

# L'art al carrer com a factor de socialització

Joan Campàs Montaner\*

## Resum

A partir d'un breu recorregut històric sobre la funció de l'espai públic, vinculat al poder polític o religiós, de l'etapa preindustrial, es mostren dos models de reconstrucció d'aquest espai públic: el de Hausmann, aplicat a París a mitjan segle XIX, amb l'objectiu de crear una ciutat que expressés el nou estil de vida burgès, i el model de la Barcelona de finals del segle XX, adreçat a formular un espai públic que afirmés identitats mitjançant la monumentalització dels barris i els dotés de centralitat i significat urbà, sense destruir-ne la memòria històrica. L'anàlisi comparada de dos indrets de Barcelona (la plaça de la Palmera i la plaça dels Països Catalans) i un de París (el pati del Palais Royal), i les crítiques i incomprendiments que, en el seu moment, van generar, ens porta a reflexionar sobre l'actual crisi de la ciutat i la possibilitat d'un model en xarxa.

## Paraules clau

Espai públic, art al carrer, Hausmann, crisi de la ciutat, ciutat hipertextual

## 1. L'espai públic a l'era preindustrial

Quan parlem d'espai públic, la primera imatge que ens sol venir a la memòria són les grans places del

Renaixement i, sobretot, del Barroc (per no retrocedir fins l'àgora grega o el fòrum romà). Els arquitectes barrocs foren els primers a plantejar-se l'ordenament de la ciutat, fent servir la plaça rodona i l'avinguda, és a dir, obrint en la xarxa ciutadana amplis espais circulars, dominats per un monument (església, palau, font) i unint després aquests punts amb una malla de llargues i rectes avingudes que desembocaven en aquests edificis. L'ús d'aquesta ordenació urbanística va determinar l'auge de la font monumental, que integra arquitectura, escultura i aigua: centre ideal de la plaça i òptima ocasió per imprimir el gust barroc a la fusió de totes les arts i crear una escenografia en la qual el moviment hi juga un paper important.

La ciutat barroca volia impressionar pel seu traçat (tots els grans centres enllaçats per avingudes rectilínies), per les façanes d'esglésies i palaus, i les seves elaborades fonts, i per les perspectives monumentals.

L'estàtua del Renaixement estava referida a l'edifici (recordem el Col·lone de Verrochio a Venècia); la barroca, per contra, se situa al centre de la plaça i està referida a una perspectiva. La ciutat formava part dels atractius amb intencions teatrals de la monar-

\* Doctor en Història Contemporània. Llicenciat en Filosofia i en Història Contemporània. Professor titular dels Estudis d'Humanitats de la UOC. [jcampas@uoc.edu](mailto:jcampas@uoc.edu)  
[http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/homepage.html](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/homepage.html)

quia absoluta; de la mateixa manera, l'ornamentació de l'altar major, amb immensos retaules barrocs, el convertia en escenari on la missa esdevenia una representació teatral.

D'aquesta manera, la ciutat barroca esdevingué un enorme muntatge escenogràfic per a exhibició de la cort, la noblesa i altres personatges rics i poderosos.

Però les revolucions econòmiques del segle XVIII (agrària, industrial i dels transports) varen provocar un ràpid creixement de les ciutats, a causa del flux migratori del camp a la ciutat i les transformà substancialment tot diferenciant un nucli, amb una estructura ja formada a l'Edat Mitjana amb els monuments principals, carrers estrets i cases petites i fosques, i una perifèria, on es traslladaren les classes adinerades.

La ciutat industrial estava mancada de lleis o reglamentacions urbanístiques i, en cas d'haver-ne, no s'apli-

caven. Barris pobres i molt densos foren els companys inseparables de la industrialització. Abans, el camp es trobava sempre a prop del centre de qualsevol comunitat, per la qual cosa semblaven menys severes les condicions de vida. Per contra, els treballadors de les fàbriques, per la manca d'un transport públic ràpid i barat, es veien obligats a traslladar-se a viure a prop del lloc de treball: els residus fabrils s'amuntegaven a prop dels habitatges. En els nous barris obrers no existien els més elementals serveis ni equipaments municipals.

És en aquest context on apareix el model d'espai públic tal com l'entendem actualment, derivat dels grans processos de transformació i de renovació urbana que es dugueren a terme al llarg del segle XIX en diverses ciutats europees. Un exemple paradigmàtic d'aquesta transformació ens l'ofereix la remodelació de París a mitjan segle XIX.



Figura 1. Plaça del Vaticà. Exemple d'urbanisme barroc referit al poder de l'Església.



Fig. 2. Gustav Doré: *Over London-by Rail, 1872*. Gravat. de London: *A Pilgrimage*. Museum of London.

## 2. El Pla Hausmann (1853)

Aquest és el model dominant de remodelació urbana i construcció de l'espai públic en el segle XIX. Durant bona part dels anys compresos entre 1850 i 1870, la vida parisenca es va veure eclipsada pels treballs d'Hausmann i la seva demolició metòdica i sistemàtica dels carrers més estrets de la ciutat, que van substituir per un conjunt d'avingudes i bulevards rectes i amplis, vorejats d'arbres, la longitud total del qual era de 157 quilòmetres. Uns bulevards que molt aviat, i per obra de la iniciativa privada, es van veure plens de cafès i botigues que ocupaven la planta baixa d'uns edificis els lloguers dels quals eren molt elevats. Entre 1853 i 1870, la cinquena part dels carrers del centre de París es devien a la

iniciativa d'Hausmann; es van plantar 100.000 arbres, es van construir quatre nous ponts que creuaven el Sena i es van ampliar o se'n van restaurar uns altres deu, es van demolicir 27.500 cases i es van construir o se'n van reconstruir unes altres 102.500. Es van aixecar tretze esglésies, dues sinagogues, cinc ajuntaments i sis barracons militars, a més dels mercats, col·legis i estacions de policia amb què es dotava pràcticament tots els barris. Durant la dècada de 1860, un de cada cinc parisencs estava ocupat en la construcció.

