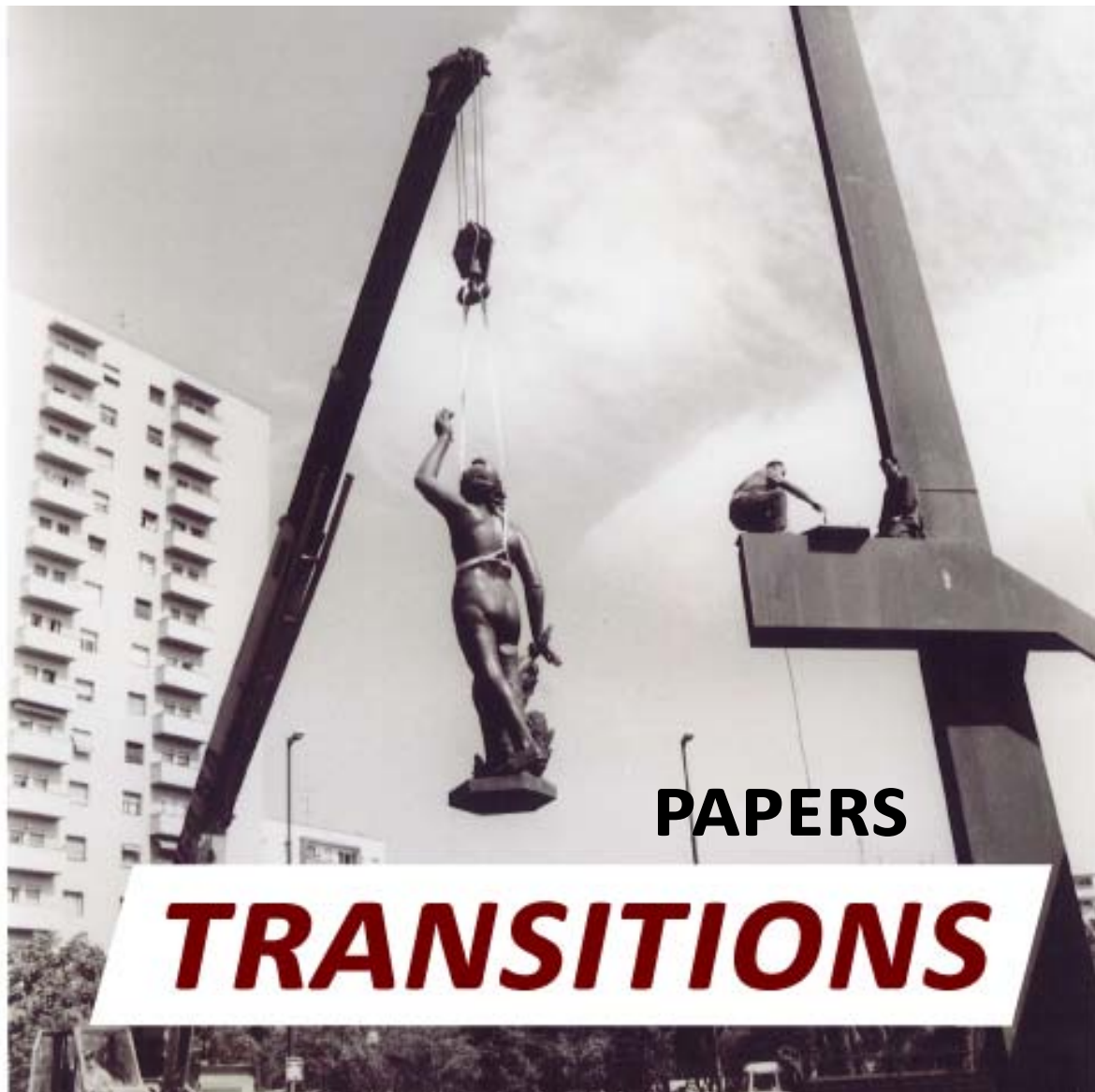


on the w@terfront

The online magazine on Waterfronts,
Public Space, Urban Design and Public Art



VIITH WATERFRONTS OF ART INTERNATIONAL CONFERENCE

Lisboa - Almada 6th - 8th octobre 2011

Vol.22, April, 2012



UNIVERSITAT DE BARCELONA



CR POLIS. Art, ciutat, societat
Grup de Recerca Consolidat 2009 SGR 0903

on the w@terfront

ISSN 1139-7365



Director

Dr. A. Remesar, University of Barcelona. Polis Research Centre

Coordination:

Dr. Núria Ricart, Xavier Salas. University of Barcelona. CR POLIS

Editorial Board:

P. Brandão (IST UTL), J. Cunha (UNL), Helena Elias (Universidade Lusófona),
Jordi Gratacós (UB)

Scientific Committee:

J.P. Costa (UTL), Lino Cabezas (UB), F. Nunes da Silva (IST UTL), José Gilherme Abreu. (UCP), Carlos D. Coleho (UTL), F. Alves - Prefeitura de Porto Alegre (BR), A. I. Ribeiro (Museo Casa da Cerca. Almada), Joana Cunha Leal (IHA-UNL), Johanna Hamann (PUCP), Helena Maia (ESAP), Jordi Guixé (ACME)

Quality indicators:

Categoria CARHUS+2010: nivell C

Índex ICDS 2010= 1.146 (MIAR)

Directory of Open Access Journals (DOAJ)

Catàlegs col·lectius:

Revista Científica de la Universitat de Barcelona (<http://www.catalleg.ub.edu>)

CCUC (Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya)

RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert. <http://www.raco.cat/>)

INTUTE(<http://intute.ac.uk/cgi-bin/fullrecordpl?handle=artifct496>)

COPAC (Regne Unit);

ZDB (Alemanya)

Address:

Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona. Tel + 34 628987872

mail: aremesar@ub.edu

<http://www.ub.es/escult/Water/index.htm>

Front cover image:

Huertas, Fabre, 1990



MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACIÓN

Projects

PB98-1251; BHA2002-00520;

HUM2005-00420; HUM2006-12803-C02-01;

HAR 2009-13989-C02-01

Public Art
& Urban Design

Observatory

PAUDO network Hum-2004-22086-E

TRANSICIONES / TRANSITIONS / TRANSIÇÕES

VIITH WATERFRONTS OF ART INTERNATIONAL CONFERENCE

Lisboa - Almada 6th - 8th octobre 2011

Esta edición de la Conferencia Internacional Waterfronts of Art, se desarrolló en Lisboa y Almada.

La red PAUDO (Public Art and Urban Design Observatory) ha desarrollado una importante actividad como resultado de la Conferencia del 2009, dedicada al Arte Público en las Dictaduras. Tanto el Centro de Investigación POLIS-Grupo de Investigación Consolidado Arte, Ciudad, Sociedad (con el soporte de los proyectos HAR 2009-13989-C02-01 y 2009SGR903), como el CESUR (Centro de Estudios Urbanos del Instituto Superior Técnico de Lisboa), como el coordinador de la red, han desarrollado actividades de investigación con los Ayuntamientos de Lisboa y de Almada. Este hecho aconseja que la Conferencia se desarrolle en Portugal y abandone por primera vez su sitio habitual, Barcelona.

Abordamos el tema de las transiciones en el ámbito del espacio público (diseño urbano) y del arte público.

La conferencia tiene como objetivo profundizar en el análisis tanto del

- (1) el paso de las dictaduras hacia la democracia y su impacto en el espacio público y el arte público, poniendo en valor el papel de las distintas regulaciones acerca de la memoria histórica y
- (2) el paso de la sociedad industrial a la postindustrial con las modificaciones correspondientes en el modo de hacer ciudad y los cambios producidos en su simbolización mediante el arte público y el diseño urbano. La conferencia pone en relieve estos fenómenos en América Latina

En este número se recogen las comunicaciones impartidas durante el Simposio (Lisboa- Almada, 6 a 8 Octubre 2011)

This edition of the International Conference Waterfronts of Art, took place in Lisbon and Almada. PAUDO network (Public Art and Urban Design Observatory) has developed an important activity as a result of the 2009 Conference, devoted to Public Art in dictatorships. Both the POLIS Research Center-Consolidated Research Group Arts, City, Society (with the support of projects HAR 2009-13989-C02-01 and 2009SGR903), as CESUR (Center for Urban Studies Instituto Superior Técnico de Lisboa), as coordinator of the network, have carried out research with the Councils of Lisbon and Almada.

This advises that the Conference took place in Portugal and leave for the first time its usual place, Barcelona.

The conference address the topic of transitions in the field of public space (urban design) and public art. The conference aims to deepen the analysis of both

- (1) the transition from dictatorship to democracy and its impact on public space and public art, placing value on the role of the various regulations about historical remembrance and
- (2) the shift from industrial to postindustrial society with the corresponding changes in the way of making city and the changes in its symbolization through public art and urban design The conference will highlight these phenomena in Latin America

In this issue we present the papers read at the Conference (Lisboa- Almada, Octubre, 6th- 8th, 2011)

Esta edição da Conferência Internacional Waterfronts of Art, ocorreu em Lisboa e Almada. A rede PAUDO (Public Art and Urban Design Observatory) desenvolveu uma importante actividade como resultado da Conferência de 2009, dedicada à Arte Pública nas ditaduras. Tanto o POLIS Research Center-Grupo de Pesquisa Consolidado Arte, Cidade, Sociedade (com o apoio de projetos de HAR 2009-13989-C02-01 e 2009SGR903), como o CESUR (Centro de Estudos Urbanos Instituto Superior Técnico de Lisboa), como coordenador da rede, realizou pesquisa com os Municípios de Lisboa e Almada.

Este facto apontou para a Conferência ser realizada em Portugal e pela primeira vez abandone o seu lugar habitual, Barcelona.

Abordaremos o tema da transição no domínio do espaço público (design urbano) e da arte pública. A conferência tem como objetivo aprofundar a análise de

(1) a transição da ditadura para a democracia e seu impacto no espaço público e arte pública, valorizando o papel dos diversos regulamentos sobre a memória histórica e

(2) a mudança da sociedade industrial para uma pós-industrial, com as mudanças correspondentes na forma de fazer cidade e as transformações na sua simbolização através da arte pública e do design urbano
A conferência enfatizou estes fenômenos na América Latina

Nesta edição, reunimos as comunicações dadas no Simpósio (Lisboa- Almada, 6 a 8 Outubro 2011)

SUMMARY

LA CALLE ES NUESTRA: LA PINTURA MURAL DEL COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA DURANTE LA TRANSICIÓN M ^a Luisa Grau Tello	7 -24
2000-2011 EL LUGAR DE LA MEMORIA Núria Ricart Ulldemolins	25 - 46
OFICINAS COMUNITÁRIAS DE PROJECTO: ARTE PÚBLICA, NO BAIRRO DO PICA-PAU AMARELO Ana Isabel Ribeiro e Sérgio Vicente	47 - 56
DO DESIGN AO CO-DESIGN, UMA OPORTUNIDADE DE DESIGN PARTICIPATIVO NA TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO Sofia Águas	57 - 70
EL IMPACTO EN LA CIUDAD DE BERLÍN DE LAS PROPUESTAS DE SU RECONSTRUCCIÓN FORMULADAS TRAS LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL Mónica Vázquez Astorga	71 - 88
LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA EN HUESCA: SU ESPACIO Y SU ARTE URBANO Natalia Juan García	89 - 104
DO INDUSTRIAL AO PÓS-INDUSTRIAL: TRANSIÇÃO E DIVERSIDADE URBANA - LX/BCN Ana Luísa Brandão e Pedro Brandão	105 -121

LA CALLE ES NUESTRA: LA PINTURA MURAL DEL COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA DURANTE LA TRANSICIÓN

M^a Luisa Grau Tello¹

Resumen

Dentro del proceso de transición española hacia un régimen democrático, la pintura mural en el espacio urbano adquirió un papel de primera importancia al convertirse en un medio de expresión con el que partidos políticos y ciudadanos manifestaron sus deseos de cambio. El Colectivo Plástico de Zaragoza protagonizó esta actividad en Zaragoza junto con los barrios de la ciudad, que expresaron a través de estos murales las deficiencias y reivindicaciones que demandaban sus vecinos.

Palabras clave. Pintura mural, Zaragoza, barrios, “arte para el pueblo”.

Abstract

The spanish transition to democracy was connected with the appearance of mural painting in the urban space, that play a main role in the freedom of expression for political parties and citizens. The *Colectivo Plástico de Zaragoza* led this activity in Saragossa in collaboration with the city's neighborhoods, that voiced its demands through these murals paintings.

Keywords. Mural painting, Saragossa, neighborhoods, community arts.

¹ Miembro del proyecto “Arte público para todos: propuestas de estudio y musealización virtual”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Código HAR 2009-13989-C02-02), desde diciembre 2009 a diciembre 2012.

Nos encontramos a comienzos de los años setenta y la pintura mural en el espacio urbano, como manifestación de carácter popular cargada de intencionalidad política y social², empieza a recorrer diferentes lugares del mundo. El intenso pulso político que en esos años se estaba librando en diferentes países del globo resultaría esencial en este sentido, de hecho, esta clase de creación mural va a estar estrechamente vinculada a momentos de agitación en los que la sociedad busca manifestar su disconformidad con el orden establecido. La pintura mural se revelaba como un instrumento óptimo para ello y así lo demostraron las experiencias que, en este sentido, tuvieron lugar durante los años sesenta y los setenta. Por ejemplo, desde 1963, Chile asistía a una de las experiencias más tempranas y activas en este sentido gracias a la labor impulsada por las brigadas muralistas³, nacidas en el seno del Partido Comunista; el Mayo del 68⁴ resultaría ser, también, un foco propicio para la creación de este tipo de obras, aunque más que de pinturas murales hay que hablar de pintadas espontáneas, realizadas al calor de los intensos acontecimientos que vivía el país y que actuaban como medio de difusión de ideas. Ya en los setenta, otros países, sumidos en un estado dictatorial, se sumaron a esta corriente; Portugal lo hacía con motivo de la Revolución de los Claveles⁵ y España tras la muerte de Franco. De esta forma, hacia 1975, la pintura mural comenzó a inundar las calles de las ciudades españolas, que hasta entonces se habían mantenido “a salvo” de esta clase de manifestaciones. Su presencia resultaba ser muy sintomática del proceso de cambio al que se enfrentaba el país; así, y después de cuarenta años de cenicienta dictadura, las calles de Zaragoza, y de España en general, empezaron a salir del letargo gris que durante años había teñido sus paredes y había inundado su alma. La esperanza y las ganas de cambio que nacían con la Transición empezaban a dejarse notar en el ambiente de la ciudad y de ello tuvieron buena culpa, junto a otros, el conocido como Colectivo Plástico de Zaragoza⁶, quien a golpe de brocha se encargó de devolver el color y la dignidad a los barrios, siendo, además, los primeros en introducir la pintura mural en el espacio urbano de la ciudad. Con su visión comprometida, opuesta a la idea del “arte por el arte”, el CPZ puso sus pinceles al servicio de los ciudadanos, en especial de los vecinos de los barrios de la ciudad, actuando como altavoz de sus pésimas condiciones de vida y de sus demandas a través de pinturas murales, carteles etc que, además, aportaron una nueva visión de la creación artística en la Zaragoza de aquel entonces. Su actividad coincide plenamente con los años de la Transición española: su germen se encuentra en 1975, su nacimiento se produce en 1976, mientras que su disgregación tiene lugar en 1979, cuando el proceso de Transición parece haber llegado a su fin para dar paso al afianzamiento de la joven Democracia.

2 Aunque no se refería a esta función crítica, no podemos pasar por alto las palabras de Renau para quien la pintura mural era la manifestación artística más cercana al ciudadano, “la forma más democrática de la pintura” que “(...) constituirá, por su carácter inmueble y comunal, la tendencia principal de la pintura socialista” RENAÚ, Josep, *Arte contra las élites*, Madrid, Editorial Debate, 2002, pp. 42 y 47.

3 CASTILLO ESPINOZA, Eduardo, *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Ocho Libros Editores, 2006.

4 BESANÇON, Julien, *Les murs ont la parole. Journal mural mai 68*. Sorbonne, Odéon, Nanterre etc... Paris, Tchou Éditeur, 1968.

5 CIRICI, Alexandre, *Murals per la llibertat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1977.

6 Aunque a lo largo del artículo aportamos diferentes publicaciones y noticias de prensa que nos han ayudado a trazar la actividad del colectivo, la principal e insustituible fuente de información de este estudio la constituyen los miembros del grupo, a quienes hemos podido entrevistar en varias ocasiones, aportando todo tipo de datos, documentación y fotografías sobre el CPZ. Desde aquí, y por todo ello, queremos agradecer su constante y desinteresada colaboración.

Los barrios de Zaragoza y las Asociaciones de Cabezas de Familia

Antes de pasar a hablar de la experiencia protagonizada por el CPZ es necesario señalar, aunque sea de manera breve, la situación en la que se encontraban los barrios de la ciudad a comienzos de los años 70 para poder comprender la actividad desempeñada por este singular grupo de artistas. Durante los años sesenta, Zaragoza experimentó un importante flujo de población inmigrante procedente del ámbito rural, que se concentró en los barrios y alrededores de la ciudad⁷. A causa de este fenómeno y de una administración municipal marcada por el centralismo, estas zonas comenzaron a crecer de una manera desordenada, carentes de los suficientes servicios básicos sanitarios, educativos o culturales así como de un espacio urbano adecuado, con zonas verdes y calles asfaltadas. Cansados de la situación, la población comenzó a asociarse en los años sesenta y setenta para reivindicar la actuación municipal en los graves problemas que acuciaban a los barrios, acogiendo al reglamento que la Secretaría General del Movimiento contemplaba para el caso de las Asociaciones de Cabezas de Familia, y a la Ley de Asociaciones de 24 de diciembre de 1964, en el caso de las Asociaciones de Vecinos. Estas agrupaciones se convirtieron en uno de los principales motores de dinamización del panorama político-social de la ciudad a través de su activismo en relación con la realidad de los propios barrios, pero también en asuntos de interés general como pudieron serlo la cuestión de las centrales nucleares o la situación cultural de Aragón. A ello debemos sumar la vinculación existente entre estas asociaciones, las organizaciones políticas, que encauzaron parte de su actividad a través de estos grupos, y la esfera artística que, con un papel destacado del CPZ, se convirtió en un aliado fiel para los representantes de los barrios.

El origen del Colectivo Plástico de Zaragoza

En el mes de junio de 1975⁸, la Asociación de Cabezas de Familia de Torrero, celebraba las fiestas del barrio con un diverso programa de actos que incluía los conciertos de cantautores como Víctor Manuel, José Antonio Labordeta, La Bullonera o Joaquín Carbonell, proyecciones cinematográficas y conferencias. La ACF, tras ponerse en contacto con una serie de artistas de la ciudad relacionados con el barrio, incluyó dentro del programa de festejos una actividad mucho menos usual como era la realización de pinturas murales sobre las tapias del antiguo cuartel de Castillejos. Sobre estos muros deteriorados, con los más de cien kilos de pintura⁹ donados por una empresa, y con los correspondientes permisos del Ayuntamiento, algunos de

7 Para conocer el pulso de la actividad vecinal en los setenta en Zaragoza recomendamos la consulta de BERDIÉ, Ricardo, Poder ciudadano y democracia municipal, Zaragoza, Movimiento Cultural de Aragón, 1977.

8 Algunas semanas después tuvo lugar en Madrid una iniciativa semejante, en la que la Asociación de Vecinos de Portugalete, con motivo de las fiestas del barrio, se puso en contacto con la Promotora de Actividades Plásticas S.A. (A.P.S.A., agrupación creada en 1972 por Arcadio Blasco y Juan Genovés, entre otros artistas) con la intención de realizar una serie de pintura murales en el barrio como modo de protesta y de acercar el arte a los ciudadanos. Algunos de los artistas más señalados del momento, como Genovés o Canogar, realizaron junto con los vecinos de la zona un total de trece pinturas murales sobre diferentes tapias del barrio. Para conocer más de cerca el caso del Barrio de Portugalete consultar, MUÑOZ ASENSIO, Tomás, Arte mural urbano. Madrid, 1981-1991, Madrid, Universidad Complutense, 1993, pp. 106-119.

9 LOMBA, M., "Éxito de las fiestas Torrero-Venecia", en El Noticiero, 27 de junio de 1975, p. 12

los pintores más conocidos de la ciudad¹⁰, realizaron un amplio conjunto de murales de temática variada. La intervención se concibió como una actividad conjunta entre artistas y vecinos, por lo que el resultado obtenido, según las escasas referencias fotográficas, fue de tono popular con la intención de romper con la concepción sacralizada de la obra de arte. Por ello, su importancia no radicaba tanto en la calidad artística y estética de las pinturas como en el hecho de ser la primera iniciativa de este tipo realizada en Zaragoza y en haber introducido la pintura mural en el espacio urbano de la ciudad. El objetivo era crear una experiencia festiva a través de la cual acercar las manifestaciones artísticas de una manera participativa a los barrios y sus habitantes. En este caso no había intenciones de protesta ni reivindicación de mejoras para el barrio, sin embargo, teniendo en cuenta la tensión del momento, la cuestión política estuvo presente en la obra. La encarcelación varios días antes de Eloy Fernández Clemente¹¹, director del legendario *Andalán*, se dejó sentir en los murales por medio de proclamas como “¡Viva San Eloy!”, a lo que tenemos que sumar la venta de una carpeta de dibujos realizados por los artistas participantes, cuyos beneficios estuvieron destinados al Comité de solidaridad de presos políticos¹².



Figura 1. Detalle de la intervención en las tapias del Cuartel de Castillejos (corresponde a la actuación de Vicente Villarrocha).

10 VV.AA., “Protesta de varios pintores zaragozanos”, en *Heraldo de Aragón*, 5 de julio de 1975, p. 7. En la noticia se enumeran los artistas participantes: Sergio Abraín, Ángel Aransay, Natalio Bayo, José Luis Cano, F. Cortés, Rubén Enciso, Miguel Ángel Encuentra, Carmen Estella, J.L. Jiménez, J. Jimeno, Mercedes Laguens, Enrique Larroy, José Luis Lasala, Encarna López, Manuel Marteles, Eduardo Salavera, Paco Simón, Emilio Toore, Blasco Valtueña, Mariano Viejo, Gregorio Villarig y Villarrocha.

11 ANÓNIMO, “Sigue detenido e incomunicado Eloy Fernández Clemente”, en *Heraldo de Aragón*, 11 de junio de 1975, p. 7.

12 ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo, “El Colectivo Plástico de Zaragoza (C.P.Z.): Una experiencia de nuevas aportaciones a la estética del arte urbano”, en UBIETO ARTETA, Agustín (Dir.), *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las cuartas jornadas, celebradas en Alcañiz, del 26 al 28 de noviembre de 1981*, volumen II, Zaragoza, 1981, p. 654.

La experiencia fue recogida por la prensa del momento de una manera entusiasta, contagiada por el ambiente de sensibilidad que existía en relación a la popularización del arte: “(...) el arte necesita ser popular; es preciso que llegue al pueblo, para que pueda cumplir su verdadera misión (...)”¹³. Pero no todo fueron buenas palabras, puesto que el tono político que tiñó el acto se convirtió en causa de críticas por parte de algunos sectores:

“El arte y la política no tienen que ir necesariamente unidos, aunque la sensibilidad del artista sea permeable a los acontecimientos sociales que le rodean. (...) Lo sucedido con las vallas del cuartel de Torrero parece bien elocuente. Si los artistas se manifestaron con autenticidad, todo parece válido. (...) En cambio, si el arte fue puesto al servicio de otras intenciones y otros sentimientos ajenos al propio arte en sí, habrá que pensar que los artistas se traicionaron a sí mismos. (...)”¹⁴.

El 24 de junio de 1975¹⁵ una cuadrilla de bomberos, escoltada por la Policía Armada, cubrió con pintura blanca los murales realizados, sin llegar a saber con certeza de donde partió la orden, puesto que tanto el Ayuntamiento como Affiche, la empresa de publicidad propietaria de la tapia, negaron su relación con lo sucedido. Tras estos hechos, el grupo de artistas envió un comunicado a la prensa donde manifestaba su disgusto y su intención de continuar este tipo de actuaciones populares en otros barrios de la ciudad:

“(...) Los artistas aragoneses manifestamos nuestra repulsa ante este hecho, pues creemos que sólo a las personas que iba dirigido nuestro trabajo corresponde juzgar si es correcto o no. Asimismo manifestamos nuestra postura de seguir en la misma línea, llevando nuestra aportación a una cultura popular y nuestro trabajo a los barrios populares y sectores menos favorecidos.”¹⁶

Tal y como anunciaban, algunos de los participantes decidieron agruparse poco después con la intención de dar continuidad a estas actividades en el resto de barrios de la ciudad. Por medio de esta unión, calificada por sus integrantes como una necesidad¹⁷, pretendían crear un foro permanente de debate desde el que desentrañar las deficiencias del panorama social y cultural y ofrecer las posibles soluciones para combatir¹⁸ estas necesidades. El análisis de la problemática social, política y cultural zaragozana culminaría en la organización de actividades, siguiendo la experiencia pictórica de Torrero, en las que manifestar los planteamientos

13 ANÓNIMO, “Cuando las vallas son algo más”, en *Heraldo de Aragón*, 17 de junio de 1975, p. 6

14 ANÓNIMO, “En voz alta”, en *Heraldo de Aragón*, 27 de junio de 1975, p. 3.

15 ANÓNIMO, “La tapia decorada por artistas zaragozanos, BORRADA”, en *Aragón Exprés*, 25 de junio de 1975, p. 11.

16 VV.AA., “Protesta de varios pintores zaragozanos”, en *Heraldo de Aragón*, 5 de julio de 1975, p. 7.

17 “(...) Esta necesidad de unión surge de una situación del arte en Zaragoza que nada favorece nuestro trabajo como artistas, y nuestra realización personal. (...)”, en Acta de la asamblea del 31 de octubre de 1975 de la Sección de Plástica del Saracosta. Archivo del Colectivo Plástico de Zaragoza (A partir de ahora nos referimos a él con las siglas A.C.P.Z.)

18 *Ibíd.*, “(...) la necesidad de unas reuniones permanentes y abiertas para todos de un modo amplio, y en las que pudiéramos plantear nuestra problemática y nuestra labor de cara a la sociedad en la que vivimos (...)”.

expuestos y acercar la cultura al pueblo de una manera participativa y popular. Este grupo comenzó su trayectoria integrado en la Sección Plástica del cineclub Saracosta, sin embargo diversos acontecimientos posteriores¹⁹ fueron definiendo la formación original hasta desembocar en el creación definitiva del Colectivo Plástico de Zaragoza, integrado por una pequeña parte de los artistas que participaron en Torrero el año anterior: Sergio Abraín, José Luis Cano, Rubén Enciso, Carmen Estella, Enrique Larroy, Concha Orduna, Eduardo Salavera, José Luis Tomas y Mariano Viejo. El grupo fue bautizado en verano de 1976 con el nombre de Colectivo Plástico de Zaragoza, alternando inicialmente su uso con el de Colectivo Plástico de Aragón²⁰ dado que, en un principio, hicieron extensivas sus actividades a los pueblos de la comunidad, como fue el caso de las pinturas murales realizadas en Sástago en el verano de 1976 y en Ejea de los Caballeros en septiembre de 1977. En octubre de 1976, los integrantes decidieron formalizar el funcionamiento y la labor del grupo con objeto de establecer un trabajo sistemático que agilizar su trabajo y que procurara una homogeneidad que diera coherencia a todas sus actuaciones, cuestiones que fueron consensuadas y definidas en el siguiente texto donde, además, dejan claro su preocupación por lograr la fórmula con la que alcanzar una aproximación entre cultura y sociedad:

- “a) Simplificar el modo de expresión haciéndolo más comprensible a la mayor cantidad de público.
- b) Exponer en lugares distintos a donde se exhibe, acompañando a la obra de una explicación didáctica por medio de catálogos, charlas, etc.
- c) Abandonar las formas tradicionales del cuadro y la escultura, optando colectivamente por medios de más amplia difusión (pintadas, carteles, tebeos...) y de formas distintas de soporte recuperando medios de expresión populares (cabezudos, etc.)
- d) Investigación en el campo plástico.
- e) Desvelar los mecanismos que impiden el acceso al arte y la cultura a las clases populares.
- f) Utilizar un tratamiento estéticamente válido y coherente.”²¹

La formalización del colectivo daría un paso más en julio de 1978, cuando el CPZ se registró como asociación cultural²²; en los estatutos redactados a tal efecto se recogían, además de toda una serie de datos de organización interna, los objetivos del grupo, que se resumían en cinco principios:

- “(...) Investigar el arte regional popular, en sus aspectos formales y sociológicos.
- Fomentar la creación artística a nivel popular.
- Divulgar el conocimiento del arte en todos sus aspectos y facetas.
- Establecer y mantener vínculos con otras asociaciones que se dediquen a impulsar el arte en el ámbito regional.
- Otorgar asesoramiento e información a los asociados en todo lo referente al campo de actividad de la asociación. (...)”²³

¹⁹ Por resultar excesivamente extenso no vamos a detallar su formación. Para conocer este proceso se recomienda la lectura de Op. Cit., ROMERO SANTAMARÍA, “El Colectivo Plástico de Zaragoza...”

²⁰ GARCÍA BANDRÉS, “Labor de conjunto”, en suplemento semanal de Heraldo de Aragón, 29 de mayo de 1977, p. 16.

²¹ Op. Cit., ROMERO SANTAMARÍA, “El Colectivo Plástico de Zaragoza ...”, p. 656

²² Archivo del Registro de Asociaciones del Gobierno de Aragón, Expediente 01-Z-0896-1978.

²³ Ibídem.



Figura 2. Mural contra la instalación de una central nuclear en Sástago (Archivo del CPZ)

El CPZ siguió existiendo hasta el 2 marzo de 1979²⁴, fecha de celebración de la Asamblea General en la que se decidió el cese de la agrupación. Su disolución legal no llegaría hasta 1981²⁵. La asociación perecía a consecuencia de la nueva situación política del país y de las circunstancias personales de los integrantes. Durante los primeros años de Transición, la labor desarrollada por el CPZ tenía una razón de ser que se fue desvaneciendo con la llegada de la democracia, pasando de las acciones organizadas en 1975, 1976 y 1977 a una fase de inactividad en 1978 y 1979. A este hecho se sumaron las circunstancias personales de los propios pintores que, tras compatibilizar inicialmente la actividad del CPZ y sus carreras artísticas personales, con el tiempo y a la vista de las nuevas circunstancias políticas, fueron cediendo un mayor espacio a sus trabajos propios. Esta suma de factores hacía inevitable poner el punto final a la vida del grupo.

Arte y compromiso en el Colectivo Plástico de Zaragoza

El CPZ fue, si no el único, uno de los grupos artísticos zaragozanos más involucrados en el proceso de cambio iniciado con la Transición, al posicionarse dentro de los postulados del arte comprometido, entendido como un instrumento útil dedicado a la lucha social y política. Este posicionamiento reflejaba las inquietudes políticas

²⁴ Ibídem.

²⁵ Ibídem.



Figura 3. Cartel para el barrio de Valdefierro (Archivo del CPZ)

de sus integrantes, algunos de los cuales militaban activamente en organizaciones como el MC, sindicatos obreros y otros partidos de izquierda. Sin embargo, y a pesar de su vinculación en el plano personal, el CPZ se declaró independiente de cualquier organización política²⁶ con el fin de evitar enfrentamientos internos y salvaguardar su libertad. Su compromiso ideológico dio lugar a una intensa labor reivindicativa, encauzada a través del trabajo que desarrollaron con las ACF y dirigida a impulsar la cultura popular, a conseguir la descentralización de la agenda cultural de la ciudad²⁷ y, sobre todo, a denunciar las carencias en materia de infraestructuras y servicios y a reivindicar mejoras para los barrios. Las distintas proclamas quedaban plasmadas en la personal producción artística del CPZ, caracterizada por su heterogeneidad, su carácter popular, su intencionalidad efímera, su naturaleza “menor” y su bajo coste económico, por otra parte, imprescindible teniendo en cuenta que estos trabajos eran realizados de manera gratuita o con costes mínimos. A ello se suma el hecho de que las obras no tuvieran una intencionalidad artística, sino una finalidad crítica

26 COLECTIVO PLÁSTICO DE ZARAGOZA, “Colectivo Plástico de Zaragoza”, en *Artefacto*, nº 5, 1990, pp. 24-27.

27 Esta descentralización se refería a la celebración de actividades culturales y exposiciones en los barrios. La mayor parte de estas actividades fueron certámenes de dibujo y de pintura para niños destinadas a fomentar en ellos el interés por las artes. En este sentido, destaca el certamen de pintura infantil en San José (VALERO, J.L., “Certamen de pintura infantil en el barrio de San José”, en *Heraldo de Aragón*, 28 de agosto de 1975, p. 5), en la entrada de la Facultad de Derecho y dentro del programa de la Escuela de Verano de Aragón (Tríptico publicitario del CPZ, en A.C.P.Z.)

respecto a la situación que padecían los vecinos de los barrios. Por ello las pegatinas, los carteles, las pancartas, los recortables, los cómics, los cabezudos y las pinturas murales fueron la mejor forma de plasmar su concepción comprometida y útil del arte, convirtiéndose en la voz de las necesidades sociales, sin obviar el cuidado estético de las mismas. A través de toda esta producción, el CPZ se posicionó como un auténtico renovador del objeto artístico. Por un lado, la peculiar naturaleza de sus obras respondía a un interés por plantear nuevas vías de creación a partir de la cultura popular. Y por otro lado, era una forma de facilitar la difusión de las reivindicaciones ciudadanas en el espacio urbano, así como un modo de romper con los cauces de exhibición establecidos. Ejemplo de ello son los carteles realizados para el barrio de Valdefierro solicitando la creación de zonas verdes o los diseñados para la ACF de Torrero, probablemente con motivo de la campaña de limpieza de los Pinares de Venecia que tuvo lugar en 1977²⁸. Especial significancia tuvieron la pareja de gigantes, parodiando al alcalde de Zaragoza y la reina de fiestas, y la crítica imagen del General Pinochet de 1977, donada al Museo de la Resistencia, dos obras que recuperaban el popular género de los “cabezudos”, combinando crítica política y humor. De entre toda la producción llevada a cabo, el propio CPZ “(...) destaca claramente la ejecución de pinturas murales en la calle (...)”²⁹ por la cantidad de obras realizadas, por su mayor entidad frente a otro tipo de manifestaciones y por las conexiones que permite establecer con los vecinos del barrio durante su realización, convirtiéndose, además, en la primera experiencia de pintura mural en el espacio urbano de la ciudad. Si el CPZ rompía con la acepción tradicional de arte no era sólo por la naturaleza de estas creaciones, sino también por defender un planteamiento activista en el que optaban por el trabajo colectivo con los miembros de una comunidad y con el que pretendían desmitificar el concepto sacralizado de arte y de artista. Más que la obra en sí misma, lo realmente importante era el intercambio de experiencias y de pareceres con los ciudadanos y la posibilidad de difundir sus protestas y demandas; de hecho, la vinculación con las ACF fue algo intrínseco a la actividad del colectivo puesto que desde la experiencia de Torrero, estas agrupaciones vecinales reclamaban habitualmente la colaboración del grupo. Conscientes de la falta de medios económicos y coherentes con su preocupación por la cuestión social, los trabajos eran realizados de manera totalmente gratuita, con la única condición de que las asociaciones se hicieran cargo del pago de materiales y del desplazamiento, lo que contribuyó a la popularización de las actuaciones del CPZ, que fueron recogidas por la prensa del momento en términos positivos: “(...) Son gente joven, inquieta, con ganas de lucha, de conseguir algo, que a pasos lentos van logrando. (...)”³⁰.

Pero ¿cómo era el funcionamiento del CPZ? Las ACF, normalmente con motivo de las fiestas del barrio, se ponían en contacto con el grupo para encomendarles la realización de una pintura sobre los muros y las tapias de sus calles. Para este tipo de trabajos, el grupo pedía una antelación de quince días en el encargo³¹, durante

28 ANÓNIMO, “ “Operación limpieza”, en los pinares de Torrero”, en Heraldo de Aragón, 1 de mayo de 1977, p. 14.

29 A.C.P.Z. Este documento es un borrador de una carta que querían enviar al Ministerio donde planteaban la realización de veinte murales en diferentes pueblos de la provincia de Zaragoza. En este sentido

30 VALERO, J.L., “Certamen de pintura infantil en el barrio de San José”, en Heraldo de Aragón, 28 de agosto de 1975, p. 5.

31 A.C.P.Z. Tríptico publicitario del CPZ



Figura 4. General Pinochet (Archivo del CPZ)

los cuales mantenían conversaciones con los miembros del barrio con objeto de conocer su situación. A partir de las conclusiones extraídas, cada uno de los integrantes ideaba un diseño que luego presentaba en una reunión, de entre los que se elegía uno o varios que después se fusionaban en un boceto final. Tanto en el diseño como en la ejecución de la obra desarrollaban una composición sencilla y directa, con la intención de facilitar la lectura y difusión del mensaje, así como un estilo colectivo e impersonal, de aire naif o con reminiscencias pop, con el que daban calidad estética al conjunto y evitaban que un exceso de personalidad artística eclipsara el contenido de la obra. En otras ocasiones, en lugar de utilizar diseños propios recurrían a dibujos realizados por niños del barrio. Este fue el caso

de la intervención en la Guardería de Belén el 22 de octubre de 1977³², en el barrio del Picarral, decorada en su fachada con pinturas murales que reproducían los dibujos que días antes habían hecho los alumnos de la guardería, una intervención sencilla con la que daban dignidad estética al edificio, a la vez que ponían el acento en la falta de centros educativos que sufría el Picarral. Una vez concretado su diseño daba comienzo la siguiente y última fase, centrada en la ejecución del mural que tenía lugar durante el transcurso de las celebraciones del barrio. Se podía plantear como una actuación conjunta entre los artistas y los miembros de la comunidad o como una actividad controlada por el CPZ, en la que el papel de los ciudadanos en la realización de la pintura era menor con el fin de asegurar la calidad del resultado.

Algunos ejemplos de la pintura mural del CPZ

Con el paso del tiempo estas obras comenzaron a desaparecer del paisaje urbano de Zaragoza, sobreviviendo nada más que en bocetos y en escasas fotografías que inmortalizaban la ejecución y su resultado final. Gracias a estas fuentes y al testimonio de sus autores hemos podido acercarnos un poco más a estas obras y conocer cuáles fueron las demandas que motivaron el nacimiento de estos murales o cómo fue su proceso de realización. De todas sus obras, nos centramos en tres casos concretos que ahora pasamos a comentar.

