

ARTE PÚBLICO, CIUDAD Y MEMORIA

Ignasi de Lecea
Ayuntamiento de Barcelona



Portal de la Piedad del claustro de la Catedral de Barcelona del maestro alemán Michael Luschner (c. 1455).



La *Fuente del Genio Catalán* (1851-1856) atribuida a los hermanos Baratta y firmada por el arquitecto de la Plaza Real Francesc Daniel Molina Casamajó

El profesor Manuel Castells en una conferencia pronunciada en la 5ª Bienal de ciudades y urbanistas de Europa (11-4-03) que se celebró en Barcelona, planteaba la importancia del espacio público en el ámbito local como espacio de comunicación donde la gente pueda volver a estimarse otra vez en esta época de la globalización y de cómo los monumentos eran esenciales en la apropiación simbólica de este espacio público por parte de los ciudadanos. Un planteamiento ciertamente alejado de una visión peyorativa muy extendida que entiende el monumento como una herencia ochocentista ajena a la contemporaneidad.

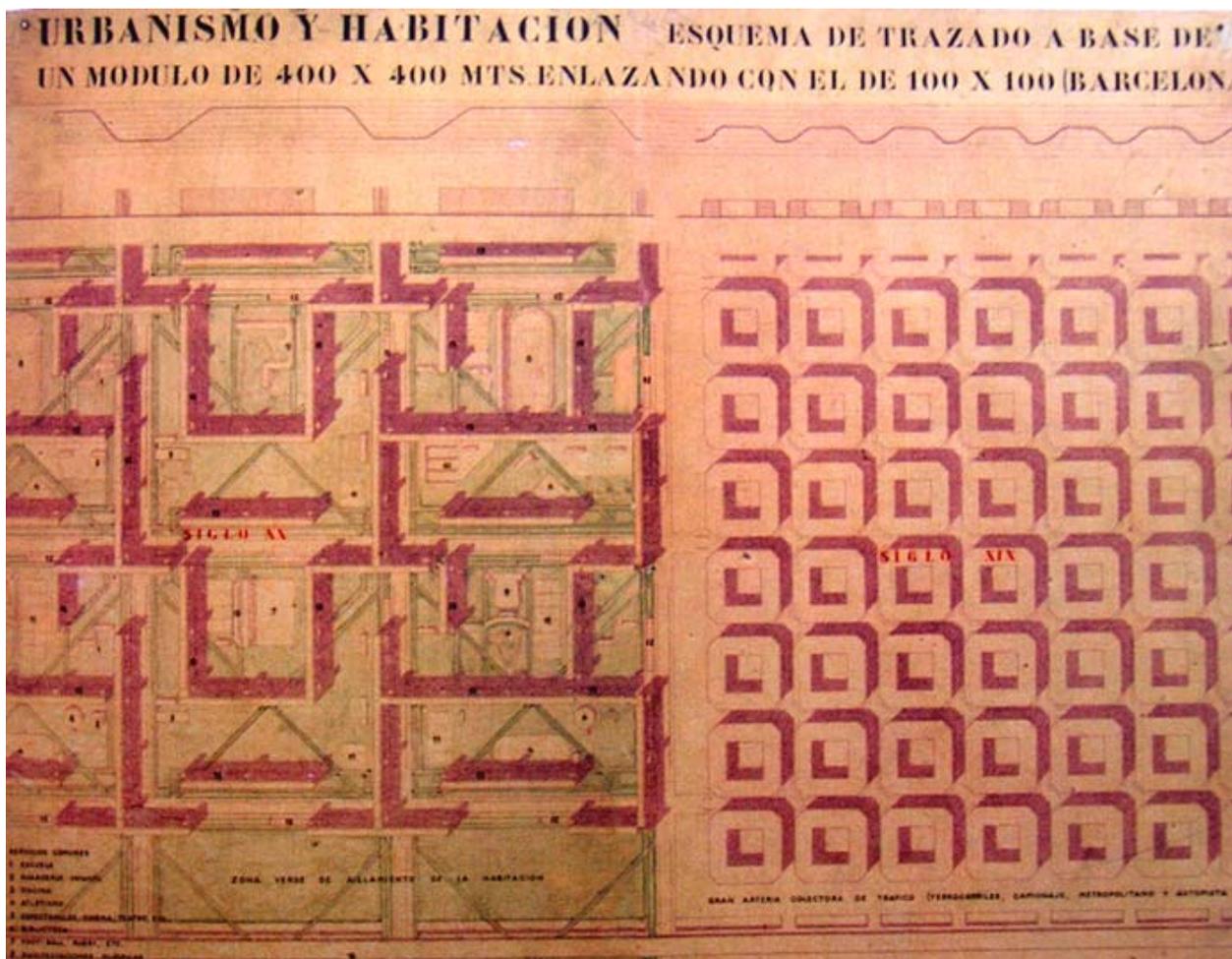
Oriol Bohigas que impulsó en Barcelona la definición de una nueva cultura contemporánea en la formalización del espacio público, había tratado ya esta cuestión insistiendo en su libro sobre *La Reconstrucción de Barcelona* (1985) en los valores también contemporáneos de los monumentos. En ese texto, síntesis de los puntos de partida de las primeras intervenciones de los años 1980 en Barcelona, definía el papel de los monumentos, en términos parecidos a los que ahora nos explica Manuel Castells, como “todo aquello que da significado permanente a una unidad urbana”, objetos que “ayudan a mantener el recuerdo del pasado, ... aglutinadores y representantes de ciertos aspectos de la identidad colectiva”. Bohigas, hace ya veinte años, insistía en la necesidad de lo que denominaba monumentalizar la periferia, en el valor de los monumentos como garantes de la identidad y de la memoria y también llamaba la atención sobre la concepción amplia y común que considera monumento no tan solo la escultura pública o el arte público sino también aquellas obras de arquitectura a las que la gente va otorgando este carácter.

