (Debray, 1999, p. 30)¹⁷.
- 2) “Le monument-forme (...). Soit un fait architectural, civil ou religieux, ancien ou contemporain, qui s’impose par ses qualités intrinsèques, d’ordre esthétique ou décoratif, indépendamment de ses fonctions utilitaires ou de sa valeur de témoignage. (...) C’est, si l’on préfère, le substantif de «monumental». Le Corbusier: «Nous nommons monumental ce qui contient des formes pures assemblées suivant une loi harmonieuse» (Une Maison – un Palais, 1928). Il peut être hors patrimoine (...), n’appelle pas de cérémonies particulières sur ses devants. Son titre à l’élection réside dans son caractère spectaculaire; il ne renvoie pas à un signifié extérieur, disonsle autoréférentiel (à l’intérieur d’un code normatif de formes architecturales). (...) Il hiérarchise un espace, rompt un continuum, se place en point de mire” (Debray, 1999, p. 31)¹⁸.

2. MONUMENTALIZAR: ARTE PÚBLICO EN PROCESOS DE REGENERACIÓN URBANA

3) *“Le monument-trace est un document sans motivation éthique ou esthétique [...]. Contrairement au précédent, pas de volonté d’art explicite. Ce peut être une rue, une baraque, une tranchée, d’un intérêt architectural nul. (...) Sa valeur est plus souvent métaphorique ou métonymique, il ne renvoie pas à une institution mais à un milieu, un savoir-faire ou un style. Généralement plus modeste ou prosaïque que les précédents, il est mêlé au quotidien, au terrain, à «la vie»”* [Debray, 1999, p. 31-34]¹⁹

Para Debray, el monumento, en tanto dispositivo mnemotécnico, fue el primer aparato de transmisión de la especie, en donde código, soporte y mensaje eran uno solo. El monumento nace de la muerte, y contra ella, es soporte de memoria y, al mismo tiempo, un medio de separación. La eficacia simbólica comienza por el almacén o la escultura, por una materia trabajada. De este modo, dirá que en el monu-forma la *pedra canta*; en el monu mensaje, ella *implora o declama*; y en el monu-traza, ella *murmura o sopla a la oreja*. Si *“la monumentalité était un opéra, nous ferions de la trace le récitatif, de la forme, l’aria et du message, le chœur”* [Debray, 1999, p. 34].

Desde nuestra perspectiva, diremos que dicha distinción (forma-mensaje-trazo), a diferencia de lo que propone Debray, no se da unívocamente en el ámbito monumental del espacio público. Es decir, no podríamos establecer la existencia irrevocable y excluyente de una condición sobre la otra. Para nosotros, la tipología sirve en tanto explica el grado de presencia de una condición sobre otra. Define cual prima en un

¹⁹ El monumento-traza es un documento sin motivación ética o estética. (...) Al contrario de las anteriores, no tiene una voluntad explícita de ser arte. Puede ser una calle, una barraca, una trinchera, sin ningún interés arquitectónico. (...) Su valor es frecuentemente metafórico o metonímico, no remite a una institución sino a un medio, a un saber-hacer, o a un estilo. Generalmente más modesto o prosaico que los precedentes, está mezclado con lo cotidiano, en el terreno, con “la vida”. [traducción de Debray].

momento determinado de análisis, aunque nada prohíbe que dicha relación entre las propiedades pueda variar o incluso desestimarse (sobre todo en el caso del monumento trazo). Vía Julia constituye un ejemplo ilustrador de lo anterior. El monumento La República, por ejemplo, contiene, hoy por hoy, una fuerte carga como monumento mensaje. Sin embargo, el replanteamiento formal propuesto por Viaplana y Piñón (1990), le confiere un valor en tanto monumento-forma. Lo importante, para el presente análisis, es distinguir la jerarquización de dichas propiedades en función de un momento determinado (el de la decisión de su realización), ya que esto no hablará de la estrategia discursiva del proceso de monumentalización en periferia, en donde, casi a modo de hipótesis, primaria el monu-forma, como principal propuesta de significación del espacio. Todo esto, asumiendo que un monumento nunca es solo forma. Por ejemplo, siguiendo el mismo caso de Vía Julia, la Torre Favencia de Rosello (1986) tendería a indicarnos la prevalencia formal de la escultura, por sobre su intención mensaje. Sin embargo, pecaríamos de ingenuos al no apreciar que la ubicación de un faro (elemento clásico en la demarcación de un límite), no refiere, en cuanto a mensaje, a la construcción identitaria de un territorio forjado en los márgenes. Como sea, este será un punto de partida (no el único, pero sí un comienzo), a la hora de interpretar el desarrollo del programa de arte público en la periferia de Barcelona.

3. PERIFERIA: DELIMITACIÓN DEL ESTUDIO

Este último apartado de contexto y antecedentes tiene por objeto hacer una pequeña introducción a la idea de periferia en el contexto de Barcelona, y por tanto el contexto de la Europa latina. En ningún caso pretende zanjar una comprensión acabada del concepto “periferia” desde su análisis socio-físico intersubjetivo, más bien busca establecer brevemente a qué nos referiremos en este trabajo cuando hablamos de periferia como espacio en donde se desplegaron las acciones de monumentalización provistas desde inicios de los 80.

Para esto, hemos tomado como referencia principal la sistematización realizada por Isabel Arteaga Arredondo, a partir de su tesis doctoral: *Construir Ciudad en Territorios Urbanizados: Transformaciones en la primera periferia* (ETSAB, 2009).

“Uno de los ámbitos que adquirió especial protagonismo como objeto de transformaciones urbanas en el último cuarto del siglo XX, fue la primera periferia de la ciudad consolidada. En este período los gobiernos de muchas ciudades entendieron su mejora como una prioridad bajo criterios comunes como subsanar las condiciones límite heredadas de la construcción incompleta, conferirle calidad al espacio urbano e integrar sus diversos fragmentos al conjunto urbano. En otras palabras, superar la condición de margen” [Arteaga, 2009, p. 58].

Rostro de la ciudad contemporánea (Rossi, 1961), la periferia se constituye como producto inherente de la transformación de la ciudad industrial, la cual pierde sus límites tradicionales respecto de lo rural, incorporando un territorio intermedio que no termina por ser, ni ciudad (tradicionalmente entendida), ni campo.

Primero establecida como nuevos asentamientos de las clases dirigentes, alegados de la contaminación de la ciudad, pero al mismo tiempo relativamente cer-

cana. Pronto devino en el espacio de desplazamiento del aparato industrial y, con ello, de la movilización de clases medias y obrera, las cuales tendrían mayores posibilidades de acceso a viviendas baratas y de empleabilidad. Durante la mitad del siglo XX, la periferia se convirtió en el espacio que permitiría buscar resolver el déficit de vivienda para las clases menos favorecidas, sin embargo, esta resolución no contempló dar respuesta a todas aquellas necesidades urbanas que acompañan intrínsecamente la necesidad de vivienda, dando rienda suelta a un proceso constructivo inverso al establecido en la ciudad tradicional (parcelación, urbanización, edificación), estableciendo conjuntos habitacionales levantados sobre espacios no urbanizados, carentes de equipamientos y espacios públicos, de conectividad y servicios.

Desde estos procesos de evolución y de cambio *“la primera periferia se reconoce como una entidad, cuya definición conceptual y construcción física se han establecido a partir de la relación –siempre opuesta– a la ciudad tradicional”* [Arteaga, 2009, p. 61].

Desde una noción occidental europea (vale la pena marcar la distinción), el concepto periferia se constituye a partir de tres frentes: Distancia, Dependencia y Deficiencia.

Distancia en relación a su posicionamiento en el territorio: *“es un espacio localizado en el perímetro de la ciudad tradicional compacta, donde aquellos límites precisos entre campo y ciudad se empiezan a diluir. Se encuentra bastante alejada, distante físicamente del centro y con niveles reducidos de accesibilidad desde éste, de donde surge la relación centro – periferia”* [Ibid, p. 61].

Dependencia: *“pues en los procesos de expansión acelerada más allá de los límites tradicionales, el territorio que se urbaniza alrededor de la ciudad compacta empieza a sostener una fuerte relación de*

3. PERIFERIA: DELIMITACIÓN DEL ESTUDIO

dependencia con el centro. Esta dependencia se reconoce en la ausencia de actividades de centralidad, especialmente de la actividad terciaria y de los lugares tradicionales de socialización. La primera periferia se caracteriza por el predominio de las actividades productivas y residenciales, y por una escasa diversidad y, en consecuencia, condicionada a la existencia de otras áreas de centralidad” (Ibid, p. 62).

Deficiencia: *“cuando en medio de la expansión urbana acelerada, la especulación de los suelos centrales y el alto déficit de vivienda económica; la construcción de áreas residenciales en la primera periferia se lleva a cabo de forma incompleta: se atiende la necesidad de protección sin concretar el acondicionamiento del entorno de la vivienda, la urbanización y el equipamiento. Las actividades necesarias para una vida urbana completa, de acuerdo con los estándares establecidos por la ciudad tradicional, están ausentes en estas áreas, en consecuencia, la deficiencia hace referencia a la carencia de urbanización y equipamientos, en general, una baja calidad de vida urbana” (Ibid, p. 62).*

Desde lo urbanístico, la naturaleza de la primera periferia estaría determinada por las siguientes características:

Construcción de tramas residenciales en forma deficiente e incompleta: *“en comparación con los estándares de la ciudad tradicional. Ante periodos de alta inmigración y creciente déficit habitacional, la consecución de vivienda se vuelve tanto para el Estado como para la población trabajadora y marginada una cuestión a resolver de forma urgente: primero se resuelve la necesidad de protección y luego, si es posible, se acondicionará el entorno de la vivienda y las infraestructuras (lo cual, casi nunca se realiza). En consecuencia, se caracteriza por el bajo nivel de calidad urbana y habitacional debido a la ausencia de dotaciones adecuadas para desarrollar completamente una vida urbana como son los servicios pú-*

blicos, los equipamientos colectivos y los espacios públicos” (Ibid, p. 64).

Ausencia de accesibilidad hacia el centro y en relación a su propio entorno: *“Aquí se considera la escasa permeabilidad entre los tejidos construidos y, a la vez, las condiciones deficientes de conexión entre éstos y las actividades de centralidad de la ciudad, ya sea por la deficiente infraestructura vial a nivel urbano o por la carencia de un sistema de transporte colectivo adecuado. Los problemas están en el aislamiento o la deficiente conexión entre las diferentes partes de la periferia y de éstas con el continuo urbano, debido a la ausencia de infraestructuras adecuadas, la presencia de barreras físicas no superadas o integradas, y la yuxtaposición y conflicto de los tejidos consolidados” (Ibid, p. 64).*

Focalización en actividad residencial sin consideración de otras actividades urbanas: *“debilidad o por ausencia especialmente de actividades terciarias. En consecuencia, un alto grado de monofuncionalidad (y su señalamiento como “espacio dormitorio” de la ciudad), ausencia de funciones de centralidad, y presencia de las actividades que el centro rechaza. La primera periferia es entonces, un territorio que depende de una centralidad” (Ibid, p. 65).*

Entorno ambiental sujeto a altos niveles de contaminación: *“por la ubicación de usos de fuerte impacto como industrias, vertederos, depuradoras, líneas de alta tensión, como también por la urbanización del soporte geográfico, incorporando suelo rústico como urbano y fuera del planeamiento. A esta condición se agrega la calificación como un paisaje de confusión y desorden, físicamente representado en el déficit de urbanización, servicios públicos, equipamientos y lugares colectivos, la falta de permeabilidad entre las tramas, la existencia de estructuras de escala desmesurada, la ausencia de sistemas de referencia” (Ibid, p. 66).*

La proliferación desorganizada en ausencia de modelo referencial y de auto concepción frente al sistema urbano general: *“que le referencie tanto al crecimiento en sí mismo, como al hecho de formar parte del conjunto urbano. El proceso de construcción se asimila con la superposición aleatoria de diversos fragmentos formando una agrupación heterogénea, contrapuesta como idea al proceso de planeamiento de ciudad que se construye a partir de la idea de conjunto y la consecución de sus partes. A su vez, los fragmentos urbanos que se disponen de forma yuxtapuesta son de diferente origen, promoción y forma urbana, sin que se establezcan nexos entre ellos. La continuidad está ausente tanto en las partes como en el todo” (Ibid, p. 66).*

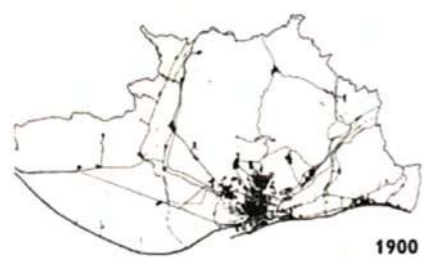
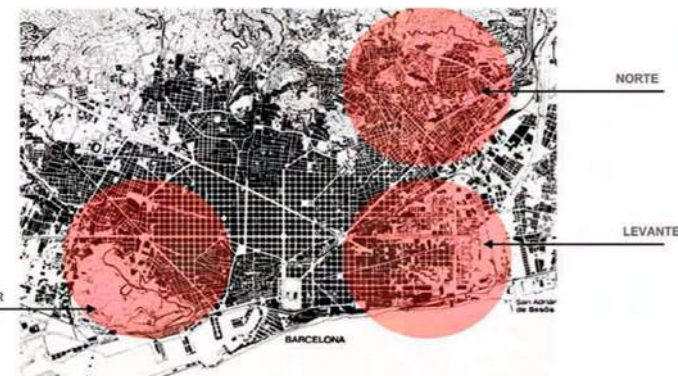
Desde la investigación urbana en Barcelona, la metodología de aproximación al fenómeno contempló su análisis inicial a partir de sus distintas partes, es decir, si bien como condición identificable y atribuida a un amplio territorio, no analizable desde su conjunto, si no que desde sus distintas tipologías y problemáticas. Las urbanizaciones marginales (Busquets, 1974, publicada en 1999), los polígonos de vivienda masiva (A. Ferrer, 1982, publicada en 1996), las tramas residenciales que necesitaban rehabilitación (Busquets; Ferrer; Calvet, 1985), entre otras investigaciones, que estuvieron *“definidas por la metodología de análisis de la ciudad por partes homogéneas y arrojaron resultados de carácter científico sobre la forma urbana de las piezas que se estudiaron” (Arteaga, 2009, p. 70).* Del mismo modo, surgieron reflexiones que coincidían con esta idea de conjunto identificable pero inacabado respecto a los estándares urbanos de la ciudad tradicional. Desde la sociología urbana (Borja; et al, 1977), el contraste arquitectónico (Bohigas, 1963), revistas como *CAU* y *Serra d’Or*, o bien aquellos relatos desarrollados a partir de otras disciplinas como *Tots els barris de Barcelona* (Huertas; Fabrè, 1980), marcados por un discurso de la denuncia social sobre sus carencias.

DELIMITACIÓN DEL ESPACIO: LA PERIFERIA DEL NORDESTE AMPLIADA

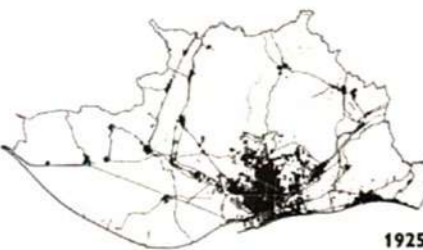
La primera determinación, a modo de punto de partida, fue definir la primera periferia de Barcelona a partir del anillo inmediatamente exterior al ensanche, iniciando su desarrollo desde mitad del siglo XIX, completado y transformado durante el siglo XX. Según Arteaga, (2009), si se subdividiera en cuartos el anillo que conforma la primera periferia de Barcelona, podríamos atribuir un 75% de los déficits identificados en la concentración de tres polos específicos: una zona sur, una norte y la zona levante.

- Zona sur (o suroeste): en torno a los núcleos de Hostafrancs y Sants y en las laderas de Montjuïc, el cual se extendía hasta integrarse con los desarrollos de L’Hospitalet y Cornellá.
- Levante: antiguamente perteneciente al municipio de Sant Martí, formado por los núcleos del Clot y Poblenou, donde se localizó la mayor parte de la industria y la vivienda obrera durante el siglo XIX y comienzos del XX.
- Zona norte: desarrollos existentes entre Sant Andreu y Horta, y aquellos localizados en el monte Carmel hacia la Vall d’Hebrón.

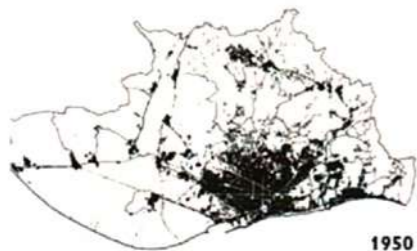
3. PERIFERIA: DELIMITACIÓN DEL ESTUDIO



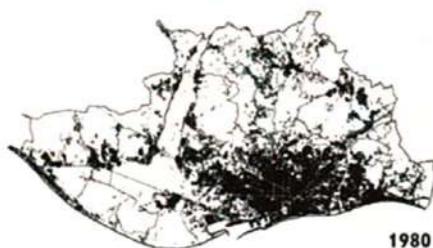
1900



1925



1950



1980



Imagen 17: Zonas de la primera periferia (sur, levante y norte) y crecimiento urbano en Barcelona (1900-1980). Fuente: Busquets; Ferrer; Calvet (1985), Busquets; Parcerisa (1983), ambos en Arteaga (2009).

Arteaga centra su estudio de la primera periferia a partir de la configuración de lo que ella denomina zona “noreste”, comprendido por los sectores levante y norte, abarcando desde la línea de costa hasta Collserola, y desde el río Besòs hasta la riera de Horta y la base norte de los Tres Turons. Lo define como una cuarta parte de la ciudad completa y al menos la mitad de la primera periferia. Si bien nos parece una división interesante como ejercicio de demarcación del estudio, para nuestro caso optaremos por una condición más flexible, tomando como elemento delimitador, no solo la definición físico-administrativa de un territorio, sino que, principalmente, la lógica de actuación con que se desarrollan los proyectos de espacio público. Si siguiéramos al pie de cañón la delimitación propuesta por Arteaga, quedarían fuera proyectos de monumentalización en periferia tan relevantes como el Parc de la Creueta del Coll (espacio que, en efecto, analizaremos en este nuestro estudio). Es por esto que proponemos una periferia nordeste ampliada que, en función de los proyectos, pueda flexibilizar su delimitación.

CAPÍTULO II

1. ESTRUCTURA Y MECANISMOS: LA UNIDAD DE PROYECTOS URBANOS

El presente apartado busca abordar brevemente el aspecto organizacional que configura el desarrollo de Urbanisme a lo largo del periodo comprendido por lo que entendemos como “Modelo Barcelona”, principalmente desde su etapa de formación (1980-1986) y el periodo olímpico (1987-1992). Lo primero que debemos aclarar es que encontrar información clara respecto a la estructuración organizacional de esta área central en la transformación de Barcelona, es sumamente difícil. No existen más que un par de organigramas que, de manera bastante confusa, establecen algún tipo de ordenamiento en el flujo, distribución y jerarquización de los ámbitos y decisiones propios del quehacer del área. Por lo mismo, hemos centrado nuestro análisis en las aportaciones realizadas por Jordi Henrich y Olga Tarrasó, quienes conformaron el equipo de arquitectos municipales que desplegaron las distintas actuaciones en el espacio público durante dicho periodo.

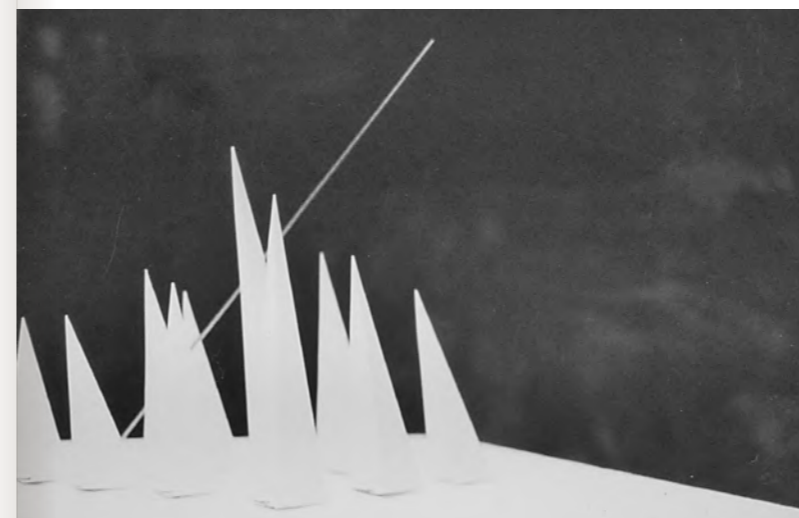


Imagen 18: Maqueta Geometría d'Ombres (R. Vaccaro, 1992). Archivo Intermedio de Barcelona.

Primeros Lineamientos: la figura de Oriol Bohigas

Un hecho que nos llama rotundamente la atención es que la figura de Bohigas, tan renombrada en torno a la constitución de las bases del modelo, casi no aparece en la documentación formal asociada a los proyectos, contratos, firma de planos o memorias. Es casi una figura que ronda siempre desde la sombra administrativa, siempre presente pero nunca concretamente visible. Esto, desde un sentido formal-administrativo, puesto que mediáticamente siempre fue algo así como la cara visible del programa de transformación urbana. Lo que es indudable, es que la cultura organizacional propia de los primeros años está fuertemente marcada por aquellos lineamientos establecidos por Bohigas: la intervención a partir de proyecto, por sobre el plan, la condición autoral de las obras, libertad en el diseño de las mismas y, por supuesto, la incorporación de arte público como elemento constante.

En 1981 Bohigas funda la Unidad de Proyectos Urbanos (que luego pasará a agregar el apellido: “y elementos urbanos”). La composición del equipo estaría formada por un grupo aproximado de 10 arquitectos/as jóvenes (algunos aún en proceso de titulación universitaria) los cuales tendrían la responsabilidad de diseñar y ejecutar las primeras transformaciones realizadas. Una apreciación compartida por Henrich y Tarrasó, guarda relación con la especial valoración que se le dio, casi como condición de ingreso, a la realización previa de un curso sobre diseño de paisaje (espacio público) realizado en Urbino (Italia), cursado por ambos entrevistados, y que parecía insinuar ciertas referencias formativas respecto al trabajo que se buscaría desarrollar. Desde la sede ubicada en Lesseps, la aparición de Bohigas sería constante pero no fija. Quien dirigía realmente al equipo sería José Antonio Acebillo, otro de las personalidades centrales en la configuración organizacional de la unidad de proyectos.

1. ESTRUCTURA Y MECANISMOS: LA UNIDAD DE PROYECTOS URBANOS

Si, por un lado, Bohigas constituía la fundación y transmisión ideológica del modelo, Acebillo sería el elemento ejecutor de dicha política urbanística. Era quien imprimía pragmatismo a las intervenciones, presionando la mantención del calendario y ejerciendo cierta supervisión respecto al equipo de jóvenes arquitectos. Podríamos decir que la sensación es la de un componente, a ratos demasiado demandante, pero al mismo tiempo motor constante en la ejecución de los proyectos planteados. Probablemente esta misma condición es la que lo lleva, en 1987, a asumir como director técnico de IMPUSA, (Instituto Municipal de Promoción Urbanística S.A.), instrumento público privado para la ejecución de los proyectos urbanísticos desarrollados en directa relación con los Juegos Olímpicos, perteneciente a HOLSA (Barcelona Holding Olímpic S.A.), entidad que también presidiría a VOSA (Villa Olímpica S.A, desde la cual se desprende Nova Icaria S.A. y Port Olímpic de Barcelona S.A.) y AOMSA (Anillo Olímpic S.A.). La aparición de estas entidades público-privada, la reformulación de la Unidad de Proyectos, a partir de la salida de Acebillo, y el traslado de Bohigas, desde la delegación de urbanismo a la de cultura, marcarían, en términos organizacionales el termino de una primera etapa en la gestión de los proyectos urbanos.



Imagen 19: Maqueta Dime, dime querido (S. Solano). Archivo Intermedio de Barcelona.



Imagen 20: Fundición de David y Goliat (R. Shifrin). Archivo Intermedio de Barcelona.

La unidad de proyectos y el aparato olímpico

Esta separación organizacional entre la unidad de proyectos y la creación de su simil olímpico traería consigo cierto resquemor entre ambas entidades, quizás incluso llegando a chocar en ciertos momentos determinados. Si bien desde la óptica de los proyectos urbanos esto no evidencia un desajuste en la calidad de las intervenciones, desde la orgánica administrativa se deja sentir. También es el tiempo en que asume Rafael Cáceres como nuevo director de la unidad de proyectos, hecho que confiere un cierto giro e impulso a la unidad, incorporando una fuerte visión desde el desarrollo, no solo de los pro-

Encargo, sitio, mecenazgo...

Otro de los personajes centrales en la orgánica de la unidad de proyectos urbanos, es Ignasi de Lecea. A nuestro juicio, último bastión, reconocido como uno de los principales transmisores de los lineamientos iniciales y constitutivos de lo que realmente entendemos por modelo, es, quizás, el que mejor ha descrito la operación vinculada al despliegue de obras de arte público durante el proceso de transformación de Barcelona.

VL o cierto es que, por más que Bohigas promociones la importancia de la participación colectiva en el diálogo respecto al espacio público, no por nada se le acusó en varias oportunidades de "déspota ilustrado". El programa de esculturas en Barcelona, al menos el estudiado en la presente investigación, no está definido por nadie más que aquellos que tuvieron poder de decisión en torno al desarrollo de los proyectos de espacio público (Bohigas y Acebillo, sobre todo). Ahora, ¿esto constituye necesariamente un mal resultado en los procesos de monumentalización? La verdad es que, a nuestro juicio, no. Podemos discutir la formalización procedimental en la definición de los proyectos, o mejor dicho, la nula existencia de dicha formalización, pero esto no nos asegura la concreción de resultados deseables en torno a la incorporación de arte público.



Imagen 21: Maqueta El Pla de la Nostàlgia (L. Ulloa, 1992). Archivo Intermedio de Barcelona.

yectos de espacio público, sino también desde la incorporación de la estandarización de los elementos urbanos que configuran cierto sistema de comunicación material de la ciudad. Por un lado, proyectos diferenciables desde su arquitectura y arte público, pero contenedores de un sistema de elementos urbanos que unifican el conjunto de intervenciones. El espacio público debe significar mediante su singularización, pero al mismo tiempo tomar elementos que permitan situarlo en un conjunto unitario: la ciudad.

1. ESTRUCTURA Y MECANISMOS: LA UNIDAD DE PROYECTOS URBANOS

De Lecea (2006), describe una serie de intentos institucionales por dar cierta organización o democratización en los procesos de definición de obras y emplazamientos. Desde las muestras comisariadas por agentes externos al Ayuntamiento (*Configuraciones Urbanas* en el 92, o la realizada para la inauguración del Forum de las Culturas en 2004, ambas comisariadas por Gloria Moure), hasta la realización de concursos públicos abiertos o restringidos, ambos casos, constituyen desde nuestra perspectiva, esfuerzos válidos desde lo procedimental, pero con resultados bastante deficientes²⁰. También la creación en 1997 de la comisión de esculturas de Barcelona, a cargo de supervisar y recomendar los distintos proyectos de arte públicos a realizar en la ciudad, constituida a partir del mismo decreto 119 de la carta municipal que establece la destinación del 1% de los recursos asignados a obras públicas para la incorporación de arte público o la restauración de elementos patrimoniales (ámbito que terminaría acaparando dicha asignación). Intentos por institucionalizar prácticas normadas en la producción de arte público, pero que, sin embargo, se han visto traducidos en la innegable baja (cuantitativa y cualitativa) en relación a la incorporación de arte público en la ciudad (tal como lo demuestran los gráficos que se presentarán en la siguiente sección).

En definitiva, nuestro intento por abordar cierta estructura organizacional en torno a los equipos a cargo del desarrollo de los proyectos urbanos y de la incorporación de arte público durante las dos últimas décadas del siglo XX en Barcelona, nos deja en un lugar no muy distinto al inicial. La sensación es la de constatar la falta de un esquema claro en

torno a la estructuración y mecanismos que definen su actuación. Sin embargo, vemos que dicha ausencia no se traduce en resultados deficientes. Del mismo modo, al momento en que se han incorporado mayores procesos de control, gestión, supervisión o externalización, dicho esfuerzo no ha logrado traducirse en una mejora evidente en la conformación de los procesos relacionados al desarrollo de proyectos de espacio público.

La estructura del modelo es, a nuestro juicio, personalista. No está sustentada en procedimientos que permitan prescindir de las capacidades individuales de quienes conformaron la primera línea en su implementación. Sin embargo, este hecho también constituye la propia riqueza en el desarrollo de las actuaciones. No olvidemos que Bohigas creía en el valor del proyecto como instrumento principal de intervención puntual del espacio, al mismo tiempo que negaba la búsqueda utópica del plan, sistemáticamente perfecto, pero con pocas posibilidades de atender las particularidades del territorio. Creemos que esta misma lógica es la que aplica en la estructura organizacional del modelo.

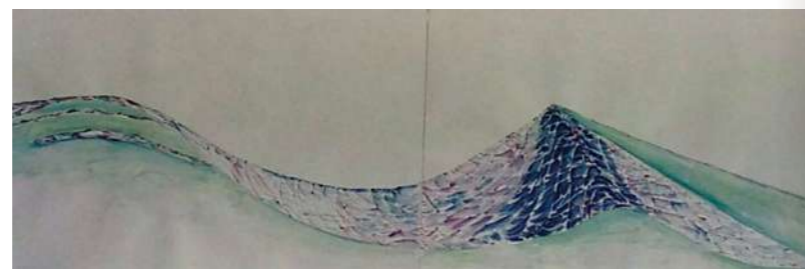


Imagen 22: Pintura Cel caigut (B. Pepper, 1988). Archivo Intermedio de Barcelona.

²⁰ Respecto al concurso público, el mismo de Lecea comenta: sobre el ejercicio realizado en función del monumento a Francesc Macià: "El proyecto se sometió a concurso público con una posterior votación popular. El proyecto ganador, que introducía rayos láser de color rojo que dificultaban la navegación aérea y de difícil solución tecnológica, fue abandonado por un proyecto monumentalista y convencional que no puede considerarse un éxito" (de Lecea, 2006, p. 12).

2. ¿MONUMENTALIZACIÓN EN PERIFERIA? PRIMERA APROXIMACIÓN CUANTITATIVA

Este apartado busca responder a una de las preguntas planteadas en el origen de esta investigación, a partir de la cual, el resto de las inquietudes descansan. Desde un comienzo hemos hablado en torno a la monumentalización de la periferia como una de las ideas centrales planteadas desde los inicios del Modelo Barcelona. Sin embargo, antes de analizar las intervenciones realizadas, lo primero que debemos aclarar es si efectivamente, al menos desde la cantidad de obras realizadas, podemos hablar de un proceso de monumentalización en periferia.

Ciertamente las características entre obras de arte público responden a una infinitud de variables. Es cierto que una sola obra, puede ser más monumentalizadora que 30 intervenciones. No podríamos comparar el monumento a Colom, con la serie de esculturas de *Configuraciones Urbanas*, comisionadas por Gloria Moure (1992). Difícilmente podríamos decir que las segundas pesa más en términos de monumentalización que la obra de 1888, aunque cuantitativamente sean 8 contra 1. Sin embargo, salvando esta distinción, es completamente válido plantearse la cuestión respecto a si podemos observar un incremento en la producción de arte público durante las dos últimas décadas del siglo XX, respecto de las zonas identificadas como periferia y su relación con aquellas no periféricas. Sería, al menos, un correcto punto de partida, antes de introducirnos en la particularidad de las intervenciones realizadas.

Para responder esta pregunta, hemos trabajado a partir de los datos disponibles en las bases descargables desde BCNROC²¹, las cuales agrupan todos los registros fotográficos institucionales asociados a monumentos y esculturas en Barcelona. Este registro está principalmente construido a partir del trabajo del área de urbanisme y la especial participación del CR POLIS (Universitat de Barcelona), como principales registradores de información. Destaca el trabajo realizado por Julio Cunill, Josep Gri Espinagosa (desde el Ayuntamiento) y Antoni Remesar (desde el CR POLIS).

La base en bruto, entrega 8324 casos (filas registradas), cada uno asociado a una imagen específica de una escultura (plano general, detalle, costado, y un largo etc.). Esto implicó un extenso trabajo de depuración y validación de datos a partir de cierta información (título; emplazamiento, año y código de identificación) que nos permitiera codificar la eliminación de casos duplicados. Sin embargo, incluso aplicando esta codificación los datos aún registraban cerca de 2500 casos y, por tanto, el proceso implicó un trabajo artesanal de depuración que permitiera eliminar duplicados surgidos a partir de errores de tipeo, distinta denominación a una misma escultura, entre otras situaciones puntuales que obligaron la revisión manual de una última etapa de depuración. Finalmente, logramos contar con una base sólida respecto al número de esculturas existente en Barcelona, descontando algunas categorías que no interesan en nuestro análisis (Edificios de Protección Patrimonial, Placas Conmemorativas y otros elementos urbanos que no conforman la colección de esculturas de la ciudad)²². En definitiva, contamos un total de 1468 casos de escultura pública en Barcelona, distribuidas a partir del siguiente gráfico:

²¹ Disponible en: <https://opendata-ajuntament.barcelona.cat/data/es/dataset/cataleg-fotografies-art-public-bcnroc>

²² Vale decir que esta fue una decisión metodológica tomada en función del análisis específico de este trabajo. En otras circunstancias, los elementos no considerados podrían ser relevantes para el análisis.

2. ¿MONUMENTALIZACIÓN EN PERIFERIA?
PRIMERA APROXIMACIÓN CUANTITATIVA

OBRAS DE ARTE PÚBLICO

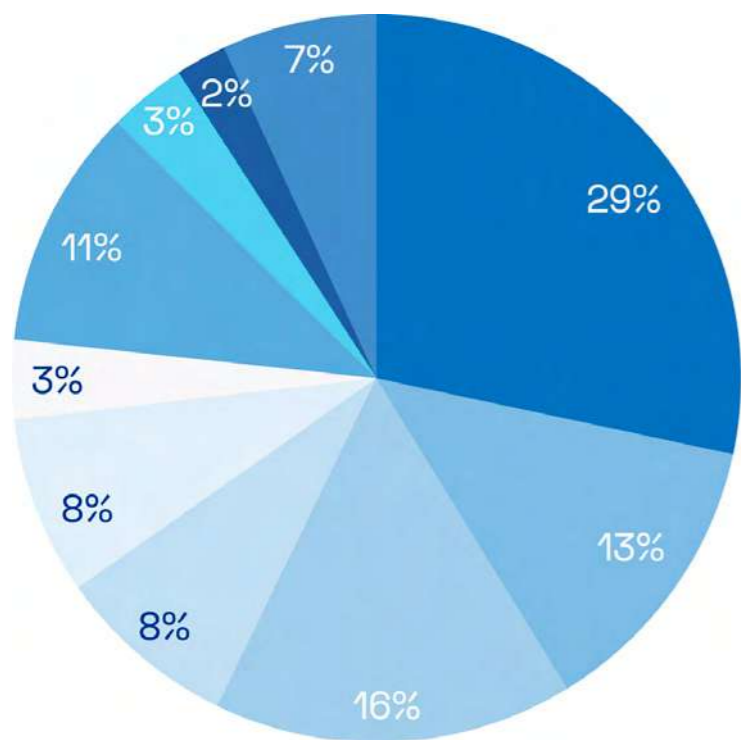


Gráfico 1: Cantidad total de obras según distrito

Una condición tácita en la información disponible es la imposibilidad de diferenciar territorialmente más allá del distrito en que se emplazan las obras (eventualmente esto podría resolverse). Respecto a esto, la decisión metodológica fue considerar como Grupo Periferia (GP)²³, las obras emplazadas en los distritos 7, 8, 9 y 10 y, por tanto, las obras ubicadas en sectores no periféricos (GNP)²⁴, las correspondientes a los distritos 1, 2, 3, 4, 5 y 6. Esta decisión es consiente de cierto sesgo en su análisis (no todas las zonas del distrito 7 son periferia, y algunas del distrito 6, por ejemplo, si lo son). Sin embargo, el análisis nos permitirá comparar proporcionalmente los ritmos de producción entre los grupos diferenciados y, por

tanto, establecer, al menos desde lo cuantitativo, si efectivamente existe un incremento en el ritmo de producción de obras en periferia durante el periodo establecido.

- GRUPO PERIFERIA (GP): Districte 7, 8, 9, 10.
- GRUPO NO PERIFERIA (GNP): Districte 1, 2, 3, 4, 5, 6.
- CASOS VÁLIDOS SEGÚN TIPO: Esculturas y monumentos, (sin contar: Placas conmemorativas, Elementos Urbanos y Edificios de Protección Arquitectónica).

²³ Distritos que reúnen las obras consideradas "en periferia".
²⁴ Distritos que reúnen obras consideradas "no en periferia".

Desde ya podemos apreciar que existe una amplia diferencia en la distribución del arte público de la ciudad entre centro-periferia. Por un lado, solo Ciutat Vella agrupa casi el 30% del total de las esculturas de la ciudad, siendo Sants-Monjuic el segundo distrito con mayor producción acumulada de arte público. En periferia, destaca el caso del distrito Sant Martí y Horta-Guinardó, los cuales acumulan una cantidad de obras cercana al promedio de la ciudad (147 esculturas por distrito). En contraste, vemos que Sant Andreu es el distrito con menor acumulación de arte público (solo 32 obras)²⁵.

Pero para poder esclarecer nuestra pregunta, no basta con saber la distribución de las obras en la ciu-

dad. Debemos aproximarnos a interpretar los ritmos de producción de arte público a lo largo del tiempo. Para mejorar la calidad de datos recopilados en función de esta pregunta hemos tomado la decisión metodológica de establecer un rango temporal de análisis, descontando aquellos casos que no cuentan con información asociada al año de creación de la escultura (257 casos, principalmente asociados a esculturas antiguas de las cuales se desconoce dicha información), comprendiendo las obras creadas entre 1850-2019 (fecha del último caso registrado). Primero, veamos los datos globales de la ciudad respecto a la producción de arte público agrupadas en décadas²⁶:

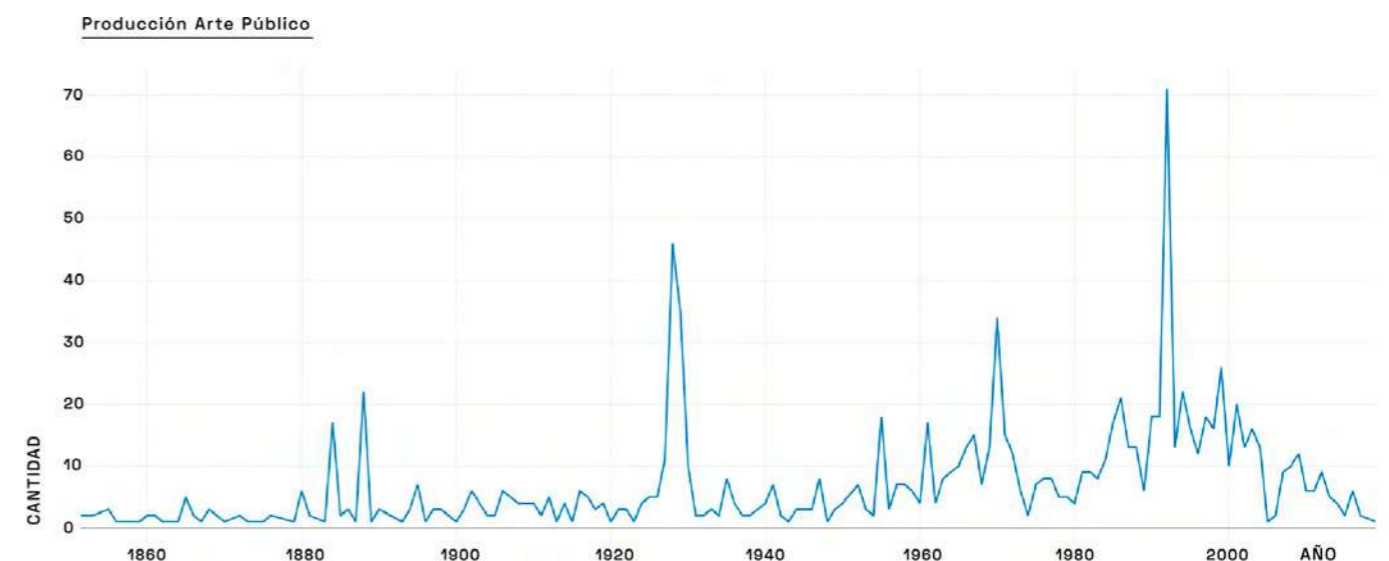


Gráfico 2: Obras de arte público en Barcelona, según décadas de producción.

Lo interesante de este gráfico, es que podemos apreciar claramente los puntos álgidos de producción de arte público, directamente asociados a los grandes eventos desarrollados en la ciudad: Exposición Universal de 1888 (22 obras), Exposición de 1929 (46 obras, realizadas el 28 pero claramente en

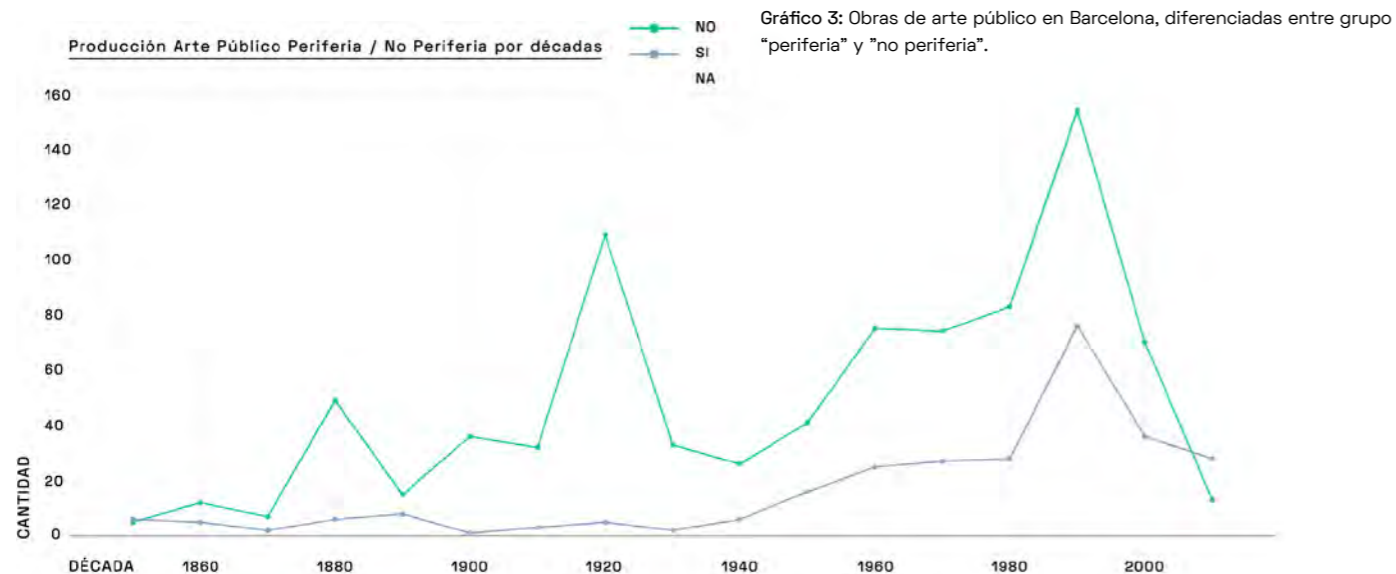
²⁵ Respecto a esto, un caso relevante es Bon Pastor, barrio de Sant Andreu que, prácticamente, no cuenta con obras de arte público (salvo elementos muy puntuales).
²⁶ A contar de este punto, los datos fueron trabajados a partir del programa RStudio.

2. ¿MONUMENTALIZACIÓN EN PERIFERIA?
PRIMERA APROXIMACIÓN CUANTITATIVA

función de la expo.) y los Juegos Olímpicos del 92 (71 obras), como punto máximo de producción de arte público en la ciudad. Otro elemento a destacar es la identificación de un punto importante en 1970, en donde se realizaron 34 obras de arte público.

Los siguientes gráficos están asociados directamente a nuestra pregunta, ya no desde la visualización general de la producción de arte público en la ciudad, sino que a partir de la intención de diferenciar dicha producción entre los grupos ya establecidos como "periferia" y "no periferia".

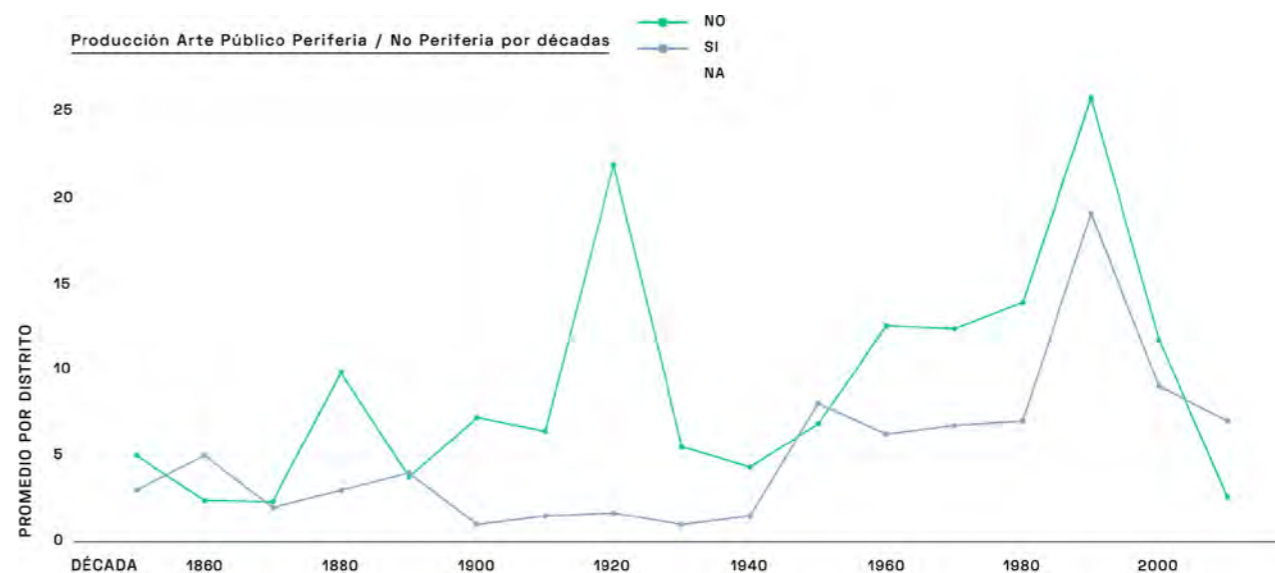
servar un correlato entre ambos grupos (es decir un aumento significativo de producción en periferia y no periferia) es en la década del 80, teniendo como momento de inflexión los Juegos Olímpicos del 92. Tanto la exposición de 1888, como la de 1929, centraron su foco en espacios relativamente centrales de la ciudad, y no tuvieron impacto en la reconfiguración de zonas periféricas (quizás para 1888 era muy prematuro considerar tales territorios, sin embargo, para 1929 ya podemos hablar de una periferia urbanamente definida como tal).