Pintura mural en la Asociación de Propietarios del Barrio de La Paz

El 10 de agosto de 1975 la sede de la Asociación de Propietarios del Barrio de La Paz fue objeto de un ataque vandálico dentro de la oleada de atentados perpetrados por grupos de extrema derecha que, en esas mismas fechas, habían actuado en otros puntos de la ciudad, como fue el caso de la librería Pórtico³³. Tras la subsanación de todos los desperfectos, la Asociación de Propietarios del Barrio de la Paz se puso en contacto con los miembros del grupo con la intención de realizar en la fachada una gran pintura mural que pusiera punto final a la reparación de la sede.

Basándose en la historia del barrio y en la problemática expuesta por las gentes de La Paz, los artistas diseñaron un mural dividido temáticamente en tres partes: la realidad del barrio, encarnada en la imagen gris de un poblado con escasas infraestructuras; la llegada de los obreros, con la que se hacía alusión al origen de La Paz; y una última parte en la que se mostraba una escena urbana llena de color y de vida, como representación del barrio que los vecinos anhelaban. Con el objetivo de evitar los problemas acontecidos en el caso de Torrero, la asociación no sólo solicitó los correspondientes permisos municipales para pintar el mural, sino que además presentó el boceto con la intención de que fuera aprobado por las autoridades³⁴. La

32 ANÓNIMO, "Un mural del colectivo", en Heraldo de Aragón, 23 de octubre de 1977, p. 13.

33 ASOCIACIÓN DE CABEZAS DE FAMILIA DE SAN JOSÉ Y TORRERO-VENECIA, "Notas de las asociaciones de cabezas de familia de los barrios de Venecia-Torrero y San José", en Heraldo de Aragón, 17 de agosto de 1975, p. 7; ASOCIACIÓN DE CABEZAS DE FAMILIA DE LOS BARRIOS OLIVER, VALDEFIERRO, VENEZIA, LA PAZ-SAN JOSÉ, TORRERO, LAS FUENTES, LA JOTA Y DELICIAS-TERMINILLO, "Carta abierta de las asociaciones de cabezas de familia", en Heraldo de Aragón, 26 de agosto de 1975, p. 7.

34 Archivo Municipal de Zaragoza, Expediente 38.813/1975. Dentro del expediente se encontraba el boceto original del mural, lo que ha facilitado su labor de estudio ante la ausencia de fotografías



Figura 5. Mural en el barrio de La Paz (Archivo del CPZ)

realización se desarrolló en dos jornadas: el 25 de octubre los artistas participantes trasladaron del dibujo a la fachada y el 26 de octubre colorearon la composición junto con los vecinos de la zona. El resultado fue distinto al obtenido en Torrero, puesto que estaba concebido con un carácter unitario y colectivo con la finalidad de evitar la plasmación de la personalidad artística de los participantes. Se optó por una composición de aire naif, sencilla e inteligible para todos los habitantes con la que, además, dar mayor realce al inmueble y mejorar el paisaje urbano de la zona.

abundantes y de calidad de la obra.

La realización de esta obra fue ampliamente recogida por la prensa³⁵, que alabó su calidad estética, la filantropía de los artistas participantes y su valor como medio a través del cual acercar las manifestaciones artísticas a los ciudadanos, como demuestran estas breves pero ilustrativas líneas:

“(...) Es arte de hoy por hoy, nacido de una necesidad, de un objetivo (...) algo muy cercano a la pretendida integración de las artes y la aproximación de éstas al hombre que trabaja, el que no tiene un momento para ir de exposiciones, ni comprende el significado, cuando ésta lo tiene. (...)”³⁶.

Paneles del Barrio de La Almozara

La ACF de la Almozara, también conocido como barrio de la Química, fue otra de las muchas asociaciones vecinales de la ciudad que en la década de los setenta adoptaron una postura activa en la lucha por la mejora de las condiciones de vida de los barrios. Con gran insistencia, la asociación se dedicó a enviar cartas de protesta a la prensa local y a organizar manifestaciones y jornadas de debate desde las que denunciar la situación del barrio; en ocasiones, estos actos se vieron frustrados por la denegación del permiso oficial³⁷, pero en otros momentos pudieron celebrarse satisfactoriamente. Éste sería el caso de la semana, celebrada en el mes de febrero, que la asociación dedicó a tratar los problemas que acuciaban a los barrios de la ciudad a través de conferencias, asambleas y festivales³⁸ entre los que se contó la participación del CPZ. Siguiendo su línea de trabajo habitual, la actividad consistió en la realización conjunta, entre los miembros y los vecinos de la Almozara, de tres pinturas sobre paneles de táblex en las que se expusieron las denuncias entonadas desde el barrio: el traslado de la Química y del Club Tiro de Pichón, la creación de escuelas y de zonas verdes y el asfaltado de las calles del barrio.

La presencia de la Industrial Química de Zaragoza fue el principal caballo de batalla de las gentes de la Almozara, que reclamaban su traslado fuera del barrio alegando el perjuicio que ocasionaba al vecindario la contaminación generada por la planta, además del riesgo que entrañaba la presencia de una industria de tales característica dentro de una zona urbana. Para dar mayor consistencia a esta demanda, la asociación se apoyó también en el hecho de que la industria se encontrara fuera de ordenación y con “la mitad de sus instalaciones en una situación de clandestinidad”³⁹. La única solución que contemplaban era su traslado, ya que además de terminar con el peligro que generaba, obtendrían una superficie de terreno importante que se destinaría a paliar la carencia de zonas públicas (parques

35 P.I., “Un impulso a la cultura en Aragón”, en El País Aragonés suplemento semanal de Aragón Expres, 25 de octubre de 1975, p. 9; PÉREZ GIMENEZ, Ángel, “Un grupo de artistas decorarán la fachada”, en El Noticiero, 26 de octubre de 1975, p. 13; ANÓNIMO, “Una obra importante”, en Heraldo de Aragón, 28 de octubre de 1975, p. 3; ANÓNIMO, “El barrio de La Paz y su pintada”, en Andalán, 1 de noviembre de 1975, p. 19.

36 ANÓNIMO, “Una obra importante”, en Heraldo de Aragón, 28 de octubre de 1975, p. 3.

37 ANÓNIMO, “No ha sido autorizada la manifestación en contra de la Industria Química”, en Heraldo de Aragón, 20 de octubre de 1976, p. 16.

38 ANÓNIMO, “Asociación de Cabezas de Familia del Barrio de la Almozara”, en Heraldo de Aragón, 23 de enero de 1977, p. 20.

39 PUYÓ, C., “La Almozara, un barrio con problemas”, en Heraldo de Aragón, 10 de julio de 1977, p. 5.



Figura 6. Proceso de realización de los murales de la Almozara (Archivo del CPZ)

y plazas) y a trazar nuevas calles. Para poner, una vez más, el acento sobre esta cuestión, el CPZ y las gentes de la Almozara dedicaron uno de los murales a mostrar los efectos que la presencia de la Industrial Química causaba sobre la población, dándole un aire expresionista que acentuó el dramatismo de su situación. Dentro de lo que semejaba ser una botella, aparecían representados, en primer plano, tres personajes que, entre gestos de auxilio, perecían a consecuencia de los gases tóxicos que emanaba la Química, representada al fondo junto con las viviendas del barrio. Aunque sencilla, la escena poseía suficiente expresividad gracias a los colores, las formas y la presencia de las tres figuras humanas, así que, al contrario de lo que era habitual, no añadieron ninguna frase aclaratoria en relación al mensaje que esta pintura quería transmitir. Finalmente en 1979, y tras años de lucha por parte de la asociación, que no cejó en su empeño, la planta de la Industrial Química de la Almozara cerraba sus puertas.

La segunda pintura estuvo dedicada a una cuestión semejante, al reivindicar la creación de más zonas verdes para el barrio, señalando directamente a las instalaciones de la Sociedad Tiro de Pichón, que se convirtieron en el blanco, y nunca mejor dicho, de las protestas de la asociación. El origen de este club se encontraba a finales de los años cuarenta, cuando un grupo de zaragozanos de clase acomodada fundaba y emplazaba en el Soto de la Almozara⁴⁰ las instalaciones de la Sociedad de Tiro de Pichón, que se irían ampliando en los años siguientes. Fue en los años setenta, cuando la presencia de este club comenzó a ser objeto de críticas por parte de la asociación de la Almozara que, en 1976, elevó un oficio a las autoridades donde

⁴⁰ http://www.tirodepichon.es/01_el_club/01_1_historia.html(página consultada por última vez el 1 de marzo de 2012)



Figura 7. Mural del barrio de la Almozara dedicado a la Industrial Química (Archivo del CPZ)

manifestaba su disconformidad debido a los daños que ocasionaba al barrio; por un lado, razonaban su denuncia presentando “las quejas de los vecinos de ese barrio, cuyas viviendas están próximas a las instalaciones del Tiro de Pichón, “en cuya parte posterior, se dice en el citado oficio”, se practica el tiro al plato, con grave riesgo de la integridad física de los vecinos”⁴¹; por otro lado, planteaban el desalojo las instalaciones, basando su reclamación en el hecho de que el club se levantara sobre unos terrenos que tenían la calificación de “zona verde pública”⁴², a lo que añadían que “recientemente se pretendiera extenderlas a terrenos públicos destinados a la construcción de un parque”⁴³. Esta cuestión se convirtió en la protagonista del segundo mural que, bajo el lema “Vallas al pueblo no!!!”, reclamaba el cierre del club. Acompañando al texto, se incluyó también una imagen muy gráfica, consistente en una paloma vista a través del visor de una escopeta, una representación que podríamos interpretar como una metáfora del intento del barrio por terminar con el club. El mural se completaba con inscripciones que hacían alusión a la creación de casas de cultura, locales para los jóvenes y espacios públicos, servicios que podrían verse satisfechos si los terrenos que ocupaba el club fueran disfrutados por el barrio

41 ANÓNIMO, “Reivindicaciones de diversas asociaciones de cabezas de familia”, en *Heraldo de Aragón*, 6 de febrero de 1976, p. 18.

42 *Ibíd.*

43 *Ibíd.*



Figura 8. Mural del barrio de la Almozara dedicado a la Sociedad de Tiro de Pichón (Archivo del CPZ)

en lugar de por un club privado. A pesar de las reiteradas protestas, los vecinos de la Almozara no lograron el traslado de las instalaciones de la Sociedad Tiro de Pichón que, a día de hoy, siguen ubicadas en ese mismo emplazamiento.

Después de la problemática, específica de la Almozara, que expusieron en estas dos pinturas, el tercer y último de los paneles lo dedicaron a cuestiones comunes a otros barrios de la ciudad, como era el asfaltado de las calles y la creación de nuevos colegios para paliar la falta de plazas escolares que, desde hacía años, arrostraba esta zona de la ciudad⁴⁴. La solución, de gran sencillez, consistió en la representación de un niño vagando por las calles del barrio, aclarando el significado de la imagen con la frase “Queremos las calles asfaltadas y más escuelas”.

De toda la producción que el CPZ llevó a cabo durante sus años de actividad, estas pinturas son las únicas obras que se conservan en la actualidad, gracias a que la Asociación de Vecinos de la Almozara guardó las tres tablas, que han permanecido expuestas en su sede hasta día de hoy. Debido al valor histórico que atesoran, testimonio de una época y de una manera de hacer arte y política, la asociación decidió donarlas en 2008 al Gobierno de Aragón, el actual propietario de este conjunto de paneles que se encuentran a la espera de ser restaurados.

⁴⁴ BENÍTEZ, J. J., “El barrio de la Química sufre una grave falta de puestos escolares”, en Heraldo de Aragón, 19 de enero de 1971, p. 7.



Figura 9. Mural del barrio de la Almozara dedicado a la creación de escuelas y asfaltado de calles (Archivo del CPZ)

Murales del Día de la Autonomía de Aragón

Una de las notas que caracterizaron el proceso de Transición y la llegada de la democracia fue la exaltación de la política y de la cultura regionalista como reacción al centralismo franquista; razón por la cual, la declaración de preautonomía de Aragón se convirtió en uno de los mayores acontecimientos para la nueva comunidad, un hecho que tuvo lugar el 23 de abril de 1978 con la formación del primer gobierno aragonés y que fue celebrado con una gran manifestación popular que recorrió las principales calles de la ciudad.

El CPZ tomó parte en esta jornada festiva para la que días antes, como encargo del aún no estrenado gobierno⁴⁵, había realizado cuatro murales bajo el lema “Ganemos la Autonomía” en la avenida Madrid, el paseo de Sagasta (esquina con Zumalacárregui), la calle San Juan de la Peña y la calle Miguel Servet-Compromiso de Caspe. Estas obras, que mantenían el estilo practicado a lo largo de su producción, estaban impregnadas de influencias pop y de la estética del cómic, referencias que se observaban en la síntesis formal, en los colores planos y en sus formas sencillas, así como en la tipografía de las letras o en los retratos. Más que por lo

45 ANÓNIMO, “Autonomía colectiva”, en suplemento semanal de Heraldo de Aragón, 23 de abril de 1978, p. 11 y GARCÍA BANDRÉS, “La pintada”, en suplemento semanal de Heraldo de Aragón, 7 de mayo de 1978, p. 13.

estrictamente artístico, estas obras nos interesan por mostrar cómo el cambio que se había efectuado en el país afectaba al sentido original del colectivo: si su vocación era reivindicar las peticiones de los ciudadanos, con este trabajo se producía la “insitucionalización” de la actividad desarrollada por el CPZ, que pasaba a tener como cliente el gobierno autonómico. La labor de crítica social y política impulsada por el grupo había perdido su razón de ser, por ello estos cuatro murales fueron las últimas obras realizadas por el grupo.

Conclusiones

A lo largo de sus años de actividad, el Colectivo Plástico de Zaragoza se convirtió en una experiencia sin precedentes en la ciudad siendo, hasta el día de hoy, el único grupo nacido por y para la realización de obras con una intencionalidad político-social, realizadas en contacto directo con los ciudadanos y sus necesidades. Con sus pinturas consiguieron mejorar la calidad ambiental de entornos urbanos degradados, acercaron la creación a la sociedad del momento y, en algunos casos, consiguieron que las demandas exigidas llegaran a hacerse realidad. A ello se suma el hecho de haber sido el introductor de la pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza y de un nuevo concepto de obra artística, convirtiendo ésta en una herramienta de lucha social que contribuiría a dinamizar el panorama artístico zaragozano del momento.

2000-2011 EL LUGAR DE LA MEMORIA

Núria Ricart Ulldemolins¹

“Las fosas comunes de los republicanos y de las republicanas que padecieron la dura represión de los escuadrones de la muerte franquista (...) comparten un frío, atemorizado y programado anonimato. Salvo rarísimas excepciones, nada las señala, las cubre, las localiza. Nadie ha puesto sobre ellas una piedra sin nombre que permita recordar dónde se encuentran.”²

Resumen:

La historia de España durante el siglo XX está marcada por una serie de episodios dramáticos, que producen un distanciamiento social muy complejo. El largo periodo franquista que sucede a una guerra fratricida de tres años no es condenado y revisado por las instituciones democráticas hasta el año 2004, cuando la demanda ciudadana apela a la necesidad de restituir la memoria a más de 30.000 desaparecidos. Se inicia un proceso político, cultural y social que marcará una “segunda transición”, la de la memoria histórica, superando de este modo el olvido acordado tras la muerte del dictador. Las competencias del desarrollo legal que marcan esta segunda transición son abordadas a escala autonómica, produciendo un desequilibrio territorial atenazado por intereses políticos. En Catalunya, se crea una nueva institución pública dedicada al desarrollo de la memoria histórica: el *Memorial Democràtic*. En este artículo abordamos de forma especial el interés prestado por esta institución a los llamados *espacios de memoria*; cuya singularidad será señalizada y dignificada, entendiendo el territorio a escala global y local.

Palabras clave: memoria histórica, diseño urbano, arte público, monumento, espacios de memoria

¹ **Núria Ricart Ulldemolins** (Cerdanyola del Vallés, 1975). Doctora por la Universidad de Barcelona el año 2009 a través del programa: “*Espacio público y regeneración urbana; arte, teoría y conservación del patrimonio*” (Universidad de Barcelona - UB), Master en Diseño Urbano y Licenciada en Bellas Artes. En la actualidad es profesora del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes (UB), e imparte clases en el máster oficial de *Diseño Urbano: Arte, ciudad, sociedad* de la misma universidad. Es miembro del centro de investigación *Cr Polis-Grc arte, ciudad, sociedad* (grupo de investigación consolidado: 2009 SGR 0903), desde el que ha formado parte de diversos proyectos, entre los que destaca: HAR 2.009 a 13.989-C02-01 (MICINN), HUM 2.006-12,803-C02-01, HUM 2.005 hasta 00.420 (ARTE), HUM 2004 a 22,086-E (ACCIONES CON PORTUGAL), BHA 2002-00520, PB98-1251. También forma parte de *Grup Art ES23* desde 1998, del que es co-fundadora.

² Silva, Emilio *La tierra ya no duerme* en: AAVV *La memoria de la tierra. Exhumaciones de asesinados por la represión franquista* Madrid: ed. Tébar, 2008, pp.13-15

Abstract:

The history of Spain during the twentieth century is marked by a series of dramatic episodes, which produce a very complex social distancing. The long period of Franco dictatorship that follows a three-year fratricidal war is not judged and reviewed by democratic institutions until 2004, when the public demand calls for the need to restore the memory of more than 30,000 missing people. This will start a political, cultural and social process which produces a “second transition period”, about historical memory, thus overcoming the forgetfulness agreed after the death of the dictator. The powers of legal development that make this second transition are addressed at regional scale, producing a regional imbalance in the grip of political interests. In Catalonia, it is created a new public institution devoted to the development of historical memory: the Democratic Memorial. We are especially concerned by the interest paid by this institution to the so-called *places of memory*, whose singularity is signaled and dignified, understanding the territory globally and locally.

Keywords: historical memory, urban design, public art, monuments, places of memory

En el año 2000, se abre en España la 1ª Fosa Común por parte de familiares de personas represaliadas por el franquismo durante y tras la Guerra Civil Española.³ Se inicia entonces un proceso imparable de recuperación de la memoria, en el que se evidencian las carencias del periodo histórico conocido como *transición española* (1975-1981); cuyo innegable valor fue lograr el paso de una dictadura militar de casi cuarenta años a una democracia formal, basada en un régimen de monarquía constitucional. Veinte años después, la siguiente generación empieza a profundizar en las heridas no cerradas de su historia: decenas de miles de desaparecidos⁴ producidos por la represión franquista en los años más cruentos de la guerra y la pos-guerra. Los procesos de exhumación de fosas comunes catalizan un movimiento social, cultural y político de primer orden, interesado en investigar los crímenes sucedidos durante y tras la guerra civil española; restituir la dignidad a víctimas y familiares; y poner en valor los avances desarrollados durante la IIª República Española.

Tras una década de trabajo de base protagonizado por asociaciones de ciudadanos y profesionales, se han exhumado más de 75 fosas comunes, un total de 1500 cuerpos de personas desaparecidas, sepultadas durante más de medio siglo en cunetas, campos baldíos o cementerios. Gran parte de ellas han podido ser identificadas, y posteriormente correctamente inhumadas.

3 Primera exhumación llevada a cabo con métodos de identificación científica. El equipo de trabajo y los familiares forman la Asociación por la recuperación de la Memoria Histórica. Anteriormente a esta exhumación se habían realizado muy pocas, de forma esporádica. Por ejemplo, en 1987, supervivientes de la *quinta del biberón 41* (soldados muy jóvenes reclutados para luchar en la Batalla del Ebro, 1938-39) llevan a cabo una exhumación de soldados muertos en el frente de Balaguer, cuyos restos son inhumados en el cementerio de Camarasa. En: Malgosa, Assumpció; Solé, Queralt **Fosses Comunes: un passat no oblidat** catàleg de l'exposició Catarroja (País Valencià): Generalitat de Catalunya (memorial democràtic) - Editorial Afers, 2010, p.27

4 Amnistía Internacional calcula 30.000 personas desaparecidas, en: Amnistía Internacional **España: poner fin al silencio y a la injusticia. La deuda pendiente con las víctimas de la guerra civil española y del régimen franquista** 18 de julio de 2005, p.15; aunque algunas asociaciones como la Plataforma de Víctimas Forzadas por el Franquismo sitúa la cifra en 113.000 personas desaparecidas

El marco legislativo generado en este periodo, del que cabe resaltar la llamada *Ley de la Memoria Histórica* del año 2007,⁵ ha sido determinante para otorgar base legal al proceso, y reconocer a nivel institucional la necesidad de restituir a víctimas y familiares una memoria tenazmente amputada durante toda la dictadura y treinta años de democracia.⁶ Dado que, tal y como se afirma en el informe de Amnistía Internacional a este respecto, “la única versión oficial sobre lo ocurrido [había sido] la producida y transmitida a la sociedad española por el régimen instaurado en 1939.”⁷

La estructura del estado español, dividida en 17 comunidades autónomas, otorga a éstas un papel fundamental en cuanto al desarrollo de la ley de la Memoria Histórica, induciendo a un desequilibrio territorial en su puesta en marcha. En este sentido cabe destacar la política llevada a cabo en comunidades como la de Catalunya,⁸ dónde el mismo año 2007 se legisla acerca de un organismo gubernamental independiente: el *Memorial Democràtic*. A diferencia de lo que ocurre en otras comunidades del estado español, es la Generalitat de Catalunya⁹ quien asume el liderazgo en relación a la investigación de fosas comunes y exhumaciones. Pero además, incorpora desde el inicio de su trámite parlamentario un aspecto que nos interesa destacar especialmente, el de la **señalización y dignificación de los llamados “espacios de memoria”**.¹⁰

Guerra civil y dictadura

El 18 de julio de 1936 se produce un levantamiento militar que marca el inicio de la Guerra Civil Española. El objetivo es derrocar al gobierno legítimo surgido tras comicios electorales en el marco de la 2ª República Española, e instaurar una dictadura militar que será liderada durante 36 años por el General Francisco Franco. *“Anunciado el fin de la guerra por el bando vencedor el 1 de abril de 1939, prosigue una intensa represión contra los vencidos. Además de la persecución por motivaciones políticas o religiosas, la represión por parte del Estado se extiende (...) contra homosexuales y población gitana (...). Las autoridades militares controlaran todo lo relacionado con el mantenimiento y salvaguarda del orden público, prolongando el estado de guerra hasta el 5 marzo de 1948, y luego manteniendo*

5 LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

6 De forma aislada, algunos consistorios, partidos políticos, asociaciones,...han llevado a cabo actos o promocionado monumentos en memoria de las víctimas del régimen franquista. Por ejemplo, en Barcelona, en el año 1985 se dignifica y monumentaliza la fosa común del Cementerio de Montjuïc, llamado el Fossar de la Pedrera; y en 1988 se erige un monumento en la Rambla del Carmel en honor a las Brigadas Internacionales. En: Lecea, Ignasi de; Remesar, Antoni; Grandas, Carme Catàleg de l'Art públic de Barcelona, on line, Ajuntament de Barcelona-Universitat de Barcelona, 2004 <<http://www.bcn.cat/artpublic>>

7 Amnistía Internacional, 2005 (op. cit.) p.5

8 Las comunidades que más han desarrollado la ley han sido aquellas gobernadas por el Partido Socialista (Aragón, Castilla la Mancha, Extremadura, Andalucía) o grupos de izquierda asociados (Catalunya).

9 La Generalitat de Catalunya és la institució que governa en el territori de la Comunitat Autònoma de Catalunya.

10 La *Generalitat de Catalunya*, a través de la Institución *Memorial Democràtic*, impulsa la dignificación de lo que llaman “espacios de memoria”. Aún así, en este documento se da un giro a este concepto y tanto en títulos como en el texto se alude a ellos como “lugares de memoria”; expresando de este modo de forma más directa la dimensión simbólica de estos espacios.



competencias políticas y jurisdiccionales, que les permitirán actuar en términos sustanciales al margen de cualquier control de carácter civil. A lo largo del régimen franquista se acumulan numerosas víctimas de violaciones de derechos humanos, que por su naturaleza y gravedad equivalen a crímenes de lesa humanidad.”¹¹

Efectivamente, según Amnistía Internacional los crímenes del franquismo son crímenes de lesa humanidad y por tanto imprescriptibles puesto que cumplen dos condiciones: “a) se cumplieron de forma sistemática o (...) a gran escala y, b) fueron instigados por un gobierno o por una organización política o grupo.”¹²

El mismo año de la “Victoria”, el régimen aprueba la *Ley de responsabilidades políticas*, cuyas consecuencias – de índole básicamente económica- se ceban contra “quienes soportaron causas revolucionarias desde 1934.”¹³ Un año después, el cuerpo judicial del régimen, -a través de jueces instructores-, inician la llamada *Causa general*, de cuyas “investigaciones” se desprenden sentencias de muerte o condenas de cárcel por crímenes llevados a cabo durante la “dominación roja”.¹⁴ Ese mismo año, se aprueba la *Ley de la represión de la masonería y del comunismo*. En 1941, la *Ley de Seguridad del Estado*. En 1947, la *Ley de represión del bandidaje y el terrorismo*. Las causas abiertas conforme a estas leyes se suman a los consejos de guerra y los juicios sumarísimos constituidos en jurisdicción militar.¹⁵ La estrategia del terror llevada a cabo por la dictadura produce cientos de miles de represaliados (fusilados, torturados, encarcelados y desaparecidos); con consecuencias en la convivencia diaria. Efectivamente, tras la guerra el distinto trato otorgado a víctimas de un bando y otro se fundamenta en el estado de sitio sostenido en el tiempo, la presión social y policial a los rojos y sus familias; versus al honor y la gloria otorgados

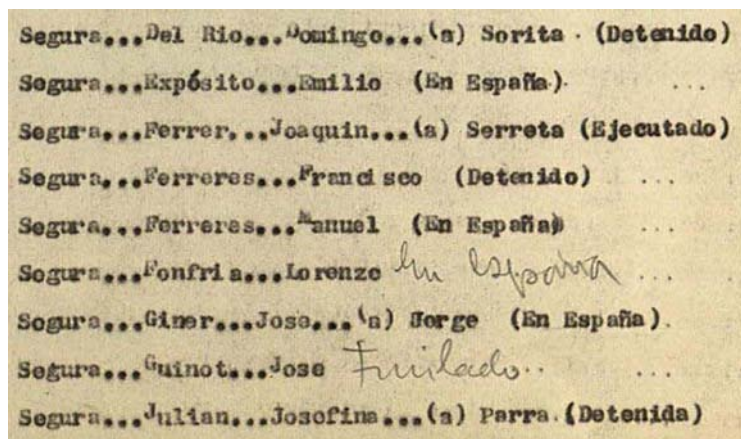
11 Amnistía Internacional 2005 (op.cit) p.10.

12 Amnistía Internacional 2005 (op.cit) p.23

13 Malgosa, Assumpció; Solé, Queralto 2010 (op.cit) p.24 Durante cuarenta años el regimen legislará a través de las Leyes Fundamentales del Reino y de los Principios Fundamentales del Movimiento.

14 En los expedientes de la *Causa General*, -actualmente accesibles gracias a la labor de digitalización llevada a cabo después de la aprobación de la ley en el portal PARES del Ministerio de Cultura -, las zonas de España que durante la guerra eran controladas por el ejército y/o los milicianos republicanos, eran descritas con esta terminología vinculando *rojo* a *terror*, *dominio*, etc.

15 Entre 1938 y 1953, se estima un total de 3.385 fusilamientos sólo en Catalunya.



FC-CAUSA_GENERAL,1398,EXP.8 1938 aprox. Detalle del expediente correspondiente a la pieza principal o primera de la provincia de Castellón. Duplicado del fichero de inculpados.

a los caídos “por dios y por España”, cuyos nombres se gravarán en las fachadas de las iglesias de todos los pueblos y ciudades hasta el fin de la dictadura, y aún mucho más allá.¹⁶

Este desequilibrio se revela por ejemplo durante los últimos meses de la guerra civil, cuando el ejército franquista logra pasar el Ebro y toma terreno semana tras semana. Los soldados republicanos quedan muertos en territorio enemigo, y serán en muchos casos los vecinos de las poblaciones cercanas los que cavarán fosas para enterrar a estos muertos. En el frente del Ebro hay centenares de fosas de republicanos en paradero desconocido. Tras el fin de la guerra, pero sobre todo a partir de los años 50, gran parte de los soldados franquistas muertos son exhumados y llevados al Valle de los Caídos, el *gran monumento* de la dictadura. Mientras que las miles de fosas comunes de soldados y represaliados por Franco se entierran en el olvido.¹⁷

Un olvido basado en el terror y la represalia como herramienta política, estrategia propia de regímenes totalitarios.

Ya en 1969, la estrategia del olvido es legislada a través de un decreto-ley aprobado el mes de marzo, *por el que se declara la prescripción de todos los delitos cometidos con anterioridad al 1 de abril de 1939*. Su contenido coarta derechos fundamentales de víctimas y familiares de la represión, como son el “derecho a la restitución, componente del derecho a la reparación, lo que exige que se haga efectivo el derecho a saber”¹⁸.

Este decreto será justificación suficiente, para gran parte del poder judicial actual,

16 La escisión social para el dominio ideológico y político tiene en la dictadura franquista su máxima expresión, aunque la historia de España se caracteriza, sobre todo durante los siglos XIX y XX por una grave escisión ideológica que marcará su devenir histórico. “*Españolito que vienes/ al mundo te guarde Dios,/ una de las dos Españas/ ha de helarte el corazón*” Antonio Machado.

17 La macabra política de hacer del Valle de los Caídos el gran monumento de la victoria franquista también pasa por inhumar en su fosa común cuerpos anónimos de represaliados, muchos de ellos muertos durante las labores de construcción, pero también exhumados de cementerios y/o fosas comunes de toda España, sin ningún tipo de permiso de los familiares.

18 Amnistía Internacional 2005 (op.cit) p.6

I. Disposiciones generales

JEFATURA DEL ESTADO

DECRETO-LEY 10/1969, de 31 de marzo, por el que se declara la prescripción de todos los delitos cometidos con anterioridad al 1 de abril de 1939.

La convivencia pacífica de los españoles durante los últimos treinta años ha consolidado la legitimidad de nuestro Movimiento, que ha sabido dar a nuestra generación seis lustros de paz, de desarrollo y de libertad jurídica como difícilmente se han alcanzado en otras épocas históricas.

Por ello, y con ocasión de cumplirse el primero de abril de mil novecientos sesenta y nueve treinta años desde la fecha final de la Guerra de Liberación, es oportuno hacer expreso reconocimiento de la prescripción de las posibles responsabilidades penales que pudieran derivarse de cualquier hecho que tenga relación con aquella Cruzada, quedando de esta forma jurídicamente inoperante cualquier consecuencia penal de lo que en su día fue una lucha entre hermanos, unidos hoy en la afirmación de una España común más representativa y, como nunca, más dispuesta a trabajar por los caminos de su grandeza futura.

En su virtud, a propuesta del Consejo de Ministros en su reunión del día veintiocho de marzo de mil novecientos sesenta y nueve, en uso de la autorización que me confiere el artículo trece de la Ley Constitutiva de las Cortes, textos refundidos de las Leyes Fundamentales del Reino, aprobadas por Decreto de veinte de abril de mil novecientos sesenta y siete, y oída la Comisión a que se refiere el apartado I del artículo doce de la citada Ley,

DISPONGO:

Artículo primero.—Se declaran prescritos todos los delitos cometidos con anterioridad al uno de abril de mil novecientos treinta y nueve.

Esta prescripción, por ministerio de la Ley, no requiere ser judicialmente declarada y, en consecuencia, surtirá efecto respecto de toda clase de delitos, cualesquiera que sean sus autores, su gravedad o sus consecuencias, con independencia de su calificación y penas presuntas, y sin tener en cuenta las reglas que los Códigos vigentes establecen sobre cómputo, interrupción y reanudación de los plazos de prescripción del delito.

Artículo segundo.—Extinguida por prescripción la acción para promover su investigación y castigo, no se incoará a partir de la publicación de este Decreto-ley ningún proceso por delitos anteriores a la fecha señalada; se procederá inmediatamente al sobreseimiento y archivo de los procedimientos en que no haya recaído aún sentencia firme, sin que puedan abrirse los archivados por rebeldía de los procesados, y quedarán sin efecto todas las medidas procesales derivadas de la misma.

Artículo tercero.—Por los Ministerios correspondientes se dictarán las disposiciones complementarias que se requieran para la aplicación inmediata del presente Decreto-ley.

Artículo cuarto.—Del presente Decreto-ley, que entrará en vigor al día siguiente de su publicación en el Boletín Oficial del Estado, se dará cuenta inmediata a las Cortes Españolas.

Así lo dispongo por el presente Decreto-ley, dado en Madrid a treinta y uno de marzo de mil novecientos sesenta y nueve.

FRANCISCO FRANCO

para no abrir diligencias e investigar lo sucedido durante la guerra civil española.

Decreto-ley 10/1969, de 31 de marzo, por el que se declara la prescripción de todos los delitos cometidos con anterioridad al 1 de abril de 1939

1975-1981 Transición política

Tras la muerte del dictador el 20 de noviembre de 1975, el rey Juan Carlos asume la jefatura del estado.¹⁹ Se inicia en ese momento un proceso de transición política hacia la democracia. Se trata de un periodo intenso y complejo, en el que los agentes protagonistas evitan el conflicto para posibilitar el consenso político.²⁰ Tras una serie de avances sustantivos en el logro de un estado de derecho, -entre los que destacan la *Ley de reforma política* (1976), la legalización del Partido Comunista (1977), las primeras elecciones democráticas (1977), la creación de una ponencia constitucional,...- se aprueba la Ley de Amnistía, el día 15 de octubre de 1977. Los protagonistas de la transición acuerdan mantener la estrategia del olvido en pos de la paz social. En dicha ley, “a la vez que se concedía el indulto y la puesta en libertad de presos encarcelados por motivos políticos durante el régimen franquista, se incluyeron disposiciones de pretendido perdón y olvido respecto de actos, considerados por el derecho internacional de crímenes contra la humanidad.”²¹

“En todo caso están comprendidos en la amnistía:

- a) Los delitos de rebelión y sedición, así como los delitos y faltas cometidos con ocasión o motivo de ellos, tipificados en el Código de justicia Militar.
- b) La objeción de conciencia a la prestación del servicio militar, por motivos éticos o religiosos.
- c) Los delitos de denegación de auxilio a la Justicia por la negativa a revelar hechos de naturaleza política, conocidos en el ejercicio profesional.
- d) Los actos de expresión de opinión, realizados a través de prensa,

19 Juan Carlos de Borbón y Borbón, hijo de Juan de Borbón y Battenberg y nieto de Alfonso XIII, fue proclamado rey de España por las Cortes el 22 de noviembre de 1975, como legítimo heredero de Franco. Durante el discurso que proclama el día de la coronación deja entrever su voluntad de instaurar la democracia. En: Lynch, John (dir.) Tusell, Javier; Paniagua, Javier *La España democrática* Madrid: El País, 2008, p.23. Posteriormente, la Constitución Española de 1978 otorga al rey la jefatura de las Fuerzas Armadas.

20 El consenso político es la “marca” de la transición española; objeto de estudio y modelo político de transición.

21 Amnistía Internacional 2005 (op.cit) p.10

imprensa o cualquier otro medio de comunicación.

e) Los delitos y faltas que pudieran haber cometido las autoridades, funcionarios y agentes del orden público, con motivo u ocasión de la investigación y persecución de los actos incluidos en esta Ley.

f) Los delitos cometidos por los funcionarios y agentes del orden público contra el ejercicio de los derechos de las personas.”

Artículo segundo de la Ley 48/1977, de 15 de octubre, de Amnistía.

La ley de Amnistía de 1977 será el segundo gran escudo jurídico, tras el decreto-ley de 1969 sobre las prescripciones de los delitos de la guerra civil, para no investigar los crímenes del franquismo.

El momento álgido de la transición es la aprobación por las Cortes, -y la posterior ratificación del pueblo por referendum-, de la Constitución Española de 1978; de la que emanan el conjunto de derechos y deberes de los ciudadanos del estado.²²

Ésta se basa en cinco principios fundamentales: “estado democrático, estado de derecho, estado social, monarquía parlamentaria y estado autonómico”²³. Tras la aprobación de la Constitución, se reparan los Fueros de Euskadi y Navarra, así como la Generalitat de Catalunya,²⁴ lo que dará pie a un modelo de estado descentralizado organizado en Comunidades Autónomas.

El fin de la transición política española se puede establecer el día 24 de febrero de 1981, tras el fracaso del intento de golpe de estado encabezado por el general Tejero y Milán del Bosch (conocido como 23F). La democracia, -también la monarquía-, salen reforzadas tras este acontecimiento cuyo desenlace tiene en vilo durante 24 horas a todo un pueblo.²⁵

2000-2011 Segunda transición

“Se pudo llegar a esa fosa, al lugar secreto, gracias a un romance que la gente cantó durante casi setenta años en voz baja.”²⁶

El trauma humano acaecido entre 1936 y 1975, y muy especialmente entre los años de la guerra y la pos-guerra, no se empieza a afrontar en este país hasta treinta años después de la muerte del dictador. Los supervivientes de la guerra y de la cárcel no

22 “La Nación española, deseando establecer la justicia, la libertad y la seguridad y promover el bien de cuantos la integran, en uso de su soberanía, proclama su voluntad de:

Garantizar la convivencia democrática dentro de la Constitución y de las leyes conforme a un orden económico y social justo.

Consolidar un Estado de Derecho que asegure el imperio de la ley como expresión de la voluntad popular.

Proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, sus culturas y tradiciones, lenguas e instituciones.

Promover el progreso de la cultura y de la economía para asegurar a todos una digna calidad de vida.

Establecer una sociedad democrática avanzada, y
Colaborar en el fortalecimiento de unas relaciones pacíficas y de eficaz cooperación entre todos los pueblos de la Tierra.” *Preámbulo de la Constitución Española de 1978*

23 AAVV *El franquismo a Catalunya. La lluita per la democràcia i l'autogovern* vol IV Barcelona: Edicions 62, 2006, p.231

24 Las nacionalidades históricas habían sido completamente represaladas durante todo el franquismo
25 Cercas, Javier *Anatomía de un instante* Mondadori, 2009

26 Rivas, Manuel *Boca abajo* prólogo de: AAVV *La memoria de la tierra* 2008 (op.cit) p.9



Fotografía de una fosa común, Clemente
Bernard y Eloy Alonso, 2008



Placa en la iglesia de Vallivana. Caídos por Dios y por España, 1936.
Foto de la autora, 2011

pudieron en su mayoría explicar lo ocurrido puesto que la ley de la supervivencia dejó muy adentro los recuerdos. En mi casa, mi abuela nunca expresó recuerdo alguno de los ocho años de cárcel que la separaron de su hijo pequeño; mi abuelo parecía velar pensamientos hablando únicamente de los gusanos en las lentejas, en los campos de concentración franceses. Ahora sé que, como las personas maltratadas, sentían un sentimiento de culpa, acentuado por el contexto en el que, tras el trauma, tuvieron que desarrollar sus vidas siempre más tachados de “rojos”.

