



**Universidad**  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Grado

Beth Galí: Afinidades entre mobiliario y diseño urbano (1966-1989)  
Beth Galí: Furniture and Urban Design Affinities (1966-1989)

*Autor/es*

Isabel Ledesma Blasco

*Director/es*

Lucía Carmen Pérez Moreno

ESCUELA DE ARQUITECTURA E INGENIERÍA  
2020



## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD

(Este documento debe entregarse en la Secretaría de la EINA, dentro del plazo de depósito del TFG/TFM para su evaluación).

D./D<sup>a</sup>. \_\_\_\_\_, en  
aplicación de lo dispuesto en el art. 14 (Derechos de autor) del Acuerdo de 11 de  
septiembre de 2014, del Consejo de Gobierno, por el que se aprueba el  
Reglamento de los TFG y TFM de la Universidad de Zaragoza,  
Declaro que el presente Trabajo de Fin de (Grado/Máster)  
(Título del Trabajo)

es de mi autoría y es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser  
citada debidamente.

Zaragoza,

Fdo:

**Beth Galí: Afinidades entre mobiliario y diseño urbano  
(1966 - 1989)**

Beth Galí. Furniture and Urban Design Affinities  
(1966-1989)

- Isabel Ledesma Blasco -

Directora: Lucía Carmen Pérez Moreno

Escuela de Ingeniería y Arquitectura Universidad de Zaragoza  
2020

## 0. INTRODUCCIÓN

## ÍNDICE

### PARTE A

#### 0 INTRODUCCIÓN

Resumen	3
Motivación y objetivos	5
Metodología y organización del trabajo	6

### PARTE B

#### 1 CONTEXTO CULTURAL Y DOBLE FORMACIÓN UNIVERSITARIA

1.1 Introducción biográfica	8
1.2 Escuela Elisava y EINA	12
1.3 Asociación ADI/FAD	18
1.4 Disueño	21

#### 2 PRIMERAS OBRAS COMO DISEÑADORA INDUSTRIAL, 1966-1971

2.1 Movimiento Pop en Cataluña	26
2.2 Diseño de Joyería 1966	28
2.3 Cubos componibles 1966	30
2.4 Ducha teléfono 1969	34
2.5 Librería Aladino 1971	36

#### 3 PRIMERAS OBRAS COMO ARQUITECTA, 1982- 1989.

3.1 Barcelona renovada: Urbanismo en los años 80	40
3.2 Espacios recuperados: parques urbanos	45
3.3 Parque Joan Miró 1982-1989	48
3.4 Diseño de mobiliario urbano	56

#### CONCLUSIÓN: AFINIDADES ENTRE MOBILIARIO Y DISEÑO URBANO.

#### BIBLIOGRAFÍA Y CRÉDITOS

### ANEXO

Entrevista personal a Beth Galí	76
---------------------------------	----

## RESUMEN

La obra de Beth Galí es internacionalmente reconocida por su trabajo ligado al ámbito de la arquitecta y al diseño urbano. En 1982 se tituló en la Escuela de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) y previamente, entre 1966 y 1969, había estudiado diseño industrial en la Escuela de Diseño industrial (EINA), la primera escuela de diseño industrial en Cataluña. Esta escuela se encontraba apoyada por otras instituciones como ADI/FAD, impulsora del diseño industrial en el ámbito nacional e internacional y que en su habitual puesta anual galardonaba los objetos que contaban con un "buen diseño".

La junta de ADI/FAD premia, en estos primeros años como diseñadora, muchos de los diseños de Beth Galí. Estos diseños se encuentran inmersos en las corrientes artísticas de la época, pop art, que también siguen la línea pedagógica de EINA, influida por las metodologías docentes de la Bauhaus y otras escuelas de vanguardia internacionales como la escuela de Ulm. Además EINA establecía relaciones con el italiano Gruppo 63, ya que Italia era un icono en cuanto a diseño industrial.