Este gráfico nos indica dos cosas fundamentales: primero, visto de este modo, no podríamos establecer que los procesos de monumentalización en periferia implican un desmedro en la monumentalización de lo que consideramos como "no periferia". Es decir, independiente del aumento en la curva de producción de arte público en periferia, esto nunca significó dejar de desarrollar arte público en otros espacios de la ciudad. Dicho esto, lo que sí podemos observar, es que a lo largo de los principales hitos de producción de arte público en Barcelona (1888, 1929, 1992), el único periodo en donde podemos ob-

servar un correlato entre ambos grupos (es decir un aumento significativo de producción en periferia y no periferia) es en la década del 80, teniendo como momento de inflexión los Juegos Olímpicos del 92. Tanto la exposición de 1888, como la de 1929, centraron su foco en espacios relativamente centrales de la ciudad, y no tuvieron impacto en la reconfiguración de zonas periféricas (quizás para 1888 era muy prematuro considerar tales territorios, sin embargo, para 1929 ya podemos hablar de una periferia urbanamente definida como tal).

Pero, como último ejercicio, pongamos a prueba nuestro propio análisis. Hasta el momento, no hemos hecho referencia a un problema proporcional a la hora de comparar ambos grupos. Si consideramos la división distrital como referencia de la distinción entre periferia y no periferia, no podemos obviar el hecho de que el primer grupo (periferia) reúne dos distritos menos que su contraparte. Apliquemos entonces un promedio distrital que nos permita, realmente, comparar la relación (total de obras divididas entre los distritos respectivos).



Claramente esta diferencia contribuye a evidenciar cierta disminución entre brechas de monumentalización, sobre todo durante la década de los 80, pero, inesperadamente, vemos como en ciertos periodos puntuales, el promedio de producción de arte público fue mayor en periferia que en no periferia (décadas del 1850-1860, 1940-1950, 2000-2010). La última década claramente habla de la realización del Forum de las Culturas (2004) como factor incidente. De todos modos, es innegable que el mayor incremento en la producción de arte público en periferia se da entre 1980 y 1990. El promedio de obras por distrito aumenta en más del doble (pasa de 7 obras en 1980 a 19 obras por distrito en 1990). En conclusión, al menos desde el análisis de los datos, podemos afirmar que cuantitativamente sí existió un proceso de monumentalización de la periferia de Barcelona, fundamentalmente desarrollado entre 1980-1992.

Gráfico 4: Obras de arte público en Barcelona, diferenciadas a partir del promedio por distritos "periferia" y "no periferia".

3. SELECCIÓN DE ESPACIOS

El presente apartado busca poder indagar, a partir de la investigación, respecto de espacios que fueron desarrollados en línea de lo que hemos comprendido como el proceso de monumentalización de la periferia. Tal como mencionamos en el final del apartado anterior, la propuesta es aproximarnos a la comprensión de dicho proceso, a partir del estudio específico de proyectos de espacio público enmarcados bajo esta estrategia. Qué tipo de distinciones, decisiones y determinaciones podemos observar en el desarrollo de proyectos monumentales y periféricos, las cuales nos hablan de la aplicación material de las consignas establecidas en el origen de los postulados del modelo.

Esta investigación se constituye como reflexión semi organizada. No busca aplicar una ficha unívoca y caracterizada a cada uno de los espacios por analizar. Esta caracterización (de ser posible), solo podrá hilvanarse como resultado del proceso investigativo, y no como matriz de investigación. En este sentido, la propuesta es, primero, aproximarnos al proyecto de espacio, para luego, y a partir de esto, intentar la realización de una consolidación general de la información que nos permita reunir los elementos desde una perspectiva más amplia y explicativa. De lo particular a lo general, el ejercicio comprensivo se organiza inductivamente.

Este trabajo se centra en profundizar en los procesos de monumentalización desarrollados en espacios periféricos de Barcelona entre las décadas del 80 y 90. Esto, con el objetivo de lograr reconocer las condiciones que motivan esta estrategia (¿por qué?) y comprender el desarrollo de estos proyectos en función de la transformación de dichas condiciones (¿cómo?). No basta con evidenciar la presencia o ausencia de las intervenciones, tampoco enumerar el incremento de su producción, sino que, además, debemos introducirnos en éstas, para, desde sus particularidades, responder a estas preguntas. Por otro lado, tampoco basta con buscar responder al ¿por qué? y al ¿cómo?, en tanto estas preguntas hablan mucho del diseño, más no del resultado. Desde acá, la observación actual de los espacios intervenidos y sus respectivos análisis nos permitirán contraponer la intención con la ejecución, más aún, asumiendo que la maduración de un espacio no es inmediata y que la estrategia contempla este proceso evolutivo como elemento central en la fundamentación de sus intervenciones. Otra consideración importante es entender que, a pesa de que el foco se fija en el carácter monumental (arte público) de la intervención, el análisis perdería sentido si disgregamos este elemento respecto del proyecto de espacio en su totalidad. Es por esto, que la investigación contempla no solo las obras,

sino que el diseño integral del espacio, poniendo énfasis en la relación (más o menos existente) entre espacio, proyecto urbano y monumento.

Dicho esto, el análisis de espacios se desarrollará, principalmente, a partir de la contraposición de dos caminos: por un lado la información documental disponible respecto a los procesos de diseño desde los cuales se desarrollan los proyectos, fundamentalmente a partir de la revisión de fuentes como el Archivo Contemporáneo de Barcelona, el Archivo Intermedio de Barcelona, el Repositorio Abierto de Conocimiento (BCNROC), el Portal de Información Urbanística (PIU), el Instituto Cartográfico y Geológico de Catalunya (ICGC) y el Catálogo de Arte Público de Barcelona. Por el otro lado, se encuentra toda la información levantada a partir del trabajo de campo realizado en 18 espacios públicos, de los cuales se escogieron un total de cinco a profundizar. Este trabajo consistió principalmente en la realización de un amplio registro fotográfico y el levantamiento de contenido analítico a partir de la observación participante (como usuario del espacio).

Con afán de organizar discursivamente el análisis, hemos distinguido cuatro ámbitos desde los cuales abordaremos los espacios. El primero tiene que ver con una breve contextualización respecto del emplazamiento de las intervenciones. Este apartado busca reconocer la ubicación del espacio en relación, sobre todo, al barrio y distrito en el cual se encuentra. Consiste en identificar calles, ejes y otros espacios que, de un modo u otro, están relacionados con la intervención analizada. También se propone una pequeña introducción al contexto histórico-social, en ningún caso con la intención de hacer una explicación histórica de la conformación social-territorial del espacio, pero sí, destacar ciertos aspectos que pueden ser relevantes a la hora de analizar un mínimo *pathdependency*. En segundo lugar, se propone un apartado asociado a indagar en el proceso y desarrollo de lo que entendemos

como proyecto-espacio. Es decir, un análisis desde los primeros planos propuestos, bocetos, maquetas y sus eventuales variaciones, considerando tanto la propuesta arquitectónica, como la propiamente monumental (obra de arte público). Introduciéndonos, a partir de la documentación disponible, en el desarrollo conceptual de la idea, su posterior planificación y su implementación final. El tercer ámbito, tiene espacial foco en la condición monumental del espacio a partir de la relación entre autor y obra. Busca describir las propuestas escultóricas y su relación con el espacio (funcional en cuanto monumento), pero también incorporando la figura del autor como componente relevante y determinante en la toma de decisiones respecto al proyecto de monumentalización. Es decir, hablar respecto de las particularidades de la obra en sí, pero también respecto del background del artista (trayectoria, procedencia, estilo, entre otros). En cuarto y último lugar, nos referiremos a la relación más general entre proyecto, espacio y periferia, a partir de nuestra apreciación (forjada desde el trabajo de campo) respecto a las intervenciones, buscando conectar la revisión propia del espacio con una visión más amplia del escenario, aproximándonos hacia la comprensión del eventual rol de cada espacio en función de un todo estratégico. De todos modos, la propuesta busca más facilitar la lectura que establecer un mecanismo estricto de aproximación al espacio. Por lo mismo, no será extraño ver que en algunos casos estos ámbitos se mezclan o cruzan. La idea es que prime la riqueza del análisis por sobre el formato mismo.

3. SELECCIÓN DE ESPACIOS

La selección surge a partir de una primera recopilación de información tanto de archivo, como en terreno. El objetivo fue abarcar un mapa más amplio, enfocándonos en los espacios que podríamos interpretar como más relevantes del proceso de monumentalización y regeneración de espacios públicos en la periferia durante los 80-90. Este proceso se tradujo en la investigación de 18 espacios los cuales se describen a continuación, indicando: nombre, año, arquitectos a cargo, obras de arte público y autores. Esta información está contrastada principalmente desde dos fuentes: el catálogo virtual de arte público y el documento *Barcelona. Espais Urbans 1981-2001* (de Lecea, I; Henrich, J, 2002).

- **Vía Julia (1986)**
Arquitectos: B. de Sola, J.M. Julià
Arte Público: "Als nous catalans" (S. Aguilar); "Torre Favència" (A. Rosselló)
- **Plaça Lluçmajor (1990)**
Arquitectos: P. Barragán, B. de Sola
Arte Público: "La República Homenatge a Pi i Maragall" (instalación de A. Viaplana y H. Piñón, a partir de escultura de J. Viladomat y medallón de Joan Pie).
- **Plaza Ángel Pestaña (1986)**
Arquitectos: E. Miralles; B. Tagliabue
Arte Público: "Font Mutant" (Enric Pladevall)
- **Plaza de les Treballadores i Treballadors de la Harry Walker (1999)**
Arquitecto: M. Quintana
Arte Público: "Fuente de la Harry Walker" (mismo autor)
- **Parc de la Creueta del Coll (1986)**
Arquitectos: J. Martorell, D. Mackay
Arte Público: "Elogi de l'aigua" (Chillida) y "Totem" (E. Kelly).
- **Plaça Font Castellana (1992)**
Arquitecto: J. Farrando
Arte Público: Madola

- **Parc de les Aigües/acceso norte al túnel de la Rovira (1991)**
Arquitecto: Marius Quintana
Arte Público: "El submarí soterrat" (Josep Maria Riera Aragó)
- **Parc de la Vall d'Hebron (1992)**
Arquitecto: E. Bru
Arte Público: "Mistos" (C. Oldenburg, C. van Bruggen) / "Dime dime, querido" (Susana Solano)
- **Plaza Soller (1984)**
Arquitecto: J.M. Julià, J.L. Delgado
Arte Público: "Homenatge a la Mediterrània" (X. Corberó).
- **Avinguda Río de Janeiro (1988)**
Arquitectos: P. Bardají; C. Teixidor
Arte Público: "Mitjana escultórica" (A. Roqué).
- **Rambla Prim (89-92)**
Arquitectos: J. Sanjosé; P. Barragán; M. Tersol
Arte Público: "El Llarg Viatge" (F. Torres Monsó) / "Fraternitat" (M. Navarro) / "Font del coure" (P. Barragán, desmontada en 2004)
- **Plaza de la Palmera (1985)**
Arquitectos: P. Barragán; B. de Sola
Arte Público: "El Mur" (R. Serra)

- **Plaza General Moragues (1987)**
Arquitecta: Olga Tarrasó
Arte Público: "Sense títol" (E. Kelly)
- **Plaza Islandia (1995)**
Arquitectos: A. Arriola; C. Fiol
Arte Público: Fuente "Gueiser" (A. Arriola; C. Fiol)
- **Parc del Clot (1986)**
Arquitectos: D. Freixes; V. Miranda
Arte Público: "Ritus de primavera" (B. Hunt)
- **Parc de la Trinitat (1993)**
Arquitectos: E. Batlle; J. Roig; M. Herce; J.M. Càmara; J.R. de Clascà; J.M. Serrano; X. Ruiwamba; X. Monclús
Arte Público: "Dona que es banya" (R. Bartolozzi) / "Cavalls desbocats" (J. Ros)
- **Rambla del Carmel / acceso sur túnel de la Rovira (1988)**
Arquitecto: por confirmar
Arte Público: "David i Goliat" (Roy Shifrin)
- **Jardins de Maria Cañardo / Velòdrom d'Horta (1984)**
Arquitectos: E. Bonell, F. Rius
Arte Público: "Poema visual transitable en tres temps" (Joan Brossa)

Teniendo ya una idea concreta de los espacios intervenidos, se definió seleccionar los casos a partir de tipologías de espacios públicos: parque, plaza, calle, avenida. Sin embargo, luego de aplicar dicha distinción, pareciera que algunos espacios no calzan completamente. Las tipologías "parque" y "plaza", son bastante claras a la hora de identificar los espacios, sin embargo, "calle" y "avenida", son categorías que, al menos desde los espacios revisados, no son tan simples de aplicar. Por un lado, aparecen monumentos que articulan dichos espacios viarios (Lluçmajor, Río de Janeiro, Font Castellana) y, por otro, pareciera quedar fuera una tipología clásica de Barcelona, la rambla. En función de la distinción y diversificación de la selección de intervenciones, se propone unificar calle/avenida, agregando a la rambla como nueva tipología. De este modo, contamos con 18 espacios divididos en 4 tipos. Viendo que existe una mayor presencia de parques y plazas, se propone escoger un total de 5 casos: 1 parque, 2 plazas, 1 calle/avenida y 1 rambla. En el siguiente recuadro, marcados en color, se observa la selección propuesta, la cual no solo se funda en su tipología, sino que, considerando la información recopilada, su relevancia como proyectos emblemáticos o por cualidades que nos permiten tratar mejor algunos temas propios de la investigación.

PARQUE	PLAZA	CALLE / AVENIDA	RAMBLA
del Clot	Islandia	Font Castellana	del Carmel
de la Trinitat	● G. Moragues	● Río de Janeiro	Rambla Prim
● Creueta del Coll	● de la Palmera	Plaça Lluçmajor	● Vía Julia
de les Aigües-Rovira	Plaza Soller		
Vall d'Hebron	Harry Walker		
Maria Cañardo	Ángel Pestaña		

Cuadro 1: Selección de espacios a analizar (ci).



Imagen 23: Espacios Urbanos construidos / Espacios Urbanos recorridos. Elaboración propia, a partir de *Barcelona Espacios Urbanos 1981-2001* (Ajuntament de Barcelona, 2001).

1. Avenida Río de Janeiro



Imagen 24: Av. Río de Janeiro (dir. norte). Fotografía del autor.

1. Avenida Río de Janeiro

FICHA TÉCNICA

Nombre	Avenida Río de Janeiro
Distrito / Barrio	Nou Barris / La Prosperitat
Tipo de espacio	Calle / Avenida
Año (proyecto / entrega)	1985 / 1989
Proyecto arquitectónico	P. Bardají; C. Teixidor
Proyecto escultórico	A. Roqué, "Mitjana escultórica"

AVENIDA RÍO DE JANEIRO forma parte de una serie de proyectos asociados a la Ronda del Mig (cinturón viario que recorre cerca de 14 kilómetros de la ciudad, originalmente trazado por León Jaussely en 1907) y su enroque con Avenida Meridiana, uno de los principales ejes de la ciudad, originalmente dibujada en el Plan de Reforma y Ensanche de Ildefons Cerdá (1859). El espacio corresponde a una cicatriz del primer trazado de la ronda, postergado ante un proyecto que no llegó por completo. Un terreno reservado, en torno al cual se edificaban polígonos de vivienda, propios de los proyectos desarrollistas, y por tanto carentes de urbanidad, levantados como islas de espalda a la calle, cortando la conexión natural respecto del resto de La Prosperitat. Las dispares cotas del territorio favorecían esta especie de interrupción urbana. La pulsión popular de los vecinos demandaba una solución que, más que retomar la idea de autopista, apuntara a defender la escala humana del barrio, cociendo la antigua cicatriz.

Bardají y Teixidor rescatan esta idea, sin dejar de hacerse cargo de la necesidad funcional de la vía en términos de conectividad (entre Av. Meridiana y Paseo Valldaura). Diseñan una mediana escalonada con conexiones que permiten su cruce peatonal, anchas aceras en ambos costados, arbolado y elementos vegetales que buscan aminorar el efecto barrera del elemento rectilíneo que acompaña y secciona la avenida. Frente a los primeros diseños, se decide incorporar la propuesta escultórica de Agustí Roqué, quien introduce 11 piezas que terminan por dar ritmo y forma a la estructura, integrándose, pero al mismo tiempo manipulando el diseño original, recualificando una intervención de alta calidad urbana, en una escultura de 306 metros de largo.

Emplazamiento

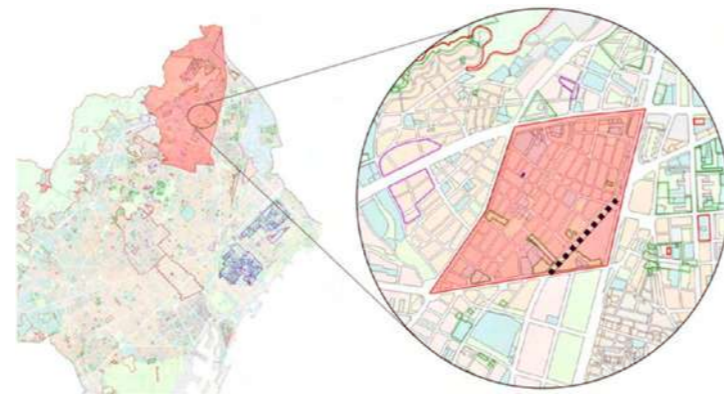


Imagen 25: Emplazamiento Av. Río de Janeiro.
Fuente: Portal de Información Urbanística BCN y Google Earth
<https://earth.google.com/web>

La Avenida Río de Janeiro se emplaza en el distrito de Nou Barris, específicamente en el barrio de La Prosperitat.

Conecta el Límite sureste del barrio, Avinguda Meridiana (1), frontera con el distrito de Sant Andreu del Palomar, con el límite oeste, Passeig Valldaura (2), frontera con el barrio de Porta. También permite la continuidad del Passeig Santa Coloma (3). El cual culmina en el municipio del mismo nombre.

Cuatro calles la seccionan: Carrer d'en Tissó (marca el principal hito o remate de la escultura), Joaquim Valls (punto más alto entre diferencia de cotas, en donde se ubica la conexión tipo rampla y escalera como solución topográfica), Carrer d'argullós (la escultura comienza a aparecer) y Carrer de Baltasar Gracián (marca el trayecto arbolado, previo a la escultura).

La Prosperitat pertenece a un conjunto de barrios que responden a una transición agrícola-urbana. Desde Can Dragó hasta la primera piedra en 1919 del conjunto de casas construido por la Cooperativa de la Habitación Barata, el Barrio inicia un vertiginoso proceso de crecimiento (poblacional y habitacional), liderado por un incremento del sector manufacturero, una fuerte migración española y la necesidad de construir vivienda. La llegada de distintas fábricas, destacando la automotriz Harry Walker (1954), termina por consolidar el perfil de un barrio obrero de fuerte asociatividad, organizado a partir de movimientos sociales que pujan por sus derechos urbanos, en contraposición del desatado desarrollismo iniciado en la zona, principalmente a partir del plan parcial de 1958. Este proceso traerá consigo un fuerte contraste entre la creciente densificación del barrio y la evidente carencia de equipamientos y es-

pacios públicos. En 1967 se construyen los polígonos de vivienda que colindan con la Avenida Río de Janeiro. Fieles a su configuración, rompen con la línea de construcción entre medianeras (la cual, al menos, se había mantenido), generando espacios ni públicos ni privados, carentes de urbanidad y desconectados del tejido barrial.

Los años 80 harán escucha a las continuas manifestaciones levantadas desde el barrio, con la llegada del metro y los distintos proyectos de espacio público desarrollados (Plaza Ángel Pestaña en 1986, Vía Julia en el mismo año y Avenida Río de Janeiro en el 89, entre otros que vendrán después), el Ajuntament comienza a dar respuesta a una zona de la ciudad que, según los datos del boletín estadístico de 1985, contaba con la tercera densidad poblacional más alta de Barcelona luego del Example y Ciutat Vella (294.9 hab/ha), pero con la segunda menor dotación de plazas arboladas (1094 m²)²⁷.

²⁷ Datos del Departamento de Estadísticas y Difusión de Datos de Barcelona: Estadística municipal: Butlletí. 1985



Imagen 26: Sector Av. Río de Janeiro en los 70.
Fuente: <https://laproperitat100anys.files.wordpress.com>



Imagen 27: Remodelación de la avenida, 1986.
Fuente: BCNROC, Departamento de Urbanisme.

PROYECTO DE ESPACIO

La incorporación escultórica de Agustí Roqué en el proyecto de Avenida Río de Janeiro no es inmediata. Los primeros planos asociados a la mediana no distan mucho, en términos estructurales, del resultado final, aunque no consideran las 11 piezas del escultor. El archivo contemporáneo de Barcelona conserva tanto los planos iniciales, desarrollados por los arquitectos Bardají y Teixidor en 1985, como los que incorporan la propuesta de Roqué en 1986. Es muy interesante ver cómo artista y arquitectos logran trabajar sin pisarse los talones. Una simple contraposición de imágenes nos muestra cómo el proyecto arquitectónico se funde con el escultórico, pareciendo siempre haber estado ahí, aunque al mismo tiempo, marcando una presencia ineludible.

Sin embargo, otros antecedentes nos indican que mucho tiene que ver con el encargo, hecho ya alertado por de Lecea [2006], en donde la claridad de la idea juega un rol central. Esto puede apreciarse en la cláusula cuarta del contrato firmado entre el Ayuntamiento y el artista en julio del 85. En esta se indica explícitamente que el conjunto escultórico:

«...estará formado por unos elementos lineales de hormigón tratado, que se ubicarán a lo largo de la mediana de dicha avenida, con un elemento significativo situado en la propia mediana, junto a la Avenida Meridiana. Estos elementos escultóricos, con el césped y el resto de jardinería, constituirán el elemento compositivo central de la avenida.»²⁸

Con plazo máximo de poco más de 4 meses, y a cambio de 1.600.000 pesetas, el escultor tendría que elaborar la maqueta de la obra y el estudio de su ejecución.

Podemos apreciar en la contraposición de planos, la presencia/ausencia de la obra de Roqué, ejemplificada en los tres tramos más significantes de la avenida.

²⁸ Contrato entre el Ayuntamiento de Barcelona y Agustí Roqué. 16 de julio de 1985. Archivo Contemporáneo de Barcelona.

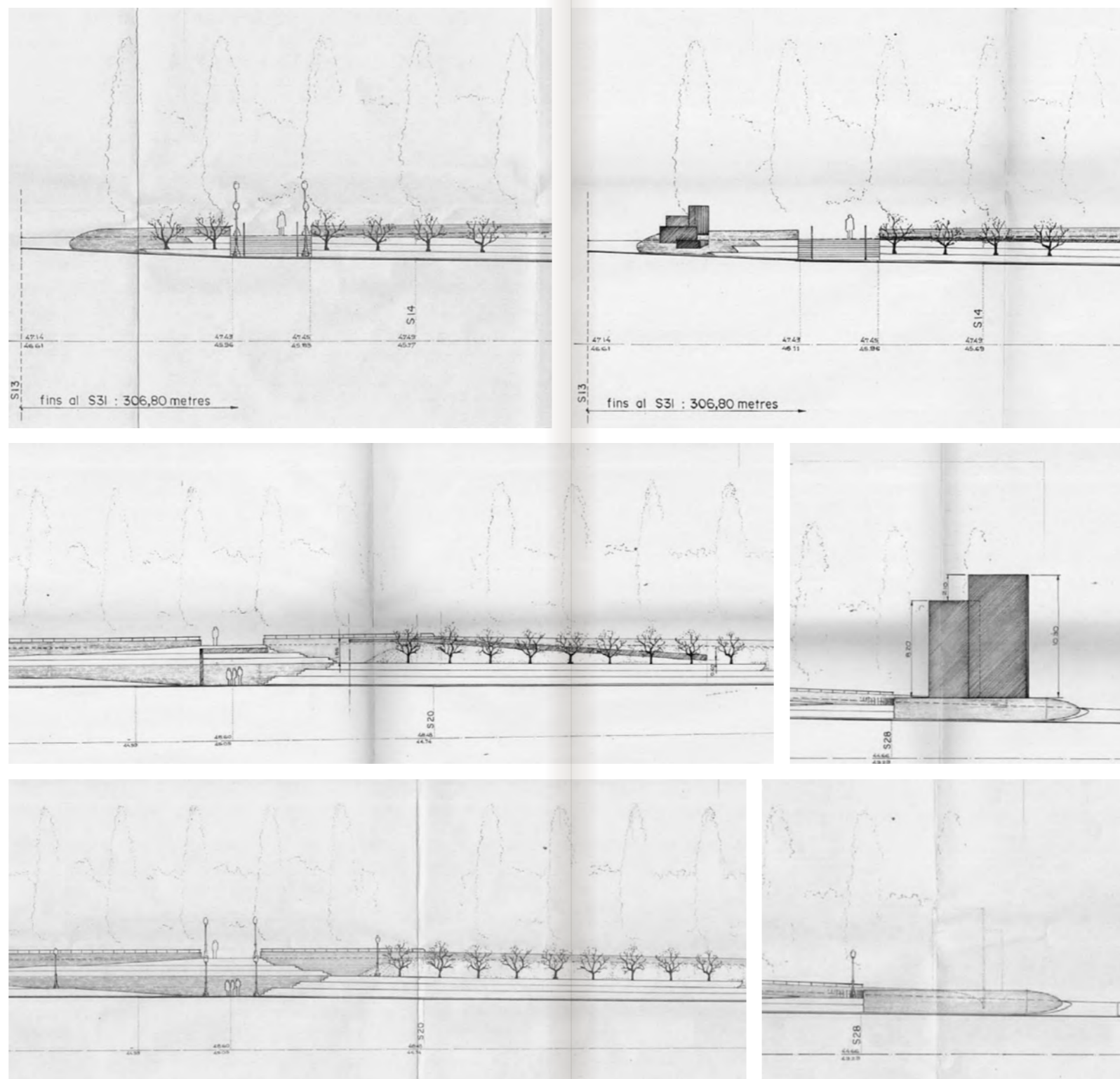


Imagen 28: Contraste entre sección longitudinal original (1985) y proyecto escultórico (1986). Archivo Municipal Contemporáneo.

En términos procedimentales del proyecto, nos parece relevante visualizar cómo el arte público puede abrazar el diseño del espacio sin pretender competir con el mismo. Valerse del espacio dado (topográfico) y el construido (mediana), para potenciarlo sin dejar de lado su propio lenguaje escultórico.

Por otro lado, vemos cómo desde el diseño urbano propuesto por los arquitectos municipales, la necesidad de significar mediante arte público es comprendida desde el propio desarrollo del proyecto, traduciéndose en un encargo concreto, claro y decidido, dando un giro, no siempre esperado, a una tipología de espacio público (avenida) que no suele ser el terreno más recurrente de la escultura pública en la ciudad.

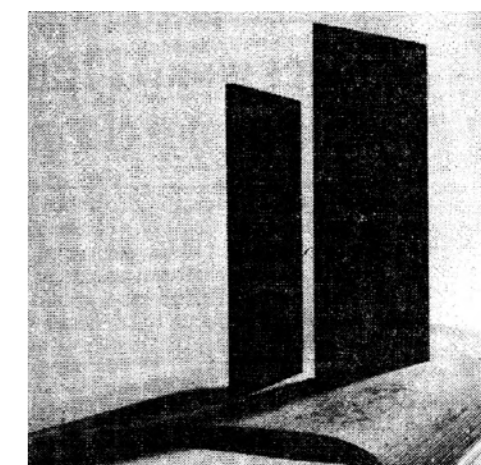


Imagen 29: Detalle de maqueta *Mitjana Escultòrica* (placas que rematan el conjunto). Fuente: La Vanguardia, 23-04-86.

Imagen 30: *Mitjana Escultòrica*, instalación de placas (1989). Fuente: BCNROC, Departamento de Urbanisme.

AUTOR - OBRA

Mitjana Escultórica es de autoría de Agustí Roqué (1942-2017), escultor que, pese a una basta trayectoria expositiva en varias de las principales galerías europeas, ganador del premio FAD 1989 (por la misma escultura aquí presentada), es de difícil búsqueda en términos informativos. Nacido en Barcelona, hijo de escultor, comienza a hacerse un nombre en la escultura fuera de su ciudad natal. Lo cierto es que a la fecha del encargo (1985), no podríamos considerar a Roqué como un artista de renombre en lo que a Arte Público se refiere. En efecto, según consta en su propia web (principal plataforma difusora de su obra), antes de entrar al proyecto de Avenida Río de Janeiro, solo contaba con dos experiencias en escultura pública: Homenatge als fundadors del port (Puerto del Balís, Sant Andreu de Llavaneres, Barcelona, 1984) y algunas esculturas de mármol encargadas por el Ayuntamiento de Jeddah (Arabia Saudita, 1983). Piezas de las cuales no se encuentra registro en su catálogo.

Es bastante claro que su participación en el proyecto de Avenida Río de Janeiro constituye un salto para Roqué en lo que a escultura pública respecta. Esto da cuenta de una de las características propias del programa de arte público durante sus primeros años: además de apuntar a artistas de renombre internacional o nacional, buscar potenciar el talento local, generando espacios para la promoción de los propios escultores de la ciudad.



Imagen 32: Rampa y escalera, Av. Río de Janeiro. Fotografía del autor.

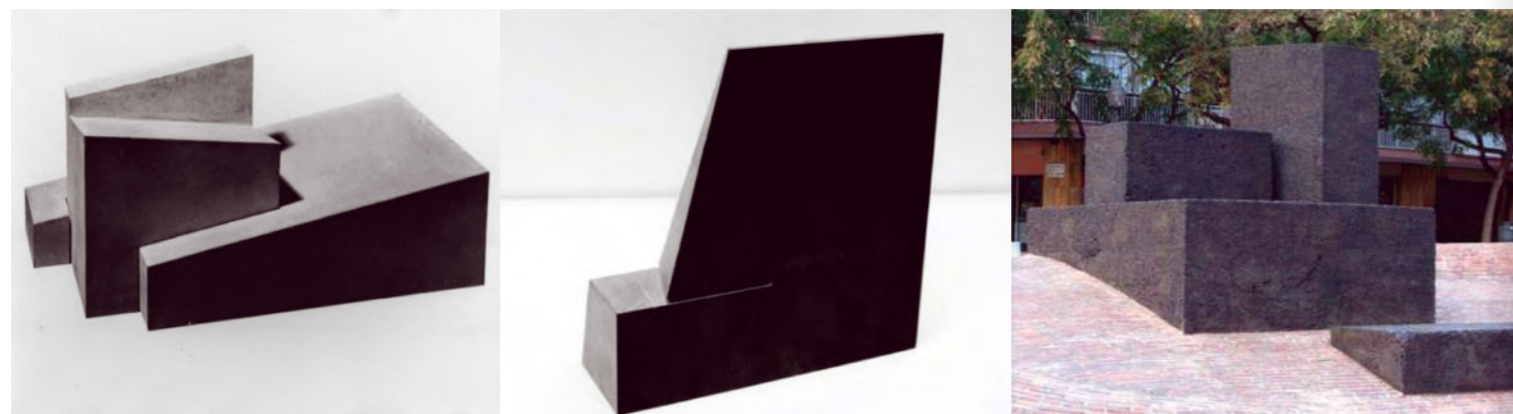


Imagen 31: Permanencia (1982), Eines (1985), Mitjana Escultórica (1989).
Fuente www.agustiroque.com

Cuando se le preguntó a Roqué sobre la función de su escultura, este dijo:

«Es la mediana que separa dos carriles por los que circulan coches. Hay que tener en cuenta que no es un parque al que la gente va a sentarse. Al ser una vía rápida de coches, quise imprimir a mi trabajo la imagen que percibes cuando vas en tren (...) todo muy rápido, pero siempre queda algo en la memoria. (...) Lo que he querido lograr es que mi escultura no sea solo las piezas que yo he hecho, sino que todo el conjunto, mi trabajo y el de los arquitectos, forme una unidad...»
[La Vanguardia, 23-04-86].

En este sentido, vemos cómo la “monumentalización” del espacio puede darse incluso sin un mensaje evidente. Sin una placa o bandera, sin conmemorar nada en particular. En este caso prima la capacidad de significación de la obra, no por una interpelación a la memoria, sino por su cualidad de singularización. Es decir, el valor particular de un espacio a partir de su propia diferenciación respecto de otros. Una distinción que podría interpretarse como la planteada por Debray (1989) entre monumento-mensaje y monumento-forma.

Mitjana Escultórica se compone de 11 elementos de hormigón encofrado, teñidos color marengo con un pigmento traído desde Alemania. Las piezas están distribuidas a lo largo de 306 metros, e interactúan con la mediana que perfila y conecta ambas calzadas de la avenida. Creciente de cara al norte, los elementos se disponen desde una mayor horizontalidad (a lo largo del trazado), con algunas puntuaciones, pero rematando con dos placas verticales de 12 y 8 metros, en lo que constituye el principal hito de la escultura. La ejecución de la obra habría costado 17 millones de pesetas según consta en el Catálogo de Arte Público de Barcelona²⁹.

²⁹ Las principales características formales de la obra han sido obtenidas a partir del catálogo de arte público, disponible en: <http://w10.bcn.cat/>

APRECIACIÓN PROYECTO-ESPACIO-PERIFERIA

La avenida, en su totalidad, tiene una extensión de unos 450 mts. de largo, de los cuales los primeros 144 (contando desde Paseo Valldaura) corresponden a una división arbolada de ambas calzadas, antes que la diferencia de cotas comience a pronunciarse. Luego vienen los 306 mts. que componen la mediana escultórica que opera como monumento y conexión entre los tramos de mayor diferencia topográfica entre calzadas. En términos generales, la mediana varía su ancho (entre calzadas) de 7.5 mts. aprox. en el cruce central y final (placas) y 5.5 mts. en su cruce inicial (saliendo desde Valldaura). La estructura central es acompañada por dos paseos laterales (aceras), los cuales promedian poco más de 10 mts. (dependiendo de la aparición de estacionamientos o la conexión con zonas verdes). En total, entre fachadas hay un aproximado de 50 mts., considerando aceras, calle, ciclovía y mediana. Otro elemento por destacar es el empalme con la denominada “Plaza Verde”, a la altura del cruce central (Carrer Joaquim Valls). Esta plaza también podría enmarcarse (en menor grado) bajo la intención “monumentalizada” del conjunto, a partir de la incorporación de una fuente alargada (tipo línea de agua) la cual cuenta con una fila de disparadores de chorros de agua que se iluminan en la noche (al menos cuando están operativos).

Imagen 33: Planta proyecto Av. Rio de Janeiro (1986).
Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona.



Imagen 34: Empalme cruce central de la mediana con la Plaza Verde de la Prosperitat. Imagen obtenida de Google Earth.

La escultura comienza con un grupo escultórico de mediana altura que puntúa el inicio del monumento (en este punto, la diferencia de cotas es la menor: 0.53 mts.). Este hito también marca el primero de los tres cruces peatonales que considera la obra. Comienza el tramo central, en donde la mediana empieza a levantarse en largos bloques escalonados de concreto, ladrillo y espacios cubiertos de césped sobre el cual reposan elementos horizontales poliédricos que van trazando la escultura a lo largo.



Imagen 35: Inicio del conjunto escultórico y primer cruce peatonal de la mediana. Imagen obtenida de Google Earth.

Ya en el segundo cruce peatonal, la mediana alcanza su mayor diferencia de cotas entre calzadas (3.77 mts.), situación solucionada a partir de una amplia rampla que en dos tramos logra conectar ambas calzadas sin impedir el cruce de personas con movilidad reducida. Al mismo tiempo se eleva una escalera que brinda la opción de acortar camino para quienes no necesiten de la opción anterior. Otro elemento escultórico conecta la parte baja de la mediana con la calzada superior, casi señalizando el paso dispuesto.



Imagen 36: Cruce central de la mediana. Imagen obtenida de Google Earth.

El último tramo del monumento-mediana, corresponde a lo que podríamos denominar el signo de exclamación de la obra: un tercer cruce peatonal rematado con las dos placas ya mencionadas (de 12 y 8 metros respectivamente). Sin demasiada extravagancia, cortan de manera vertical, el ritmo continuo de la escultura, anunciando su existencia frente al eje principal (Avenida Meridiana).

Imagen 37: Hito final de la escultura, al llegar a Avenida Meridiana. Imagen obtenida de Google Earth.



“Mitjana Escultóricas”, desde la perspectiva de este estudio, representa muy claramente uno de los objetivos característicos del “Modelo Barcelona” en su etapa inicial: poner en el centro la idea de “proyecto”, como herramienta principal de aproximación al territorio. En este sentido, monumento y arquitectura sirven a un mismo propósito y no se entienden por separado. En efecto, la escultura de Roqué es en sí misma muy arquitectónica y el proyecto de Bardají y Teixidor es, de igual modo, muy escultórico. La síntesis entre ambos diseños es coherente y orgánica. Sin embargo, esta simbiótica relación quizás está muy exacerbada, a tal punto que la escultura podría perder singularidad y potencia simbólica (misión principal de la misma), sobre todo considerando que su intención no es mensaje, sino forma.

Otro punto que se aprecia tiene que ver con la relación ritmo-extensión. Sus 306 metros de largo, combinados con una disposición más bien horizontal, determinan una perspectiva de apreciación más orientada al automóvil que al peatón (esto dicho por el mismo Roqué). El único momento vertical son las placas que rematan al llegar a Meridiana, sin embargo, considerando la amplia extensión entre fachadas (50 metros aprox.) la dimensión de estos elementos podría crecer más sin problemas.

A nuestro juicio, el principal valor del monumento, más allá de su evidente calidad artística y material, es tipológico. Su orgánica incrustación como elemento articulador entre calzadas topográficamente segmentadas, la configuración de monumento-avenida, representan una solución propia del modelo, una defensa del espacio público de calidad, más allá del practicismo con que, por lo general, se tiende a resolver este tipo de casos. La voluntad de monumentalizar el espacio público en todos sus formatos, con la convicción de que este es funcional, pero sobre todo social, simbólico, construido.

APRECIACIÓN
PROYECTO-ESPACIO-PERIFERIA

Imagen 38: Evolución urbana de la avenida según ortofotos. Fuente ICGC.



Siguiendo este camino, debemos situar este proyecto como parte del programa que se forjaba en los 80: dotar de espacio público a las zonas periféricas de la ciudad, en tanto estas han devenido cada vez más en la negación del mismo. Esto lo vemos claramente en el conjunto de polígonos de vivienda que se ubica entre Río de Janeiro y Meridiana. Edificios de 13 pisos que se desmarcan de la tradicional construcción entre medianeras, rompiendo la lógica de calle, y produciendo espacios residuales que son tierra de nadie. Río de Janeiro es solo una de las distintas actuaciones que buscaron volver a tejer dicho espacio fragmentado, funcionando como intervenciones estratégicas que permitieran producir "urbanidad" en zonas carentes de esta.

Pero ¿Cómo evoluciona el territorio frente al programa? vemos distintas imágenes del sector a lo largo de más de 6 décadas. Desde una situación semi-urbana, la cual aún reparte territorio entre vivienda, industria y zonas agrícolas (1956), el crecimiento urbano impartido desde el desarrollismo, despojado de espacio público (1986), el territorio ya intervenido (2000) y la consolidación (o no) de dicha intervención (ortofoto vigente). En el camino aparecen calles, avenidas, plazas, equipamientos deportivos y sociales. Es interesante apreciar que, hasta el día de hoy, el triángulo sobrante de la operación de polígonos entre Río de Janeiro y Meridiana, sigue ahí, como espacio expectante de un proyecto indeciso.

Imagen 39: Vista hacia Paseo Valldaura. Fotografía del autor.



Los vecinos del sector claman por más espacios verdes, otros intereses por más vivienda, por de pronto, un casal de jóvenes sobrevive improvisadamente en container provisionales.

Es cierto que aún se percibe la diferencia urbana entre lado y lado de Río de Janeiro. Pero creo que, sin contar la disparidad en la configuración misma del conjunto de viviendas, en términos de espacio público, es Meridiana la que termina por cercar perimetralmente el triángulo. Tipológicamente, en este punto de su trazo, Meridiana sigue siendo una autopista entre barrios (y distritos). Su envergadura, completamente orientada al coche, segmenta el ritmo urbano,

aislando lo que Río de Janeiro quiso coser. No toda Meridiana sigue este formato. Vemos que mientras nos aproximamos a Glories, la autopista va tendiendo a avenida. Lo esperable es que esa configuración cubra toda su extensión.

Sea uno u otro el caso, "Mitjana Escultórica" opera como elemento distintivo, como hito, como exclamación. Como afectación formal del espacio esperable, de tal modo que significa un elemento urbano bastante poco significado. En efecto, llevamos diez páginas hablando de una medianera. Por otro lado, esta intervención tampoco puede entenderse o valorarse sin incorporarla en un conjunto de proyectos (distintos y variados entre sí) que terminan por desplegar la operación de regeneración urbana tanto de La Prosperitat como de sus barrios aledaños.

Una red de espacios intervenidos o directamente creados. Surgidos del espacio baldío, la expropiación o la reconstrucción de territorio. La siguiente imagen busca poner en perspectiva el proyecto de Avenida Río de Janeiro, como parte de un *corpus* que se va tejiendo según se desplace la ruta. La apuesta del Modelo fue la de tejer esta red, sin perder de vista la negación del utópico "plan" ante la puesta en luz del detalle del "proyecto". Es así como cada intervención es un sello de autor (arquitectónico-monumental), analizable en sí misma, pero comprendida en conjunto.



Imagen 40: Red de principales espacios públicos intervenidos y/o vinculados al barrio. Fuente, ICGC.

- Carrer Pablo Iglesias calle central del barrio, conecta la Ronda con la plaza Àngel Pestaña (centro cívico del barrio).
- Ronda de Dalt y Meridiana funcionan como vías rápidas de conexión urbana.

- Avenida Río de Janeiro.
- Eje Francesc Layret - Àngel Pestaña unifica espacios en cotas a desnivel (Verdúm más alto, Prosperitat más bajo) a partir de la vía Júlia.
- Vía Júlia permite coser Verdúm y Prosperitat, además de ser el principal eje comercial.
- Plaza Lluçmajor o de la República es un eje que unifica Prosperitat, Verdúm, Guineueta y Porta.

- Encerrados en círculos blancos, podemos ver como se articulan espacios públicos (Parque de la Guinaueta, P. Central de Nou Barris, P. Trinitat Vella y al centro, el eje Francesc Layret - Àngel Pestaña y la Plaza Zona Verde.

2. Vía Julia



Imagen 41: Vía Julia al llegar a Vía Favencia. Fotografía del autor.

2. Vía Julia

FICHA TÉCNICA

Nombre	Vía Julia
Distrito / Barrio	Nou Barris / La Prosperitat
Tipo de espacio	Rambla
Año (proyecto / entrega)	1982 / 1986
Proyecto arquitectónico	B. de Sola, J.M. Julià
Proyecto escultórico	A. Rosselló, "Torre Favència" S. Aguilar, "Als nous catalans" J. Plensa, "Escullera" A. Viaplana y H. Piñón, a partir de escultura de J. Viladomat y medallón de Joan Pie, "La República - Homenaje a Pi i Margall"

Emplazamiento

La Vía Julia es un proyecto paradigmático. Foco de diversos estudios, representa, quizás, la aproximación más cercana al planteamiento original del "Modelo Barcelona" en lo que a actuación en periferia respecta. Regeneración urbana a partir del proyecto: de espacio público, monumentalización, recuperación viaria, conexión y urbanidad. Solución topográfica entre dos barrios cortados por una calle semi-urbanizada podríamos afirmar que su proceso de monumentalización constituye uno de los más completos en términos tipológicos. Siguiendo con la distinción de Debray (1989), Vía Julia reúne monumentos mensaje (La República - Homenaje a Pi i Margall, A Josep Anselm Clavé i a l'Agrupació Sardanista l'ideal d'en Clavé), forma (Torre Favència y Als nous catalans en distinto grado) y trazo (la tipología "rambla" como trazo histórico catalán). Para efectos de este análisis, si bien los proyectos no son uno solo, consideraremos al Eje Vía Julia, como el conjunto de intervenciones concatenantes, iniciadas con el proyecto de B. de Sola y J.M. Julià. Es decir, la propia Vía Julia, Plaza Lluçmajor (de La República) y Francesc Layret, alcanzando en menor medida (por mero distanciamiento) la plaza Àngel Pestaña.

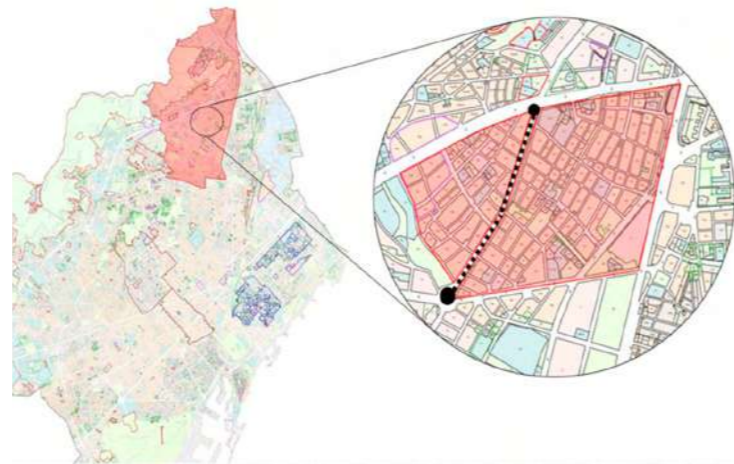


Imagen 42: Emplazamiento Vía Julia. Fuente: Portal de Información Urbanística BCN y Google Earth <https://earth.google.com/web>

Vía Julia se emplaza en el distrito de Nou Barris, específicamente entre el barrio Verdum y La Prosperitat.