Las posiciones de Bohigas alentando una nueva política monumental y enfatizando el valor de nuestra tradición monumental son el origen de una política que ha traído a Barcelona excelentes muestras del arte contemporáneo internacional. Para encontrar obras de artistas internacionales en Barcelona hacía falta remontarse a algunas piezas de autores franceses adquiridas en exposiciones internacionales a lo largo del siglo XIX y rescatadas como elementos decorativos de los nuevos jardines de los años 1970, a la todavía no suficientemente conocida participación de los italianos hermanos Baratta en la *Fuente del Genio Catalán* (1851-1856) dedicada al Marqués de Campo Sagrado o, ya más atrás en el tiempo, al bajo relieve de madera del *Portal de la Piedad* del claustro de la Catedral de Barcelona del maestro alemán Michael Luschner.

Para los que todavía continúan pensando en una visión del monumento como una tradición ochocentista alejada del movimiento moderno sería importante referirse a los textos de 1943 de Josep Lluís Sert, Sigfried Giedion y Fernand Léger. Bajo el título de **Nueve puntos sobre la monumentalidad** - *Nine Points on Monumentality*- los autores afirman “[1] Los monumentos son hitos urbanos que los

hombres han creado como símbolo de sus ideales, objetivos y acciones, que se prevé que sobrevivan al periodo que los ha originado, y que constituyen un patrimonio para las generaciones futuras formando así un vínculo entre el pasado y el futuro. [2] Los monumentos son la expresión de las más altas necesidades humanas en cuanto que tienen que satisfacer la eterna demanda de las personas por traducir en símbolos el esfuerzo colectivo. Los monumentos más vitales son aquellos que expresan

equipo de gobierno del Ayuntamiento de Barcelona es la recualificación del espacio público de la ciudad. Por aquel entonces no existía una cultura consolidada sobre como afrontar desde la contemporaneidad el espacio público urbano. Las escasas referencias eran ejemplos distantes en el espacio o en la sensibilidad, donde se superponían a las imágenes lejanas de la tradición Beaux Arts, las formas orgánicas de una ingenua y esquemática ingeniería de tráfico, contaminadas con dosis notables de casticismo o



La trama de Cerda comparada con las propuestas del Grupo GATCPAC de 1934

los sentimientos y pensamientos de esta fuerza colectiva: la gente. [3] Todo periodo histórico que ha configurado una vida cultural real ha tenido el poder y la capacidad de crear estos símbolos. Los monumentos son, pues, tan sólo posibles en los periodos con una conciencia y una cultura colectivas. [4] En los últimos cien años la monumentalidad se ha devaluado...”

En Barcelona la democracia permitió aproximarse a aquella utopía próxima, fraguada en los debates de los arquitectos con las asociaciones de vecinos a raíz de la discusión del nuevo Plan General Metropolitano de Barcelona (1974-1976), con el que se abría la posibilidad de una nueva ciudad. Tras las primeras elecciones municipales democráticas, allá por 1979, uno de los principales objetivos del nuevo

localismo y siempre con la primacía del coche como telón de fondo. La práctica del trabajo cotidiano tendía a profundizar esta caricatura de superposición, superponiendo el proyecto de alcantarillado al de pavimentación, al de ordenación del tráfico, al de alumbrado, al de jardinería, y a otros varios, redactados por equipos distintos, cuya ejecución ordenada y coherente no siempre estaba garantizada.

Los ensayos que se generan en Barcelona a partir de los primeros años 1980 han sido decisivos en la configuración de una nueva cultura sobre el diseño del espacio público contemporáneo. Más conocidos a través de imágenes que de las bases teóricas subyacentes, estas notas pretenden enfatizar algunas de las directrices generales que se han ido



Avenida de la Meridiana. La construcción de las Rondas dará pie a la remodelación de las antiguas autopistas urbanas. Las transformaciones de la Avenida Meridiana (1995-1999) y la del Primer Cinturón de Ronda -Ronda del Míg- (1997-2003) serán resultado de esta política. La nueva farola para el Ensanche barcelonés -proyecto (1999) de Joan Roura, Eulalia Sandoval y Sonsoles Llorens- devuelve al alumbrado de la ciudad su condición urbana, con las últimas tecnologías de la metalurgia y optimizando el rendimiento energético, supera la época en la que las ciudades importaban el alumbrado de las carreteras.

configurando tras el pragmatismo que requería la urgencia de la intervención en una ciudad asolada.