El propi Hausmann va estimar que els bulevards i els nous espais oberts desplaçarien unes 350.000 persones –12.000 de les quals es veien afectades només per la construcció del carrer Rivoli i les Halles–, cosa que supo-



**Figura 3. París. Enderrocament de cases del carrer de la Barillerie per a permetre l'obertura del boulevard Sébastopol, el 1859. Gravet de Félix Thorigny.**



**Figura 4. París. El barri Llatí durant els treballs d'habilitament de la muntanya de Sainte Geneviève. Gravet de F. Thorigny, 1860.**

sava un percentatge molt elevat de la població total que el 1851, just abans de l'aparició en escena d'Haussmann, era d'1.053.000 habitants, i que el 1872, dos anys després de la seva partida, havia augmentat fins a arribar a 1.851.000.

L'envergadura de les demolicions resultava tan increïble com el mateix projecte que s'havia proposat per transformar la ciutat. El nou París no s'estava aixecant entorn del vell, sinó tot el contrari: els nous bulevards es van obrir travessant el centre de la ciutat, i la imatge d'aquest lloc on s'estava construint i demolint al mateix temps es va convertir per als seus propis habitants en la imatge matei-

xa de la modernitat que destrueix els vestigis del passat i els substitueix per uns de nous.

El nou París va contribuir molt a formar la imatge ideal de l'estil de vida burgès. Els carrers es trobaven flanquejats per edificis que complien la normativa –d'altura i d'estil– emanada del govern; els bulevards i les grans avingudes tenien un aire clàssic però, alhora, facilitaven la rapidesa del trànsit urbà: una rapidesa que era necessària per al comerç en expansió i per al moviment de les tropes en cas d'haver de fer front a una insurrecció. Napoleó III va decidir, doncs, obrir la ciutat al comerç i a l'exèrcit. Amb aquesta finalitat, Haussmann va dissenyar un pla que consistia en l'obertura d'amplis carrers rectilinis que, partint d'un punt central de la ciutat, l'anomenat "gran encreuament de París", travessen i polvoritzen en totes direccions els barris medievals, i proporcionen àmplies vies de comunicació interna enllaçant els centres neuràlgics de la ciutat. S'aplica el principi de jerarquització, es creen espais monumentals en les àrees més importants, amb un destacat tractament arquitectònic, que contrasten amb la senzillesa dels edificis dels espais secundaris.

Per a moltes persones, aquestes transformacions materials també ho eren morals: les millores de Haussmann no solament encobrien interessos corruptes i despòtics, sinó que implicaven també canvis en les relacions humanes que van portar noves formes de misèria i alienació. El que resultava vistós del nou ordre social va ser l'augment de la distància que separava unes classes de les altres a causa d'aquesta modernització duta a terme en nom d'un progrés universal que va reportar grans beneficis a fi-

nancers i capitalistes (els beneficis van augmentar un 286% i els salaris un 45%, encara que després d'aplicar-los la inflació es quedaven en un 28%). Tot això fou possible a causa del fracàs de la Revolució de 1848.

Per a alguns, el centre de la ciutat i les transformacions físiques d'aquest nou París semblaven encarnar la il·lusió del progrés. Els plànols de Haussmann determinaven com havien de ser les façanes dels edificis, però res més; els constructors tenien total llibertat per decidir el que hi hauria d'arribar i, algunes vegades, els imponents edificis amagaven habitatges suburbials. L'aigua corrent només arribava a les cases si l'amo així ho decidia. Els vells escombriaires seguien ocupant-se de recollir les escombraries, soterrar-les en rases o llençar-les als carrers i jardins de forma il·legal. Els qui no es podien permetre l'augment de lloguers, resultat del "progrés" imposat per la reforma de Haussmann, es traslladaren a d'altres barris encara més densament poblats i plens d'habitatges misèrrims. Molts es veieren obligats a instal·lar-se en immensos campaments de barraques miserables que, sovint, es trobaven ubicats a les proximitats del ferrocarril i de les fàbriques. L'altra cara de la modernització fou l'aparició de nous grups d'indigents i de nous assentaments.

### **3. La remodelació urbanística de Barcelona 1980-1998**

A l'extrem oposat, l'altre model de remodelació de la ciutat i de creació d'espai públic el trobem en la transformació urbanística de Barcelona de finals del segle XX i d'altres ciutats catalanes, a partir de la constitució dels primers ajuntaments democràtics. Com podem caracteritzar l'urbanisme barceloní recent?

Una de les idees centrals del procés de transformació de la Barcelona de Porcioles a la Barcelona dels nostres dies fa referència a la substitució de la vella idea de l'expansionisme i de «desarrollismo» per les noves necessitats de la reconstrucció: construir en el que és construït, millorar l'existent, transformar, modificar, rehabilitar, resignificar, subratllar o crear identitats foren els objectius més clars d'aquesta política urbanística. Es tractava d'un urbanisme estratègic i reconstructiu, recolzat prioritàriament en la formulació de l'espai públic.

Observem quins han estat i quins foren els espais en els quals es va intervenir: es tractava de barris construïts (Raval, Poble Nou, Trinitat, Nou Barris, Ciutat Vella...) en els quals era necessari obrir un procés de reconstrucció i d'afermament d'identitats. Es tractava de monumentalitzar l'espai públic de la perifèria per atribuir-li un significat urbà i una centralitat, i higienitzar el centre sense destruir els seus signes d'identitat i el seu testimoni històric per convertir-lo en vitalment habitable.