Conecta la Vía Favència (1) con el eje Lluçmajor (5), encuentro entre Paseo Valldaura, Vía Julia y Paseo del Verum.

Al mismo tiempo, une Verdum y Prosperitat, barrios situados en una importante diferencia de cotas, siendo el principal punto de cruce la Plaza Francesc Layret y el jardín que conecta con la Plaza Àngel Pestaña (3).

La vía se divide en dos secciones principales en relación con el pronunciamiento de la diferencia entre cotas. Primero (4), un trayecto de menor desnivel, el cual separa calzadas a partir de una división menor demarcada por una fila de palmeras washingtonias. Segundo, a la altura de Francesc Layret, en donde la separación toma forma de rambla, incorporando una pérgola alargada (2) junto a la estación del metro.

El trazo de Vía Julia nace del plan Jaussey (1905), teniendo continuidad en el plan de enlaces de 1917, previsto como respuesta a la agregación de los municipios periféricos a Barcelona. Su denominación actual data de 1946, y tiene su origen en el nombre romano de la ciudad: *Colonia Iulia Augusta Paterna Faventia Barcino*³⁰. Anterior a este título, se conocía como "40 metros", en alusión a el ancho de la calle entre fachadas, teniendo un breve paso bajo el nombre de Karl Marx (durante la segunda república). Su compleja condición topográfica, facilitó su figura divisoria entre barrios, siendo, sin embargo, punto de activa interacción social, cultural y comercial. Con la entrada del gobierno democrático, las demandas sociales por la mejora urbana de la zona (ya mencionadas en otros casos del distrito) fueron propiciando la determinación de uno de los proyectos más emblemáticos en periferia.

³⁰ Información disponible en el Nomenclator de Barcelona: <http://w10.bcn.cat/APPS/nomenclator>

Imagen 43: Estado anterior al proyecto de Vía Julia. Fuente: <http://www.bernardodesola.com/via-julia.html>



El contexto social es bastante similar al de las distintas intervenciones de la época en Nou Barris, con la salvedad de que este espacio es límite y conexión de dos barrios distintos, condición socio-territorial que pudo haber incidido en una mayor relevancia político-estratégica en términos de presión de los movimientos y respuesta institucional. Por otro lado, a pesar de su precaria condición urbana, era un espacio concurrido, activo, utilizado (ya sea como aparcamiento, plaza, por el comercio o por agrupaciones culturales). En este sentido, y desde la óptica de los primeros años de la Unidad de Proyectos Urbanos, su configuración físico-social calzaba por libre con los postulados de Bohigas y su proyecto de reconstrucción: Periferia carente de urbanidad, sometida al desarrollismo, espacio público inexistente o degradado, aglutinador de asociatividad y sobre antiguos trazados de la ciudad. Su recuperación era una oportunidad para testificar y poner a prueba la nueva propuesta de espacio público.

PROYECTO DE ESPACIO

Los primeros planos del proyecto datan de 1982, dándonos referencia de una visión más puritana del mismo con relación a los lineamientos originales del modelo. La influencia “olímpica” aún demasiado incipiente³¹, no tendría particular presencia en los inicios del proyecto. Un ejemplo ilustrador, es el fichaje de artistas para el proceso de monumentalización del espacio, todos catalanes y de trayectoria local en espacio público, al menos en la primera mitad de los 80. De todos modos, es interesante ver cómo el proyecto conjuga desde el inicio una triple intención: solucionar un problema topográfico, generar espacio público y significarlo a partir de la monumentalización del mismo. Por otro lado, a diferencia de otros proyectos, como el de Avenida Río de Janeiro, Vía Julia avanza proyectualmente de manera paralela desde cada frente. Los elementos escultóricos se configuran desde la noción tradicional de “hito”. Exclamaciones urbanas contemporáneas que se constituyen como *Axis Mundi* sobre el proyecto arquitectónico. Esto no se traduce en una menor integración de los elementos. Solo marcan de manera tajante, qué es qué (monumento-moviliario-espacio). Una evidencia clara de esto se observa a la hora de revisar los planos, bocetos y maquetas. Solo al final de la propuesta encuentran sus caminos de forma más visible³². El proyecto de arquitectura se centra en: 1) dar solución a la diferencia de cotas entre calzadas, 2) hacerse cargo del preexistente trazado subterráneo del metro (hecho que determinará las posibilidades de intervención del espacio), 3) generar un espacio público reconocible, cívico y de calidad, y 4) conectar barrios y vías.

³¹ Si bien la decisión de comenzar a diseñar la postulación de Barcelona a los Juegos Olímpicos del 92 inicia a comienzos de los 80, la candidatura no sería aceptada hasta 1986.

³² Podría decir que la torre de Roselló, por sus condiciones técnicas, debe conversar más con el proyecto de arquitectura, no tanto la escultura de Aguilar. También hay que considerar la intervención sobre la mediana realizada por el mismo Aguilar, aunque de esta no se encuentra registro en el proyecto, estando, además, hoy por hoy, desaparecida (más bien borrada).

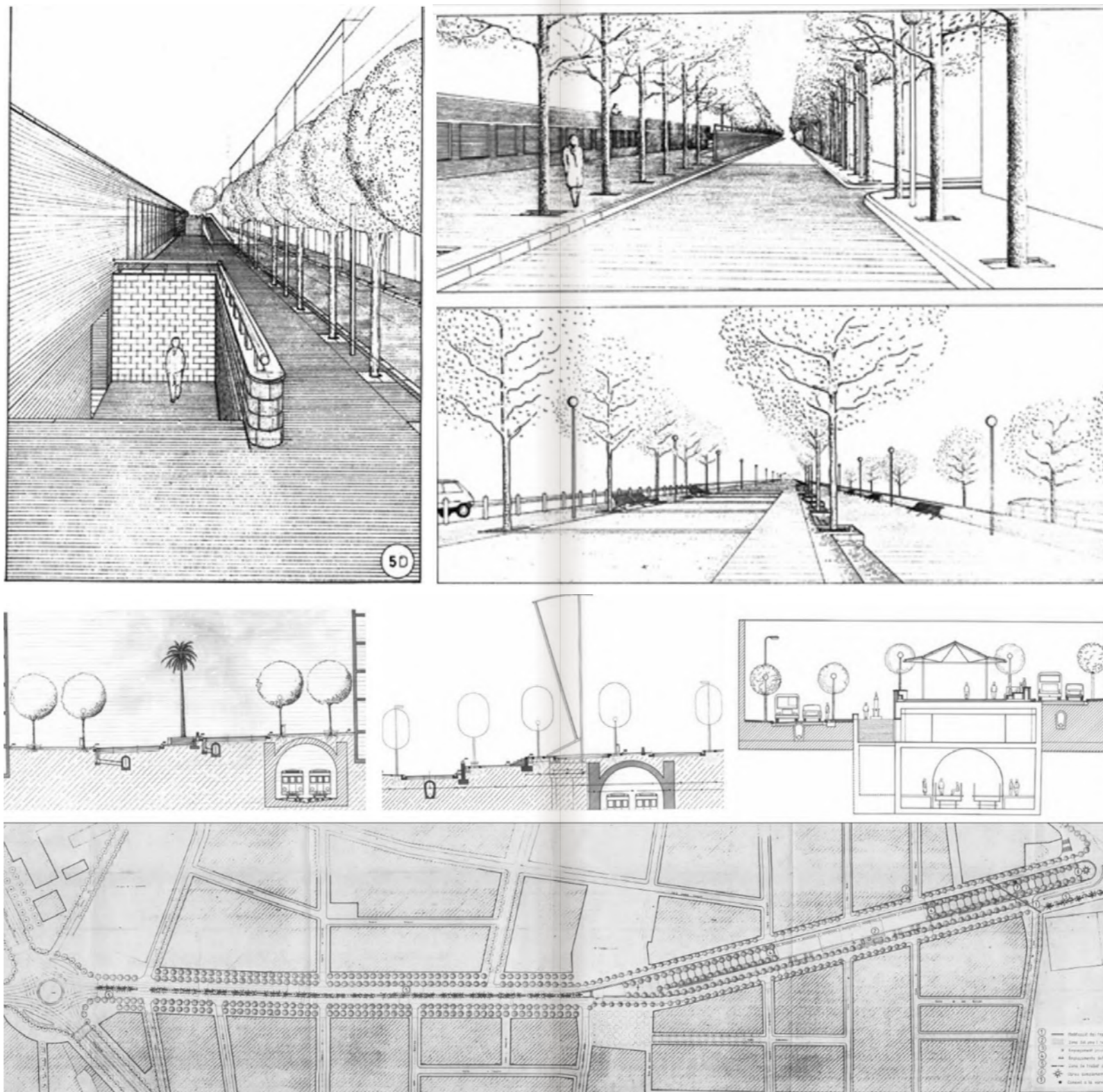
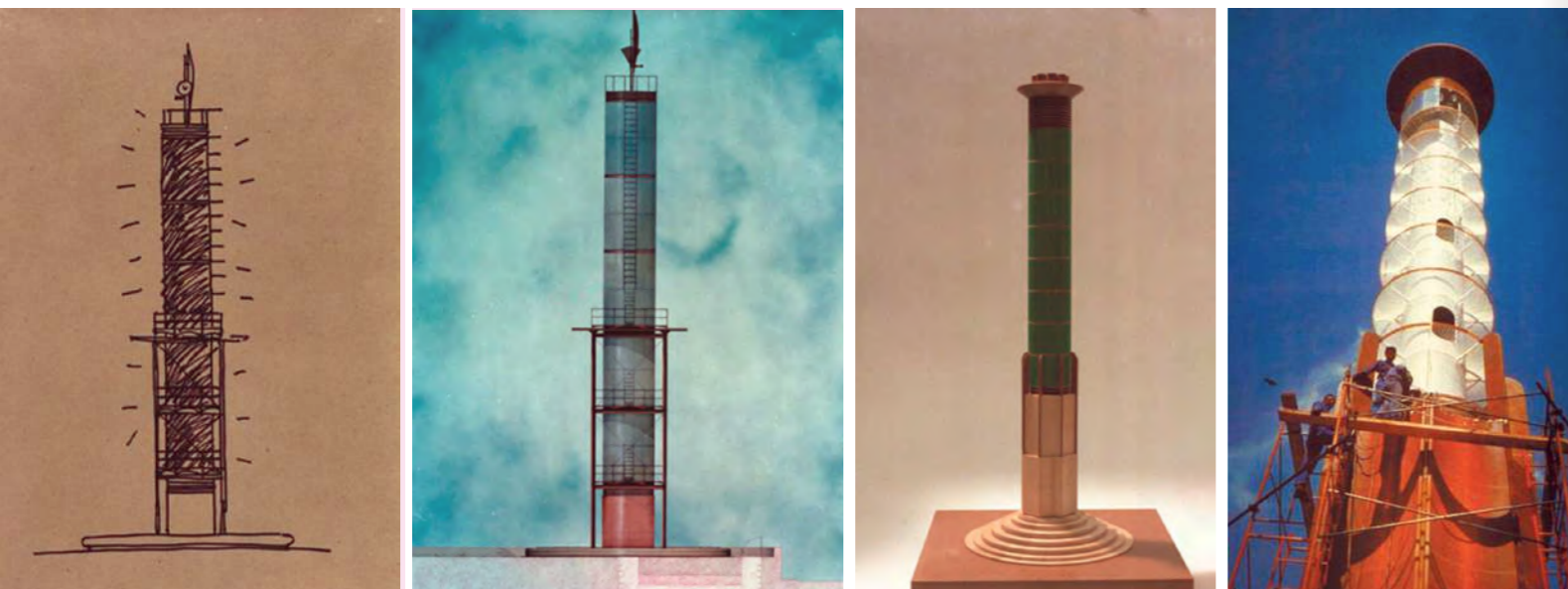


Imagen 44: Alzados de acceso al metro, calle y rambla; secciones principales del trazado (1983). Planta del proyecto (1986) Fuente: BCNROC, Departamento de Urbanisme (alzados y secciones). Archivo Municipal Contemporáneo (planta).

La intervención en Vía Julia llama la atención por el detalle que podemos encontrar en la documentación disponible. Es difícil dirimir si esto es por su condición emblemática o por lo meticuloso del proyecto. Lo cierto es que el proceso de diseño da cuenta de la capacidad de abordar un espacio cuando se trabaja desde la perspectiva de *proyecto y autoría*. De manera simultánea, los proyectos de arte público no se quedan atrás. Roselló entrega una memoria muy completa de su torre luminica. No solo con los detalles constructivos, sino que, con estudios sobre la disposición de la luz, sus requerimientos técnicos, estudios geológicos e incluso su propuesta poética. Comienza citando a Hans Poelzig: “*Hemos de ser poco prácticos si queremos que un rayo de actividad creadora ilumine el alma humana*” (Memoria proyecto Torre Favència, A. Roselló. 1985). El escultor declara que la intención de su torre no es más que singularizar, cerrar y controlar visualmente el final de Vía Julia en su intercepción con Favència. Su emplazamiento en uno de los límites de la ciudad, visible a gran distancia, la constituyen como referencia del viajero que parte o llega a Barcelona (Roselló, 1985). Las palabras del autor dan cuenta, no solo de la condición periférica del lugar, sino de la singularización del espacio como uno de los objetivos del proceso de monumentalización. El faro de Roselló nos recuerda la condición límite del espacio. Parece alertar del fin/inicio de la ciudad, de la nueva urbanidad. Quizás algo estigmatizadora en su metáfora, la Torre Favència es un hito innegable en la construcción del espacio. Tiene “sentido” urbano en el diseño del proyecto, exclamando monumentalidad para quienes circulan desde Favència o para quienes transitan Vía Julia.

PROYECTO DE ESPACIO

Imagen 45: Evolución del proyecto de Roselló, desde el boceto a la construcción. Fuente: BCNROC, Departamento de Urbanisme



B. de Sola y J.M. Julia proyectan, a continuación de la torre, una pérgola alargada que constituye el “espacio cívico” de la vía. Un lugar que permite la interacción entre quienes pasan y quienes observan o conversan. Si bien no es propiamente una escultura, se proyecta como espacio ceremonial y en esto tiene cierta intención de monumentalizar desde la demarcación. El espacio público no solo debe tener bancas, sino “lugares” que convoquen cierta actitud ciudadana. El ver y ser visto como condición cívica del espacio público a partir de un gesto arquitectónico contemporáneo, pero urbanamente orientado al rescate de trazados tradicionales como el de la rambla.

De todos modos, tal como indica la imagen 4 (planta del proyecto), la extensión de la vía, junto con su inflexión a la altura de la plaza Francesc Layret, plantean la insuficiencia del clásico marcador inicio/final. A diferencia de Avenida Río de Janeiro, en donde la escultura se diseña como inicio-desarrollo-final (cada parte con diferente gesto), Vía Julia propone otra narrativa, la cual busca visibilizar cada sección del trayecto. *Als Nous Catalans*, de S. Aguilar, opera como este hito intermedio que conecta el vértice causado por la inflexión de la vía. También planteada desde su verticalidad, la escultura se erige como mástil central, cerrando el espacio “rambla” entre esta y la Torre Favencia. En definitiva, ambos monumentos operan como señalética del trazado, un “usted está aquí” monumental.



Imagen 46: Pérgola Vía Julia (1986). Fuente: BCNROC, Departamento de Urbanisme.



Imagen 47: Evolución del proyecto de Aguilar, desde el boceto a la construcción. Fuente: Boceto y emplazamiento, BCNROC, Departamento de Urbanisme. Maqueta, Archivo Intermedio de Barcelona.

El proyecto de Aguilar, además de la escultura vertical, consideró la intervención mural de las paredes de contención que se generan a partir del cambio de cotas y la colocación de una inscripción acuñada en una cinta de acero corten puesta transversalmente sobre el pavimento que recorre la rampla que permite la conexión y cruce de la vía a la altura de la Plaza Francesc Layret. Tal como indicamos, a la fecha de hoy, la intervención sobre los muros de Aguilar ya no es visible. Pareciera que la poca durabilidad del material con que se pinta tuvo mala resistencia al paso del tiempo (o muy poco mantenimiento).

Entendemos el desarrollo del eje como la conjunción de proyectos distintos, aunque imbricados totalmente. El proyecto central, el que configura el espacio en mayor grado, es el ya descrito: Vía Julia. Adicional-

mente, contamos con la intervención realizada en la Plaza Lluçmajor (1990) y de manera posterior, el proyecto de remodelación de la Plaza Francesc Layret y los jardines que la conectan con la Plaza Àngel Pestaña cruzando la Vía Julia. Si hablamos en términos proyectuales, es interesante ver, no solo el desarrollo y materialización del proyecto central, sino ver cómo este determina y se ve determinado por la aparición de otras intervenciones que siguen tejiendo la extensión del nuevo espacio público, propagando estándar urbano, y en este caso, con particular atención en el arte público como elemento central.

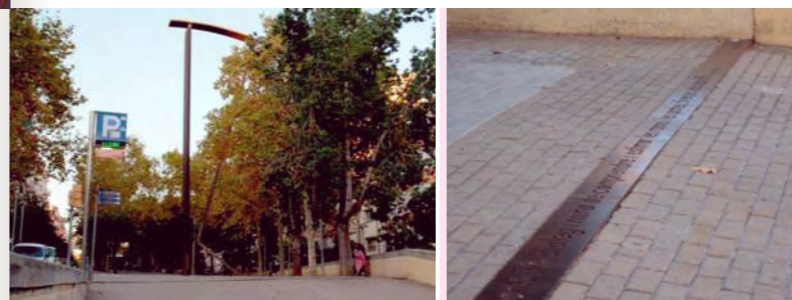


Imagen 48: Acceso/cruce Vía Julia, altura Plaza Francesc Layret. Fotografías del autor.

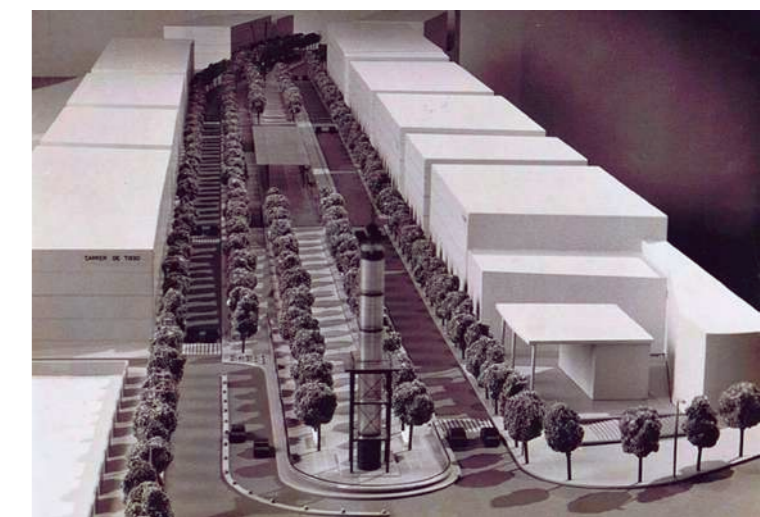


Imagen 49: Maqueta del proyecto Vía Julia. Fuente: <http://www.bernardodesola.com/via-julia.html>



A partir de la necesidad de aumentar la capacidad de aparcamiento en el sector (recordemos que Vía Julia, en gran parte, cumplía esta función), se inician proyectos de parkings subterráneos utilizando una fórmula ya probada: aprovechar la remodelación de espacios públicos para introducir aparcamientos bajo estos (o viceversa). Tal es el caso de Francesc Layret, en donde se aprovechó de volver a proyectar la plaza, incorporando una fuente escalonada, acompañada de una pérgola que cita a la proyectada en Vía Julia. El proyecto, iniciado en 1987 por Enric Pericas³³, también contempló la colocación de

³³ Según cuenta Fabre y Huertas en el Catálogo de Arte Público de Barcelona: http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome

PROYECTO DE ESPACIO

una serie de esculturas de Jaume Plensa titulada *Escullera*, la cual, finalmente, terminó por ser reubicada en 1999 justo al otro lado de la vía, repartida a lo largo de los parterres generados a partir de la urbanización ajardinada de la calle de Conflent, la cual terminó por conectar el eje transversal: Francesc Layret-Vía Julia-Àngel Pestaña.



Imagen 50: Plaza Francesc Layret y esculturas de J. Plensa en calle de Conflent. Fotografías del autor.

Finalmente (en perspectiva proyectual) llegamos al término de la vía. Quizás el espacio más vinculado a la memoria en este “eje monumental”, el proyecto de Plaza Lluçmajor (1990). Primero bajo la reurbanización realizada por Barragán y de Sola, que consideró la reordenación del cruce entre Vía Julia, Paseo Valldaura y Paseo Verdum, además de la renovación del acceso al Parque de la Guineueta, entre otras reformas menores. Segundo, a partir del proyecto desarrollado por Viaplana y Piñón, para la reubicación, de la escultura *La República*, realizada por Josep Viladomat, y el medallón de Joan Pie, ambos en homenaje al Pi i Margall. Ya entraremos a comentar la historia detrás del monumento, pero por de pronto, desde la perspectiva del proceso del proyecto (general), lo importante es dar cuenta de la relevancia que tiene desde su función articuladora (conexión y encuentro de territorios), hasta su función monumental, como cierre discursivo de un eje que busca testificar una visión de espacio público, en donde el arte público juega un rol relevante en el desarrollo del proyecto urbano.

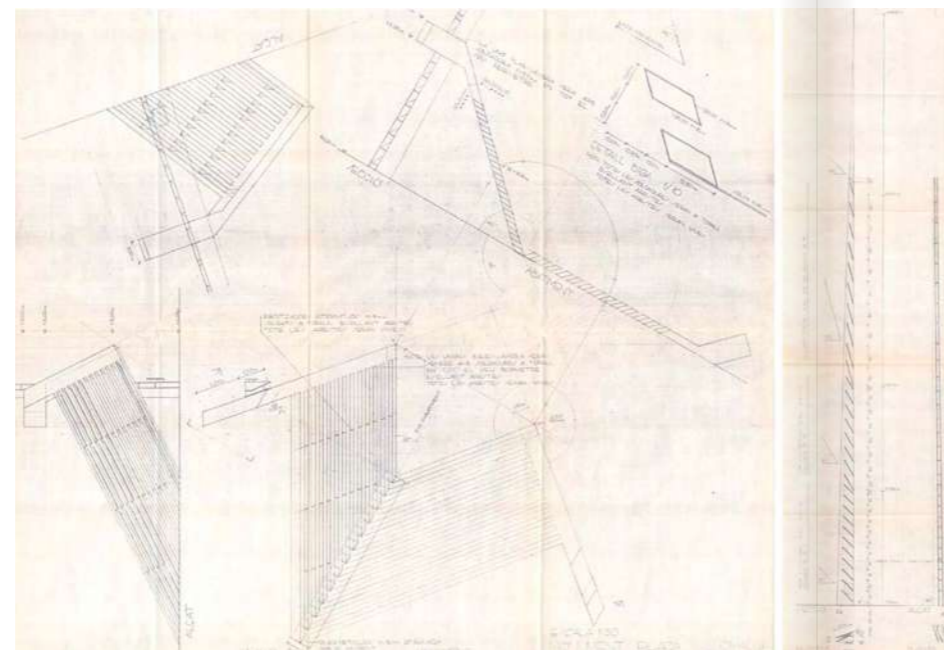


Imagen 51: Plano del proyecto de instalación del monumento en Plaza Lluçmajor. Fuente: Archivo Municipal Contemporáneo.

El monumento homenaje a Pi i Margall, “La República”, reúne varias condiciones interesantes. Primero, recuperar dos elementos de la colección escultórica de la ciudad (estatua y medallón), retirados y ocultados por la irrupción franquista (1939), junto con otras obras que fueron censuradas en el espacio público³⁴, claramente, por no alinearse con los símbolos y postulados impuestos por Franco. Sin embargo, a diferencia de otras obras retiradas, las de plaza Lluçmajor sostienen dos características a resaltar: 1) la reubicación de su emplazamiento, decisión ampliamente discutida, y que sostiene un mensaje político claro, los nuevos espacios públicos originados a partir de los proyectos en periferia, también son sostenedores de la memoria, no solo local, sino que de la ciudad en general. 2) La apues-



ta por una monumentalización contemporánea puede integrar elementos tradicionales de la escultura clásica de la ciudad, a partir de resituarlos e intervenirlos desde una perspectiva acorde a los tiempos³⁵.

El resultado es un espacio que dialoga y mantiene la línea del diseño urbano propuesto en los nuevos proyectos del Ayuntamiento, rescata y pone en valor obras perdidas en las bodegas municipales y, al mismo tiempo, reivindica la memoria de un personaje fundamental para la historia democrática catalana y española³⁶.

Lluçmajor cierra el proyecto monumentalizador del eje Vía Julia, completando su integridad tipológica.

Imagen 52: Foto aérea de Plaza Lluçmajor (1992). Fuente: BCNROC, Departamento de Urbanismo.

³⁴ Algunas de estas obras, retiradas por Franco y rescatadas a principios de los 80, son: Monumento a Rafael Casanova, repuesto en la Ronda de Sant Pere; a Francesc Layret, situado en la plaza de Goya; a Pau Claris, emplazado en el paseo de Lluís Companys, y al Doctor Robert, ubicado en la plaza Tetuán.

³⁵ Otro ejemplo de esto, ahora en pleno centro de la ciudad, es la escultura de Neptuno, obra de Adrià Ferran (1826) emplazada en la Plaza de la Merced, recuperada en el 83 y reinstalada en una nueva fuente. Proyecto de Rosa María Clotet, Ramon Sanabria y Pere Casajoana.

³⁶ Además de un desataco intelectual de su época, Pi i Margall (Barcelona, 1824) sería uno de los presidentes de la Primera República Española.

AUTOR - OBRA

Hemos descrito el desarrollo de Vía Julia desde la perspectiva del proyecto, incorporando espacios que, aunque en estricto rigor forman parte de intervenciones distintas, conforman en su globalidad un solo conjunto urbano. Ahora nos centraremos en profundizar respecto a las obras de arte público definidas, describiéndolas a partir de su materialidad, forma y simbolismo, pero también desde la perspectiva de su autoría, no con el fin de resaltar la artisticidad de cada obra, sino con el objetivo de situar ciertas decisiones vinculadas al por qué de dicha selección. Estas tres características (materialidad-forma, simbolismo-mensaje y autoría-contexto) serán claves para entender la evolución y definición del programa de arte público desarrollado por el ayuntamiento.

1. ANTONI ROSELLÓ – TORRE FAVENCIA

En términos materiales, la obra se levanta sobre una plataforma de hormigón y su estructura central es de acero corten, utilizando el cristal como elemento de cierre del mecanismo lumínico de la torre. Sus dimensiones son 22.3 mts. de altura por 3.43 mts. de diámetro (fuste) y 1.7 mts. de altura por 9.24 de diámetro (base). En total (base y fuste), el monumento tiene una dimensión de 24 mts. de altura con una base de 9,24 mts. de diámetro, siendo inaugurada el 5 de julio de 1986³⁷. Originalmente diseñada como faro urbano, la obra contemplaba su iluminación nocturna, hecho que, al parecer, desde sus inicios, nunca pudo funcionar bien, ya sea por la carga eléctrica que consumía o por mantenimiento. Lo cierto es que aún sin “encender”, la obra marca presencia en el territorio. Para algunos, punto de referencia espacial, para otros jeringa o monumento a los yonquis, lo cierto es que como monumento no pasa desapercibido (y esto no es poco).

³⁷ Información indicada por el Catálogo de Arte Público de Barcelona: http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome

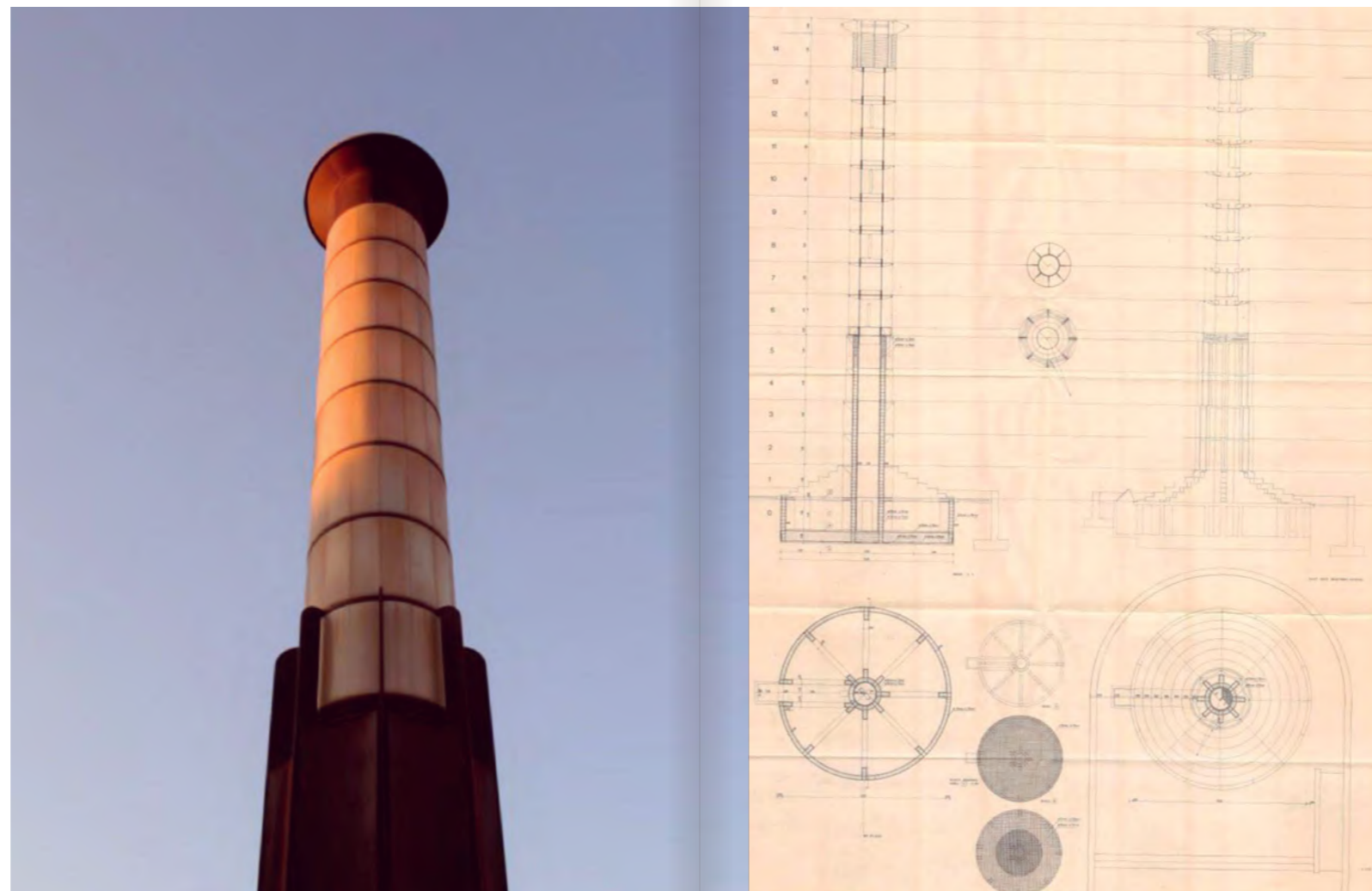


Imagen 53: Plano del proyecto Torre Favencia y fotografía actual de la torre. Fuente: Plano, Archivo Municipal Contemporáneo. Fotografía actual del autor.

Torre Favencia no contempla un mensaje explícito. No conmemora la muerte, nacimiento o acontecer de ninguna personalidad ni hecho histórico. Sin embargo, tampoco es solo volumen. Su polifacética similitud formal ha devenido en una interesante asignación de significados, lo cual no interfiere con la intención original del artista (faro, límite, aviso). El significado de un monumento no siempre es importante, por otro lado, siempre será fundamental que éste signifique.



Imagen 54: Torre Favencia desde Avenida Favencia. Fotografía del autor.

Respecto a Roselló (Barcelona, 1948-2020) podemos decir que además de escultor, su influencia como diseñador de elementos urbanos (kioscos, papeleras, balizas, entre otros) es vasta en Barcelona. En términos de arte público, Torre Favencia responde a la primera obra del artista en Barcelona. Si bien pareciera haber participado en algunos concursos de escultura pública entre el 83-85, no encontramos un antecedente al de Vía Julia. Por otro lado, si observamos su carrera posterior, vemos

que al menos concretó unas 7 obras de arte público dentro de España: 3 más en Barcelona (la fuente en el parque Sant Martí de Provençals, 1987-91; las farolas Acuario, Piscis y Tauro, 1992; Boogie Woogie, 2008), y 4 en otras ciudades (Pamplona, 1992; Salou, 1998; Sitges, 2007; Blanes, 2002). Con mucha seguridad, podemos decir que, a la hora de definir el monumento en Vía Julia, Roselló respondía a un perfil local, de un talento promisorio, aunque sin mayor participación en el circuito del arte público.

AUTOR - OBRA

2. SERGI AGUILAR – *ALS NOUS CATALANS*

Una especie de compás invertido rotado en su base, similar a una herramienta de precisión desescalada. Una referencia a lo femenino (en contraposición al faro de Roselló), una horca, un obelisco invertido o la “R” de Roquetes. La escultura de Aguilar no termina por definirse. Construida en acero y con una altura de casi 18 metros, Julia (como la nombra su autor en su propia web promocional) o *Als Nous Catalans* (denominación oficial según el catálogo de arte público), se emplaza al centro de Vía Julia justo en el punto de inflexión de la misma, en donde el trazado tiene un pequeño quiebre en dirección a la montaña. El elemento vertical es completado por una placa de 0.22 por 9.8 mts. sujeta al pavimento (a unos cuantos metros de la escultura, a lo ancho de la rampla de acceso entre ambas calzadas) acuñada con la siguiente inscripción: “*ALS NOUS CATALANS / FES QUE SIGUIN SEGURS ELS PONTS DEL DIÀLEG I MIRA DE COMPENDRE I ESTIMAR LES VEUS I LES PARLAS DIVERSAS DELS TEUS FILLS. SALVADOR ESPRIU / BARCELONA, ABRIL 1986*”³⁸. Adicionalmente, Aguilar interviene los muros de la mediana, dispuestos para contener gradualmente la diferencia entre cotas, a partir del dibujo de figuras que se forman en contra posición al color azul del fondo, es decir, a partir del vacío del muro no pintado. Una especie de oleaje que suaviza el efecto barrera de la mediana (o al menos así lo hacía cuando estaba).

También inaugurada en julio del 86, no queda muy claro si realmente la intención original del autor era la de hacer mención al reconocimiento de la migración que dio forma a los barrios aledaños. Creo que puede ser un mensaje construido a lo largo del proceso de la obra, coronándose con la incorporación de la placa para explicitar una idea tardía (la transi-



Imagen 55: Placa e intervención en muro de Vía Julia, Sergi Aguilar. Fuente: Catálogo de Arte Público de Barcelona.

ción del nombre de la escultura puede ser señal de aquello). De todas formas, y de un modo similar a la Torre Favencia, la escultura ha ido encontrando su significancia entre los habitantes, transformándose en postal de su entorno. Respecto a esto, es interesante observar cómo la escultura acompaña la evolución del espacio. Primero como referencia vertical

singular junto a los jóvenes árboles plantados a su alrededor y el parterre de césped que despeja y da distancia al monumento. Luego, con la desaparición del parterre y el crecimiento importante de los, ya no tan jóvenes, arboles del espacio, pasando a integrar un plano del aire más lleno, mezclando ramas y hojas con el acero que emerge sobre ellas.

Sergi Aguilar (Barcelona, 1946), comienza a trabajar el formato escultura a partir de 1972. Sin embargo, y al igual que Roselló, no encontramos obra en el espacio público antes de la emplazada en Vía Julia. A contar de esta experiencia, vemos que la obra de Aguilar comienza a proliferar, no solo en términos de Arte Público (con más de 10 esculturas en espacios

públicos, la mayoría en Barcelona), sino que también en otras expresiones de las artes visuales (dibujo, collage, video, pintura y fotografía). Si bien no podemos decir que Aguilar era un artista desconocido al momento de realizar su monumento en Vía Julia (en 1980 ya había ganado el Premio Cáceres de Escultura, por ejemplo), tampoco podríamos catalogarlo dentro del grupo de escultores pertenecientes al circuito internacional de la época. En términos curriculares, el dossier de escultura pública de Sergi Aguilar comienza a desarrollarse junto a su obra en Vía Julia.



Imagen 56: *Als Nous Catalans*, comparación (1986/2021) desde Vía Julia. Fuente: Fotografía de 1986, BCNROC, Departamento de Urbanisme. Fotografía 2021, del autor.



Imagen 57: *Als Nous Catalans*, parte superior. Fotografía del autor.

³⁸ Texto obtenido desde el Catálogo de Arte Público de Barcelona: http://w10.bcn.cat/APPS/gmocatleg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=ES&codi-MonumIntern=1029&cerca=true

AUTOR - OBRA

3. JAUME PLENSA – ESCULLERA

Habiendo revisado las dos principales obras de la vía (sin contemplar Lluçmajor), llegamos a la serie de 3 esculturas diseñadas por Jaume Plensa en 1988, las cuales se ubican en el espacio ajardinado que une la Plaza Àngel Pestaña con la Plaza Francesc Layret (emplazamiento original de las mismas hasta 1999), atravesando el eje Vía Julia.

Según indica el catálogo de Arte Público de Barcelona, las esculturas son de hierro fundido, y sus dimensiones son (h x a x b): 2,72 x 1,77 x 1,81 (pieza 1); 1,58 x 1,56 x 2,08 (pieza 2); 1,39 x 2,16 x 1,60 (pieza 3), ubicadas cada una en los distintos parterres que conforman este espacio ascendente desde la Plaza Àngel Pestaña (parte inferior), hasta la Vía Julia (parte superior). La pieza más grande se ubica en la parte superior (Vía Julia), dando paso a la siguiente, justo entre las escaleras que bajan hacia Àngel Pestaña, para rematar este paseo-conexión ajardinado con la tercera pieza al final del recorrido. Según cuenta la crónica de Fabre y Huertas (Catálogo de Arte Público de Barcelona), pareciera que hubo problemas entre el resultado final de las esculturas y la propuesta original planteada para la Plaza Francesc Layret. Por un lado, la figura de *Escullera* (rompe olas) no terminó por convencer a Enric Pericas (a cargo de la remodelación de la plaza), no solo por cuestiones estéticas, sino por variantes técnicas referidas al peso de las robustas esculturas de hierro fundido (3 toneladas la más grande) en tanto la plaza se proyectó sobre la construcción de un aparcamiento subterráneo, pudiendo generar problemas respecto al emplazamiento. De todos modos, la reubicación de las piezas (1999) y su distribución a lo largo del corredor ajardinado, propone una transición interesante entre los puntos conectados, manteniendo el discurso monumentalizador de las intervenciones proyectadas.



Imagen 58: *Escullera* (J. Plensa), desde la segunda pieza bajo Vía Julia. Fotografía del autor.

Quizás el muro de piedra que contiene la acera superior relaciona de mejor manera la idea del rompeolas propuesta por el autor a partir de sus figuras semi-antropomórficas. Por otro lado, el hierro avejentado por el correr del tiempo, hecho exacerbado por una textura descascarada, casi como corteza de un árbol rollizo, se mimetiza entre la vegetación del espacio. La obra de Plensa, despojada de su orden original, termina por ganar sentido espacial y discursivo. Un monumento que no es “signo de explicación”, sino más bien, “punto y coma” o “guion”. Por otro lado, independiente de su funcionalidad en relación al eje monumental, vale decir que por sí sola es una de las obras que menos fuerza arraiga, en tanto se

vincula más a la lógica del museo al aire libre (una escultura dispuesta/expuesta sobre un espacio público), que con la línea de actuación más propia del conjunto de intervenciones (una obra que define y es definida por y en función del espacio).

Imagen 59: *Escullera* (J. Plensa), detalle de una de las piezas. Fotografía del autor.



3. JAUME PLENSA – ESCULLERA

El reconocimiento internacional de Jaume Plensa (Barcelona, 1955) como artista consagrado en el espacio público es poco cuestionable. Con más de 60 obras en el espacio público, sus inconfundibles rostros, manos y figuras humanas meditativas, circulan por casi todo el planeta, siendo, a nuestro juicio, su aporte más destacable la *Crown Fountain* (Chicago, 2004). Sin embargo, la evidente artisticidad actual del autor no es inmediata. Difícilmente alguien con mediano conocimiento de la trayectoria de Plensa podría intuir que *Escullera* forma parte del repertorio del artista catalán. En efecto, la obra ni siquiera aparece entre las documentadas en su propio catálogo web³⁹. Ni como escultura ni como proyecto de espacio público, la única mención indirecta que nos permite evidenciar al menos la correlación escultórica son dos catálogos monográficos publicados por la Galería Maeght en Barcelona (Gloria Moure, 1986) y la Galerie Philippe Guimiot en Bruselas (Bernard Lamarche-Vadel, 1987), en donde se presentan imágenes muy similares (sino idénticas) a las esculturas

realizadas para la Plaza Francesc Layret. Lo relevante de esto, no es más que confirmar la definida línea emergente y local de las obras seleccionadas para la monumentalización del eje. Si bien Plensa ya contaba con, al menos, 15 exposiciones individuales en galerías europeas hasta 1988, no existe registro previo de alguna obra de arte público realizada por el autor. Al igual que los artistas anteriores, su incorporación era más una apuesta por promover que una carta indiscutible. Ciertamente los factores condicionantes pueden ser varios. No solo querer incentivar una nueva escuela de escultores catalanes emergentes, sino que hacer rendir un presupuesto acotado y extendido en un espacio no menor. Además de *Escullera*, Plensa cuenta con otras 5 obras de arte público en Barcelona, todas posteriores: *Dell'Arte I* (Jardín de esculturas, Fundación Joan Miró, 1990); *Born* (Passeig del Born, 1992); *Dell'Arte* (Museu de Can Framis, 1990-2012); *Carmela* (Plaça de Lluís Millet, 2016) y *Blau* (Hospital Clinic, 2016-2020)⁴⁰.



Imagen 60: *Escullera* (J. Plensa), molde de una de las piezas. Catálogo Galería Maeght (Moure, 1986) y Galerie Philippe Guimiot (Lamarche-Vadel, 1987). Fuente: Molde, BCNROC, Departamento de Urbanisme. Catálogos, www.jaumeplensa.com

³⁹ Disponible en: www.jaumeplensa.com

⁴⁰ Información obtenida del Catálogo de Arte Público de Barcelona: http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welco

4. JUAN PABLO JAROSLAVSKY - A JOSEP ANSELM CLAVÉ I A L'AGRUPACIÓ SARDANISTA L'IDEAL D'EN CLAVÉ

Monumento reformado, originalmente situado al final de la Vía Júlia, frente al Casal de la Asociación de Propietarios de Roquetes, sede de la agrupación coral "La Ideal de Clavé". Inaugurada el 20 de abril de 1980, conmemorando los 150 años del nacimiento de Josep Anselm Clavé (Barcelona, 1824)⁴¹, con la urbanización de Vía Julia se tuvo que plantear la reubicación del monumento, ahora reformado a partir del diseño del arquitecto argentino Juan Pablo Jaroslavsky. Finalmente se emplazaría en la parte superior del espacio ajardinado entre la Plaza Ángel Pestaña y la Plaza Francesc Layret, en el parterre junto a una de las escaleras que bajan desde Vía Julia, muy cerca de las esculturas de Plensa y Aguilar. Planteado como doble-monumento, Jaroslavsky mantiene elementos del antiguo emplazamiento dándoles un nuevo soporte a dos caras, fijando, por un lado, el medallón que conmemora la figura de Clavé, y por el otro la conmemoración de los 25 años de la Agrupación Sardanista Ideal de Clavé de las Roquetes. Ambos acompañados de sus respectivas placas memorativas.

Inaugurado en su disposición actual en 1994, el monumento corresponde a una lápida de granito de base triangular alargada, con medallón y placa de bronce sobre sus dos caras (una mirando hacia Vía Julia y la otra hacia la Plaza Ángel Pestaña). Sus dimensiones son las siguientes (h x a x b, en mts.): Lápida de granito, 1,19 x 3,01 x 0,45; Medallones, 0,67 de diámetro; Placa Clavé, 0,30 x 0,69; Placa Sardana, 0,12 x 1,18. La propuesta del arquitecto argentino, el cual no cuenta con otros trabajos de arte público en Barcelona (salvo su participación en una intervención a partir de plantación de encinas en el Turó de Roquetes, en memoria de las víctimas de la dictadura argentina), busca resguardar un monumento asociado directamente a la memoria local del territorio, manteniendo el mensaje pero modificando el soporte a partir de una solución más acorde con la visión de una monumentalización contemporánea. Podríamos decir que, en principio, es una actuación similar a la de Lluçmajor, pero a escala micro.

Imagen 61: Monumento A Josep Anselm Clavé i a l'Agrupació Sardanista l'ideal d'en Clavé, ambas caras y detalle medallón J. A. Clavé. Fuente: Catálogo de Arte Público de Barcelona.



⁴¹ Compositor, poeta y político, fundador del movimiento coral en España, siempre ligado a colectividades asociativas populares y de fuerte índole social.

AUTOR - OBRA

5. ENRIC PLADEVALL - FONT MUTANT

Nos referiremos brevemente a esta escultura que, si bien forma parte del proceso de monumentalización de Prosperitat, su relación con el eje central de Vía Julia es menos directa que las obras anteriores. En términos proyectuales, si el trabajo de B. de Sola y Juliá está centrado en conectar dos barrios topográficamente segmentados, y por tanto se constituye como intervención entre límites, el proyecto de la Plaza Ángel Pestaña, en contraposición, se sitúa como intervención interior. Es una operación al corazón en cierto grado más relacionada con las intervenciones de esponjamiento en el centro, en el sentido de dotar de espacio público a un barrio con una de las mayores densidades poblacionales en la ciudad, regenerando un espacio deteriorado por la autoconstrucción y la edificación inacabada. De todos modos, la conexión entre Francesc Layret y Ángel Pestaña si forma parte de la articulación planteada desde Vía Julia y, por tanto, hace pertinente su mención.