La calle no es una carretera ... y una autopista no es una avenida

Barcelona era una ciudad ya construida donde cualquier actuación se superpone a la memoria del lugar. Y nuestra memoria de la calle es la de la calle patrón del Eixample de Ildefons Cerdà, de 20 metros de ancho, con su sección equitativamente distribuida mitad y mitad entre peatones y vehículos, con sus plátanos de alineación que acaban configurando metáforas de avenidas de un gran jardín edificado; pero también la de las autopistas urbanas -digamos urbanas porque estaban dentro de la ciudad-, construidas durante los años 1960 y 1970 con sus puentes para peatones y sus vallas de protección; y también la de las grandes avenidas, otra vez del Plan Cerdà, como la Diagonal o la Gran Vía de les Corts Catalanes, elementos de alta calidad urbana compatibles con un nivel de tráfico intenso.

Sobre la clave de devolver al proyecto urbano su capacidad integradora de las actividades de la ciudad, y bajo el lema "la calle no es una carretera" se plantean, a partir de los primeros años 1980, nuevos proyectos viarios atentos a los requerimientos del tráfico, pero atentos también a la complejidad del espacio urbano. Espacios que frente a la tendencia internacional a la especialización, ya fuera en páramos peatonales o en autopistas urbanas, reconocieran -como señalaba Oriol Bohigas- que la historia de la calle se encuentra marcada por su

extraordinaria capacidad para fundar y trazar nuevos asentamientos, para ir absorbiendo más y más funciones comunicativas.

El proceso de recualificación de calles, carreteras, autopistas y avenidas desarrollado en Barcelona a lo largo de los últimos veinte años, se ejemplifica en las imágenes que acompañan este texto. Todos estos ejemplos, de diversa factura, tienen en común una nueva formalización de los espacios colectivos de la ciudad que recupera los valores de la calle y de la avenida, de la vida urbana y de la comunicación. Un ejemplo paradigmático de este proceso de cambio de actitud se refleja en la nueva farola para el Eixample, resultado de un concurso internacional, que representa la imagen de estos nuevos valores urbanos: las calles ya no piden prestadas las farolas a las carreteras, la iluminación ya no prioriza a los vehículos sino que vuelve a ratificar el compromiso de equilibrio entre éstos y los peatones.

La ciudad no es un museo ... ni un almacén de trastos

El monumento, había sido, sobre todo en el siglo XIX, la expresión de los valores urbanos que ahora se planteaba recuperar. Así "monumentalizar la periferia" se convertía en un claro objetivo político y cultural, en el afán de que esa periferia asumiese su condición de ciudad. Artistas de todo el mundo han venido colaborando en la definición de los aspectos simbólicos de los nuevos espacios urbanos de Barcelona. Tras la reposición de elementos de la memoria colectiva que habían sido retirados tras la Guerra Civil española y cuidadosamente conservados durante casi cuarenta años en los almacenes municipales, 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, sacralizarlo lo empobrece, y las obras ya tienen bastante competencia con la publicidad y con el mobiliario urbano como para competir entre ellas mismas.

Es hoy inconcebible una imagen, una postal, de la ciudad contemporánea sin la publicidad y sin la presencia promiscua de los elementos más diversos de mobiliario urbano cuya necesidad no siempre es clara, si bien es cierto que aumenta con los mayores requerimientos de confort que se le requieren al espacio público. ¿Cuando todo el mundo lleva reloj, es necesario anunciar la hora en cada esquina? La publicidad de colores brillantes desdibuja no tan sólo los monumentos que se habían convertido en los hitos urbanos de la ciudad anterior sino también todos aquellos elementos cuya forma pretendía una configuración singular.

Elemento pues destacado del modelo Barcelona de reconstrucción de la ciudad, de puesta en valor del espacio público, es el énfasis en el control del mobiliario urbano. La calle no debe ser un almacén de trastos, los elementos de mobiliario no deben pretender ser esculturas. Cuantos menos trastos mejor, cuanto mejor ordenados mejor. Cuando se plantea la utilización de elementos historicistas que, dicho sea de paso, a menudo reproducen en plástico viejos modelos de fundición del siglo XIX, se olvida que, frente a una catedral gótica, tan moderno es un elemento del siglo XIX como uno del XXI, con una diferencia importante, el primero siempre funcionará peor.