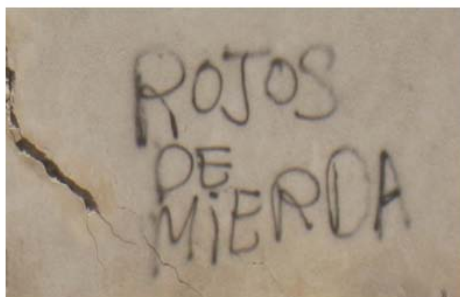
Como ellos, hubo centenares de miles de personas. Y peor aún; hoy hay hijos, nietos, sobrinos,...que buscan a sus familiares en fosas comunes en cualquier rincón de España.

30.000 desaparecidos

Emilio Silva, -nieto de represaliado-, es una de estas personas. El 28 de octubre del 2000, junto con un equipo interdisciplinar de arqueólogos, antropólogos y forenses, abre en España la 1ª Fosa Común con técnicas de exhumación e identificación científicas. Se trata de la fosa conocida como “los trece de Priaranza”. En ella se identifican a trece hombres asesinados por un grupo de pistoleros falangistas el 16 de octubre de 1936, a la salida de la localidad leonesa de Priaranza del Bierzo.

Así nace la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH).²⁷ Sus labores de búsqueda, localización, exhumación, identificación, homenaje e inhumación han sido compartidas durante estos años con otras muchas asociaciones de base, vinculadas a diferentes territorios (incluso localidades) de la geografía española.

²⁷ Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica <<http://www.memoriahistorica.org.es>>



Pintada en la calle. Morella, 2011



Desagravio tras un atentado en el Monumento a los caídos, Barcelona, 1971 Foto: Pepe Encinas



ARMH

¿Por qué los padres
de la constitución dejaron
a mi abuelo en una cuneta?

Es la sociedad civil movilizada la protagonista de esta segunda transición, la transición que puede iniciar un complejo proceso de reparación de unos crímenes aún impunes; reparación que pasa por un proceso colectivo de memoria.

En este sentido cabe destacar dos principios de reciente consideración subrayados por Diane Orentlicher para el informe “Conjunto de Principios actualizado para la protección y la promoción de los derechos humanos mediante la lucha contra la impunidad”, redactado con vistas al 61º período de sesiones de la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas en 2005. Los principios 2 y 3 aluden a la memoria colectiva.²⁸

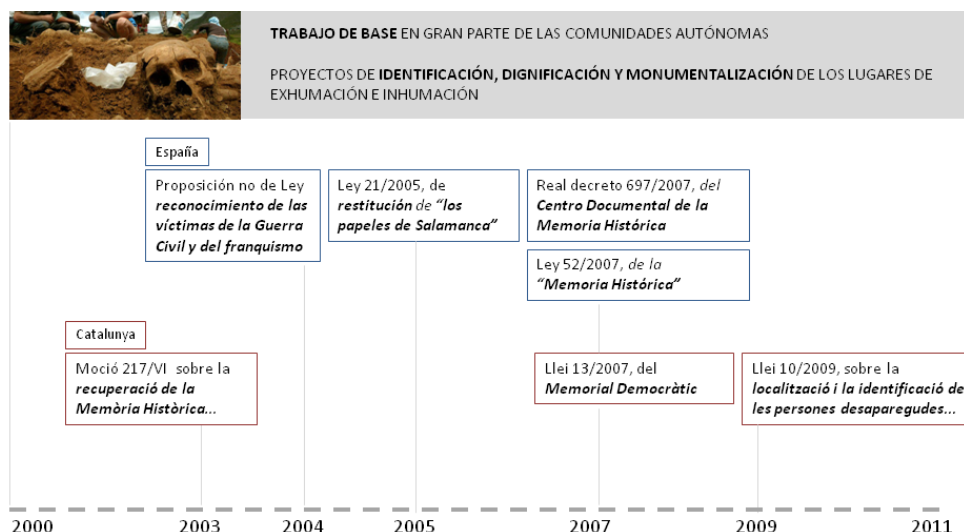
La memoria de la sociedad no puede sino dar soporte al derecho internacional que asiste a víctimas y familiares, en el que se reclama (de forma apropiada y proporcional a la gravedad de la violación) una “reparación plena y efectiva (...) en las formas siguientes: restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción, y garantías de no repetición.” Algunas de las medidas que conforman estas formas de reparación pasan por la “búsqueda de las personas desaparecidas,...”; por la “declaración oficial o decisión judicial que restablezca la dignidad” de víctimas de juicios sumarísimos, tribunales ilegales, etc.; pero también por la activación de mecanismos de “conmemoración y homenaje a las víctimas”.²⁹

28 “Principio 2. El derecho inalienable a la verdad. *Cada pueblo tiene el derecho inalienable a la verdad acerca de los acontecimientos sucedidos en el pasado en relación con la perpetración de crímenes aberrantes y de las circunstancias y los motivos que llevaron, mediante violaciones masivas o sistemáticas, a la perpetración de esos crímenes. (...)*

Principio 3. El deber de recordar

El conocimiento por un pueblo de la historia de su opresión forma parte de su patrimonio y por ello se debe conservar. Para ello se deben adoptar medidas adecuadas, en aras del deber de recordar que incumbe al Estado, para preservar los archivos y otras pruebas relativas a violaciones de derechos humanos y el derecho humanitario y para facilitar el conocimiento de tales violaciones. Estas medidas deben estar encaminadas a preservar del olvido la memoria colectiva y, en particular, evitar que surjan tesis revisionistas o negacionistas.” “Conjunto de Principios actualizado para la protección y la promoción de los derechos humanos mediante la lucha contra la impunidad” Documento ONU E/CN.4/2005/102/Add.1, del 8 de febrero de 2005

29 Resolución 2005/35 de la Comisión de Derechos Humanos de Naciones Unidas del 19 de abril de 2005 sobre los Principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos y de violaciones graves del derecho internacional humanitario a interponer recursos y obtener reparaciones (punto IX)



En paralelo a este proceso, se inicia el recorrido parlamentario que culminará con la aprobación de la llamada Ley de la Memoria Histórica en el año 2007,³⁰ con los votos en contra del Partido Popular y Esquerra Republicana de Catalunya. Recorrido que se inicia con una Proposición no de ley el año 2002, la cual reconoce por primera vez a "las víctimas de la Guerra Civil y del régimen franquista en sede parlamentaria"³¹. Dicho recorrido llevará a organizaciones como Amnistía Internacional a hacer una serie de recomendaciones comunicadas al gobierno en el año 2004, entre las que destacan:

- "Impulsar medidas para asegurar, de forma homogénea en todo el territorio español, que se llevan a cabo las *exhumaciones propuestas por los familiares de víctimas de la Guerra Civil y del régimen franquista, con todas las garantías judiciales y forenses (...)*
- *Asegurar el acceso de los familiares de víctimas de la Guerra Civil y del régimen franquista a los **archivos** y otras fuentes documentales con financiación pública total o parcial (...)*
- *Estudiar medidas de reparación, en particular aquellas que contribuyan a la **redignificación** de las víctimas.*"³²

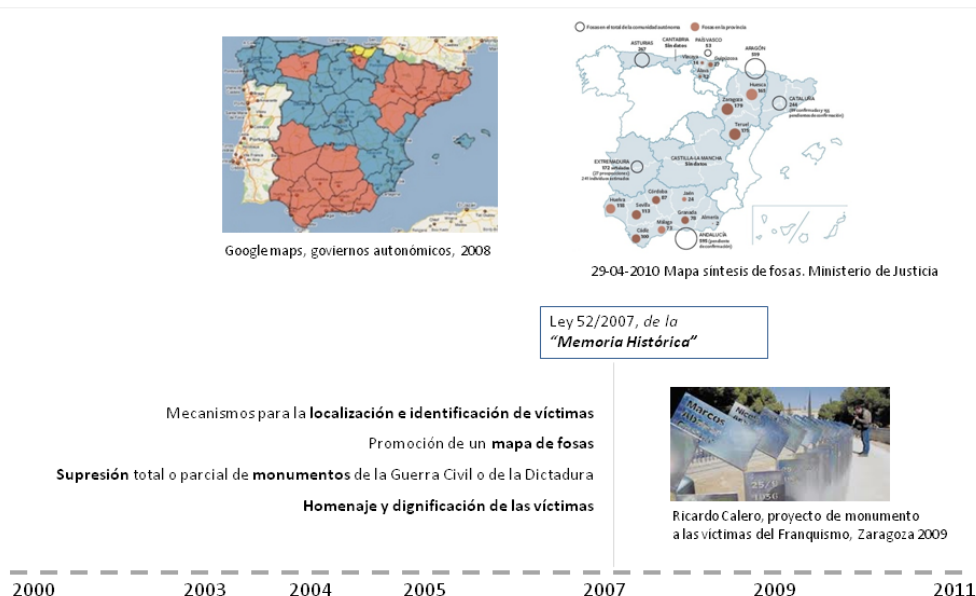
La Ley de Memoria Histórica aprobada el 26 de diciembre de 2007 en el Congreso de los Diputados desarrolla algunas de estas recomendaciones, y condena de forma explícita, tras más de treinta años desde las primeras elecciones democráticas,³³ al régimen franquista:

30 LEY 52/2007, de 26 de diciembre (op.cit)

31 Amnistía Internacional 2005 (op.cit) p.7

32 Amnistía Internacional 2005 (op.cit) p.13

33 Un año antes de la aprobación de la ley, el 17 de marzo de 2006, la Comisión Permanente de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa aprueba por unanimidad la "primera gran condena internacional al franquismo (...) ya que en los años 40 la ONU sólo rechazó el apoyo de Franco al nazismo." En su resolución, el Consejo propone fijar el 18 de julio como fecha internacional de condena al franquismo, convertir el Valle de los Caídos en un espacio de exposición sobre la represión y a erigir monumentos en homenaje a las víctimas del régimen franquista. En: Cué, Carlos E. **El consejo de Europa condena el franquismo e insta a España a honrar a sus víctimas** EL PAÍS, sábado 18 de marzo de 2006



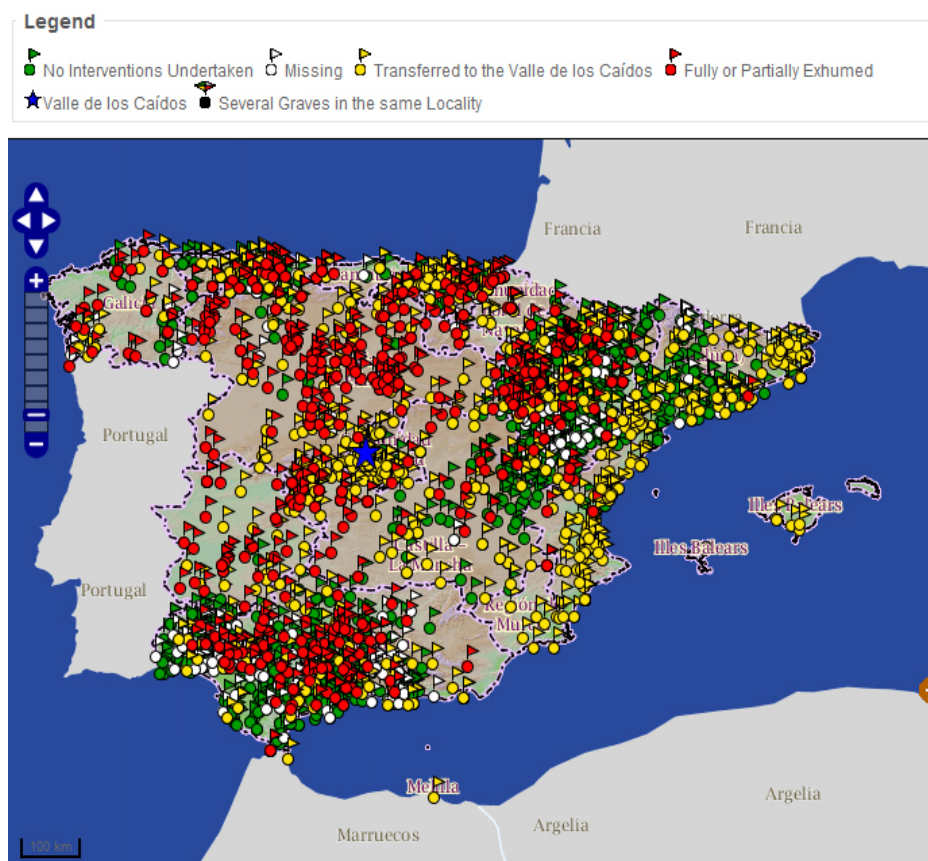
"Esta Ley atiende a lo manifestado por la Comisión Constitucional del Congreso de los Diputados que el 20 de noviembre de 2002 aprobó por unanimidad una Proposición no de Ley en la que el órgano de representación de la ciudadanía reiteraba que «nadie puede sentirse legitimado, como ocurrió en el pasado, para utilizar la violencia con la finalidad de imponer sus convicciones políticas y establecer regímenes totalitarios contrarios a la libertad y dignidad de todos los ciudadanos, lo que merece la condena y repulsa de nuestra sociedad democrática». La presente Ley asume esta Declaración así como la condena del franquismo contenida en el Informe de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa firmado en París el 17 de marzo de 2006 en el que se denunciaron las graves violaciones de Derechos Humanos cometidas en España entre los años 1939 y 1975."

En el *artículo 2: reconocimiento general*, "...se reconoce y declara el carácter radicalmente injusto de todas las condenas, sanciones y cualesquiera formas de violencia personal producidas por razones políticas, ideológicas o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil, así como las sufridas por las mismas causas durante la Dictadura."

En el *artículo 11* se establecen los mecanismos de *Colaboración de las Administraciones públicas con los particulares para la localización e identificación de víctimas*, por lo que se deja en manos de las administraciones autonómicas y locales el desarrollo de este punto, extremadamente sensible.

En el *artículo 12. Medidas para la identificación y localización de víctimas*, se insta a la elaboración de un mapa de fosas, en todo el territorio, con el conjunto de información elaborado por las distintas administraciones.

Se establecen, asimismo, una serie de medidas (*artículos 15 y 16*) en relación con los *"símbolos y monumentos conmemorativos de la Guerra Civil o de la Dictadura*,



Mapa de fosas. Ministerio de Justicia (Gobierno de España) Marzo 2012 <http://mapadefosas.mjjusticia.es/exovi_externo/CargarMapaFosas.htm>

sustentadas en el principio de evitar toda exaltación de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura, en el convencimiento de que los ciudadanos tienen derecho a que así sea, a que los símbolos públicos sean ocasión de encuentro y no de enfrentamiento, ofensa o agravio.” Aunque en muchas ciudades y pueblos ya se había empezado esta tarea con el desarrollo de la democracia, en base a este artículo se procederá de forma generalizada a la revisión del nomenclator, a la destrucción total o parcial de monumentos franquistas, y a la supresión en el espacio público de símbolos del movimiento.

En relación al acceso a los documentos originales y a los archivos,³⁴ el *Artículo 20 establece la Creación del Centro Documental de la Memoria Histórica y Archivo General de la Guerra Civil*, ubicado actualmente en Salamanca.³⁵

34 Actualmente se puede acceder a gran parte de los archivos digitalizados de la llamada “Causa General” a través del portal PARES, del Ministerio de Cultura. <<http://pares.mcu.es/>>

35 El objeto del Centro Documental es entre otros “*reunir y recuperar todos los fondos documentales, testimonios orales y por cualquier otro medio relativos al periodo histórico comprendido entre 1936 y 1978*” (REAL DECRETO 697/2007, de 1 de junio, por el que se crea el Centro Documental de la Memoria Histórica). Se crea a través de la Ley 21/2005, de 17 de noviembre, de restitución a la Generalidad de Cataluña de los documentos incautados con motivo de la Guerra Civil custodiados en el Archivo General de la Guerra Civil Española y de creación del Centro Documental de la Memoria Histórica. Efectivamente, en la disposición adicional segunda de dicha ley se insta a que los documentos de la Guerra Civil relativos a Catalunya sean transportados a un archivo de dicha comunidad. El Partido Popular, en contra de la partición del archivo, responde cambiando el nombre de la calle (el partido que gobierna en Salamanca) donde se ubica el Centro, llamándola Calle del Expolio.

Catalunya: Memorial Democràtic

"Els hem enterrat en un camp, en un esglaió de la barrancada. El capità i el sanitari i un soldat de la quinta del 24."³⁶

La mayor parte de víctimas desaparecidas, -inhumadas en las más de 200 fosas comunes en Catalunya-, son soldados republicanos muertos en el frente o en hospitales de campaña; ya sea durante la batalla del Ebro (1938), ya sea en los frentes de retirada hacia la frontera con Francia.³⁷

Los soldados muertos en los hospitales, no siempre identificados, pudieron recibir sepultura dentro de fosas comunes habilitadas en los cementerios de los pueblos, o bien cerca de ellos. Pero hay un número indeterminado de fosas, - con cuerpos de soldados muertos en el frente-, cuyo paradero es desconocido, sobre todo a lo largo del cauce del río Ebro y de la Franja de Poniente.³⁸

Cuando Franco proclama el día de la Victoria, el mes de abril del año 1939, la represión contra la población civil empieza a cebarse en áreas urbanas. Centenares de fusilamientos se cometen en las cuatro capitales catalanas (Barcelona, Lérida, Gerona y Tarragona). Los cuerpos de estas personas serán inhumadas en las fosas comunes de los respectivos cementerios. En comunidades como Andalucía, Extremadura o Castilla León, la represión hacia la población civil será mucho más cruenta y sostenida en el tiempo, dada la temprana ocupación de estos territorios por parte de las tropas sublevadas.

Aún siendo tardía la ocupación de Catalunya, decenas de núcleos urbanos e industrias estratégicas padecieron bombardeos desde 1938 hasta el fin de la guerra por parte de la aviación italiana y sublevada. Otro hecho destacable fueron las grandes migraciones, que pasaron masivamente durante los últimos meses de la guerra por su frontera hacia Francia. Además hubo edificios que en ese sangriento periodo se convirtieron en cárceles, hospitales, escuelas,...Todos estos hechos dejaron huellas en lugares que hoy pueden formar parte de lo cotidiano.

La política de memoria histórica llevada a cabo por las instituciones catalanas tras la muerte de Franco se desarrolla a escala municipal en diversos periodos. El nomenclátor y los signos franquistas más significativos son sustituidos durante los primeros años de democracia. A finales de la década de los 80 y principios de los 90, en plena campaña olímpica en la ciudad de Barcelona, se emplazan diversos monumentos conmemorativos como el situado en el Fossar de la Pedrera en el cementario de Montjuïc (1985); el dedicado a las Brigadas Internacionales (1988); el Monumento a la República, dedicado a Pi i Margall (1990); las Pajaritas (1991), reproducción de una obra de 1923 de Ramón Acín (artista aragonés represaliado)³⁹.

³⁶ Tarrés, Pere (1938) *El meu diari de guerra* Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona:2004, p.196

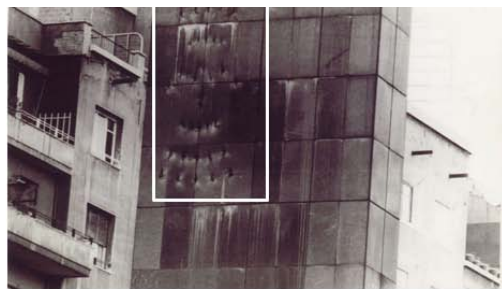
³⁷ La batalla del Ebro constituye una de las más largas y costosas batallas a nivel de bajas militares por parte de los dos bandos durante la Guerra Civil.

³⁸ El bando sublevado podía enterrar a sus muertos con tiempo para su identificación, ya que caían en "su" territorio; en cambio un gran número de soldados republicanos morían en territorio enemigo, razón por la cual sus cuerpos eran sepultados sin identificar; enterrados por la población civil de los alrededores en fosas, en muchos casos sin ningún tipo de señalización.

³⁹ De Lecea, Ignasi; Remesar, Antoni; Grandas, Carme *Catàleg de l'Art Públic de Barcelona*



Monumento a Jose Antonio. Barcelona, 1969 (DIGASA)



Extracción de símbolos franquistas del Monumento a Jose Antonio, Barcelona, 1981 Foto: Xavier Valls

Posteriormente, la ley de la memoria histórica de 2007 trazará una doble estrategia política en Catalunya; la desarrollada a escala local a través de los ayuntamientos; y la llevada a cabo a escala autonómica por la Generalitat de Catalunya a través de una nueva institución; el Memorial Democràtic, creado en el contexto político de la Memoria Histórica en todo el estado español.

Para ilustrar esta divergencia en un mismo territorio será interesante observar lo sucedido en la ciudad de Barcelona, cuya política de supresión de monumentos franquistas por parte del consistorio deja espacios significativos de la ciudad en estado de afasia urbana.⁴⁰

El mes de octubre de 2007 el *Parlament de Catalunya* aprueba la ley del *Memorial Democràtic*, recogiendo algunas de las propuestas desarrolladas cuatro años antes a través de la Moción 217/VI sobre “*la recuperació de la memòria democràtica pel que fa al reconeixement de les persones desaparegudes durant la Guerra Civil i la postguerra*”.⁴¹

El objeto de la ley del *Memorial Democràtic*, tal y como se expresa en su preámbulo,

Barcelona, 2004 <http://www.bcn.cat/artpublic>

40 Los grandes monumentos del franquismo son borrados sin dejar huella ninguna de lo que sucedió en estos lugares. Monumento a Jose Antonio; Monumento de la Victoria; Monumento a los caídos;... “*Els símbols componen un sistema de comunicació a través del qual un règim polític transmet significats i valors (...) Però, què passarà amb l’obelisc?* [en enero de 2011 se extrae de la base del obelisco situado entre Paseo de Gracia y Diagonal en Barcelona la escultura de la Victoria de Marés] *Potser deixar-lo nu seria una bona metàfora: el buit de l’obelisc esdevindria un reflex del buit ètic i memorial de la democràcia actual.*” Guixé, Jordi **La nuesa de la memòria** Notícies del Memorial Democràtic Di-l-luns, 31 de gener de 2011

41 “Impulsar, en el termini de tres mesos, la creació d’un consorci o ens similar amb la participació de l’Administració de la Generalitat i dels ens locals que ho desitgin, amb els objectius següents:

Primer. Culminar el mapa de tots els llocs on hi ha fosses comunes a Catalunya, incloent-hi el treball de camp corresponent.

Segon. Elaborar una base de dades o un cens de les persones desaparegudes a Catalunya durant la Guerra Civil i la postguerra immediata que puguin estar enterrades de manera irregular o en fosses comunes, tenint en compte les peticions i les dades d’identificació facilitades pels familiars.

Tercer. Preveure els mitjans materials i personals necessaris –unitats administratives i grups de recerca integrats per arqueòlegs, antropòlegs, metges forenses, excavadors i personal auxiliar– per a rescatar i classificar les restes humanes.

Quart. Tenint en compte els resultats dels informes tècnics i les peticions que es presentin, dur a terme els treballs de recuperació per mitjà de l’exhumació de les restes humanes de les fosses comunes, començant amb una prova pilot.

Cinquè. Dignificar les fosses comunes localitzades erigint-hi un monòlit amb la corresponent placa explicativa perquè les noves generacions puguin mantenir viva una part de llur memòria.” Moció 217/VI sobre “*la recuperació de la memoria històrica, especialment pel que fa al reconeixement de les persones desaparegudes durant la Guerra Civil i la postguerra*”, del 31 de marzo de 2003



Extracció de la escultura Victoria de Marès ubicada tras la Guerra Civil en el obelisco dedicado a Pi i Margall durante la 2ª República en el cruce de Diagonal con Paseo de Gracia. Barcelona, enero 2011. Fotografía de Antoni Remesar.

es “desplegar les polítiques públiques del Govern adreçades a l’acció cívica de recuperació, commemoració i foment de la memòria democràtica, i en concret, del coneixement del període de la Segona República, de la Generalitat republicana, de la Guerra Civil, de les víctimes del conflicte per motius ideològics, de consciència, religiosos o socials, de la repressió de la dictadura franquista, de l’exili i la deportació, de l’intent d’eliminar la llengua i la cultura catalanes, dels valors i les accions de l’antifranquisme i de totes les tradicions de la cultura democràtica...” En el artículo 3, se explicitan las funciones que debe ejercer, entre las que destaca “La difusió del patrimoni democràtic i dels **espais de la memòria**, amb la creació d’un fons informatiu integrat per un servei d’informació documental, un portal informàtic, un banc de dades audiovisuals i bases de dades, i també amb l’organització d’exposicions.”

Dos años después, en el mes de junio de 2009 se aprueba la ley “sobre la localització i la identificació de les persones desaparegudes durant la Guerra Civil i la dictadura franquista, i la dignificació de les fosses comunes”, que abordará de forma mucho más concreta la problemática específica de las fosas comunes. Por tanto se legisla en relación al proceso de exhumación e identificación de los cuerpos, pero también en relación a la dignificación de estos lugares.

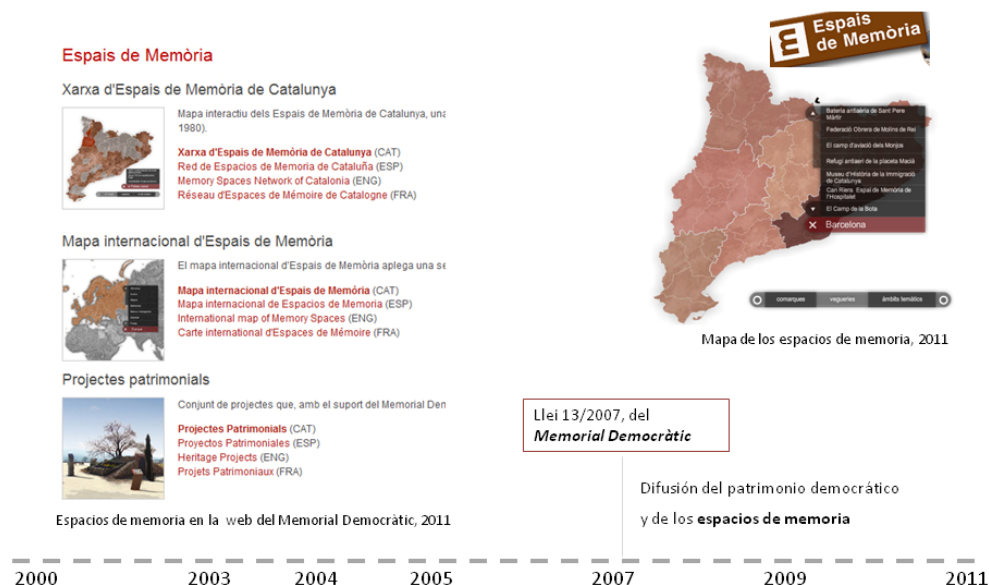
Article 1 Objecte

L’objecte d’aquesta llei és:

- a) Localitzar les persones desaparegudes durant la Guerra Civil i la dictadura franquista (...)
- b) **Senyalitzar i dignificar els llocs dels enterraments i recuperar-los com a espais de memòria. (...)**

Article 8

3. En el cas que la intervenció en un indret on es puguin localitzar restes de persones desaparegudes consisteixi a recuperar-lo com a espai de memòria, cal adoptar les mesures pertinents per a garantir-ne la preservació i fer-hi la senyalització i dignificació corresponent, amb



l'estudi previ, i la divulgació posterior, dels esdeveniments històrics associats a la desaparició d'aquelles persones. (...)

Ley 10/2009, del 30 de junio "sobre la localització i la identificació de les persones desaparegudes durant la Guerra Civil i la dictadura franquista, i la dignificació de les fosses comunes"

En cuestión de tres años, esta institución impulsa un conjunto importante de medidas, entre las que destacan la atención de víctimas y familiares de la represión franquista, la georeferenciación de fosas comunes, la gestión de exposiciones itinerantes, la identificación de símbolos franquistas en espacios públicos y la promoción de actividades de divulgación. La construcción de la memoria pasa por una estrategia clara de patrimonialización, en base a la cual se señalizan y dignifican una red territorial de *espacios de memoria* vinculados a los hechos acaecidos en España entre 1931 (Segunda República) y 1980 (final de la transición).⁴²

Jordi Guixé, responsable del área de Patrimonio del Memorial escribe: "...el nostre model de memorial ha creat la Xarxa d'Espais de Memòria, on, temàticament i territorial, s'expliquen, es recuperen, se senyalitzen i museïtzen indrets i vestigis, materials i immaterials, que fan referència a un llarg període cronològic (1931-1980) i a una memòria democràtica plural i diversa (...). Aquests espais es proposen tres objectius bàsics: el treball didàctic sobre la nostra història; la recuperació i conservació d'espais malmesos i oblidats, i el treball de memòria, reflexió i coneixement"⁴³

Guixé explica que la estructura de la red de espacios viene dada por tres factores: el *temático/cronológico*, el *territorial*, y el *tipológico*. La dimensión *temática/cronológica* recoge las siguientes áreas:

42 Guixé, Jordi **Memorial Democràtic. Un patrimoni col·lectiu en construcció** a: Caminal i Badia, Miquel (dir.) *Quaderns del Memorial Democràtic* Volum 1, any 2010, Memorial Democràtic / Generalitat de Catalunya pp.10-14 <<http://www20.gencat.cat/portal/site/memorialdemocratic>>

43 Op. Cit. Guixé, 2010 (p.13)



Coll de Belitres, Portbou

- los espacios de la Segunda República
- los espacios de la guerra civil
- los espacios de frontera y exilio
- los espacios de lucha anti-franquista y recuperación democrática

En base a estas categorías, el memorial ha señalado y dignificado un total de 63 espacios en lugares donde acaecieron hechos históricos en los periodos especificados:

- la batalla del Ebro
- las zonas de frontera y exilio
- las áreas urbanas bombardeadas, etc.

Por último, se destaca la distinción tipológica de los espacios de memoria:

- rutas y caminos
- patrimonio recuperable in situ
- centros de interpretación
- museos y monumentos



Respecto del tratamiento de señalización y dignificación de lugares tan trascendentes como son las fosas comunes, Guixé describe el plan de actuación de la unidad de espacios de memoria del Memorial. En una primera fase se lleva a cabo una investigación histórica que puede derivar en procesos técnicos como son las catas arqueológicas, con el doble objetivo de preservar los espacios e identificar a las víctimas. Los criterios de señalización son similares a los desarrollados en otros espacios de la red, mas al tener un carácter marcadamente simbólico, suelen contener proyectos de monumentalización con elementos de arte público, diseño urbano o arborización.

Este es el caso de la Fosa Común del Cementerio de Tarragona, que hasta el año 2010 no tenía ningún tipo de elemento que la señalizara ni distinguiera. Una de las pautas de gestión para la cualificación de este y otros lugares ha sido el diálogo con las instituciones, asociaciones y entes locales, que han promovido algún tipo de elemento artístico o simbólico in situ.

El tipo de señalización observada en todos los espacios cualificados ha seguido un mismo lenguaje gráfico y está sujeta a unos mismos criterios de materialidad. Los paneles comunicativos, adaptados a la singularidad de los espacios concretos sitúan, delimitan, pero también explican a través de textos e imágenes lo acaecido en el lugar, vinculándose en la explicación con el contexto de los hechos históricos.⁴⁴

La dignificación ha pasado por adecuar a nivel urbano el lugar, haciéndolo seguro, comunicativo y confortable,⁴⁵ aunque el nivel de accesibilidad de los plafones (no pensados para personas con problemas de visión), requiere también un abordaje crítico.

44 La señalética de los espacios de memoria corresponde a lo que Guixé llama una “señal interpretativa actual”, que significan el espacio tras su recuperación. La señalización se organiza en base a textos e imágenes que contextualizan el monumento con el objetivo de crear conocimiento y difusión pública (los paneles están en cuatro idiomas).

Guixé, Jordi op. Cit. (2011)

45 Brandão, Pedro *Ochao da Cidade Guia de avaliação do Design de Espaço Público* centro Português Design, Lisboa, 2002



Fosa Común del Cementerio de Tarragona, año 2010

Conclusiones

El proceso llamado de memoria histórica ha repercutido profundamente en la sociedad catalana y española. El desencadenante han sido las víctimas y familiares de la represión franquista. La demanda de ciudadanos individuales y asociaciones por el esclarecimiento de la verdad de hechos delictivos enterrados por el franquismo y olvidados por la transición, ha promovido que este proceso social repercutiera en cuestión de años a nivel legislativo e institucional. De este modo, el proceso de memoria histórica ha pasado del espacio individual y familiar al espacio colectivo y público; y la demanda de verdad respecto de hechos execrables como desapariciones forzadas y fusilamientos ha dado pie a una mirada más amplia de reflexión crítica en relación a lo ocurrido 70 años atrás.

En este contexto, -precedido y sostenido por la lucha por la dignidad y la memoria de 30.000 desaparecidos-, comunidades autónomas como la de Catalunya han abordado este tema de forma integral, desarrollando una labor de patrimonialización de “espacios de memoria”: restos de batallas, refugios antiaéreos, antiguas cárceles, rutas de frontera,...y fosas comunes. Con el objetivo de hacer visibles retazos de una historia común.⁴⁶

De este modo, en la actualidad, una parte importante de los lugares dignificados en Catalunya son sitios cotidianos identificados con información de hechos trascendentes, que marcan el lugar estableciendo un antes y un después. La capacidad de comunicar lo local desde una perspectiva de conjunto permite que la red de espacios de memoria promovida por el *Memorial Democràtic* con el apoyo de la sociedad civil y los entes locales funcione en el territorio como una memoria “públicamente comunicada”.⁴⁷

⁴⁶ El movimiento social y de base es el protagonista absoluto de la realización de exhumaciones y tributos a los represaliados en la mayor parte de comunidades autónomas españolas. En Catalunya, en cambio, el conjunto de procesos (tanto de búsqueda, exhumación, homenaje, etc.) se desarrollan a nivel institucional.

⁴⁷ Elisabeth, J. **Los trabajos de la memoria** en: Guixé, J. Op. Cit. (p.13)



1964



1981



2009

Monumento a los Caídos, Barcelona



1953



2001



2005

La política de espacios desarrollada por el Memorial abre un interrogante sobre los límites de la patrimonialización del espacio público, dado que en él se articula una red compleja de intereses y necesidades no sólo circunscritas al ámbito de memoria. Al respecto, Guixé explica que tras tres años de trabajo y un total de 63 intervenciones en todo el territorio catalán, ahora es momento de amortizar a nivel social y cultural la inversión hecha en la dignificación de estos lugares. El límite lo impone la historia y demanda local en el territorio, pero también la pericia del conjunto de profesionales de origen disciplinar diverso.

Tras el desarrollo de este estudio, se observa que el caso de Barcelona merece una atención especial dada la dimensión de la ciudad, su historia política en el contexto catalán y español y su especificidad a nivel de diseño e imagen urbana. Por tanto, se plantean los siguientes interrogantes:

- ¿Cómo se ha monumentalizado la ciudad durante el régimen franquista?
- ¿Qué política de memoria histórica se ha ejercido durante los diversos periodos de la democracia? ¿A qué obedece la política de supresión de símbolos y monumentos franquistas en la ciudad observada en base a la ley estatal llamada de Memoria Histórica, cuyo desarrollo ha dejado espacios de la ciudad en estado de afasia urbana?
- El sistema de señalética utilizado por el memorial parece no haber tenido buena acogida en la ciudad condal, donde, -salvo excepciones-, el sistema

de comunicación sigue otros criterios. Por tanto es pertinente cuestionarse las razones del vacío de esta etapa en Barcelona, donde se ha llevado a cabo una política de extracción de monumentos importante y drástica, pero no de señalización de lugares (salvo cuatro espacios),⁴⁸ ni de monumentalización en homenaje a las víctimas represaliadas.⁴⁹

Bibliografía

- AAVV (1995) *Art i Poder L'Europa dels Dictadors 1930-1945* Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona – Diputació de Barcelona, 1996
- AAVV *El franquisme a Catalunya. La lluita per la democràcia i l'autogovern vol IV* Barcelona: Edicions 62, 2006
- AAVV *La memoria de la tierra. Exhumaciones de asesinados por la represión franquista* Madrid: ed. Tébar, 2008
- Amnistía Internacional España: poner fin al silencio y a la injusticia. La deuda pendiente con las víctimas de la guerra civil española y del regimen franquista 18 de julio de 2005
- Barral, Xavier; Bohigas, Oriol (et al.) *L'art de la Victòria Belles Arts i Franquisme a Catalunya* Barcelona, Ed. Columna, 1996
- Brandão, Pedro Ochoa da Cidade *Guia de avaliação do Design de Espaço Público centro Português Design*, Lisboa, 2002
- Caminal i Badia, Miquel (dir.) *Quaderns del Memorial Democràtic Volum 1*, any 2010, Memorial Democràtic / Generalitat de Catalunya
- Cercas, Javier *Anatomía de un instante Mondadori*, 2009
- Cirici, Alexandre *La estética del franquismo* Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977
- Comisión de Derechos Humanos de Naciones Unidas Resolución 2005/35 de la del 19 de abril de 2005 sobre los Principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos y de violaciones graves del derecho internacional humanitario a interponer recursos y obtener reparaciones
- Ferrandiz, F *Lugares de Memoria en: Escudero, Rafael (coord) Diccionario de memoria histórica. Conceptos contra el olvido* Ed. Catarata, 2011 pp.27-32
- Guixé, Jordi *Memorial Democràtic. Un patrimoni col·lectiu en construcció a: Caminal i Badia, Miquel (dir.) Quaderns del Memorial Democràtic Volum 1*, any 2010, Memorial Democràtic / Generalitat de Catalunya pp.10-14 <<http://www20.gencat.cat/portal/site/memorialdemocratic>>
- Guixé, Jordi *La nuesa de la memòria Notícies del Memorial Democràtic* Dilluns, 31 de gener de 2011
- Lecea, Ignasi de; Remesar, Antoni; Grandas, Carme *Catàleg de l'Art públic de Barcelona*, on line, Ajuntament de Barcelona-Universitat de Barcelona, 2004 <<http://www.bcn.cat/artpublic>>
- Ley 21/2005, de 17 de noviembre, de restitución a la Generalidad de Cataluña de los documentos incautados con motivo de la Guerra Civil custodiados en el Archivo General de la Guerra Civil Española y de creación del Centro Documental de la Memoria Histórica
- Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.
- Llei 10/2009, del 30 de junio “sobre la localització i la identificació de les persones desaparegudes durant la Guerra Civil i la dictadura franquista, i la dignificació de les fosses comunes”

48 Fossar de la Pedrera, David i Goliat, Turó de la Rovira, Pavelló de la República. Otra reivindicación es la señalización de la antigua prisión de mujeres de Les Corts, que entre 1944 y 1955 acogió centenares de presas políticas. En este emplazamiento, donde ahora se alza el Corte Inglés de Diagonal ha sido imposible acordar el situar una señal, tal vez por ingerencias de los grandes almacenes. Para más información: <<http://www.presodelescorts.org>>

49 Lo cual cumpliría uno de los mandatos de la ley de Memoria Histórica. Al contrario, la sede central del Memorial Democràtic está siendo desmantelada en Barcelona

Llei 13/2007, del 31 de octubre del "Memorial Democràtic"

Lynch, John (dir.) Tusell, Javier; Paniagua, Javier La España democràtica Madrid: El País, 2008,
Malgosa, Assumpció; Solé, Queralt Fosses Comunes: un passat no oblidat catàleg de
l'exposició Catarroja (País Valencià): Generalitat de Catalunya (memorial democràtic) -
Editorial Afers, 2010

Moció 217/VI sobre "la recuperació de la memòria històrica, especialment pel que fa al
reconeixement de les persones desaparegudes durant la Guerra Civil i la postguerra del 31
de marzo de 2003

ONU E/CN.4/2005/102/Add.1 "Conjunto de Principios actualizado para la protección y
la promoción de los derechos humanos mediante la lucha contra la impunidad", del 8 de
febrero de 2005

REAL DECRETO 697/2007, de 1 de junio, por el que se crea el Centro Documental de la
Memoria Histórica

Scheurmann, Ingrid; Scheurmann, Conrad (eds.) Dani Karavan Homenatge a Walter Benjamin
"Passatges", lloc de commemoració a Portbou Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1995

Subirachs, Judit L'escultura Commemorativa a Barcelona (1936-1986) Barcelona, Els llibres
de la frontera, 1989

Tarrés, Pere (1938) El meu diari de guerra Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat,
2004

Pàgines web:

Asociación Independiente La Memoria Viva

<<http://www.lamemoriaviva.wordpress.com>>

Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH)

<<http://www.memoriahistorica.org.es>>

Catàleg de Patrimoni de l'Ajuntament de Barcelona

<http://w10.bcn.es/APPS/cat_patri/home.do>

Coordinadora para la Memoria de Madrid

<<http://www.coordinadoramemoriamadrid.blogspot.com>>

Federación Estatal de Foros por la Memoria

<<http://www.foroporlamemoria.info>>

Las políticas de la memoria: Balance de una década de exhumaciones en España

<<http://www.politicasdelamemoria.org>>

Málaga 1937 Nunca Más

<<http://www.malaga1937.es>>

Mapa de fosas (Ministerio de Justicia)

<http://mapadefosas.mjusticia.es/exovi_externo/CargarMapaFosas.htm>

Mapa de la memoria

<<http://mapadelamemoria.com>>

Memòria Presó de Dones de les Corts

<<http://www.presodelescorts.org>>

Memorial Democràtic (Generalitat de Catalunya)

<<http://www20.gencat.cat/portal/site/memorialdemocratic>>

Oficina para las Víctimas de la Guerra Civil (Ministerio de Cultura)

<<http://www.pares.mcu.es>>

Sistema de Información de Patrimonio Cultural Aragonés. Amarga Memoria (Gobierno de
Aragón) <<http://www.sipca.es>>

OFICINAS COMUNITÁRIAS DE PROJECTO: ARTE PÚBLICA, NO BAIRRO DO PICA-PAU AMARELO

Ana Isabel Ribeiro⁵⁰

Sérgio Vicente⁵¹

Arte e comunidade na regeneração de Almada Poente

É nossa intenção expor as bases programáticas para um projecto no âmbito da arte pública e participação cidadã no Bairro Amarelo, num contexto de transformação e regeneração urbanas no Concelho de Almada.