La *Font Mutant*, obra del escultor Enric Pladevall (1986), se asimila a una especie de árbol muerto que, sin embargo, desde su única y agónica rama, emana un hilo de agua que riega el estanque sobre el cual se emplaza. La escultura es de bronce y sus dimensiones son (h x a x b, en mts): 6,80 x 3,56 x 0,40. Si bien fue inaugurada en diciembre del 86, fue retirada temporalmente con motivo de los trabajos de remodelación de la plaza e incorporación de un parking subterráneo en 1999. Finalmente, en 2003, la fuente fue reubicada en la misma plaza⁴².

⁴² El proyecto original de la plaza es de Enric Pericas, y su remodelación estuvo a cargo de Enric Miralles y Benedetta Tabliague. Además de la remodelación e incorporación del parking, también se consideraron equipamientos como el Casal del Barri, lo cual modificó un poco la ubicación de la fuente.



Imagen 62: La *Font Mutante* (Pladevall, 1986). Fotografía del autor.

Enric Pladevall (Vic, 1951) estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona. Realizador de escenografías teatrales, escultor y dibujante. Su obra escultórica tiene presencia en diversas ciudades y museos (Atlanta, Girona, Manresa, Barcelona, Burriana, entre otras). Nuevamente, en lo que a arte público respecta, La Font Mutante será la primera obra de Pladevall. Posteriormente participará con Gran Fus (1988-1990) en el jardín de esculturas de la Fundación Miró. Estas serán sus únicas obras en el espacio público de Barcelona.



Imagen 63: La *Font Mutante* (Pladevall, 1986). Fotografía del autor.

Por último, también hacemos mención de dos elementos que complementan la intención monumental de la plaza: Primero, el acceso al parking subterráneo, estructura con aires espaciales que termina por integrarse como elemento lúdico, tal vez, sin querer serlo. Segundo, el trabajo del pavimento de la plaza, el cual dispone una serie de juegos trazados a partir del cambio de materiales.

Imagen 64: Acceso parking y juegos del pavimento. Fotografía del autor.



AUTOR - OBRA

6. A. VIAPLANA Y H. PIÑÓN

(A PARTIR DE J. VILADOMAT Y J. PIE)

- LA REPÚBLICA, HOMENAJE A PI I MARGALL

Terminamos nuestro repaso por las obras de arte público vinculadas al proyecto de Vía Julia, retomando la intervención realizada en Plaza Lluçmajor, primero, a partir del ordenamiento desarrollado por Barragán y de Sola, el cual reorganiza la intersección de calles (Vía Julia, Paseo Valldaura, Paseo Verdum y el acceso principal al Parque de la Guineueta), generando una rotonda que opera como eje vial distribuidor entre Prosperitat, Verdun, Porta y Guineueta. Para luego, y sobre esta, monumentalizar dicho espacio, a partir del proyecto de Viaplana y Piñón (1990), el cual remata el circuito de arte público que conforma el proyecto de regeneración de esta zona de Nou Barris.

Como ya indicamos, el monumento a Pi i Margall se funda en la recuperación y recontextualización de dos elementos escultóricos realizados 50 años antes del proyecto en Lluçmajor. Por un lado, la escultura de J. Viladomat, y por el otro, un medallón con la efigie de Pi i Margall, obra de J. Pie, ambos originalmente dispuestos en el monumento dedicado al político catalán en la plaza Cinc d'Oros (Diagonal con Paseo de Gracia, 1936), el cual consideró la realización de un concurso público (1932) que reunió cerca de 85 participantes, luego de haber descartado el proyecto iniciado en 1915, a cargo del escultor Miquel Blai. Según el reportaje de J. J. Caballero (La Vanguardia, 16-03-1986), la obra se ubicaba sobre el obelisco diseñado por los arquitectos municipales Florensa y Vilaseca, quienes, a su vez, habrían contribuido en su resguardo, desobedeciendo la orden de retiro y destrucción emitida por la administración franquista en 1939. Finalmente, la escultura de Viladomat sería encontrada 38 años después, por el periodista Josep María Huertas en un rincón del almacén municipal de la calle Wellington.

Con la llegada de las administraciones democráticas, la discusión sobre su reubicación va y viene, culminando con la exposición de la escultura en Plaza Soler, como estandarte de la muestra que exhibía los nuevos proyectos del ayuntamiento en Nou Barris, anunciando su colocación definitiva en Plaza Lluçmajor. Tal como se muestra en el plano del proyecto (imagen 51), la propuesta, descrita en palabras de los propios Viaplana y Piñón, considera:

«Dos cerchas paralelas de alzado triangular, apoyadas en el suelo por un lado y en dos pilares por el otro, construyen un plano a quince metros de altura sobre el que la escultura que simboliza la República se puede mover en diagonal, a lo largo de unas guías. [...] Entre las dos cerchas una serie de peldaños contruados en plancha metálica permiten el acceso al plano sobre el que se desplaza la escultura. El pedestal se situará en una superficie circular, convexa, de veintitrés metros de diámetro, recubierta de césped. Las cerchas se revestirán con placas de granito verde, veteadas de 200x100x6 cm., en sus caras correspondientes a un mismo lado. El círculo de césped se bordeará con un anillo circular de sección trapezoidal, contruido con plancha de acero "corten", como el resto de los elementos estructurales y de fijación del pedestal» (Viaplana, A., Piñón, H. Proyecto de Pedestal para el Monumento a La República Plaza Lluçmajor, en Archivo Contemporáneo de Barcelona, 1990).



Imagen 65: Plaza Lluçmajor desde P. Valldaura. Fotografía del autor.

La escultura femenina hecha en bronce de Viladomat (4,57 x 1,26 x 1,45 mts.) y el medallón de mármol de Pie (0,90 mts. de diámetro)⁴³, se insertan en la estructura de acero corten que, más que un pedestal, es una actualización formal del monumento desde el diseño urbano contemporáneo. Por un lado, poner en valor dos elementos clásicamente fuertes en tanto memoria y reivindicación histórica, y por otro, la voluntad de hacerlo bajo los nuevos modos del "hacer ciudad" planteados desde la Unidad de Proyectos Urbanos. Esto no quiere

decir una reformulación estructural respecto al monumento. En efecto, su configuración no es muy distinta a la planteada en 1936 (obelisco y esculturas). Sin embargo, el emplazamiento, forma y materialidad buscan entregar un claro mensaje: 1) la importancia de recuperar aquellos símbolos de la ciudad, despojados por la dictadura, 2) hacerlo desde una visión material-formal contemporánea, y 3) valerse de lo anterior, para volver a un monumento orientado desde su funcionalidad urbana, extendiéndola hacia los carentes márgenes de la ciudad.

⁴³ Dimensiones y materiales indicados en el Catálogo de Arte Público de Barcelona: http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome

6. A. VIAPLANA Y H. PIÑÓN

(A PARTIR DE J. VILADOMAT Y J. PIE)

- LA REPÚBLICA, HOMENAJE A PI I MARGALL



Imagen 66: Plaza Lluçmajor, foto frontal de "La República".
Fotografía del autor.

Para el caso del homenaje a Pi i Margall, trazar la incidencia autoral respecto a la definición del monumento es bastante complejo. Tampoco tendría mucho sentido descomponer cada parte, referenciando el contexto de cada artista implicado de el resultado final de la obra. Si bien Viladomat (Manlleu, 1899) sería un destacadísimo escultor⁴⁴, Joan Pie (Vilabella, Tarragona, 1890) quizás en menor grado, ambas obras no se justifican (en su actual emplazamiento) a partir de su valoración estética o calidad escultórica. Por otro lado, no podríamos catalogar directamente a Viaplana (Barcelona, 1933) o Piñón (Castellón, 1942) como artistas/escultores, aunque su trabajo arquitectónico tenga un marcado componente monumental, y considere proyectos que abordan espacios de memoria o de relevancia simbólica-conmemorativa (por ejemplo, su intervención en el Fossar de les Moreres o en el monumento a Francesc Macià en Plaza Catalunya). Antes que esto, tal vez, habría que hacer mención a su Plaça dels Països Catalans

⁴⁴ Primer premio en la Exposición Municipal de Bellas Artes de Barcelona (1923), premio Campeny de escultura (1936) y premio de la Exposición de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública en Barcelona (1938). Antes de la guerra, con monumentos como el de Fortuny (Reus), el San Francisco de Asís (Montserrat), el de Pearson (Pedralbes) e incluso un monumento ecuestre al mismo Franco (Catálogo de Arte Público de Barcelona).

(1983), uno de los primeros "nuevos espacios públicos" desarrollados por el ayuntamiento democrático, premio FAD de arquitectura, en donde, al menos bajo el contexto de la época, comenzaban a mostrarse los nuevos lineamientos discursivos que marcarían los proyectos venideros.

Probablemente bajo dicho antecedente curricular, el encargo a Viaplana-Piñón pueda ser entendido como la búsqueda de reproducir dicho discurso, ahora bajo la modalidad propia del monumento y con la condicionante de trabajar sobre elementos contenedores de una fuerte carga histórico-simbólica. Como sea, el resultado, a nuestro juicio, logra materializar con éxito los nuevos lineamientos discursivos, solucionando los distintos frentes (memoria, monumentalidad y urbanidad) a partir de una obra que integra elementos que podrían ser hasta contradictorios.

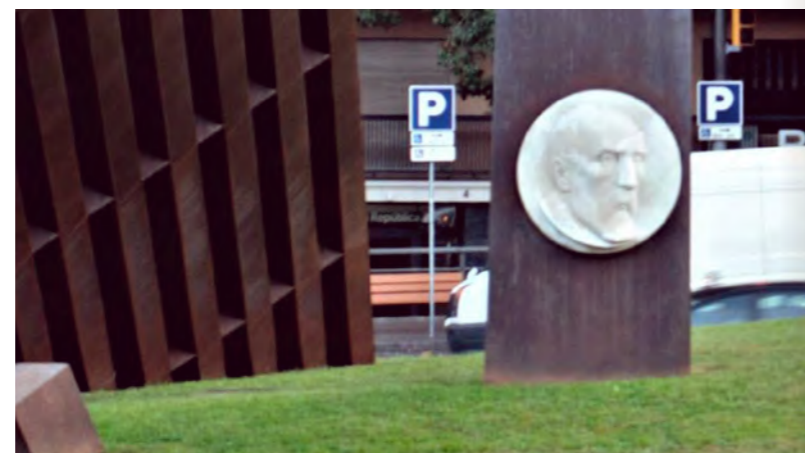


Imagen 67: Plaza Lluçmajor, medallón de Joan Pie. Fotografía del autor.

APRECIACIÓN
PROYECTO-ESPACIO-PERIFERIA

El estudio de Vía Julia ha sido un caso bastante particular entre aquellos espacios seleccionados para profundizar en torno a los procesos de monumentalización en periferia durante la primera etapa de modelo Barcelona. La cantidad de obras que organizan el circuito han requerido mayor dedicación respecto a otras intervenciones más puntuales. Hemos analizado 6 obras de arte público (Torre Favencia, Als Nous Catalans, Escullera, La República, y en menor grado el Monumento A Josep Anselm Clavé i a l'Agrupació Sardanista l'ideal d'en Clavé y La Font Mutant), además de otros elementos arquitectónicos de índole monumental (la pérgola/rambla de Vía Julia, la fuente y pérgola de Francesc Layret, Ángel Pestaña y la rotonda de Lluçmajor). Con la finalidad de no caer en la reiteración innecesaria, centraremos este apartado en dos puntos: la apreciación espacial del proyecto (breve valoración organizativa de los espacios), y una apreciación más macro sobre el circuito de monumental organizado a partir de la vía.

Imagen 68: Vía Julia, sección bulevar llegando a Plaza Lluçmajor.
Fotografía del autor.



En términos espaciales, podríamos decir que la vía se organiza a partir de dos secciones generales, muy vinculadas al pronunciamiento de la diferenciación entre las cotas de ambas calzadas. Esta distinción se traduce principalmente en la organización de los espacios públicos asociados al uso y tránsito peatonal. Una sección tipo bulevar (entre Lluçmajor y el eje Layret-Pestaña), en donde se ensanchan las aceras laterales de la vía (10 mts. por lado), priorizando la actividad en los costados, cerrando el espacio entre calzadas como delimitador direccional del tránsito vehicular a partir de una berma de unos cuatro metros de ancho que contiene algunos elementos de servicio (principalmente ventilaciones del metro) y una fila de palmeras que marcan la división. A lo largo de esta sección (de unos 450 mts. de largo), ambas calzadas de la vía mantienen una diferencia pequeña entre cotas. El espacio se define entre fachadas ampliando la percepción respecto a las dimensiones de la vía, sobre todo en medida que nos acercamos a la Plaza Lluçmajor (ancho total de 40 metros, mantenidos desde Favencia hasta Lluçmajor).

APRECIACIÓN PROYECTO-ESPACIO-PERIFERIA

La segunda sección de la vía comienza a aparecer progresivamente a medida que se incrementa la diferencia de cotas entre calzadas, siendo su punto formal de inicio, el cruce a la altura del eje Layret-Pestaña, demarcado por el monumento de Sergi Aguilar. Además del pronunciamiento de diferencia entre cotas (aunque seguramente relacionado a este), la vía cambia levemente su dirección, inclinándose un poco hacia el norte, dibujando un pequeño codo extendido en el trazado de la calle. Vía Julia no es una línea recta, quiebra su ruta justo a medio camino, siendo el punto de inflexión el inicio del cambio de configuración del espacio. Pasamos de la lógica bulevar (amplias aceras laterales de 10 metros cada una) a la lógica rambla (aparece un paseo central de 20 metros de ancho, reduciendo las aceras laterales a 5 metros cada una).

La sección rambla se define entre monumentos (*Torre Favencia* por un lado y *Als Nous Catalans*, por el otro), pero también se dispone bajo una pérgola/marquesina metálica de 70 metros de largo, la cual marca el centro de la segunda sección a partir de un espacio “cívico”, punto de encuentro, descanso, y observación entre quienes transitan, llegan o parten (está situada justo sobre el acceso al metro, punto de alta afluencia en el barrio). A esta altura, aparece lo que podríamos llamar como secciones colaterales, en tanto se producen como consecuencia del cambio anterior. Al introducir la rambla central, se decide (a menos que fuese una condicionante de los trazados preexistentes del metro) extenderla sobre el nivel de la calzada superior. Esto marcará una importante diferencia entre espacios: por un lado, el nivel “calzada superior-rambla”, en donde la continuidad entre centro (rambla) y lado (calzada oeste) genera amplitud y accesibilidad. Pero por el otro, generando el nivel “muro-calzada inferior” en donde la reducción de la acera lateral (ahora de 5 metros) y el muro de contención de la rambla, encajonan el espacio, reduciéndolo de manera desproporcional respecto al nivel superior. Habría que ver las condicionantes con



Imagen 69: Vía Julia, sección rambla. Foto del autor.

que trabajaron de Sola y Juliá, para poder dar una apreciación más asertiva. De todos modos, bajo el supuesto de no haberlas, podríamos preguntarnos que hubiese pasado si la rambla central estuviese al nivel de la calzada inferior (este), situando el muro de contención al lado superior (oeste). También se podría pensar en un descenso más progresivo (escalonado, por ejemplo) entre calzadas, considerando que la rambla tiene 20 metros entre ambas calles. Incluso haber dejado el mismo diseño, pero angostando 5 metros la rambla y manteniendo los 10 metros de la acera inferior. Como sea, el encajonamiento es apaciguado por los buenos accesos y materialidades de la obra (el ladrillo como elemento más amigable que el concreto o la misma intervención de Aguilar como mitigación del efecto barrera).

Entendemos el proyecto también desde su funcionalidad comunicativa en términos de circulación, movilidad e interconexión. A partir del trabajo de campo realizado, definimos a Vía Julia como una intervención que opera a escala local (barrial), distrital (inter-barrios) y de ciudad (centro-periferia). Un eje cívico (bulevar y rambla), puente entre barrios topográficamente distanciados (solución entre cotas y eje Layret-Pestaña), pero además centrípeta (Lluçmajor) y centrífuga (Julia/Favencia). Los extremos se constituyen como espacios comunicativos que proponen circulaciones distintas: por un lado, la Plaza Lluçmajor se configura como punto de atracción y distribución interna entre barrios de Nou Barris (Prosperitat, Verdun, Porta y Guineueta), en este sentido, espacio centrípeta. Por el otro, Vía Julia/Favencia como conexión hacia fuera, hacia las rondas que bordean la ciudad, siendo uno de los puntos de intercambio con los circuitos externos de movilidad, y por tanto un punto centrífuga. Por el contrario, el eje Layret-Pestaña extiende, a modo de brazos, el tejido unido por el eje cívico, buscando aproximar la conexión con los circuitos propiamente barriales (entre Verdun y Prosperitat).

Imagen 70: Vía Julia, sección superior (bajando desde Favencia) e inferior (acceso metro). Foto del autor.



APRECIACIÓN PROYECTO-ESPACIO-PERIFERIA

Esta interpretación o análisis organizativo del proyecto, tiene correlato con el diseño del circuito monumental de la vía. Las distintas obras que hemos descrito se disponen a partir de esta misma idea organizativa. No son un elemento adicional a esta, sino que órganos vitales de la estructura del proyecto. Si bien su función no es meramente técnico-operativa (como podría serlo un semáforo, por ejemplo), tampoco solo se enmarca en lo conceptual, estético, simbólico o espiritual. Desde la visión del modelo, el monumento cobra valor en tanto es aglutinador de solución urbana. Otra cosa es que su aporte sea más flexible respecto a sus posibilidades y áreas de afectación. En el caso de Vía Julia, vemos cómo su circuito monumental está diseñado a partir de esta primicia.

Dese lo urbano, *La República*, *Als Nous Catalans* y *Torre Favència*, son tres *axis mundi*, que a partir de su verticalidad señalan los distintos trazados de la vía (rotonda-rambla-ronda). Son signos de exclamación que nos sitúan referencialmente en el territorio. Por otro lado, la disposición final de Escullera nos marca la ruta de conexión transversal a la vía, a partir de dos puntos (Layret y Pestaña), también subrayados por su monumentalidad (Las fuentes de Pericas y Pladevall, respectivamente). Pero, claramente, esta no es la única función de estos monumentos (índicarnos en donde y hacia dónde). La idea no es solo “saberse”, sino “reconocerse” en un lugar. Esto quiere decir que, para quienes transitan, se encuentran o visitan Vía Julia, los monumentos descritos operan como elementos del reconocimiento, no solo del es-

⁴⁵ Ciertamente estos valores no son inextirpables. Varios ejemplos podríamos dar a la hora de revisar programas de arte público que terminan cayendo en la escultura en serie o en la disposición de obras demasiado “movibles”, que no terminan por asentarse, antes de comenzar a circular o bien ser archivadas en bodegas, víctimas de la nueva colección. Uno de los mecanismos planteados desde el Ayuntamiento de Barcelona para resguardarse frente a esta situación, fue la incorporación de la clausura contractual que impide al artista reproducir la obra encargada, incluso exigiendo la destrucción del molde desde el cual se gesta. Por otro lado, la expansión del arte urbano como práctica en el espacio público, vuelve a poner sobre la mesa el valor de la permanencia del monumento.

pacio físico, sino que de cierta identidad colectiva. La irreproductibilidad y permanencia como valores propios (o al menos, deseables) del monumento⁴⁵, le confieren cualidades estratégicas en la significación y diferenciación del espacio. Por otro lado, la cualidad conmemorativa del mensaje trabajado tiene (eventualmente) consecuencias similares. Es decir, el monumento significa el espacio, ya sea desde su capacidad de aglutinar elementos simbólicos propios de la identidad colectiva de un territorio (vinculados a su memoria, personajes, hitos, hechos, sea desde su admiración o rechazo, impuestos o reclamados), o bien, a partir de su capacidad de construir/propiciar esta significación a partir de la singularización ejercida por la forma, volumen, estilo e intencionalidad de la obra.

En el caso de Vía Julia, vemos como estas facultades se presentan a lo largo del circuito propuesto, ya sea de una, otra o ambas maneras. Podemos ver su faceta más conmemorativa y de identidad local, en el monumento a *Josep Anselm Clavé i a l'Agrupació Sardanista l'ideal d'en Clavé*, el cual se erige directamente a partir de la celebración y reconocimiento de elementos aparentemente representativos de una identidad colectiva local. En términos graduales, esta es su función principal. Luego, *La República* buscaría apuntar a una memoria colectiva más amplia, interpelando, al menos, desde una escala “Ciudad”, aunque no solo desde la reivindicación del personaje, sino que también incorporando volumen y forma como discurso de la nueva ciudad democrática. A nuestro juicio, el monumento a Pi i Margall es, quizás, el que adquiere mayor responsabilidad sobre el conjunto. Su funcionalidad es simbólica-reivindicativa (mensaje) y singularizadora (forma) del espacio, además de organizativa (circulación). *Als Nous Catalans* sigue avanzando hacia la prevalencia de la forma como ingrediente principal en su rol significativo. Si bien existe una intención de interpelar a los “nuevos catalanes” (en referencia a la mayoritaria presencia de migrantes en la zona), tal como indicamos

anteriormente, nos parece que esta intención, de no ser por la placa en el pavimento que lo explicita, no necesariamente guarda relación formal con la escultura de Aguilar (esto será de interpretación de cada cual). De todos modos, esto no va en desmedro de la capacidad significativa de la obra. Ya hemos hecho referencia a su constante asociación como elemento relevante en la construcción de imagen del espacio. Algo similar ocurre con *Torre Favència*, en donde se impone la presencia formal del monumento, a pesar de existir una, menos explícita, intención mensaje, asociada a la condición límite del espacio (faro que ilumina a quien llega o quien parte). Desde nuestra interpretación, tanto *Escullera*, como *La Font Mutante*, representan un grado más orientado al valor escultórico formal de la obra, sin intención de atribuirle un sentido específico respecto a su producción simbólica. No contienen de manera explícita un hecho, persona, mensaje o hito al cual dirigirse. Sin embargo, esto no necesariamente se traduce en una menor incidencia en la significación del espacio. En el caso de *La Font Mutante*, el disgusto generalizado que suscitó su retiro momentáneo a la hora de iniciar los trabajos de remodelación de la Plaza Ángel Pestaña da cuenta del arraigo que puede generar una obra que significa un espacio sin clamar una consigna particular. A nuestro juicio, Escullera puede ser la pieza menos consolidada del circuito. No pareciera terminar de asentarse, aunque si disposición guarde más relación con dar continuidad al discurso monumental entre Layret-Pestaña, o a dar testimonio de la apuesta por escultores jóvenes que luego triunfaron en el espacio público (Jaume Plensa). De todos modos, lo interesante es observar cómo Vía Julia propone un conjunto de monumentos que abordan el espacio de maneras diferentes pero complementarias. De los espacios analizados, podríamos considerarla como la intervención más completa desde la lógica de monumentalización de la periferia.



1956



1994



2000



Vigente

Imagen 71: Evolución urbana según ortofotos. Fuente ICGC.

APRECIACIÓN
PROYECTO-ESPACIO-PERIFERIA

Ciertamente, la evolución del territorio en torno a la intervención de Vía Julia es bastante evidente. Hemos buscado alejarnos un poco, para apreciar los cambios de la zona en general, más allá de la vía., en tanto la intervención tiene la voluntad de afectar, no solo aquello que toca materialmente, sino que el entorno al que interpela.

Dentro de los postulados de Bohigas (1987), la idea de incidir en la urbanidad de un territorio a partir de acciones puntuales que propaguen un estándar urbano fundado en el espacio público es fundamental. La estrategia no es solamente generar espacio público de calidad, sino que éste condicione o marque pauta respecto de aquel espacio que lo rodea, esparciendo el impacto de las intervenciones, propiciando un contagio urbano a modo de metástasis. Nou Barris fue el campo experimental de estas ideas en periferia (también habría un laboratorio en el centro, a partir de los proyectos de esponjamiento).

Claramente la expansión de la ciudad es un fenómeno general en contextos urbanos. El traslado de la industria a la periferia conlleva por osmosis la llegada

de nuevos habitantes. El problema es cuando este crecimiento se desarrolla de manera dispar respecto a los procedimientos clásicos de la ciudad (parcelación-urbanización-edificación), saltando pasos o cambiando el orden, tal como pasó en los 50-60 en la periferia de la ciudad, en donde primero se edificó a velocidad máxima, sin haber pensado en los procesos de urbanización, sobre todo del espacio público soporte de dicha edificación. El problema de la vivienda explica una parte, el negocio inmobiliario otro tanto. Como sea, Vía Julia es uno de los ejemplos paradigmáticos de como afrontar este tipo de situaciones desde los postulados del modelo. Vemos cómo, a lo largo del tiempo, los barrios comienzan a organizarse en función de las intervenciones trazadas, y cómo estas, a su vez, dialogan con los antiguos trazados de los mismos. Desde nuestra perspectiva, hoy por hoy, el eje Vía Julia no está bajo ninguno de los espacios públicos más reconocidos de Barcelona. Siendo, aún, una de las zonas de mayor densidad poblacional en la ciudad, sus calles, avenidas, plazas, parques y monumentos, no solo mitigan, sino que han resignificado un territorio.

Imagen 72: Vía Julia, Mapa de Arte Público. Fotos del autor y BCNROC [Als Nous Catalans y Lluçmajor], sobre ortofoto del ICGC.

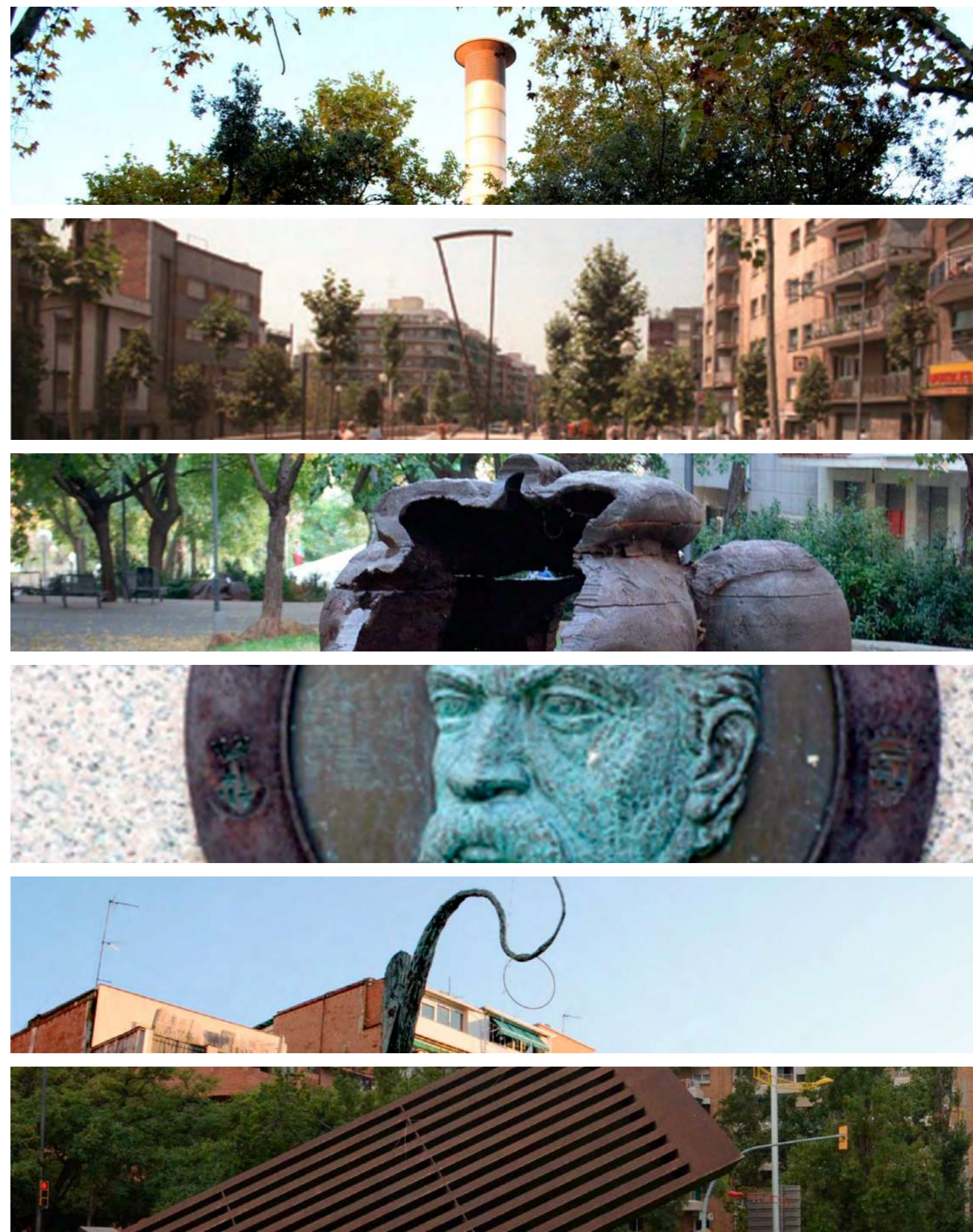
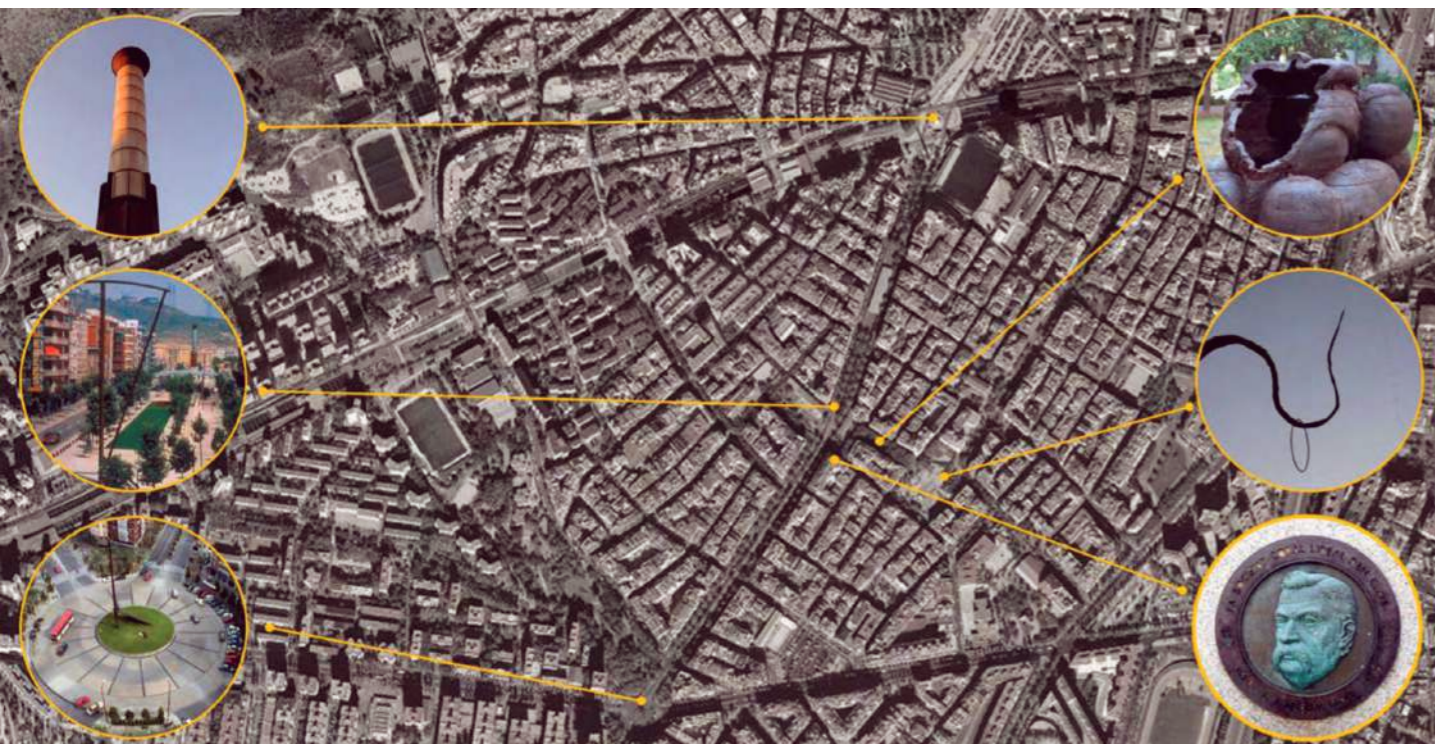


Imagen 73: Obras arte público en Vía Julia. Fotografía del autor.

3. Plaza General Moragues



●
Imagen 74: Plaza General Moragues, Sin título (Ellsworth Kelly).
Fotografía del autor.

3. Plaza General Moragues

FICHA TÉCNICA

Nombre	Plaza General Moragues
Distrito / Barrio	Sant Andreu / La Sagrera
Tipo de espacio	Plaza
Año (proyecto / entrega)	1982 / 1987
Proyecto arquitectónico	Olga Tarrasó
Proyecto escultórico	E. Kelly, "Sin título"

¿Por qué este espacio? Ciertamente la Plaza General Moragues no es necesariamente uno de los proyectos de espacio público más reconocidos o emblemáticos en el contexto del Modelo Barcelona. Sin embargo, es muy probable que sea uno de los más explicativos en cuanto al proceso detrás de su realización. Aquí confluyen muchos elementos (algunos remarcables, otros corregibles y unos cuantos inconclusos), los cuales nos hablan del funcionamiento más pragmático del modelo. Fuera del proyecto editorial, del discurso revelador, de la postal ineludible, esta plaza guarda en su proceso evidencia clara del modo operativo concreto, en terreno, de la toma de decisiones del minuto (casi improvisada) y posteriores (bastante equivocadas).

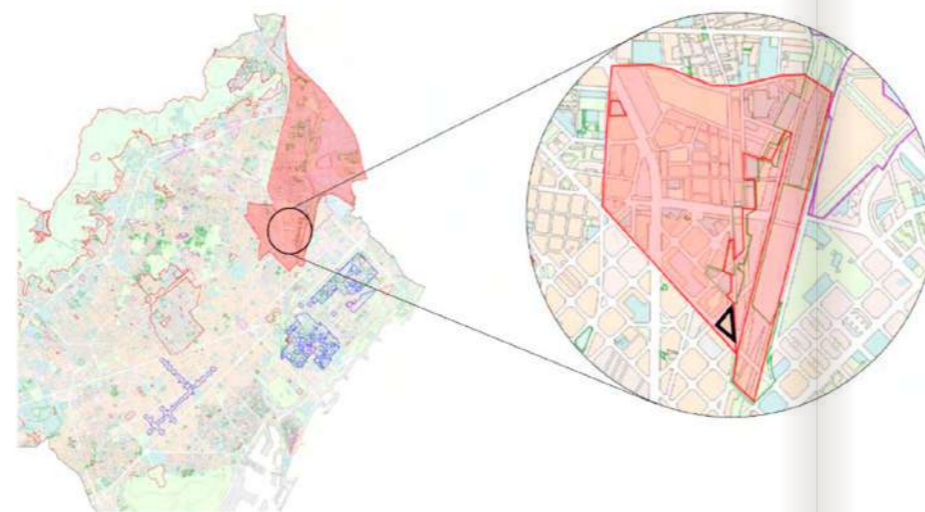
La Sagrera es un barrio bastante moldeado por el acontecer urbano-administrativo de la ciudad. Originalmente más vinculado a Sant Martí de Provençals⁴⁶, termina por incorporarse administrativamente al distrito de Sant Andreu, luego de una serie de modificaciones en la administración territorial, iniciadas con la anexión de dichos municipios a Barcelona en 1897 y culminadas con su última modificación (configuración de los 10 distritos actuales) en 1984. En términos urbanos, La Sagrera crece entre dos arterias dominantes en el trazado de la ciudad. Por un lado,

⁴⁶ En efecto su nombre proviene del espacio protegido en torno a la iglesia de Sant Martí Vell, el cual se extendía 30 pasos a la redonda de la iglesia para resguardar a los habitantes del lugar (principalmente agricultores), popularmente conocido como espacio "sagrado".
Fuente: <https://ajuntament.barcelona.cat/santandreu/es/la-sagrera-un-barrio-con-perspectiva-de-futuro>

⁴⁷ Hecho recurrente en la recualificación de espacios en los 80 siendo, la reconversión de las antiguas fábricas en los nuevos espacios públicos, uno de los principales mecanismos para dotar de áreas verdes y equipamientos a la ciudad (Parc de La Pegaso, Parc del Clot, Parc de la Espanya Industrial, entre otros).

Avenida Meridiana, y por el otro, el trazado ferroviario, iniciado a mediados del siglo XIX, pero aún hoy en proceso de transformación a partir del megaproyecto Sagrera TAV, el cual lleva más de una década en desarrollo. La transformación industrial del barrio, referente del sector metalúrgico y textil, trajo consigo la instalación de grandes fábricas como la Hispano-Suiza o la Pegaso, siendo esta última reconvertida en el principal espacio público del sector⁴⁷. Como sea, el triángulo Valls-Sistach (como se denomina en los primeros planos), hoy Plaza General Moragues, se sitúa en los márgenes de un barrio que no termina de cerrarse. Espacio expectante de la consolidación de su frente, pero de interesante aplicación arquitectónica y soporte de uno de los claros ejemplos de la línea más internacionalista del programa de Arte Público de Barcelona.

Emplazamiento



La Plaza General Moragues (1) se emplaza en el límite sur este del barrio La Sagrera, entre la intersección de Gran de La Sagrera y Carrer de Felip II. El puente Bac de Roda (3), diseñado por Calatrava, conecta el barrio con Sant Martí de Provençals, cruzando sobre los terrenos de la futura estación e infraestructura ferroviaria (7) la cual corta el continuo urbano entre ambos barrios. Al otro costado del barrio, Avenida Meridiana (4) se extiende de sur a norte, siendo el principal eje vial del sector.

El principal espacio público, al menos en envergadura, es el Parc de La Pegaso (6), el cual se ubica en el límite norte del barrio, a un kilómetro de la Plaza General Moragues. Muy cerca del parque, la Plaza Asamblea de Catalunya (5) se constituye como otro de los espacios públicos relevantes en el conjunto de intervenciones 80-90's, a los que se suma la Plaza de Islandia (2), muy cercana a la Moragues. Al otro lado del puente Bac de Roda, y a la misma distancia que el Parc de la Pegaso (recorriendo 1 kilómetro desde la Plaza General Moragues), se encuentra el Parc de Sant Martí (8).

La condición "periférica" de un espacio, es punto que siempre puede ser llevado a discusión y el caso de



Imagen 75: Emplazamiento Plaza General Moragues.
Fuente: Portal de Información Urbanística BCN y Ortofoto ICGC.

⁴⁸ La cicatriz ferroviaria impone cierta imagen de marginalidad, de espacio incompleto, de falta de urbanidad y, por tanto, de espacio público. Esto también se complementa a partir de indicadores socioeconómicos (baja renta familiar respecto de promedio Barcelona, pocos equipamientos, etc.) y demográficos (densidad poblacional muy por sobre el promedio Barcelona, pocos espacios de uso público, entre otros).

La Sagrera no es la excepción. En términos georreferenciales, podríamos decir que esta condición es menos evidente respecto a otros espacios analizados (sobre todo pensando en Vía Julia o Avenida Río de Janeiro), sin embargo, no podemos reducir esta categoría a una definición establecida a partir de la mera contraposición de distancias. En este sentido, y para efectos prácticos del análisis, nos guiamos principalmente a partir de las lógicas de actuación urbana definidas en la primera etapa de la Unida de Proyectos Urbanos del Ayuntamiento, definidas a partir de los lineamientos descritos por Oriol Bohigas (1985). Desde este lugar, la Plaza General Moragues tiene sentido como intervención en periferia: creación de nuevos espacios públicos sobre territorios carentes de urbanidad a partir de proyectos que incorporen arte público contemporáneo como parte del proceso de monumentalización. Ya en esos días (e incluso hasta hoy), el costado este de La Sagrera se presenta como margen. Límite original del antiguo trazo del Rec Comtal, luego, amplía cicatriz producto del desarrollo ferroviario de la ciudad, esta "rivera" condicionará el deterioro de un territorio no tan ajeno (en términos de conectividad y distancia) de los espacios centrales de la ciudad, pero bastante periférico en tanto imagen físico-social⁴⁸.



Imagen 76 y 77: Zona Felip II-Bac de Roda (1960).
Fuente: BCNROC, Ayuntamiento de Barcelona.

PROYECTO DE ESPACIO

Como mencionamos al comienzo de este trabajo, tuvimos la valiosa oportunidad de entrevistar a Olga Tarrasó, arquitecta municipal (en ese entonces) a cargo del proyecto de Plaza General Moragues, además de una de las remodelaciones de la Plaza Asamblea de Catalunya (1996), también ubicada en La Sagrera. Lo interesante de esto, fue comprender de primera fuente la evolución de un proyecto específico el cual, como veremos, transita en fases que cambian según avanza su concreción, partiendo desde una propuesta inicial más clásica de plaza (1982), luego incorporando interesantes modificaciones arquitectónicas (1985), la incorporación de la obra de Ellsworth Kelly y la acomodación que conlleva, hasta las posteriores intervenciones en la plaza (2000), las cuales dan cuenta de un distanciamiento respecto a los lineamientos iniciales del modelo, dando un giro hacia la priorización de otras dimensiones o demandas del espacio.

escultura en su extremo norte, paseos laterales e incluso una laguna hacia el costado de Gran de La Sagrera. Una plaza en regla, cumpliendo con los elementos urbanos necesarios.

Es importante recordar que la Unidad de Proyectos Urbanos se funda en 1981, bajo el liderazgo de Oriol Bohigas y la directa asistencia de Josep Antoni Acebillo, quien asumiría protagonismo principal con la salida de Bohigas a mediados de los 80. Según cuenta Tarrasó, los primeros años se caracterizaron por la conformación de un equipo muy joven de arquitectos (ella misma no había terminado el grado cuando comenzó a trabajar en la unidad). No eran más de 10, entre quienes se repartían los proyectos mandados, trabajando en conjunto, pero con bastante libertad a la hora de plantear las intervenciones. En este contexto, General Moragues sería uno de los primeros trabajos de Olga Tarrasó.

Para 1986, el proyecto había tomado un nuevo rostro. La arquitecta cambia el diseño clásico pero eficiente de la plaza, por una apuesta más autoral, asumiendo la forma triangular de la planta (dada por el trazado de las calles) como elemento estructural en el diseño de los subespacios que la componen. Algo así como una repetición triangular, a distintas dimensiones y angulaciones que componen el gran triángulo-plaza. El nuevo proyecto, mucho más diáfano en sus elementos, se reorienta hacia la visión característica de los “nuevos espacios públicos” de la época. Poniendo en valor la materialidad y limpieza, por sobre la sobrecarga de arbolado y otros elementos usados en abuso por la escuela anterior (exceso de bancas, jardincillos, barandillas, entre otra cacharrería.). Sin embargo, aún no vemos la aparición de ningún monumento.



Imagen 78: Plaza General Moragues. Fotografía del autor.

Partiendo por 1982, Tarrasó propone los elementos propios de la tipología plaza, quizás sin tomar muchos riesgos respecto al diseño de forma y materialidad. Espacio de bancas lineales hacia Felip II, zona central con juegos infantiles, pérgola y fuente en su vértice oeste, plataforma de hormigón y pequeña

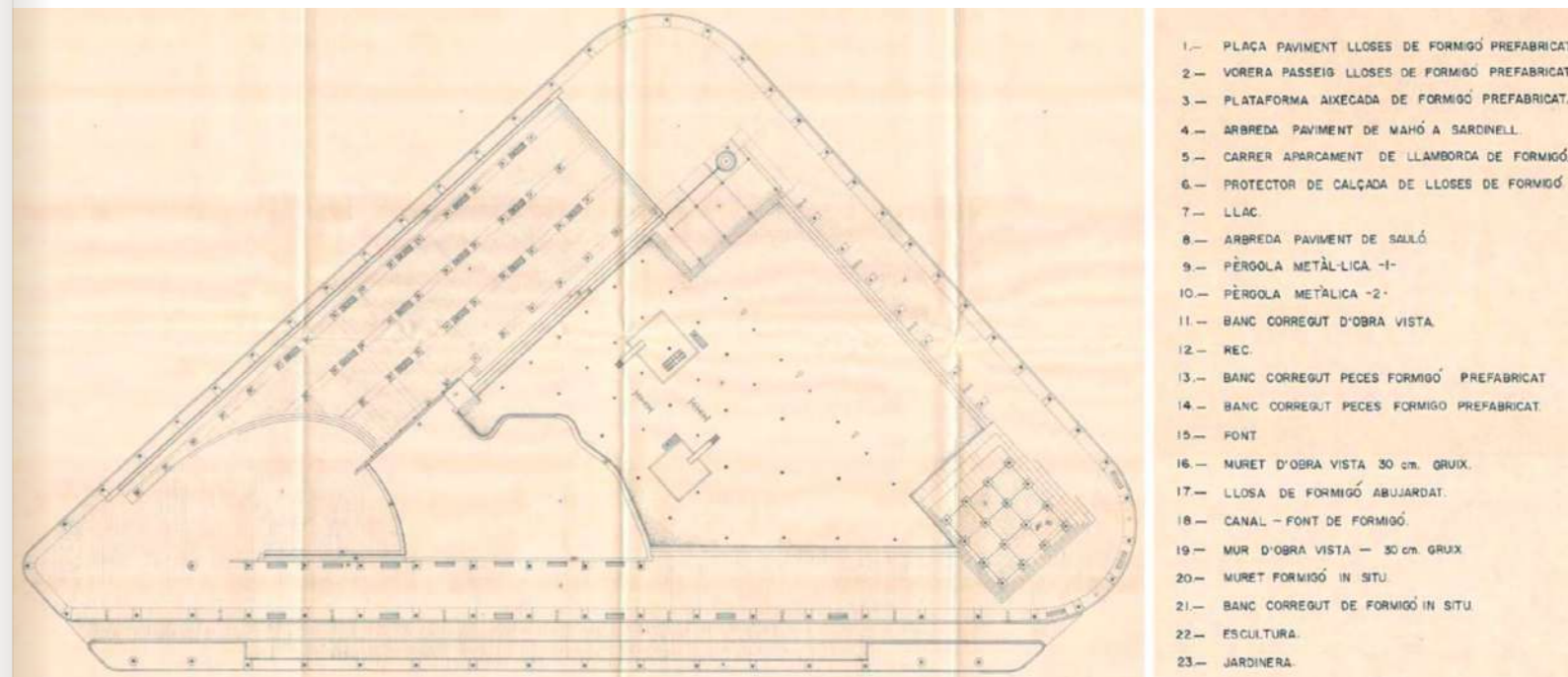


Imagen 79: Proyecto Triangulo Valls-Sistach (1982), actual Plaza General Moragues. Fuente: Archivo Contemporáneo de Barcelona.