La difícil convivencia entre el arte público y la publicidad



Vista aérea del Parque de la Estació del Nord con la intervención de Beverly Pepper

El jardín

Beverly Pepper, a propósito de su proyecto para el Parque de l'Estació del Nord, señalaba como la obra más destacada del arte público es el jardín urbano. Los artistas contemporáneos nos han vuelto a fijar la atención en el arte de los jardines, un arte olvidado durante un largo período en que había quedado relegado a la hacendosa artesanía del jardinero. Esta nueva aproximación al arte de los jardines insertos en la ciudad, al jardín urbano contemporáneo, está presente en la producción de Barcelona de estos últimos años, jardines en que la vegetación y la topografía pasan a ser los principales protagonistas, donde el arte es el propio jardín.



Parque de Josep Maria Serra Martí (1996) de los arquitectos municipales Cinto Hom y Carles Casamor.



Jardí de Olga Sacharoff (1994) de los arquitectos municipales Marta Gabás y Carles Casamor



Jardins del Príncipe de Girona (1995) del arquitecto municipal Jordi Farrando



Parque de la Fontflorida (1995) de los arquitectos municipales Carles Casamor y Ramon Marqués

Y la memoria ...

Los monumentos -estoy hablando de una parte de aquello que venimos nominando arte público, pero con absoluta conciencia de que no son su única ni su exclusiva manifestación- acostumbran a caracterizar a veces la tercera dimensión del espacio público -la dimensión vertical-, pero son elementos esenciales en la definición de la dimensión temporal de nuestra historia. Pero ¿donde está nuestra historia más reciente: la joven República española de 1931, las revoluciones, la guerra, la larga dictadura, los

olvidos voluntarios de la Transición, el golpe de estado del 23 de febrero?.

Las víctimas y los héroes de este largo proceso son hoy el material de nuestra identidad y de nuestra memoria. Con una política de arte público que los olvide tan sólo conseguiremos rellenar de trastos el espacio público de la ciudad. Tras reconstruir la memoria desterrada por el franquismo, tras convertir los monumentos a los caídos en monumentos a todas las víctimas de la Guerra Civil, tras esconder

pesadillas como la estatua ecuestre del Dictador Franco o las gestas de la Legión Cóndor que bombardeó nuestras ciudades, no se ha establecido un programa claro para la nueva memoria de la Democracia española.

El libro reciente de Stéphane Michonneau, Barcelona: memoria e identidad (2001), nos recuerda cómo la estatuaría pública ha sido un elemento

compleja. Los aspectos de forma urbana, de calidad artística y de identificación afectarán siempre de una manera u otra a todos los proyectos y su éxito dependerá de conseguir un nivel de consenso elevado. Parece claro que este consenso tiene que empezar en el interior de la institución y que los departamentos de urbanismo, de cultura y de



Encaix, (2003) de Margarita Andreu, Un reciente homenaje a las víctimas de los bombardeos fascistas , especialmente realizados por la Legión Condor, el cuerpo expedicionario nazi, durante la Guerra Civil española

esencial en la configuración de nuestras señas de identidad y cómo la Administración local ha sido en nuestro país, desde siempre, la impulsora de este arte de identificación y de memoria, salvo alguna excepción que confirmaría la norma -como el monumento a Jacint Verdaguer de Barcelona patrocinado por la Diputación en la primera dictadura-. Este papel que podríamos denominar de “cliente” necesita la consolidación de unas ideas claras y asumidas para que pueda ejercerse realmente. Esto se ha dicho a veces en el caso de la arquitectura –aunque a menudo se olvida- que no hay buena obra sin un buen cliente. ¿Cómo ser un buen cliente cuando no se ha establecido un programa de esta nueva memoria y cuando el mundo del arte no tiene una idea clara de cómo acercarse a este mundo de la memoria y de la identificación?

¿Quién debiera ser este cliente? La Administración local no es un ente unicéfalo sino una estructura

presidencia, responsables de tres visiones sectoriales, compartan los objetivos y resultados.

Cuando Oriol Bohigas hablaba de monumentalizar la periferia barcelonesa, en el mundo del arte se discutía sobre el Vietnam Veterans Memorial de Washington de Maya Lin (1981), las encinas de Joseph Beuys en la Documenta 7 (1982), el monumento antifascista de Jochen y Esther Gerz (1986) o la intervención de Hans Haacke en Puntos de Referencia 38/88 (1988), primeras soluciones de consolidación pública de la memoria desde el mundo del arte contemporáneo, de una memoria que tiene que competir como elemento de identificación con la publicidad y que prefiere recordar a las víctimas antes de que a los héroes.

No nos puede extrañar cómo ante la dificultad de representación de nuestra memoria escondida a lo largo de estos veinte años de democracia, se haya extendido en el mundo de nuestra política, pero

desgraciadamente también en el de la crítica, el arte y la historiografía, la creencia de que sólo los escultores “clásicos” -a menudo postnoucentistas o postmediterraneanistas de tercera o cuarta generación- eran capaces de formalizar con un eco popular aceptable, la voluntad de memoria y de identificación. Se establecía así una distinción entre la escultura, con mayúsculas, que se reservaba a los artistas consolidados y reconocidos, y el monumento, casero, de segunda categoría artística que quedaba para los artistas “de casa”. Todo ello sin olvidar que cuando una comisión de ciudadanos o una corporación pública dedican sus energías a la construcción de un monumento para mantener la memoria de aquello que consideran esencial y sublime, es casi siempre imposible conseguir que algo real materialice esta esencialidad y sublimidad, y que siempre se producirá un cierto desencanto ante la obra efectivamente ejecutada concretado en críticas y polémicas que nunca satisfarán al “cliente”.