Em 2004 protocolou-se entre a Câmara Municipal de Almada e o Instituto da Habitação e Reabilitação Urbana (IHRU), a implementação de um Programa Integrado de Regeneração Urbana designado “Almada Poente”. O seu objectivo é executar um plano de recuperação e reconversão urbana para uma área delimitada dentro do antigo Plano Integrado de Almada, comumente referenciada como a área do PIA, com base nos financiamentos do QREN—Polis XXI.

No mapa do concelho de Almada, o PIA está situado nos limites da chamada área de expansão urbana da cidade, encaixado entre as freguesias do Pragal e Caparica

⁵⁰ Ana Isabel Ribeiro

Licenciada em História (FLL, 1982) e Mestre em História da Arte Contemporânea (FCSH, 1994). Directora da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea (C.M.Almada), desde 2002, onde para além da programação geral, tem à sua responsabilidade a produção, gestão e difusão da Arte Pública. Neste âmbito tem participado como em várias conferências nacionais e internacionais. Participa em projectos informais de investigação em torno do Desenho contemporâneo. Escreve regularmente textos para catálogos de exposições.

⁵¹ Sérgio Vicente

Docente [categoria de Assistente] na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, desde 2001. Licenciado em Artes Plásticas – Escultura, pela mesma Faculdade. Mestre em Design Urbano pela Facultat de Belles Arts da Universitat de Barcelona. Frequenta desde 2004 o programa de doutoramento “Espacio Público y Regeneración Urbana. Arte, teoría y conservación del patrimonio” na mesma faculdade, tendo obtido o grau de Suficiência Investigadora [DEA]. Vem estado ligado a projectos de investigação na FBA.UL e na FBA.UB relacionados com escultura e espaço público. Frequentou ainda, pós-graduação em Escultura na Universidade de Belas Artes e Música de Tóquio e pós-graduação em Design Urbano organizada por CPD e UB. Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, da Fundação Oriente, e do Ministério da Educação do Governo do Japão. Actividade artística regular desde 1996. Tem desenvolvido diversos projectos de intervenções urbanas, sejam a título individual ou em equipa para entidades públicas e privadas.



em linha contínua de expansão da cidade de Almada paralela à linha de água do rio Tejo em direcção ao mar. É um território que vem sendo marcado pelo isolamento, restringido pelas características orográficas do terreno onde está implantado e pelas grandes infra-estruturas ferroviárias e viárias que o circundam.

As políticas de habitação do governo de Marcelo Caetano, a partir de 1969, lançaram as bases para o chamado Plano de Ordenamento do Território, incrementado pelo Fundo de Fomento da Habitação (1969-1982). “Este organismo foi incumbido da realização dos designados Planos Integrados, localizados em zonas de desenvolvimento preferencial, articuladas com pólos de emprego industrial e procurando induzir a reconversão urbanística das áreas degradadas periféricas aos centros urbanos e a disciplina urbanística das áreas sujeitas à forte pressão imobiliária (...)” (Costa, 2005).

A 23 de Agosto de 1971 foi publicado, pelo Ministério das Obras Públicas, o Decreto nº 361/71 que definia um conjunto de medidas cautelares que incidiam numa área do concelho de Almada com cerca de mil hectares, delimitada, a norte, pelo rio Tejo e então pelos limites da Trafaria, a leste pela auto-estrada, a sul, pela via rápida da Costa de Caparica e, a oeste, pelas arribas da Costa de Caparica. Foi então criado um grupo de trabalho multidisciplinar coordenado pelo Arquitecto Urbanista Luís Vassalo Rosa entre 1971 e 1982.

Os objectivos básicos que o PIA procurava então assegurar eram os seguintes: o “Alojamento da população carenciada do Concelho de Almada numa estrutura urbana” que garantisse “qualidade de vida, mas proposta como estrutura de suporte adaptável à progressiva apropriação pela população”; a “Articulação com os meios de produção implantados e integração nos sectores de ordenamento regional”; a “Implantação de uma rede adequada de infra-estruturas e equipamentos regionais e locais”; o “Aproveitamento dos recursos naturais, salvaguarda da estabilidade biofísica e protecção do património cultural”; o “Reordenamento e reconversão das áreas rurais em processos de abandono e de degradação”; e, ainda, a “Participação da população.” (Fundo de Fomento da Habitação, 1983)

Data de 1971 a elaboração do Plano Integrado do Núcleo do Monte de Caparica, homologado no ano seguinte. Em 1973 foi aprovado o Plano da 1ª Fase, apenas iniciado em 1975 com a construção de 1009 fogos do Bairro Amarelo. Em 1976 tiveram início as obras de construção das 1077 habitações do Bairro Branco (na encosta sul) e, em 1980, foi iniciada a edificação dos aglomerados previstos para o Bairro Rosa. No ano anterior verificou-se o realojamento das primeiras famílias em fogos definitivos do PIA.

O PIA sofreu ao longo da sua implementação atrasos e recuos, que se foram

reflectindo progressivamente na diminuição dos recursos empregues. As causas poderão estar no esforço de guerra em África e nas sucessivas alterações das políticas urbanas e sociais após 25 de Abril de 1974. Até à criação do Instituto de Gestão e Alienação do Património Habitacional do Estado (IGAPHE) em 1987, a zona de intervenção do PIA, em lenta implementação, foi-se transformando num local de grande concentração de grupos socialmente muito carenciados (Costa, 2006). A primeira ocupação foi feita por comunidades com forte carácter comunitário, provenientes de Almada, da grande Lisboa e retornados das ex-colónias. A partir de meados dos anos 80, de então, estendendo-se para os anos 90, a ocupação é mais diversificada devido às alterações dos modelos de promoção da oferta habitacional, o que fez com que se instalassem no bairro outras etnias migrantes e comunidades ciganas (Câmara Municipal de Almada, 2006a). Hoje, o bairro Amarelo é a zona de maior densidade demográfica da freguesia de Caparica, diferenciando-se dos outros bairros do PIA pela elevada diversidade social, económica e étnica.

No plano de acção “Almada Poente, Regeneração para uma Nova Centralidade” sobressaem os seguintes eixos prioritários de intervenção urbana: “constituição do Centro Cívico do Fróis; reforço e qualificação da rede local de equipamentos; inserção profissional das populações; e qualificação dos espaços públicos dos Bairros Amarelo e Filipa d’Água”. Nesse mesmo documento é salientado que, na qualificação dos espaços públicos de bairros problemáticos, tem de haver uma forte aposta na qualidade do desenho dos mesmos (Câmara Municipal de Almada, 2008). Consideramos que no contexto deste Plano de Acção estão criadas as condições para a concretização de um projecto artístico comunitário no Bairro Amarelo. Assim, é nosso propósito, usando as ferramentas disciplinares do desenho urbano, trabalhar na real qualificação do espaço urbano através da arte. Ou seja, dar espaço para a afirmação pública da identidade colectiva que o Plano Estratégico apresenta como objectivo de relevo e a administração local vem enunciando ao longo dos últimos trinta anos, ao promover de forma consistente a introdução da arte pública de cariz monumental e evocativo no espaço urbano concelhio.

Almada e os seus monumentos, cidade de resistência

A cidade de Almada é referida como sendo um município com uma larga tradição de monumentalização do espaço público. Para José Guilherme de Abreu (2004) “não é certamente por acaso, que um dos mais importantes, persistentes e coerentes programas de inserção de obras de arte nos espaços públicos em Portugal, ocorra em Almada.” Nesta cidade a arte pública tem vindo a afirmar-se como um importante veículo de afirmação dos valores democráticos herdados da revolução de 74, e na qual, a estabilidade governativa de trinta e cinco anos de poder local possibilitam a permanente confrontação com a história da democracia ao nível local e das suas representações ideológicas.

Estamos a falar de um “programa” assente num forte carácter rememorativo, que traz ao desenho do espaço públicos valores partilháveis por uma considerável parcela da população. O arquitecto Ignasi de Lecea (2000) referiu que “todo o programa monumental, de consolidação de elementos de memória, precisa de um programa político implícito.” Neste sentido, a abordagem sistémica à relação privilegiada entre o poder local, como agente mais próximo da realidade urbana e social e o campo da criação plástica, quando esta trabalha sobre o lugar comunitário,

poder-nos-á esclarecer quanto à forma como a arte pública é entendida no contexto das políticas culturais dos municípios. Sabemos que nas democracias representativas a deliberação ao nível do desenho urbano está depositada nas estruturas do poder administrativo. As tomadas de decisão sobre as intervenções no espaço urbano são normalmente deixadas para os decisores políticos, sendo as comunidades formalmente consultadas. Sabendo à partida que o poder local democrático na sua génese (falamos a partir de 1976), foi assumidamente um movimento impulsionador de grandes avanços na salubridade e qualidade de vida das populações e, atendendo à continuada afirmação do neo-liberalismo global, no qual, o Local, a cidade, tem de ser encarada como produtora de serviços e mercadorias transaccionáveis, poderemos considerar o programa de arte pública de Almada como acção ideológica de resistência (Vicente, 2007). E, desta forma, criam-se as bases político-administrativas para a permanente afirmação pela arte pública de uma identidade colectiva bem arquitectada e bem alicerçada nos valores democráticos que o Poder Local ainda vem representando em Almada.

Um projecto comunitário para o Bairro Amarelo

Com este projecto, procuramos novos enquadramentos operativos para a arte pública, baseados na reafirmação do papel da comunidade no reforço dos valores intrínsecos do Poder Local, assumindo-se este como a grande estrutura administrativa de proximidade com a cidadania.

Através de um processo inédito no concelho de Almada, propomos a implementação de um projecto comunitário de arte pública, consubstanciando propostas de elementos artísticos de referência comunitária e urbana no futuro Centro Cívico do Fróis, contíguo ao Bairro Amarelo. Desenvolvido ao longo de um ano, o projecto organiza-se em torno da preparação, aplicação e avaliação de uma metodologia participativa de workshops, a que chamamos Oficinas comunitárias de projecto (OCP's), nas quais as competências a desenvolver estão subjacentes ao trabalho artístico.

Para isso, será necessário desenvolver estratégias de acção cultural próximas de uma comunidade vulnerável e diversificada, “que se caracteriza por baixos rendimentos, baixas qualificações escolares, e baixos níveis de competências pessoais, sociais e profissionais, (...) uma situação de forte heterogeneidade cultural, considerando a origem e os diversos percursos das famílias residentes, sendo expressiva a presença de famílias oriundas de países africanos de língua oficial portuguesa (Cabo Verde, Angola e Guiné Bissau) e de etnia cigana”. Estas famílias estão inseridas numa área urbana do concelho de Almada que reflecte as dificuldades de integração e coesão ao nível social e urbano. É na sua organização, um espaço físico que reproduz na degradação do seu espaço público os problemas ao nível social, económica e cultural de quem o habita (Câmara Municipal de Almada, 2008).

O trabalho a ser desenvolvido no bairro será realizado, fundamentalmente, com grupos inseridos nas comunidades educativa e associativa locais organizados em estruturas formais. O primeiro contacto com estes grupos vai ser feito a partir da mediação de técnicos municipais inseridos em estruturas que trabalham com as populações. Esta estratégia adoptada resulta do reconhecimento do trabalho que a Câmara Municipal de Almada, através da Divisão de Acção Social, vem desenvolvendo de apoio às associações e colectividades do Bairro Amarelo.



Este programa nasce da proposta do Centro de Investigação em Belas Artes (CIEBA) da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa à Câmara Municipal de Almada, que através das competências da Casa da Cerca — Centro de Arte Contemporânea, entidade responsável ao nível municipal pela promoção, difusão e manutenção da arte pública, desenvolver estratégias de acção cultural próximas da população, com o objectivo a médio prazo, de desenvolver, implementar e avaliar um projecto de arte pública comunitário. Por outro lado, e em complemento, pretende desenvolver um modelo teórico no âmbito do qual se problematize o papel do artista como mediador entre administração local e comunidade em processos de regeneração urbana, a partir do caso concreto de Almada Poente.

De acordo com as ideias da escultora Núria Ricart (2009), tendo como referência a sua participação no projecto Cartografias de la Mina, o projecto de participação deve estar orientado para a detecção de problemas resolúveis; deve incidir directamente na melhoria da envolvente construída; e revalorizar a imagem do território, especialmente através do resgate da sua memória. Antoni Remesar (2005) no contexto operativo do projecto de Sant Adrià de Besòs: Usos sociais do Rio Besòs, propõe-nos o desenvolvimento de uma estratégia de intervenção que leve a que se desenvolva um processo participativo de tomada de decisões sobre os projectos administrativamente já delineados sobre os usos sociais do último troço do rio Besòs. Acerca do modelo proposto refere que “Habitualmente los procesos de participación ciudadana se plantean desde perspectivas metodológicas propias de las ciencias sociales y de la praxis política. Por lo general estos procesos se convierten en actividades de detección de problemas y de consulta de las posibles soluciones a los mismos y la participación de los ciudadanos queda limitada a estos dos polos del proceso de toma de decisiones sobre los problemas.

El taller introduce como núcleo de su actividad la metodología de proyecto. Esta metodología ha sido propia hasta el momento de algunas disciplinas como la arquitectura, el diseño o la ingeniería, y más recientemente se ha extendido a una



parte importante de los ámbitos de gestión, tanto en la empresa privada como en la administración pública.” Cremos que o uso da metodologia projectual associada à experimentação artística e apostando num modelo reflexivo, de análise permanente do trabalho que vai sendo realizado em grupo, possibilitará a criação de modelos de estudo e avaliação sobre a forma como o grupo de actores concebem o território ao nível cognitivo; e, de uma forma mais empolgante, permitirá acompanhar os reflexos críticos da discussão colectiva sobre uma proposta de obra artística que venha a ser posteriormente implantada no solo do bairro.

A natureza da obra estará programaticamente alicerçada numa visão política do Multiculturalismo — que o município apresenta como identidade concelhia — e de forma descomprometida o projecto deverá contribuir para a construção de um modelo multicultural, reconhecível e discutido na documentação do Estudo Estratégico de Almada Poente. “A multiculturalidade traduz, não a coexistência cultural, mas a sua diluição num novo modelo cultural, pressupõe a constatação e o reconhecimento das diferenças entre culturas, a integração e partilha de elementos culturais diversificados para a criação de algo novo e a ausência de conflito. Enquanto as populações residentes na AI (Área de Intervenção) continuarem encerradas sobre si não podemos falar de multiculturalidade” (Museu Cidade de Almada, 2008). O trabalho de projecto comunitário deverá reflectir os resultados de uma efectiva partilha entre residentes do bairro. Ou seja: de que modo a diversidade se expressa no mundo vivido, na experiência de vida daqueles que habitam o Bairro Amarelo e, naturalmente, na forma como esta realidade contribui para a construção de uma nova dimensão simbólica e identitária. Enquanto reflexo da comunidade no seu todo.

A dimensão especulativa da obra está implícita no modelo de trabalho oficial, um quadro operativo estruturado em torno da percepção que os habitantes têm do



território que habitam: num primeiro momento, a maneira como interpretam os limites territoriais do seu bairro; os modos de definir o centro geográfico ou urbano; a constatação dos limites e a posição periférica que este tem em relação aos outros bairros congénitos, o Branco, o Rosa, no seio do PIA; ou a sua posição periférica em relação à área urbana da cidade de Almada.

Num segundo momento, construir um discurso poético em torno das trocas interpessoais que se estabelecem nos lugares de transição entre o privado e o público, como os espaços semiprivados que são as soleiras dos prédios ou os semipúblicos como as galerias ou passeios. Sociabilidade alternativa estabelecida nos lugares de transição como matéria moldável na construção conceptual da obra. No fundo, as oficinas estão pensadas como espaços privilegiados de debate, com o objectivo de desenvolver diferentes propostas de “desenho” que venham a reflectir, de forma transversal, as questões levantadas com a reconfiguração urbana em curso.

As oficinas procurarão, assim, dar atenção à necessidade de explorar diferentes plataformas criativas de comunicação visual e escrita. Baseiam-se, por isso, na assunção do cruzamento do saber artístico e científico ao nível do projecto de arte pública que, ao ser aplicado no âmbito da acção local numa perspectiva de participação cidadã, recorre a ferramentas da arte, do design e das ciências sociais. Assim, implica o envolvimento de todos os agentes — artistas, designers, antropólogos, animadores culturais, agentes camarários, representantes associativos e cidadãos — na discussão das propostas e na implementação destas no espaço urbano, uma vez que a arte, como instrumento da sustentabilidade das cidades, deverá promover o envolvimento (responsabilização) dos decisores autárquicos e das pessoas do lugar, no desenho do seu espaço comum, em estreita articulação com os recursos necessários à concretização do projecto artístico.

Partindo destes pressupostos, o trabalho participativo de desenho para o espaço público implica, por parte dos mediadores, por um lado, o fomento das práticas colectivas e de trabalho interpessoal, diluindo o valor da autoria no resultado final, e, por outro, chamar públicos específicos e influentes relacionados com temáticas enquadrantes. Para além disso, há também que desenvolver mecanismos para aumentar o nível de recepção das propostas, para que a comunicação seja ampliada e se fomente activamente o debate público.

No que diz respeito ao enquadramento do indivíduo/ cidadão nas oficinas, consideramos fundamental que estes sejam constituídos por grupos de cidadãos voluntários dispostos a envolverem-se num trabalho de equipa multidisciplinar. Isto, numa perspectiva interdisciplinar, com o claro objectivo de trazer ao grupo a experiência de outras áreas do saber em complemento à experiência do desenho urbano. O trabalho deverá ser desenvolvido a partir do contacto empírico com as diversas dimensões do território e que esta experiência contribua para desenvolver nos participantes apetências criativas e artísticas.

As oficinas só poderão ser o reflexo da real participação dos cidadãos se se levar em conta a necessidade de enquadrar os cidadãos com as propostas que vão reconfigurar o bairro. Ao mesmo tempo, há que estabelecer objectivos claros com a realização do projecto; e, neste sentido, as oficinas devem ter um fim reconhecível e previsível. É no seu âmbito que se deverá actuar colectivamente para a transformação simbólica e real do espaço colectivo e participar de forma activa no esclarecimento público sobre o programa de regeneração do bairro.

Notas finais sobre arte e comunidade

Sinteticamente, com este programa esperamos os seguintes resultados no campo da arte: produzir “objectos” artísticos que se poderão consubstanciar num monumento, nas suas diversas condições funcionais e materiais; colocar nas mãos da comunidade local a possibilidade de desenvolver projectos comuns a partir de uma matriz comunitária; consolidar métodos de trabalho no campo artístico que pressuponham o envolvimento do artista como mediador entre comunidade e poder local.

Também esperamos que no final da implementação do projecto de “monumento” e da avaliação dos seus resultados, tenhamos conseguido delinear, no campo teórico, uma estratégia geral para o uso da arte como motor para o envolvimento efectivo da comunidade local nos processos de regeneração urbana. Ou seja, uma estratégia onde estejam definidas de forma clara: as linhas de acção metodológicas ao nível da inter-relação entre arte pública e participação cidadã numa visão sustentável do espaço público; a hierarquização dos lugares e tipologia de intervenção, de acordo com programas de implementação de arte pública já definidos ou/e em desenvolvimento nos municípios; e, as regras de actuação, ao nível comunitário, dos artistas como mediadores, e dos agentes e entidades envolvidas na requalificação do espaço público.

No entanto, os projectos artísticos desenvolvidos de forma consciente ancorados na em processos participativos, carecem de uma definição clara quanto ao enquadramento conceptual da Participação. Para Moreno e Pol (1999), o conceito

remete-nos para duas possibilidades operativas: a primeira “está relacionada com um estado ideal de envolvimento social, de partilhar experiências ou decisões. Um estado consequente de sentir-se ‘parte de...’ (...); a segunda, refere-se a uma forma organizada, colectiva ou de gestão, orientada a modificar determinadas condições. (...) A primeira tem um sentido mais estático e de usufruto, enquanto a segunda apresenta a participação em e para a mudança”.

Com este programa procura-se que o projecto seja um processo dialéctico de discussão colectiva, de apropriação e consciencialização da obra de arte como produto de um grupo heterogéneo de trabalho. As regras do desenho estão nas mãos dos especialistas, mas as motivações e as relações de pertença estão na vontade expressa por um colectivo de cidadãos, de partilhar, num determinado momento, as mesmas dúvidas, as mesmas desconfianças e as mesmas esperanças e, deste modo, paulatinamente, fortalecer os laços identitários entre cidadãos. Importa acrescentar que diferentes “acções” indissociáveis do universo artístico globalizado, têm vindo a conformar num público caracterizável e muitas vezes distante da comunidade local, a ideia da possibilidade de uma arte pública que é construída em torno de um lugar habitado e elevada, por esse facto, ao termo de Participação. Assim, a comunidade é relegada para a função de mero espectador passivo da acção e, no pior dos casos, é mais um “actor” numa encenação concertada e de efeitos previsíveis, tanto ao nível dos resultados plásticos, como do confronto com a realidade social que é zelosamente eleita como matéria moldável às aspirações artísticas.

O artista, nesta perspectiva, situa-se na óptica do “cultural network”, assume-se como produtor estritamente ligado à influência dos críticos e curadores, associando-se à ordem económica e de mercado da produção artística, convertendo o cidadão em mero receptor passivo de propostas ou soluções artísticas. O discurso artístico estabelecido vai sustentando a arte socialmente engajada, como verdadeiramente interventiva e promotora de mudanças radicais no tecido social e urbano. Uma arte pública de cariz actuante e politicamente seduzida, na qual a acção é construída como a própria obra, remetendo o artefacto para a efemeridade do tempo da acção. Esta postura perante o espaço comunitário é muitas vezes dita de ruptura perante a realidade; na verdade, o efeito catalisador do processo artístico acaba por levar os cidadãos envolvidos para um estado exemplar de colaboração; mas, o envolvimento social é auto-confinado ao acto colaborativo.

Por outro lado, a arte pública que coexiste com a transformação e mudança efectivas do espaço urbano, obedece a outros parâmetros de actuação: o empenho no estudo e nas práticas participativas como modelo de desenvolvimento sustentado para o espaço público, está intimamente ligado à necessidade de procurar na composição do agregado comunitário, os alicerces que vão dar fundamento à realização da intervenção artística. E, o grau de conhecimento e informação que uma comunidade tem do projecto é basilar no momento da acção, de forma a valorizar-se e a gerir-se correctamente no decurso da operação. Na definição do interesse estratégico do uso do processo participativo num determinado projecto há um espaço de incertezas, de hesitações, a dúvida entre as expectativas que a população desenvolve quando contactada e aquilo que os técnicos esperam que aconteça com o processo participativo; e, há ainda as dúvidas quanto aos efeitos concretos dessa participação nos resultados conseguidos (Moreno e Pol, 1999).

Nesta perspectiva, pensamos que a arte só poderá adquirir uma dimensão pública,

se os cidadãos quiserem de facto participar da construção simbólica do objecto artístico. A Arte pública não se resume ao simples facto de ser “pública”, já que, conceitos como Identidade ou Memória são pertença de uma comunidade e a obra só ganha validade social e urbana quando responde aos anseios mais triviais dos cidadãos e sabe acompanhar as naturais transformações urbanas, ajudando a redefinir os seus contextos. Para que isto aconteça, será necessário fornecer às pessoas do lugar as ferramentas necessárias para que elas próprias tenham um conhecimento efectivo sobre aquilo que é construído no seu espaço público e contribuir para que a comunidade local tenha um papel activo na construção simbólica do seu próprio espaço comunitário.

Bibliografia

- Câmara Municipal de Almada (2006a). Estudo estratégico de Almada Poente: fase 1 — Diagnóstico, Vol. 1. Almada: Câmara Municipal de Almada.
- Câmara Municipal de Almada (2006b). Estudo estratégico de Almada Poente: fase 1 — Diagnóstico. Vol. 2 (Aproximação a uma visão estratégica). Almada: Câmara Municipal de Almada.
- Câmara Municipal de Almada (2008). Almada Poente: Regeneração para uma Nova Centralidade; Parcerias para a Regeneração Urbana: Bairros Críticos, Polis XXI. Almada: Câmara Municipal de Almada.
- Costa, Ana (2005). Da Construção Artificial aos Artífícios da Apropriação: Do Bairro à Cidade, Espaço e Cultura. Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa (Tese de Mestrado em Antropologia do Espaço)
- Costa, Ana (2006). O espaço dos outros, Representações Sociais e Fronteiras num Bairro do Plano Integrado de Almada. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, nº 18, pp. 37-57.
- Costa, A., Luzia, Â. & Julião, J. (2007). Associativismo e Cidadania. Almada: Museu da Cidade de Almada, (catálogo de exposição).
- Fundo de Fomento de Habitação (1983). Plano Integrado de Almada. Monte de Caparica — Portugal. Lisboa: FFH.
- Guilherme de Abreu, José (2004). Arte Pública e Democracia, in Ribeiro, Ana Isabel (org.), Arte Pública no Concelho de Almada. Almada: Casa da Cerca — Centro de Arte Contemporânea.
- Lecea, Ignasi de (2000). Cultura, encargo, sítio, mecenato e comemoração na escultura Pública, in Brandão, Pedro & Remesar, Antoni (Org.), Espaço Público e a Interdisciplinaridade. Lisboa: Centro Português de Design.
- Moreno, Emília & Pol, Enric (1999). Nociones Psicosociales para la Intervención y la Gestión Ambiental. Monografies Socio/ Ambientals, nº 14. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.
- Museu da Cidade de Almada (2007). Apontamentos sobre a estrutura da informação final da 1ª Fase de Diagnóstico para a Área de Intervenção de Almada Poente. Almada: Museu da Cidade de Almada/ Centro de Documentação.
- Remesar, A., Vidal, T., Valera, S., Salas, X., Ricart, N., Sánchez, A., et al. (2004). Poblenu y La Mina [Barcelona], participación creativa con la metodología de las CPBoxes. On the Water fronts, Vol. 5. <http://www.ub.es/escult/Water/index.htm>
- Remesar, Antoni (2005). Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s.XXI. TXT Public Art Observatory Project. http://ub.academia.edu/AntoniRemesar/Papers/443843/Arte_contra_el_pueblo_los_retos_del_arte_publico_en_el_s.XXI
- Ribeiro, Ana Isabel (2005). Arte Pública no Concelho de Almada. On the Waterfronts, Vol. 7. <http://www.ub.es/escult/Water/index.htm>
- Ricart, Núria (2009). Art Públic, Regeneració Urbana i Participació. El Projecte Cartografies de la Mina. On The Waterfronts, Vol. 12. <http://www.ub.es/escult/Water/index.htm>
- Ricart, Núria (2009) Cartografies de La Mina: Art, Espai Públic, Participació Ciutadana (PhD thesis). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Vicente, Sérgio (2007). Monumento e Representação Social em Almada, 25 Anos de Poder Local, 1976-2001. On the water fronts, Vol. 9. <http://www.ub.es/escult/Water/index.htm>

DO DESIGN AO CO-DESIGN

UMA OPORTUNIDADE DE DESIGN PARTICIPATIVO NA TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO

Sofia Águas, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Sumario

Este artigo procura discutir o papel que poderá adoptar o co-design na concepção e concretização dos espaços públicos urbanos e qual a sua importância no processo criativo enquanto dimensão do projecto. Prossegue-se este objectivo através duma reflexão sobre conceitos de espaço público urbano e co-design, através dos quais, se procurará problematizar sobre a questão. São descritas várias acções de grupos de activistas diligentemente envolvidos em intervir em aspectos espaciais, materiais e sociais das suas cidades, assim como projectos participativos como instrumentos estratégicos de desenvolvimento urbano. O co-design surge como uma abordagem participativa que possibilita estabelecer a comunicação entre os parceiros especialistas e não-especialistas e permite a intervenção, participação e envolvimento de todos os intervenientes independentemente do seu conhecimento e prática profissional, social ou cultural.

Palabras-chave: co-design, espaço público, design participativo, interdisciplinaridade.

Abstract

This article discusses the role that co-design could take in the planning and implementation of urban public spaces and its importance in the creative process as a dimension of the project itself. It is performed a reflection on co-design and urban public space concepts, through which, this paper seeks to problematize these issues. It is presented various actions by citizen activists concretely engaged in shaping the spatial, material, and social aspects of their cities, as well as participatory projects as strategic tools for urban development. The co-design emerges as a participatory approach that allows establishing communication between experts and non-experts and allows the intervention, participation and involvement of all stakeholders regardless their professional, social or cultural knowledge and practice.

Keywords: co-design, public space, participatory design, interdisciplinary.

Co-produção: participação e utilização do espaço público

Actualmente as cidades, dominadas pela influência do pós-fordismo e pelo desafio da globalização, pelos conceitos de sustentabilidade, coesão social e cidadania e pela dura crise económica e financeira, requerem uma renovação do seu papel crítico, na construção do mundo contemporâneo. Se por um lado, estas circunstâncias conduziram a transformações substanciais a nível económico, social, cultural e tecnológico, por outro lado, trouxeram novas ameaças mas também oportunidades que, inevitavelmente, se reflectem na concepção e estruturação do espaço público das cidades. Actualmente, o espaço público é encarado como um lugar privilegiado de socialização e de expressão social, como tal, estamos a reconsiderar a importância dos encontros públicos, ou seja o valor da vida pública. Assim, *“o espaço público, espaço das relações entre as pessoas e entre elas e os sítios”* (Brandão, 2003) representa uma componente fundamental dentro da forma da metrópole e a sua conservação reveste-se de grande importância no quotidiano das cidades. De facto, os espaços públicos recebem e estimulam a prática da vivência social e servem de alicerce ao exercício da cidadania, ao apresentarem acessibilidade e acolherem, simultânea e passivamente, os mais diversos utilizadores e as mais distintas formas de uso, quer através da sua função pré-estabelecida, quer através da sua possibilidade lúdica de existir.

O que determina se um espaço é valorizado como espaço público, não é tanto o seu estatuto de propriedade ou o seu design, mas se é activamente utilizado e partilhado por diferentes indivíduos e grupos. Ou seja, a qualidade pública do espaço é composta pelas experiências que as pessoas são capazes de criar dentro dele. De facto, os *“espaços públicos são por definição territórios de partilha colectiva cuja apropriação não pode ser exercida por ninguém em particular”*, assumindo-se como *“símbolo duma urbanidade de memórias e identidades e, ainda hoje, instrumento territorial para a construção da personalidade urbana”* (Gonçalves, 2000). Neste sentido, pode afirmar-se que o espaço público é **co-produzido**, ou seja, não é só criado pelo traço do seu projectista, mas também através da participação e utilização diária da sua população.

Hoje em dia, grande parte da população vive e trabalha em centros urbanos e segundo a perspectiva das Nações Unidas (2007), até 2050, esse número atingirá os 6.4 bilhões de pessoas, o que significa que 70% da população mundial estará concentrada nas cidades. As cidades tornaram-se pólos de atracção, que crescentemente aliciam pessoas pelos mais diversos motivos e, à medida que o mundo se torna crescentemente urbanizado, qualquer decisão concernente às urbes, influenciará o futuro económico, social, ambiental e cultural das suas populações. Este crescimento coloca vários desafios aos espaços públicos, onde se exige ao design *“uma abordagem global, pelo que o seu contributo manifesta-se não só na criação de novos produtos, mas também na performance comunicativa e ambiental, integrando registos interdisciplinares, da Arquitectura ao Paisagismo e à Arte Pública”* (Brandão, 2000). No entanto, a relação do designer - industrial, de comunicação, de ambientes, etc. - com o espaço público urbano é recente. De acordo com Kries (2006), foi na era pós-guerra que os designers industriais, que antes apenas colaboravam com os arquitectos e urbanistas, começaram a

desempenhar um papel independente, complementando as tendências pragmáticas e racionais do urbanismo e da arquitectura modernista. Não obstante, os designers assumem, cada vez mais, responsabilidade em projectos urbanos, o que implica um conhecimento interdisciplinar profundo.

A crise da modernidade e o processo de design

A crise contemporânea que afecta os vários sectores, nomeadamente o industrial, tem levado ao gradual desaparecimento do paradigma modernista, das actuais práticas de design. Cada vez mais, a metodologia de design avança no sentido de facilitar processos de mudança, afastando-se da tradicional prática baseada no conhecimento intuitivo ou informal das necessidades e preferências das pessoas. Hoje em dia, o discurso contemporâneo do design apresenta a ideia dos utilizadores como actores cada vez mais reconhecidos e integrados no processo de design. De facto, nas últimas décadas, os designers *"have been moving increasingly closer to the future users of what they design"*. (Sanders e Stappers, 2008). Cada vez mais, as empresas estão abertas a soluções baseadas nas necessidades dos utilizadores. Esta abordagem, conhecida por design centrado no utilizador (*user-centered design*), utiliza investigadores treinados em observar e/ou entrevistar grupos de utilizadores, cuja contribuição é executar tarefas pré-determinadas e/ou dar opiniões sobre conceitos de produtos concebidos por outros. Neste sentido, é dada atenção ao que está a ser projectado – o objecto ou equipamento, a comunicação, o espaço, a interface, o serviço, etc. - de modo a encontrar meios que assegurem que as necessidades do utilizador são satisfeitas.



Figura 1 : Loja de telemóveis em Accra, Gana. Fotografia de Shaul Schwarz (<http://www.nytimes.com>)

Jan Chipchase, que trabalhou para a Nokia durante dez anos como designer, é um excelente exemplo deste tipo de abordagem. Num artigo no New York Times, Corbett (2008) explica que o seu trabalho *“is to peer into the lives of other people, accumulating as much knowledge as possible about human behavior so that he can feed helpful bits of information back to the company — to the squads of designers and technologists and marketing people who may never have set foot in a Vietnamese barbershop but who would appreciate it greatly if that barber someday were to buy a Nokia”* (fig. 1). Esta ênfase, na investigação antropológica como parte do processo de design, coloca a tónica na investigação e compreensão das necessidades reais dos utilizadores. Chipchase é *“a patently good listener, act as an emissary for people like the barber or the shoe-shop owner’s wife, enlightening the company through written reports and PowerPoint presentations on how they live and what they’re likely to need from a cellphone, allowing that to inform its design”* (Corbett, 2008), método que permite conhecer os potenciais clientes, antes de realizar qualquer produto para eles.

Neste tipo de abordagem, o papel do investigador e do designer são normalmente distintos, apesar de interdependentes, mas o utilizador não faz efectivamente parte da equipa, apenas se faz ouvir através do investigador.

O conceito de *Design Thinking*, desenvolvido por Tim Brown e pela empresa Ideo, também assenta numa abordagem de design centrada no utilizador, através da procura de conceitos inovadores, desenvolvidos através de processos flexíveis. O *Design Thinking* é entendido como *“a discipline that uses the designer’s sensibility and methods to match people’s needs with what is technologically feasible and what a viable business strategy can convert into customer value and market opportunity”* (Brown, 2008), onde é dada primazia ao pensamento divergente, como opção deliberada de expandir a variedade de opções de design, no sentido de potenciar ao máximo a criatividade projectual.

Nestas abordagens os utilizadores são considerados actores e podem até ter algum poder, mas o seu poder está dependente da forma como são *úteis* para o processo de design de um certo tipo de *produto* ou *serviço*. Mesmo o termo *utilizador* sugere que as pessoas não suscitam interesse, a não ser que *utilizem* os *produtos e serviços* que desejamos criar para eles, ou seja, o *utilizador* como *sujeito*.

Para além destas abordagens, Sanders e Stappers (2008) identificaram uma outra tendência na prática actual do design, onde os utilizadores são considerados parceiros especialistas e participam nas fases iniciais do projecto, ou seja, nas actividades de definição de requisitos, na formação da ideia e no desenvolvimento do conceito. A abordagem participativa (*participatory approach*) difere das anteriores na medida em que nela o utilizador é um participante activo, ou seja, o *utilizador* como *parceiro*.