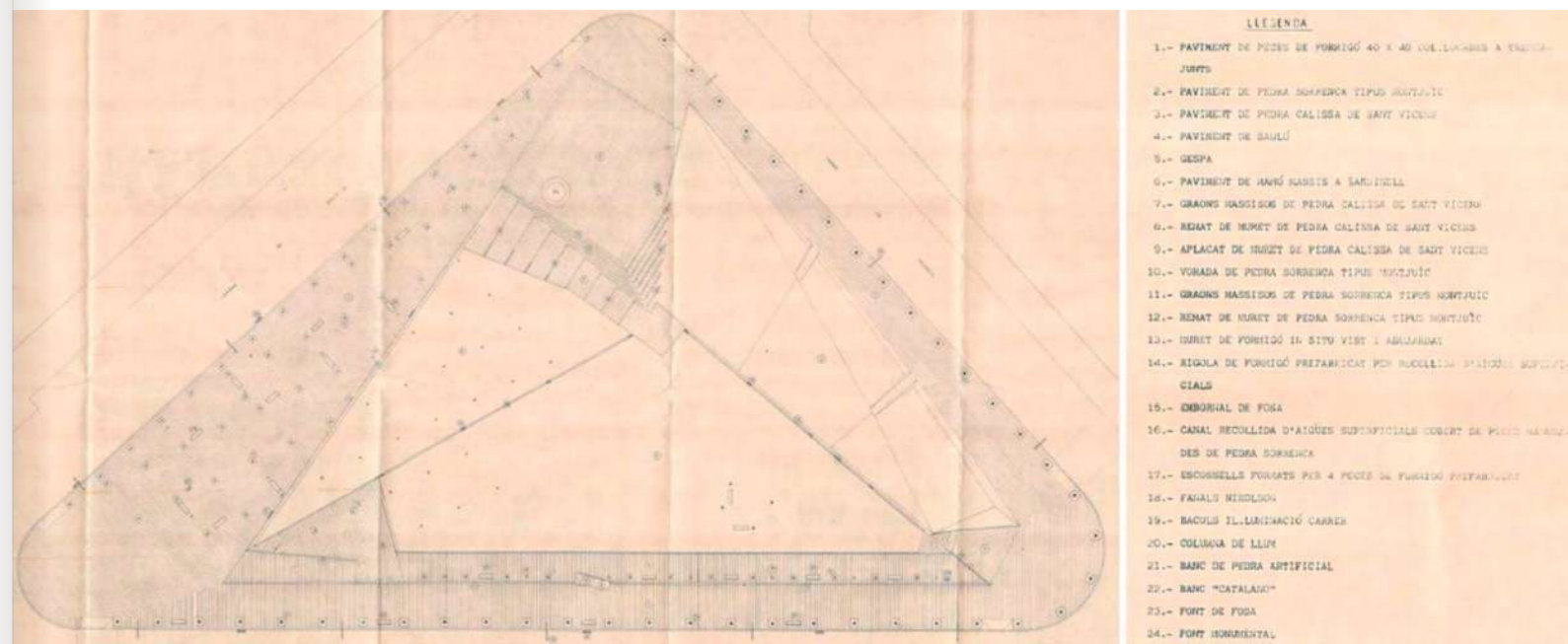


Imagen 80: Proyecto Triangulo Valls-Sistach (1986), actual Plaza General Moragues. Fuente: Archivo Contemporáneo de Barcelona.

PROYECTO DE ESPACIO

Otro elemento a destacar en el segundo proyecto de Tarrasó, es el especial trabajo material del pavimento y el juego en su desnivelación, generando distintos espacios que solapan entre sí, dándole una morfología más lúdica, tal como se observa en la imagen 5, incorporando esta plataforma extendida de ladrillo, descendente desde la calle hacia el centro, la cual se junta con las losas de hormigón escalonadas que dan acceso al espacio central, entrelazando una trama geométricamente articulada, contrapuesta desde el espacio triangular de ajardinado que se extiende hacia Bac de Roda.

Tarrasó cuenta que cuando la plaza ya estaba en su etapa final, Acebillo, quien ya había asumido como director de la Unidad de Proyectos Urbanos, la “invita” a evaluar la posibilidad de incorporar un grupo

escultórico del artista estadounidense Ellsworth Kelly, el cual estaba teniendo problemas para encontrar emplazamiento en el cercano Parc de La Pegaso (proyecto de: E. Batlle; J. Roig, 1986). Los arquitectos a cargo del proyecto del parque no llegaban a acuerdo con el artista. La escala propuesta por Kelly para su obra era demasiado desmedida para el diseño de Batlle y Roig, quienes buscaban dar protagonismo a su laguna serpenteante entre paseos y puentes de exuberante vegetación. La propuesta escultórica de Kelly no logró encajar con la visión de los arquitectos, y Acebillo se vio en la necesidad de buscar alternativas. La obra, originalmente diseñada para el muelle de San Diego, ya había sido adquirida (algunos dirían donada), y por tanto debía ser ubicada⁴⁹.



Imagen 81: P. General Moragues. Fotografía del autor.

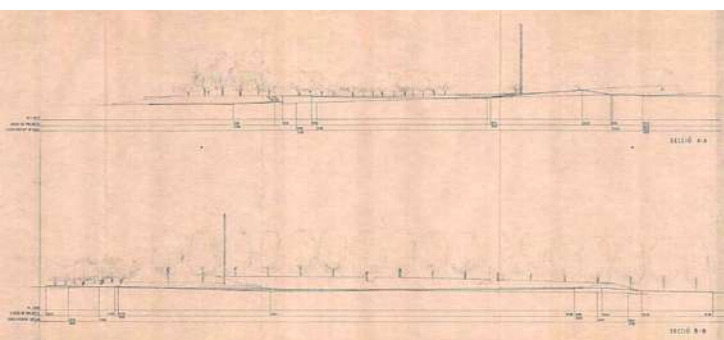


Imagen 82: P. General Moragues. Secciones (1986). Archivo Municipal Contemporáneo.

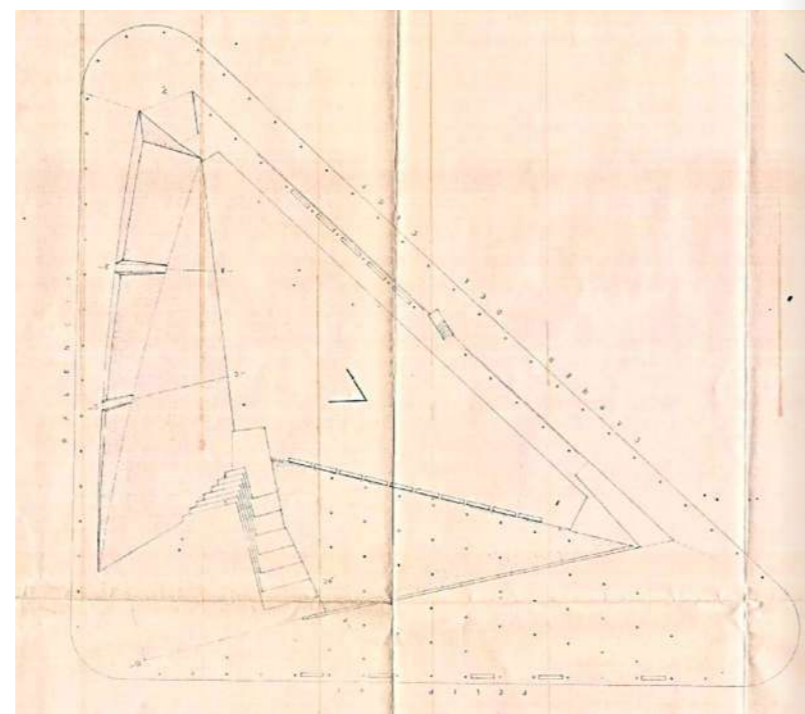


Imagen 83: Planta emplazamiento de escultura. Fuente Archivo Municipal Contemporáneo.

⁴⁹ También encontramos referencias al caso en: de Lecea, Ignasi. (2006). Esculturas y Espacio Público en la Ciudad de Barcelona. On the W@terfront. Public Art.Urban Design.Civic Participation.Urban Regeneration. N°8, abril.

Tarrasó cuenta que rápidamente encontraron posición para la escultura compuesta por los dos elementos verticales puestos en relación y perspectiva. La triangularidad de la plaza permitió un emplazamiento más coherente, aunque necesariamente a escala más reducida respecto de la idea anterior en La Pegaso. Sin embargo, esto no fue problema para Kelly. En su nuevo emplazamiento, la escultura perdía en dimensión, pero ganaba protagonismo sobre el espacio, configurando un conjunto “*donde espacio público y escultura se complementan de tal manera que resulta difícil concebir el uno sin la otra*” (de Lecea, 2006).

El espacio parecía encontrar su complemento perfecto, también en concordancia y orientación (la escultura mira hacia Bac de Roda) con el proyecto

paralelo, también inaugurado en 1987, desarrollado por el arquitecto Santiago Calatrava, que consistía en la construcción de un puente que cruzara sobre la cicatriz ferroviaria, uniendo Sant Martí con La Sagrera⁵⁰. Ambos proyectos daban cuenta de la clara intención, por parte de Urbanisme, de buscar hacerse cargo de una zona muy degradada a partir de su condición “margen” respecto del espacio reservado para el funcionamiento del transporte ferroviario. Ya en estas fechas, se proyectaba la posibilidad de reformar la cicatriz a partir del soterramiento de las líneas cubriéndolas con espacio público y nuevos equipamientos. Por lo mismo definimos al proyecto de General Moragues como “expectante”, como inconcluso, como aún vigilante de que termine por ocurrir lo que en más de 10 años no ha logrado ser.

Imagen 12: Maqueta Puente Bac de Roda. Fuente BCNROC, Área de Proyectos y Obras.

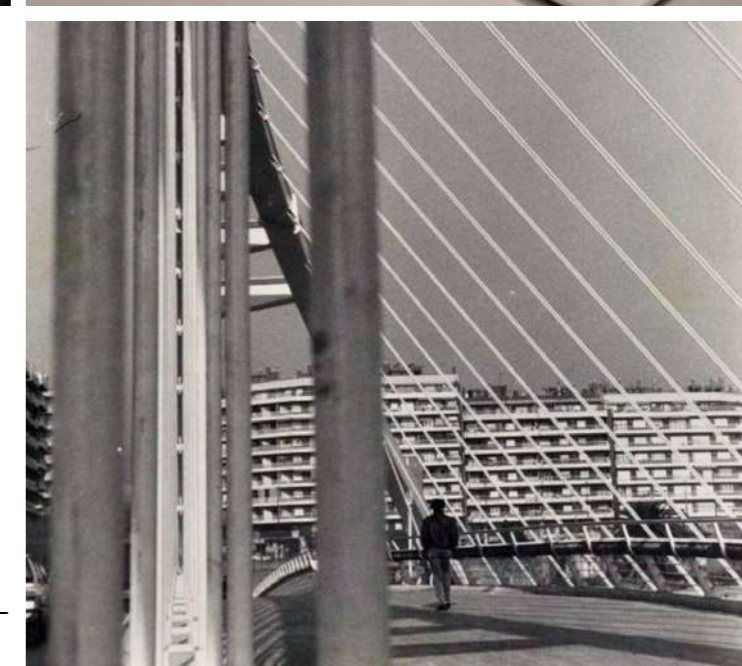


Imagen 84: Plaza General Moragues (1989). Fuente BCNROC, Área de Proyectos y Obras.



Imagen 85: Puente Bac de Roda (1989). Fuente BCNROC, Área de Proyectos y Obras.

⁵⁰ También encontramos referencias al caso en: de Lecea, Ignasi. (2006). Esculturas y Espacio Público en la Ciudad de Barcelona. On the W@terfront. Public Art.Urban Design.Civic Participation.Urban Regeneration. N°8, abril.



PROYECTO DE ESPACIO

Imagen 86: Plaza General Moragues (2000).
Fuente BCNROC, Área de Proyectos y Obras.

Entes de entrar en la obra misma, nos parece interesante hacer mención del estado actual de la plaza. Sin profundizar respecto de nuestra apreciación del espacio (lo cual realizaremos en los apartados siguientes), es importante establecer los pasos de un proceso que define hoy el espacio físico: desde el primer diseño en 1982, su reformulación en 1986, la inesperada incorporación de la escultura de Kelly, su inauguración en 1987 y luego, en algún momento entre el 89-2000, la aparición de ciertos elementos que ponen en evidencia un cambio discursivo en la manera de comprender la función del espacio público (o al menos nos permite reflexionar entorno a aquello).

Como vemos en la imagen anterior, las dos piezas que conforman la escultura están directamente vinculadas tanto en forma, posición, distancia y escala. No podemos comprenderlas como elementos separados, en tanto conforman una sola escultura. Tanto Kelly, Tarrasó o el mismo Acebillo, eran muy conscientes de esto, y por lo mismo, el espacio concentra los otros elementos que conforman la plaza (arbolado, mobiliario, luminaria, etc.) sin interferir con el diálogo entre las piezas de la obra. Podemos estar o no de acuerdo con esta idea, pero lo que es evidente, es que ni Tarrasó ni Acebillo, menos Kelly, hubiesen permitido ubicar el set de juegos infantiles entre medio de la escultura, justamente, lo que, a contar del 2000, observamos en la plaza.

Esta decisión ilustra un claro giro discursivo en el tratamiento de los espacios, en donde la idea de "calidad urbana" entendida desde los inicios del mo-



delo a partir de un conjunto de variables asociadas al diseño urbano (arquitectura de autor, detalle de proyecto, espacialidad diáfana, monumentalización, materialidad, contemporaneidad, entre otras), pasa a ser traducida en códigos "ciudadanos" mínimos de equipamientos, es decir, lo importante es lo que "hay" en el espacio, por sobre las "posibilidades" dispuestas por el mismo. Antes de que una plaza tenga espacios libres para aglutinar una serie de programas (juego, reunión, actos, etc.), debe tener espacios

definidos que aseguren y delimiten dichas prácticas (zona de juegos, zona de perros, gimnasio, etc.). Este cambio de visión, en algunos casos (como el de General Moragues), choca con la visión anterior, generando espacios paradójicos o contradictorios (una zona de juegos infantiles sobre una escultura). Como vemos, la Plaza General Moragues nos permite dar cuenta de una serie de sucesos propios del proceso del proyecto, ya sea desde la transición de su diseño, los distintos modos de aplicación del pro-

grama de arte público (la incorporación del circuito internacional y su flexibilidad a la hora de resolver pormenores propios del espacio público) y su constante relación con los nuevos procesos del "hacer ciudad", desde aquellos proyectos inconclusos o los cambios de visión y su incrustación en espacios ya construidos.

AUTOR - OBRA

Ya hemos hablado sobre al menos dos diferencias evidentes entre el modo monumentalizador empleado en General Moragues y otros espacios periféricos (Vía Julia, Avenida Río de Janeiro, por ejemplo). Si en otros proyectos vimos cómo la apuesta era promocionar arte público local y emergente (*Escullera de Plensa*, *Torre Favencia de Roselló*, *Als Nous Catalans de Aguilar*, *Mitjana Escultórica* de Roqué, por ejemplo), siendo en muchos casos las primeras incursiones de los autores en espacio público, el proyecto de Tarrasó se topa con una línea distinta de acción: la incorporación de arte público de autores pertenecientes al circuito internacional. La colaboración entre el Ayuntamiento, el escultor Xavier Corberó y la galería estadounidense Malborough, dieron como fruto la incorporación de diversas esculturas de destacados artistas internacionales del momento (Serra, Oldenburg, Hunt, Lichtenstein, Pepper, Botero, el mismo Kelly, entre otros). Si bien la colaboración, enmarcada en un clima de cooperación y apoyo al renaciente ayuntamiento democrático, en muchos casos se daba bajo la figura del diseño a partir del proyecto (obras diseñadas en función y relación al espacio intervenido), el diálogo con autores de mayor jerarquía implicaría una distinción en la correlación de fuerzas en la negociación entre artista y arquitectos municipales. Podríamos decir que un autor dueño de un lenguaje más consolidado (o bien, más reconocido) se traduce rápidamente en una obra de mayor artísticidad, es decir, la reproducción de una obra muy determinada por la firma/estilo de quien la elabora (Botero sería un clarísimo ejemplo de aquello). En este sentido, la adquisición de las esculturas de Kelly (tanto la ubicada en General Moragues como en el Parc de la Creueta del Coll), su desacuerdo con Batlle y Roig en La Pegaso, y su posterior implantación en el proyecto ya diseñado por Tarrasó, dan cuenta de las particularidades de esta línea de acción del programa de monumentalización. Habrá que

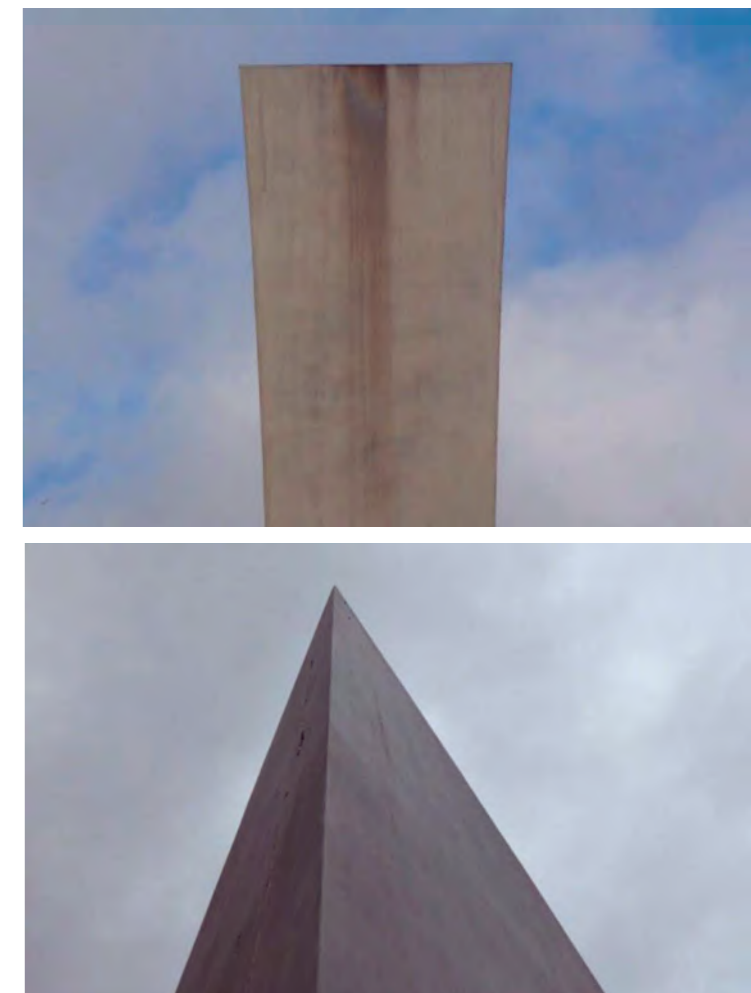
aclarar que esto no necesariamente se traduce en malos resultados para el espacio público, en efecto, no sería el caso de Kelly (ni del Gato de Botero en su emplazamiento actual, por ejemplo), pero sí da cuenta de que cada línea tiene sus propias batallas y ventajas, las cuales pueden ser manejadas de mejor o peor manera.



Imagen 87: Tótems de E. Kelly (en orden), Lincoln Park (Chicago, 1981), Plaza General Moragues (Barcelona, 1987), Parc de la Creueta del Coll (Barcelona, 1987), Embajada U.S.A. (Berlín, 2008).
Fuente (en orden): chicago-outdoor-sculptures.blogspot.com; fotografía del autor; fotografía del autor; Foundation for Art and Preservation in Embassies (<https://fapeglobal.org/>).

La escultura de Kelly en la Plaza General Moragues se compone a partir de la contraposición de dos piezas. Por un lado, un tótem de acero inoxidable cuyas dimensiones son (h x a x b, en mts.): 14,10 x 0,19 x 0,93, el cual se ubica en el vértice sur este de la plaza (en el cruce de Felip II y Gran de La Sagrera), mirando hacia Bac de Roda. Por el otro, ubicado a poco más de 40 metros hacia el centro de la plaza, mirando en línea recta hacia el tótem, un diedro curvo de acero corten, cuyas dimensiones son: 4,86 x 5,63 x 6,50. Ambas piezas, de corte minimalista, dialogan en lo que algunos (Jaume Fabre, Josep M. Huertas) definen como representación de la distinción masculina (tótem) femenina (diedro), en un sutil planteamiento que nada tiene que ver con la intención de la plaza por hacer mención al General Moragues (Gerona, 1669-1715), militar catalán de importante participación en la Guerra de Sucesión al servicio de Los Tres Comunes⁵¹, el cual terminó torturado y decapitado, siendo expuesta su cabeza dentro de una jaula de hierro durante 12 años en el Portal del Mar, cerca de Pla de Palau, en donde hoy se encuentra su monumento (busto de bronce de Rosa Martínez Brau)⁵².

Imagen 88: P. General Moragues, detalle de las piezas de Kelly y vista panorámica. Fotografías del autor.



⁵¹ Denominación del conjunto de las tres instituciones de autogobierno catalanas, abolidas en 1714 a partir de la caída de Barcelona.

⁵² Información obtenida a partir del Catálogo de Arte Público de Barcelona.

AUTOR - OBRA

Antes de intentar presentar nuestra apreciación respecto del proyecto, es importante recalcar la figura de Kelly como uno de los artistas representantes de la línea internacionalista del programa monumentalizador. Es difícil caer en cuenta de la trayectoria y reconocimiento del autor, no solo hoy en día, sino que en el contexto del proyecto. Principalmente desde su pintura, pero también como escultor, Ellsworth Kelly (Newburgh, NY. 1923-Manhattan, 2015) fue un importante artista contemporáneo minimalista⁵³, cuya carrera, si bien inicia en la postguerra a finales de los 40, comienza a despegar a inicios de los 60, con su retorno a Estados Unidos, luego de una larga estancia en París. Desde mediados de los 60 su escultura comienza a salir del espacio cerrado aunque aún bajo un formato expositivo enmarcado desde la galería o el museo (*Two Curves: Blue Red*, Pabellón de Nueva York en la Feria Mundial de Queens, 1964 o *Green Blue* en el patio exterior del MOMA, 1968), hasta *Yellow Blue*, su intervención en el Empire State Plaza (Albania, NY, 1968), donde compartiría espacio con algunos de los más renombrados escultores de la época (Calder, Oldenburg, Smith, Meadmore, entre otros).

Durante los 70 Kelly profundizará en sus formas escultóricas curvas y radiales (*Curve I; Stele I*, 1973) y a contar del 74 introduciría la figura del Tótem como elemento reiterado en su obra. Durante los 80 comienza a involucrarse más con el espacio público (*Curve XXII*, Lincoln Park, 1981; *Tótem y Sin Título*, Barcelona 1987), además de continuar su producción en museos y otros espacios culturales (Concore Angle, Meyerhoff Collection, 1982; *Curve XXIX*, Farnsworth House, 1983; *Sin Título*, Museo de Arte de Dallas, 1984)⁵⁴. Kelly continuará robusteciendo su

⁵³ Aunque él mismo se desmarque de aquello, prefiriendo definirse dentro del "antidogmatismo" (El País, 28 de septiembre 1987).

⁵⁴ Esta pequeña reseña está construida en base a la cronología realizada por la Fundación Ellsworth Kelly, disponible en: <https://ellsworthkelly.org/chronology/>

obra, sumando trabajos de importante envergadura a lo largo de una gran cantidad de ciudades, tanto norteamericanas (Texas, Minnesota, Maryland, Illinois, New York, Whashington, Boston, entre otras), como de otras latitudes (Singapur, Nimes, Berlín, Frankfurt, Tokyo, etc.). Acreedor de un sinfín de premios (entre ellos el reconocimiento entregado en 1992 por el mismo Pascual Maragall en honor a su aporte escultórico en la ciudad), Kelly se constituye hoy, y en aquel entonces (86-87), como figura icónica del arte contemporáneo. En términos de prestigio artístico (o, al menos, reconocimiento internacional), Kelly se ubica dentro del grupo más selecto de autores con presencia en el espacio público periférico de Barcelona. Habrá que ver si esto se condice con la calidad en la relación entre obra, proyecto y espacio.

APRECIACIÓN PROYECTO-ESPACIO-PERIFERIA

A diferencia de otros espacios analizados hasta el momento, la Plaza General Moragues no puede describirse como recorrido. Su forma triangular, determina la organización de sus subespacios y programas, aunque no de una manera lineal. De hecho, lo único que nos puede dar un indicio de "hacia donde mira" la plaza, es la disposición de las piezas escultóricas que, claramente, se alinean hacia el puente Bac de Roda. Esto es un elemento interesante, pues ilustra que el arte público también presta ese tipo de información. Entenderemos, pues, que los emplazamientos de un monumento están, por lo general, relacionados con priorizaciones espaciales y direccionales del entorno. Permiten poner en realce un fondo, una imagen específica de ciudad. Como si lo realmente importante fuese el vacío (lo no-monumento) y no el volumen (el monumento en sí). Desde esta perspectiva, la obra de Kelly calza perfecto. Él

mismo declara que en su escultura, lo relevante es la forma objetiva, desprovista de cualquier detalle u ornamento asociado a su propia subjetivación (El País, 28 de septiembre 1987). Las formas de Kelly son prácticamente sombras (forma elemental desprovista de particularidad), y las sombras solo son distinguibles en contraste. Si "*las formas han de actuar como recuerdo de las cosas*" (Kelly, El País, 28 de septiembre 1987), tal recuerdo solo es posible en contraposición de aquello que no es "la" forma.

De todos modos, nos sería difícil establecer que, efectivamente, una idea de este tipo haya tenido relación en la definición del emplazamiento de la obra. Sin embargo, no son pocos los elementos que nos dan información respecto a cómo se fue forjando el camino de la escultura. Primero, al analizar el discurso artístico de Kelly, podemos entender el choche entre el proyecto de La Pegaso y la búsqueda del artista. La suntuosidad y exuberancia del parque propuesto por Batlle y Roig versus la representación de lo mínimo (forma y color) presente en la obra de Kelly, ya presentan una primera traba entre lenguajes. Por otro lado, ninguna de las partes tenía intención de retroceder escalas, considerando que el proyecto de jardín paisajista, un poco apretado, podía "*... entenderse como la miniatura de un parque que hubiera querido tener una superficie mayor*" (de Lecea, 2006), y que la escultura de Kelly terminaría siendo la de mayor altura realizada por el autor hasta el momento (tótem de 14 metros). En contraposición, el proyecto de Tarrasó correspondía a un espacio diáfano, de arquitectura limpia, más centrada en el plano del suelo que en el plano del aire, con fondo libre hacia Sant Martí (por los terrenos ocupados por las vías ferroviarias), apuntando hacia el nuevo puente de Calatrava. Desde esta perspectiva, la propuesta de Tarrasó dialoga de manera más orgánica con el lenguaje formal de Kelly. Ciertamente tienen mucha relación expresiva en cuanto a forma y discurso sobre el espacio.

Es claro que en esta oportunidad nos encontramos ante una tipología monumental que no busca establecer un mensaje determinado. No hay intención de conmemorar o significar a partir de la evocación de cierta memoria colectiva. La plaza podría llamarse General Moragues o plaza triangulo. Lo importante, aquí, en el proceso de significación del espacio son, a nuestro juicio, dos cosas: uno, la significación a partir de la diferenciación formal, es decir, la capacidad forjada entre arquitectura-escultura para distinguir un lugar específico respecto a cualquier otro (siempre desde una distinción cualitativa que busca inyectar calidad urbana al espacio público), y dos, la intención simbólica y política (en el buen sentido), de romper con la lógica centro-periferia, en donde el centro es contenedor de aquello que la ciudad presume y la periferia de aquello que quiere ocultar, emplazando la obra de un autor de alto reconocimiento internacional, en un territorio fuera del circuito de presunción (centro), carente de espacio público y urbanidad.

Dicho esto, es interesante analizar cómo el proyecto evoluciona o se consolida, teniendo en cuenta que, como todo, el espacio público también está sujeto a procesos de maduración, lo cual hace necesario contemplar el paso del tiempo como factor apreciativo. Una intervención recién inaugurada difícilmente permite observar la capacidad de inserción real del proyecto. Tampoco podríamos tener una apreciación tan certera respecto de espacios de larga data, sin incorporar el factor temporal sobre su aplicación. Si la intención de los "nuevos espacios públicos" desarrollados por el modelo en periferia era la de generar significación urbana en los territorios a partir de intervenciones que inyectan y contagian (propagan) dicha significación, esto solo podrá apreciarse al mediano plazo, en tanto son procesos urbano-culturales. Esta idea conlleva la necesidad de diseños pensados en esta medida temporal, contemplando, por ejemplo, el crecimiento vegetativo, la mantención de los elementos y la contemplación de futuras

APRECIACIÓN
PROYECTO-ESPACIO-PERIFERIA

incorporaciones programáticas. Una de las reflexiones que ya hemos ido enarbolando, guarda relación con el aspecto vegetativo, especialmente con la relación entre arbolado y elementos monumentales de alta verticalidad. Ya lo comentábamos con el caso de Vía Julia y la paulatina desaparición de la escultura de Sergi Aguilar, ocurriendo una situación similar para el caso de la obra de Kelly en General Moragues.



Imagen 89: Vista frontal piezas de Kelly (1987/2021).
Fuente: Ellsworth Kelly Foundation (1987), fotografías del autor (2021).

Observando imágenes más próximas a la apertura de la plaza, nos damos cuenta de que la diafanidad del espacio central de sauló, en donde se emplazan ambas piezas, permite comprender la intención espacial de la obra desde su integridad. Hoy, el crecimiento de arbolado entre y al costado de los elementos escultóricos, terminan por segmentar dicha integridad artística. No debemos confundir esta idea con una disputa ficticia entre verde y monumento. Muchas veces la misma obra necesita o se sustenta a partir de una mayor presencia del elemento vegetal⁵⁵, incluso siendo directamente constituida a partir de este elemento. El problema surge cuando simplemente asumimos que todo espacio mejora a partir de la suma constante de árboles, o que la presencia

⁵⁵ Un claro ejemplo sería la obra de B. Pepper Espiral Arbrada (Spiral of Trees, 1988) en el Parc de la Estació del Nord.

de estos no debe fijarse en relación con los otros elementos presentes en el espacio. La relación no es directamente proporcional, más bien es curva. En cierto punto, un aumento en la cantidad de elementos vegetales de un espacio puede traducirse en una baja en la calidad del mismo. Esto, por supuesto, se aplica a todos los elementos del espacio (mobiliario, arte público, programación, etc.). En último término, lo importante es dejar en claro que, si un ayuntamiento hace el esfuerzo por traer la obra de un artista tan importante como Kelly, no puede, luego, ocultarla o segmentarla a partir de sobrecargarla de elementos que le son totalmente contrarios.

Hablamos en plural, puesto el arbolado no es el único elemento que va en desmedro de la relación monumento-espacio. De hecho, más complejo aún es la disposición de la zona de juegos infantiles entre el tótem y el diedro de Kelly, cuya presencia (la de los juegos) ha ido incrementando desde su inicio en el 2000, incorporando cercos y más mobiliario. Es bastante incomprensible su ubicación, sabiendo que la plaza cuenta con otros espacios más pertinentes para este tipo de uso, con igual o mayor espacio, más lejos de zonas de alto tráfico y, sobre todo, sin interferir con la organización monumental de la plaza.



Imagen 90: Disposición zona de juegos infantiles actual/ideal. Imagen obtenida de Google Earth.

Paradójicamente, en las distintas visitas realizadas a la plaza, nunca se observó a personas utilizando la zona de juego infantil. Por el contrario, el espacio observado de mayor utilización lúdica es la espalda del diedro (la cara hacia Avenida Meridiana), en donde la escultura pasa a ser una especie de pórtico perfecto para jugar un poco al fútbol. También opera como pizarra y urinario no oficial, y es que la pieza es, de un modo u otro, un pequeño muro-cueva. Si bien hemos visto que estos elementos (muro en el espacio público) por lo general no son deseables, en este caso la situación se ve potenciada por un mal emplazamiento de los equipamientos de la plaza. La sobrecarga, segmentación y ocultamiento provocados por el arbolado y los juegos dispuestos entre las piezas, no facilitan la lectura monumental de la obra, dando pie al aumento de otras lecturas posibles vinculadas a otros usos formales del elemento (arco de fútbol, baño, pizarra). Si bien esto no es necesariamente un problema en sí mismo (los elementos del espacio público deben asumir y contemplar esta situación), lo que nos parece errado es que, habiendo mejores espacios disponibles, los cuales permiten regular y controlar en mejor medida el asunto, se opere sin una consideración integral, solo bajo la consigna: más verde, más juegos. Su-

mado a todo lo anterior, el problema se exagera a partir de un mal mantenimiento de la plaza (tanto obra como otros elementos deteriorados).



Imagen 91: Interferencia de elementos (obra-juegos-árboles). Fotografía del autor



Imagen 92: Diedro-pizarra, diedro-arco. Fotografía del autor

APRECIACIÓN
PROYECTO-ESPACIO-PERIFERIA

Respecto a la relación entre espacio y periferia, nuestra impresión es que hay una intención explícita de significar La Sagrera a partir de 5 intervenciones concretas de espacio público, las cuales dan cuenta de cierta articulación inicial que luego no termina de consolidarse. Casi en paralelo, tenemos el proyecto del Parc de La Pegaso [Batlle; Roig, 1986], Plaza General Moragues [Olga Tarrasó, 1987] y el Puente Bac de Roda [Calatrava, 1987]. Luego, tenemos la Plaza Islandia [Fiol; Arriola, 1995] y la Plaza de l'Assemblea de Catalunya [también Tarrasó, 1996, remodelada en 2014, incorporando la escultura *Les nostres arrels*]. Cinco espacios que, sumados a los proyectos de Meridiana y Estación La Sagrera, terminarían por cerrar el proceso de regeneración metastásico del barrio.



Imagen 93:
P. Islandia [arriba izq.],
P. de La Pegaso [arriba dch.],
Puente Bac de Roda [abajo izq.],
P. Asamblea de Catalunya [abajo dch.].
Fotografías del autor (salvo P. Asamblea de Catalunya, fuente: Catalogo de Arte Público de Barcelona).

De un modo u otro, la red de espacios públicos desplegada (con tanto éxito en otros casos, La Prosperitat, por ejemplo) no termina por completarse. A nuestro juicio, esto se debe principalmente al territorio tomado por las líneas férreas, el cual (como vemos en la evolución del territorio) nunca ha logrado ser abordada. No debemos malinterpretar el asunto. Entendemos dicha infraestructura como elemento fundamental e histórico en el desarrollo urbano de la ciudad. Sin embargo, para el caso puntual de La Sagrera (barrio configurado morfológicamente en torno a esta), su ineludible influencia se ha traducido en percepción periférica, de espacio en los márgenes, lugar límite. Mucho tendrá que decir la consolidación final del megaproyecto de Estación La Sagrera, el cual cuenta con la posibilidad latente de hacerse cargo de un territorio, hasta ahora, incompleto.

El proyecto de Plaza General Moragues nace como un ejemplo muy ilustrador de las posibilidades, incluso ex post, de integración entre diseño del espacio y monumento. El estudio de este espacio, su origen y evolución, la obra y trayectoria de Kelly, nos han cambiado la percepción desde la primera visita física (incluso antes de decidir analizarlo). Una intervención de alta calidad urbana que ha devenido en un espacio "no significativo", y que, por tanto, hoy por hoy, pareciera no estar cumpliendo con su función urbana desde la perspectiva en la que fue concebido. Las razones ya han sido descritas, y ninguna es irreversible. El potencial monumentalizador del conjunto sigue ahí, a la espera, de la conclusión, de la concreción, del cierre del ciclo regenerador del barrio.

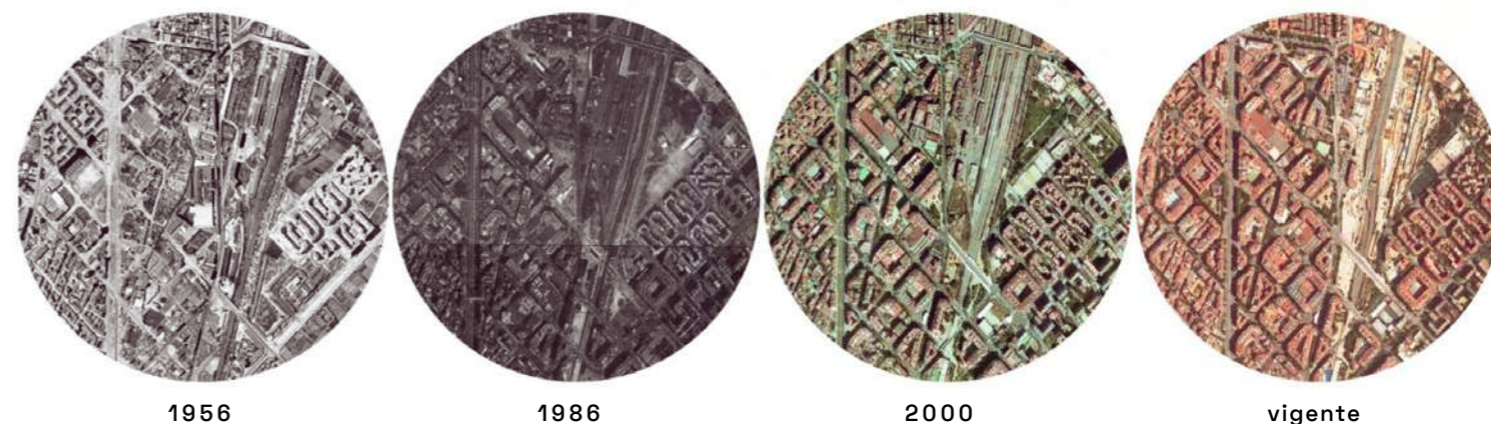


Imagen 94: Evolución del territorio.
Fuente: Ortofotos del ICGC.

4. Plaza de la Palmera de Sant Martí



Imagen 95: Plaza de la Palmera de Sant Martí, *El Mur* (Richard Serra).
Fotografía del autor.

4. Plaza de la Palmera de Sant Martí

FICHA TÉCNICA

Nombre	Plaza de la Palmera de Sant Martí
Distrito / Barrio	Sant Martí / La Verneda
Tipo de espacio	Plaza
Año (proyecto / entrega)	1982 / 1985
Proyecto arquitectónico	P. Barragán, B. de Sola
Proyecto escultórico	R. Serra

Definitivamente uno de los espacios emblemáticos del proceso de monumentalización en periferia. No por falta de polémica, no por su evaluación en tanto espacio público, sino por ser el puntapié inicial, la zona cero de lo que sería la colaboración internacional entre el nuevo ayuntamiento democrático y un mundo diverso, tal vez ajeno, pero que no quiso quedar fuera de lo que se intuía como eventual transformación de la ciudad. Cuenta la historia que el alcalde Narcís Serra visitó Nueva York bajo la compañía del escultor catalán Xavier Corberó, quien residía en la ciudad. Luego de conocer al galerista Joseph Helman, Serra comparte su intención de abrir al mundo la ciudad saliente de la dictadura, incorporando, entre otras cosas, arte público de escultores pertenecientes al circuito internacional, muchos de ellos con base en Estados Unidos. Esta afronta romántica, de reivindicación democrática, también, desde el arte, motivó el compromiso de Helman, quien congregó a distintos escultores para participar en el desafío. Richard Serra (además de Hunt, Kelly, Oldenburg, Pepper, entre otros), fue el primero en aceptar la tarea (Fabre, J.; Huertas J.M., Catálogo de Arte Público de Barcelona).

El proyecto de Plaza de la Palmera forma parte de un primer grupo de intervenciones en periferia (antes ya se habían inaugurado la Plaza Soller en 1983 y la Plaza Salvador Allende a inicios del 85)⁵⁶. Independiente del resultado (bastante controversial), a

⁵⁶ El modelo ya había sido puesto en marcha, primero a partir de intervenciones en el centro de la ciudad: Plaza de la Merced (1983), Plaza Reial (1983), Passeig Picasso (1983) y en espacios intermedios entre centro-periferia: Plaza Navas (Poble Sec, 1982), Plaza Països Catalans (Sants, 1983), Parc del Escorxadorl (L'Eixample, 1983), Parc de la Espanya Industrial (Sants, 1985), Avenida Gaudi (L'Eixample, 1985).

nuestro juicio, este espacio tiene un carácter particular respecto a otras intervenciones vinculadas al proceso de monumentalización en periferia. Es, quizás, uno de los primeros espacios en llevar a su máxima expresión las ideas planteadas por Bohigas (1985) en relación al trabajo en territorios fuera del circuito central de la ciudad, víctimas de un crecimiento desaforado en tiempos desarrollistas, pero que no contempló espacio público en su edificación y, por tanto, carentes de urbanidad. Edificios de 17 plantas construidos en aceras de tierra. Sin transporte, sin comercio, sin equipamientos, sin espacios públicos, solo fundamentados en la capacidad de dar un techo y una cama a la creciente migración que continuaba llegando a la ciudad. Esta otra urbanidad (Bohigas, 1983) propuesta por el ayuntamiento democrático a inicios de los 80, buscaba hacerse cargo de dicha situación a partir de proyectos urbanos que permitieran corregir el rumbo hacia regeneración (en ese entonces, reconstrucción) de barrios que comenzaban a organizarse en demandas colectivas que pujaban hacia la redistribución de la calidad urbana de la ciudad, equilibrando las carencias entre periferia y el Barcelona central (también con sus propias problemáticas). Como ya hemos explicado, una de las principales insuficiencias en territorios como La Verneda, era la falta de espacios que doten de significancia urbana (aglutinadores de sentido, singularidad e identidad). El desarrollo de proyectos contemporáneos y de autor, tanto en su diseño arquitectónico, de mobiliario y con presencia de arte público, configuró la estrategia central en la monumentalización de los nuevos espacios. La Plaza de la Palmera contempla, al menos en intención, todos estos elementos.

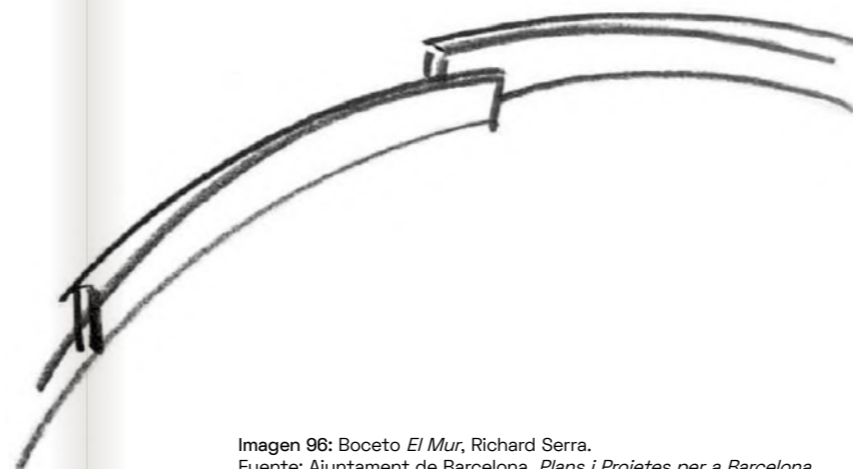


Imagen 96: Boceto *El Mur*, Richard Serra.
Fuente: Ajuntament de Barcelona, *Plans i Projectes per a Barcelona 1981-1982* (1983).

Emplazamiento

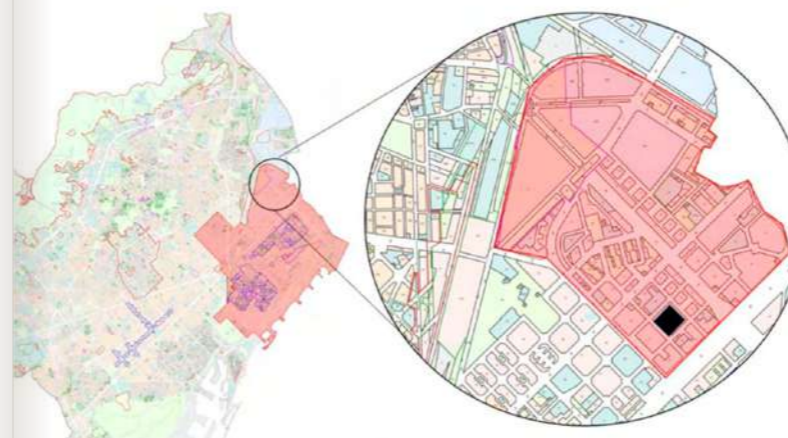


Imagen 97: Emplazamiento Plaza de la Palmera.
Fuente: Portal de Información Urbanística de BCN y Ortofotografía del ICGC.

La Plaza de la Palmera (1) se encuentra en el distrito de Sant Martí, específicamente en el barrio de La Verneda i La Pau. Situada en equidistancia entre el eje Gran Vía / Rambla Prim (2), principales arterias del barrio, es uno de los espacios públicos más importantes de la zona. Otro eje relevante (aunque en menor escala), es la Rambla de Guipúscoa (3), conexión interna entre barrios (La Verneda - Sant Martí de Provençals), articulando con otros espacios públicos, como el Parc de Sant Martí (5) o la misma Rambla Prim.

En términos sociales, es importante destacar otros espacios de alta connotación identitaria para el barrio, como la Plaza La Verneda (6) o el polígono de La Pau (4). Por otro lado, ampliando más el mapa, el eje monumental de Prim termina conectando con espacios que contrastan la etapa inicial del modelo (La Palmera y Prim, por ejemplo) con su etapa final y declive: Zona Forum (7) o el Parc Diagonal Mar (8). Profundizaremos sobre esto más adelante.