Todo programa monumental, de consolidación de unos elementos de memoria, precisa de un programa político implícito. En estos últimos veinte años de democracia el único programa monumental a nivel catalán - que yo sepa- ha sido la celebración del Milenario de Cataluña. Un programa desplegado sin convicción y, en este sentido, sólo hace falta recordar cómo la obra que inicialmente se pensaba colocar en Barcelona y que se proyectó sin pensar en un emplazamiento concreto, acabó en un área terciaria del Prat del Llobregat, un municipio vecino.



Uno de los ejemplos de los monumentos al “MILENARIO DE CATALUÑA”, A. Delgado, 1989 - 6 x 5 m. En la ciudad de Tortosa. Realización Fundición Vila de Valls

Este es un programa monumental que partió de criterios cuantitativos -cuantos más monumentos mejor- que se financió mediante patrocinadores y que muchos querrían hoy olvidar..

Los malos resultados de este programa vuelven a situar a nuestra Administración local, como casi siempre aconteció en nuestro país, como la impulsora de los monumentos, de este arte de identificación y de memoria. Pero también estos resultados nos confirman la necesidad de definir los programas de la memoria que queramos materializar en nuestros espacios públicos, de definir su relación con la ciudad para crear elementos que consoliden la identidad y, en definitiva, de abrir el debate ciudadano que permita que los promotores y el público en general se identifiquen con las obras y que éstas sean

representación de una contemporaneidad que será legada a las siguientes generaciones.

En este punto hace falta remarcar, como ha señalado el artista norteamericano Dan Graham, que estos artefactos son la única cosa a la que le pedimos que sea eterna, que dure por siempre jamás. Esto se traduce, básicamente, en tres cosas: la primera es que los materiales que configuran la obra tienen que durar, que tiene que haber un buen programa de mantenimiento -que requiere un presupuesto estable- pero también que se tiene que huir de posiciones voluntaristas que confían tan sólo la supervivencia al mantenimiento y no a la calidad inicial de los materiales. En segundo lugar la obra tiene que sobrevivir también desde un punto de vista artístico y cultural: la valoración de los diferentes lenguajes y actitudes artísticas varía a lo largo del tiempo e incluso obras como el Park Güell han estado a punto de padecer el rechazo que manifiesta siempre la siguiente generación, pero también claro está que las obras de calidad -sea cual fuere su lenguaje- tienden a perdurar más que las demás, que el tiempo acaba decantando normalmente los elementos de más calidad. Finalmente también la durabilidad ha de atribuirse al objeto mismo de nuestra conmemoración y esto tan solo será posible a partir de la solidez del programa de memoria que apuntábamos; es necesario que las generaciones futuras -que tienen que conservarla- estén interesadas en mantener la memoria de aquel señor con bigote, aquella señora con un libro o aquel nombre en letras doradas.

Como el artista Francesc Torres ha señalado respecto a la La Línea de la Verneda (1999), su obra en Barcelona, los caminos de la historia nunca siguen un recorrido lineal y por encima de los posibles programas coherentes que hemos venido defendiendo se alzan diferentes propuestas, como las de las Comisiones cívicas que se erigen en portavoces de la sociedad civil e inician una suscripción popular que siempre recauda poco. Es una vieja historia, la del Monumento a Colón de Barcelona, por ejemplo, apenas llegó a recaudar una tercera parte del coste ... y el encargado de recaudar el dinero en México desapareció tras la recaudación ... Pero también es la historia de las ofertas de donaciones de obras ya sea por parte de entidades o por los propios artistas la que acaba suscitando el debate sobre si el espacio público no debería considerarse un bien escaso y sobre si nuestras ciudades tienen que ser ciudades, museos al aire libre o almacenes de trastos.

En estos debates las comisiones de arte o de esculturas, con larga tradición en otros lugares como la ciudad de Nueva York donde se creó en 1898, y con menos tradición entre nosotros, la de Barcelona nació cien años más tarde en 1997, se han demostrado herramientas clave para aclarar y sanear elementos de distorsión. Tan sólo una comisión cuya composición sea poco cuestionable, permitirá que la política de arte público y de memoria se asiente sobre

bases sólidas y se pueda responder de modo coherente a las propuestas no solicitadas.