El monument tenia, doncs, una doble línia de significació: el contingut rememoratiu i la presència purament artística, dos integradors de la memòria col·lectiva. Fins ara, l'espai públic tenia fonamentalment un caràcter residual, era un mer espai buit que servia de reserva higiènica, d'espai per prendre el sol i per a la vegetació, per a l'esplai de nens i nenes, per a aparcament. A aquest caràcter residual se li afegia la seva discontinuïtat: la ciutat se'n manifestava com un teixit discontinu poblat d'objectes arquitectònics, entre els quals els llocs de circulació i de distribució tenien com a únics objectius els que expressen aquestes paraules, és a dir, connectar entre si objectes concebuts

amb una total autonomia els uns respecte dels altres.

«En el seu sentit estricte, un monument (del llatí *monere*, recordar) és un objecte que contribueix a mantenir el record del passat a través de la referència a un personatge o un fet històric. Precisament perquè es tracta d'un record del passat, es constitueix en un factor fonamental de la permanència de la ciutat a través de les atzaroses vies de la seva transformació física i social. Aquesta qualitat de permanència el fa aglutinador i representant de certs aspectes de la identitat col·lectiva, del grup social que l'envolta... La permanència, la identitat visualitzada esdevé, per tant, el factor més transcendental del monument des del punt de vista urbanístic, superant fins i tot la pura funció de record del personatge o l'esdeveniment històric que volia rememorar. Aquesta fa que sigui necessari ampliar el concepte de monument i que calgui entendre'l com tot allò que dóna significat permanent a una unitat urbana, des de l'escultura que presideix i aglutina, fins a l'arquitectura que adopta un caràcter representatiu i, de manera especial, aquell espai públic que es carrega de significacions. Per això, "monumentalitzar la ciutat" vol dir organitzar-la de manera que es subratllin els signes de la identitat col·lectiva en els quals es recolza la consciència urbana d'aquesta col·lectivitat, base de la seva capacitat d'intervenció en el futur de la ciutat.»<sup>1</sup>

Als 80 s'iniciava el procés de transformació de la ciutat a partir d'una nova concepció. Els arquitectes deixaven de dissenyar cases de veïns, xalets, interiors... per enfrontar-se a grans espais, ja construïts, amb entorns d'ar-

quitectura poderosament establerta en relació amb l'espai públic. S'intentava reelaborar una veritable arquitectura de l'espai públic, sobretot en els elements arquitectònics i en el seu disseny, en la qualitat visual i tàctil dels materials, traços i geometria global.

I es va traslladar a l'espai públic la manera de fer en l'espai domèstic. L'arquitectura de Barcelona (Corderch, Sostres, Moragas, Mitjans, Vilaplana i Piñón, Dani Freixes, de Torres i Martínez Lapeña, Calatrava, Solà-Morales, Bernardo de Sola, Bonell i Rius...) dels últims 30 anys té unes qualitats que només s'expliquen per la seva acurada atenció a l'escala menor, la construcció de la forma a partir de l'atenció pels detalls, una sensual atenció al material i l'acabat, una convergència poc problematitzada entre innovació i tradició, un gust sentimental pels referents, una tendència pintoresquista en la percepció dels espais, un evident realisme en la tecnologia constructiva i un gust dominant pels que s'havien dedicat al món privat i domèstic. És fàcil comprovar, en moltes de les actuacions en l'espai públic de Barcelona, la persistent presència de l'intimisme privat de la tradició barcelonina.

L'actuació constructiva i reconstructiva sobre Barcelona va estar emmarcada, doncs, per les següents ordenades: (re)dotar l'espai públic de la funció estructuradora del teixit urbà; crear projectes urbans unitaris (Vila olímpica) que tinguessin l'empremta personal del seu autor; superposar a les funcions primàries de l'espai urbà (circulació...), funcions secundàries (o significatives); higienitzar el centre sense destruir la seva

<sup>1</sup> Bohigas, Oriol (1986). Reconstrucción de Barcelona. Madrid. Ministerio de Fomento. Dirección General de Arquitectura y Edificación -MOPU. pàg. 103.

identitat i el testimoni històric; monumentalitzar l'espai públic per dotar-lo de significat urbà i de centralitat; crear i consolidar identitats; (re) construir la ciutat a partir dels barris.

Podem comptar fins a cinc tipus diferents de disseny urbà a Barcelona: les pures elaboracions dels models urbans del segle XIX, evidents sobretot en l'obra de Manuel Solà-Morales i Rubio; treballs moderns altament estructurats, com la plaça dels Països Catalans d'Helio Piñón i Albert Viaplana, un enfocament altament econòmic que consistí en la restauració del paviment, la vegetació i el mobiliari preexistents (plaça Reial, restaurada segons el projecte de Federico Correa i Alfons Milà, o les places de Gràcia, transformades per l'equip de Jaume Bach i Gabriel Mora); obres neohausmannianes, com l'avinguda Gaudí o la via Júlia i fins i tot el parc de l'Escorxador i la plaça de Tetuan; millores cíviques, el caràcter i interès de les quals depèn gairebé exclusivament de l'escultura pública que contenen, com la plaça de Sòller, animada per l'escultura lluminosa semitranslúcida i ornamental de Xavier Corberó, o la plaça de la Palmera, envoltada per dos murs radials de formigó dissenyats per l'escultor Richard Serra.