Segundo estes autores, ambas as abordagens - *user-centered design* e *participatory approach* – começam a influenciar-se reciprocamente e daí surgem as noções de co-design e co-criação.

Co-design e co-criação

Sanders e Stappers (2008) definem a co-criação como *“any act of collective creativity, i.e., creativity that is shared by two or more people”*, cujo termo é bastante amplo e tanto abrange a física como a metafísica, o material e o espiritual. Defendem que o co-design *“refer to the creativity of designers and people not trained in design working together in the design development process”* e é uma forma específica de co-criação, pois a criatividade colectiva é aplicada em toda a extensão do processo de design. Para estes autores, este tipo de prática de projecto já existe há cerca de 40 anos, sob o nome de design participativo, e só recentemente é que surgiu a obsessão com o que agora é denominado de co-criação/co-design.

De qualquer forma, o processo de design mudou consideravelmente nas últimas décadas. Actualmente, ao lado de requisitos como a forma, função, usabilidade, etc., surgem características relativas à experiência com o produto como a emoção, valores, necessidades e sonhos que se tornaram ingredientes para informar o processo de design. Os papéis clássicos do designer, do utilizador e do observador/pesquisador estão a ser redefinidos. Se considerarmos, de uma forma simplista e redutora, o paradigma clássico do processo de design, o designer é o especialista que tem as ideias brilhantes e originais e quem recebe a informação do investigador, que conduziu pesquisas ou estudos de mercado, nos quais os utilizadores são caracterizados como sujeitos. Nos novos paradigmas, estes papéis estão interligados. Os designers também podem assumir as funções de investigadores e trabalhar directamente com os utilizadores e o *“researcher releases control over the precise question of research by allowing users to take initiative over the direction of the knowledge development”* (Stappers e Sleeswijk Visser, 2007).

Espaço Público Participado

Quando se projecta no e para o espaço público, é necessário compreender que os produtos e espaços que desenhamos são pertença da colectividade, logo deverão constituir-se como suporte fundamental para a construção da identidade do lugar, em que a noção de apropriação é, por consequência, essencial. O projecto de design pode influenciar a relação do cidadão com o espaço público urbano: por um lado, mais pragmático, através das suas funções explícitas associadas à contemplação, ao relaxamento, ao lazer, ao serviço, etc.; por outro lado, menos evidente, através das suas funções implícitas e abstractas relacionadas com a identificação e compreensão da identidade e do carácter local pelo utilizador. É necessário ter em conta que os recursos de design podem adquirir qualidades simbólicas, ao estabelecerem modificações concretas nos espaços públicos, construindo cenários que podem contribuir para a definição de traços da identidade local, de características referentes ao clima, aos comportamentos, à paisagem urbana, à história e memória de cada espaço público.

Ao estabelecer relações perceptivas com os aspectos culturais, históricos, simbólicos, sociais, arquitectónicos, paisagísticos, humanos etc., das cidades, o projecto de espaço público deveria *«procurar uma unidade da diversidade*

de saberes e perspectivas do desenho da cidade, não um caminho clássico de “Colaboração das Artes” mas um caminho de abertura e inovação que questione o próprio conhecimento» (Brandão, 2005). Dentro deste universo de “saberes e perspectivas” a questão da participação pública assume uma grande importância. Como afirma Brandão, (2000) *“no debate da cidade a participação é elemento essencial”* no entanto, *“o cidadão não pode participar somente no início e no final do projecto, deve participar no processo”* (Remesar, 2000).

Apesar da questão da participação pública, no desenvolvimento de projectos de espaço público, ser discutida desde os anos 60 do século XX e das teorias contemporâneas enfatizarem a importância da participação na constituição da cidadania, *“na prática, o processo de concepção (...) corre à margem do diálogo e da troca de ideias (...)”*. Aos cidadãos *“resta-lhes discutir a solução final, sem lhes ser dada a possibilidade de reflectir ao longo do processo sobre as questões de fundo”* (Brandão Alves, 2003). De facto, *“detecta-se uma aparente insatisfação face ao modelo actual de participação pública, que sugere “novas exigências de intervenção”, tornando-se evidente a possibilidade de produzir projectos participativos que contribuam para a coesão territorial”* (Francisco et al, 2008).

É certo que já se assiste a várias intervenções no espaço público urbano, que procuram um desenvolvimento adequado às referências urbanas presentes no quotidiano das cidades, seja na memória dos seus habitantes, seja nos hábitos e costumes locais, seja na própria estrutura urbana, cujas abordagens implicam o envolvimento das comunidades. No entanto, estas metodologias de trabalho não estão ainda suficientemente disseminadas e desenvolvidas para, por um lado, serem inteligíveis por qualquer cidadão e, por outro, suficientemente ágeis para envolver todos os participantes, nomeadamente a equipa projectista e a comunidade.

Assim sendo, é necessário perspectivar a participação pública enquanto dimensão natural do projecto do espaço público, que terá necessariamente de confrontar e questionar os sistemas e estruturas estabelecidos. Neste sentido, o co-design é uma forma interdisciplinar de desenvolvimento projectual, em que os designers, os utilizadores, os investigadores, os promotores e os decisores são parceiros para o mesmo fim.

Designers como Co-designers no projecto de espaço público

Geralmente o processo de design implica uma visão holística do projecto, nomeadamente no projecto de espaço público, em que coexistem múltiplos olhares sobre as ruas, praças, jardins e bairros e em que o comportamento da população não pode apenas ser previsto pelos projectistas. Se encarmos o planeamento e o projecto urbano como um processo participativo, que envolve muitos actores com diferentes perspectivas a vários níveis, poderá existir um grande potencial para a mudança. Neste sentido, o co-design poderá ser a abordagem adequada, pois facilita um mosaico de transformações que possibilita *“transferir parte da “tomada de decisões” para a população e (...) métodos que permitam uma operacionalidade política”* (Remesar, 2000).



Figuras 2, 3, 4 e 5 : Ocupação temporal de vazios urbanos em Sevilha por Santiago Cirugeda (<http://www.recetasurbanas.net/>)

A essência do co-design no espaço público assenta, então, na construção da ligação entre os diversos intervenientes no processo, profissionais e leigos, de modo a permitir uma participação e empenho activos, independentemente do meio social, cultural ou profissional dos participantes.

Ações para reconquistar o espaço público

Em todas as cidades do globo podemos encontrar propostas, mais ou menos espontâneas, onde as actividades diárias dos cidadãos saíram da significação habitual dos projectistas, para mostrar a influência potencial que o envolvimento cívico pode ter na formação do espaço público da cidade. Estas intervenções atestam a importância da participação pública no planeamento e design urbano, pois, se por um lado reflectem como o design nos espaços públicos contemporâneos pode ser moldado através da acção humana individual e colectiva, por outro são demonstrativas da vontade e capacidade de intervenção na construção e melhoria destes lugares.

Os cidadãos estão a começar a tomar conta, directamente, das suas cidades, estão a encetar iniciativas e a construir a infraestrutura que os políticos não realizam ou demoram a realizar, estão a reagir pró-activamente. Estas manifestações são maioritariamente realizadas por grupos locais, que por todo o planeta se manifestam através de vários tipos de acções.

Um dos exemplos deste tipo de iniciativas, partiu de Santiago Cirugeda das *Recetas Urbanas*, que propôs à cidade de Sevilha em 2004 a criação de legislação que permitisse transformar lotes vazios em espaços públicos, por um período de, pelo menos, seis meses (figs. 2, 3, 4 e 5). Esta proposta coloca os seus participantes como os protagonistas principais no desenvolvimento do projecto. A organização e ocupação temporal destes vazios colocou em debate a ideia de recuperar a rua e os espaços públicos, como lugar de partilha e socialização. Este projecto não só permitiu a existência de praças públicas, como também a instalação de equipamentos efémeros – bancos, estruturas de ensombramento, equipamento infantil, etc. realizados com materiais reciclados - como lugares de reunião, para a comunidade envolvente.

Em Toronto, um grupo denominado *Urban Repair Squad*, em desacordo com

a política municipal relativa a pistas cicláveis, começou a pintar a sua própria infraestrutura, tendo já executado mais de 6 quilómetros(figs. 6, 7, 8 e 9). Com um carácter mais subversivo e por vezes ilegal, estes activistas inserem-se dentro de uma tendência mundial que pretende tornar as cidades mais convidativas para andar a pé ou de bicicleta.



Figuras 6, 7, 8 e 9 : Sinalética e demarcação de pistas cicláveis realizadas pelo Urban Repair Squad, (<http://urbanrepairs.blogspot.com>)

Na Cidade do México, o *Colectivo Camina, Haz Ciudad*, na tentativa de tornar a Puente de los Poetas, Santa Fe mais segura para os peões andarem, delimitou com tinta verde um espaço lateral para as pessoas e as bicicletas poderem circular (figs. 10, 11, 12 e 13). As acções levadas a cabo por este grupo permitiram abrir um canal de comunicação, que levou as respectivas autoridades governamentais a intervir em algumas das situações assinaladas, nomeadamente nesta.



Figuras 10, 11, 12 e 13: demarcação de acesso para peões e bicicletas realizado pr Colectivo Camina, Haz Ciudad (<http://hazciudad.blogspot.com>)

Também em Lisboa, a Associação de Cidadãos Auto-Mobilizados liderou um projecto, onde as zebras de 4 passeiras foram substituídas por nomes de 137 pessoas mortas por automóveis. Na borda do passeio lia-se a frase “1/4 das vítimas de acidentes de automóvel são peões.” (figs. 14, 15 e 16).



Figuras 14, 15 e 16: Passadeira pintada na Praça Marquês de Pombal, Lisboa. Iniciativa com colaboração da CML, DraftFCB-Liberty Seguros. (http://www.aca-m.org/documentos/comunicados/campanha_passadeira_2007.html)

Muitas outras iniciativas foram e estão a ser realizadas, em várias partes do globo, que apesar de localizadas, são demonstrativas da forma como as pessoas sentem e interagem com o espaço público das suas cidades. Talvez o mais importante a reter destas iniciativas seja, por um lado, levarem os cidadãos a reflectirem sobre cidadania e espaço público e como podem agir sobre ele e, por outro, a discussão que estas acções levantam sobre quem é proprietário do espaço público da cidade e quem o pode melhorar.

Cidadania e processos participativos: Bairro de La Mina e Bairro Baró de Viver

Os projectos da *Rambla do Bairro de La Mina* e o *Mural* e a *Rambla do Bairro Baró de Viver*, em Barcelona, são intervenções estruturantes que se inserem em planos mais abrangentes de reconversão e requalificação destes bairros. Ambos são exemplos extraordinários de promoção efectiva de participação pública, ao longo de todo o processo de concepção dos espaços públicos, para que estes possam responder às necessidades efectivas da sua população. Estes projectos, desenvolvidos em parceria com o Grup Centre de Recerca Polis da Universidade de Barcelona, utilizaram técnicas e ferramentas desenvolvidas para potenciar a participação pública.

O bairro de La Mina está situado na zona oriental de Barcelona e é considerado um dos bairros problemáticos da cidade. Durante cerca de 5 anos a equipa de investigação Polis “desenvolveu o projecto de participação *Cartografias de La Mina* que consistiu em investigar (através da utilização da metodologia CPBoxes) as perspectivas dos moradores e entidades interessadas sobre as características do espaço público” (Francisco *et al*, 2008) (figs. 17, 18 e 19). Este processo permitiu informar o projecto de design, com os requisitos necessários a um resultado que concorresse para a integração e coesão do território e fortalecimento de redes de sociabilidade e de apropriação do espaço. Neste projecto “a intervenção ao nível do chão da Rambla passou a ser o elemento estruturante de toda a proposta, assumindo-se que, [1] esta deve ser um novo elemento urbano no qual se alicerça toda a malha do bairro; [2] um lugar no qual se expressará a diversidade comunitária; [3] um eixo fundamental de conexão entre o Parc del Besòs e a frente marítima; [4] um lugar acrescido de valor estratégico com a passagem do eléctrico” (Pinto, 2009).



Figuras 17, 18 e 19: Rambla de La Mina (http://www.ub.edu/escult/mina/constr_rambla_mina.pdf)

O bairro Baró de Viver situa-se no distrito de Sant Andreu e ocupa uma área de 11 hectares, com uma população de cerca de 3.000 habitantes. Tanto os projectos do *Mural de la Memòria*, como a *Rambla de Baró de Viver*, assentam em processos participativos desenvolvidos com o objectivo de melhorar os espaços públicos e a imagem do bairro.

O *Mural de la Memòria de Baró de Viver* (figs. 20, 21, 22 e 23) foi instalado sobre uma barreira acústica, no Passeig de Santa Coloma, e ocupa uma área de 524 m². Inaugurado em Fevereiro deste ano, apresenta uma narrativa cheia de histórias, memórias e acontecimentos vividos ao longo dos anos, partilhados e seleccionados por todos, de forma participativa. As imagens foram cedidas pelos próprios moradores e as propostas realizadas por escolas do bairro e como é afirmado no *blog de Baró de Viver* (2011) “el mural pretén incrementar l’orgull identitari del barri” (<http://fembarodeviver.wordpress.com/projectes/mural-de-la-memoria/>)



Figuras 20, 21, 22 e 23 : Mural de la Memòria de Baró de Viver

A *Rambla Ciutat d’Asunción* (fig. 24, 25, 26, 27 e 28) foi projectada com a participação de um grupo de jovens da comunidade, que idealizaram um espaço de encontro, de socialização, que se tornasse num símbolo, num elemento identitário do bairro. Assim, no princípio da *rambla* foi instalada uma reprodução de uma casa de um só piso, como uma intervenção escultórica, que funciona como testemunho e homenagem às origens e memória histórica do bairro: as casas baratas.



Figuras 24, 25, 26, 27 e 28 : Rambla *Ciutat d'Asunción* e reprodução de uma das casas antigas do bairro (<http://w3.bcn.cat/fitxers/premsa/110324npramblaciutatasuncion.925.pdf>)

Bairro da Nossa Senhora da Conceição: um modelo de participação

A reabilitação dos edifícios e dos espaços exteriores do Bairro da Nossa Senhora da Conceição, em Guimarães, da responsabilidade, respectivamente, do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU) e da Câmara Municipal de Guimarães (CMG), também foi alvo de um processo participativo dos seus moradores, mas com um carácter diferente das soluções anteriormente apresentadas. A CMG, via MAPa2012, propôs à designer Agatha Ruiz de la Prada que intervencionasse as fachadas de 8 edifícios, onde vivem cerca de 1500 pessoas. A designer desenvolveu uma proposta (figs. 29, 30, 31, 32 e 33), posteriormente apresentada ao IHRU e aos moradores do bairro, que, através de uma Assembleia composta por cerca de 100 moradores, foi aprovada, mas sem qualquer alternativa de escolha de outra solução ou manifestação de interesses. Neste seguimento, os moradores também conseguiram um compromisso da parte da CMG para a realização de melhoramentos nos espaços exteriores do Bairro, nomeadamente o abate de árvores que o ‘escondiam’ e, simultaneamente, impediam a entrada de luz e sol.



Figuras 29, 30, 31, 32 e 33 : Intervenção de Agatha Ruiz de la Prada no Bairro da Nossa Senhora da Conceição. Fotografia de João Morgado (<http://www.photo.joaomorgado.com>)

Conclusões

A maior parte dos programas públicos, que solicitam o envolvimento da população, caem na categoria de consulta pública. No geral *“entende-se a participação como um processo de consulta, de informação sobre as decisões de tipo estratégico que se tomaram a nível da administração e que foram desenvolvidas pelo aparelho “tecno-burocrático” de especialistas”* (Remesar, 2000). Este tipo de abordagem não prejudica as estruturas de poder e é, provavelmente, uma das razões pelas quais esta categoria de participação tem sido tão amplamente implementada.

O processo de co-design difere, largamente, deste tipo de participação pública, pois todos os intervenientes são considerados especialistas e participam em todas as fases do processo. Esta abordagem, não só resulta em soluções mais adequadas à comunidade de utilizadores, como também concorre para a sensação de contribuição e influência efectiva sobre o processo de design, bem como uma maior consciência das consequências da tomada de decisão. Promove ainda o sentimento de pertença à comunidade, reunindo pessoas que partilham objectivos comuns.

Neste sentido, o design tornou-se um elemento chave da nossa cultura, mas os seus conceitos metodológicos ainda não estão aptos para projectar sistemas complexos, como são as cidades e as suas comunidades. O designer ainda teme a influência sobre o seu trabalho por não especialistas, e o domínio da participação pública é feita por mediadores especializados, que estabelecem a ponte entre os designers e o público em geral.

No co-design, o designer torna-se o coordenador e o facilitador de todo o processo,

pois se, por um lado, reúne os diferentes actores interessados, por outro, auxilia os utilizadores a participar, modificar, experimentar, criar, produzir e actualizar o projecto. Este tipo de abordagem também promove o conhecimento das necessidades, preferências, desejos, crenças, origem, valores ideológicos e éticos das pessoas, em que os designers são orientados para uma pesquisa mais empírica, que apresenta soluções derivadas de uma comunicação bidireccional contínua, com aqueles que irão utilizar o seu projecto. Neste sentido, os designers devem trabalhar em estreita colaboração com os vários grupos interessados e facilitar um ambiente que permita aos utilizadores a oportunidade de “(a) identify their needs and preferences, (b) set goals, (c) voice their ideas and opinions, (d) make decisions, (e) be involved in the implementation (if possible), (f) evaluate the outcomes, and (g) set up a mechanism to follow up on post-occupancy conditions” (Siu, 2003).

É claro que, o sucesso de todo o processo de co-design assenta na participação de todos os actores envolvidos, o que supõe um compromisso, pois propõe uma mudança no papel que cada envolvido tradicionalmente desempenha. No entanto, o co-design constitui uma oportunidade de intervir democraticamente no espaço público urbano, em que a participação “*não é uma exigência de retórica, nem uma formalidade informativa, mas sim um debate político e cultural no qual podem intervir muitos agentes, moradores, presentes e futuros, utentes de trabalho, de lazer e ocasionais ou de passagem*” (Borja, 2000).

Referências

- Borja, J.** (2000), “Fazer cidade na cidade actual. Centros e espaços públicos como oportunidades”, in Brandão, P. e Remesar, A. (coord.), *Espaço Público e Interdisciplinaridade*. Lisboa: Centro Português do Design.
- Brandão, P.** (2005). *Ética e Profissões, no Design Urbano. Convicção, Responsabilidade e Interdisciplinaridade. Traços da Identidade Profissional no Desenho da Cidade*. Tese apresentada para a obtenção do grau de Doutor no Doutoramento em Espaço Público y Regeneración Urbana: Arte y Sociedad. Departamento de Escultura. Universidade de Barcelona.
- Brandão, P.** (2003). Alguns ‘flashes’ sobre lugares, pássaros, sinos e mesas, ou o ‘Outro’ como ética, no design urbano. Em: Brandão, P. e Remesar, A. (eds.), *Design de espaço público: deslocação e proximidade*. Centro Português de Design, Lisboa. 2003.
- Brandão, P.** (2000), “Profecias e profissões de fé sobre o design urbano”, in Brandão, P. e Remesar, A. (coord.), *Espaço Público e Interdisciplinaridade*. Lisboa: Centro Português do Design.
- Brandão Alves, F. M.** (2003), *Avaliação da Qualidade do Espaço Público Urbano. Proposta Metodológica*. Fundação Calouste Gulbenkian – FCT, 2003.
- Brown, T.** (2008). Design Thinking. *Harvard Business Review* 86(6): June 2008. (acedido 8 Abril: www.unusualeading.com/wp-content/uploads/2009/12/HBR-on-Design-Thinking.pdf).
- Corbett, S.** (2008). Can the Cellphone Help End Global Poverty? *The New York Times*, April 13, 2008. (ac. 6 Abril: www.nytimes.com/2008/04/13/magazine/13anthropology-t.html?pagewanted=1).
- Francisco, M. et al** (2008). Contributos para a Coesão Territorial através de Projectos Participativos de Espaço Público (ac. 9 Abr: www.adurbem.pt/images/stories/ficheiros/encontro/Francisco.pdf).
- Gonçalves, J.** (2000). A Nova Cidade e os Inevitáveis Novos Espaços Públicos. *Boletim Lisboa Urbanismo*. Ano 2000. Boletim nº 10. (ac. 6 Abril: <http://ulisses.cm-lisboa.pt/data/002/003/003/artigo.php?ml=2&x=b10a2pt.xml>)

- Kries, M.** (2006). On the relationship between design and city. In M. Kries (Ed.), *Designcity : Design for urban space and the design city discussion* (pp. 21-24). Berlin, Germany: Transform- Berlin.
- Pinto, A.J.** (2009). Espaço Público e Coesão Territorial – O Caso da “Rambla de La Mina”. *On the w@terfront*. v 12, abril 2009. (ac. 6 Abr: <http://www.ub.edu/escult/Water/water12/Water012.pdf>).
- Remesar, A.** (2000), “Waterfronts, Arte Pública e Cidadania” in Brandão, P. e Remesar, A. (coord.), *Espaço Público e Interdisciplinaridade*. Lisboa: Centro Português do Design.
- Sanders, E. B., Stappers, P.J.** (2008). Co-creation and the new landscapes of design. *CoDesign International Journal of CoCreation in Design and the Arts*, 4(1), 5-18, 2008. (acedido 9 Abril: www.maketools.com/articles-papers/CoCreation_Sanders_Stappers_08_preprint.pdf).
- Siu, K. W.** (2003). Users’ Creative Responses and Designers’ Roles. *Design Issues*, 19(2), 64-74.
- Stappers, P.J., Sleeswijk Visser, F.** (2007). Bringing participatory design techniques to industrial design engineers. *Engineering and Product Design Education Conference*, Newcastle, 2007, 117-122 (acedido 10 Abril: <http://studiolab.io.tudelft.nl/static/gems/sleeswijkvisser/epdecn.pdf>).
- United Nations UN.** (2007). *Urban Agglomerations 2007*. Department of Economic and Social Affairs. Population Division. Acedido em: 4 de Nov. 08, em: www.unpopulation.org.

EL IMPACTO EN LA CIUDAD DE BERLÍN

DE LAS PROPUESTAS DE SU RECONSTRUCCIÓN FORMULADAS

TRAS LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Mónica Vázquez Astorga¹ - Universidad de Zaragoza

Resumen

Este texto se centra en el panorama existente en Berlín (Alemania) después de la finalización de la Segunda Guerra Mundial y, en concreto, en su reconstrucción. Esta ciudad fue una de las más castigadas por ese conflicto mundial, tras el cual se produjo una enorme incertidumbre entre los arquitectos y urbanistas respecto a su desarrollo futuro y a la intervención en su patrimonio monumental. Por este motivo, se analizan las iniciativas desarrolladas en los sectores oriental y occidental de Berlín, en los que se siguieron criterios distintos a la hora de acometer su reconstrucción, en función del entendimiento de ese espacio urbano. Desde ese momento y hasta la actualidad, la transformación urbana de Berlín ha sido constante, atendiendo a su condición de realidad histórica en transición.

Palabras claves - Segunda Guerra Mundial, arquitectura alemana del siglo XX, reconstrucción de Berlín, planificación urbanística de Berlín y espacio urbano.

Abstract

The following extract focusses on the panorama Berlin (Germany) underwent after World War II, especially on its reconstruction. Berlin was one of the cities hardest hit by this worldwide conflict. After World War II architects and urban planners were very uncertain about the city's future development and about how to approach the city's architectural heritage. Therefore, the aim of this project is to analyse the various reconstruction initiatives which architects and urban planners carried out with different criteria both in the Eastern and Western areas of Berlin. Ever since, the relentless urban transformation of Berlin has taken place taking into account the fact it was a city involved in an important historical period of transition.

Keywords - World War II, 20th century german architecture, the reconstruction of Berlin, urban development of Berlin, urban areas.

1. Miembro del proyecto "Arte público para todos: propuestas de estudio y musealización virtual", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Código HAR 2009-13989-C02-02), desde diciembre 2009 a diciembre 2012

Introducción

Desde comienzos del siglo XX uno de los objetivos que ha perseguido la ciudad de Berlín (Alemania), principalmente a nivel arquitectónico y de diseño del espacio urbano, ha sido su configuración como *Großstadt* (gran ciudad). Después de la Primera Guerra Mundial y con la proclamación de la República de Weimar (1919-1933), Alemania, y especialmente Berlín, se convirtió en el epicentro continental de la cultura arquitectónica, reuniendo a la mayoría de los arquitectos comprometidos con la modernidad. Por estos años, el entorno de Potsdamer Platz era una de las zonas del centro más importantes de la ciudad (cercana a la estación de tren, Potsdamer Bahnhof, al principal centro administrativo, Wilhelm Straße, y a una de las arterias comerciales más concurridas, Leipziger Straße), que había ido reemplazando su carácter residencial por uno terciario. Asimismo, fue testigo esencial del frenético proceso de transición hacia un modelo urbano metropolitano. De hecho, en esta plaza se construye una obra representativa de la modernidad como fue el edificio de oficinas *Columbus Haus* (emplazado en la esquina de Potsdamer Platz con Bellevue Straße y Stresemann Straße, 1931), obra de Erich Mendelsohn. Siete años después de la inauguración de este inmueble se prohibió toda actividad constructora de carácter privado en el entorno de Potsdamer Platz, en la que, a partir de ese momento, sólo la destrucción tuvo cabida en ella¹. También, y aprovechando los numerosos espacios verdes de los que dispone la ciudad de Berlín, se actuó en esos años en el territorio de la periferia con la conformación de ciudades jardín y de *Siedlungen*², levantadas en contacto con la naturaleza y en las que se persiguió la idea de comunidad y de igualdad, la racionalización del proceso constructivo y la administración en cooperativa.

Con la subida al poder del nacionalsocialismo en enero de 1933, y con el nombramiento de Adolf Hitler como canciller de Alemania, comienza para este país una nueva etapa³. Durante el Tercer Reich una de las finalidades a conseguir era dotar a las ciudades alemanas de una *Neugestaltung* (nueva organización o forma a nivel constructivo y urbanístico) y, en este sentido, Berlín (una de las “ciudades del Führer”) desempeñó un papel significativo. Por este motivo, se pretendió proyectar para el futuro una arquitectura y planificar un urbanismo de marcado carácter representativo y propagandístico, que encontraba referencias en el mundo de la Antigüedad⁴.

En Berlín, los proyectos arquitectónicos acometidos en este período son esencialmente de carácter administrativo, tratándose, por lo general, de edificios

1 GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos, *Berlín-Potsdamer Platz* (colección Arquíthesis, núm. 7), Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2000, p. 151.

2 Bajo el término de *Siedlungen* cabe entender extensas colonias de viviendas de pequeñas dimensiones destinadas, esencialmente, a una clase social media.

3 Para el estudio del panorama arquitectónico y urbanístico de la ciudad de Berlín entre 1900 y 1945, véase mi artículo “La arquitectura de la *Großstadt*: Berlín, 1900-1945”, *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII, Historia del Arte, núm. 22-23, Madrid, Facultad de Geografía e Historia, UNED, 2009-2010, pp. 365-395.

4 A este respecto, es interesante señalar que algunos investigadores sostienen distintas opiniones sobre este tema. Autores como R. Mariano mantienen que la arquitectura del Tercer Reich no tiene relación con “la arquitectura de los Césares”. Sin embargo, otros estudiosos, como A. Scobie, opinan que la cultura arqueológica y la antigüedad clásica fueron utilizadas en la época del totalitarismo fascista y nacionalsocialista. Véase SCARROCCIA, Sandro, *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni trenta*, Milano, Skira, 1999, pp. 33-37.

emplazados en una determinada zona de la ciudad (esencialmente, en torno a Pariser Platz), con significado y valor histórico, como fue el caso de la Cancillería del Reich (construida en Voßstraße por el arquitecto Albert Speer, e inaugurada en enero de 1939), sede central del poder nazi. Y dada su función recurren a un determinado lenguaje arquitectónico -como representación visible del nuevo régimen- caracterizado por la monumentalidad y sobriedad compositiva, y reforzado, esencialmente, a través de programas escultóricos que transmitían los valores concretos del nacionalsocialismo.

Por otra parte, durante este período tuvo también prioridad la planificación urbanística de Berlín, es decir, la *Neugestaltung*, con el fin de convertir a esta ciudad en capital del Reich alemán. A este propósito, se creó la figura del *Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt Berlin* (Inspector General de Edificios de Alemania, GBI), cuyo cargo recayó en el arquitecto Albert Speer en enero de 1937⁵.

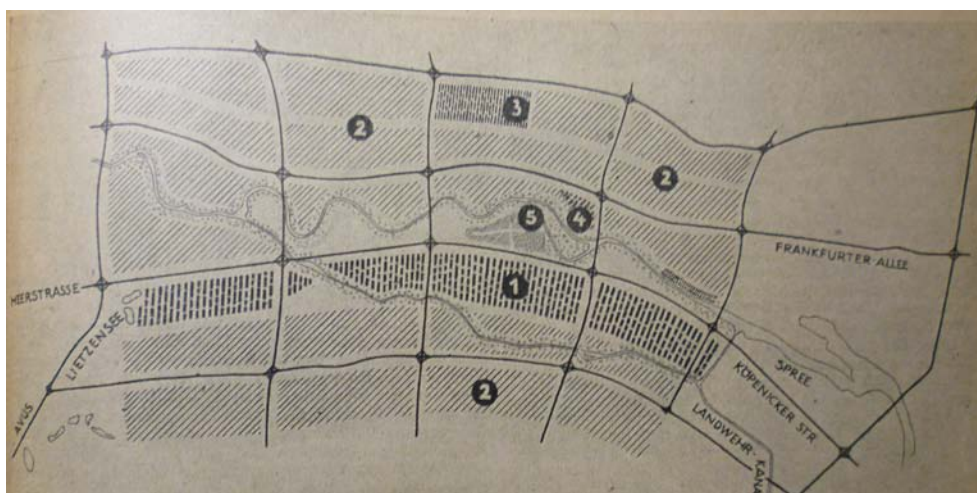


Figura 1. Kollektivplan: 1. Zona de trabajo, 2. Zona de viviendas, 3. Zona industrial, 4. Ayuntamiento, 5. Zona de museos con la calle "Unter den Linden" (Neue Bauwelt, Berlín, 2 de septiembre de 1946, p. 5).

En 1933, atendiendo a los deseos de Hitler, se concibe la planificación de la ciudad (retomando, en esencia, los planteamientos del arquitecto Martin Mächler)⁶, definida por él como una urbe llena de "monstruos vanguardistas". Esta ordenación se proyecta conforme a un eje Norte-Sur y Este-Oeste, cuyo punto de encuentro sería la Puerta de Brandemburgo. Con este proyecto se pensaba reemplazar el centro urbano decimonónico por un programa que representara una nueva ciudad (que sería rebautizada como Germania), y se perseguía la materialización urbana de la ideología nacionalsocialista. En 1936, esta empresa fue asignada a Speer, quien realizó varios estudios y proyectos hasta la formulación del definitivo. Su plan fue resuelto con una gran avenida axial de grandes dimensiones (siete kilómetros de distancia, e inspirada en los Campos Elíseos), que recorría de Norte a Sur la ciudad

5 Tras el fallecimiento de Paul Ludwig Troost (1934), Albert Speer se convirtió en el arquitecto al servicio de Hitler.

6 En 1917 el arquitecto Martin Mächler propuso un esquema para la planificación urbanística de la ciudad en función de un eje Norte-Sur (en el que se concentrarían los edificios representativos), que, por cuestiones económicas, no llegó a materializarse. Su propuesta conllevaba la reestructuración del corazón de la metrópoli berlinesa.

y, en cuyo lado Norte (y como cierre de la misma), se disponía un edificio con cúpula (*Kuppelbau*), y, en el Sur, un monumental arco de triunfo (*Triumphbogen*). Por su parte, el eje Este-Oeste era más modesto, extendiéndose a lo largo de Unter den Linden, comprendiendo desde la Isla de los Museos hacia el Oeste, pasando por Tiergarten (el pulmón verde de la ciudad) y afectando así al entorno de Potsdamer Platz. Además, se concibieron otros edificios de marcado carácter representativo⁷, estando programada la ejecución del plan para el año 1950⁸. Las obras comenzaron en 1938, conllevando el derribo de numerosas propiedades en torno a ese eje, pero, con el inicio del segundo conflicto bélico mundial, comenzaron a retrasarse hasta quedar paralizadas. La mayoría de los edificios levantados durante el nacionalsocialismo han sido demolidos, siendo pocos los testimonios conservados de ese período que, además, han sido privados de sus elementos simbólicos.

Con la firma de la capitulación de Alemania el 8 de mayo de 1945 se cierra el período del Tercer Reich y, con él, sus ambiciosas aspiraciones, y se abre el período de la reconstrucción, siendo Berlín una de las ciudades más castigadas por el segundo conflicto mundial⁹, tras el cual, y como a continuación trataremos, se produjo una enorme incertidumbre entre los arquitectos y urbanistas respecto a su desarrollo futuro y a la intervención en su patrimonio monumental. De ahí que nos centremos en dos zonas concretas de la ciudad, donde mejor se ejemplifican los criterios adoptados a este respecto: una, en el sector occidental, en torno a Potsdamer Platz; y otra, en el sector oriental, en torno a Frankfurter Allee (posteriormente denominada Stalinallee y, en la actualidad, Karl-Marx-Allee). Desde este momento y hasta la actualidad, la transformación urbana de Berlín ha sido constante, atendiendo a su condición de realidad histórica en transición.

Destrucción y propuestas de reconstrucción

La destrucción fundamentada, durante el gobierno del nacionalsocialismo, en la implantación de un nuevo orden universal se vio seguida por la causada por los bombardeos aliados. Durante el desarrollo de la guerra y, en concreto, en el invierno de 1943, Albert Speer creó el *Arbeitsstab Wiederaufplanung zerstörter Städte* con el objetivo de poner en marcha la labor de reconstrucción de las ciudades dañadas por el conflicto. Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos por salvar monumentos e infraestructuras, la mayoría de ellos sufrieron daños y pérdidas considerables y, en la mayor parte de los casos, irreparables¹⁰. De hecho, Potsdamer Platz fue una de las zonas más castigadas por la guerra, no quedando casi ningún edificio intacto tras los bombardeos.

7 Albert Speer se reservó la proyección de los elementos más representativos (*Große Halle* y *Triumphbogen*) mientras que la resolución de los demás edificios (de menor relevancia) fue encargada directamente a otros arquitectos o designada mediante concurso.

8 VILAR, Esther, *Speer*, Berlín, Transit, 1998, pp. 81-84.

9 A diferencia de la Gran Guerra que, salvo alguna excepción, no afectó al patrimonio monumental, la Segunda Guerra Mundial produjo daños y pérdidas de patrimonio hasta entonces desconocidos. Ante esta situación, la Carta de Atenas de 1931 se convertiría, a partir del año 1945, en un documento obsoleto y carente de significado.

10 Para conocer el estado de destrucción en el que se encontraba la ciudad de Berlín tras la Segunda Guerra Mundial, se recomienda la visualización del documental *Die Stunde Null, Berlin, Sommer, 1945*, Spiegel TV, núm. 18. Autor: Michael Kloft.



Figura 2. Edificio de viviendas (Karl-Marx-Allee, núm. 126-128), Berlín, 1949-1950, por Ludmilla Herzenstein.

La incertidumbre respecto al desarrollo futuro de Berlín originó una serie de debates entre *Wiederaufbau* (reconstrucción) y *Neuordnung* (nueva ordenación), así como diversas propuestas a este respecto, haciendo de la ciudad un “laboratorio de experimentación”. Asimismo, hay que indicar que muchas de las intervenciones fueron acometidas en condiciones adversas y con una escasez de recursos propia de la posguerra. De esta situación, así como de la actividad constructiva de la época, dan cuenta revistas del momento como *Neue Bauwelt* (publicada por el sector occidental) y *Der Neubau* (editada por el sector oriental).

En este contexto, cabe además tener presente que en 1945 la ciudad de Berlín fue dividida en cuatro zonas (rusa, americana, francesa e inglesa) y, en 1949, en dos sectores (occidental y oriental), siguiéndose en cada uno de ellos distintos criterios a la hora de acometer la intervención.

El comienzo de la tarea de la reconstrucción de Berlín en 1945 fue organizado de modo conjunto por las potencias vencedoras, que ocuparon y dividieron el territorio alemán en cuatro zonas de ocupación: la oriental fue controlada por la Unión Soviética, y la occidental por Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos. La división de la ciudad entre las potencias vencedoras convirtió Potsdamer Platz en un punto en el que confluían los sectores británico, americano y soviético.



Figura 3. Vista de la Philharmonie junto al edificio del Institut für Musikforschung con el Musikinstrumentenmuseum, Berlín.

La respuesta ante el panorama que se presentaba fue unánime: la extrema dificultad de recuperación del patrimonio edificado condicionaba imperativamente la renovación de la ciudad. Una de las primeras decisiones fue el nombramiento del arquitecto Hans Scharoun (uno de los profesionales más comprometido en los años veinte y treinta con la arquitectura moderna y, durante el desarrollo de la guerra, con las tareas de reparación de la ciudad) como Jefe de los Servicios Urbanísticos para la reconstrucción de Berlín. El llamado *Kollektivplan*, propuesto por Scharoun entre 1945-1946, fue el primer procedimiento de planificación urbanística y el único desarrollado conjuntamente para promover la reconstrucción de la ciudad (figura 1)¹¹. Este plan fue presentado en la exposición *Berlin plant. Erster Bericht (Berlín planifica. Primer informe)*, celebrada en 1946 con el objetivo de mostrar los distintos planteamientos sobre el futuro de Berlín¹², y en la que Scharoun pronunció las siguientes palabras, que ponen de manifiesto que, aprovechando la destrucción de la ciudad, se podría establecer un nuevo orden urbano:

11 MARTÍNEZ MONEDERO, Miguel, *Proyectar el vacío. La reconstrucción arquitectónica de Munich y Berlín tras la Segunda Guerra Mundial*, Granada, Universidad de Granada, 2008, p. 63.

12 En esta exposición se presentaron los planes *Zehlendorfer Plan* y *Kollektivplan*. El primero citado, fue ideado por Walter Moest y Willy Görden. Por su parte, el *Kollektivplan*, impulsado por Hans Scharoun (y en el que también tomaron parte Wils Ebert, Peter Friedrich, Ludmilla Herzenstein, Reinhold Lingner, Luise Seitz, Selman Selmanagic y Herbert Weinberger), proponía un radical cambio y preveía una organización de la ciudad que prescindía de toda preexistencia histórica, conservando únicamente los monumentos más representativos. Asimismo, se fundamentaba en una estructura en *Siedlung* a base de *Wohnzellen* (conjunto de viviendas concentradas, núm. 2 en el plano) y con otras zonas como las destinadas al trabajo (núm. 1) y a la industria (núm. 3). Véase DÜWEL, Jörn, "Berlin. Planen im Kalten Krieg", en VV.AA., 1945. *Krieg-Zerstörung-Aufbau. Architektur und Stadtplanung 1940-1960*, Berlín, Henschel Verlag, 1995, pp. 197-207.