No quiero acabar sin referirme a la cuestión de si los artistas tienen que ser el único colectivo profesional que no necesita cobrar por hacer su trabajo. Tantas veces se ha comentado la predisposición de algunos artistas a trabajar gratis. Todo el mundo desconfiaría -de hecho resulta difícil pensar que suceda- que un abogado o un ingeniero hicieran una propuesta parecida, en el caso de los artistas se considera lo más normal. Tomar en consideración estos tipos de propuestas es un mal favor para los artistas pero sobre todo para la calidad de los objetivos que se pretenden conseguir. Subyacente a este debate se situaría el de si el arte público, el encargo público, tiene que ser una vía de promoción de nuevos artistas, o si esta promoción debe realizarse por otros medios. No sería ni la primera ni la última vez que, años después de la realización de una obra de juventud situada en el espacio público, el artista tuviera enormes deseos de verla desaparecer. Recordemos aquello sobre la perdurabilidad de la obra, ... si la obra ya no tiene interés ni para su creador...

En esta relación de interrogantes y campos de debate me gustaría plantear dos últimas cuestiones sobre los concursos y el espíritu de los programas de arte público.

Se ha hablado sobre muchos concursos que han sido verdaderas barbaridades, quizás son anécdotas en el campo de la leyenda más que en el de lo real, pero en la medida en que nos sirvan para conocer mejor las cosas mencionaré dos casos: un concurso para adquirir una obra de Chillida, y otro para redactar el proyecto de un puente "estilo Calatrava". Ambos serían ejemplos de cómo utilizar una herramienta equivocada para conseguir un objetivo que el convocante tiene ya muy claro. En otro extremo debo explicitar mi sorpresa ante un escultor que me explicaba que había estado trabajando en una propuesta para las puertas del Museo del Prado colaborando con un de los arquitectos que se presentaba a un concurso que pedía proyectos con un nivel de detalle extraordinario para la ampliación y reordenación del museo y que al final se declaró desierto. Este hecho anecdótico sería una buena muestra de los gastos de tiempo, de neuronas y de dinero que se producen cuando el convocante del concurso no sabe bien hacia dónde ir y se piensa en el concurso como solución casi mágica para definir el camino.

De aquí podría deducirse fácilmente que cuando se tiene muy claro lo que se quiere o cuando no se sabe qué se quiere -dos casos sin duda extremos- el concurso, al menos el concurso abierto y anónimo, normalmente no es la herramienta más útil. Una reafirmación intelectual de la sostenibilidad aconsejaría minimizar el trabajo y el gasto de los artistas en los procesos de selección. Hay que pensar en el hecho de que la obra de los artistas se encuentra



Francesc Torres. La Línea de la Verneda, 1999

fácilmente al alcance con un conjunto importante de medios y que muchas veces la selección se puede hacer a través de la obra ya conocida. No es menos cierto sin embargo que también el sistema de concursos ha posibilitado grandes obras como el memorial del Vietnam en Washington que ya hemos comentado y que difícilmente se hubiera generado con otro procedimiento de selección.

No quiero acabar esta referencia a los concursos sin dos consideraciones más. La primera es ser conscientes de que el proceso de selección pasa por una primera fase que normalmente no se tiene en cuenta, y es la decisión de los artistas de participar o no: bases poco claras o equivocadas, esfuerzo importante sin compensación, serán, por ejemplo, elementos disuasorios para la participación de los artistas que más nos podrían interesar. La segunda es que el concurso corta normalmente el necesario diálogo entre artista y cliente y que las soluciones que se obtienen normalmente carecen del fruto de este necesario diálogo.

Finalmente no querría que todo lo que se ha venido comentando nos condujera a la idea de que sólo hay un modelo de aproximación posible para afrontar nuestras necesidades de arte público, de identificación y de memoria. Hasta ahora en nuestro país han aparecido aproximaciones de enfoques muy diferentes y precisamente de esta pluralidad se ha enriquecido nuestra cultura. Tenemos ya ejemplos lo suficiente interesantes para ver que no hay únicamente un camino sino la posibilidad de actividades diversas y complementarias. Y bien seguro podríamos continuar hablando o escribiendo. Espero que estos textos puedan alentar el debate

Unas notas gráficas



Vía Julia, ejemplo paradigmático de los nuevos espacios públicos barceloneses que se inician en 1980. Obra del Servei de Projectes i elements urbans del Ayuntamiento de Barcelona: Ramón Sanabria, Pedro Barragán, Bernardo de Sola y Josep María Julia con Lluís Mestras, incluye las esculturas de Sergi Aguilar y Antoni Rosselló.