Figura 5. Xavier Corberó: Homenatge a la Mediterrània. Plaça Sòller, 1983. Barcelona

#### 4. Plaça de la Palmera, 1982

La plaça de la Palmera deu el nom a una palmera esvelta i solitària, record de les amèriques, dels indians plens d'enyorança. Aquest espai té una història curiosa. El primer ajuntament democràtic el va guanyar en un plet, després del disbarat urbanístic que va suposar la construcció d'un hotel amb més alçada de la permesa. En comptes de tirar a terra les plantes de més, l'Ajuntament va aconseguir la cessió d'aquest espai per fer-hi una plaça. Per a la construcció es va demanar a Richard Serra que hi fes una intervenció escultòrica. A Serra, artista nord-americà d'origen mallorquí, li va fer gràcia que l'alcalde dugués el seu mateix cognom i va acceptar el repte. El seu treball es basa en intervencions que podríem qualificar de minimalistes, en les quals divideix i acota espais mitjançant murs. En general, les seves peces estan realitzades en acer corten. En el cas concret de la plaça de la Palmera, algunes qüestions pressupostàries van fer que es realitzés amb maons i una capa de pols de marbre. Sembla que a Serra li atreïa la idea que els pintors de grafitis hi intervinguessin i dotessin la seva obra de més càrrega real.

«Situada en un sector en expan-



Figura 6. Richard Serra: El mur. Plaça de la Palmera, 1982. Barcelona

sió caracteritzat per una edificació de poca qualitat típica dels anys seixanta, aquesta plaça té un paper fonamental de relació. La plaça de geometria sensiblement quadrada queda interserçada diagonalment en planta per dos arcs concèntrics i desfasats formats per murs de formigó armat. Es tracta de l'escultura de Richard Serra intitolada *El mur* que en el punt on s'eleva la gran palmera, els dos paraments concèntrics se solapen deixant espai de connexió entre els dos costats de la plaça que es desenvolupa a cada costat amb llenguatges arquitectònics i tectònics ben diferents. Pel costat convex dels paraments s'obre una zona amb arbrat de pins situats concèntricament a la traça. En aquesta zona ombrívola se situen els bancs i un quiosc per a la música i el paviment de llambordes subratlla la geometria dels escombells. Pel costat còncav dels paraments s'obre un espai buit tractat amb sauló i emmarcat perimetralment per un escalonat que absorbeix el desnivell existent. És aquest l'espai per al joc, per a les activitats col·lectives, el costat assolat. Una torre d'il·luminació emergeix sobre l'espai buit com a element únic d'il·luminació de tota la plaça com a element vertical escultòric»<sup>2</sup>.

«No ho vaig entendre i segueixo sense entendre-ho, per això em sorpren veure que els turistes vénen en autocar a veure-ho i li fan fotografies entre exclamacions. Serà per la forma que té o pel material de què està fet, però no ho entenc»<sup>3</sup>. Així s'explica el veí de la plaça José Joanes<sup>4</sup> quan es re-

fereix al mur que des del 1984 presideix la plaça de la Palmera. El mur és en realitat una enorme escultura formada per dos blocs de formigó blanc de 53 metres de llarg cadascun i 3 d'alt, la primera obra de l'escultor instal·lada en un lloc públic d'Espanya.

La plaça de la Palmera, dissenyada pels arquitectes municipals Pere Baragàn i Bernardo de Sola, va ser una conquesta dels veïns. «Durant mesos vam fer guàrdia perquè no construïssin els habitatges previstos al solar que havia deixat l'enderroc d'una fàbrica. Vam aconseguir la plaça, el col·legi públic i la llar del jubilat, després de moltes reivindicacions», recorda Joanes. «I l'escultura també. Al principi no la vàrem acceptar perquè dividia la plaça, però ara ens hi hem acostumat i n'estem orgullosos, encara que jo no l'entengui».

De fet, l'obra de Serra va estar a punt de desaparèixer un diumenge en el qual els veïns es van conjurar per enderrocar-la. L'acte es va evitar en aparèixer la policia, que va ser avisada per un anònim. El rebuig inicial no només va ser dels veïns. En un míting durant la campanya de les municipals del 1983, Jordi Solé Tura, llavors candidat del PSUC a l'alcaldia, va assegurar: «Si sóc alcalde, prometo que no faré aquesta paret i aquí no hi haurà monument». Els resultats electorals li van impedir complir la seva promesa. Si s'hagués enderrocat, seria la segona obra de Serra desapareguda a Espanya: el 2009 l'escultor va regalar al museu Reina Sofia de Madrid una rèplica de *Equal - Paralel / Guernica - Bengasi*, una

<sup>2</sup> Seu web de Bernardo de Sola, en línia a <http://www.bernardodesola.com/Cat/PROJECTES/EP1.html>

<sup>3</sup> José Ángel Montañés: «El muro' de la Verneda, en pie». *El País*, 8 agost del 2010. En línia a [http://elpais.com/diario/2010/08/08/catalunya/1281229644\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/08/08/catalunya/1281229644_850215.html)

<sup>4</sup> Aquest veí, actualment jubilat, es va traslladar el 1957 d'un poble de Guadalajara a Barcelona per treballar de fuster.

escultura de 38 tones que el museu havia “perdut” el 1992.

Després de la inauguració, la plaça de la Palmera va caure en l'oblit i els veïns es van queixar a l'Ajuntament en diverses ocasions del deteriorament general: fanals i fonts trenca-des, forats en el paviment i l'escultura plena de pintades. David Arjó, un altre dels veïns, recorda que els seus dos fills van aprendre a jugar a futbol xutant contra la paret blanca de Serra.

### 5. Plaça dels Països Catalans, 1983

Ens trobem davant la plaça més avantguardista construïda a Barcelona aquests darrers anys, en particular perquè no hi trobem cap de les solucions que fins ara s'havien dut a terme per resoldre problemes similars. Potser per això mateix va tenir molts detractors.