Esta propuesta de Scharoun encuentra un fundamento teórico en los planteamientos utópicos de los años veinte y treinta, y, de hecho, con el término de "utópica" fue considerada en la época.



Figura 4. Vista parcial de la Neue Nationalgalerie (Potsdamer Straße, 1965-1968), Berlín (con la escultura de Eduardo Chillida: Gudari Krieger, 1975).

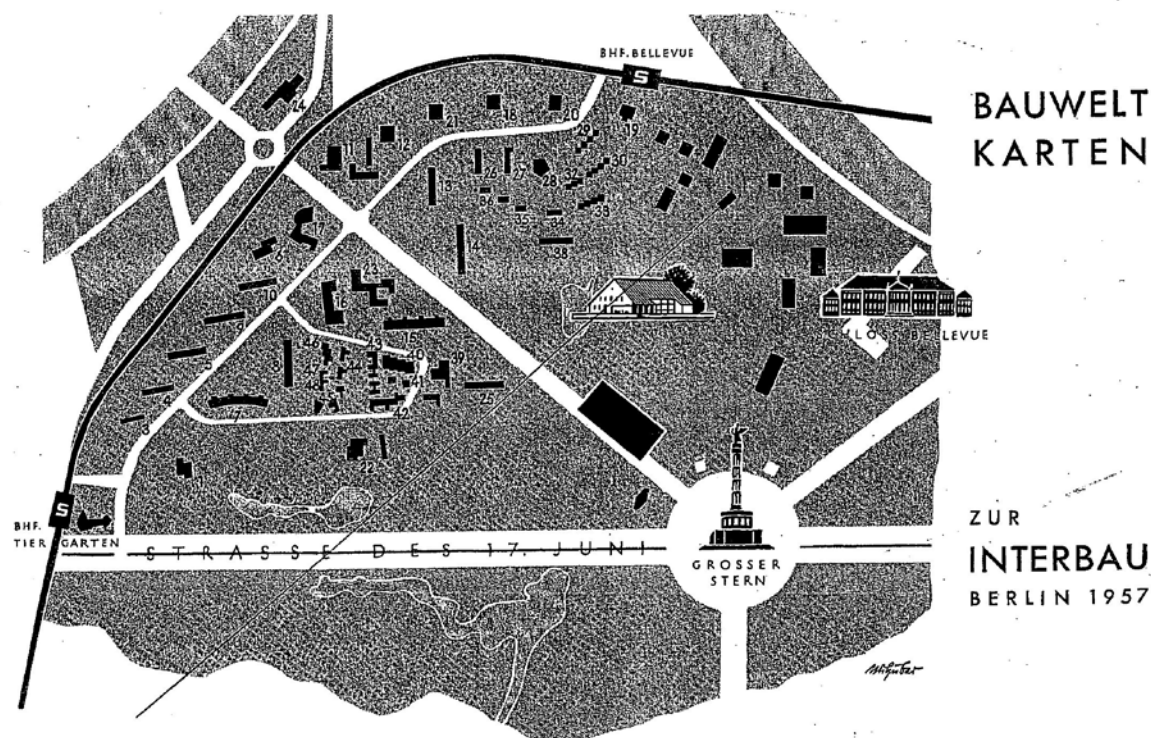
“Lo que ha quedado después de que los bombardeos y la batalla final sacudiesen por completo hasta los cimientos de la ciudad nos brinda la posibilidad de configurar un paisaje urbano en el que la naturaleza y los edificios, las alturas reducidas y los amplios espacios formen un nuevo orden vivo”¹³.

Las manifestaciones más evidentes del *Kollektivplan* se dieron en el sector oriental. Si Berlín occidental heredaría la mayor parte de los monumentos históricos, el régimen de Pankow sostendría con mayor ahínco la *tabula rasa* sobre la herencia urbanística prusiana para reformular Berlín oriental desde el “modelo socialista”¹⁴. De hecho, en los concursos urbanísticos y de arquitectura se encuentran propuestas renovadoras, ajenas al legado histórico de la ciudad, tal como ponen de manifiesto el concurso convocado para la Stalinallee en 1951 o para la *Wohnzelle Friedrichshain* en 1949-1950 (figura 2)¹⁵, que ofrecían diversas interpretaciones del *Kollektivplan* de Scharoun.

13 SCHAROUN, Hans, “Zur Ausstellung ‘Berlin plant’”, *Neue Bauwelt*, núm. 10, Berlín, 2 de septiembre de 1946, p. 3.

14 MARTÍNEZ MONEDERO, Miguel, *Op. cit.*, p. 66.

15 Scharoun desarrolló un plan para la reconstrucción de la zona en torno a Frankfurter Allee (posteriormente denominada Stalinallee y, en la actualidad, Karl-Marx-Allee), en el distrito de Friedrichshain, seriamente destruido durante la guerra. De las viviendas programadas únicamente llegaron a construirse dos edificios (emplazados en Karl-Marx-Allee, 102-104 y 126-128) por Ludmilla Herzenstein, conforme al proyecto formulado por Scharoun. HILZHEIMER, Achim, *Vor der Frankfurter zur Stalinallee. Geschichte einer Straße*, Berlín, Kulturstadt Friedrichshain, 1997, pp. 13-14.



I. Das Hansaviertel und die Ausstellungen im Tiergarten

Haus Nr.	Haus-Art	Architekt	Bauwelt-Veröffentlichung	Zustand	Haus Nr.	Haus-Art	Architekt	Bauwelt-Veröffentlichung	Zustand
1	17geschossiges Appartementshaus	Klaus Müller-Rehm	1956, Heft 32	fertig	28	4geschossiges Wohnhaus	Otto H. Senn	1956, Heft 34	Rohbau
3	4geschossiges Wohnhaus	Gerhard Siegmund Alexander Klein	folgt	noch nicht begonnen	29	2geschossige Reihenhäuser	Bernhard Pfau	1957, Heft 7	Rohbau
4	4geschossiges Wohnhaus	Hans Jochen Müller	folgt	fertig	30	2geschossige Reihenhäuser	Manfred Fuchs	folgt	noch nicht begonnen
5	4geschossiges Wohnhaus	Günther Gottwald	1957, Heft 10	fertig	32	2geschossige Reihenhäuser	Franz Heinrich Sobotka	1957, Heft 11	Rohbau
6	Kindertagesstätte	Günther Wilhelm	folgt	noch nicht begonnen	33	2geschossige Einfamilienhäuser	Gustav Müller F. R. S. Yorke	folgt	noch nicht begonnen
7	9geschossiges Wohnhaus	Walter Gropius mit TAC	1956, Heft 36	fertig	34	2geschossiges Wohnhaus	Franz Schuster	folgt	noch nicht begonnen
8	8geschossiges Wohnhaus	Pierre Vago	1957, Heft 2	fertig	35	2geschossige Einfamilienhäuser	Godber Nissen	folgt	noch nicht begonnen
9	4geschossiges Wohnhaus	Hubert Hoffmann	folgt	Rohbau	36	2geschossige Einfamilienhäuser	Bernhard Hermkes	folgt	noch nicht begonnen
10	4geschossiges Wohnhaus	Wassili Luckhardt Paul Schneider-Esleben	folgt	Rohbau	38	1½geschossige Einfamilienhäuser	Hans Scharoun	folgt	noch nicht begonnen
11	Läden, Kino, Restaurant	Ernst Zinsser	folgt	Rohbau	39	1geschossige Einfamilienhäuser	Eduard Ludwig	1957, Heft 1	fertig
12	17geschossiges Wohnhaus	Hansrudolf Piarre Luciano Baldessari	1957, Heft 23	noch nicht begonnen	40	1geschossige Einfamilienhäuser	Arne Jacobsen	folgt	noch nicht begonnen
13	8geschossiges Wohnhaus	Egon Eiermann	folgt	noch nicht begonnen	41	1geschossige Einfamilienhäuser	Gerhard Weber	1957, Heft 22	noch nicht begonnen
14	8geschossiges Wohnhaus	Oscar Niemeyer	in diesem Heft	fertig	42	1geschossige Einfamilienhäuser	Alois Giefer und Hermann Mäckler	folgt	noch nicht begonnen
15	10geschossiges Wohnhaus	Fritz Jaenecke und Sten Samuelson	1956, Heft 38	fertig	43	1geschossige Einfamilienhäuser	Johannes Krahn	folgt	noch nicht begonnen
16	8geschossiges Wohnhaus	Alvar Aalto	1956, Heft 41	fertig	44	1geschossige Einfamilienhäuser	Sep. Ruf	folgt	noch nicht begonnen
17	Katholische St.-Ansgar-Kirche	Willy Kreuer	1956, Heft 33	fertig	45	1geschossige Einfamilienhäuser	Wolf von Möllendorff, Sergius Ruegenberg	1956, Heft 43	noch nicht begonnen
18	16geschossiges Wohnhaus	Gustav Hassenpflug	1957, Heft 23	Rohbau	46	1geschossige Einfamilienhäuser	Josef Lehmbruck	1957, Heft 18	noch nicht begonnen
19	16geschossiges Wohnhaus	Hans Schwippert	1956, Heft 35	Rohbau	47	1geschossiges Einfamilienhaus	Werner Fauser	1957, Heft 5	noch nicht begonnen
20	16geschossiges Wohnhaus	Raymond Lapaz	1957, Heft 13	Rohbau	48	1geschossiges Einfamilienhaus	Günter Hönow	1957, Heft 5	noch nicht begonnen
21	16geschossiges Wohnhaus	Eugène Beaudouin J. B. Bakema und J. H. van den Broek	1956, Heft 40	noch nicht begonnen	Die Häuser 2, 31 und 37 werden nicht ausgeführt.				
22	Evangelische Kaiser-Friedrich-Gedächtnis-Kirche	Ludwig Lemmer	1956, Heft 37	fertig					
23	Volksbücherei	Werner Düttmann	1956, Heft 39	fertig					
24	20klassige Grundschule	Bruno Grimmek	folgt	fertig					
25	3geschossiges Wohnhaus	Paul G. R. Baumgarten	folgt	noch nicht begonnen					
26	9geschossiges Wohnhaus	Max Taut	folgt	noch nicht begonnen					
27	3geschossiges Wohnhaus	Kay Fisker	folgt	noch nicht begonnen					
					Bau	Architekt	Bauwelt-Veröffentlichung	Zustand	
					Kongreßhalle	Stubbins, Düttmann und Mocken	1956, Heft 42	fast fertig	
					17geschossige Wohneinheit U-Bahnhof Hansaplatz	Le Corbusier Bruno Grimmek	1956, Heft 50	Rohbau	
					Zeltartige Hallen im Hansaviertel	Karl Otto	1956, Heft 49	fertig	
					Venezolanischer Pavillon im Hansaviertel	Guido Bermúdez, Johannes Johansson	1957, Heft 17	fertig	

Figura 5. Interbau Berlin, 1957 (Neue Bauwelt, Berlin, 17 de junio de 1957, p. 591).

Con la división definitiva de la ciudad en dos sectores en 1949¹⁶ (y con la creación en la Alemania occidental de la República Federal Alemana -RFA- con capital en Bonn y, en la oriental, de la República Democrática Alemana -RDA- con capital en el distrito berlinés de Pankow), y como anteriormente se ha señalado, se siguieron criterios distintos a la hora de emprender la reconstrucción. De este modo, en el sector occidental se tiende hacia una arquitectura deudora de la modernidad¹⁷, que encuentra su referente en Occidente, para conformar una ciudad planificada, mientras que en el oriental se opta por una configuración urbana compacta y monumental, con una arquitectura de carácter representativo, vinculada con la tradición y comprometida con la doctrina político-cultural soviética¹⁸. Por tanto, podría hablarse de “dos arquitecturas alemanas” y “de dos conceptos de ciudad” como representación de dos diferentes sistemas políticos¹⁹.



Figura 6. Modelo para la construcción del Hansaviertel, Berlín, 1957.

La ausencia de edificios dotacionales en el sector occidental provocó que parte de las inversiones de los primeros años de la posguerra fueran destinadas a la edificación de espacios culturales y de servicio. El Bloqueo oriental había privado a media ciudad de buena parte de sus infraestructuras (bibliotecas, museos, Universidad, teatros, etc.). Este hecho conlleva, en parte, la proliferación de los concursos en este

16 A pesar de la división, todavía se realizaron algunas estrategias conjuntas para Berlín, como fue la reconstrucción de la simbólica Puerta de Brandemburgo (1956-1958).

17 Este acercamiento hacia la arquitectura moderna de los años veinte se vio favorecido por el deseo de distanciarse de las tendencias historicistas, así como de la arquitectura de la época del nacional-socialismo.

18 DURTH, Werner y NERDINGER, Winfried, *Architektur und Städtebau der 30er/40er Jahre*, Bonn, Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz, 1993, p. 36.

19 En este sentido, cabe mencionar que sobre este tema, y bajo el título “2 Arquitecturas alemanas, 1949-1989”, se organizó una exposición (entre el 18 de junio y el 23 de agosto de 2009) en el Centro de Historia de Zaragoza.

ámbito, como los convocados en 1951 para la construcción de un edificio para el Banco de Berlín (Hardenbergstraße), cuyo primer premio fue otorgado al arquitecto Gerhard Siegmann, dejando constancia de la pervivencia de la tendencia moderna²⁰, o para la construcción de la *Freie Universität*, en el que el primer premio fue concedido al proyecto de los arquitectos Franz Heinrich Sobotka y Gustav Müller²¹. Asimismo, en 1956, Hans Scharoun concibe el *Kulturforum* en las proximidades de Potsdamer Platz²², con el que tuvo oportunidad de construir ese ansiado nuevo orden moderno. Poco después, este arquitecto emprende, en ese mismo entorno urbano (concebido como núcleo cultural) y dentro de los principios que definen su obra, la construcción de la *Philharmonie* (Potsdamer Straße, 1956-1963)²³, que cuando fue terminada parecía, según recoge la prensa de la época, una “catedral en el desierto”²⁴ (figura 3), y frente a ésta se levanta la *Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz* (Potsdamer Straße, 1966-1978). Estos edificios se emplazan cerca de Potsdamer Platz, convertida en aquel momento en un descampado resultado de la devastación de la guerra y de la construcción del Muro. Asimismo, y a completar esta función urbana, se edifica, frente a la *Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz*, la única obra que el arquitecto Mies van der Rohe realizó en Alemania tras su emigración: la *Neue Nationalgalerie* (Potsdamer Straße, 1965-1968), que reúne una magnífica colección de arte moderno. Concebida como un templo de vidrio lleno de luz, se halla situada en un amplio espacio abierto, rodeada por esculturas y por un jardín en el que también se exhiben obras escultóricas (de Henry Moore y de Eduardo Chillida, entre otros) de forma permanente (figura 4). De este modo, el pensamiento de Scharoun se materializó en este espacio urbano, que quedó configurado sin un orden general que articulase los edificios, a base de la acumulación de elementos arquitectónicos levantados sobre terrenos devastados.

Además, con la consolidación de una sociedad de bienestar y consumo (orientada, esencialmente, en el modelo norteamericano) se potencia el eje urbano del Kurfürstendamm ante la necesidad de dotar a la ciudad de una nueva zona comercial y de ocio, y, en este campo, se acomete la construcción de cines como el *Gloria Palast* (1953)²⁵ y de centros comerciales como el *Europa-Center* (Breitscheidplatz, 1963-1965). De este modo, a lo largo de las cuatro décadas durante las cuales estuvo dividida la ciudad se formaron dos centros urbanos: uno, situado en el caso históri-

20 LUCKHARDT, Wassili, “Ein vorbildlicher Entwurf für ein Bankgebäude. Der Wettbewerb der Berliner Bank. Erster Teil”, *Neue Bauwelt*, núm. 38, Berlín, 17 de septiembre de 1951, pp. 615-618; *Neue Bauwelt*, núm. 40, Berlín, 1 de octubre de 1951, “Der Wettbewerb der Berliner Bank. Zweiter Teil”, pp. 649-655; y *Neue Bauwelt*, núm. 24, Berlín, 17 de junio de 1957, “Bauten an der Hardenbergstrasse”, p. 583.

21 *Neue Bauwelt*, núm. 46, Berlín, 12 de noviembre de 1951, “Der Wettbewerb um den Neubau der Freien Universität”, pp. 750-751.

En 1954, se convoca un concurso para la ampliación de esta Universidad, cuyo primer premio fue otorgado al arquitecto Paul Baumgarten (con la colaboración del arquitecto Hans Müller). Véase *Neue Bauwelt*, núm. 25, Berlín, 21 de junio de 1954, “Der Wettbewerb Erweiterung Freie Universität Berlin”, pp. 491-493.

22 En esta plaza convergen cuatro calles: Potsdamer Straße, Leipziger Straße, Ebert Straße y Stresemann Straße, que originan en su encuentro un importante nudo urbano.

23 Entre los años 1978-1984, un colaborador de Scharoun, Edgar Wisniewski, realiza, junto al edificio de la *Philharmonie*, un *Institut für Musikforschung* con el *Musikinstrumentenmuseum*. También a estos arquitectos se debe la *Kammermusiksaal* (Matthäikirchplatz), 1984-1988.

24 Para conocer el estado, principalmente a nivel edilicio y urbanístico, de la ciudad y, en especial de Potsdamer Platz en esos años, se recomienda la visualización de la película *Himmel über Berlin* (1987) de Wim Wenders.

25 *Neue Bauwelt*, núm. 47, Berlín, 23 de noviembre de 1953, “Der “Gloria Palast” in Berlin”, pp. 927-929.

co, de carácter representativo, y otro, en el oeste, en torno a Kurfürstendamm, de carácter comercial.

Como se ha señalado anteriormente, el sistema de los concursos fue utilizado por el sector occidental para beneficiarse de las aportaciones de los mejores arquitectos del momento, quienes concurren en Berlín con motivo de la reconstrucción del *Hansaviertel* (situado en Tiergarten, en las proximidades de Potsdamer Platz) desarrollada en la exposición internacional *Interbau* de 1957²⁶. En este antiguo barrio de manzanas cerradas, duramente destruido por los bombardeos de 1943, se procede a materializar de manera casi directa los principios urbanísticos esbozados entre el CIAM IV y su “Carta de Atenas” de 1933, y el *Kollektivplan* de Scharoun. El proyecto comprendía aproximadamente medio centenar de construcciones, siendo su mayoría grandes bloques de viviendas (edificados con sistemas y materiales constructivos modernos y para dar respuesta a la necesidad urgente de viviendas) emplazados en amplias zonas verdes, que vendrían a sustituir a las antiguas manzanas residenciales (figuras 5-6). Convocó a 55 arquitectos y a 10 arquitectos paisajistas procedentes de diversos países, entre ellos figuras internacionales del momento como Le Corbusier, Walter Gropius²⁷, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, Arne Jacobsen y Pierre Vago, y representantes de la modernidad alemana de posguerra como Wils Ebert, Paul G. R. Baumgarten o Paul Schneider-Esleben (figura 7). Sobre un renovado planteamiento desarrollado por Gerhard Jobst y Willy Kreuer²⁸, que olvidaba el antiguo Hansaviertel por una nueva “ciudad del mañana”, se encontró la coyuntura idónea para articular diversas interpretaciones del bloque residencial moderno, que se complementaba con viviendas unifamiliares y con todos los servicios comunitarios necesarios (escuela, tiendas, cine, etc.). Esta iniciativa fue la respuesta del Berlín occidental al Berlín oriental y, en concreto, al proyecto de la Stalinallee.

En torno a su planificación se originaron numerosos debates y críticas, que siguen teniendo lugar en la actualidad. A este respecto, cabe mencionar que hay autores, como Hans Stimmann, que consideran que, en el Hansaviertel, la “ciudad fue asesinada”²⁹. Una opinión similar es la mantenida por Miguel Martínez Monedero, para quien, el resultado, desde el punto de vista arquitectónico como urbanístico es contradictorio: la calidad arquitectónica de los edificios contrasta con la pérdida irreparable del tejido histórico. A esto hay que añadir que el aspecto de periferia de una zona céntrica³⁰, junto a la falta de carácter urbano de la propuesta, restó verosimilitud a la intervención³¹. Sin embargo, hay que valorar también la calidad ambien-

26 Véanse los números 24 (17 de junio de 1957) y 26 (30 de junio de 1957) de la revista *Neue Bauwelt* dedicados a esta exposición.

27 El primer edificio levantado en Hansaviertel, en octubre de 1956, con ocho pisos en altura y con 61 viviendas, fue acometido por Walter Gropius y Wils Ebert. Véase *Neue Bauwelt*, núm. 44, Berlín, 19 de octubre de 1956, “Der gegenwärtige Stand der Bauarbeiten im Hansaviertel”; y *Neue Bauwelt*, núm. 24, Berlín, 17 de junio de 1957, “Zur Interbau Berlin 1957”, p. 591.

28 MAHLER, Karl, *Neue Bauwelt*, núm. 35, Berlín, 31 de agosto de 1953, “Internationale Bauausstellung 1956 Wiederaufbau eines inneren Stadtviertels”, pp. 681-682.

29 DOLFF-BONEKÄMPER, Gabi, “Das Hansaviertel und seine Architekten”, en WAGNER-CONZELMANN, Sandra (ed.), *Das Hansaviertel in Berlin und die Potentiale der Moderne*, Berlín, Akademie der Künste, 2008, p. 123.

30 A excepción de la *Unité d’habitation “Typ Berlin”* -1956-1958- de Le Corbusier, emplazada en Berlín-Charlottenburg, y del *Kongreßhalle* -1956-1957- del arquitecto Hugo A. Stubbins, situado en Tiergarten.

31 MARTÍNEZ MONEDERO, Miguel, *Op. cit.*, p. 76.

tal de su emplazamiento y de sus construcciones, así como su papel como campo de experimentación para el empleo de nuevos sistemas y materiales constructivos. Al modelo del Hansaviertel le siguieron también en el sector occidental otras iniciativas residenciales destinadas a dar solución al problema de viviendas existente, de ahí que se tendiese esencialmente hacia el bloque residencial. Como lugar de emplazamiento, se eligieron amplios terrenos, ubicados, por lo general, en la periferia y en contacto con la naturaleza. Buen ejemplo de ello, son la *Wohnstadt* en Ruhwaldpark (1955-1957)³², la *Siedlung Charlottenburg-Nord* (1954-1961), o la *Gropiusstadt* (1962-1972).



Figura 7. Aspecto del edificio de viviendas construido en Klopstockstrasse, núm. 30-32, por Alvar Aalto

Asimismo, en este sector, y con la finalidad de retomar la capitalidad de Berlín y crear el nuevo Berlín de los años cincuenta, se convocó el concurso de Ideas *Hauptstadt Berlin* (1958), centrado en la intervención en el centro de la ciudad, en Berlín-Mitte, con la construcción de edificios de carácter gubernamental y administrativo³³. En él se dieron cita de nuevo las grandes figuras del panorama internacional y las propuestas ganadoras atendían nuevamente a los planteamientos modernos. Sin embargo, los esfuerzos por un entendimiento conjunto fueron definitivamente cancelados con el levantamiento del Muro el 13 de agosto de 1961, que conllevó la consiguiente separación política y administrativa alemana. Su construcción responde al constante aumento de la tensión política entre las potencias que ocupaban Berlín: por un lado, Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos, reunidas en el bloque 32 *Neue Bauwelt*, núm. 24, Berlín, 17 de junio de 1957, "Die Wohnstadt am Ruhwaldpark", p. 577. 33 *Neue Bauwelt*, núm. 29, Berlín, 21 de julio de 1958, "Wir haben begonnen...", pp. 684-691; y *Neue Bauwelt*, núm. 29, Berlín, 21 de julio de 1958, "Leigedanjen der Verfasser...", pp. 696-718.

occidental; y, por otro lado, la Unión Soviética. El Muro rodeaba Berlín occidental por sus cuatro costados. Tenía casi 200 km de longitud y un ancho variable que oscilaba entre los 40 y los 100 metros, y, en cuanto al centro urbano, atravesaba la ciudad de norte a sur en una franja, en la que fueron arrasadas las edificaciones existentes. Teniendo en cuenta que el Muro “abrazaba” el núcleo central del casco histórico de Berlín por sus límites norte, oeste y sur -los más monumentales- no es difícil de imaginar el grado de devastación física que provocó. Asimismo, convirtió lo que una vez fue el corazón más metropolitano de la ciudad, Potsdamer Platz, en una zona periférica del Berlín occidental, a la que nadie quería acercarse. El Muro abrió una auténtica brecha de destrucción entre la Puerta de Brandemburgo y Potsdamer Platz, ya que tenía 100 metros de anchura, más que en ninguna otra zona de la ciudad³⁴. Las ruinas de los inmuebles que habían quedado en pie tras la guerra (entre ellas las del edificio de la *Columbus Haus*) fueron definitivamente demolidas.



Figura 8. Salida oeste de la Karl-Marx-Allee, con la Haus des Kindes y Haus Berlin al fondo (obra del arquitecto Henselmann Hermann, 1952-1954), Berlín.

Por su parte, en Berlín oriental (capital de la República Democrática Alemana, RDA) no se concibe la recuperación monumental ni el mantenimiento de cualquier vestigio histórico vinculado con regímenes anteriores. También en este caso se acomete una tarea propagandística apoyada en la arquitectura, expresión de los intereses políticos. A este propósito se emprende la búsqueda de un edificio que albergara el nuevo parlamento de la recién creada RDA. Esta operación ha traído consigo una de las pérdidas más polémicas de toda la reconstrucción de Berlín: la demolición del

³⁴ GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos, *Op. cit.*, p. 159.

Stadtschloss en 1950-1951, la antigua residencia de los reyes de Brandemburgo³⁵. Tras varios concursos fallidos, se decide construir, en el antiguo emplazamiento de este edificio, el *Palast der Republik* (1973-1976)³⁶, según propuesta de Heinz Graffunder y Karl-Ernst Swora. Tras la reunificación de Alemania, cierra sus puertas, siendo derribado en 2008. En este mismo año se convoca un concurso para la reconstrucción del palacio como Humboldt-Forum, cuyo primer premio recae en el arquitecto italiano Franco Stella. En estos momentos, este edificio sigue provocando sentimientos encontrados, dado que se cuestiona su sentido en la actual ciudad de Berlín.



Figura 9. Aspecto de la Strausberger Platz, Berlín.

En el sector oriental tuvo prioridad la construcción de instalaciones industriales y, sobre todo, de monótonos edificios de viviendas, llevados a cabo mediante el *Nationale Aufbauprogramm* (programa de construcción nacional), que se insertaron en el tejido histórico de la ciudad. En este contexto, se acomete la construcción del primer bloque de viviendas en Weberwiese (proyectado en 1951 por Hermann Henselmann), en Berlín-Friedrichshain. Asimismo, y como se ha comentado anteriormente, se convoca en 1951 un concurso para la proyección arquitectónica y urbanística de la denominada Stalinallee (actualmente, Karl-Marx-Allee)³⁷, cuyas obras dieron comienzo un año después (figuras 8-9). La primera fase de la Stalinallee se acomete entre 1952-1958, haciéndose cargo de la dirección general el arquitecto

Este edificio se vio seriamente afectado por los bombardeos durante el segundo conflicto bélico mundial. SCHONERT, Erich, "Was wird aus dem Berliner Schloss?", *Neue Bauwelt*, núm. 37, Berlín, 11 de septiembre de 1950, pp. 590-591; y SCHLÜTER, Andreas, "Das Stadtschloss und der Ostberliner "Aufplan"", *Neue Bauwelt*, núm. 40, Berlín, 2 de octubre de 1950, pp. 165-168.

FLIERL, Bruno, *Schloss-Palast der Republik-Humboldt-Forum. Mitte Spreeinsel in Berlin-ein Ort historischer Brüche*, Berlín, Karl Dietz Verlag, 2009.

El proyecto ganador fue redactado por los arquitectos Hartmann, Hopp, Leucht y Paulick. El arquitecto Hermann Henselmann, que no había tomado parte en este concurso, entró a formar parte del equipo.

tecto Richard Paulick³⁸, y la segunda fase fue convocada en 1959, configurándose como una avenida amplia y abierta, definida esencialmente por bloques de viviendas. Además de viviendas se emplazaron cines (como *Kosmos*), restaurantes (*Budapest*), cafés (*Warschau*) y otros espacios para atender los servicios comunitarios necesarios. Su proyecto debe entenderse como una materialización arquitectónica (bajo un lenguaje clasicista de pretendida modernidad) de los postulados soviéticos (stalinistas) de los años cincuenta. Ejemplo de ello es la Strausberger Platz, en comunicación con Karl-Marx-Allee (en el distrito de Friedrichshain y en las proximidades de Alexanderplatz), conformada por un amplio espacio urbano frente a los altos edificios residenciales. Esta plaza presenta un trazado ovalado, en el que se emplaza en 1967 una fuente, con 5 metros de altura, con un anillo flotante formado por placas de cobre forjado, obra del escultor Fritz Kuhn³⁹. Los amplios espacios verdes del Hansaviertel se reducen aquí a un césped y a una arboleda de plátanos. En este sentido, cabe remarcar el contraste existente, a nivel de diseño urbano y constructivo, entre el concurso convocado para la Stalinallee y el concurso para la reconstrucción del Hansaviertel.

En la década de los sesenta, se construye la *Fernsehturm* (Panoramastraße, 1964-1969, 1969-1972), que fue empleada por el gobierno de la RDA como símbolo del Berlín oriental y que se ha convertido en un verdadero hito urbano; y se acomete la reestructuración de Alexanderplatz, en cuyas cercanías se emplaza esta torre de comunicaciones. En estos mismos años, se emprende en esta misma plaza la construcción de la *Haus des Lehrers und Kongresshalle* (Alexanderstraße, 11, 1961-1964), por Hermann Henselmann, Bernhard Geyer y Jörg Streitparth, que reemplaza a un edificio anterior destruido durante la contienda mundial.

La década de los sesenta conllevó un mayor respeto hacia el patrimonio monumental berlinés que aún quedaba por reconstruir. Asimismo, el “enfrentamiento entre las dos Alemanias” perdió la virulencia de tiempos anteriores. A partir de este momento fueron más evidentes los esfuerzos para una positiva recuperación de los edificios pendientes de una solución⁴⁰. Y en las décadas de los setenta y ochenta pasa a un primer plano el redescubrimiento de la ciudad histórica como base común de sus intervenciones⁴¹. De ahí que Berlín, como ha quedado constatado, se convirtiese en estos años en uno de los campos de experimentación más importantes de la arquitectura no sólo alemana sino también internacional.

38 Para conocer el estado de las obras en 1952, véase PUHLMANN, Gerhard, *Die Stalinallee. Nationales Aufbauprogramm, 1952*, Berlín, Verlag der Nation Berlin, 1952.

39 En la zona sureste de esta plaza se estableció, en 1983, un busto de Karl-Marx, obra de Will Lammert.

40 De este modo, Berlín oriental ideó, en estos años, un amplio programa de reconstrucción e intervención en el patrimonio histórico, acometiendo, por ejemplo, la reconstrucción de la *Schauspielhaus* en Gendarmenmarkt, bajo el principio de reproducción idéntica, o del *Nikolaiviertel*. Asimismo, en el sector occidental se realizaron recuperaciones que se limitaron a los exponentes más destacados (como la reconstrucción del *Martin Gropius Bau* o del *Charlottenburgschloss*, acometidas a finales de los años setenta, siguiendo una mimética reproducción de su estado anterior a la guerra).

41 En Berlín occidental se realiza entre 1980 y 1987 una Exposición Internacional de Arquitectura (IBA), en la que los representantes de la llamada postmodernidad tuvieron oportunidad de mostrar obras experimentales. Concebida a modo de laboratorio dedicado a la rehabilitación paulatina de zonas seleccionadas del centro y, en paralelo, valoraba los correspondientes procesos y presentaba los resultados. En este contexto, cabe mencionar que el edificio de viviendas *Bonjour Tristesse* (Schlesische Straße, 1-7, 1982-1983) fue construido por el arquitecto Álvaro Siza con motivo de esta exposición.

A este respecto, véase AA.VV., *Idee, Prozess, Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt* (Katalog zur Ausstellung), Berlín, Senator für Bau und Wohnungswesen, 1984, pp. 44-89 y 111-168.

Desde la caída del Muro hasta la actualidad

Con la caída del Muro el 9 de noviembre de 1989 y la consiguiente desaparición de los dos bloques en que quedó dividida la ciudad tras la Segunda Guerra Mundial y, poco después, con la reunificación de Alemania en 1990, se produce un renacimiento de Berlín en todos los ámbitos. El progresivo traslado a Berlín de las cámaras de Parlamento, el gobierno y los principales ministerios de la RFA desde Bonn, hasta entonces sede gubernamental, pone de manifiesto la reunificación de Alemania a nivel mundial.

En la actualidad, se conservan algunos bloques de hormigón del Muro que siguen dando cuenta del pasado reciente de la ciudad, como los existentes en Potsdamer Platz (figura 10), que han llegado a convertirse en un monumento y en una pieza museística en ese espacio público.



Figura 10. Bloques del Muro en Potsdamer Platz, Berlín.

Este proceso se ve acompañado, en la década de los noventa, de debates y concursos urbanísticos en torno al futuro de la ciudad, que conllevaron a una verdadera transformación, que tiene como objetivo dar forma urbana a la nueva capital de Alemania. En estos años se abarca la cuestión de las grandes extensiones de terreno que hasta el momento no habían sido objeto de un proyecto edificatorio o urbanístico. De hecho, existían “vacíos urbanísticos” como Potsdamer Platz o Pariser Platz, enclaves urbanos que pronto conocerían una dinámica concentración de edificios. En este empeño, y a diferencia de lo que sucedió en décadas anteriores, se mantiene una intención de recuperar las trazas perdidas del Berlín anterior a la guerra, y de acometer la reestructuración del centro urbano. Al igual que la política y la economía, la nueva arquitectura está esencialmente marcada por modelos occiden-

tales y, en parte, se están eliminando las huellas de la arquitectura de la antigua RDA. De este modo, se ha actuado en Pariser Platz, en Berlín-Mitte (uno de los espacios urbanos más representativos durante el nacionalsocialismo, situado junto a la Puerta de Brandemburgo, que resultó seriamente destruido durante la guerra), con la construcción de edificios para atender a la escasez de servicios como el *DG-Bank* (Pariser Platz, 3, 1997-1998), por Frank O. Gehry. También, se ha intervenido en el antiguo *Reichstag* (Platz der Republik, 1995-1999) conforme al proyecto del arquitecto Norman Foster. Este edificio, de marcado valor histórico y representativo, fue construido por el arquitecto Paul Wallot (1884-1894) y durante la Segunda Guerra Mundial resultó seriamente dañado, perdiendo prácticamente su cúpula. Tras su primera consolidación organizada en la inmediata posguerra, el concurso para su rehabilitación fue ganado por el arquitecto Paul Baumgarten en 1951, aunque su proyecto no incluyó la restitución de la cúpula original vidriada. Hubo que esperar a los años noventa para que recuperase el uso para el que fue concebido, tras la decisión de convertirlo en sede del Parlamento Alemán (*Deutscher Bundestag*). Por este motivo, se convoca un concurso para su rehabilitación, concebido con un planteamiento integrador, del cual resultó ganador Foster. Este proyecto incluye una cúpula acristalada, en recuerdo de la que existió en su día, que remata el edificio y que se ha convertido en el icono de la Alemania política, dejando constancia de la relación entre democracia y arquitectura.



Figura 11. Vista tomada desde la Gemäldegalerie, con el Sony Center (a la izquierda) y con los dos edificios que abren a Potsdamer Platz (a la derecha).

Entre las numerosas actuaciones que se han llevado a cabo, cabe mencionar también la intervención, como centro financiero y cultural, en esa “zona vacía” en torno a Potsdamer Platz, de marcado carácter simbólico y representativo y concebido

como “nexo” de la ciudad dividida hasta 1989 (figura 11). De este modo, con la ordenación de esta zona, la plaza recuperaba su protagonismo histórico. Entre los edificios construidos se halla el *Sony-Center* (1995-2000), que ha definido el nuevo espacio urbano (simulando una ciudad con su plaza central, sus calles y jardines) en función de las claves del consumo contemporáneo; desplazando así del centro el uso residencial y privando del genuino contenido de la ciudad convertido en producto del sistema económico capitalista. A pesar de la conciencia común de respeto a las estructuras urbanas heredadas, los intereses económicos y la especulación han conducido a una ciudad excesivamente densificada y dedicada principalmente al sector terciario, y articulada en numerosas partes, a modo de suma de pequeñas ciudades en una gran ciudad.

Epílogo

A lo largo de estas páginas se ha abordado la cuestión de la reconstrucción de la ciudad tras la Segunda Guerra Mundial. A pesar de numerosos factores como la destrucción masiva sufrida durante este conflicto bélico o la dureza de “su doble historia”, no se ha logrado borrar la traza de aquellos fermentos renovadores de principios de siglo a través de los cuales se reconoce en Berlín la virtualidad de una ciudad moderna, que siempre ha perseguido convertirse en una gran urbe (*Groß-Berlin*).

Para cerrar estas líneas me gustaría resaltar la persistencia que la ciudad de Berlín ha manifestado a lo largo del siglo XX por crecer y desarrollarse, potenciando para ello la actividad edificatoria y urbanística. La imagen de esa pretendida ciudad ideal (en parte construida y en parte imaginada)⁴² se sigue persiguiendo en la actualidad sin tener en cuenta, en ocasiones, el proceso constructivo, el concepto de unidad y el pasado inmediato. De hecho, la fragmentación y la disgregación se pueden considerar innatas a su permanente condición transitoria.

⁴² A este respecto, y a modo de ejemplo, hay que decir que, hoy en día, Potsdamer Platz se halla definida arquitectónicamente por una serie de edificios, algunos de ellos construidos y otros sugeridos mediante telas o paneles decorativos.

LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA EN HUESCA: SU ESPACIO Y SU ARTE URBANO

Natalia Juan García ¹

Departamento de Historia del Arte - Universidad de Zaragoza

Resumen

Huesca es una ciudad tranquila y apacible cuya morfología urbana es fruto de un importante cambio que se produjo de manera paulatina durante la Transición española (1975-1982). A partir de ese momento, esta pequeña capital de provincias abandonó la tendencia radio concéntrica de su urbanismo para someterse a una importante transformación. El ensanche oscense facilitó el crecimiento de su espacio urbano lo que tuvo un fuerte impacto en la creación de nuevos barrios y nuevos lugares públicos que se llenaron de un interesante patrimonio artístico. Estos cambios fueron captados en fotografías que hemos encontrado en diferentes archivos. De esta manera, la recuperación de imágenes antiguas nos permite reconstruir el desarrollo y la evolución de la ciudad, convirtiendo a la fotografía en testigo mudo de aquella etapa histórica y medio para la recuperación del espacio urbano, del arte público y de la memoria.