La Avenida Gaudí (1985) recoge una vocación cívica que se ratifica tras un amplio estudio multidisciplinar sobre el tráfico de Barcelona y acoge en su trazado, entre el Hospital de Sant Pau y la Sagrada Família -dos Monumentos de la Humanidad-, las farolas modernistas de Pere Falques, emplazadas inicialmente en la confluencia de la Diagonal con el Paseo de Gracia que el imperio del automóvil había relegado a los almacenes municipales



Rambla Prim (1989-1992), espacios de las periferias urbanas redimidos de su condena a convertirse en autopistas que ahora sintetizan los valores que caracterizan una nueva visión del espacio público como espacio de convivencia y de relación desde una óptica contemporánea

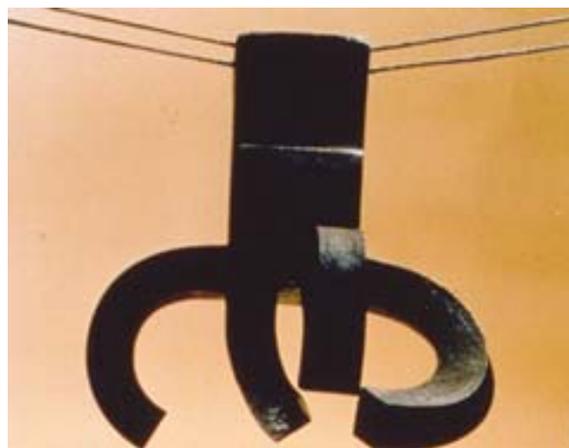


Las nuevas Rondas de Barcelona (1992), elemento clave en la estrategia de disminuir el impacto del tráfico en la ciudad central, pero también en la estructuración urbana de los barrios que atraviesan.

La remodelación de la Rambla de Catalunya (1990) y la de la calle Ferran (1994), intervenciones en espacios históricos de alto valor simbólico para la ciudad, donde se profundiza en el pavimento anónimo ya consolidado, al tiempo que se investiga en la actualización de diferentes elementos de urbanización para mejorar el confort y la accesibilidad.



Poema visual transitable en tres temps (1984), de Joan Brossa, en el entorno del nuevo velódromo.



Maqueta de Elogio del agua (1986) de Eduardo Chillida en el parque de la Creueta del Coll.



David i Goliat de Antoni Llena (1992) en la Villa Olímpica, próxima a la plaza dels Voluntaris



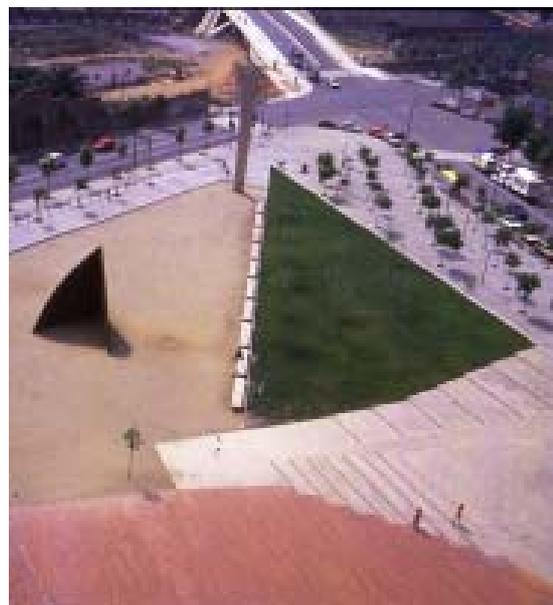
Joan Miró. Dona i Ocell (1983) de Joan Miró, en el parque que lleva su nombre



Fraternitat (1992) de Miquel Navarro, conmemora a quienes fueron ejecutados tras la guerra cicil en el inmediato Camp de la Bota.



El mur (1984) de Richard Serra en la plaza de la Palmera de sant Martí.



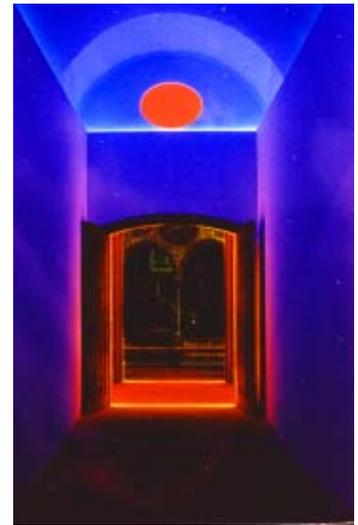
Sin título (1987) de Ellsworth Kelly en la plaza del General Moragues



Rosa dels vents (1992) de Lothar Baumgarten en la plaza de Pau Vila, forma parte con las cuatro obras que recogen las imágenes siguientes de la muestra Configuracions Urbanes que patrocinó Olimpiada Cultural y de la que fue comisaria Gloria Moure.



Balança romana (1992) de Jannis Kounellis en el cruce entre Almirall Cervera y la calle Baluard en la Barceloneta.



Deuce Coop (1992) de James Turrell en el acceso al cuartel construido sobre el antiguo convento de Sant Agustí, hoy centro cívico, (calle Comerç 23). Para no interferir con el centro cívico la iluminación tan solo funciona por las noches y durante los fines de semana.



L 'estel ferit (1992) de Rebecca Horn en la playa de la Barceloneta.