Emplazamiento

Como ya es habitual en nuestros análisis de espacios, el barrio La Verneda i La Pau contiene elementos identitarios muy ligados a la transición agrícola-industrial-residencial. Antiguos predios que poco a poco dieron paso a la transformación del cultivo por la fábrica, pero que, sobre todo entre los 60-70, tuvieron que reconfigurarse en función de la sobre-demanda habitacional en la ciudad a partir de las nuevas olas migratorias. La fábrica dio paso al polígono de vivienda, en un proceso lleno de fricción entre los asentamientos informales ya constituidos (La Verneda Alta o La Perona) y el ayuntamiento. Con el resurgimiento de las Asociaciones de Vecinos, al final de la dictadura franquista (aprobando su federación en 1972), la lucha por la incorporación de espacios y equipamientos públicos en la acelerada reformulación del barrio fue tomando preponderancia. En efecto, tanto la Plaza de La Palmera, como la Plaza de la Verneda, son fruto de las manifestaciones y tomas vecinales de solares originalmente dispuestos para la construcción de viviendas⁵⁷.



Imagen 98: Emplazamiento de la plaza antes de su construcción. Fuente: Ajuntament de Barcelona, *Plans i Projectes per a Barcelona 1981-1982* (1983).

⁵⁷ Una descripción de este proceso la podemos encontrar en la investigación: *Records de la lluita per un barri millor: l'Associació de Veïns de la Verneda Alta* (Societat d'Estudis de la Verneda de Sant Martí, 2004). Si bien esta subdivisión barrial no alcanza a incorporar a la Plaza de La Palmera (La Verneda Alta llegaría hasta Guispúcoa en su límite mar), nos da un contexto muy cercano de la asociatividad vecinal en el sector.

PROYECTO DE ESPACIO

En términos proyectuales, este espacio representa dos aspectos relevantes en relación al desarrollo de las intervenciones en periferia. Por un lado, introduce la apuesta del ayuntamiento por incorporar arte público de corte internacional (a partir de autores pertenecientes a un circuito más reconocido y de prestigio) pero en espacios “no presumibles” de la ciudad, es decir en periferia. Si en otras ciudades la obra de Serra se emplaza en espacios destacables de su circuito cívico/turístico (museos, estaciones, plazas principales, edificios institucionales etc), en Barcelona estaría en uno de los barrios más degradados y marginados de la ciudad. El segundo aspecto podría entenderse como consecuencia de lo anterior, aunque no necesariamente. Nos referimos a la jerarquización entre monumento y arquitectura (diseño de la plaza) en función del proyecto o, dicho de otro modo, la correlación de fuerzas entre quien diseña el espacio en su conjunto (la ordenación de sus elementos, su mobiliario, su vegetación, materialidad, etc.) y quien se encarga de su monumentalización. En casos anteriores, como el de Avenida Río de Janeiro, vimos que el proyecto arquitectónico se sirve del escultórico como elemento adicional. De hecho, son los mismos arquitectos quienes acuden a Roqué para proponerle que intervenga sobre la mediana. Otro caso sería el de E. Kelly y los arquitectos del Parc de la Pegaso, en donde simplemente esta correlación de fuerzas termina haciendo inviable su coexistencia. Un caso diametralmente distinto sería el del Parc de la Estación del Nord, en donde Pepper incluso firma los planos del proyecto arquitectónico, en lo que sería, a nuestro juicio, la ilustración de mayor integración entre ambas fuerzas. En el caso de Serra, Barragán y de Sola, son los mismos arquitectos quienes nos aclaran de entrada este punto: “En líneas generales, el proyecto de ordenación de la Plaza de la Palmera consiste en el seguimiento y

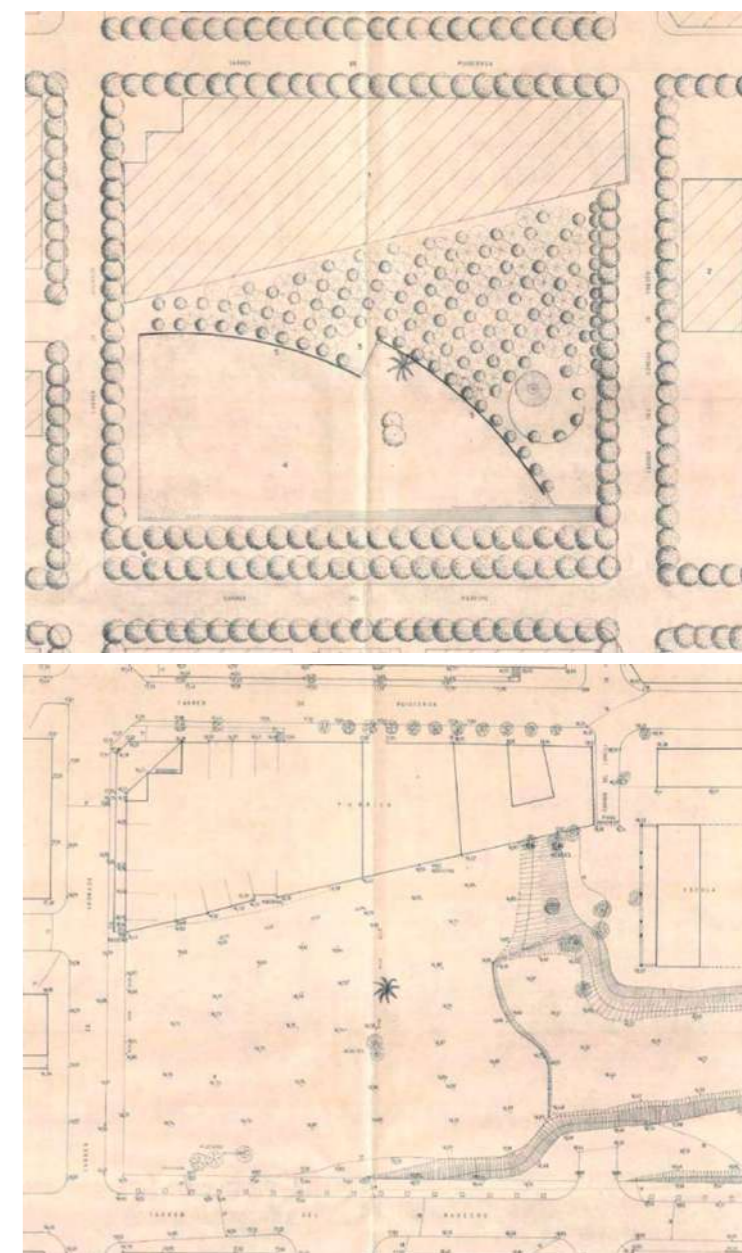


Imagen 99: Emplazamiento de la plaza antes de su construcción. Fuente: Archivo Contemporáneo de Barcelona, *Proyecto de Ordenación P. de la Palmera* (1982).

puesta en orden de las decisiones que genera la ubicación de una escultura de considerables proporciones imaginada por Richard Serra” (Barragán, P., de Sola, B., *Memoria del Proyecto*, 1982). Es, entonces, la escultura la que ha de determinar el proyecto de espacio, ni al revés, ni entre ambas.

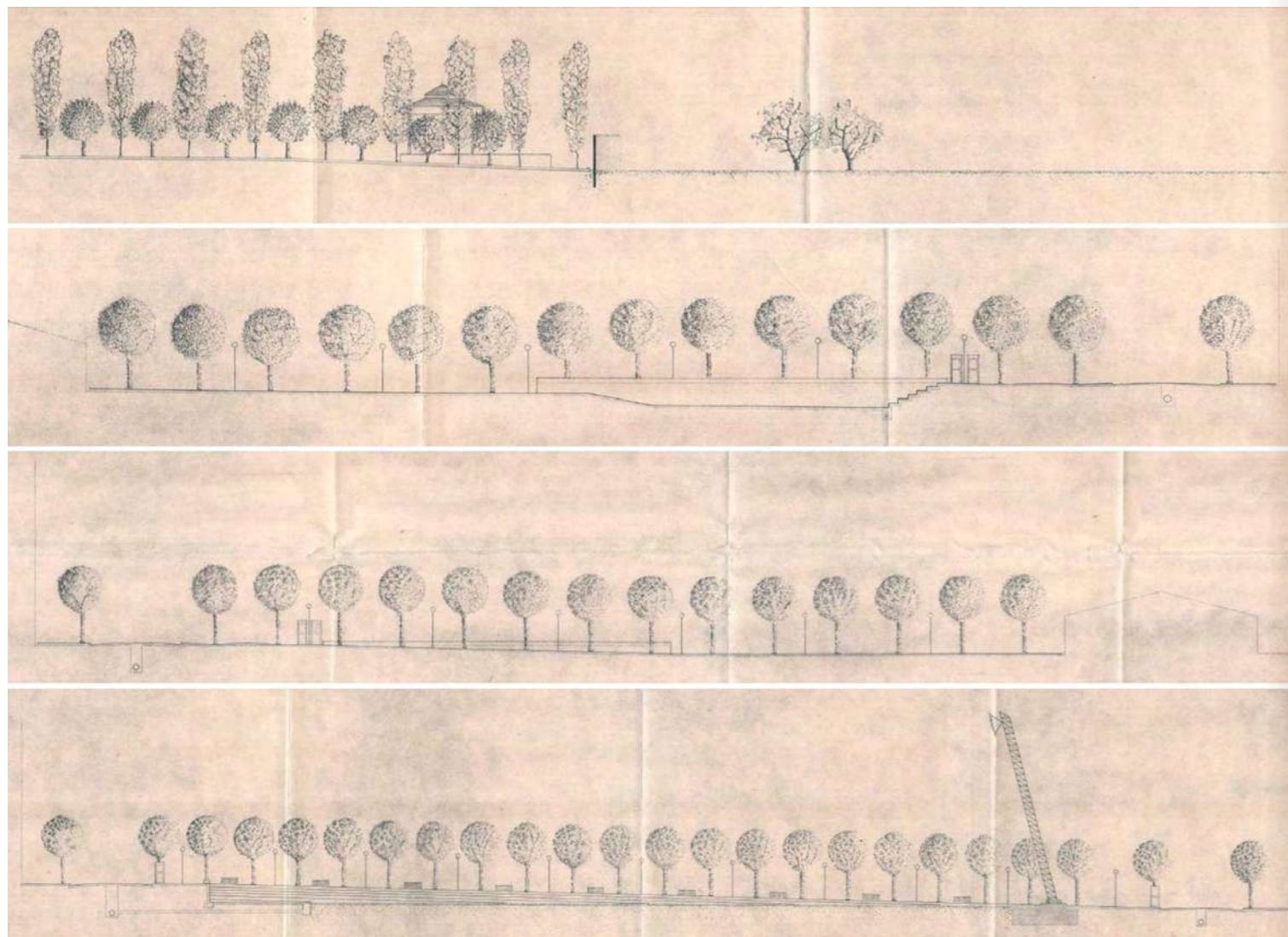
No estamos afirmando que esta situación sea problemática en sí misma. De hecho, nos parece que las soluciones dispuestas por Barragán y de Sola para acoger la escultura emplazada, son bastante interesantes y a la vez complejas de integrar frente a un elemento tan determinante. Lo que queremos recalcar, es que nos encontramos con un proceso distinto respecto de los otros espacios analizados. Uniéndolo con el primer aspecto descrito, ciertamente podríamos establecer una relación entre jerarquía (prestigio o reconocimiento) del autor y su forma de imponer sobre el espacio. Para el caso de La Palmera, claramente el objetivo principal era establecer un precedente respecto del discurso y determinación institucional, por sobre (en este caso particular) el cumplimiento de ciertas reglas tácitas del diseño en espacio público: el muro como elemento divisor y segregador, en principio, no deseable.

Imagen 100: Planta Plaza de la Palmera, estado anterior y proyecto de ordenación. Fuente: Archivo Contemporáneo de Barcelona (1982).



PROYECTO DE ESPACIO

Imagen 101: Secciones Plaza de la Palmera.
Fuente: Archivo Contemporáneo de Barcelona (1982).



El proyecto, entonces, tiene dos elementos condicionantes: por un lado, la preexistencia de la palmera como elemento aglutinador de identidad (sin buscar serlo, se erige como referente natural del barrio, como punto de encuentro para sus habitantes). Por el otro, el muro imaginado por Richard Serra, emplazado en diálogo con la palmera en cuestión,

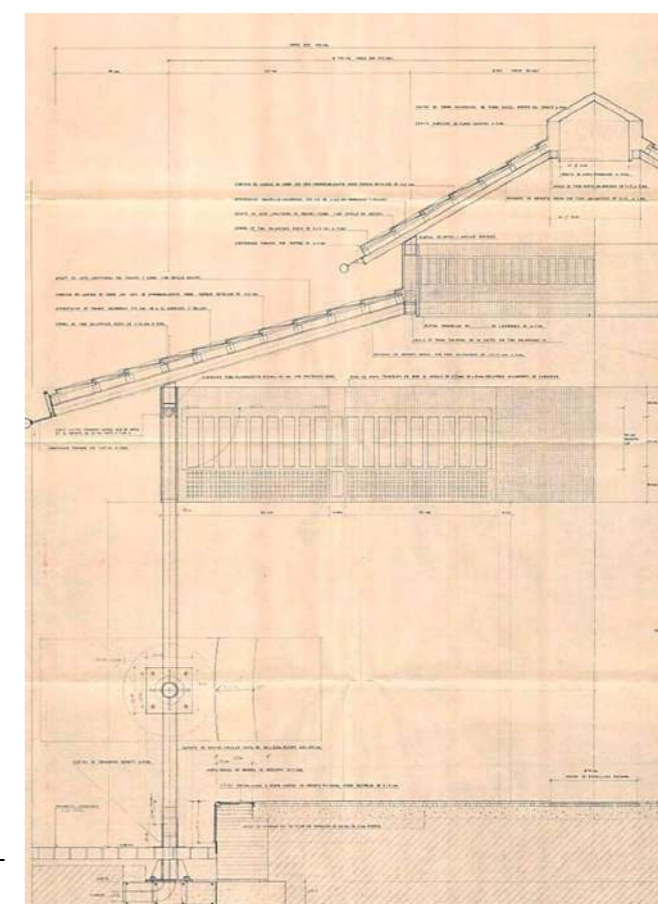
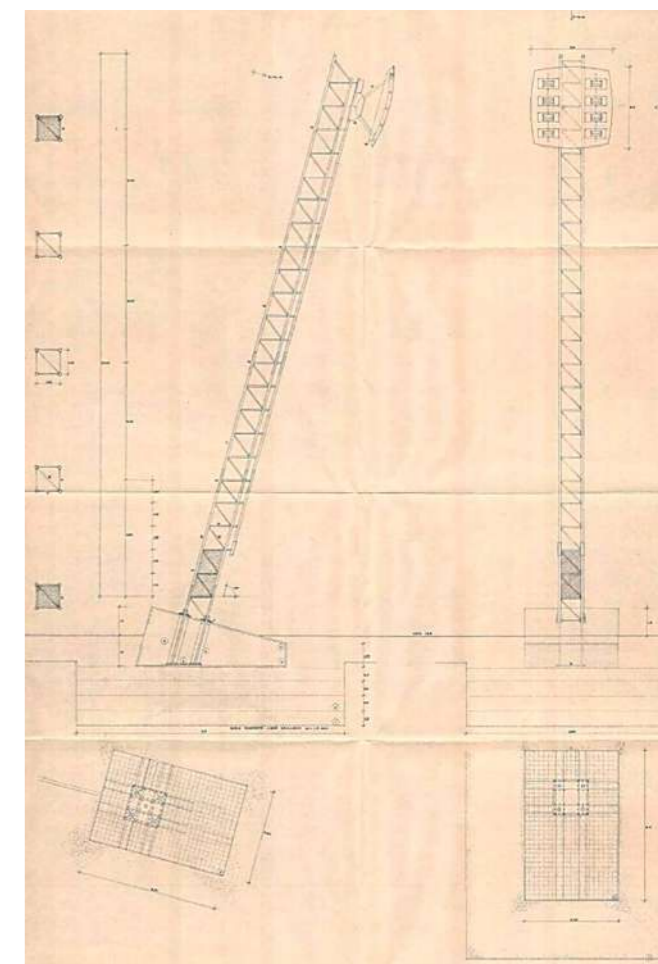
marcando el punto de encuentro-división entre las dos secciones del muro⁵⁸. El diseño de Serra no solo concebía la ubicación del muro, sino también su función organizativa en torno a los dos ambientes de la plaza: la zona libre, conformada por una amplia explanada de sauló (costado que mira hacia Carrer Maresme), y la zona boscosa, conformada por arbolado sobre pavimento, tupido pero organizado. Estas dos zonas, distinguidas a partir del muro, proponen dos experiencias distintas respecto de los usos del espacio. Un diálogo discursivo entre el espacio diáfano, abierto en términos programáticos (disponible

⁵⁸ Encuentro-división, dependiendo de como percibamos el muro. Si lo entendemos como una sola pieza, la palmera sería el elemento que abre el espacio entre ambas, permitiendo su cruce interior. Si entendemos la obra como la relación entre dos muros, la palmera sería el elemento que los unifica o reúne en torno a su presencia.

para los distintos usos que la comunidad le quiera otorgar) y espacio más íntimo, protegido por el bosque urbano. Barragán y de Sola complementan esta disposición a partir de la incorporación de dos elementos: la torre de iluminación en la zona libre, de 24 mts. de altura y en ángulo de 75° (emplazada en la esquina de Maresme con Carrer de Andrade), y un templete en la zona boscosa (ubicado hacia la esquina entre Concili de Trento y Maresme). Estos dos elementos cumplen un rol funcional respecto del uso del espacio, aunque también complementan la monumentalidad del mismo, en tanto se diseñan como elementos singulares directamente proyectados para la plaza. Veremos que esta condición de relación entre elementos del mobiliario urbano y la intención de monumentalizar estará bastante presente en los primeros proyectos, basta con ver las farolas de Rampla Prim. Para Bohigas, el proceso de monumentalización no se sustenta únicamente a partir de la escultura, sino que desde cualquier elemento urbano que dote de sentido representativo a un espacio (arquitectura, mobiliario, un antiguo árbol y, por supuesto, monumentos). Sin embargo, con la evolución del modelo esta idea se iría transformando, a partir de la introducción de la estandarización del mobiliario en función de la unificación de lenguajes (el mobiliario también es un sistema de información/comunicación urbana que permite la legibilidad de la ciudad como conjunto)⁵⁹.

Imagen 102: Planos técnicos Torre de iluminación y templete. Plaza de la Palmera. Fuente: Archivo Contemporáneo de Barcelona (1984).

⁵⁹ Sobre este asunto profundizamos en el apartado de estructura organizacional. La llegada de Rafael Cáceres como director de la Unidad de Proyectos, luego de la partida de Acebillo al IMPU, será fundamental en esta transición.



PROYECTO DE ESPACIO

Tal como mencionamos, la plaza surge del derribo de fábricas para disponer de solares destinados a nuevas viviendas. Sin embargo, algunos de los espacios derrumbados fueron tomados por asociaciones vecinales que demandaban espacio público y equipamiento. En el caso de la Plaza de la Palmera (la cual ya estaba plantada en el patio de la fábrica derrumbada), originalmente el proyecto no se diseñó sobre todo el solar. Tal como vemos en los planos y en las imágenes de la maqueta, el sector de la plaza que hoy da hacia Carrer de Puigcerdá correspondía también a una fábrica no derrumbada, la cual, finalmente, terminaría por incorporarse durante la primera mitad de los 90, luego de modificaciones al PMG y de complejos procesos de expropiación de los terrenos. Este nuevo espacio incorporado mantiene una de las chimeneas tradicionales de las fábricas del sector, además de zona de juegos y otros equipamientos.

El 11 de noviembre de 1984 la plaza es inaugurada mediante un concurrido acto al que asistieron Pasqual Maragall (alcalde del momento), Richard Serra y la comunidad local. En principio, el proyecto sería bien recibido por el barrio, en tanto constituía una victoria propia también. Más allá del monumento en sí, el hito se configura como momento de visibilización y reivindicación de un sector “al margen” de la ciudad en vitrina. Al menos en términos proyectuales, es innegable que el tratamiento del espacio fue manejado con igual o mayor detalle que otras intervenciones pertenecientes al circuito central de la ciudad. Desde la torre de iluminación, el templete, el rescate de la palmera, los paseos laterales (sobre todo en Maresme y Concil de Trento), la fuente dispuesta en el muro que contiene la diferencia de cotas del extremo norte (aunque posteriormente retirada), las bancas diseñadas por Enric Pericas y, por supuesto, el muro de Serra, que por muy cuestionable que sea (y con razón), no deja de ser un monumento importante dentro del programa de arte público de la ciudad.

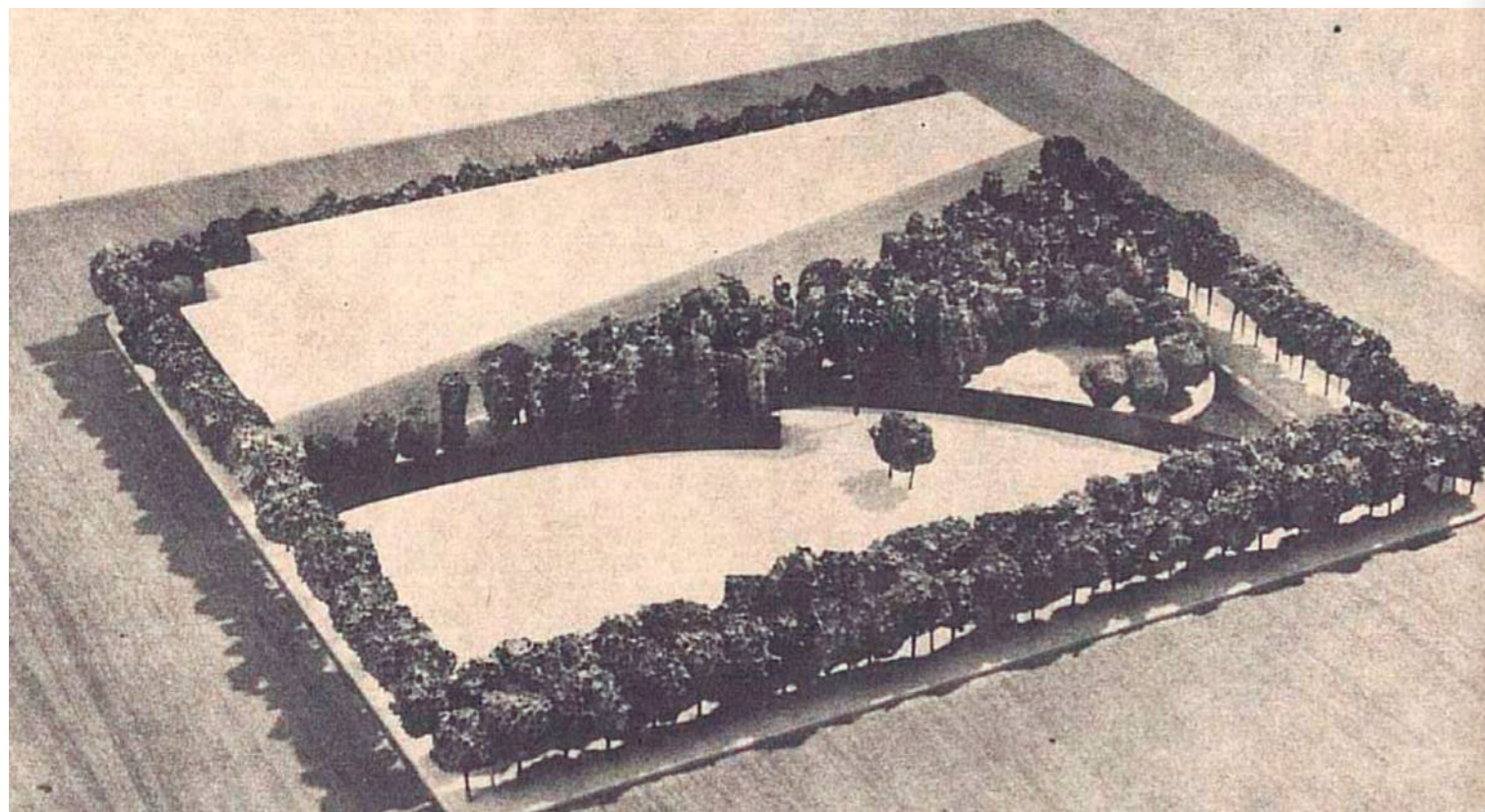


Imagen 103: Maqueta Plaza de la Palmera.
Fuente: Archivo Contemporáneo de Barcelona (1982).

El 11 de noviembre de 1984 la plaza es inaugurada mediante un concurrido acto al que asistieron Pasqual Maragall (alcalde del momento), Richard Serra y la comunidad local. En principio, el proyecto sería bien recibido por el barrio, en tanto constituía una victoria propia también. Más allá del monumento en sí, el hito se configura como momento de visibilización y reivindicación de un sector “al margen” de la ciudad en vitrina. Al menos en términos proyectuales, es innegable que el tratamiento del espacio fue manejado con igual o mayor detalle que otras intervenciones pertenecientes al circuito central de la ciudad. Desde la torre de iluminación, el templete, el rescate de la palmera, los paseos laterales (sobre todo en Maresme y Concil de Trento), la fuente dispuesta en el muro que contiene la diferencia de cotas del extremo norte (aunque posteriormente retirada), las bancas diseñadas por Enric Pericas y, por supuesto, el muro de Serra, que por muy cuestionable que sea (y con razón), no deja de ser un monumento importante dentro del programa de arte público de la ciudad.



Imagen 105: Torre y templete a mediados de los 80. Fuente: BCNROC, Depto de Arquitectura y Proyectos Urbanos y Servicio de Elementos Urbanos.



Imagen 106: Fuente en muro de contención.
Fuente: BCNROC, Servicio de Elementos Urbanos (1986).

Imagen 107: Banca diseñada por Enric Pericas.
Fuente: BCNROC, Servicio de Elementos Urbanos (1986).



Imagen 104: Inauguración de la plaza. Fuente: BCNROC, Depto de Arquitectura y Proyectos Urbanos (1984).

Hemos centrado este apartado en presentar material asociado al desarrollo del proyecto original de la plaza. Por lo mismo, la descripción ha sido más bien documental en base a material de archivo dispuesto en los espacios (físicos y virtuales) en los que hemos podido indagar. Hasta el momento no hemos profundizado ni en la obra de Serra, ni en aspectos apreciativos del espacio y su relación con otras intervenciones próximas. Ya pasaremos a ello, sin embargo, volvemos a recalcar que lo interesante en este caso, ha sido presentar el desarrollo del proyecto como ejemplo inverso de otros espacios analizados. Es decir, el desarrollo de un proyecto que se configura en torno a su elemento monumental central, el cual es imaginado (en palabras de Barragán y de Sola), de manera previa al despliegue del resto de aspectos de la plaza, siendo abordado en función de éste y acompañado de soluciones que permitan ponerla en valor y complementar su carácter singularizador.

AUTOR - OBRA

El Mur de Richard Serra se conforma por dos piezas curvas de hormigón blanco abujardado, cada una de 53 mts de largo, 3 de alto y 0.25 de ancho. Las piezas, semi alineadas sobre la diagonal del espacio original (norte-sur), dividen la plaza en dos ambientes discursivamente opuestos (zona libre y zona boscosa), al mismo tiempo en que operan como corredor entre ambos, dejando un espacio de cruce en el encuentro de las piezas, justo en el punto donde se emplaza la palmera que da nombre a la plaza.

En términos materiales, vemos que se define el uso de hormigón por sobre el clásico acero corten utilizado en la obra de Serra (decisión más bien presupuestaria que escultórica). La propuesta (o imposición) es espacial por sobre lo formal. En sí mismo, el muro no tiene ninguna complejidad técnica-constructiva. Se levanta como elemento directivo, como impedimento físico que obliga al viandante un recorrido determinado: *“una ruta diferente e involucrándole en planos curvos, volúmenes y líneas de perspectiva que convierten el lugar en lugar “transitivo” de la escultura”* (Guasch, A. M., Catálogo de Arte Público de Barcelona, 2003).

Es la dialéctica entre recorrer y mirar el paisaje como experiencia fundamental de la escultura, lo que Serra busca introducir a partir de su obra. Un monumento no observado, sino que recorrido en función de un paisaje mirado (en torno al monumento). Esta idea, muy interesante en el papel (y sobre todo en planta), conlleva, a nuestro juicio, una serie de problemáticas y contradicciones, sobre todo si fijamos como premisa el hecho de que un monumento debe sumar al espacio público y no servirse del espacio público (Serra estaría más cerca de lo segundo).



Imagen 108: *El Mur* (Richard Serra), vista desde Carrer Andrade. Fotografía del autor.



Imagen 109: *El Mur* (Richard Serra), vista frontal del muro. Fotografía del autor.

La visualización de la obra difiere bastante al contrarrestar la mirada a ras de suelo versus la imagen en planta. Lo que desde arriba se percibe como interesante ejercicio organizativo del espacio, desde el suelo se presenta como obstáculo visual/espacial. Hemos trabajado bastante en relación a la importancia de diseñar espacio público en sección y no solo en planta. De hecho, si observamos las secciones presentadas en el proyecto de la plaza, podemos observar que el muro solo aparece cuando la sección lo corta transversalmente. Esto será profundizado en el siguiente apartado, por de pronto, nos quedamos con estas imágenes desde su función explicativa respecto de la obra.

Es cierto que, hasta el momento, en la revisión de los distintos espacios estudiados, hemos profundizado en un tema que no necesariamente es fundamental a la hora de llevar a cabo un análisis específico respecto de un proyecto: la figura del autor. Desde los emergentes locales (Roselló, Aguilar, Plensa, Roqué), hasta los desapercibidos, pero internacionalmente reconocidos (Kelly, por ejemplo), hemos destacado trayectoria y presencia en el circuito. Si bien este aspecto, en ningún caso tiene relevancia sobre la valoración final de un monumento (o al menos no debería), su revisión cobra sentido a la hora de intentar leer las decisiones que configuran la estrategia de monumentalización, sobre todo desde la noción de encargo. En un contexto en donde la incorporación de arte público era manejada directamente desde el seno de Urbanisme (no desde cultura o a partir de comisiones venideras), no podemos desconocer la influencia de la figura del autor en la línea editorial del programa monumental.

En este sentido, sería poco sensato imaginar la participación de Richard Serra (San Francisco, 1939), sin hacer mención de su controversial *Tilted Arc* (Federal Plaza, New York, 1981), cuando el mismo Narcís Serra, alcalde en ese entonces, cuenta cómo en uno de los dos viajes que hizo a Nueva York a inicios de



Imagen 110: Imagen satelital en planta de la P. de la Palmera. Fuente: Google Earth.

AUTOR - OBRA

los 80, conoció la obra del norteamericano: “Xavier Corberó me llevó una noche en taxi a ver una escultura de acero con forma de arco instalada en plena calle. Al regresar se lo comenté al arquitecto Oriol Bohigas, que en seguida supo quién era su autor” (El País, 08-08-2010). Para entonces, Richard Serra ya era una figura internacional relevante de la escultura minimalista. Si bien sus inicios (como ocurre con casi todos los escultores) estuvieron muy vinculados al trabajo expositivo en galerías, principalmente desde el *process art* (movimiento enfocado al proceso de creación y experimentación artística, más que a la materialización de una obra concreta), ya en los 70 comenzaría a trabajar escultura de amplias dimensiones en espacios abiertos con obras como *Shift* (Ontario, Canadá, 1970), *Spin Out* (Kroller-Muller Museum, Otterlo, Países Bajos, 1972), *Elevation Circles: in and out* (Schlosspark Haus Weitmar, Bochum, Alemania, 1972-77), *Terminal* (realizada para Documenta VI, Bochum, Alemania, 1977-79), *Wright's Triangle* (Western Washington University, Whashington, 1979).

Ahora, más allá de referirnos a la trayectoria de Serra en el momento del encargo (bastante amplia, por lo demás), lo interesante es que justamente es *Tilted Arc*, guardando proporciones, la obra que termina siendo nexo entre el autor y Barcelona. Es bastante conocida la polémica surgida en torno a esta obra, la cual tiene su origen a partir del *Art in Architecture Program*, medida federal que obliga a que el 0,5% de los costos relativos a la construcción de edificios públicos se invierta en la adquisición o producción de obras de arte, siendo encargada a Serra por la *United States General Services Administration* (GSA) en 1979, para ser ubicada en la Federal Plaza de New York, en Foley Square, justo frente del Jacob K. Javits Federal Building, emblemático edificio estatal de Estados Unidos.

Imagen 111: Primeras obras de R. Serra en espacios abiertos. Fuente: *Shift* (www.dreamideamachine.com), *Spin Out* (www.krollermuller.nl), *Elevation Circles: in and out* (www.dreamideamachine.com), *Terminal* (www.dreamideamachine.com), *Wright's Triangle* (<https://westerngallery.wvu.edu/>).



Imagen 112: *Tilted Arc* (R. Serra, 1981. Federal Plaza, Manhattan, Nueva York. Fuente: <https://publicdelivery.org/richard-serra-tilted-arc/>)

La obra consistía en un gran muro de acero corten, de 38 metros de longitud y 3,84 de altura, levemente curvo e inclinado. Su disposición en el espacio de la plaza incidía directamente en los recorridos naturales entre los distintos puntos conectados por el espacio. Esto no era producto de un error de cálculo ni mucho menos. Justamente la obra de Serra trata sobre aquello: elementos que intervienen espacios a partir de la irrupción en sus recorridos, siendo su escultura, una forma de “proponer” dicha variación (Plaza de la Palmera no es la excepción). Sin embargo, lo que para el autor era el elemento gatillador de la experiencia artístico-reflexiva, para el común viandante, el raudo oficinista, terminaba siendo un obstáculo incómodo e innecesario. Un muro en su camino que, además, se prestaría como nido de ratas, baño público y vitrina de grafitis (Cembalest,

1989). En 1984, William Diamond, administrador regional de la GSA, reunió de más de 4.000 firmas (entre trabajadores y vecinos) solicitando la retirada de la pieza, dando paso a una consulta pública realizada en 1985, la cual reunió a un panel compuesto por cinco personas y presidido por un juez federal. 180 testigos declararon durante los tres días que duró la audiencia (de los cuales 120 lo hicieron a favor de la obra). Por un lado, un fuerte apoyo de la comunidad artística, liderada por el mismo Serra, defendía la imposibilidad de trasladar la obra en tanto su condición *site-specific*, proclamando la célebre frase “*To remove the work is to destroy the work*” (Crimp, 1986, pág. 42). Por el otro, la GSA y la comunidad descontenta con una obra con la que nunca pudieron empatizar (por razones bastante legítimas). La resolución fue 4 a 1, a favor de retirar la pieza. Serra continuaría apelando hasta que en 1989 *Tilted Arc* fue desmantelada y almacenada en una de las bodegas del GSA⁶⁰.

El caso serviría para plantear una serie de preguntas sobre el rol del arte público y su relación con el espacio y la ciudadanía. ¿Quién debe definir la pertinencia de una obra? ¿Quién tiene derecho sobre su permanencia? ¿Quién debe financiarlas? ¿Una obra debe agradar o simpatizar con el espacio y sus usuarios? Como sea, no es la intención de este trabajo responder a estas cuestiones. Lo que sí es relevante para nuestra investigación, es contextualizar el desarrollo del proyecto en Plaza de la Palmera, en medio de todo este proceso. ¿Podríamos entender al Muro de Serra en La Verneda como un nuevo *Tilted Arc*? o mejor aún ¿Qué hubiese pasado si el muro de Serra estuviese emplazado en Plaza Catalunya y no en periferia? No sería muy descabellado pensar en algo similar a lo sucedido en la Federal Plaza.

⁶⁰ Para una descripción más detallada del proceso, recomendamos *Tilted Arc y la disputa por el espacio público* (Renata Ribeiro dos Santos, UOC, disponible en: <http://arts.recursos.uoc.edu/casos-sociologia/es/tilted-arc-y-la-disputa-por-el-espacio-publico/>). También se puede revisar el registro de la consulta pública en: <https://youtu.be/uxyhGUAYvB4>

APRECIACIÓN PROYECTO-ESPACIO-PERIFERIA

En el caso de Plaza de la Palmera, hay algo que men-
gua esta interrupción de las obras de Serra con sus
emplazamientos. A diferencia de las obras del autor
revisadas, siempre propuestas desde la intervención
directa de un espacio constituido, el proyecto de
Barragán y de Sola siempre consideró al monumento
como elemento central de la plaza. A nuestro juicio
esto marca una diferencia respecto a la paulatina in-
tegración del muro, o quizás, hacia una aceptación
que, sin estar sujeta a discusiones y polémicas, ha
terminado por ser, querámoslo o no, un elemento
aglutinador de significancia urbana. Esta significan-
cia no siempre se traduce en valoración. Pero po-
dríamos decir que su constante cuestionamiento es
casi autopoiético, en tanto es la misma obra la que lo
reproduce como parte de su propia condición.

Desde la perspectiva del diseño urbano, el muro de
Serra es una ilustración pedagógica de lo que po-
dríamos entender como prohibido en el espacio
público (segmentar espacios mediante muros que
impiden circulación y visibilidad, generando cerra-
mientos innecesarios para la actividad propia de una
plaza). Sin embargo, desde la perspectiva del pro-
ceso de monumentalización, puede ser que la pro-
puesta de Serra cobre algún sentido. Lo que sí es
cierto es que, aunque podamos distinguir esta cua-
lidad monumentalizadora de la obra, sabemos (por lo
que hemos estudiado hasta el momento) que no es
el único camino.



Imagen 113: *El Mur* (R. Serra). Fotografía del autor.

Como sea, creemos que el muro no podría haber sido
concebido sin la aportación del diseño de un espa-
cio pensado en función de este. El trabajo a nivel
de arbolado y suelos (adoquín zona boscosa, sauló
zona libre), los paseos laterales, las gradas que se
levantan progresivamente desde Carrer de Andrade
hasta Concel de Trent, el templete y la torre de ilumi-
nación, el diálogo con la palmera, son todos elemen-
tos que marcan presencia en la plaza, y que facilitan
la lectura discursiva de la obra Serra. Entendemos
la división programática propuesta por el muro (un
espacio abierto versus un espacio más íntimo) me-
diante la disposición del resto de los elementos. Pro-
bablemente no bajo una operación tan consciente o
analítica, pero sí perceptiva.

La torre de iluminación reina el espacio casi más que
el propio muro. Se levanta como elemento vertical
singular, pero lo hace justamente en el lugar que
debe hacerlo: el espacio más diáfano de la plaza. Hoy
por hoy nido aviar, nos vuelve a remarcar la impor-
tancia en dicho contexto de monumentalizar, tam-
bién, mediante el diseño de los elementos urbanos
más ligados a una función operativa, muy de la mano
con su vecina farola de Rambla Prim (diseño de Ja-
vier San José), ambas casi escultóricas.



Imagen 114: Farola P. de la Palmera (izq.) y farola de Rambla Prim (derecha)
Fotografía del autor (izq.) y www.sanjosearquitecto.com (derecha)

Algo que nos vuelve a llamar la atención es la des-
acertada incorporación de las zonas de juegos in-
fantiles a partir de ubicaciones no del todo crite-
riosas, que terminan por desestructurar (de manera
aleatoria, no es que busquen hacerlo) los espacios
que intervienen. Ya lo comentamos con Plaza Ge-
neral Moragues y, coincidentemente, este ajuste
se realiza en ambas plazas durante la misma época
(entre 2000-2001). En el caso de la Palmera, las
consecuencias de su incorporación son la desfigu-
ración simbólica de una de las zonas fundamen-
tales del espacio: la que hemos llamado zona libre.
Hablamos sobre el apoyo del diseño del espacio
en la lectura de la obra angular del parque, pero
este diseño solo funciona en tanto el contraste de
espacios (zonas) sea explícito. Si lo pensamos, la
magnitud de la torre de iluminación dispuesta en la
zona libre tiene sentido en tanto busca intervenir
lo menos posible la amplitud del espacio, logrando
una distancia y potencia lumínica que permita no
llenar de faroles el supuesto espacio libre. Por el
contrario, la instalación de la zona de juegos obliga
la incorporación de un arbolado que de sombra a un
mobiliario propenso a sobre calentarse. Esto va lle-
nando de elementos un espacio que fue diseñado a
partir de una idea distinta.

Por otro lado, con la incorporación del resto del solar
a partir del retiro de la fábrica al costado de Puigcer-
dá permitió dotar de distintos equipamientos nece-
sarios para el espacio, entre ellos, otra zona de jue-
gos, aunque ahora, correctamente ubicada. Nuestra
intención no es hacer una crítica a la incorporación
de elementos vinculados al juego, al deporte, etc.
Simplemente es hacer referencia a que esto puede
hacerse sin hacer omisión del resto de los elementos
del espacio público, avanzando en cumplir con cier-
tos requerimientos y necesidades de la comunidad,
pero sin comprometer el valor urbano que la misma
institución a conseguido. En otras palabras, no dis-
pararse en las propias piernas.



Imagen 115: Zonas de juego. Google Earth y fotografía del autor.

Por el contrario, la zona boscosa ha mantenido su
diseño y sentido original. Incluso podríamos decir
que lo ha profundizado a partir del crecimiento de
árboles que al inicio no eran más que primerizos
proyectos de sombra. Este desarrollo ha puesto
en valor aquellos espacios interpelados por dicho
ambiente. Un ejemplo muy concreto es el templete,

APRECIACIÓN PROYECTO-ESPACIO-PERIFERIA

espacio totalmente contrario al lado opuesto del muro, rodeado de árboles, pero arquitectónicamente resaltado a partir del trabajo y desnivel del pavimento, generando un escenario proyectado sin despegarse de la trama del suelo.



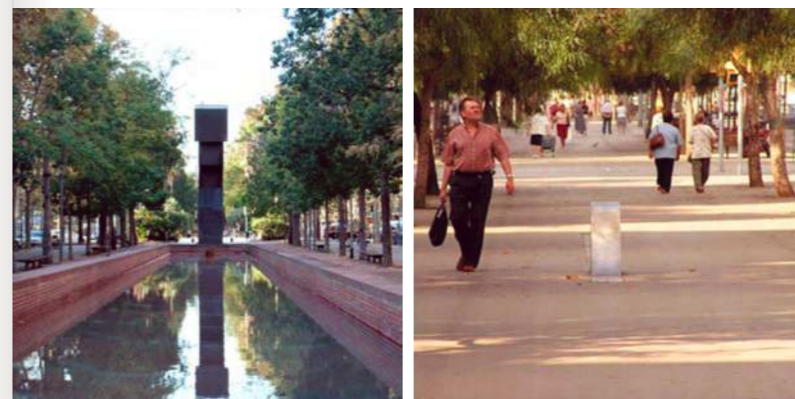
Imagen 116: Template fotografía del autor.



Imagen 117: Vista general desde esquina Mareseme con Concel de Trent. Fotografía del autor.

No podríamos no hacer mención de la palmera que nombra la plaza, al menos indicando que, lamentablemente, en los tiempos de nuestro paso por el lugar, la palmera original ya había sido removida a partir de su deterioro y probable contagio de enfermedades peligrosas para su seguridad y la del espacio. En 2017, y bajo la mirada vigilante de la comunidad, el ayuntamiento procedió a su retiro y replantación (6 meses después) de una nueva palmera que, aunque no fuese de la misma especie, tiene mayor adaptabilidad climática y resistencia.

Dicho esto, terminaremos por intentar, brevemente, situar al espacio dentro de un contexto de grandes transformaciones del sector norte del distrito Sant Martí, los cuales marcan dos momentos propios del modelo y, por tanto, dos formas distintas de interpretación o el manejo de las intervenciones. Primero, si bien la Palmera es uno de los primeros proyectos en inaugurarse en la zona, quizás no podríamos comprenderla, sin hacer referencia con la construcción de Rambla Prim (San José, Tersol, Barragán, 1989-92). Este eje vertebral constituye, a nuestro juicio, el espacio central que conecta y da sentido urbano a las intervenciones que se le suman al camino. Con una extensión total (su último tramo aún no ha sido terminado) de 2.5 kilómetros, conecta el límite noroeste (en teoría casi al llegar a La Sagrera) con el mar, hasta chocar con Avenida Diagonal. La Plaza de la Palmera se ubica justo en el tramo que va entre Gran Vía y la Rambla de Guipúscoa. Esta zona está altamente monumentalizada, contando tanto con obras de arte público como elementos urbanos contenedores de dicha condición. En Guipúscoa, la línea de la Verneda (Francesc Torres, 1999), sobre Rambla Prim, El Llarg Viatge (Francesc Torres Monsó, 1992), las olas de cemento sobre Prim al llegar a Gan Vía o las, ya mencionadas, farolas de San José. Todo rodeado de altos polígonos de vivienda, recuerdo y contraste de otra lógica de hacer ciudad.



Por último, y en contraste, el eje Prim, bajando desde Plaza de la Palmera, culmina al conectar con la extensión final de Avenida Diagonal (proyección ya diseñada por I. Cerdá a mediados del siglo XIX, pero solo concretada a inicios del siglo XXI). La zona, hoy conocida como Forum, inaugurada en 2004 a partir del Forum Universal de las Culturas, en un intento de impulsar ciertos proyectos de ciudad, siguiendo el modelo instalado con los Juegos Olímpicos del 92 (a partir de los cuales se concreta el proyecto de Rambla Prim).

Solo nos interesa hacer mención de la Zona Forum con la finalidad de establecer dos momentos surgidos (en teoría) de una misma vertiente, uno más ligado al inicio y consolidación de un modo de entender la transformación del espacio público como aglutinador de urbanidad, y otro más vinculado al declive de un modo ya cansado, el cual termina pensando más en la "marca" que en la forma de entender su proyección. La inmensa explanada de cemento, los estrambóticos y vacíos edificios, un parque (Diagonal Mar), bellísimo a nuestro juicio, privatizado a partir de edificios-cercos y rejas de 3 metros, esculturas removidas (La Fuente de Cobre de Barragán, 1992, desmontada en 2004), otras ocultadas (Fraternitat, Miquel Navarro, 1992). Todo acompañado de una propuesta inmobiliaria de espaldas a la calle, puertas adentro, en cierto modo retomando, quizás, errores del pasado que justamente quiso transformar.

En este contraste de transformaciones se ubica la Plaza de la Palmera, polémica en sí misma y desde su entorno, como parte de un experimento con ensayos más exitosos que otros, pero que, en último término, no dejan de hablar del intento constante por increpar, desde la intervención del espacio, las formas de comprender la ciudad, siempre como entidad construida, no dada, y al mismo tiempo modificable en el tiempo.

Imagen 118: El Llarg Viatge (F. Torres Monsó), Línea de la Verneda (F. Torres), Olas de cemento y Rambla Prim. Fotografías del autor, salvo Línea de la Verneda [Catálogo de Arte Público de Barcelona].