Aquesta plaça és una de les primeres d'un seguit d'espais que varen crear escola a Barcelona, anomenades “places dures” per la manca de zones verdes (no oblidem, però, que al seu costat hi ha el parc de l'Espanya Industrial -1985- i una mica més enllà el parc de Joan Miró o de l'Escorxador -1989). Ubicada en una de les zones més caòtiques de la ciutat, com la plaça de Lesseps, no tenia cap ordenament urbà abans d'aquest actuació.

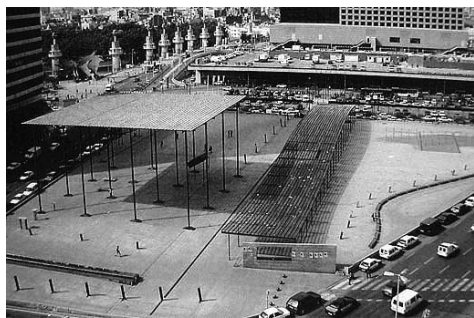


Figura 7. Helio Piñón i Albert Vilaplana: Plaça dels Països Catalans, 1983. Barcelona

Per al finançament, Oriol Bohigas va agafar fons d'altres partides econòmiques, com de la reconstrucció del monument al doctor Robert, que anava endarrerida. La plaça va ser guardonada amb el premi FAD d'arquitectura 1983. Els arquitectes dissenyaren un projecte plantejat com una zona de pas i no com una plaça, gens adient amb l'escenari on es troba: un tràfic dens l'envolta. L'espai tanca la idea de recorregut amb un seguit d'elements. El paviment és uniforme i continu, cosa que permet creuar la plaça per qualsevol direcció. Cap element assenyalava la centralitat ni la idea de lloc. El mobiliari urbà fa referència a aquest plantejament de recorregut, com el llarg porxo ondulant o el mur amb una finestra, que va retallant diferents paisatges urbans pel camí per als vianants. La gran pèrgola és una peça més d'aquesta cerca per no definir l'espai, atès que l'alçada és exagerada per a l'escala humana; així mateix abasta una superfície excessivament ampla per funcionar com una fita.

L'espai que els arquitectes Helio Piñón i Albert Vilaplana –amb la col·laboració d'Enric Miralles– havien de remodelar era francament mancat de tot encant. L'entorn no té cap regularitat, no és un espai tancat i delimitat (com les places típiques de Siena, de Vic o de Venècia) i, per tant, no té cap personalitat. Aquest espai és el lloc on desemboca l'avinguda de Roma, creuada al biaix per l'avinguda Infanta Carlota, i és el final del carrer Numància i el principi del carrer Tarragona...

Quins eren els condicionants amb què es varen trobar? No s'hi podia plantar res perquè l'estructura de formigó que cobreix l'estació de Sants té molt a prop dos parcs, s'havia de mantenir la possibilitat de circumval·lació

i l'accés fàcil amb cotxe i amb transport públic per l'estació de la RENFE i és una porta d'entrada a Barcelona pels qui vénen en tren (o de l'aeroport).

Com varen solucionar els problemes d'aquest indret, com van convertir un espai degradat en una plaça, com van dotar de personalitat un espai urbà i, per tant, com el varen redefinir i significar? La plaça dels Països Catalans posava en funcionament una nova metodologia per projectar l'espai públic. Només cal que observem els diferents elements amb els quals varen jugar: línies i volums creats amb estructures metàl·liques, ritmes ondulants fets amb travesses de via de tren, una pèrgola de planxa de coure amb un gat, una mena de pali monumental de planxa de coure calat que defineix un espai cúbic i, a més de projectar una ombra allargada, permet jocs de llum a la nit, una font concebuda com a taca, els taulells d'escacs esculpits a les taules, les mampares metàl·liques, els puntals clavats al biaix, la paret amb una finestra descentrada, un rellotge...

120



**Figura 8. Daniel Buren: Les deux plateaux (Colonna de Buren). Pati del Palais-Royal, 1986. 260 columnes en 3.000 m<sup>2</sup>. París. Encàrrec: Ministeri de Cultura i Comunicació del president Mitterrand.**

Es tractava d'inventar nous mecanismes per resoldre els problemes que l'espai públic comporta. És el fruit d'un desig d'integrar la plaça en el seu entorn, al bell mig del caos automobilístic; és l'expressió de la bellesa d'una ciutat moderna, la invenció d'un paisatge que no fa servir els motius tradicionals (arbres, estanys, escultures monumentals...). És la recerca del valor poètic i suggeridor dels nous materials que la tecnologia posa a disposició de l'arquitecte; és l'intent de crear una nova identitat amb la utilització de nous valors compositius i noves possibilitats expressives. És la creació d'un nou espai pensant més en el present i el futur que en el passat.

## **6. La remodelació del Pati del Palais-Royal, a París. 1986**

«L'art modern és comunista perquè és distorsionat i lleig, perquè no glorifica el nostre bell país, el nostre poble feliç i somrient i el nostre progrés material. L'art que no embelleixi el nostre país amb sen-



**Fig. 9. Jules Hardouin-Mansart: Place Vendôme, projecte del 1699. Jacques Gondouin y Jean-Baptiste Lepère: Columna Vendôme, 1810.**

<sup>5</sup> «Modern art is Communistic because it is distorted and ugly, because it does not glorify our beautiful country, our cheerful and smiling people, our material progress. Art which does not glorify our beautiful country in plain simple terms that everyone can understand breeds dissatisfaction. It is therefore opposed to our government and those who promote it are our enemies»

zillesa i claredat i d'una manera que qualsevol pugui entendre alimenta la insatisfacció. Raó per la qual s'oposa al nostre govern i els qui el creen i promouen són els nostres enemics».<sup>5</sup>

Congressista George A. Dondero  
(1883-1968) de Michigan

John Henry Merryman, Albert Edward  
Elsen (2002). *Law, ethics, and the visual arts*. Nova  
York. Kluwer Law International, p.537.