En su etapa como arquitecta y con su experiencia en el mundo del diseño, forma parte del taller de proyectos urbanos del primer ayuntamiento democrático, donde se realizan una serie de proyectos puntuales para la regeneración de Barcelona. Estos proyectos suponen un cambio en la manera de pensar la ciudad, pensando en las necesidades que demandaban sus habitantes, así aparece la reconversión de espacios industriales obsoletos, en parques urbanos, plazas, avenidas... El primer parque urbano que se construye en este periodo, es el parque Joan Miró, proyectado por Beth Galí junto a otros jóvenes arquitectos, donde se ve un claro acercamiento al diseño de su etapa en la escuela EINA. El parque atiende a una geometría clara que organiza los diferentes usos de este y que se comprende desde la planta, elemento generador del proyecto. Además, en este proyecto se incorporan elementos de mobiliario urbano, por lo que para Beth Galí la obra de arquitectura y urbanismo debe contemplar desde lo más general hasta llegar a lo más particular.

## ABSTRACT

Beth Galí's work is internationally recognized for being linked to the field of architecture and urban design. In 1982 she graduated from the School of Architecture of Barcelona (ETSAB) and previously, between 1966 and 1969, she had studied industrial design at the School of Industrial Design (EINA), the first school of industrial design in Catalonia. This school was supported by other institutions such as ADI/FAD, a promoter of industrial design in the national and international sphere, which in its usual annual presentation awarded the objects that had a 'good design'.

During her first years as a designer, the ADI/FAD board awarded many of Beth Galí's designs. These designs are immersed in the artistic trends of the time, pop art, following the pedagogical line of EINA, which was influenced by the teaching methodologies of the Bauhaus and other international avant-garde schools such as the school of Ulm. In addition, EINA established relationships with the Italian Gruppo 63, since Italy was an icon in terms of industrial design.

During her time as an architect and with her experience in the world of design, she was part of the workshop of urban projects in the first democratic city council, where a series of specific projects for the regeneration of Barcelona were carried out. These projects represent a change in the way of thinking the city, thinking about the needs that its inhabitants demanded, so it appears the reconversion of obsolete industrial spaces, in urban parks, squares, avenues... The first urban park to be built during this period is the Joan Miró Park, designed by Beth Galí together with other young architects, where one can see a clear approach to the design of her stage at the EINA school. The park has a clear geometry that organizes its different uses and that is understood from the plan, element that generates the project. In addition, elements of urban furniture were incorporated in this project, so for Beth Galí the work of architecture and urbanism must include both general and particular aspects.

## MOTIVACIÓN Y OBJETIVO

La motivación del presente trabajo nace por una búsqueda de arquitectas españolas especializadas en el ámbito del paisaje y el diseño urbano. En esta búsqueda me topé con la figura de Beth Galí, arquitecta clave en la regeneración de Barcelona en los años 80 y en las intervenciones para los Juegos Olímpicos de 1992. Una Beth Galí activista de la ciudad, enamorada de la Barcelona, que junto a una generación de arquitectos ha transformado a Barcelona en un centro de referencia a nivel internacional.

Indagando más en su obra me encontré con una particularidad, su doble formación, como diseñadora y como arquitecta. Esta doble formación llamó mi atención e hizo que me cuestionase en qué medida su educación como diseñadora industrial había influido en sus proyectos de arquitectura.

Beth Galí ha realizado decenas de proyectos de diseño, de paisajismo y de arquitectura, todos ellos reconocidos y premiados nacional e internacionalmente. Sin embargo, sus primeros trabajos, los realizados antes y durante su formación como arquitecta, en el ámbito del diseño son menos conocidos.

Así, el objetivo de este trabajo es explorar esta trayectoria. En primer lugar investigar sobre su educación como diseñadora y el diseño industrial catalán, que aparece en estos años por primera vez en España. En segundo lugar analizar sus primeros diseños de mobiliario. Por último estudiar el modelo de Barcelona en los años 80 donde se enmarca su primera obra como arquitecta, el parque Joan Miró. Además el recorrido termina en sus diseños de mobiliario urbano, ya que su faceta como diseñadora está presente en todas sus obras. Finalmente en la conclusión se enfatiza y analiza cómo su educación en diseño industrial se refleja en sus proyectos de arquitectura.

## METODOLOGÍA Y ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

El presente trabajo se organiza de forma cronológica, dividido en tres partes sustancialmente: Contexto cultural y doble formación universitaria, primeras obras como diseñadora industrial 1966-1971 y primeras obras como arquitecta 1982- 1986.