5. Parc de la Creueta del Coll



Imagen 119: Parc de la Creueta del Coll, *Elogi de l'aigua* (Eduardo Chillida).
Fotografía del autor.

5. Parc de la Creueta del Coll

FICHA TÉCNICA

Nombre	Parc de la Creueta del Coll
Distrito / Barrio	Gracia / El Coll
Tipo de espacio	Parque
Año (proyecto / entrega)	1981 / 1987
Proyecto arquitectónico	J. Martorell, D. Mackay
Proyecto escultórico	E. Chillida, "Elogi de l'aigua" E. Kelly, "Totem" Montserrat Altet, "Sol i Lluna"

El último espacio por analizar corresponde al Parc de la Creueta del Coll. Hemos seleccionado este parque por tres razones principales. Primero, porque nos sitúa en un territorio morfológicamente distinto a los espacios anteriores. Corresponde a la periferia en montaña, la de las escaleras, la de la autoconstrucción a las faldas de los cerros de avanzada de la sierra de Collserola. Si bien hemos visto que Barcelona no es plana (en gran medida, muchas de las intervenciones trabajan la situación topográfica dada por la inclinación montaña-mar, Vía Julia y Río de Janeiro, por ejemplo), a medida que dicha inclinación se ve pronunciada en tanto se aleja del mar, la forma de la ciudad comienza a adquirir otra tipología, apareciendo las calles serpenteantes que amortiguan los desniveles y la figura del Turó como espacio público en contraposición al *waterfront*. Segundo, su condición de parque constituye una de las tipologías de espacio público no analizadas hasta el momento (ya vimos avenida/calle, con Río de Janeiro, plaza, con General Moragues y la Palmera, y rambla, a partir del estudio sobre el eje Vía Julia). Tercero, nos introduce en un nuevo perfil respecto del proceso de monumentalización de la periferia: la aparición del autor nacional (español), pero que, sin embargo, no podemos catalogar como artista local, dado que su obra está sujeta a una circulación más amplia, incluso, internacional. Nos referimos a la figura de Eduardo Chillida y su participación en el programa de arte público a partir de su obra *Elogi de l'aigua*.

Emplazamiento

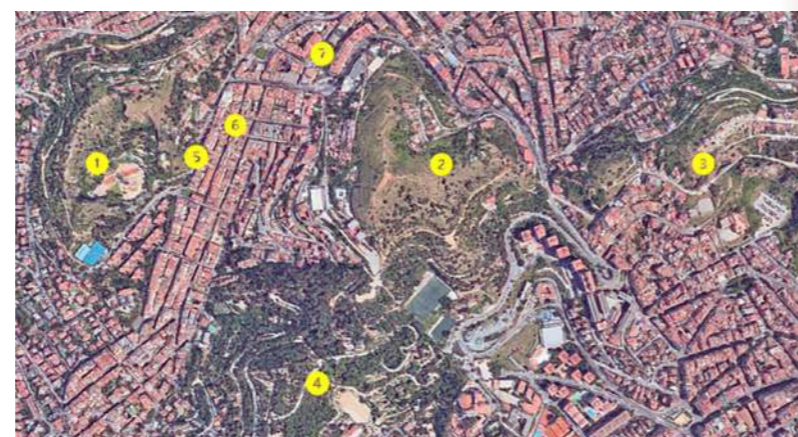
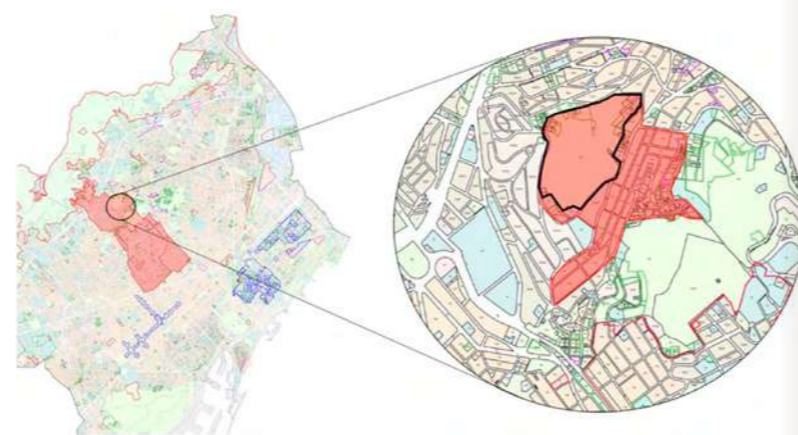


Imagen 120: Emplazamiento Parc de la Creueta del Coll.
Fuente: Portal de Información Urbanística de BCN y Google Earth.

El parque pertenece a la zona alta del distrito de Gracia, específicamente al barrio El Coll (prácticamente el parque constituye la mitad del barrio). Desde el mapa, lo primero que debemos destacar, es que el Parc de la Creueta del Coll (1) pertenece a uno de los tres cerros que conforma el *Parc dels Tres Turons*, el cual, junto con el Turó del Carmel (2) y el Turó de la Rovira (3), representa una gran zona verde estipulada desde el Plan Comarcal (1953), corroborada por



Imagen 121: Zona de los Tres Turón. Cantera y casas autoconstruidas.
Fuente: BCNROC, Área de Projectes i Obres.

el Plan General Metropolitano (1976), y desarrollada (hasta cierto punto) por proyectos que comienzan a mediados de los 80, bajo el cariz del modelo. Dentro del conjunto de la modalidad "cerro-parque", podríamos sumar, por proximidad, al Parc Guell (4), ubicado a menos de un kilómetro. El acceso principal del parque se encuentra en Passeig de la Mare de Déu del Coll, junto a la Finca Sansalvador (5), casa modernista de valor patrimonial para el barrio. A 400 metros del acceso, en el límite entre el barrio del Carmel y el Coll, se encuentra la Plaza Salvador Allende (7), proyecto de Farrando inaugurado en 1985, y muy cerca la escalera de Aguilera, Zubelzu y Llauredó (1999), en Carrer Beat Almató (6) ambos espacios que conforman actuaciones del modelo en la zona.

El barrio del Coll está situado a unos 300 metros sobre el nivel del mar, en el extremo nororiental del distrito de Gràcia. Limita con los barrios de *La Salut* y *Vallcarca i els Penitents* (distrito de Gracia), y *La Teixonera* y *El Carmel* (distrito de Horta-Guinardó). Fundado en torno a la Iglesia de Nuestra Señora del Coll (siglo XI), comienza su transición rural-urbana durante la primera mitad del siglo XX, a partir de proyectos de mejora en la conectividad de un territorio muy aislado por su condición morfológica (el puente de Vallcarca en 1923, por ejemplo). Durante la mitad del siglo XX, entre los años 30 y 70, el barrio aumenta considerablemente su densidad poblacional, como consecuencia de las olas migratorias ya comentadas. Prima un urbanismo de subsistencia, la autoconstrucción sin ordenamiento y la carencia de equipamientos y espacios públicos. En este contexto, el cerro, además de fuente de extracción de materia prima (principalmente canteras de piedra) y por tanto polo de atracción laboral, se define como el principal espacio público en potencia. En efecto, ya destinado a este uso por el Plan Comarcal y posteriormente por el Plan General Metropolitano, mediante el ya comentado Parque de los Tres Turons.

En 1981 se presenta el proyecto de ordenación del Parque de la Creueta del Coll, el cual se aprueba definitivamente en 1984, a cargo del estudio de arquitectura MBM, fundado por el mismo Oriol Bohigas, junto a Josep Martorell y posteriormente David Mackay.

PROYECTO DE ESPACIO

Partiendo desde lo anterior, una primera inquietud guarda relación con la relación entre estudio a cargo del proyecto (MBM) y la institución mandante (Área de Urbanisme del Ayuntamiento de Barcelona). El inicio del diseño del proyecto y el nombramiento de Oriol Bohigas como delegado de Urbanisme son casi simultáneos. No queremos levantar una crítica infundada al respecto, pero bajo los parámetros actuales, el hecho de encargar un proyecto de la magnitud del parque al estudio fundado por la misma persona encargada de asignarlo sería, al menos, una situación cuestionable. Por otro lado, de los proyectos analizados, es el único que no es desarrollado por arquitectos municipales, aunque sabemos que la Unidad de Proyectos Urbanos la funda el mismo Bohigas en 1981. Quizás muy incipiente para llevar a cabo el proyecto desde la interna institucional, se define la contratación de MBM como entidad a cargo de su desarrollo.

Existen muchas razones posibles para tal determinación, y no contamos con los antecedentes para afirmar ninguna de ellas. Nos contentamos con hacer la indicación, y proseguimos con el estudio del proyecto en sí, el cual, al igual que los analizados anteriormente, tuvo una clara evolución desde sus primeros dibujos, hasta su materialización.

El proyecto toma como referencia la pedrera del Coll, abandonada durante los 70, orientando el espacio a partir de la forma explotada del cerro. Un parque de 1.68 hectáreas con una plaza central de 6.000 mts², demarcada por un estanque de agua de extensas proporciones. Un recorrido perimetral el cual asciende hasta un mirador ubicado en una de las partes más elevadas del cerro, desde el cual se observan los barrios de Vallcarca i Penitens, El Coll, El Carmel y La Teixonera [tal cual se observa en la imagen 4]. Además, la disposición escalonada del cerro a partir de terrazas que generan espacios nivelados respecto de la pronunciada inclinación del cerro.

El proyecto fue evolucionando desde su primera propuesta en el 81 hasta su revisión en el 85. El estanque pasó a ser piscina pública, comenzó a aparecer la incorporación de Arte Público y espacios dispuestos para su recorrido y observación (estanque superior donde se ubica la escultura de Chillida y la pasarela, hoy eliminada, que permitía rodearla).

Las primeras imágenes nos muestran un espacio muy distinto al parque de hoy. Un cerro de poca vegetación (básicamente un paisaje mediterráneo), rodeado por una urbanización incrustada entre pequeñas casas construidas con lo que se tenga y otros edificios de mayor envergadura que comienzan a emerger sobre el paisaje.



Imagen 122: Vistas de La Teixonera, El Coll y Vallcarca (1985).
Fuente: BCNROC, Unitat Operativa de Projectes Urbanos.

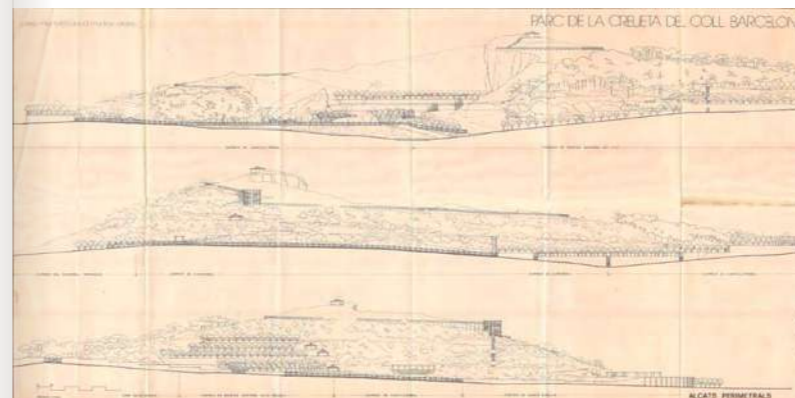


Imagen 123: Secciones del proyecto inicial (1981).
Fuente Archivo Contemporáneo de Barcelona.

Guiándonos por las primeras imágenes del proyecto, la sensación que prima es la de una transición desde una idea un poco más clásica de parque embellecido por un paisaje casi romántico de árboles y pequeños botes a remo con los cuales dar un paseo familiar, hacia la idea más contemporánea de espacio público propio de las intervenciones mismas del modelo. Si observamos los primeros alzados del proyecto, podremos graficar esta distinción.

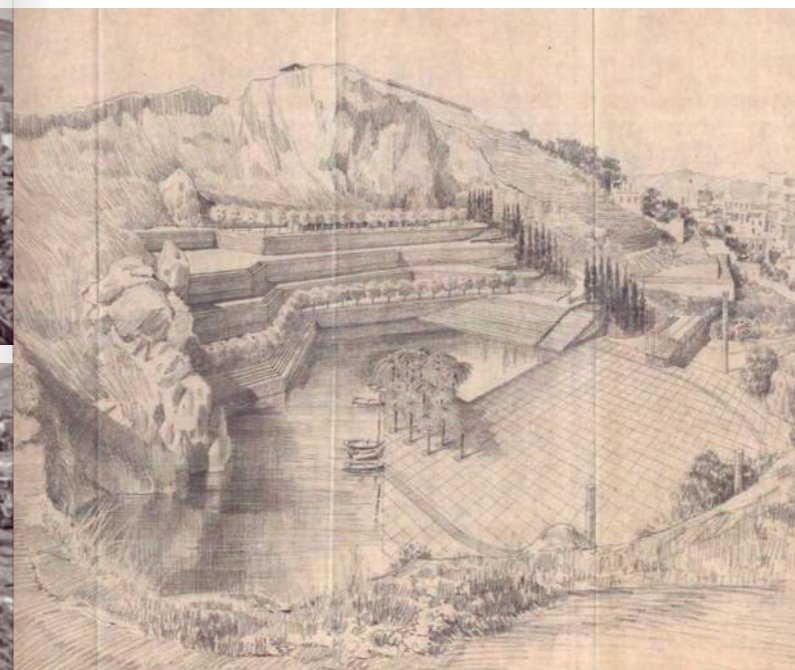
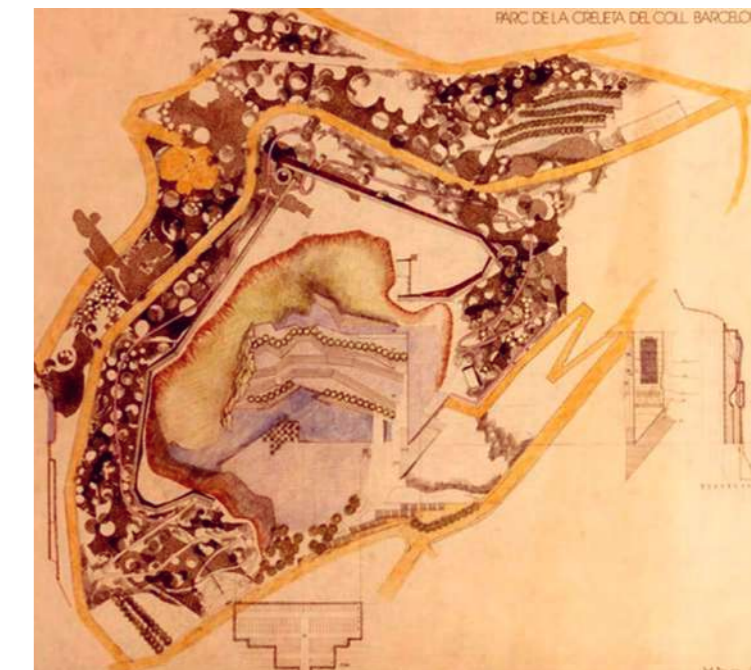


Imagen 124: Alzado del parque (1981).
Fuente Archivo Contemporáneo de Barcelona.

El eje articulador del parque, la plaza central, fue derivando hacia la circunferencia como forma de plantear un espacio enmarcado por un elemento de características irregulares (el cerro no es un solar rectangular, ni tampoco un llano). Esto también condicionó la disposición de otros elementos del parque, como la pérgola que bordea la circunferencia hacia Carrer Castellterçol y el mismo arbolado.

También vemos la incorporación de un estanque superior, en donde se emplaza la escultura de Chillida, la cual se sostiene a partir de dos tensores anclados en las paredes de roca dejadas por la cantera, elevándose sobre el espejo de agua que desagua a modo de pequeña cascada sobre la, ahora, piscina pública.

Imagen 125: Planta del parque (1981).
Fuente www.mbmarquitectes.cat



PROYECTO DE ESPACIO

Imagen 126: Planta y secciones en la versión de 1985.
Fuente Archivo Contemporáneo de Barcelona.

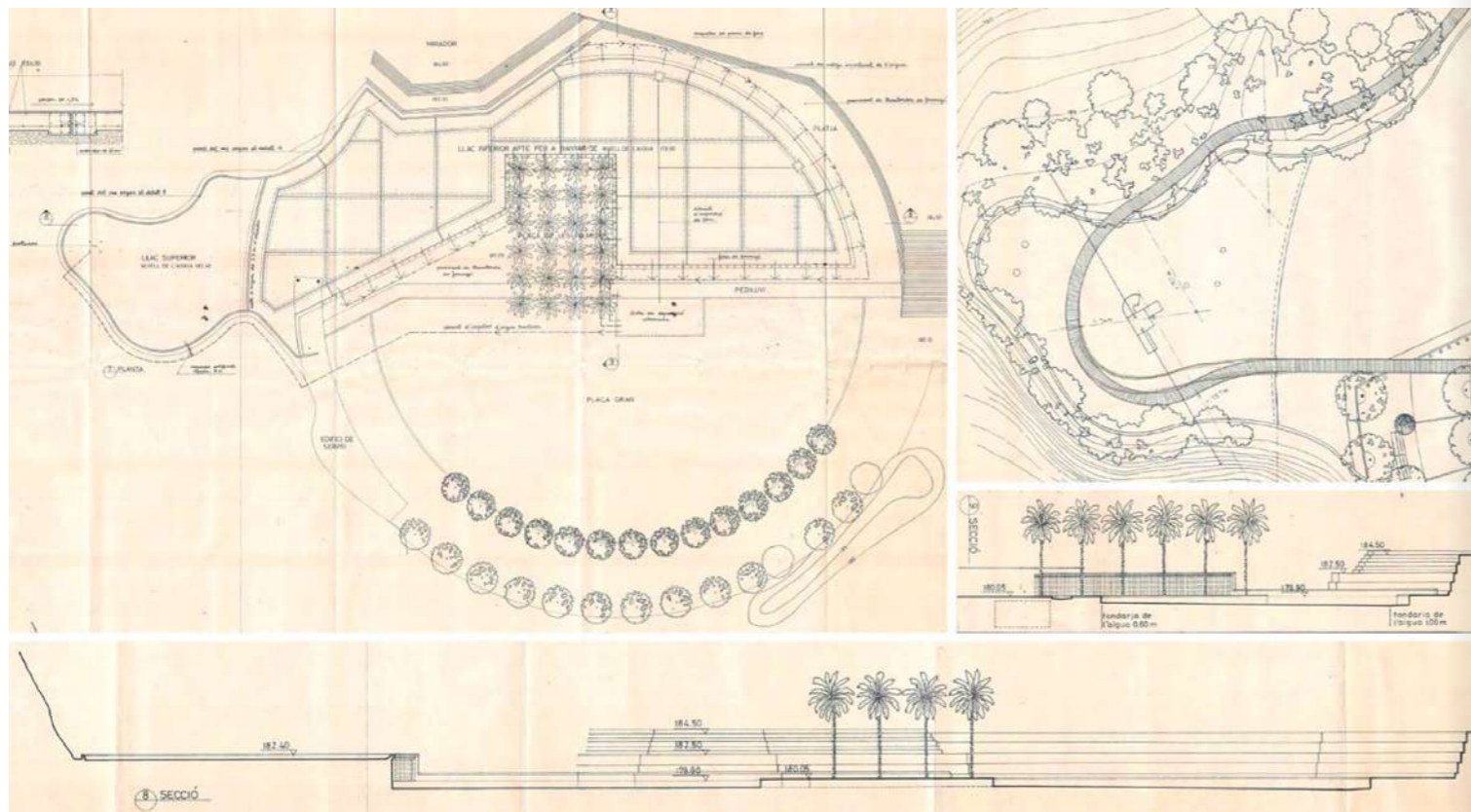


Imagen 126: Obras de la construcción del parque (1985).
Fuente: BCNROC, Unitat Operativa de Projetes Urbanos.

De las 6 terrazas escalonadas a modo de tajo abierto sobre el cerro, proyectadas al inicio (ver imagen 6), vemos que terminan reduciéndose a 4, considerando el espacio circular de la plaza como primera planta. También vemos que, a consecuencia de lo anterior, la ejecución del proyecto representó un trabajo de movimientos de tierra importante, necesitando de maquinaria pesada para poder dar forma a la ladera del cerro. A diferencia de otros proyectos de parque sobre cerro, vemos que la intención de los arquitectos es claramente un ejercicio de dominio sobre la morfología natural del emplazamiento. Esto no quiere decir la eliminación de su condición como cerro, pero sí una declaración urbana sobre un espacio que, desde otra perspectiva, hubiese sido tratado, quizás, desde la preservación como valor a priori. Decimos esto, pues nos parece interesante el ejercicio declaratorio sobre la necesidad de urbanidad

presente en un territorio como El Coll. Incluso la declaración va más allá, vinculando su condición periférica respecto del frente marítimo al incorporar una piscina como elemento central del proyecto. Algo así como llevar la playa a la montaña alejada, casi como un discurso democratizador entre quienes habitan una ciudad, pero que no necesariamente acceden a todas sus virtudes.

Imagen 127: Maqueta de Elogi de l'aigua (E. Chillida, 1986).
Fuente: BCNROC, Unitat Operativa de Projetes Urbanos.



PROYECTO DE ESPACIO

Las imágenes que dejan los primeros años del proyecto, ya inaugurado en 1987, son bastante atractivas en cuanto a su resultado. Como espacio público, introduce el elemento agua como uso recreativo y simbólico, primero, a partir de la inmensa piscina pública y, segundo, desde la escultura de Chillida, la cual levita entre los riscos, sobre el estanque que refleja su propia imagen. El proyecto de la pasarela de madera que bordea la escultura (el cual fue incorporado como solución posterior por parte de MBM), nos parece muy interesante a la hora de permitir el recorrido de la obra integrándola al conjunto del parque. Sin embargo, esta pasarela hoy no existe, quizás a partir del derrumbe de la escultura en 1998, hecho que abordaremos más adelante.

En términos de monumentalización, claramente el proyecto está centrado en la obra *Elogi de l'aigua* como elemento central. Sin embargo, nuestra sensación es que el proyecto arquitectónico es en sí mismo aglutinador de esta condición. La particularidad en la forma de tratar el espacio construido y el espacio dado (la morfología del cerro en contraste con la plaza circular y las terrazas escalonadas), las palmeras datileras encuadradas y proyectadas sobre la lámina de agua que opera de piscina, la pérgola semi circular y los distintos equipamientos de la plaza, hablan de un proyecto muy enfocado en diferenciar el espacio a partir de su diseño urbano. Un espacio contenedor de dos piezas de arte público de importantes dimensiones, tanto en su envergadura, como en su relación con un circuito de mayor reconocimiento (sobre todo a partir de sus autores). Por un lado, la ya comentada escultura de Chillida, pero también, la obra *Tótem* de Ellsworth Kelly (1987), emplazada al final del acceso de Passeig de la Mare de Déu del Coll, justo al entrar a la plaza, también en un pequeño espacio semi circular que mira hacia el barrio. En contraste, agregamos el pequeño mosaico sobre la fachada de una caseta en el acceso de Carrer Castellterçol, *Sol i Lluna* (1986), obra de M. Altet.



Imagen 128: Parque ya inaugurado a finales de los 80.
Fuente www.mbmarquitectes.cat

AUTOR - OBRA

Comentábamos respecto de la presencia de tres obras de arte público ubicadas en el parque. A esto deberíamos agregar que el proyecto original también contempló en su minuto la ubicación de la *Barcelona's Head* de Roy Lichtenstein (J. Fabre, J. M. Huertas, Catálogo de Arte Público de Barcelona), monumento que finalmente sería emplazado al final de Vía Layetana en su intersección con Paseo Colón. Como sea, la presencia de arte público fue siempre relevante a la hora de desarrollar el parque.

De todos modos, como indicamos al comienzo del análisis, nos centraremos en la escultura de Chillida por dos razones principales: primero, ya hemos revisado la presencia escultórica del norteamericano Ellsworth Kelly en la ciudad y las particularidades de su inclusión en el programa de arte público de Barcelona (a partir del estudio de Plaza General Moragues). Segundo, nos interesa presentar el caso de Chillida como representante de un grupo de autores no revisado hasta el momento, vinculado a artistas nacionales pertenecientes al circuito internacional de producción-circulación de arte público y que, por tanto, no pueden ser catalogados como locales españoles. Claramente no es el único: Tapies, Miró, Corberó, Oteiza, Alfaro, el mismo Picasso, hoy por hoy, Jaume Plensa, entre varios otros, también formarían parte de este grupo. De igual modo, hacemos una pequeña descripción de *Tótem* y *Sol i Lluna*, antes de entrar de lleno en *Elogi de l'aigua*.

La obra *Tótem* (E. Kelly, 1987), corresponde a uno de los dos encargos del ayuntamiento al autor norteamericano. La segunda escultura, finalmente emplazada en Plaza General Moragues, se compone de dos piezas: un monolito muy similar a *Tótem* y un diedro ubicado a 40 metros de distancia. La obra dispuesta en el Parc de la Creueta variaría materialmente de su símil de La Sagrera (la primera de acero corten y la segunda de acero inoxidable) y también en dimensión (h: 9,68 mts. x a: 1,32 mts. x b: 0,13 mts.), siendo 4 metros más bajo el monolito del Parc de

Imagen 129: *Tótem* (E. Kelly, 1987) y detalle de *Sol i Lluna* (M. Altet, 1986).
Fotografía del autor (*Tótem*) y tesis doctoral: *Sobre el cel. El cel en l'art contemporani* (M. Altet, Universitat de Barcelona, 2007).



AUTOR - OBRA

la Creueta del Coll⁶¹. La pieza está ubicada de cara al acceso principal del parque, casi como elemento de bienvenida y antecedente de la intención monumental del espacio. A la vez que se nos presenta progresivamente desde la rampla que sube de calle a parque, también busca configurar una especie de mirador hacia el barrio el cual se ha ido camuflando en consecuencia del crecimiento de la vegetación del espacio.

Por otro lado, y en contraste con *Tótem* y *Elogi de l'aigua*, se encuentra la casi imperceptible obra de Montserrat Altet, más que ubicada, desarrollada como solución de integración y seguridad, respecto de uno de los elementos preexistentes asociados al pasado de cantera en donde se emplaza el parque. En palabras de su autora: *"se trataba de materializar un vacío y de hacerlo impenetrable (...) el guarda, en sus ratos libres, había ido construyendo un gran pesebre con piedras que sacaba de los desechos de la explotación de la cantera. Más tarde la cantera fue abandonada, el guarda se marchó y los restos del pesebre se convirtieron en refugio de mendigos en peligro, debido a las ruinas. (...) se debía conseguir un vacío material que convirtiera lo abierto en cerrado y los refugios en objetos inaccesibles y seguros, pero sin quitarles protagonismo. Sin saberlo hice frente al desafío de Diderot suspendiendo el sol y la luna, mediante los desechos de una vajilla-joya, sobre un cielo de desechos del trencadís azul que se estaba utilizando entonces en la restauración de la valla del Parque Güell. Un trencadís monocromo, que la luz del sol convierte en estrellas"* (Altet, 2007). Tal como señala la autora, la obra es de cerámica (trencadís proveniente de residuos de la restauración del

Parque Güell) sobre construcción de piedra. Sus dimensiones son (h x a x b, en mts.): 0,20 (diámetro lluna); 2,13 x 2,64 x 1,03 (arquitectura); 0,18 (diámetro sol); 2,30 x 3,40 x 0,72 (arquitectura).

Finalmente nos encontramos con la escultura de Chillida, la cual, como la mayoría de sus obras, está realizada a partir de un encofrado de hormigón con árido rojizo y granalla de hierro (ejecutado en el mismo emplazamiento) soportado por cables de acero sujetos a los riscos de piedra de la montaña (sujeción diseñada originalmente por el ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez, posteriormente replanteada por IDEAM en su restauración). La obra pesa 54 toneladas y sus dimensiones son (h x a x b, en mts.): 12 x 7,20 x 6,50.



Imagen 130: *Elogi de l'aigua* (Eduardo Chillida). Fotografía del autor.

Como una garra torcida, pronta al acecho de algún desapercibido pez, la gigantesca escultura levita sobre el estanque superior de la piscina. La portentosidad de la obra aparece a medida en que nos aproximamos cambiando la sensación de ligereza por tensión y fuerza. Los cables de acero que la sostienen dan cuenta de su esfuerzo y lo que parecía un fino hilo a la distancia, se muestra como un robusto brazo extendido y agarrado de la montaña. Es una transición interesante entre lejos y cerca, exaservada por la sensación vertiginosa de su emplazamiento.

Por lo mismo, despojarla del recorrido que permitía rodearla y observarla desde su espalda con el parque de frente nos parece una pérdida en términos de su monumentalidad. También (y esto puede ser consecuencia del periodo de nuestras visitas, más cercanas al invierno que al verano) el estanque vaciado rompe con un elemento central en el diseño de la obra, la proyección de su reflejo como al segunda mitad de la escultura (efecto buscado en alusión al mito de narciso, según el mismo autor).



Imagen 131: *Elogi de l'aigua* vista hacia el parque. Fotografía del autor.

⁶¹ Las referencias a materiales y dimensiones de las tres obras analizadas han sido tomadas según datos indicados por el Catálogo de Arte Público de Barcelona: http://w10.bcn.cat/APPS/gmocatleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome

AUTOR - OBRA

Chillida cuenta con dos obras más en Barcelona, *Topos V* (Plaça del Rei, 1986) y *Barcelona 98* (Plaça dels Àngels, 1998). Respecto a la primera, podemos decir que forma parte del mismo contrato que la obra del Parc de la Creueta del Coll, el cual dispuso el pago de 25.000.000 millones de pesetas tanto por la adquisición (obra ya realizada) de la escultura emplazada en el centro de la ciudad, como por el diseño, maqueta y supervisión de *Elogi de l'aigua*. La segunda obra mencionada, corresponde al primer mural a gran escala realizado por el autor vasco, emplazado a un costado del MACBA, junto al mural de Keith Haring (1989-2014).



Imagen 132: *Topos V* (1986) y *Barcelona 98* (1998). Fotografías del autor.

Nuevamente, la trayectoria de Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924-2002) como escultor es mundialmente reconocida. Su presencia internacional como artista tiene como hito el Premio internacional de escultura de la Bienal de Venecia (1985), antes ya había expuesto individualmente en importantes galerías de París y Madrid. Respecto a su trabajo en espacio público, un recorrido mínimo partiría con *Alrededor del Vacío IV* (Basilea, 1968), *Rumor de Límites IX* (Düsseldorf, 1971), *Lugar de Encuentro III* (Paseo de la castellana, Madrid, 1972), *El Peine del Viento* (San Sebastián, 1977), *Homenaje a los fueros* (Plaza de los fueros, Vitoria, 1982), *Lo profundo es el aire* (Valladolid, 1982), *La casa de Goethe* (Frankfurt, 1986) y casi en paralelo a su participación en El Coll, *Gure Aitaren Etxea* (Guernica, 1987). Posteriormente vendría una



gran producción de obras muy relevantes (*Elogio al horizonte*, Gijón, 1990; *Monumento a la tolerancia*, Sevilla, 1992; *Buscando la luz II*, Munich, 1997; *Berlin*, Berlín, 1999, entre otras), pero lo que nos interesa resaltar, es que a la hora de desarrollar su trabajo en el Parc de la Creueta del Coll, Chillida ya contaba con al menos 8 monumentos importantes en distintas partes de España y europa.

El autor vasco suele trabajar a partir de dos materiales principales: hormigón encofrado o acero. Si bien gran parte de su obra evoca (al menos nominativamente) a ciertos elementos presentes en la natu-

raleza (viento, agua, luz, horizonte, etc.), también habla de homenajes a situaciones (*Homenaje a los fueros*; *Gure Aitaren Etxea*, por ejemplo), personajes (*Lo profundo es el aire*; *La casa de Goethe*, entre otros) o a ciertos elementos valóricos (*Monumento a la tolerancia*, por ejemplo). Sin embargo, sus esculturas casi siempre reproducen cierta orgánica formal a partir de variaciones entre la figura de pinza circular que abre, cierra, entrelaza. El mensaje de sus monumentos cobra mayor sentido siempre en relación a sus emplazamientos, ya sea por la carga simbólica de estos o por la relación espacio natural-arquitectura (*El peine del Viento* o *Elogi de l'aigua*, son claros ejemplos).

Imagen 133: Algunas obras de Chillida (en orden cronológico de izquierda a derecha y de arriba a abajo), *Alrededor del Vacío IV* (1968), *Rumor de Límites IX* (1971), *Elogio al horizonte* (1990), *Monumento a la tolerancia* (1992), *Buscando la luz II* (1997), *Berlin* (1999). Fuente: <https://www.hauserwirth.com/>.

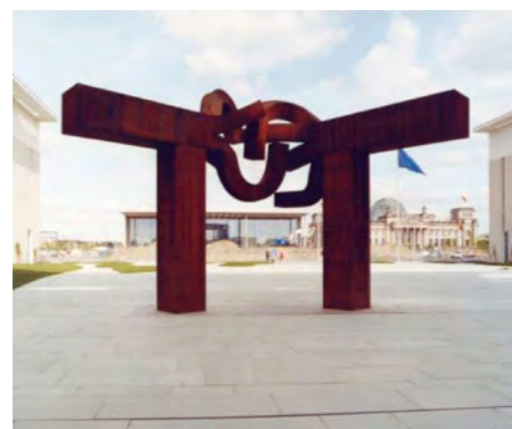


Imagen 134: *El peine del viento* (San Sebastián, 1977). Fotografía del autor.

El caso de la escultura de Chillida en el Parc de la Creueta de Coll, nos presenta otro elemento importante de revisar. En 1998, a poco más de 10 años de inaugurada la escultura, la pieza de hormigón de 54 toneladas cedió a los tensores que la sostenían, cayendo sobre la plataforma bajo esta, causando un gran susto (y un buen golpe) a un grupo de niños que jugaban sobre esta. El hecho causó gran revuelo en los medios de la época. Según la carpeta que

AUTOR - OBRA

recopila el reporte de prensa realizado por el ayuntamiento (Archivo Contemporáneo de Barcelona), al menos 60 medios publicaron reportajes respecto de la caída de la escultura (principalmente durante el mes de mayo del 98). Muchos buscando responsabilidades políticas, otros apuntando al abandono de los monumentos levantados y varios apuntando a la necesidad imperiosa de volver a recuperar la escultura caída. Lo interesante es que la misma carpeta recopila las publicaciones que hablan de la restauración y reposición de la obra, siendo no más de 10 artículos los que se destaca. La diferencia es clara. Por un lado, el valor o presencia de un elemento urbano como el monumento, siempre cobra su mayor notoriedad ante su eventual despojo (nos damos cuenta que existe hasta que desaparece), del mismo modo, cuando la noticia es su retorno, la notoriedad del hecho no alcanza a emular su anterior acontecer. De todos modos, la notoriedad conciente (presencia explícita en la interacción comunicativa) no implica la inexistencia de una notoriedad menos conciente o incluso subliminal (presencia implícita de aquello que se torna cotidiano pero que nos estructura de igual o mayor modo). Creemos que esto también aplica al monumento como elemento del espacio.

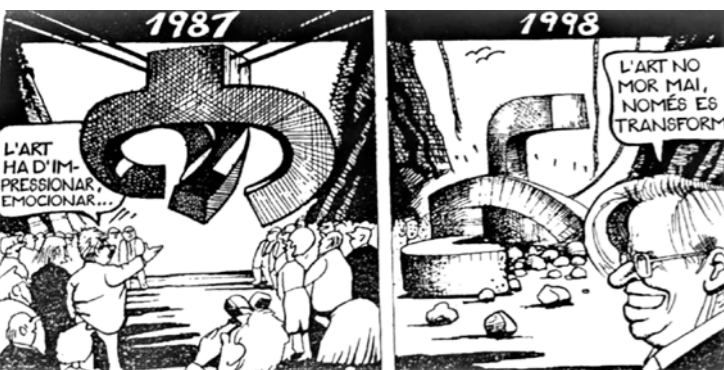


Imagen 135: Dibujo tipo historieta, ironizando respecto a la caída de la escultura. Fuente: El Periódico (05/05/98), Archivo Municipal Contemporáneo.

Para cerrar este apartado, nos queda hacer mención de la figura monumental del espacio en su conjunto. Por un lado, un proyecto arquitectónico con gran intención representativa, es decir, diseñado no solo para cumplir con ciertos requerimientos prácticos en referencia a usos propios de un parque, sino que con la intención de hacerlo a partir de elementos que lo signifiquen en medida que representan una diferenciación respecto de la idea general del tipo de espacio. Por la otra parte, la incorporación de arte público visto desde tres caminos distintos desde su calidad monumentalizadora: La escultura de Kelly como representante de la línea de internacionalización del programa de esculturas, un poco superpuesta, pero de igual modo presente discursivamente como re-



Imagen 136: *Elogi de l'aigua* (E. Chillida, 1987). Fotografía del autor.

cepción y ante sala de la propuesta. La obra de Altet, como ejercicio sutil casi desapercibido, pero que contiene una intención de recuperación de la memoria del espacio en tanto rescate (o intervención que permite mantener su existencia) de uno de los elementos que hablan del pasado del parque (caseta de piedra construida por el guardia de la cantera). Finalmente, el monumento de Chillida, el cual preside el espacio, demarcándolo, sobre todo, a partir de su presencia formal (volumétrica), como elemento contradictoriamente exclamatorio, ligero y pesado, araña y narciso, tenso y torcido, imagen y reflejo.

APRECIACIÓN PROYECTO-ESPACIO-PERIFERIA

El Parc de la Creueta del Coll responde a lógicas de espacio bastantes distintas respecto de los espacios anteriores. No necesariamente en su monumentalidad, pero sí en la vinculación urbana con su propio entorno. Un parque no es una plaza, tampoco una avenida o una calle. Esto parece obvio, pero tiene como consecuencia ciertas cualidades y limitaciones bastante distintas. Como hemos visto en espacios anteriores, tanto la tipología plaza, rambla, calle o avenida, tienen una implicancia mucho más directa sobre su entorno inmediato. Son espacios que, bajo la lógica de metástasis incorporada por Bohigas (1983), buscan propagar la urbanidad que proponen a modo de reacción en cadena respecto de los espacios que tocan o afectan directamente (red local). En periferia, tienen más intención de tejer la trama urbana que de liberar⁶². Desde nuestra apreciación, la tipología parque no responde totalmente a dicha condición, en tanto se levanta como espacio intermedio, pausa o respiro respecto de la trama urbana. Es cierto que esta idea varía desde la incorporación del "parque urbano" propuesto como mixtura entre plaza y parque (desde su visión más convencional). Por lo mismo, el Parc Joan Miró y el de la Creueta del Coll no serían homologables bajo su denominación de parque. Podríamos decir que el primero aún contiene mucho de plaza en su concepción, su variación no se define tanto desde el diseño, sino desde su dimensión. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, lo interesante del Parc de la Creueta del Coll es que pareciera dar cuenta de cierta dualidad en su definición como espacio público. Por un lado, su pertenencia al cordón de los Tres Turons (Turó de la Creueta del Coll, Turó del Carmel y Turó de la Rovira), definida y reservada desde mediados del siglo XX, efectivamente lo constituye como

⁶² Recalamos dicha condición desde la periferia, puesto que en el centro la operación es a la inversa. Esponjar a partir del espacio público. Es una condición bidireccional del espacio público [esponjar y tejer].

APRECIACIÓN
PROYECTO-ESPACIO-PERIFERIA

parque isla respecto de la densificada trama urbana que lo rodea. Se pone sobre la mesa el valor del espacio como área verde fundamental frente a los poblados barrios instalados en sus faldas. Por otro lado, esta misma condición morfológica del territorio (inclinados y estrechos), confiere dificultad a la hora de disponer de espacios públicos que, sin ser parques, cuenten con las dimensiones suficientes (sería complejo pensar una Plaza de la Palmera en estas condiciones). Es por esto por lo que las operaciones en estas zonas son más bien de cirugía urbana a pequeña escala (Plaza Salvador Allende, por ejemplo), lo cual propone al espacio ganado en la Creueta del Coll como oportunidad para, sin perder la condición de parque isla, incorporar elementos urbanos que también lo constituyan como ese lugar intermedio entre plaza y parque.

Si analizamos el espacio, podremos observar que esta dualidad está claramente demarcada por tres secciones: un círculo central, el cual concentra la programación más urbana (desde el pipican, la zona de juegos, el bar, césped, el elemento agua y el monumental). Luego, una sección intermedia que dialoga entre centro y limite, compuesto por terrazas con menor programación urbana (algunas bancas, luminaria, pavimentos), pero mayor presencia vegetal, generando una transición ascendente entre los dos polos del parque. Al final, la sección menos intervenida, solo a partir de senderos que guían un recorrido de inmersión en un espacio que pone en valor la condición natural del cerro en contraste a panorámicas de la ciudad y el mar.



Imagen 137: División de secciones del parque. Fuente: Ortofoto ICGC.

- Zona natural de menor intervención
- Zona intermedia o de transición
- Zona de mayor programación urbana



Imagen 138: Acceso a la zona urbana del parque. Fotografía del autor.

Revisemos lo anterior a partir de un pequeño recorrido por el parque, accediendo directamente a la zona prevista para dar cumplimiento respecto a programas principalmente vinculados a espacios públicos asociados a tramas urbanas de proximidad. Ya desde el tratamiento del pavimento podemos apreciar ciertos códigos propios de usos propiamente urbanos (espacios duros combinados con sauló y una pequeña zona de césped). El mobiliario y los equipamientos también dan cuenta de lo mismo (tipo de bancas, luminaria, bar, elementos de juego, entre otros).



Imagen 139: Espacios de la zona urbana. Fotografías del autor.

La piscina y el monumento de Chillida, son dos elementos que podrían estar en un lugar menos categórico respecto a la diferenciación que planteamos. El primero, por su particularidad en tanto doble función fuente-piscina (en Barcelona o hay lo uno o lo otro). Desde nuestra experiencia, es la única piscina que se emplaza directamente como parte del espacio público abierto. Por lo general, la introducción del elemento agua es a partir de la fuente, dejando a la piscina como espacio diferenciado (no podríamos decir que la piscina municipal de Monjuic es propiamente parte del espacio público abierto del cerro). El segundo, en tanto se configura discursivamente como monumento entre plaza y cerro. Está físicamente en su límite, pende de uno para proyectarse hacia el otro. Considerando la pérdida de la pasarela ya comentada y el vaciado del estanque bajo el monumento, podríamos decir que ha ido perdiendo integración con la primera zona, no en términos de visibilidad, pero sí de proximidad.

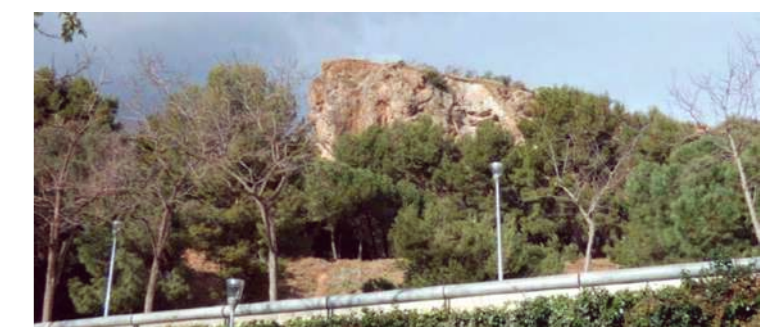


Imagen 140: Zona intermedia (terrazas). Fotografías del autor.

APRECIACIÓN PROYECTO-ESPACIO-PERIFERIA

La zona intermedia, dispuesta por terrazas y pasarelas que recorren la ladera, da cuenta de la figura de esta transición comentada anteriormente. El aumento del grado de presencia del elemento vegetal, en contraposición de una menor programación urbana, la cual, sin embargo, aún está presente desde ciertos elementos del mobiliario, pavimento, y el mismo trato ajardinado de plantas, árboles y flores. A su espalda, emerge el cerro en su estado más libre de la dominación (en buen sentido) urbana.

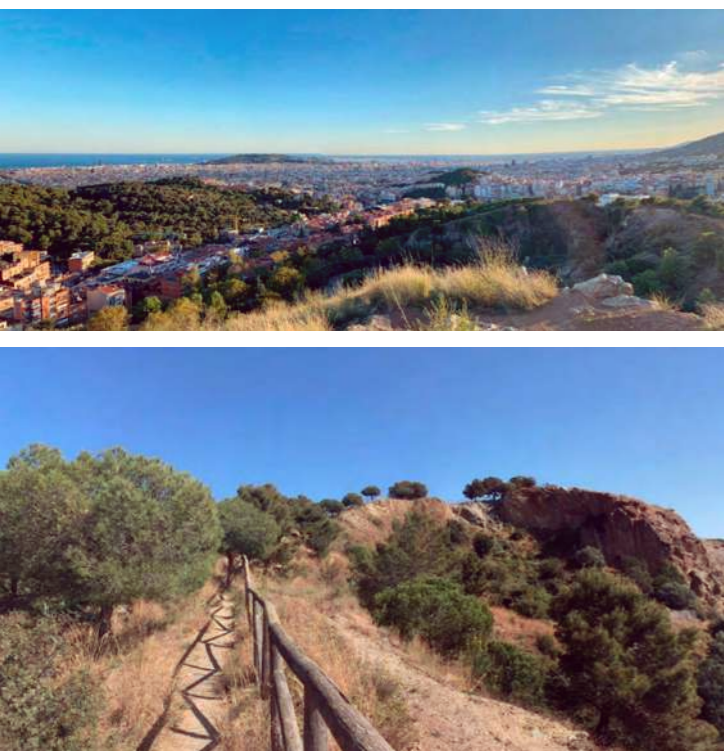


Imagen 141: Cima y sendero de la zona natural del parque.
Fuente Google Earth.