Palabras clave Ciudad, espacio urbano, monumento, arte público, fotografía

Abstract

Huesca is a quiet and peaceful city whose urban morphology is the result of a major change that came about gradually during the Spanish Transition (1975-1982). Since that time, this small provincial capital left the radius-concentric trend of planning to undergo a major transformation. The widening of Huesca facilitated the growth of its urban space which had a strong impact in creating new neighborhoods and new public places that were filled with an interesting artistic heritage. These changes were captured in photographs that we have found in different archives. Thus, the recovery of old images allows us to reconstruct the development and evolution of the city, transforming photography in a silent witness of that historical period and a medium for the recovery of urban space, public art and memory.

Keywords City, urban space, monument, public art, photography

1. Miembro del proyecto "Arte público para todos: propuestas de estudio y musealización virtual", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Código HAR 2009-13989-C02-02), desde diciembre 2009 a diciembre 2012



Imagen del Parque Miguel Servet de Huesca en torno a 1975. Fotografía de la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Manuel Arribas, 00043.

Introducción

La evolución de la población urbana en la España del siglo XX se mantuvo en una lenta pero constante tendencia creciente¹. Sin embargo, la tasa de urbanización se dio de manera irregular en las ciudades. No todas las localidades tuvieron el mismo protagonismo, siendo las más pequeñas (aquellas comprendidas entre los 10.000 y 100.000 habitantes) las que aumentaron sustancialmente su porcentaje de población. Uno de los factores que más influyó en el proceso de urbanización fue la transformación de sistemas especializados de producción agraria y las nuevas técnicas de agricultura ocasionando un excedente de mano de obra en el campo que obligó a que mucha población rural emigrara a las capitales de provincia. Esto derivó en una progresiva industrialización que provocó que se levantaran polígonos industriales en las capitales que, con el paso del tiempo, quedaron absorbidos por el desarrollo del tejido urbano.

Esta circunstancia es la que se dio en Huesca, una ciudad pequeña, tranquila y particularmente apreciada por sus poco más de 50.000 habitantes, quienes se muestran profundamente convencidos de las ventajas de su reducido tamaño y reconocen su extraordinaria calidad de vida. Esta sensación generalizada entre los oscenses es fruto de un cambio en su tejido urbano que se produjo de manera paulatina durante el periodo histórico conocido como la Transición española (1975-1982). A partir de ese momento, Huesca abandonó la tendencia radio concéntrica

¹ Este trabajo forma parte de la labor desarrollada en el Grupo de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología I+D+i que dirige el Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza bajo el título *Arte público para todos: su musealización virtual y difusión social*.

de su urbanismo formado por varias coronas periféricas desarrolladas como fruto de un crecimiento orgánico natural de su pasado para someterse a un importante cambio. Éste se produjo a partir del Texto Refundido de la Ley del Suelo de 1976 que provocó que la ciudad comenzara a ampliarse con el ensanche en la zona oeste. Los planes de ensanche fueron una de las aportaciones más interesantes del urbanismo español de esta época, puesto que intentaron yuxtaponer al consolidado centro histórica un nuevo conjunto urbano coherente con una morfología propia. El ensanche oscense facilitó el crecimiento de la urbe y la construcción de viviendas lo que tuvo un fuerte impacto en la creación de nuevos barrios y nuevos espacios públicos que se llenaron de un interesante patrimonio de arte público.

Afortunadamente, estos cambios fueron captados en fotografías que hemos encontrado en el Archivo de la Imagen y la Fotografía del Altoaragón perteneciente a la Diputación Provincial de Huesca y en el Departamento de Urbanismo del Ayuntamiento oscense. La recuperación de estas imágenes antiguas nos permite reconstruir el desarrollo y la evolución de la ciudad convirtiendo a la fotografía en testigo mudo de aquella etapa histórica 1975-1982. En este sentido, es importante señalar el propósito documentador, a su vez, de nuestro propio trabajo con el objetivo de revalorizar el papel de la fotografía como medio para la recuperación del espacio urbano, del arte público y de la memoria, cuestiones sobre las que queremos reflexionar en este trabajo.

La Transición democrática en Huesca: su política

La nota dominante de la transición de Huesca y su provincia fue, sin duda alguna, un cambio tranquilo y pausado alejado de cualquier planteamiento mucho más rupturista que, seguramente, hubiera traído importantes cambios a corto plazo. A mediados de los años setenta del siglo XX en la provincia altoaragonesa el panorama era ciertamente complicado puesto que ya existía un acelerado envejecimiento de la población, una ausencia de juventud que provocó, especialmente en las comarcas, un importante éxodo rural y acusados movimientos migratorios.

En cuanto a la política el continuismo fue total y absoluto puesto que el cargo de lo que ahora llamaríamos Delegado del Gobierno, y entonces se denominaba el Gobernador Civil y Jefe del Movimiento, fue Pablo Paños Martí, quien estuvo en su puesto desde 1975 hasta 1977 lo que le convirtió en el único cargo designado por Franco que se mantuvo después de las primeras elecciones democráticas. Dato que viene a confirmar la Transición gradual que se vivió en la ciudad de Huesca. A finales de 1976 se celebraron unas elecciones (por denominarlas de alguna manera puesto que fueron de censo restringido, primó la improcedencia en la convocatoria y escaseó el espíritu democrático) que ratificaron este continuismo. Sin embargo, para las elecciones del 15 junio de 1977 el desmantelamiento del aparato del Movimiento, la legalización de prácticamente casi todos los partidos políticos y la legalización de los sindicatos hizo que la democracia comenzara a entrar en las instituciones.

En Huesca, a pesar de una acusada abstención del 18%, el partido ganador fue

Unión Centro Democrática (UCD) formación que obtuvo dos diputados en el Congreso por Huesca, los mismos que el Partido Socialista Obrero Español (PSOE). En la Diputación Provincial ocupó el puesto Saturnino Arguis y para la alcaldía de Huesca el elegido fue José Antonio Llanas Almudébar. En 11 de marzo de 1978 el Consejo de Ministro de Adolfo Suárez aprobó dos Decretos leyes que asentaron las bases de lo que serían el régimen autonómico de Aragón para lo cual la Diputación General de Aragón sería su principal órgano de gobierno. Las elecciones legislativas del 1 marzo de 1979 dieron a Huesca unos resultados muy similares a las elecciones de dos años antes. Sin embargo, los comicios de octubre de 1982 dieron en la provincia, al igual que en el resto del país, una amplia mayoría al Partido Socialista Obrero Español, momento en el que se da por finalizada la Transición española

La Transición democrática en Huesca: su espacio urbano

El urbanismo en Huesca es un tema poco estudiado, a diferencia de lo que ocurre con el de la capital aragonesa que ciertamente cuenta con abundante bibliografía gracias a los documentados trabajos de la Doctora Isabel Yeste Navarro que en 1994 defendió su Tesis Doctoral bajo el título el “Urbanismo zaragozano contemporáneo: El Plan de Reforma Interior de 1939”. Desde entonces, esta profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza ha trabajado abundantemente sobre el urbanismo de Zaragoza así como el de Teruel y el de Jaca.

La ciudad de Huesca no ha contado con tanta fortuna de publicaciones aunque su urbanismo histórico fue objeto de la Tesis Doctoral de Antonio Naval Mas que llevaba por título “Huesca desarrollo de su arquitectura y urbanismo” y fue defendida en 1980. Las investigaciones de este profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de Castilla La Mancha se centran, fundamentalmente, en el urbanismo histórico de Huesca que llega hasta el siglo XVIII- por lo que sus estudios, tampoco tratan lo que sucedió en la Transición democrática, tema concreto que nos interesa en este trabajo.

Con una cronología que se aproxima mucho más al objeto de nuestro estudio es la Tesis Doctoral del arquitecto Raimundo Bambó Momprade, defendida en 1993, bajo el título “Análisis e interpretación de la formación y evolución urbana de Huesca a través de su plano” en la que trató el crecimiento de la ciudad de Huesca desde los orígenes del primer asentamiento hasta el primer tercio del siglo XX. Por otro lado, tenemos constancia del trabajo de Marta Mercadal Minguijón Ingeniera de Caminos, Canales y Puertos llamado “Evaluación de los procesos de regeneración urbana del casco Histórico de Huesca” realizado en 2011 que resulta igualmente muy interesante aunque por fechas no se ajuste específicamente a la Transición.

Sabemos que, recientemente, se ha empezado una Tesis Doctoral sobre el urbanismo en Huesca por Elena Lacilla bajo el título “Desarrollos urbanos en Huesca 1950-2000” que está siendo dirigida por el profesor José María Ordeig Corsini en el Departamento de Urbanismo de la Escuela de Arquitectura de Navarra. Esta Tesis abarca la cronología que nos interesa para nuestra investigación por lo que habrá que esperar a que el trabajo de Lacilla dé sus frutos para llegar a nuevas aportaciones. Además, a todos estos estudios hay que sumar la tímida aproximación al tema

que, en 1997, hizo José Laborda Yneva en la “Guía arquitectónica de la ciudad de Huesca”² en la que incluye algunas cuestiones y veladas referencias al urbanismo oscense.

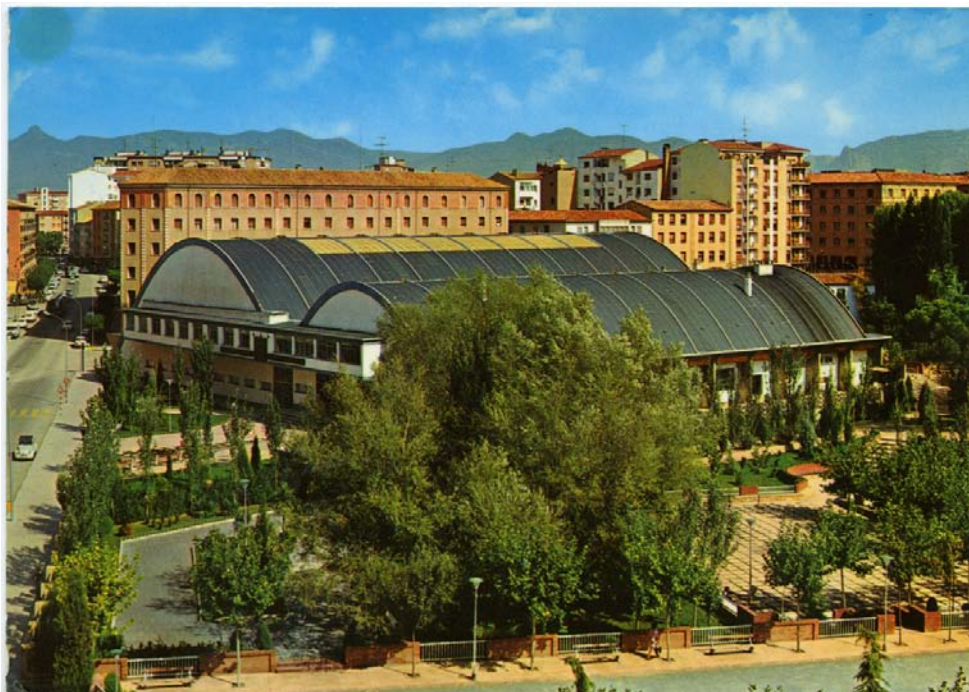


Imagen de uno de los laterales del Parque Miguel Servet de Huesca en torno a 1975. Fotografía de la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Manuel Arribas, 00044.

En cualquier caso, a pesar de encontrarnos con un panorama desolador en cuanto al estudio del urbanismo oscense en la Transición, contamos con el conocimiento de Jesús Tejada³, arquitecto municipal del Ayuntamiento de Huesca, autor del Avance del Nuevo Plan General redactado en 1994 y que recoge la normativa urbanística anterior. En este sentido debemos hacer alusión a determinadas leyes y cuestiones urbanísticas que se incluyen en esta memoria. Del estudio de este trabajo se concluye que, la ciudad de Huesca fue una de las pioneras en trabajar a partir de la Primera Ley del Suelo Español de 1956, puesto que de ésta surgió el Primer Plan General de Ordenación Urbana de Huesca fechado en 1958 y que fue redactado por Emilio Larodera. Estos textos, que sin duda alguna se escapan del marco cronológico establecido para nuestro trabajo acotado en las fechas 1975-1982, fueron la antesala de la Segunda Ley del Suelo Español de 1975 (texto refundido de Castro y Manolo Guzman Folgueras en 1976) que permitió la redacción del Segundo Plan General de Ordenación Urbana de la ciudad oscense en el que se trabajó desde 1977 y que fue aprobado en 1980. El PGOU de 1980 permitió construir una ciudad más moderna, con un ensanche que daba protagonismo al espacio público. Por ello, era necesario acercar el espacio a la ciudadanía dotándolo de patrimonio artístico, verdadero objeto de este trabajo.

² LABORDA YNEVA, José, *Huesca. Guía de Arquitectura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1997.

³ Quisiera agradecer a Jesús Tejada, arquitecto municipal del Ayuntamiento de Huesca, toda la ayuda y la información facilitada para llevar a cabo este trabajo.



Imagen del Coso Alto de Huesca durante la Transición. Fotografía de la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca, Colección José Oltra, 1501.

La Transición democrática en Huesca: política cultural y arte público entre 1975-1982

La Transición la cubrió, como alcalde, José Antonio Llanas Almudébar (de UCD) cuyo mandato llegó hasta el año 1983, fecha en la que tomó el relevo Enrique Sánchez Carrasco, del PSOE. Junto a Sánchez Carrasco, se alineaba la inefable figura de José María Escriche, gran impulsor de la política cultural en la ciudad especialmente conocido por ser el principal promotor del Festival de Cine de Huesca, cuya primera edición se celebró en 1975 aunque, si bien es cierto, sus orígenes se remontan a dos años antes cuando se gestó en la Peña Recreativa Zoiti su cine-club⁴.

Los monumentos públicos encargados por el Ayuntamiento de Huesca durante la Transición son bastante escasos si lo comparamos con lo que ocurrió a partir de 1982 cuando proliferaron este tipo de encargos. Esta circunstancia no fue algo aislado sino que, en los años ochenta hubo un florecimiento de la ciudad en todos los aspectos, especialmente en cuanto a proyectos culturales se refiere⁵. En relación a las obras de arte público desarrolladas durante la Transición –cronología acotada

4 El Festival de Cine de Huesca ha sido estudiado por Jorge Arruga Sahún gracias a una Ayuda de Investigación concedida por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en 2001-2002, lo que dio lugar a la obtención de Diploma de Estudios Avanzados en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Un extracto de dicho trabajo en ARRUGA SAHÚN, Jorge, "El Festival de Cine de Huesca. Análisis Histórico y Evolución", en *XIV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2003, tomo III, vol. II, pp. 17-23.

5 Este tema, desafortunadamente, no ha sido estudiado en la actualidad. Los estudios que más se aproximan son los de AZPEITIA BURGOS, Ángel, "Las manifestaciones artísticas contemporáneas en Huesca, siglos XIX y XX", en LALIENA CORBERA, Carlos (coord.) *Huesca. Historia de una ciudad*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1990, pp. 453-469 y el artículo de ALVIRA BANZO, Fernando, "El arte en Huesca durante los siglos XIX y XX", en CASTÁN SARASA, Adolfo, *Comarca de la Hoya de Huesca*, Huesca, Colección Territorio, 22, 2006, pp. 199-208.

para este trabajo- hay que distinguir dos escenarios de actuación diferentes. El lugar más importante que acogió monumentos fue el parque Miguel Servet considerado por todos sus habitantes como el pulmón de la ciudad⁶. El parque nació con la voluntad de ser el principal espacio verde de Huesca, aunque distribuidos a lo largo y ancho del urbanismo de la ciudad hay otras zonas ajardinadas⁷. Su emplazamiento se asienta sobre los históricos jardines de Lastanosa, esto es, “uno de los más importantes ejemplos de la jardinería aristocrática española del siglo XVII”⁸. La construcción del parque con su imagen actual se inició en 1928 aunque se amplió sustancialmente en la década de los años 60 del siglo XX. El parque ha evolucionado a la par que la propia ciudad, de modo que, su estética es producto de diferentes intervenciones, por ello, su estilo es ecléctico y, en determinadas zonas, obsoleto. Se conservan una gran cantidad de fotografías que permiten comprobar el paso del tiempo por este recinto verde. Situado en centro urbano, en él los oscenses pueden disfrutar no sólo de una variada flora sino también de la contemplación de monumentos conmemorativos y artísticos⁹, algunos de ellos proyectados durante la Transición.

Este es el caso de la conocida popularmente como **casita de Blancanieves** cuya construcción, según las indicaciones de la archivera municipal del Ayuntamiento oscense, María Jesús Torreblanca, tiene su origen hacia el año en 1970¹⁰. En esta fecha llegó al Ayuntamiento un escrito de un escultor llamado Marino Amaya, acerca de levantar en los parques y jardines de España monumentos a la infancia, en homenaje a Walt Disney, con sus personajes más famosos. El escultor, suponemos que con miras a que se le encargase una obra, adjunta a su escrito varios recortes de prensa dedicados a su obra. No se conserva el expediente de la construcción de la casita de Blancanieves del Parque Miguel Servet, pero en 1975 debía estar acabada ya que la documentación de ese año¹¹ señala que el centro coordinador de bibliotecas envía un lote de libros a la biblioteca instalada dentro de ésta. La casita de Blancanieves es una construcción de pequeñas dimensiones al igual que los visitantes que se espera que acudan a ella.

6 BERGUA, Francisco, “Plan director del parque Miguel Servet (Huesca)”, en *Parjap. Revista de la Asociación Española de Parques y Jardines Públicos*, Madrid, 2007, nº 46, pp. 23-34. Véase también VALLÉS GALLEGU, Mariano, “Círculo permanente de orientación “Parque Miguel Servet” Huesca: posibilidades de Trabajo interdisciplinar e internivelar desde nuestro entorno próximo”, en *Seminario Provincial de Experiencias de Innovación en Educación*, Huesca, 2000, pp. 191-196.

7 JUANFO, “Historia del Parque de Huesca”, en *Nueva España*, Huesca, 10 de agosto de 1975.

8 Sobre los jardines de Lastanosa véase RABANAS YUS, Aurora, “Los jardines de Vicencio Juan Lastanosa”, en MORTE GARCÍA, Caremn y GARCÉS MANAU, Carlos, *Vicencio Juan Lastanosa*, Zaragoza, Instituto de estudios Altoaragoneses, pp. 69-77, conr. p. 69.

9 Quizá el monumento público más significativo del Parque Miguel Servet es la obra de Ramón Acín titulada “Las Pajaritas” realizada en 1928, que se ha convertido en el emblema de Huesca, que sin embargo, se sale de los límites cronológicos establecidos para este trabajo. Sobre Las Pajaritas véase: “Las Pajaritas: Parque Miguel Servet de Huesca”, en *Diario del Altoaragón*, Huesca, 7 de enero de 2007, p. 14; SOLSONA GIMENO, Conchita, “Monumento de las Pajaritas”, en *Notas de la Asociación de amigos del Museo de Huesca*, Huesca, 2008, nº 15, p. 6. y COMPAIRE ANGULO, E., MINGUET i ROGER, CH., “La casita de Blancanieves, un sueño hecho realidad”, en *Diario del Altoaragón*, Huesca, 10 de agosto de 1991.

10 Quisiera agradecer a María Jesús Torreblanca, archivera municipal del Ayuntamiento oscense, toda la ayuda facilitada para llevar a cabo este trabajo. Archivo Municipal de Huesca, Diversos 1970/74.

11 Archivo Municipal de Huesca, Diversos 1975/100.



Imagen de la casita de Blancanieves del Parque Miguel Servet de Huesca en torno a 1975. Fotografía de la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Vicente Plana.

También en el parque de Huesca, en la entrada de la calle Juan XXIII, está ubicado el **Monumento a los Reyes Aragoneses**, una obra de César Montaña que Ángel Azpeitia denomina como “Cuna del reino de Aragón”¹², aunque también se le conoce como “Homenaje al Reino de Aragón”. Fue realizada por iniciativa de la entonces Caja de Ahorros de de Zaragoza, Aragón y Rioja hoy conocida como Ibercaja que financió esta escultura que se data entre los años 1975 y 1977. Está hecha de piedra de Calatorao y mide seis metros¹³. Su parte inferior es de piedra y da la sensación de ser un monumento pesado y estático acentuado gracias a sus formas casi geológicas. Su parte superior –en claro contraste con la anterior- es de bronce, abierta y dinámica. Para Antonio Durán Gudiol el escultor consiguió con acierto “el traducir al bronce el más destacado carácter de nuestros reyes: su dinamismo épico, por cuya fuerza, partiendo de abruptos y escondidos valles pirenaicos, fijaron su reino con categoría de potencia europea”¹⁴ y su ubicación en la capital oscense es, a juicio de este mismo autor, más que acertada ya que “la provincia de Huesca es la cuna y el alma mater del reino”¹⁵. El Monumento a los Reyes Aragoneses está dedicado a cinco reyes diferentes que se significan en una sola figura. Los monarcas homenajeados son: Ramiro I (1035-1063) primer rey aragonés que unió los tres antiguos condados Aragón, Sobrarbe y Ribagorza, su hijo Sancho Ramírez (1063/1069-1094) conocido por abrir Aragón a Europa y creador de la primera capital del reino: Jaca, Pedro I (1094-1104) que conquistó Huesca y Barbastro, su hermano Alfonso I (1104-1134) el batallador que conquistó Zaragoza y Ramiro II (1134-1157) el rey monje que

12 AZPEITIA BURGOS, Ángel, *op. cit.*, p. 464.

13 SOLSONA GIMENO, Conchita, “Monumento a los Reyes de Aragón”, en *Notas de la Asociación de amigos del Museo de Huesca*, Huesca, 2007, nº 6, p. 14.

14 DURÁN GUDIOL, Antonio, “Monumento a los reyes de Aragón”, en *Antonio Durán Gudiol y la prensa escrita*, Huesca, 2005, pp. 298-299, concr. p. 298.

15 Ibidem.

abandonó la vida monástica para continuar la dinastía y dar origen a la Corona de Aragón.



Monumento a los Reyes Aragoneses en el parque de Huesca ubicada en la entrada de la calle Juan XXIII. Es una obra de César Montaña. Fotografía de Natalia Juan.

También en la entrada del Parque, se encuentra el **Busto a Miguel Servet**, personaje del que toma el recinto su nombre. Es una obra de bronce de Blanca Merchant de Caso y se fecha en 1976. En el pedestal encontramos esta inscripción: “A Miguel Servet, insigne hijo de nuestra provincia, Huesca, 1976”.

Así, las obras escultóricas que se levantaron en este espacio público, el parque Miguel Servet, no responden a una línea clara de política cultural sino que son de variada temática: homenaje a Walt Disney (como resultó ser la casita de Blancanieves), a los reyes de Aragón y, por supuesto, a la figura que da nombre al recinto Miguel Servet, insigne científico y humanista del siglo XVI cuyos orígenes provienen de la provincia de Huesca. La ausencia de un hilo conductor en las esculturas del parque se debe a la falta de tradición en lo que a política cultural se refiere pues, ni los gobernantes estaban acostumbrados a promover obras ni la temática había sido libre hasta ese momento. Por ello, el eclecticismo y la variedad caracterizan las obras públicas del parque que fueron proyectadas durante la Transición



Busto a Miguel Servet en el parque de Huesca.
Es una obra de bronce de Blanca Merchant de Caso. Fotografía de Natalia Juan

Fuera del recinto del Parque Miguel Servet encontramos otras obras que, como las anteriores, también fueron promovidas durante este periodo. El problema de estos monumentos es que no se conserva casi documentación sobre su proceso ya que la administración pública, en ese momento, no requería de papeles. Los datos de estas obras se conservan en la memoria del personal del Ayuntamiento oscense que colaboró para que estos proyectos se llevaran a cabo.

En 1977¹⁶ se discutió la posibilidad de erigir **un monumento en la Plaza López Allué** -también conocida como plaza del mercado porque tenía un interesante ejmplo de esta tipología realizado en madera- según se deduce de un acta del Ayuntamiento en la que se habla de unos bocetos realizados por el escultor oscense Javier Sauras. Sin embargo, la ejecución del monumento no llegó a buen puerto. Es curioso

16 Archivo Municipal de Huesca, Diversos 1977/354. "Toma conocimiento esta Comisión Municipal Permanente de que se han presentado unos bocetos al escultor Sauras para un Monumento en la Pza. del mercado y posible donación de una Entidad Bancaria. A la mayoría de los Tenientes de Alcalde nos (sic) les ha gustado. Alguien opina también que si el tema merece un Monumento ; (sic) por todo ello se acuerda la procedencia de que pase este asunto a informe previo de la Comisión de Urbanismo y Propiedades para su estudio."

señalar que la propuesta se hizo justo un año después de demolerse el famoso mercado levantado en madera que ocupaba este solar.



Imagen del antiguo mercado de madera de la Plaza López Allué de Huesca antes de su demolición. Fotografía de la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca, Colección Pedro Moliner 097 (izquierda) y 098 (derecha)

En 1981¹⁷, la documentación señala que la corporación municipal agradece al Banco de Huesca la donación de un **monumento dedicado a la Agricultura y la Industria**, instalado en Martínez de Velasco con motivo del centenario de la entidad. La documentación no menciona el escultor pero en el pie de la escultura se puede leer que el autor responde al nombre de Iñaki y como colaboradores a P. Prat y N. Floria.



Monumento dedicado a la Agricultura y la Industria en Martínez de Velasco. El autor es Iñaki. Fotografía de Natalia Juan.

¹⁷ Archivo Municipal de Huesca, Diversos 1981/37.

Mucho más curioso es el **Monumento al mulo**¹⁸ que fue que fue erigido por el Gobierno Militar en 1982. Es el único de estas características en todo el país, sin embargo, se puede vincular con otros similares que hay en países como Suiza, Francia e Italia. Pretende simbolizar la unión y cercanía entre el pueblo y las fuerzas armadas, razón por la cual fue donado por el Ejército a la ciudad en el año 1987. Anualmente, cada 28 de noviembre, el mulo recibe un homenaje que durante mucho tiempo organizó la *Asociación de Militares Veteranos de Montaña* y ahora lo lleva a cabo la *Asociación Cultura Tradicional Altoaragonesa*. Ambas ponen en valor la labor de uno de los animales que más ha ayudado al desarrollo de la provincia de Huesca durante varios siglos, resaltando el papel que este animal tuvo en las labores de las unidades de montaña. En octubre de 2009, el monumento al mulo tuvo un cambio de ubicación debido a que en el paseo Lucas Mallada se desarrollaron obras de prolongación y la construcción de una rotonda para el tráfico que obligó a moverlo de su emplazamiento original junto al puente de San Miguel. En cualquier caso, la obra se ha reubicado a tan sólo unos pocos metros de distancia.



Monumento dedicado al mulo en la rotonda del puente de San Miguel.
Fotografía de Natalia Juan.

Por tan solo un año, se sale de los límites establecidos para este trabajo el **Busto de Ramón y Cajal** situado en la Plaza de la Universidad, aunque es propiedad del Ayuntamiento de Huesca. Por su interés, y porque su proyecto se gestó el año anterior, lo queremos recoger aquí. Fue realizado por Pablo Serrano en bronce, de hecho, está firmado en el lado derecho del cuello: "Serrano 1983". Las medidas aproximadas son 53 centímetros de altura y unos 42 de anchura, y se encuentra colocado sobre un pedestal hexagonal de piedra que mide 134 centímetros de altura. El 21 de diciembre de 1982 le llegó a Pablo Serrano el encargo para realizar

¹⁸ Archivo Municipal de Huesca, Diversos, 1982/211

un busto de Ramón y Cajal con destino al monumento que se proyectaba erigir en la ciudad de Huesca. Poco tiempo tardó el autor en modelar una vigorosa cabeza del famoso médico aragonés que fue entregada al Ayuntamiento oscense el 22 de julio de 1983. Si bien es cierto que la instalación del busto no se produjo hasta el 17 de octubre de 1984.



Busto de Ramón y Cajal situado en la Plaza de la Universidad.
Obra realizada por Pablo Serrano. Fotografía de Natalia Juan.

Por último, en la confluencia de la Avenida Monreal y la Avenida de la Paz se halla el **Monumento a Joaquín Costa**, homenaje de la capital oscense a este insigne personaje. La obra es Javier Sauras y es de piedra, hormigón armado y bronce midiendo 3,20 metros de altura. Fue realizada en 1983.



Monumento a Joaquín Costa en la confluencia de la Avenida Monreal y la Avenida de la Paz.
La obra es Javier Sauras. Fotografía de Natalia Juan.

A partir de las obras citadas se puede señalar que la mayoría de monumentos llevados a cabo centran su temática en cuestiones aragonesas, cuando no locales: los reyes de Aragón, insignes figuras como Miguel Servet, Ramón y Cajal, Joaquín Costa... ,esto es, importantes figuras de nuestra geografía a las que el Régimen anterior aún no había rendido homenaje. Por ello, los monumentos oscenses levantados durante la Transición, a pesar de sus tintes netamente localistas, están plenamente justificados. El gusto por los personajes locales, nos conduce a reflexionar sobre una cuestión: implica la falta de apertura que había vivido la ciudad hasta la fecha. Así, la Transición, progresivamente, permitió ir abriendo la perspectiva para atender a temas más allá de nuestras fronteras regionales

Los monumentos citados son las obras públicas que se desarrollaron en Huesca durante la Transición, sin embargo no están todas las que podrían haberse levantado. Existe una historia de los proyectos e ideas de monumentos de arte público que – por las razones que fueran- no se llegaron a realizar y que también sería interesante abordar¹⁹.

Una mirada al futuro: el arte público en Huesca

El arte público desarrollado en la Transición fue tan variado como interesante. Sin duda, fue una época compleja para la política y también en lo cultural. El impulso cultural no acabó cuando terminó la Transición sino prosiguió en el tiempo y, lo más importante, se mantiene en la actualidad. Huesca ha demostrado que, desde el punto de vista artístico, es una ciudad que está despierta , tal y como se puede ver en determinadas citas a lo largo del año como son el *Festival fotográfico Huesca Imagen* (Mayo y Julio), en *Periferias* (Octubre-Noviembre), en el *Festival de Cine* (Junio) o en las *Jornadas Fotográficas de Otoño* (Octubre). Es de especial interés el evento cultural denominado *Okuparte* que en 2011 va por su decimosegunda edición. Este acontecimiento establece un recorrido artístico por aquellos locales comerciales o incluso edificios que han quedado abandonados en el centro de la ciudad.

Okuparte realiza actuaciones artísticas en el centro histórico de Huesca, es decir, su Casco Antiguo conformado, fundamentalmente, por los barrios de la Catedral, San Pedro, Santo Domingo y San Martín y San Lorenzo. Este festival establece un recorrido artístico en determinados espacios urbanos, locales e inmuebles que, en la actualidad, están sin uso y que incluso pueden no presentar un buen estado de conservación pero que con estas manifestaciones se ponen en valor. En este sentido hay que aclarar que *Okuparte* no es serie de exposiciones artísticas individuales, sino que se entiende como la suma de diferentes actividades. De esta manera, la organización pide a los creadores que lleven a cabo un proyecto en forma de instalación artística con una temática concreta que tiene un hilo conductor en cada edición. Esta circunstancia da como resultado un interesante itinerario artístico y creativo en el espacio urbano que, por unos días, se llena de arte público contemporáneo. *Okuparte* es, por lo tanto, una celebración ciudadana sobre las

19 En cualquier caso, también hay que señalar que la ciudad de Huesca posee muchas obras de arte público –realmente interesantes- que por ser de una cronología anterior y/o posterior no se incluyen en este trabajo por salir de los límites temporales que tiene este estudio establecido entre 1975-1982.

últimas tendencias artísticas que se manifiesta eclécticamente en diferentes disciplinas como las artes plásticas, el audiovisual, el arte multimedia, el teatro, la danza o la música que muestran nuevas formas creativas y nuevos lenguajes a partir de interesantes herramientas.



Cartel de Okuparte de Huesca en su 12ª edición en el año 2011.

Así, las consignas de *Okuparte* son la innovación, la experimentación y la apertura a la ciudadanía ideas que, a su manera, se intentaron desarrollar también durante la Transición española aunque los recursos fueran más limitados que los de ahora.

DO INDUSTRIAL AO PÓS-INDUSTRIAL: TRANSIÇÃO E DIVERSIDADE URBANA - LX/BCN

Ana Luísa Brandão e Pedro Brandão -IST (Lisboa)

Abstract

Nesta comunicação propomos uma discussão focada na transformação da “cidade industrial” para a “cidade pós-industrial”. Baseando-nos numa leitura interdisciplinar, propomos uma reflexão sobre os períodos de transição, como momentos de construção de identidades e oportunidades futuras.

Na problemática actual da cidade, o crescimento da escala metropolitana, as distintas formas de organização espacial, social, económica e cultural e a diversidade dos contextos urbanos emergentes, não permitem traduzir facilmente, num modelo único, a ideia de “cidade pós-industrial”. A instabilidade das mutações da cidade contemporânea manifesta-se em contextos de incerteza, que levam a questionar o planeamento e geram maior dificuldade no desenho urbano. A inconstância da transição parece trazer, não só aos profissionais do desenho, mas também aos decisores, agentes, actores e aos próprios habitantes, indeterminações, dificuldades de entendimento, de leitura e de aceitação da transformação. Podemos observar estas questões e tensões, patentes no próprio espaço público: nas intervenções, nos discursos produzidos e nos símbolos criados.

Concretamente apoiamos a análise em exemplos de transformação pós-industrial:

- Na Margem Sul do Tejo, o território expectante de centralidade e protagonismo na antiga Cintura Industrial da Área Metropolitana de Lisboa;
- Em Barcelona, o projecto *22@Barcelona*, operação de transformação de usos e regeneração no bairro industrial do *Poblenou*.

Concluimos com a avaliação da diversidade ou heterogeneidade urbana, como conceito e factor estratégico para manter várias possibilidades e alternativas em aberto, nos momentos indefinidos das mutações da cidade e das identidades colectivas. Avancamos uma hipótese de trabalho: no processo de transição podemos trabalhar com a sobreposição de ciclos de transformação (emergentes e decadentes), resultando o processo, menos da substituição ou da dominância dos modelos, e mais da base da adaptabilidade da cidade.

Palavras-chave – Transição, Cidade Industrial, Cidade Pós-industrial, Diversidade, Barcelona, Margem Sul do Tejo.

Resumen

En esta comunicación discutimos la transformación que va de la “ciudad industrial” a la “ciudad posindustrial”. Basándonos en una lectura interdisciplinar, proponemos una reflexión sobre los periodos de transición, como momentos de construcción de identidades y de oportunidades futuras.

En la problemática actual de la ciudad, el crecimiento de la escala metropolitana, las distintas formas de organización espacial, social, económica y la diversidad de los contextos urbanos emergentes, no permiten traducir fácilmente, en un único modelo, la idea de “ciudad posindustrial”. La inestabilidad de las mutaciones de la ciudad contemporánea se manifiesta en contextos de incertidumbre, que cuestionan el planeamiento y generan una mayor dificultad en el diseño urbano. La inconstancia de la transición parece traer - no solo a los profesionales del diseño, sino también a los gestores, agentes, actores y a los propios habitantes - indeterminaciones, dificultades de entendimiento, de lectura y de aceptación de la transformación. Podemos observar estas cuestiones y tensiones, en el propio espacio público: en las intervenciones, en los discursos y en los símbolos creados.

Concretamente suportamos el análisis en ejemplos de transformación posindustrial:

- En la *Margem Sul do Tejo* (orilla Sur del Estuario del Tajo), un territorio expectante de centralidad e protagonismo, en el antiguo cinturón industrial de la Área Metropolitana de Lisboa;
- En Barcelona, el proyecto 22@Barcelona, una operación de transformación de usos y regeneración en el barrio industrial del *Poblenou*.

Concluimos con una evaluación de la diversidad o la heterogeneidad urbana, como concepto y factor estratégico para mantener varias posibilidades y alternativas en abierto, en los momentos indefinidos de las mutaciones de la ciudad y de las identidades colectivas. Avanzamos sobre una hipótesis de trabajo: en el proceso de transición podremos trabajar con la superposición de ciclos de transformación (emergentes y decadentes), resultando el proceso, menos de la substitución o de la supremacía de los modelos y más de la base de la adaptabilidad de la ciudad.

Palabras-clave – Transición, Ciudad Industrial, Ciudad Posindustrial, Diversidad, Barcelona, Orilla Sur del Tajo

Abstract

In this communication we discuss the transformation of the “industrial city” to the “post-industrial city.” Based on an interdisciplinary approach, we propose a reflection about transition periods - as times of construction of identities and future opportunities.

In the contemporary city, the growth of metropolitan scale, different forms of spatial, social, economic and cultural organization, and the diversity of emerging urban contexts, do not allow to define the idea of “post-industrial city”, in a single model. The instability of the mutations on the contemporary city is manifested in uncertainty contexts, questioning the action of planning and generating difficulties



Fig. 1 Transição: o que emerge do que decai. O estuário do Tejo e a Margem Sul do Tejo
(Fonte: autora)

in urban design. The fickleness of transition seems to carry – to professional designers, decision-makers, agents, actors and even inhabitants - indeterminacies, difficulties in understanding, in reading and accepting change. We can observe these issues and tensions reflected in the public space: in new projects, in the discourses produced and symbols created.

Specifically we support the analysis in examples of post-industrial transformation:

- On *Margem Sul do Tejo* (South Bank of Tagus Estuary), a territory expectant for centrality, in the old Industrial belt of Lisbon's Metropolitan Area;
- In Barcelona, *22@Barcelona* project, a operation of uses transformation and regeneration of the industrial neighborhood of Poblenou.

We conclude with an assessment of urban diversity or heterogeneity, as a concept and a strategic factor for maintaining multiple possibilities and options open, in undefined moments of mutations of the city and its collective identities. We present a working hypothesis: in the transition process, we can work with the overlay of cycles (emerging and declining), there resulting a process of less replacement of models and more adaptable base of the city.

Keywords – Transition, Industrial City, Post-industrial City, Diversity, Barcelona, Tagus South Bank

Introdução

Nesta comunicação promovemos uma discussão focada no contexto em transformação da cidade industrial para a cidade pós-industrial. A variedade dos contextos urbanos que hoje são emergentes não permite traduzir facilmente num modelo único, a ideia de “cidade pós-industrial”, como acontece quando designamos uma cidade como “agrária-tradicional” ou “industrial-moderna”. Assim, o problema que queremos aprofundar é em primeiro lugar como caracterizar um modelo (ou modelos) daquilo a que designamos “Pós-Industrial”. Em segundo lugar, como se faz a transição entre um e outro modelo, isto é, como manter neste processo de transição, determinadas funções existentes na cidade e como introduzir acções de mudança, num contexto de diversidade das escalas da identidade urbana.