En la primera parte, el análisis sobre su formación como diseñadora será el punto de partida. Atendiendo en primer lugar al contexto cultural, cómo aparece el diseño industrial en Cataluña, qué movimientos artísticos surgen en estos años. En segundo lugar se pretende entender su formación desde sus inicios, partiendo de sus primeros años en la escuela EINA, donde se estudiará la metodología de la enseñanza de la escuela, su plan de estudios, sus profesores, sus influencias. También se estudiará en esta parte las instituciones que surgen en Cataluña en el ámbito del diseño industrial, como es ADI/FAD y más adelante Disueño. El papel que desempeñan dichas instituciones, los criterios que utilizan y las relaciones que mantienen con otros profesionales internacionales en el mundo del diseño.

La segunda parte atiende a su primera experiencia profesional dentro del taller de Proyectos Urbanos de la Administración Pública de Barcelona, se estudia la estrategia utilizada por el primer gobierno democrático para la regeneración de la ciudad de Barcelona, cuáles eran sus objetivos donde se enmarca la obra del Parque Joan Miró. En esta parte se indaga sobre el concurso convocado para la propuesta del parque, la nueva tipología que surge de parque urbano, como reivindicación y símbolo de la democracia. Finalmente, como cierre de esta parte, se explica la incorporación del mobiliario urbano en el proyecto del parque y la importancia de este en la obra de Beth Galí. Para cerrar el trabajo se elabora una conclusión, donde se relaciona su formación como diseñadora con su obra como arquitecta. Además se indaga sobre el funcionamiento del parque en la actualidad, si todos los objetivos que proponía el urbanismo de los años 80 se han conseguido y aún siguen vigentes.

Cabe destacar que durante el desarrollo del trabajo surge la oportunidad de participar en el III Congreso Iberoamericano de Historia del Mueble 2020-2021, junto con la profesora Lucía Carmen Pérez Moreno se realiza una ponencia centrada principalmente en sus primeros diseños de mobiliario.

Para la elaboración del trabajo ha sido fundamental la búsqueda de bibliografía específica: monografía sobre la obra de Beth Galí, documentación original del archivo digital de la escuela EINA, artículos sobre el diseño industrial en Cataluña, ADI FAD, Disueño. A ello se suman numerosos artículos sobre el modelo de Barcelona, el concurso para el parque del L'Excósador, mobiliario urbano. También se procede al redibujado de los diseños de mobiliario para comprender algunas características propias de estos y al redibujado también de las plantas del Parque Joan Miró.

Además como punto final del trabajo se consigue concertar una entrevista con Beth Galí, quien resuelve algunas cuestiones claves de su obra y de todo el contexto que la rodea. Debo agradecer su atención, su interés y disponibilidad en todo momento.

## 1. CONTEXTO CULTURAL Y DOBLE FORMACIÓN

### 1 INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA

Elisabeth Galí, más conocida profesionalmente como Beth Galí, nace en Barcelona en 1950. Pertenece a una familia de artistas y diseñadores. Su abuelo fue Francesc Galí, un reconocido pintor catalán, maestro y amigo de Joan Miró. Su padre fue interiorista y diseñador de muebles. Así que desde muy pequeña se encuentra en contacto con el diseño y la pintura: “Mi casa estaba siempre llena de pintores, arquitectos y diseñadores” explica Beth Galí.<sup>1</sup>

Los primeros años de formación de Beth Galí comienzan en el Liceo Francés de Barcelona, donde también realiza el bachillerato francés. En aquellos años, en pleno franquismo, el Liceo fue uno de los pocos colegios que impartía una educación liberal, progresista y laica. “Era una pequeña Francia en el centro de Barcelona” recuerda Beth Galí.<sup>2</sup>

Tras sus estudios secundarios comienza en 1965 a estudiar diseño industrial en la Escuela Elisava, pero esta escuela cierra al año siguiente, así que continúa en 1966 a 1969 sus estudios de diseño industrial en la nueva Escuela EINA, fundada por los mismos profesores de la Escuela Elisava: Correa, Bohigas, Alemany, Sust, Cantallops, Rodrigo Steegman, Miquel Mila, Blanc, Todó, Maria Girona, Subirachs, Roura Palauzi, Zimmermann, Guinovart, Romil Gubern, Miserachs, Rubert de Ventós.

Durante estos años fue galardonada en ADI FAD por sus numerosos diseños de mobiliario, además durante este periodo Galí prepara sus estudios para el bachillerato y selectividad española para poder acceder a estudios universitarios, ya que el bachillerato francés no se lo habían convalidado en España.