Sobre la zona intermedia nos encontramos con el espacio menos intervenido a partir del proyecto de parque. Menos intervenido en el sentido de su transformación, sin embargo, claramente incorporado como uno de los programas del espacio. Si bien, en los primeros bosquejos del proyecto vimos ciertas ideas que proponían una intervención sutil, aunque mayor a la actual (pasarelas y miradores construidos), vemos que, finalmente, ya sea por opción, presupuesto o inconclusión del proyecto, la parte

superior del cerro se ha mantenido en un estado más natural. La verdad es que nos parece un acierto, en tanto equilibrio entre la estimulante intervención realizada en sus zonas inferiores (terrazas, piscina, monumentos). Es un espacio que conecta con el resto de los turons que conforman el tridente parque isla, los cuales no están tan intervenidos como el Turó de la Creueta del Coll. Por otro lado, nos parece que la apuesta fue demasiado unidireccional, en el sentido de que todo el parque busca el este como orientación. Desde la imagen panorámica vista desde la cima del cerro, vemos como el espacio busca mirar el mar. Esto no es un problema en sí mismo, sin embargo, su espalda es demasiado evidente respecto a los barrios que quedan detrás del cerro. Sus accesos al parque son diametralmente menos atendidos que los del costado este, dándole cara a un elemento que morfológicamente se constituye como sin costado (un cerro, salvo casos como el Montjuic que están delimitados inevitablemente por el mar, puede mirar hacia todas sus direcciones).

De los espacios revisados, el Parc de la Creueta del Coll ha sido uno de los más interesantes de visitar. Ciertamente la diferenciación de sus espacios internos y de su emplazamiento en general, la apuesta monumental y programática, lo definen como espacio singular por excelencia. Por otro lado, creemos que, sin embargo, afecta o determina en menor grado la configuración y desarrollo urbano de su entorno, en contraste con otros proyectos de menor escala, pero de mayor impacto inmediato en la urbanidad de su contexto (el eje Layret-Pestaña, sería un ejemplo útil). Esto puede apreciarse en las imágenes que muestran la evolución del territorio, en donde el mayor cambio visible, está más presente en la transición de mitad de siglo XX (el contraste entre la primera ortofoto del 46 y la segunda del 56, nos muestra cómo en 10 años el territorio cambia aceleradamente), sin embargo, a contar de la imagen del 86 no vemos una variación tan acentuada en su evolución urbana.

La pregunta que surge, entonces, es si lo anterior responde a una falla del proyecto o a que el tipo de espacio surge a partir de otras condiciones y apunta a resolver otras variables.

Por un lado, vemos que El Coll es una periferia muy distinta a la de la zona norte. Por distancia, conexión, equipamientos y perfil socioeconómico, sabemos que nos encontramos en periferia (al menos en los 80), sin embargo, la misma morfología del territorio obliga a un tipo de edificación más próxima y menos discontinua que en zonas de Nou Barris o Sant Martí. En el caso de El Coll, la conquista del cerro como espacio público, es más esponjamiento que tejido. Esto sugiere que la propagación de su efecto a modo de metástasis sea más imperceptible o bien distinta. Más que dotar de urbanidad (que igualmente lo hace), crea un alivio espacial para una zona carente de aquello. Otro elemento relevante en esta distinción es comprender que ciertos espacios difieren en su escala de afectación y esto se da, principalmente entre el tipo parque y el tipo plaza, por ejemplo.

Esto quiere decir que algunos proyectos tienen una connotación más metropolitana (Parc Fluvial del Besós, por ejemplo) versus otros una más local (las plazas de Villa de Gracia). Siguiendo esta lógica, podríamos decir que una intervención más local, probablemente tendrá repercusiones más inmediatas y evidentes respecto de su entorno próximo. Por el contrario, una intervención de carácter metropolitano tendrá una repercusión más expandida a partir de los parámetros que miden y evalúan la ciudad, pero menos explícita respecto de su entorno inmediato. Claramente siempre hay matices y excepciones que podrían dar cuenta de otras variables, pero desde esta perspectiva, situando al Parc de la Creueta como suma de los tres cerros isla que componen el Parque de los tres Turons, podríamos dar cuenta de esta idea.

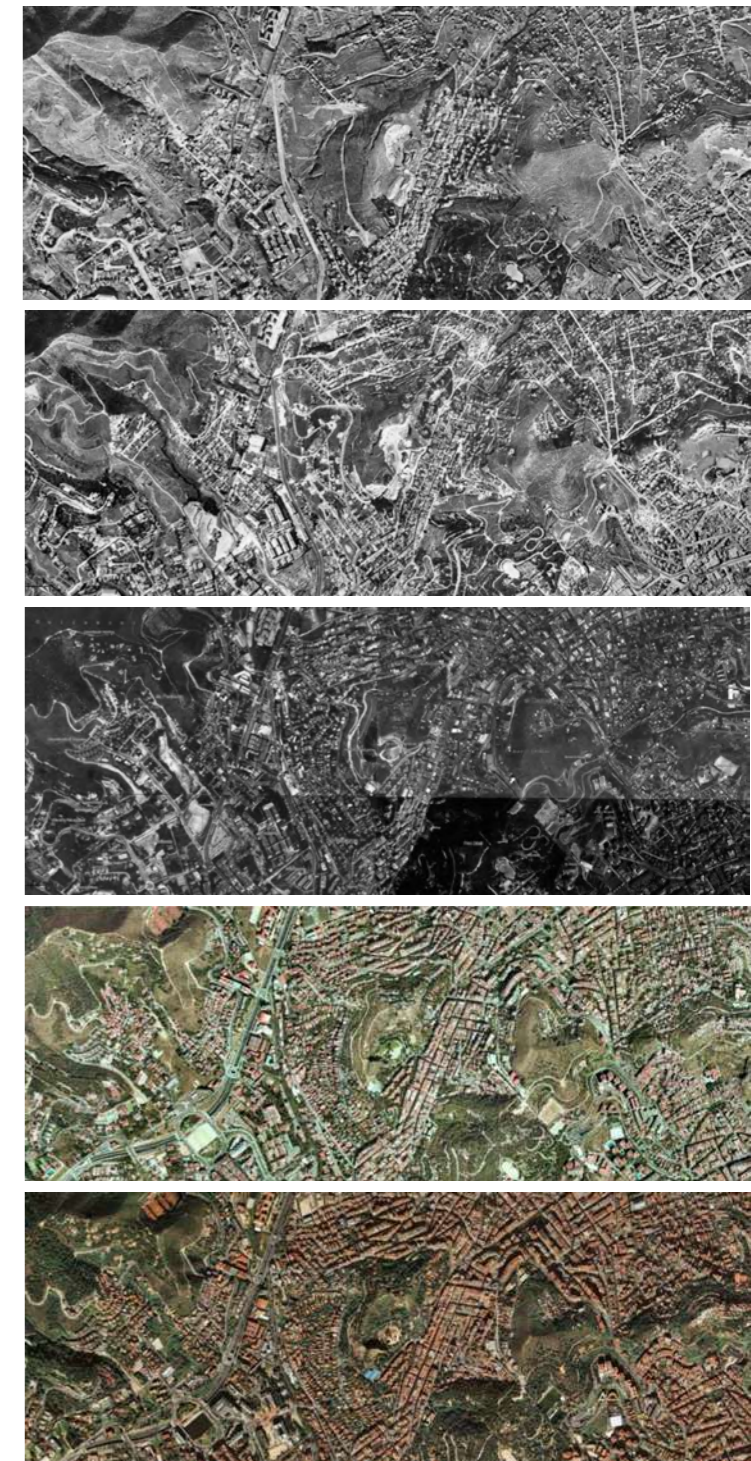


Imagen 142: Evolución del territorio en orden cronológico descendente (1946, 1956, 1986, 2000, 2010). Fuente ICGC.

REFLEXIONES FINALES

La presente investigación buscó aproximarse a la comprensión de aquellas razones que motivaron la incorporación de arte público en los procesos de regeneración urbana desarrollados en la periferia de Barcelona a finales del siglo XX, a partir del análisis e identificación de los distintos mecanismos que estructuran y articulan el despliegue del proyecto de monumentalización.

Una primera tarea consistió en establecer, a partir del análisis de la producción de arte público en periferia, si efectivamente es posible hablar de un proceso de monumentalización. Respecto a esta constatación, hemos concluido que, tanto desde una perspectiva cuantitativa, como cualitativa, la monumentalización en periferia no es un simple eslogan, sino que constituye fehacientemente un hecho materializado en las distintas actuaciones desarrolladas, principalmente entre 1980-1992.

Respecto al análisis específico de dichas actuaciones, podemos establecer los siguientes criterios, principios y objetivos que, a nuestro juicio, y en base a esta investigación, definieron su implementación: primero, la búsqueda constante por significar territorios a partir del espacio público como aglutinador de sentido urbano y, por tanto, soporte de identidad colectiva, ya sea porque la resguarda, la gene-

ra o la potencia. Como característica propia de las intervenciones en periferia, este proceso de significación buscó producirse, intencionalmente desde las unidades a cargo de su ejecución, a partir de la incorporación de arte público especialmente vinculado a las vanguardias contemporáneas, en tanto configuran un tipo de lenguaje que contiene particulares propiedades (sobre todo formales) respecto a la singularización de los espacios que interfieren. En este sentido, el objetivo no fue el de incorporar símbolos de lectura explícita en términos de mensaje (reivindicación de héroes, víctimas u hechos históricos), sino que priorizar lo que Debray denominó *monu-forma*, como estrategia en la construcción de un nuevo sentido urbano, a partir de un territorio que debía ser reconstruido desde nuevos principios, desde una nueva política de espacio público. Incluso en los casos puntuales en los que sí se propuso monumentalizar desde la memoria o la conmemoración, se hizo siempre desde la reinterpretación formal de dichos signos, a partir de lo contemporáneo como soporte, también, de los valores, sujetos y sucesos a reivindicar. La intención suscrita a este proceso no fue solamente urbana. Constituye, también, una declaración política respecto a la dignificación de aquellos espacios relegados respecto a la ciudad tradicional. Esto se evidencia a partir de modo en que se trabaja la definición de obras y

autores en el circuito de producción de arte público. Desde la promoción de jóvenes artistas locales (que terminaron, algunos, deviniendo en figuras internacionales de la escultura pública), autores españoles de renombre internacional y algunos representantes del circuito más prestigioso del arte público del momento, simpatizantes y colaboradores (a partir del rol principal que jugaron ciertos intermediarios clave, como Xavier Corberó o el mismo Narcís Serra) del nuevo proyecto democrático que comenzaba a levantarse con fuerza y convicción. Sus obras no serían emplazadas en los circuitos clásicos presumibles de la ciudad, sino que en los márgenes olvidados hasta entonces.

Este proceso de monumentalización se estructuró a partir de tres elementos centrales: el proyecto como instrumento de intervención puntual, lo cual implica, no solo el tratamiento personalizado de cada una de las intervenciones en función y detalle de aquellos espacios que intervienen, sino que constituye una cultura de trabajo que contempla el trabajo integrado entre quienes diseñan e intervienen el espacio (arquitectos, técnicos y artistas). Segundo, la consideración del espacio público como espacio de interacción social, y por tanto abierto a las posibilidades que dicha interacción requiere (las plazas duras como soporte de dicha condición). Y, por último, la convicción de que el espacio público "es" la ciudad, y por tanto su transformación pasa necesariamente por la intervención del mismo.

Este trabajo también nos ha permitido reconocer las dificultades asociadas al reconocimiento de una estructura clara respecto a los procesos político-administrativos que definen la toma de decisiones en torno a la configuración general de los proyectos. No terminamos de resolver si esto constituye una carencia en la organización de un modo de actuar, o justamente allí reside la particularidad de sus resultados. Lo que sí podemos apreciar, es que este modo de operar ha devenido, inevitablemente, en el

término de un estilo que se agota junto a quienes lo sostuvieron. El modelo es personalista (de autor en todo su espectro), y por tanto su estructura no logra comprender o asegurar su propio mantenimiento.

A partir de lo anterior, también concluimos que el modelo se ha acabado. Y no desde hace poco, sino que desde el minuto en que las lógicas que lo definen fueron invertidas, particularmente a partir del lanzamiento de los proyectos levantados de cara al Forum de las culturas, no como último eslabón de su agonía, sino como demarcado comienzo de una visión distinta de transformación de la ciudad cuyas problemáticas no corresponde abordar por el presente trabajo.

La presentación articulada, más no esquematizada, de las cualidades particulares del arte público en el proceso de monumentalización de la periferia de Barcelona durante las dos últimas décadas del siglo XX, nos ha permitido responder al por qué de su incorporación en procesos de regeneración urbana. Sin embargo, el cómo se desarrolla dicha incorporación, nos presenta solo una de las distintas posibilidades de actuación. Una referencia fundamental y casi obligatoria para quienes buscamos vincularnos a procesos de esta índole, aunque siempre desde su análisis como experiencia a reinterpretar desde las complejas diversidades y contextos por los que debemos trabajar.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2003). *Model Barcelona. Quaderns de gestió*. Barcelona: Aula Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona.
- ACEBILLO, Jose Antonio. (1994). *Places dures, rondes verdes. La lògica urbanística del projecte olímpic*, en: Subirós, Pep (ed.). *El vol de la fletxa. Barcelona '92: Crònica de la reinvençió de la ciutat*. CCCB y Electa. Barcelona.
- AA.VV. (2003). *Model Barcelona. Quaderns de gestió*. Barcelona: Aula Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona.
- ACEBILLO, Jose Antonio. (1999). *El "model Barcelona" des del punt de vista urbanístic. Espai urbà i complexitat*, en: Maragall, P (ed.) *Europa pròxima. Europa, regions i ciutats*. Edicions UPC, Barcelona.
- AANDREU ACEBAL, Marc (2008). *Moviments socials i crítica al 'model Barcelona'*. *De l'esperança democràtica de 1979 al miratge olímpic de 1992 i la impostura cultural del 2004*. En Scripta Nova, Revista Electrònica de Geografia y Ciencias Sociales, vol. XII, núm. 270, agosto. Universitat de Barcelona, Barcelona.
- ANDREU ACEBAL, Marc (2011). *Poder, intereses económicos y "modelo Barcelona"*, en: MONTANER, J.M.; ALVAREZ, F; MUXÍ, Z. (ED). *Archivo Crítico Modelo Barcelona, 1973 2004*, Ajuntament de Barcelona. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1983). *Plans i projectes per Barcelona 1981/1982*. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1984). *Les vies de Barcelona: materials del seminari de maig*. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1985). *Inicis de la Urbanística Municipal de Barcelona*. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1987). *Memòria de la primera tinència d'Alcaldia 1983-1987*. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1987). *Barcelona, espais i escultures: 1982-1986*. Barcelona: Àrea d'Urbanisme i Obres Públiques, Fundació Joan Miró, Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1987). *Urbanisme a Barcelona. Plans cap al 92*. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1987). *Àrees de nova centralitat*. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1992). *Memòria d'Urbanisme 1987-1991*. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BRACELONA (1993). *Barcelona. Espai Públic*. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1995). *Memòria 1991-1994*. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1996). *Barcelona, la segona renovació*. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1996). *Barcelona Espacios Urbanos 1981-1996*. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (2001). *Barcelona Espacios Urbanos 1981-2001*. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1999). *Memòria 1995-1998*. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1999). *Urbanisme a Barcelona 1999*. Barcelona.
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (1999). *Barcelona, New Projects*. Barcelona.
- ARTEAGA, Isabel (2009). *Construir ciudad en territorios urbanizados: Transformaciones en la primera periferia*. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, DUOT-ETSAB.
- BALIBREA, Mari Paz. (2005). *Barcelona: Del Modelo a la Marca*, en: CARRILLO, Jesús; ESTELLA NORIEGA, Ignacio (eds), *Desacuerdos 3. Sobre Arte, Políticas y Esfera Pública en el Estado Español*, Arteleku MACBA. Universidad Internacional de Andalucía.
- BERLYNE, D.E. (1960). *Conflict, arousal and curiosity*. New York: McGraw-Hill.
- BERLYNE, D.E. (Ed.) (1974). *Studies in the new experimental aesthetics: Steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation*. New York: Halsted Press.
- BOHIGAS, Oriol (1962). *Els suburbis, altre cop*, en: *Serra d'Or* (febrero). Barcelona.
- BOHIGAS, Oriol (1963). *Barcelona, entre el pla Cerdà i el barraquisme*. Edicions 62, Barcelona.

- BOHIGAS, Oriol (1983). *Per un altre urbanitat*, en: AAVV., *Plans i projectes per Barcelona 1981/1982*. Barcelona.
- BOHIGAS, Oriol (1985). *Reconstrucció de Barcelona*, Edicions 62, Barcelona.
- BOHIGAS, Oriol (1999). *"Revaloració de la perifèria i recuperació del centre. Reconversió del front marítim"*, en: MARAGALL, Pasquall (ed.) *Europa pròxima. Europa, regions i cutats*. Edicions UPC, Barcelona.
- BOHIGAS, Oriol (2002). *Barcellona: un'esperienza urbanística*, en: AAVV, *La città europea del xxi secolo*. Lezioni di storia urbana. Skira Editore. Milano.
- BOHIGAS, Oriol (2004). *Contra la incontinença urbana. Reconsideració moral de l'arquitectura i la ciutat*. Diputació de Barcelona, Barcelona.
- BORJA, Jordi (1977). *El hàbitat subintegrado en Barcelona*, en: *La Gran Barcelona*, monogràfic de la revista CAU Construcció, arquitectura, urbanisme No. 10, publicació del Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Cataluña y Baleares, Barcelona.
- BORJA, Jordi. (1995). *Barcelona: un modelo de transformación urbana 1980-1995*. Publicación Quito: Programa de gestión Urbana (PGU-LAC).
- BORJA, Jordi, MUXI, Zaida (2003). *El espacio público: Ciudad y ciudadanía*. Diputación de Barcelona, Barcelona.
- BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida (eds.) [2004]. *Urbanismo en el siglo XXI: Una visión crítica: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*. Barcelona: ETSAB.
- BORJA, Jordi (2010). *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*. Editorial UOC. Barcelona.
- BREA, José Luis (1996). *Ornamento y utopia La evolución de la escultura en los años 80-90*, en: *Arte*, nº4, vol I, pp.95-112.
- BUCHANAN, P. (1984). *Regenerating Barcelona: Projects versus Planning- Nine Parks and Plazas*, *The Architectural Review*, June.
- BUCHANAN, P. (1992). *Barcelona, A City Regenerated*, *The Architectural Review*, August.
- BUSQUETS, Joan. (1975). *A rel dels problemes de l'Habitatge*, en revista: *Serra d'Or* (junio). Barcelona.
- BUSQUETS, Joan; PARCERISA, Josep. (1983). *Instruments de projectació de la Barcelona suburbana*, en: *Annals* N° 2 ETSAB, Barcelona.
- BUSQUETS, Joan, FERRER, Amador, CALVET, Lluís (1985). *Evaluación de las necesidades de rehabilitación*. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Dirección General de Acción Territorial, Madrid.
- BUSQUETS, Joan (1999). *La urbanización marginal* (publicación de la tesis doctoral: *Las coreas de Barcelona: Estudio sobre la Urbanización Marginal*, [leida en 1974]. Ediciones UPC, Barcelona.
- BUSQUETS, Joan. (2004). *Barcelona. La construcción urbanística de una ciudad compacta*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- BUSQUETS, Joan. (2005). *Barcelona Revisited: transforming the city within the city*, en: CHARLESWORTH, E (Ed.). *City Edge: case studies in contemporary urbanism*. Architectural Press, Oxford.
- BUSQUETS, Joan. (2011) *Modelos de proyecto urbano*, en: MONTANER, J.M.; ALVAREZ, F; MUXÍ, Z. (ED). *Archivo Crítico Modelo Barcelona, 1973 2004*, Ajuntament de Barcelona. Barcelona.
- CALAVITA, N., FERRER, A. (2000). *Behind Barcelona's Success Story: Citizens Movements and Planners' Power*, *Journal of Urban History*, vol.26, n.6.
- CASELLAS, A. (2006). *Las limitaciones del «modelo Barcelona»*. *Una lectura desde urban regime analysis*. *Documents d'anàlisi Geogràfica*, (48), 61-81.
- CAPEL, Horacio (2005). *El modelo Barcelona: Un examen crítico*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- CAPEL, Horacio (2006). *De nuevo el modelo Barcelona y el debate sobre el urbanismo barcelonés*. *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Vol. XI, no. 62, Universitat de Barcelona. Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPEL, Horacio (2007). *El debate sobre la construcción de la ciudad y el llamado "Modelo Barcelona"*. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universitat de Barcelona. Barcelona.
- COHEN, J.L. (1998). *Learning from Barcelona; vingt ans de projets urbains et leur reception*, in P. Subirós (ed.), *Ciutat real, ciutat ideal*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona.
- DELGADO, Manuel (2005). *Elogi del vianant: del model Barcelona a la Barcelona real*. Edicions de 1984. Barcelona.
- DEBRAY, R. (1999). *Trace, forme ou message?*, Les cahiers de médiologie, (1), 27-44.
- DELGADO, Manuel (2007). *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: Catarata.
- DE LECEA, Ignasi (2004). *Arte Público, ciudad y memoria*. On the W@terfront, Public Art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration. Vol.5. Arte Público: memoria y ciudadanía.
- DE LECEA, Ignasi (2006). *Cultura, Encargo, Sitio, Mecenazgo y Conmemoración en la Escultura Pública. algunos ejemplos desde Barcelona*. On the W@terfront. Public Art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration. N°8, abril.
- DE LECEA, Ignasi (2006). *Esculturas y Espacio Público en la Ciudad de Barcelona*. On the W@terfront. Public Art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration. N°8, abril.
- FABRE, Jaume, HUERTAS, Josep Maria (1980). *Tots els barris de Barcelona*. Volúmenes I, II, VI, VII. Segunda edición (primera edición 1976). Edicions 62, Barcelona.
- FERRER, Amador (1996). *Els polígons de Barcelona. L'habitatge massiu i la formació de l'àrea metropolitana* (publicación de la tesis doctoral leída en 1982). Edicions UPC, Barcelona.
- HUGHES, R. (1993). *Barcelona*. Vintage Books, New York.

- INSTITUT MUNICIPAL DE PROMOCIÓ URBANÍSTICA S.A. (1990). *Barcelona, la ciutat i el 92*. Barcelona.
- KRAUSS, Rosalind (1985). *La escultura en el campo expandido*. En: Foster, H (Ed) *La Posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- LAHUERTA, Juan José (2004). *Destrucción de Barcelona, precedido de Un equívoco y seguido de Se calienta el mármol*. Barcelona: Mudito.
- LYNCH, Kevin (1966). *La imagen de la ciudad*. Editorial Infinito, Buenos Aires.
- MARAGALL, Pasqual (1999). *Europa próxima. Europa, regions i ciutats*. Edicions Universitat de Barcelona. Barcelona.
- MARSHALL, T. (2000). *Urban Planning and Governance: is there a Barcelona model?*, International Planning Studies, vol.5, no 3, pp.299-319.
- MARSHALL, T. (2002). *La glòria olímpica I més enllà, L'Avenç*, 272.
- MASCARELL, Ferran (2008). *Barcelona y la modernidad. La ciudad como proyecto de cultura*. Gedisa. Barcelona
- McNEILL, D. (1999). *Urban Change and the European Left. Tales from the New Barcelona*, Routledge, Londres.
- MOIX, Ll. (1994). *La ciudad de los arquitectos*, Anagrama, Barcelona.
- MONCLÚS, Francisco Javier (1998). *Estrategias urbanísticas y crecimiento suburbano en las ciudades españolas: el caso de Barcelona*, en: *La ciudad dispersa. Suburbanización y nuevas periferias*, CCCB, Barcelona.
- MONCLÚS, Francisco Javier (2000). *Barcelona's planning strategies: from 'Paris of the South' to the 'Capital of West Mediterranean'*. GeoJournal, 51(1), 57-63.
- MONCLÚS, Francisco Javier (2003). *El modelo Barcelona ¿Una fórmula original? De la reconstrucción a los proyectos urbanos estratégicos (1979-2004)*, en: *Perspectivas urbanas/ Urban perspectives*, Número 3, Barcelona.

- MONTANER, Josep Maria (coord.) (1999). *Barcelona 1979/2004: del desarrollo a la ciudad de calidad*. Ajuntament de Barcelona, Direcció de Serveis Editorials, Barcelona.
- MONTANER, Josep Maria (2002). *Las formas del siglo XX*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- MONTANER, Josep M. (2003). *La evolución del modelo Barcelona (1979-2002)*, en: BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida (editores). *Urbanismo en el siglo XXI*. Ediciones UPC, Barcelona.
- MONTANER, Josep M. (2003). *Repensar Barcelona. Barcelona*. Edicions UPC.
- MONTANER, Josep M. (2004). *La evolución del modelo Barcelona (1979-2002)*, en: BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida (eds.), *Urbanismo en el siglo XXI: Una visión crítica: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*. Barcelona: ETSAB.
- MONTANER, J.M.; ALVAREZ, F; MUXÍ, Z. (ED) (2011). *Archivo Crítico Modelo Barcelona, 1973 2004*, Ajuntament de Barcelona. Barcelona.
- MUXÍ, Zaida (2011). *Modelo de ciudad y movimientos sociales urbanos: baile en tres tiempos*, en: MONTANER, J.M.; ALVAREZ, F; MUXÍ, Z. (ED) (2011). *Archivo Crítico Modelo Barcelona, 1973 2004*, Ajuntament de Barcelona. Barcelona.
- NEL-LO, Oriol (2001). *Ciutat de ciutats*, Ed. Empuries, Barcelona.
- PIZZA, Antonio (2012). *Barcelona contemporánea: el ocaso de un modelo*, Dearq. Revista de Arquitectura, (11), 32-37.
- REMESAR, Antoni. (1997). *Hacia Una teoría del Arte Público*. Barcelona: CR POLIS. Recuperado de <https://ub.academia.edu/AntoniRemesar/Books>
- REMESAR, Antoni (2013). *Barcelona: Un modelo de Arte Público y Diseño Urbano*. En HAMANN, Johana (ED) LIMA: ESPACIO PÚBLICO, ARTE Y CIUDAD (pp. 13-54). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- REMESAR, Antoni. (2016). *Arte Público. Retos y Oportunidades (I)*. *La Emergencia de Nuevos Lenguajes*. On the W@terfront. Public Art.Urban Design.Civic Participation.Urban Regeneration. Vol 41(1).

- REMESAR, Antoni. (2016). *Arte Público. Retos y Oportunidades (II)*. *La Emergencia de Nuevos Lenguajes*. On the W@terfront. Public Art.Urban Design.Civic Participation.Urban Regeneration. Vol 41 (2).
- REMESAR, Antoni. (2019). *Del arte público al post-muralismo. Políticas de decoro urbano en procesos de Regeneración Urbana (I)*. On the W@terfront. Public Art.Urban Design.Civic Participation.Urban Regeneration, 61(1), 3-65.
- RICART, Núria; REMESAR, Antoni (2013) *Reflexiones sobre el espacio público*, On the w@terfront, Public Art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration.
- ROGERS, R. (1999). *Towards an Urban Renaissance*. Final Report of the Urban Task Force Chaired by Lord Rogers of Riverside, Spon, Londres.
- ROSSI, Aldo (1961). *La ciudad y la periferia*, en: *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- ROWE, P. (1991). *The Urban Public Spaces of Barcelona 1981-87*, Harvard University, Cambridge MA.
- ROWE, P. (1997). *Civic Realism*, The MIT Press, Cambridge MA, Londres.
- SENNETT, Richard (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. España: Anagrama.
- SOKOLOFF, Beatrice. (1999). *Barcelona ou comment refaire une ville*. Les Presses de l'Université de Montreal. Montreal.
- SOLÀ-MORALES, Manuel de (1987). *La segunda historia del proyecto urbano*, en: Revista UR No. 6 Proyecto urbano II, Laboratorio de Urbanismo, Barcelona.
- SOLÀ-MORALES, Manuel de (1997). *Territoris sense model*, en: Revista Papers, Región Metropolitana de Barcelona, Num. 26. Barcelona.
- UNIÓN TEMPORAL D'ESCRIBES. (2004). *Barcelona, marca registrada. Un model per desarmar*. Virus.
- WINTOUR, P., THORPE, V. (1999) *Catalan cool will rule in Britannia. Barcelona to set the style for regeneration of 10 cities*, The Guardian, 1-5-1999.

ÍNDICE DE IMÁGENES

FOTOGRAFÍAS DEL AUTOR

1; 2; 11; 14; 15; 16; 24; 32; 39; 41; 48; 50; 53; 54; 56; 57; 58; 59; 62; 63; 64; 65; 66; 67; 68; 69; 70; 72; 73; 74; 78; 81; 87; 88; 89; 91; 92; 93; 95; 108; 109; 113; 114; 115; 116; 117; 118; 119; 129; 130; 131; 132; 134; 136; 138; 139; 140.

REPOSITORI OBERT DE CONEIXEMENT DE

L'AJUNTAMENT DE BARCELONA (BCNROC.):

<https://bcnroc.ajuntament.barcelona.cat/jspui/>
5; 27; 30; 44; 45; 46; 47; 52; 56; 60; 72; 76; 77; 84; 85; 86; 104; 105; 106; 107; 121; 122; 126; 127.

ARCHIVO MUNICIPAL CONTEMPORANEO DE BARCELONA

28; 33; 44; 51; 53; 79; 80; 82; 83; 99; 100; 101; 102; 103; 123; 124; 126, 135.

ARCHIVO INTERMEDIO DE BARCELONA

4; 18; 19; 20; 21; 22; 47.

CATÁLOGO DE ARTE PÚBLICO DE BARCELONA:

http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/
55; 61; 93; 118.

INSTITUTO CARTOGRÁFICO Y GEOLÓGICO DE

CATALUÑA (ICGC): <https://www.icgc.cat/>

38; 40; 71; 72; 75; 94; 97; 137; 141.

PORTAL DE INFORMACIÓN URBANÍSTICA DE

BCN (PIU): <https://ajuntament.barcelona.cat/informaciourbanistica/cerca/es/>

25; 42; 75; 97; 120.

GOOGLE EARTH:

<https://earth.google.com/web/>

25; 34; 35; 36; 37; 42; 90; 110; 115; 120; 141.

OTRAS FUENTES:

INSTITUT MUNICIPAL DE PROMOCIÓ URBANÍSTICA S.A.

(1990). Barcelona, la ciutat i el 92.

3; 8; 10.

AJUNTAMENT DE BRACELONA (1993). Barcelona.

Espai Públic.

6; 10.

AJUNTAMENT DE BARCELONA (1987). Àrees de nova

centralitat.

7; 10.

AJUNTAMENT DE BARCELONA (1999). Barcelona,

New Projects

9; 10.

AJUNTAMENT DE BARCELONA (1983) Plans i Projetes

per a Barcelona 1981-1982.

10; 96; 98.

KRAUSS, R (1985). La escultura en el campo

expandido.

12.

BREA, J.L. (1996). Ornamento y utopia La evolución

de la escultura en los años 80-90.

13.

ARTEAGA, I., 2009). Construir ciudad en territorios

urbanizados: Transformaciones en la primera

periferia.

17.

AJUNTAMENT DE BARCELONA (2001). Elaboración

propia, a partir de: Barcelona Espacios Urbanos

1981-2001.

23.

A.A.V.V. Publicación 100 años de La Prosperitat
<https://laproperitat100anys.files.wordpress.com>
26.

LA VANGUARDIA. (23/04/86).

29.

EL PERIÓDICO (05/05/98).

135.

ALTET, M. (2007) Sobre el cel. El cel en l'art contemporani (Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona.

129.

ROQUÉ, Agustí, Web:

<http://www.agustiroque.com/>

31.

DE SOLA, Bernardo, Web:

<http://www.bernardodesola.com/via-julia.html>

43; 49.

PLENSA, Jaume, Web:

<https://jaumeplensa.com/>

60.

PUBLIC ART IN CHICAGO, Web: [http://chicago-](http://chicago-outdoor-sculptures.blogspot.com/)

[outdoor-sculptures.blogspot.com/](http://chicago-outdoor-sculptures.blogspot.com/)

87.

FOUNDATION FOR ART AND PRESERVATION IN

EMBASSIES, Web:

<https://fapeglobal.org/>

87.

ELLSWORTH KELLY FOUNDATION, Web:

<https://ellsworthkelly.org/foundation/>

89.

ART VIEW DREAM IDEA MACHINE, Web:

<http://www.dreamideamachine.com/en/>
111.

KRÖLLER MÜLLER, Web:

<https://krollermuller.nl/>

111.

WESTERN GALLERY, Web:

<https://westerngallery.wvu.edu/>

111.

PUBLIC DELIVERY, Web:

<https://publicdelivery.org/richard-serra-tilted-arc/>

112.

SAN JOSÉ, Javier, Web:

<https://www.sanjosearquitecto.com/>

114.

MBM ARQUITECTES, Web:

<http://www.mbmarchitectes.cat/>

125; 128.

HAUSER & WIRTH, Web:

<https://www.hauserwirth.com/>

ÍNDICE ANALÍTICO

A

actuaciones 8, 10, 11, 12, 15, 19, 23, 25, 41, 44, 66, 137, 154
 Aguilar 52, 70, 72, 74, 75, 80, 81, 85, 92, 95, 108, 112, 127
 apropiación 33
 arquitectura 19, 20, 29, 30, 33, 43, 65, 72, 90, 106, 111, 120, 123, 137, 144, 147, 157, 159
 arte público 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 41, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 61, 62, 63, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 84, 85, 87, 88, 91, 94, 97, 101, 107, 108, 110, 112, 118, 120, 124, 125, 127, 129, 132, 136, 142, 143, 148, 154, 155, 159
 avenida 8, 16, 20, 34, 53, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 136, 149

B

Barcelona 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 59, 60, 62, 64, 65, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 96, 100, 101, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 114, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 128, 133, 136, 138, 139, 140, 143, 144, 146, 148, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161
 barrio 18, 19, 22, 34, 47, 51, 58, 59, 67, 71, 86, 92, 100, 101, 114, 115, 119, 120, 122, 124, 125, 136, 137, 142, 144
 Bohigas 9, 12, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 33, 34, 39, 41, 42, 43, 44, 71, 96, 101, 102, 118, 123, 128, 137, 138, 149

C

calidad 9, 19, 22, 28, 33, 37, 38, 42, 47, 58, 65, 72, 90, 96, 106, 110, 111, 112, 115, 118, 159
 calle 8, 12, 20, 34, 36, 53, 58, 64, 66, 67, 70, 71, 73, 76, 88, 92, 104, 128, 133, 136, 144, 149
 carretera 8, 34
 Chillida 52, 135, 136, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 149, 151

ciudad 4, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 47, 48, 58, 59, 61, 62, 66, 71, 73, 77, 86, 89, 93, 94, 96, 100, 101, 107, 110, 111, 115, 118, 120, 123, 124, 125, 132, 133, 136, 141, 143, 146, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160

Configuraciones 44, 45

contexto 8, 10, 14, 16, 27, 28, 32, 34, 37, 51, 71, 78, 90, 100, 102, 110, 120, 127, 130, 132, 137, 152

Creueta del Coll 7, 13, 40, 52, 53, 108, 134, 135, 136, 137, 146, 147, 149, 150, 152

cultura 8, 13, 21, 31, 34, 41, 42, 127, 155, 158

D

democrático 18, 28, 34, 71, 90, 108, 118, 155
 dictadura 17, 18, 85, 89, 118, 120
 diseño 12, 13, 24, 27, 41, 50, 51, 58, 61, 73, 77, 85, 89, 92, 94, 102, 104, 106, 107, 108, 115, 118, 120, 121, 122, 130, 131, 138, 142, 145, 146, 149
 diseño urbano 61, 77, 89, 106, 130, 142

E

elementos urbanos 9, 17, 41, 43, 45, 79, 102, 130, 132, 150
 entorno 32, 38, 80, 96, 106, 110, 133, 149, 152, 153
 escultura 13, 29, 30, 33, 34, 36, 45, 47, 52, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 83, 84, 86, 88, 89, 90, 94, 95, 102, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 121, 123, 126, 128, 129, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 155, 157, 158, 160
 escultura pública 34, 45, 61, 62, 79, 81, 155
 espacio público 9, 10, 12, 13, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 40, 41, 43, 44, 50, 59, 61, 65, 66, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 81, 83, 84, 87, 94, 95, 96, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 113, 114, 118, 121, 124, 126, 127, 129, 130, 131, 136, 137, 139, 142, 146, 149, 151, 153, 154, 155, 157, 159

estrategia 4, 10, 11, 22, 25, 27, 33, 34, 35, 50, 96, 118, 127, 154

F

forma 15, 16, 19, 25, 31, 35, 36, 38, 39, 58, 63, 65, 70, 71, 72, 78, 80, 84, 86, 89, 94, 102, 106, 110, 111, 118, 121, 128, 129, 133, 136, 138, 139, 141, 142, 146, 154

H

hacer ciudad 8, 18, 19, 28, 89, 107, 132

I

Imagen 8, 9, 14, 15, 16, 21, 22, 24, 26, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 40, 41, 42, 43, 44, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153
 intervención 9, 17, 24, 25, 33, 41, 44, 50, 51, 58, 66, 67, 72, 73, 75, 80, 85, 86, 88, 90, 92, 93, 95, 96, 101, 110, 111, 115, 130, 133, 149, 150, 152, 153, 155

J

Juegos Olímpicos 21, 22, 42, 48, 72, 133

K

Kelly 52, 53, 99, 100, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 118, 120, 127, 136, 142, 143, 148

L

la Palmera 7, 13, 52, 53, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 150
 La Sagrera 100, 101, 102, 109, 114, 115, 132, 143
 lógicas 9, 101, 149, 155

M

mecanismos 4, 7, 10, 33, 44, 94, 100, 154
 memoria 8, 17, 28, 29, 32, 34, 36, 63, 73, 76, 77, 85, 89, 90, 94, 111, 149, 154, 158
 mensaje 35, 36, 63, 65, 70, 77, 78, 80, 85, 89, 94, 95, 111, 147, 154
 modelo 4, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 39, 41, 42, 43, 44, 50, 65, 72, 91, 94, 96, 100, 102, 106, 111, 118, 119, 123, 132, 133, 137, 139, 155, 156, 157, 158, 159
 Modelo Barcelona 4, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 19, 23, 25, 27, 28, 33, 41, 45, 65, 70, 100, 156, 157, 158, 159
 monumentalización 4, 9, 10, 11, 12, 14, 19, 22, 27, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 43, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 63, 70, 72, 73, 77, 84, 85, 86, 91, 95, 101, 106, 108, 118, 120, 123, 127, 130, 136, 142, 154, 155
 monumento 19, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 44, 45, 51, 63, 64, 65, 72, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 85, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 102, 109, 110, 112, 115, 120, 124, 125, 126, 127, 130, 143, 148, 149, 151

N

norte 27, 39, 40, 52, 57, 63, 92, 101, 102, 124, 125, 126, 132, 153
 Nou Barris 12, 18, 58, 67, 70, 71, 88, 93, 96, 153

O

objetivos 9, 10, 11, 12, 14, 65, 73, 154
 Olímpicos 21, 22, 42, 48, 72, 133
 organizan 10, 11, 12, 31, 91

P

parque 12, 20, 53, 63, 79, 101, 104, 111, 131, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 152, 153
 participación 9, 14, 35, 43, 45, 62, 79, 85, 109, 127, 136, 146

ÍNDICE ANALÍTICO

periferia 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 70, 71, 77, 91, 93, 95, 96, 101, 111, 114, 118, 120, 129, 136, 149, 153, 154, 155, 156, 159, 160

plaza 12, 20, 53, 64, 67, 70, 71, 74, 75, 77, 82, 86, 87, 88, 100, 102, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 132, 136, 138, 139, 141, 142, 149, 150, 151, 153

PLENSA 161

política 18, 20, 34, 42, 111, 154

políticas públicas 28

procesos 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 27, 28, 32, 37, 43, 44, 48, 50, 51, 91, 96, 107, 111, 124, 154, 155, 159

Prosperitat 58, 59, 64, 67, 70, 71, 86, 88, 93, 115, 161

proyecto 4, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 27, 41, 44, 50, 51, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 84, 86, 88, 91, 93, 94, 100, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 114, 115, 118, 120, 121, 122, 124, 125, 127, 129, 130, 133, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 148, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159

público 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 59, 61, 62, 63, 65, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 88, 91, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 118, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 136, 137, 139, 142, 143, 146, 148, 149, 151, 153, 154, 155, 157, 159

R

Rambra 13, 52, 53, 70, 119, 130, 132, 133

reconstrucción 4, 8, 18, 19, 20, 21, 23, 34, 35, 67, 71, 118, 158

Red 67, 110

Regeneración urbana 70

Río de Janeiro 7, 13, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 66, 67, 72, 101, 108, 120, 136

Roqué 52, 58, 60, 62, 63, 65, 108, 120, 127

Roselló 72, 73, 74, 78, 79, 80, 81, 108, 127

S

Sant Andreu 12, 16, 20, 24, 39, 47, 58, 62, 100

Sant Martí 7, 12, 13, 16, 39, 47, 79, 100, 101, 105, 111, 116, 117, 118, 119, 120, 132, 153

segmentación 113

segregación 18, 19

sentido 10, 16, 23, 30, 32, 33, 35, 41, 50, 63, 65, 71, 73, 82, 86, 90, 93, 95, 101, 108, 111, 118, 123, 127, 130, 131, 132, 147, 152, 154

Serra 18, 20, 34, 39, 52, 108, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 155, 156, 157

significación 8, 9, 32, 33, 36, 63, 94, 95, 111, 154

singularización 9, 32, 33, 43, 63, 73, 94, 154

T

territorio 4, 8, 13, 14, 17, 25, 28, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 58, 65, 66, 67, 78, 85, 94, 96, 101, 111, 115, 136, 137, 141, 150, 152, 153, 154

transformación 8, 9, 10, 14, 15, 18, 19, 21, 23, 27, 28, 29, 37, 41, 43, 50, 100, 118, 120, 133, 152, 155, 157

transformación urbana 9, 14, 21, 23, 28, 41, 157

U

Unidad de Proyectos 7, 12, 20, 41, 42, 71, 89, 102, 104, 123, 138

urbanidad 4, 9, 20, 33, 34, 58, 59, 66, 70, 71, 73, 90, 96, 101, 111, 118, 133, 141, 149, 152, 153

urbanismo 13, 18, 19, 22, 23, 24, 28, 42, 137, 157

urbano 8, 13, 16, 18, 19, 23, 25, 28, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 51, 61, 66, 67, 73, 75, 76, 77, 78, 89, 94, 96, 100, 101, 106, 111, 115, 123, 130, 131, 132, 142, 148, 149, 152, 154, 157, 159

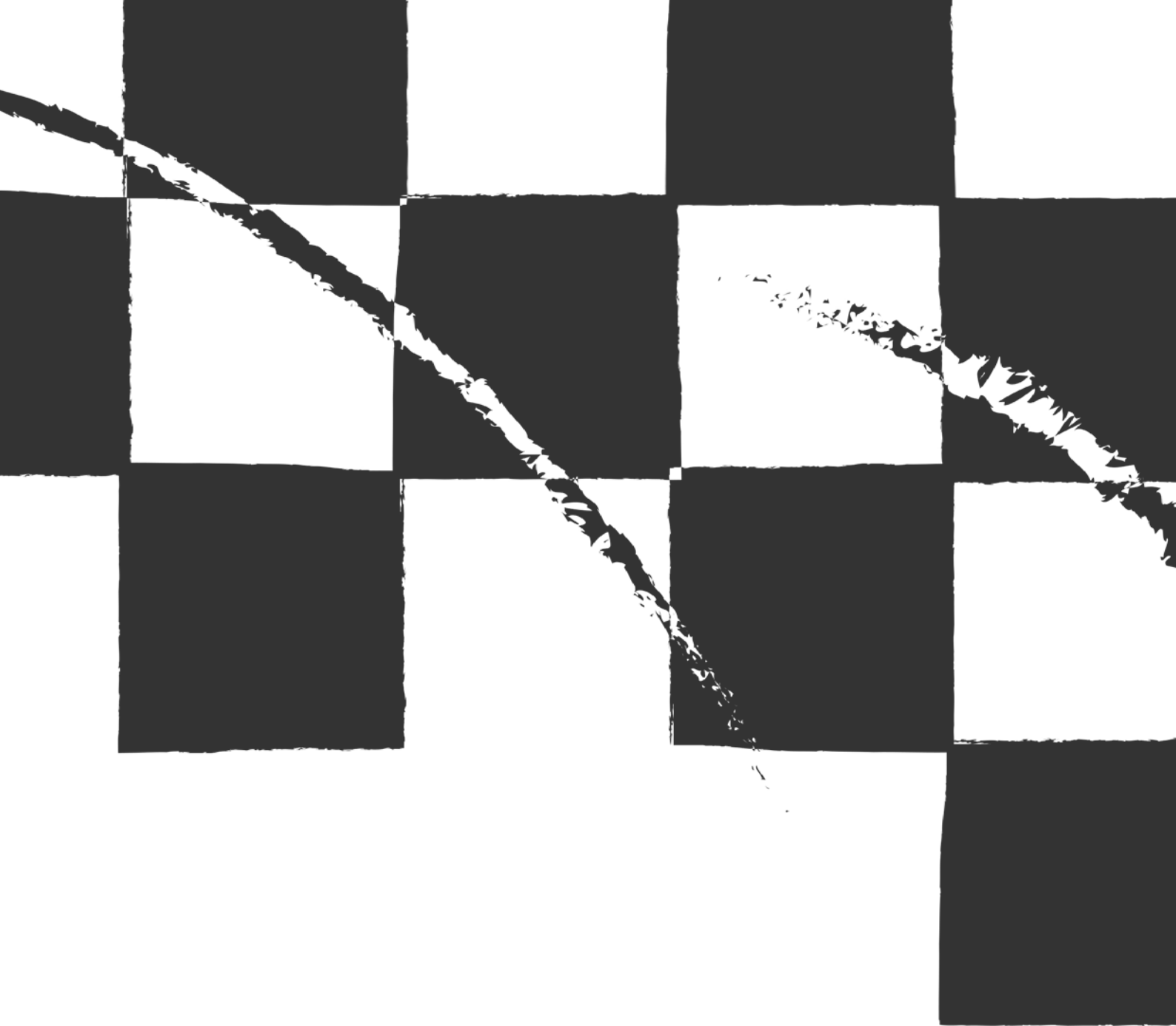
V

valor 9, 20, 28, 30, 33, 35, 36, 44, 63, 65, 77, 89, 94, 95, 102, 125, 131, 137, 141, 148, 150

Verneda 34, 118, 119, 120, 129, 132, 133

Via Julia 7, 13, 16, 36, 52, 53, 59, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 101, 108, 112, 136

Viaplana 36, 52, 70, 76, 88, 90



UBICAR LAS PIEZAS.

Lógicas de monumentalización en periferia

.Modelo Barcelona
de Espacio Público