Una habitación donde siempre llueve (1992) de Juan Muñoz en la plaza del Mar



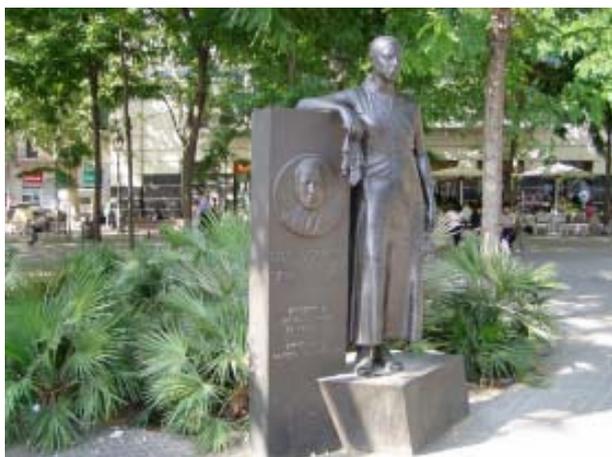
Mistos (1992) de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen, en el área olímpica de la Vall d'Hebron - avenida Vidal i Barraquer próxima a la calle Pare Mariana



Barcelona's Head (1992) de Roy Lichtenstein, en el paseo de Colom frente a la Vía Laietana.



Mistral (1996) de Lawrence Weiner, en la avenida Mistral. Una nueva versión del monumento conmemorativo desde una óptica contemporánea.



A Lluís Companys, presidente de Cataluña (1998), de Francisco López Hernández, en una placita situada en el cruce de la Ronda de sant Pere con el paseo de Lluís Companys



Línea de la Verneda (1999) de Francesc Torres, que a lo largo de más de un kilómetro y medio de la calle Guipúscoa nos acerca a la Historia y a las historias del barrio y de su gente.



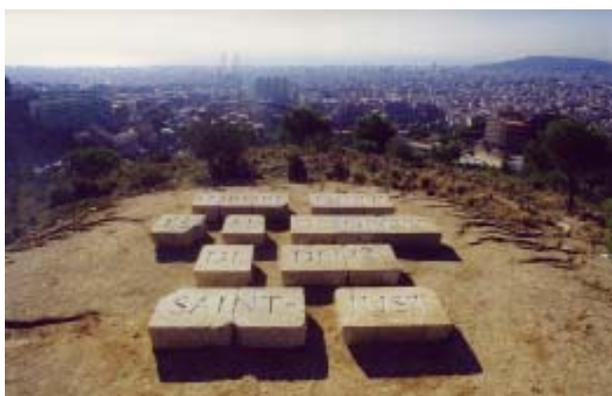
Al General Moragues (1999) de Francesc Abad en la plaza de Pau Vila.



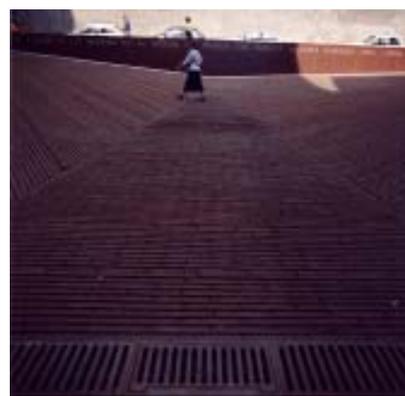
A Josep Tarradellas, presidente de Cataluña (1999) de Xavier Corberó en el cruce de la avenida Josep Tarradellas con la calle Entença.



A Prat de la Riba (1999) de Andreu Alfaro en la calle Numància, próximo a la plaza de Prat de la Riba.



L 'ordre d'avui (1999) de Ian Hamilton Finlay, en un mirador del cerro o turó del Carmel que, con el parque Güell, forma parte del nuevo Parque dels Turons en proceso de configuración



Fossar de les Moreres (1990) de la arquitecta municipal Carme Fiol, espacio conmemorativo de las víctimas durante el sitio de la ciudad en la Guerra de Sucesión de 1714, que la tradición sitúa enterradas en este lugar.



Fossar de la Pedrera (1986) de la arquitecta municipal Beth Galí, espacio que fue la fosa común del cementerio de Montjuïc, donde se sitúa la tumba del Presidente Lluís Companys y se recuerda la memoria de las víctimas de la Guerra Civil, muchas de las cuales yacen en este lugar.

Fotografías: Josep Gri, Ajuntament de Barcelona. – PAO. CRPOLIS Universitat de Barcelona

Referencias

Bohigas, Oriol (1985) *Reconstrucción de Barcelona, Madrid* : Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Secretaría General Técnica. Servicio de Publicaciones, 1986

Lluís Sert, Josep ; Giedion, Sigfried y Léger, Fernand *Nine Points on Monumentality* in E. N. Rogers, J. L. Sert y J. Tyrwhitt **The Heart of the City**. Amsterdam, 1943

Michonneau, Stéphane **Barcelona: memoria e identidad** (1999), Vic, EUMO, 2002.

La versión portuguesa de este trabajo puede hallarse en Brandão, P- Remesar, A Design Inclusivo Urbano. Lisboa. CPD, 2004