Fem una comparació amb el que ha esdevingut a París en aquestes mateixes dècades. Situem-nos a la plaça Vendôme, amb la columna al bell mig, símbol de la centralització, del poder militar, una glorificació de Napoleó i dels somnis de potència colonial<sup>6</sup>. Vet aquí, doncs, un tipus d'urbanisme i de monument públic. Una manera de significar un espai públic al servei del poder.

Des d'aquesta perspectiva, el disseny de Daniel Buren per remodelar el pati del Palais Royal —una de les places més famoses i prestigioses de París: la Cour d'Honneur du Palais Royal—, ve a ser una mena d'antimonument públic. Si la columna de la plaça Vendôme representa la idea de monument com a únic objecte gloriós al qual l'aura de la seva verticalitat el fa tan poderós —obeliscs antics, herois de guerres passades...— que quasi bé cal adorar-lo, Buren, per contra, en aquest pati porticat en el qual les columnes són un motiu omnipresent, les utilitza multiplicant-les fins a l'absurd, però deixa les columnes inacabades, no sostenen res, contradiuen el paper que d'elles se n'espera; no són, doncs, funcionals. Envaeix un espai, una plaça urbana al costat d'un parc i envoltada per la Comédie Française, diversos ministeris, dos tribunals

supremes de la República i el Ministeri de Cultura amb els seus tendals a ratlles blanques i negres, imitats de manera divertida per Buren en el seu disseny de columnes.

Quins aspectes cal tenir presents per entendre aquesta obra? Es tracta d'un gran projecte, força car, atès que feia necessària l'excavació i remodelació de la plaça. Defensat pel ministre de Cultura Jack Lang, fou aprovat pel president François Mitterrand com el projecte més intel·ligent dels presentats (el govern socialista volia mostrar el seu interès per la cultura contemporània: cal recordar que, a partir de 1981, a París es realitzaren diversos projectes com *La Très Grande Bibliothèque*, *L'Arche de la Défense*, *Les halles de la Villette*, *la Pyramide du Louvre*...).

El pati del Palais Royal és un dels espais més centrals i sensibles per als parisencs (el palau fou erigit per ordre del cardenal Richelieu, residència de Lluís XIV i dels ducs d'Orleans, seu de la Comédie Française, centre d'intrigues polítiques i socials —en un dels seus cafès Camille Desmoulins va proclamar que la monarquia havia arribat a la seva fi, i dos dies després tenia lloc la presa de la Bastilla—, saquejat durant la revolució de 1848 fou, durant el segon Imperi Francès, l'habitatge d'una branca de la família de Napoleó i un dels llocs més coneguts per a la prostitució i les apostes...) i l'estratègia visual de Buren va desvetllar molts fantasmes i records que molts parisencs haurien preferit no remoure.

És un projecte que es negava a seguir el joc de l'escultura tradicional: una peça central i centralitzadora, imponent, narcisista, dominant i controladora. Buren prefereix envair

<sup>6</sup> Va ser erigida per Napoleó per commemorar la batalla d'Austerlitz

el lloc, conquerir el pla horitzontal (que permet interactuar, moure-s'hi, canviar de direcció...) per evitar l'autoritat del vertical i permetre una mirada descentralitzada, en la qual l'espectador decideix on mirar i des d'on (no com la totalitzadora mirada que imposa la columna central). Distribueix les columnes en una quadrícula que es correspon amb l'estructura de l'edifici existent i prolonga l'antiga columnata dins de la plaça, com si fos un mirall, relacionant l'antic amb el nou, els fantasmes d'abans amb la política d'ara. Aquesta mena de «jardí a la francesa» que la quadrícula recorda no fa res més que alertar l'espectador que la modernitat qüestiona el passat amb les armes de l'enemic. I aquest diàleg entre el passat i el present és el que va traslladar, també, a l'opinió pública, i va ser recollit al diari dretà *Le Figaro*, i també als grafitis i pintades a la tanca que encerclava el pati durant la seva construcció.

I quines foren les reaccions dels francesos davant les columnes de Buren? Algunes foren a favor: «Aquestes columnes aguanten el cel i res més», «Jo prefereixo les columnes de Buren als (coronels) de la columna del *Figaro*» (joc amb la paraula “columna” que inclou l'afirmació que l'obra de Buren no és tan opressiva o militarista com *Le Figaro*).

I moltes en contra: «El que seria bonic a la Défense és lleig al pati del Palais Royal», «És realment massa vulgar», «Reflecteix absolutament el gust d'un jueu», «L'esquerra profana l'art amb la seva lletjor sense ànima», «Un ha de ser d'esquerres, lleig i sense ànima per massacrar la bellesa d'aquesta manera», «Això mostra les

tendències pedòfiles de Jack Lang», «Són tots uns mariques», «Lang erigeix tantes columnes perquè la té petita», «És com Auschwitz», «Quants uniformes de presoners heu utilitzat?», «Ben fet, àrabs», «Si els francesos no reaccionen, és que ja no són francesos», «Estem disposats a obrir una subscripció per pagar la demolició i neteja d'aquestes escombraries que es troben al centre d'aquest meravellós conjunt del segle XVIII. Faig una crida als francesos de veritat», «Això és obra d'un boig», «Gràcies als nostres reis que ens llegaren la bellesa».