É um facto que as cidades contemporâneas já não têm como elemento dominante a produção industrial, e que outras actividades do sector terciário, mais ligadas aos serviços e ao lazer se vêm ampliando e diversificando. Mas a queda do enfoque produtivo da cidade, não conduziu só por si, à constituição de uma nova identidade urbana, como modelo uniforme de cidade. Em vez de uma única característica, podemos constatar nas cidades contemporâneas diversos traços, com maiores ou menores incidências:

- Globalização
- Escala metropolitana
- Redes de mobilidades
- Eventos
- Tecnologias de informação e conhecimento
- Actividades culturais
- Lógicas de Consumo
- Turismo
- Multiplicidade de estilos de vida
- ...

De entre estes traços, salientamos a vasta dimensão territorial da cidade contemporânea, com novas formas de organização e um processo de crescimento e expansão pelo território, que vem modificando e alterando as configurações espaciais tradicionais. No entanto essa característica é comum não só ao que designamos em geral como “pós-industrial”, mas também a outros modelos da “cidade alargada” bem distintos. Os casos do *sprawl* urbano nas cidades dos Estados Unidos da América, o surgimento das grandes metrópoles africanas ou a explosão das novas regiões urbanas asiáticas, correspondem a processos rápidos de transformação e de ampliação de escala da cidade, fundamentando muitas outras distinções nas relações cidade-território.

A cidade pós-industrial também não pode ser definida apenas pela alegada tendência para a uniformização, com a perda ou redução de identidades locais resultantes de processos de globalização. Enquanto alguns dos aspectos económicos, parecem conduzir a uma uniformização dos ambientes do consumo, outros podem acrescentar diversidade: por exemplo os provenientes de migrações, da oferta de eventos específicos ou da crescente variedade de paisagens e espaços públicos, em que estejam representadas essas identidades.

Decorrente de processos de globalização, a problemática da instabilidade territorial no mundo contemporâneo é amplamente discutida por muitos autores, identificando as características da nova Cidade, (Harvey, 2004), (Castells, 2003). Na teoria urbana contemporânea, encontramos muitos aspectos dessa cidade e da sua relação com a inconstância: Ascher (1995) explica uma cidade grande, heterogénea, descontínua, móvel e complexa, com novos desafios para os profissionais urbanos. Muitas outras teorias do crescimento e regeneração urbana referem a diversidade como qualidade e atribuem-na a processos específicos como o da criatividade (C. Landry, 2000)(Florida, 2002), da sustentabilidade (Rogers, 1999), da cidadania (Borja,2003).

A discussão que propomos, sobre a transição da cidade moderna-industrial para uma cidade com maior indeterminação - que podemos chamar pós-industrial, pós-moderna ou contemporânea - tem a intenção de promover uma visão evolutiva sobre os processos urbanos. Uma visão menos focada numa substituição total dos modelos, e mais centrada num potencial de transformação gradual, aberto a diferentes alternativas, conduzidas pelo conceito de diversidade.

Avaliaremos, como objectivo final após visita de estudo a dois exemplos, em Barcelona e em Lisboa, se a diversidade e heterogeneidade urbana, podem resultar da adaptabilidade das cidades durante momentos indefinidos de transição. Poderemos então admitir, como hipótese, que a formação de novas identidades urbanas se desenvolve nesses períodos. E neste sentido trabalhar sobre a sobreposição dos ciclos (da decadência dum modelo para a emergência de outro), o que permitirá mais possibilidades para diversificar, não circunscrevendo a Identidade a um modelo único de pós-modernidade.

1. Sobre períodos de transição entre modelos: a tensão identidade/diversidade

Nos processos de transição entre modelos, nomeadamente da cidade industrial para a pós-industrial, os momentos de tensão entre Identidades estão presentes, em função dos diferentes “modelos de cidade”. Neste contexto, assistimos a uma tendência para a uniformização quando aquilo que emerge é orientado predominantemente para o consumo e para o lazer global, ou para actividades exclusivas ou excludentes (como o acesso às redes de comunicação e mobilidade). Encontramos estes exemplos - num aeroporto, num “resort” turístico massificado, num recinto de feiras e congressos e em muitos outros espaços urbanos – onde o global se sobrepõe ao local, fazendo recurso a certo tipo de qualidades dos espaços.

Mas hoje pode-se constatar que face à crise actual, os modelos “globais” (Sassen, 1991) contêm óbvias insustentabilidades. Sobretudo no predomínio de lógicas dominantes e homogeneizadoras - da produção e do consumo - cuja continuidade no tempo é pouco sustentável. Nas “paisagens genéricas” a redução da diferença inclui o aumento dos traços da uniformidade, a reprodução de standards universais, as cidades “disneyficadas” (Sorkin, 1994), o “starsystem”, o exibicionismo da afluência nos “oásis-resorts” do Dubai (Bourdin, 2010), as dispersões urbanas do “sprawl”, ou a “Urbanização” genérica (Muñoz, 2008).

Os elementos de uniformização aumentam à medida que se desenvolve o modelo, mas atenuam-se quando, por exemplo, permanecem elementos vivos da cultura local, sobreviventes de uma identidade anteriormente dominante. A diversidade apoia-se em novos factores como as várias dimensões de novas pertenças do urbano - bairro, cidade, metrópole, região - e também na convivência, num mesmo espaço urbano, de múltiplas identidades (género, idade, cultura...).

Estamos, na cidade actual, num contexto de transição de modelos, mas também já num contexto de crise, com insustentabilidades, daquilo que considerámos poder

ser a “cidade pós-industrial”. Colocamos uma hipótese: certamente na transição das cidades industriais para as pós-industriais, haverá circunstâncias e resultados diferentes. A verdadeira diferenciação dos ambientes urbanos poderá ser feita pela compreensão do que é a transição e a incerteza que nela está implicada.

Começemos por considerar a transição, não só como estágio intermédio e “inacabado” de um determinado modelo, mas como um verdadeiro processo: a re-construção e representação do espaço da urbanidade (Lefebvre, 1974). Uma abordagem da transformação a partir da gestão dos factores temporais mais relevantes e da identificação de indeterminações, promovendo opções de flexibilidade, pode valorizar a diversidade de opções e possibilidades.

Na tentativa de lidar com a indeterminação numa cidade “líquida” (Bauman, 2001), alguns autores apresentam outras abordagens ao projecto urbano, como parte do processo de transformação urbana: economia e graus de liberdade entre as partes do projecto (Carmona, 2003), adopção de mecanismos de regulação variável (Portas, 2003), definição de cenários (Secchi, 2007), ou integração da negociação e da participação no processo de desenho (Remesar, 2000). Na gestão da incerteza, a diversidade dos actores urbanos e das possibilidades de actuação, coloca também uma questão de governança urbana, e amplia-se o sentido do espaço público para os espaços de comunicação (Habermas, 1997), tentando valorizar mais os “processos” e o “software” no desenho urbano.

Hoje, a viabilidade do planeamento e do projecto reflectem-se na necessidade de ferramentas negociais e de “mecanismos” de regulação – nos seus aspectos estratégicos e estruturantes - que já não podem ser fechados e “determinados”, devendo antes ser abertos e flexíveis, como é o caso do espaço público, moldura base para as formas de transição.

2. Exemplos na transição pós-industrial: símbolos, identidades e incertezas

Para explicar as possibilidades da transição, num pequeno estudo de “viabilidade”, evidenciamos dois casos de territórios, um em Lisboa, outro em Barcelona, numa perspectiva temporal da gestão dos processos de transformação. Como lemos as marcas dos diferentes ciclos, em sobreposição, no antigo pólo industrial de Barcelona? E que indicações retiramos para as opções em aberto, nas margens do rio Tejo em Lisboa?

- Na Área Metropolitana de Lisboa, na margem sul do rio Tejo, um conjunto de antigas zonas industriais desactivadas, agora expectantes de investimentos transformadores encontra-se num impasse da sua regeneração.
- O projecto *22@Barcelona* é um processo de regeneração de um tecido urbano industrial, na perspectiva de compatibilizar usos existentes com novos objectivos de uma “sociedade do conhecimento”.

Pode a “reciclagem” de estruturas industriais representar um potencial de diversidade na regeneração urbana?



Fig. 2 Área de intervenção do projecto 22@Barcelona, no bairro do Poblenou (Fonte: www.22barcelona.com)

a) Poblenou e 22@Barcelona: de pólo industrial à cidade do conhecimento

Na zona levante de Barcelona, o bairro do *Poblenou* cresceu e desenvolveu-se ao longo dos sécs. XIX e XX como um dos pólos industriais mais importantes da Catalunha. A forte ocupação industrial, manifestou-se não só na estrutura urbana, mas também na coesão social, numa identidade própria e vida social activa, que se mantêm actualmente (Arranz, 1991). Pelo contrário, o declínio industrial iniciado nos anos 60, trouxe não só o abandono de instalações fabris, mas também uma acentuada quebra de actividade económica, degradação da paisagem urbana e perda de referências de um determinado modelo de cidade.

Num contexto de regeneração urbana da cidade de Barcelona, surge no final da década de 90 o projecto 22@Barcelona (22@). É apresentado como uma operação de renovação urbana e económica de antigas zonas industriais, que promove um modelo de cidade compacta e diversa com aposta numa mistura de usos, funções e tipologias. O objectivo expresso da intervenção é “redireccionar” a vocação e tradição produtiva do *Poblenou* para sectores científicos, tecnológicos e culturais, constituindo uma plataforma de inovação e de economia do conhecimento de âmbito internacional (Oliva, 2003).

O projecto é lançado através de uma alteração ao planeamento vigente que define o enquadramento, as regras e critérios e estabelece usos admitidos para transformação e da criação de uma agência pública que gere todos os processos urbanos e económicos.

Os novos critérios reconvertem a baixa ocupação típica das zonas industriais para outros mais densos, possibilitando a edificação em altura, libertando solo para usos públicos – com cerca de 30% do solo industrial destinado a equipamentos, zonas verdes e habitações com protecção oficial. Ao mesmo tempo, permite uma reurbanização (infra-estruturação e definição da malha Cerdá) progressiva do sector, projectando uma imagem urbana mais coesa e compacta.



Fig. 3 Transformação urbana no Poblenou (Fonte: en.wikipedia.org/wiki/El_Poblenou)

Viabilidade da transição “alongada”: diversidades, resistências e possibilidades

Num caso deste tipo, onde o processo de transformação já se prolonga por uma década, podemos estudar como se estabelece a transição entre modelos e como é que esta se formaliza no território urbano, nas manifestações sociais e na vertente económica, particularmente na relação entre a identidade e a diversidade.

1. A transformação desenvolve-se faseada no tempo, com intervenções parciais que incidem na unidade base do quarteirão, permitindo incorporar estruturas e elementos pré-existentes. Esta estratégia pode resultar numa diversidade de actividades, tipologias e espaços com possibilidades de uma transição onde coexistem vários modelos e hipóteses. Porém, a preferência de um determinado modelo económico, ou o favorecimento de determinadas maneiras de intervir, podem reduzir esta diversidade potencial e afastar outros actores com menores capacidades (Marrero, 2003).

2. Um sentimento de reserva ou recusa da mudança em curso, constata-se na comunidade, apesar das melhorias introduzida em alguns domínios. A sequência de transformações, a partir da destruição de estruturas e elementos existentes, modificam a paisagem urbana e diminuem referências consolidadas (Tatjer, 2008). A perda da actividade industrial, a chegada de nova população residente que gentrifica o bairro e o aumento do sector terciário, parecem na situação actual não constituir referências localmente consideradas positivas, mas reflectir uma conjugação de interesses privados, imagens de espectacularidade e artifícios icónicos, exteriores.

3. Integrando estes dois pontos (diversidade de actividades e identidade do bairro), destacamos a importância das questões relacionadas com a herança industrial: o tratamento dado ao património industrial, a manutenção e a promoção de actividades produtivas e do carácter identitário operário do bairro. Esta questão tem vindo a ser dinamizada por entidades locais, associações de moradores e grupos profissionais e académicos, tanto na investigação histórica, como na participação em processos de reivindicação ou na criação de alternativas à transformação actual. Uma gestão equilibrada destas questões, pode assegurar elementos de continuidade na transição industrial / pós-industrial, constituindo uma transformação mais estável e bem acolhida.



Fig. 4 Universitat Pompeu Fabra e Can Framis - Espaços industriais recuperados para usos públicos
(Fonte: Alejo Bagué - <http://www.e-architect.co.uk> e Pedro Pegenaute - [www. http://plusmood.com](http://plusmood.com))

Na perspectiva de que o processo 22@ continuará nos próximos anos (décadas) a marcar a transformação do *Poblenou*, podemos identificar desafios futuros. Num cenário de retracção da economia e de crise do imobiliário, será possível encontrar alternativas de regeneração? Como integrar na regeneração, verdadeiros processos de participação e negociação com os vários actores com influência no território?

A produção do espaço público, que hoje é já um “palco” relevante das transformações e resistências, como uma ferramenta da transição industrial/pós-industrial, oferecendo uma base para o diálogo entre os factores emergentes e os elementos passados, evidencia a diversidade. Durante a transição, a produção do espaço público, ocorre na reinterpretação de espaços “tradicionais” ou na criação de novos espaços que respondem a desejos de transformação, criando relações e conduzindo identidades múltiplas. Aqui podem-se incluir as que decorrem da sobrevivência não só de testemunhos, mas também de algumas possibilidades de conservação de funções produtivas. Tal implica que o espaço público urbano seja aberto a interpretações e adaptações ao longo do tempo.

b) A Margem Sul do Tejo: desindustrialização, incertezas e potencialidades

O território da Margem Sul do Estuário do Tejo, frente a Lisboa, com um passado de actividades relacionadas com o rio e de interacção com Lisboa, desenvolve-se sobretudo a partir de grandes investimentos industriais e dos fluxos migratórios que o acompanharam no século XX. As ligações a Lisboa, sobretudo as pontes e as rodovias fomentaram nos anos 60 a 80, processos de suburbanização e crescimento desregrado, ao mesmo tempo que se iniciam os processos de desindustrialização. Sujeito a vários processos de crescimento, este território é hoje marcado por realidades contrastantes e diferentes dinâmicas políticas, sociais, económicas, culturais e urbanas, espelho da complexidade da cidade pós-industrial.

A estratégia territorial do PROTAML¹ de 2002 (e da revisão em curso) indica um cenário de revalorização metropolitana, introduzindo a ideia de uma “cidade de duas margens”, ancorada no estuário do Tejo como o principal espaço da estrutura metropolitana, reequilibrando o modelo dependente de Lisboa. Aqui ganha relevância a unidade territorial “Arco Ribeirinho Sul” - faixa ribeirinha que se

1 Plano Regional de Ordenamento do Território da Área Metropolitana de Lisboa

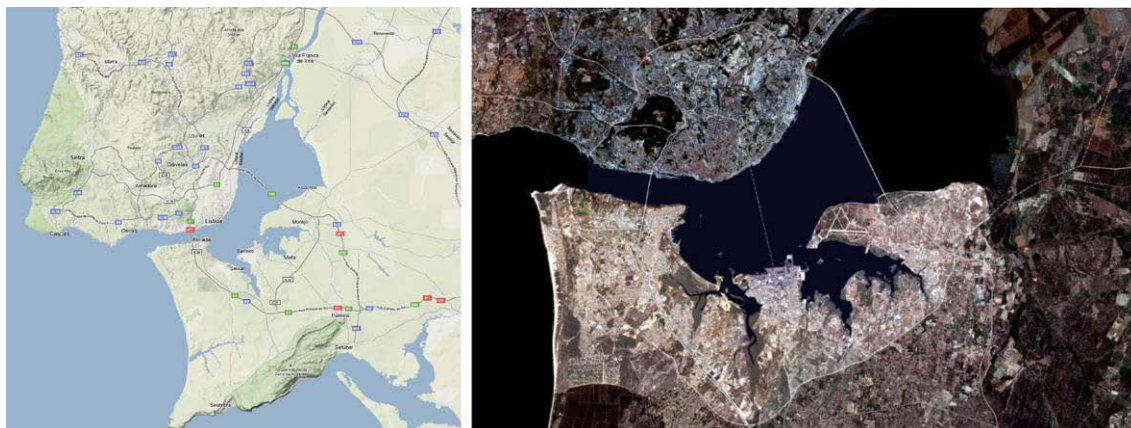


Fig. 5 Enquadramento Territorial da Margem Sul do Tejo e da unidade Arco Ribeirinho Sul (Fontes: Google Maps e <http://www.parqueexpo.pt/>)

estende desde a Fonte da Telha até Alcochete e que constitui a grande coroa urbana da margem sul do Tejo (Fig 2).

Neste território de carácter metropolitano cada vez mais complexo, desenharam-se oportunidades de futuros desenvolvimentos de grande escala - novo Aeroporto de Lisboa (Alcochete), comboio de Alta Velocidade (Linha Madrid-Lisboa), Terceira Travessia do Tejo (Ponte Barreiro-Chelas), Plataforma Logística (Poceirão) – que podem desencadear novos processos de transformação e crescimento.

Neste contexto, desenvolveu-se a partir de 2008 o projecto de regeneração “Arco Ribeirinho Sul” (Fig. 3), que parte do potencial de crescimento existente para propor uma concentração de acções perto de núcleos urbanos consolidados, aproveitando para isso o conjunto das antigas zonas industriais - Quimiparque (Barreiro), Siderurgia Nacional (Seixal) e Margueira (Almada).

O projecto, de carácter estratégico, apoia-se em algumas ideias estruturantes, tais como: a valorização da relação com o rio Tejo, a atracção e fixação de uma população jovem, ou o desenho de estruturas e espaços urbanos com forte qualidade física e funcional. Os efeitos da infra-estruturação e da localização foram considerados suficientes para protagonizar uma estratégia de “desenvolvimento sustentável e dinamização económica” com efeitos em toda a Área Metropolitana de Lisboa.

Entretanto, a crise internacional a partir de 2008 e as suas repercussões nacionais, mais marcadas a partir de 2010, geram instabilidades políticas e financeiras que limitam recursos e acentuam a queda de actividade económica (marcada em sectores como o imobiliário pela redução drástica da procura de novos esquemas residenciais), colocando o projecto numa situação de incerteza e possível inviabilidade. Finalmente em 2011, um conjunto de decisões políticas congelam o investimento nas grandes infra-estruturas, (nomeadamente as que alavancavam toda a operação) e anunciam a extinção do modelo de base ao projecto Arco Ribeirinho Sul.

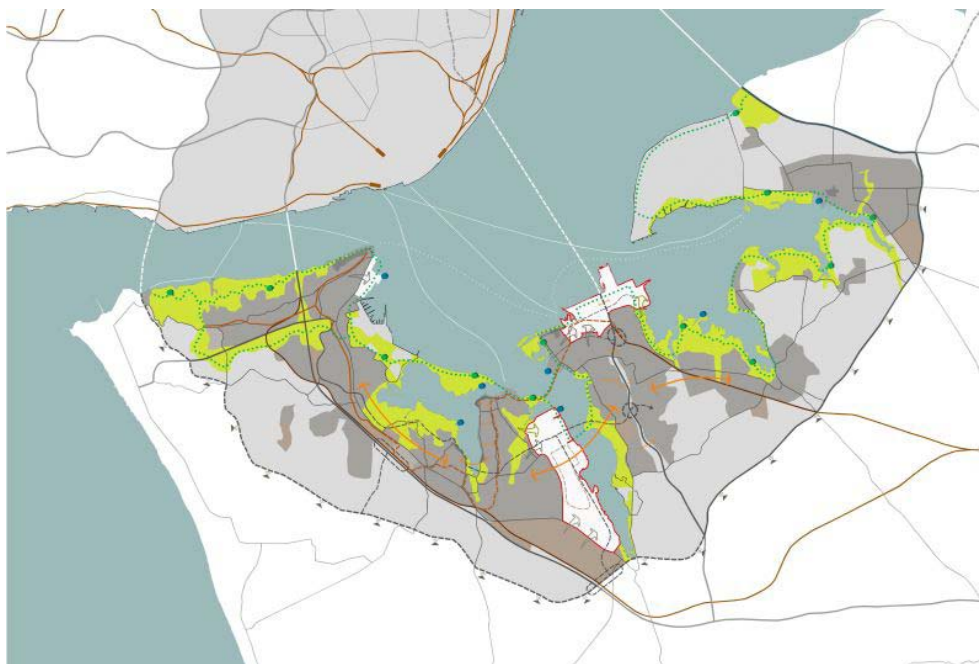


Fig. 6 Síntese da área de intervenção correspondente ao projecto "Arco Ribeirinho Sul"
(Fonte: <http://www.parqueexpo.pt/>)

Viabilidades da transição: cenários, oportunidades e diversidade

As instabilidades provenientes do sector económico e financeiro, assim como a indefinição e a comprovação da viabilidade do projecto mostram um contexto frágil e incerto. O sector imobiliário, que dez anos antes viabilizou a EXPO98 não é agora suficiente motor, com a retracção da procura, a abundância de oferta disponível e a localização excêntrica totalmente dependente das infra-estruturas agora suspensas, pelo que o projecto se afigura rodeado de factores adversos.

Mas considerando que numa visão estratégica, de longo prazo, estas tendências de transformação (poli-centrismo, reconversão de usos, diversificação de actividades) desenham caminhos possíveis e estruturados, podemos procurar o potencial da diversidade no território, colocando questões como:

- Quais as possibilidades de regeneração, da articulação de projectos de pequena duração/dimensão cuja viabilidade não dependa dum modelo homogéneo?
- Numa óptica de flexibilidade que elementos podemos encontrar neste território, que constituam pistas de uma transição, entre modelos?
- Que aspectos podem configurar, num contexto de transformação, a génese de uma identidade ribeirinha, de âmbito alargado e metropolitano?

Partindo de valores invariáveis, da paisagem, as suas potencialidades de produção, consumo e lazer, canais de mobilidade, ou a disponibilidade dos antigos espaços industriais... podemos identificar recursos de suporte para transições graduais.

1. O processo de desindustrialização na Margem Sul do Tejo, não conduziu ao aparecimento generalizado de um novo modelo de cidade, nem apagou vestígios anteriores - da mesma forma que a industrialização não substituiu totalmente os traços de ocupação rural tradicional. Embora muitos dos processos estejam

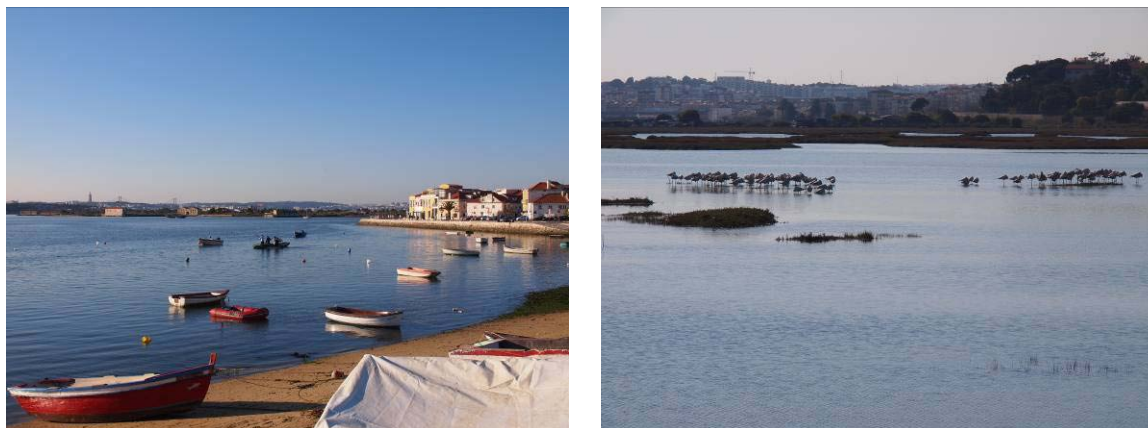


Fig. 7 Sapal de Corroios e Baía do Seixal - Aspectos diversos da paisagem na Margem Sul do Tejo
(Fonte: autora)

marcados por um carácter de suburbanização, as configurações territoriais são variadas:

- núcleos ribeirinhos históricos relativamente bem conservados,
- zonas urbanas consolidadas,
- bairros-dormitório com tipologias distintas,
- modelos residenciais turísticos,
- núcleos de habitação com problemas de exclusão social,
- zonas urbanas de construção clandestina em processo de requalificação,
- antigas áreas e complexos industriais,
- pequenos núcleos rurais em transição,
- ...

Esta diversidade de situações urbanas, tanto levanta incoerências e conflitos, como pode promover conexões e articulações múltiplas, particularmente no caso do espaço público, podendo ser geradores de centralidades, amenidades e factor de coesão (J.Pinto, A. Remesar, 2011).

2. A ocupação espacial da Margem Sul do Tejo, apesar de um carácter urbano forte é ainda muito marcada pela componente geográfica, paisagística e natural, com a especificidade de estuário e de interface entre vários territórios, onde a diversidade se relaciona com vários aspectos:

- os valores intrínsecos das paisagens naturais - esteiros, mouchões, sapais...
- a actividades radicadas e produtoras de paisagens - zonas agrícolas, salinas...
- a actividades piscatórias e os usos tradicionais do rio – pesca, viveiros, transporte...
- a cultura, o lazer e o turismo assentes no valores paisagísticos e culturais.

A possibilidade de desenvolver soluções de integração e valorização destes aspectos, pode constituir uma alternativa a modelos intensivos e “mono funcionais” de desenvolvimento. Por outro lado uma gestão temporal da paisagem, pode construir uma transição entre situações mantendo graus de flexibilidade e reserva de futuros disponíveis.



Fig. 8 Barreiro: relações entre a implantação industrial e o contexto urbano
(Fonte: <http://olharobarreirodeoutromodo.blogspot.com>)

3. A implantação industrial mantém traços visíveis na estrutura urbana, económica, social e cultural da Margem Sul, embora com matizes patentes. Às possibilidades evidentes (mas agora inoportunas) da reconversão dos usos (através de operações imobiliárias), podemos pensar noutras “explorações” do modelo industrial:

- aproveitamento de mão-de-obra qualificada, do *know-how* ainda existente,
- desenvolvimento de actividades produtivas variadas e qualificadas,
- disponibilidade de grandes parcelas de solo,
- construção de representações e discursos a partir património industrial (físico e cultural).

Neste aspecto concreto, podemos ter como exemplo o caso em transformação do *Poblenou*, com estratégias e dinâmicas sociais implicadas ou resultantes deste carácter industrial.

Na conjuntura actual, a natureza da **transição**, assim como as componentes da diversidade (existente ou promovida) não estão definidas num modelo claro. Como exercício, podemos a partir de alguns factores, simular uma variedade de cenários futuros para transições de tipo:

1. Prolongada

Uma hipótese de transformação que a aposta na restauração do modelo em decadência, prolongando a sua actividade temporal, baseada na persistência da identidade passada, agora baseada na construção de novas estruturas produtivas. Por exemplo, o investimento e atracção de actividades industriais pesadas ou aposta numa desmultiplicação em pequenas unidades fabris que permitam manter uma comunidade “operária qualificada” e uma identidade centrada na produção. Quais as possibilidades para recriar um parque industrial na Margem Sul do Tejo, articulado com algumas novas infra-estruturas e atracção de mão-de-obra ? Neste caso, o aumento forçado da duração dum modelo em crise, produz uma homogeneização do espaço apenas centrada numa única expressão? E a falta de diversidade não retira adaptabilidade, fragilizando o modelo?

2. Substituição

Um caso de transformação extrema e rápida, em que o modelo anterior praticamente desaparece para dar lugar a uma “nova cidade” desenvolvida a partir

de novas lógicas. Os casos mais representativos são intervenções integradas em grandes eventos (exposições internacionais, eventos desportivos, etc.), ou acções com grande capacidade de investimento que rapidamente conseguem regenerar grandes áreas desqualificadas da cidade. Uma candidatura da Área Metropolitana de Lisboa para os Jogos Olímpicos de 2024, com as intervenções centradas nas margens do Rio Tejo, é viável numa situação de crise económica?

Uma mudança célere, com um novo modelo em tábua rasa, tipo EXPO98 é uma rotura temporal, desvinculada da identidade passada? O que pode resultar da substituição de uma homogeneidade / dominância por outra?

3. Sucessão

Uma mudança incremental de um modelo para o outro, em que durante um período alargado co-existem várias marcas passadas e possibilidades futuras. Uma operação parcial de transformação que conviva e tire partido das pré-existências paisagísticas, económicas e produtivas (agrícolas, industriais, artesanais...) pode potenciar novas interpretações de elementos passados. Qual o potencial de aproveitamento de velhas estruturas industriais para novos usos mais flexíveis, ou a reactivação de actividades tradicionais primárias com novos actores mais flexíveis e intervenientes?

Numa situação de sobreposição de ciclos, em transição simultânea, existe um acréscimo de diversidade? Ou podem as novas identidades em construção e relacionadas com o projecto urbano, acrescentar e promover a diversidade?

3. Conclusão: diversidade urbana - uma proposta de sistematização

É frequente nos nossos dias encontrar espaços urbanos que nos parecem ambíguos nas suas características, ou nos usos que proporcionam. Ao avaliar tais novos tipos, podemos reconhecer que Diversidade Urbana é um conceito que ganha aceitação, embora com diferentes significados.

No discurso corrente sobre a cidade contemporânea, podemos encontrar referências à “diversidade urbana” relacionadas com: variedade do espaço físico e dos elementos urbanos; misturas de usos do espaço, apropriações sociais ou “estilos de vida”; interacção de fluxos de mobilidade e informação; eventos, acontecimentos ou ciclos, etc.

Mas dado o contexto de transformação actual, com a complexidade e incerteza inerentes, podemos procurar na diversidade, os factores que facilitam e possibilitam a transição:

- A diversidade urbana acolhe, prepara ou estimula o inesperado?
- Depende da escala dos problemas ou da dimensão das obras?
- Gera hibridações, em novas identidades, ou em novos tipos de espaço urbano?
- Resulta de plataformas entre diferentes actividades, grupos, saberes, conhecimentos?

Uma valorização da diversidade urbana na gestão da incerteza pode ajudar a desenvolver estratégias para reduzir margens de incerteza:

- Não depender de uma única estrutura /forma / maneira, para sobreviver/ crescer,
- Partilhar atributos distintos / complementares / contraditórios,
- Ter maior capacidade / necessidade de adaptação e admitir escolhas sobrepostas,
- Ser mais “aberto” à diferença porque existem muitas coisas diferentes,
- Elaborar soluções distintas para o mesmo problema,
- Ter mais problemas resultantes das diferenças,
- Integrar mais actores e interesses nos processos,
- Necessidade de negociar e colaborar com outros,
- Preservar diferentes possibilidades de agir perante a incerteza.

O que podemos concluir e quais são os pontos em aberto, no âmbito do desenho urbano?

É fácil constatar que, se cresce a indeterminação diminui a capacidade operativa do plano, até se restringir ao quadro normativo da ocupação espacial. As dificuldades do planeamento, não são resolvidas nem apenas pela acção da estratégia, nem pelo projecto, deixando algumas dúvidas e espaços de reflexão:

- Como podemos (ao nível de plano, projecto, programa) admitir mais flexibilidade?
- Há uma ou várias identidades urbanas possíveis, na escala maior e diversa da cidade?
- Como tornar visíveis as diferenciações baseadas nas funções produtivas da cidade?

Observando as situações urbanas apontadas, como se podem afirmar diferentes identidades em simultâneo, nos períodos de transição? Em certos momentos e locais, poderemos inferir quais as condições necessárias, para manter opções e capacidades de evolução:

- da cidade rural para a comercial e para a industrial, com continuidades de paisagem;
- da cidade industrial para a pós-industrial conservando as funções produtivas, as identidades a diferentes escalas e os elementos críticos da “cidade global”.

Neste processo, destacamos o espaço público, como elemento de “software” da cidade, questionando a sua capacidade de desempenhar papéis estruturantes e estimulantes da diversidade em períodos de transição:

- Assegurando a **continuidade**, numa estrutura física permanente, em que a substituição de “peças” ou “grupos” não interfere com o sentido de pertença e de “localização”?
- Oferecendo uma base para o **diálogo** entre as transformações rápidas e os elementos passados, criando maiores relações e evitando tensões entre intervenções opostas (conservação-substituição)?
- Sendo ele o próprio **elemento em transformação**, como oportunidade de introdução de novos usos e práticas com efeito económico, promotoras de regeneração e re-apropriação do entorno urbano?
- Promovendo oportunidades de **interacção** entre diferentes actores, dando

resposta às necessidades variadas da comunidade e reforçando os aspectos afectivos e identificadores do espaço?

Podemos concluir, repondo o problema, que a evolução da cidade “Pós-Industrial” dependerá de cada processo de transformação, onde a gestão da incerteza possa garantir a diversidade de opções e possibilidades em aberto, privilegiando as acções no espaço público. Se não há um sentido único na transição dos modelos de cidade industrial, para os de uma cidade pós-industrial (tenha ela os atributos de “produtiva”, “criativa”, ou do “conhecimento”), poderemos entendê-la, também, quando o contexto não é de expansão mas de contracção, com diferentes opções, de coexistência e consenso?

Agradecimientos

Os autores agradecem o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no âmbito da Bolsa de Doutoramento SFRH / BD / 69911 / 2010

Bibliografia

- ARRANZ, Manuel [et all] (1991) *El Poblenou: Més de 150 anys d'història*, Barcelona, Arxiu Històric del Poblenou
- ASCHER, François (1995), *Métapolis ou l'Avenir des Villes*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- ASCHER, François (2004) *Les Nouveaux Principes de L'Urbanisme*. Editions de L'Aube.
- BAUMAN, Zygmunt (2001) *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar
- BORJA, Jordi; MUXÍ, Zaida (2003), *El Espacio Público: Ciudad y Ciudadanía*. Barcelona, Electa
- BORJA, Jordi; CASTELLS, Manuel (2004) *Local y Global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid, Taurus
- BOURDIN, Alain (2011), *O Urbanismo depois da crise*, Lisboa, Livros do Horizonte
- BRANDÃO, Pedro (2004), *Ética e Profissões, no Design Urbano: Convicção, Responsabilidade e Interdisciplinaridade*, Tese para a obtenção do grau de doutor, Universidade de Barcelona.
- BUSQUETS, Joan (1992). *Barcelona. Evolución urbanística de una capital compacta*, Madrid: Editorial MAPFRE
- CARMONA, Matthew (et al.) (2003) *Public Places, Urban Spaces*, Architectural Press, Oxford.
- CASTELLS, Manuel (2003), *A era da informação : economia, sociedade e cultura. Vol I A sociedade em rede*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- FLORIDA, Richard. (2002). *The rise of the creative class—and how it is transforming leisure, community and everyday life*. New York, Basic Books
- HABERMAS, Jurgen (1997) *L' Espace Publique – Archéologie de la Publicité comme dimension constitutive de la société bougeoise*, Paris, Payot
- HARVEY, David (2004), *The condition of Postmodernity*. Oxford, Blackwell Publishing
- INNERARITY, Daniel (2006), *El Nuevo Espacio Publico*. Madrid, Espasa Hoy
- KOOLHAAS, Rem (2006), *A Cidade Genérica*. 2ª Edição. Barcelona, Gustavo Gili
- LANDRY, Charles (2000), *The Creative City: A toolkit for urban innovators*, London, Earthscan
- LEFEBVRE, Henri (1974) *La production de l'espace*, Paris, Anthropos
- LYNCH, Kevin (1976) *What time is this place?*, Cambridge MIT Press
- MARRERO GUILLAMÓN, Isaac (2003) “¿Del Manchester Catalán al Soho Barcelonés? La Renovación del Barrio del Poblenou en Barcelona y la cuestión de la vivienda.” in *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona Vol. VII, núm. 146, 1 de agosto de 2003 disponível em [[http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146\(137\).htm](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146(137).htm)]

- MUÑOZ, Francesc (2008), *urBANALización. Paisajes comunes, lugares globales*, Barcelona Gustavo Gili
- OLIVA, Antoni (2003) *El districte d'activitats 22@bcn*, Model Barcelona, Quaderns de gestió, 15, Barcelona, Aula Barcelona
- PINTO, Ana, REMESAR, Antoni (2011), *Public space networks: a support for urban diversity*, Open House International: Urban Space Diversity, 37 #2, (em fase de publicação)
- PORTAS, N.; DOMINGUES, A. e CABRAL, J. (2007). *Políticas urbanas – Tendências, estratégias e oportunidades*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- PORTAS, Nuno (2003) "El Surgimiento del Proyecto Urbano". *Perspectivas Urbanas* nº3, Disponível em <http://www.etsav.upc.es/urbpersp/num03/art03-2.htm>
- REMESAR, Antoni; POL, Enric (2000) "Civic Participation Workshops in Sant Adrià de Besòs: A creative Methodology" in S. Bennett, J. Butler (eds) *Locality, Regeneration and Divers(c) ities: Advances in Art and Urban Futures Volume 1* Intellect Books, Bristol
- ROGERS, Richard (coord.) (1999), *Towards an urban renaissance*. Londres, Urban Task Force.
- SASSEN, Saskia (1991) *The Global City*. Princeton, Princeton University Press
- SECCHI, Bernardo (2007) *Primeira lição de urbanismo*. São Paulo: Perspectiva
- SORKIN, Michael (ed) (1994) *Variations on a theme park*. Nova Iorque: Hill and Wand
- TATJER, Mercè (2008) "El Patrimonio Industrial de Barcelona entre la destrucción y la conservación, 1999-2008" in *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona Vol. XII, núm. 270, 1 de agosto de 2008 disponível em [<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-140.htm>]

Documentação de referência para os exemplos:

Arco Ribeirinho Sul

- Parque Expo [<http://www.parqueexpo.pt>]
- Plano Regional de Ordenamento do Território da Área Metropolitana de Lisboa, (2002), Disponível em <http://www.ccdr-lvt.pt/pt/prot/1267.htm>
- Documentos de apoio à Revisão do Plano Regional de Ordenamento do Território da Área Metropolitana de Lisboa (2009), Disponíveis em <http://consulta-protaml.inescporto.pt/plano-regional>
- "Resolução do Conselho de Ministros n.º 137/2008" publicado no Diário da República, 12 de Setembro de 2008 Disponível em <http://www.dre.pt/pdf1s/2008/09/17700/0665206654.pdf>
- "Projecto Do Arco Ribeirinho Sul - Documento Estratégico", Disponível em http://www.maotdr.gov.pt/Admin/Files/Documents/Relatorio%20resumido_Projecto%20Arco%20Ribeirinho%20Sul_RCM.pdf

Projecto 22@Barcelona

- Projecto 22@Barcelona [<http://www.22barcelona.com/>]
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (2000) Modificació del PGM per les àrees industrials del Poblenou – Districte d'activitats 22@ –. Text Refós, Ajuntament de Barcelona, Barcelona
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (2009) 22@Barcelona: Estado de Ejecución, Ajuntament de Barcelona, Barcelona,
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (2010) Presentación: 22@Barcelona el distrito de la innovación, Ajuntament de Barcelona, Barcelona,

on the w@terfront

The online magazine on Waterfronts,
Public Space, Urban Design and Public Art

ISSN 1139-7365