Aquests comentaris treuen a la llum les fòbies sexuals, racials i antisemitiques d'un segment de la societat parisenc. L'obra actua com a detonant que allibera una lectura política de l'espai. Una part de les reaccions negatives van anar contra l'aspecte modern dels cilindres enfrontats amb l'entorn: les columnes truncades semblaven “burlar-se” de les tradicionals i d'aquí l'enyorança d'un passat que ja no existia, d'un retorn a l'Acadèmia, a Poussin...; altres foren reaccions polítiques d'una dreta que encara no s'havia recuperat de la victòria de Mitterrand el 1981. La violència dels termes reaccionaris, racistes i sexistes no podia ser tant contra unes columnes, sinó contra el record històric que desvetllaven. I la dreta mai no pot suportar la història.<sup>7</sup> Els qui menyspreaven l'obra de Buren haurien volgut una ampliació de les columnates, però de les “autèntiques” no les de Buren; la continuació de la columnata hauria ampliat el passeig d'una manera familiar. Calia mantenir l'ordre i donar, visualment, la il·lusió

<sup>7</sup> Després de la derrota nordamericana a Indoxina, el 1975, Kissinger declarava: “no ens podem permetre el fet de discutir sobre el passat; el que necessitem és la unitat nacional amb vistes al futur”. Què ha passat amb el jutge Garzón i la recuperació de la memòria història i les fosses del franquisme?

de seguretat pública (no és la dreta la qui sempre fa campanya apel·lant a la inseguretat i als temors públics?)

Per què l'obra de Buren és crítica? Perquè va posar columnes troncades on n'hi hauria d'haver de clàssiques bellament treballades o, alternativament, belles columnes en ruïnes com el vestigi romàntic d'un passat lamentable; però substitueix la ruïna romàntica per una estètica de cambra de bany: rajoles blanques i negres. I aquesta elecció va obrir l'oportunitat d'atacar el sionisme del Ministeri de Cultura complementat amb una pèrdua de la virilitat. Debat polític mesclat amb sexualitat i virilitat, com si tot estigués connectat. I de música de fons, la identitat de França, del que constituïa ser un francès autèntic en una època de globalització.

### 7. Crisi de la ciutat?

Davant les crítiques a bona part de les intervencions amb art contemporani en l'espai públic i la incomprensió que manifesta gran part del veïnat, ens podem preguntar: pot l'art contemporani, majoritàriament abstracte, complir les funcions públiques que solem atorgar a les escultures i monuments? Els poders públics han de finançar "obres" que poca gent entén? Un cop monumentalitzat l'espai públic, com pot l'administració pública intervenir en l'espai públic? Els veïns s'identifiquen amb les obres i aquestes representen una contemporaneïtat que perdurarà en les següents generacions? Tindran les generacions futures interès a mantenir-les?

Sembla clar que els monuments són essencials en l'apropiació simbòlica de l'espai públic per part dels ciutadans i que l'espai públic, a nivell local, ha de ser un espai de comunicació. És clar que per monument en-

tenem tot el que dona significat permanent a un indret urbà, tot el que ajuda a mantenir el record del passat (dimensió temporal), tot el que atorga i aglutina diferents aspectes de la identitat col·lectiva. Certament, els ajuntaments democràtics han fet possible les noves ciutats amb la requalificació, han afrontat des de la contemporaneïtat l'espai públic de la ciutat i han estat els impulsors d'un art d'identificació i de memòria. Sota el lema "el carrer no és una carretera" els projectes urbans varen recuperar la seva capacitat integradora de les activitats de la ciutat i els carrers començaren a absorbir cada cop més funcions comunicatives. Monumentalitzant la perifèria, aquesta va assumir la condició de ciutat. Recuperant el jardí urbà, aquest esdevingué objecte d'art en el qual la vegetació i la topografia n'esdevenen els principals protagonistes.

Però, què està esdevenint avui en moltes ciutats? La gent que viu a les grans ciutats de l'era postindustrial sovint expressa el convenciment que a la ciutat no s'hi pot viure. A més dels problemes derivats de la contaminació (atmosfèrica, acústica...), de la manca d'infraestructures (sanitàries, docents...), de la densificació i massificació de la quotidianitat, s'hi afegeixen, ara, la inseguretat, l'estrès, la soledat... Els caps de setmana la gent abandona la ciutat per anar-se'n a viure, per descansar, per fugir d'una certa sensació d'opressió.

Sembla com si el model de vida basat en la ciutat s'estigués esgotant. Des de l'antiguitat clàssica, la ciutat ha estat i és l'estructura principal de la integració social i política, el punt de connexió entre l'individu i la comunitat, entre la comunitat i l'estat. Recordem com Plató ja demanava que el

nombre ideal d'habitants d'una polis fos 7! (7 factorial), és a dir, 5.040 habitants, per tal de facilitar-ne el seu coneixement, relació, integració...

Ara, en canvi, arran del fort creixement demogràfic, al qual se li ha de sumar el fenomen immigratori, quanta gent se sent lligada afectivament a la seva ciutat? Pot encara actuar la ciutat com a element d'integració, com a creadora de formes de vida comunitària? El patrimoni cultural i històric ja no se sent com a propi: només una minoria s'hi senten vinculats. Si es perd la memòria col·lectiva aquesta ja no pot esdevenir un factor de cohesió.

El problema s'agreuja si tenim present que l'especulació ha dividit moltes ciutats en dues zones: el centre, reservat als negocis, i la perifèria, destinada a l'hàbitat. Dos mons socialment i funcionalment diferents, separats, aïllats. I cada un amb problemes específics: un centre congestionat, que reuneix des dels edificis més moderns, dels bancs i els grans magatzems, fins als edificis més antics dels barris més depauperats, i una perifèria, caòtica, sense urbanitzar i sense cap personalitat i identitat, excepte per la pròpia consideració de perifèria.

Avui, les mesures de Hausmann no

tindrien sentit. No és tant un problema de bisturí com de teràpia recuperadora. La ciutat sembla demanar-ho: cal millorar l'existent, transformar i modificar els disbarats de l'etapa franquista, rehabilitar els vells edificis, ressignificar carrers i barris, dignificar àrees marginals...

És, potser, el moment d'enfortir la idea de xarxa, de connexió, d'integració... entre espai i persones, entre institucions i persones, entre institucions, entre persones. És, potser, el moment de pensar com del monument "sòlid" es passa al protagonisme del monument "líquid" de les xarxes socials.

Perquè l'estètica de la ciutat no és una qüestió de bellesa o de lletjor, sinó de significats. La ciutat ha estat i és l'estructura principal de la integració social i política, un enllaç funcional entre el que és particular i el que és general, l'individu i l'Estat. La ciutat no és un monument, sinó un organisme que es mou, que canvia i que evoluciona, i no ha de ser feta per als ciutadans, sinó pels ciutadans. I avui, els joves viuen en un present mediat per les xarxes socials. Serem capaços de convertir la ciutat en un gran hipertext amb tots els seus nodes interconnectats?

## Bibliografia

- Bohigas, Oriol (1986). *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid. Ministerio de Fomento. Dir. Gral. Arquitectura y Edificación. 208 pàg.
- Borja, Jordi (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona. Sociedad Editorial Electa España. 1ª impr. 400 pàg.
- Campàs, Joan: L'art al carrer com a factor de socialització, en línia a [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/Art\\_al\\_carrer.ppt](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/Art_al_carrer.ppt)
- Cereceda Sánchez, Miguel i Mañoso Valderama, Joaquín (2004). *Arte y urbanismo: el monumento y espacio público*. Arrecife. Cabildo

- Insular de Lanzarote. (Col. Conversaciones, ciclo de encuentros, 3). 64 pàg.
- Delgado, Manuel (2012). *El espacio público como ideología*. Madrid. Los Libros de la Catarata. (Col. Los libros de la catarata. Mayor). 1ª impr. 120 pàg.
- Delgado, Manuel (2001). *Memoria y lugar: el espacio público como crisis de significado*. Valencia. Ediciones Generales de la Construcción. 1ª impr. 48 pàg.
- Duque, Félix (2001). *Arte público y espacio político*. Tres Cantos. Akal. (Col. Akal/arte y estética, 61). 1ª impr. 176 pàg.

- Fernández-Lomana, Miguel Ángel i Salas, Ramón (eds.) (1996). *Arte y espacio público: II Simposio de Arte en la Calle*. Santa Cruz de Tenerife. Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Canarias). 170 pàg.
- Gavin, Francesca (2008). *Creatividad en la calle: nuevo arte underground*. Barcelona. Art Blume. 1<sup>a</sup> impr. 128 pàg.
- Innerarity, Daniel (2006). *El nuevo espacio público*. Madrid. Espasa Libros. (Col. Espasa hoy). 1<sup>a</sup> impr. 272 pàg.
- Joseph, Isaac (2002). *El transeunte y el espacio urbano: ensayo sobre la dispersión del espacio público*. Barcelona. Gedisa. (Col. El mamífero parlante). 1<sup>a</sup> impr. 160 pàg.
- Lecea, Ignasi de (i altres) (2009). *Art públic de Barcelona*. Àmbit Serveis Editorials, S.A. Ajuntament de Barcelona. Direcció de Serveis Editorials. 544 pàg.
- Lorente, Jesús Pedro i Fernández Quesada, Blanca (eds.) (2009). *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza. Prensas de la Universidad de Zaragoza. (Col. Modos de ver, 3). 365 pàg.
- Lucas Martín, Francisco Javier de (i altres) (2011). *Construyendo sociedades multiculturales: espacio público y derechos*. Valencia. Editorial Tirant Lo Blanch. (Col. Derechos humanos, 19). 1<sup>a</sup> impr. 381 pàg.
- Maderuelo Raso, Javier (2011). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Tres Cantos. Akal. (Col. Arte contemporáneo, 25). 2<sup>a</sup> impr. 432 pàg.
- Manito Lorite, Félix (2013). *Ciudades creativas 5: espacio público y cultura en acción*. Barcelona. Fundación Kreanta. 1<sup>a</sup> impr. 264 pàg.
- Michonneau, Stéphane (2002). *Barcelona: memoria e identidad: monuments, commemoracions i mites*. Vic. Eumo. (Col. Referències, 36). 1<sup>a</sup> impr. 430 pàg.
- Monet Marion, Nadja (2002). *La formación del espacio público*. Madrid. Los Libros de la Catarata. 1<sup>a</sup> impr. 288 pàg.
- Permanyer, Lluís (1991). *Barcelona, un museu d'escultures a l'aire lliure*. Barcelona. Polígrafa. 304 pàg.
- Ramírez Kuri, Patricia (2003). *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*. México. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. 498 pàg.
- Segura, Jesús; Simó Mulet, Toni; Llaveria i Arasa, Joan (2013). *Arte contextual: intervenciones en el espacio público*. Madrid. Visión Libros. 1<sup>a</sup> impr. 122 pàg.
- Valdés, Manolo (2007). *Esculturas monumentales: arte en la calle*. Barcelona. Fundació La Caixa. 1<sup>a</sup> impr. 128 pàg.
- Viladevall i Guasch, Mireia (i altres) (2011). *Espacio público en la ciudad contemporánea: perspectivas críticas sobre su gestión, su patrimonialización y su protecto*. Valladolid. Ediciones Universidad de Valladolid. (Col. Arquitectura y urbanismo, 72). 1<sup>a</sup> impr. 258 pàg.
- Yory, Carlos Mario (2007). *Espacio público y formación de ciudadanía*. Bogotá. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. 168 pàg.