Así en 1973-1974 comenzó sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, cuando la universidad española cambió radicalmente tras la muerte del dictador. La Escuela de Arquitectura recuperó los profesores expulsados durante el franquismo y junto los que habían resistido, ofreció bajo la dirección de Oriol Bohigas una enseñanza con personalidades como: Rafael Moneo, Alfonso Milá, Esteve Bonell, Xavier Rubert de Ventós, Albert Viaplana, Joaquim Bassó, Oscar Tusquets, Jordi Garcés, Helio Piñón, Ignai y Manuel Sola Morales, Estudio Per etc. “Qué suerte que tuvimos de enganchar justo el momento del gran cambio de la escuela de arquitectura, nosotros íbamos pasando cursos e íbamos abriendo cursos con todos estos nuevos profesores, además de estudiar nos divertimos como locos”, recuerda Beth Galí.<sup>3</sup>

En 1982 se gradúa como arquitecta, tras finalizar su trabajo fin de carrera: *Casa Casas*, bajo la tutela de Alfonso Milá. “Escogí la cosa más pequeña porque quería llegar hasta el último detalle, esto es por mi formación como diseñadora. Llegué a diseñar todo, las manecillas de las puertas, el mobiliario, la cocina, diseñé toda la casa hasta el último detalle, lo que gustó mucho al tribunal porque me puso un sobresaliente”, explica Beth Galí<sup>4</sup>

Esta generación de estudiantes, que suele llamarse la generación de los 80, se incorporó a la administración pública de Barcelona para formar parte del primer taller de proyectos urbanos, que marcó hasta 1992 la transformación de Barcelona. Se establecieron nuevos métodos: los proyectos urbanos en vez de los planes generales y parciales.

<sup>1</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí» (4, Septiembre, 2020).

<sup>2</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».

<sup>3</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».

<sup>4</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».

Ya con titulación de arquitectos, Beth Galí y otros compañeros formaron parte del IMPU (Instituto Municipal para la promoción Urbanística), una entidad con cierta autonomía que dirigió parte de las operaciones de los Juegos Olímpicos de 1992.

Beth Galí tuvo un papel importante en el taller de proyectos urbanos y sobre todo en el IMPU, del que fue subdirectora de 1988-1992. Las obras que realizó en estos años fueron: el Parque Joan Miró, Biblioteca Joan Miró, el Parque Migdia, el Fossar de la Pedrera y una gran cantidad de espacios públicos que fueron conformando la nueva estructura de la ciudad.

En 1987 Beth Galí forma su propio estudio profesional BB+GG y enseguida empezó a ganar concursos fuera de España. Sus proyectos más destacados son el proyecto de remodelación de las calles Patrick y Grand Parade en Cork (Irlanda, 1999), el distrito histórico de Hertogenbosch (Holanda, 1993-1998), Roermond (Holanda, 1995-1998), y Dublín (Irlanda, 2002), o los espacios urbanos de Piet Smith en el muelle de Róterdam (Holanda, 1996), por lo que es reconocida en todo el mundo por sus proyectos de diseño urbano.

Nunca ha dejado su faceta de diseñadora y en la mayoría de sus proyectos incorpora sus propios diseños de mobiliario urbano, sobre todo se caracteriza por sus diseños de farolas: ``Sigo diseñando lámparas para las ciudades, no he abandonado nunca el diseño industrial y no lo voy abandonar, me apasionaba y me sigue apasionando´´<sup>5</sup>, explica Beth Galí

Su reconocimiento se hace presente en los numerosos premios que ha recibido, tanto en España como en el extranjero: en 1999 recibió el premio nacional de urbanismo de Holanda, en 2003 fue condecorada con la orden del *Chevalier des Arts et des Lettres* del gobierno francés y en 2005 recibió la Cruz de Sant Jordi, también fue presidenta de 2005 a 2009 del FAD (Fomento de las Artes y del Diseño).



[Fig 1] Beth Galí en su estudio BB+GG, (Barcelona)

<sup>5</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».





[2]

EINA se propone formar profesionales que aborden con amplia preparación los problemas de la ambientación del hombre a través de tres aspectos del diseño:

**Diseño Industrial**, que determina las cualidades formales de los objetos producidos en serie por la industria.

**Diseño Gráfico**, que soluciona a través de la creatividad problemas de comunicación visual.

**Diseño Interiores**, que resuelve la organización de los espacios interiores donde se desarrolla la vida particular y colectiva del hombre.

Por medio de clases teóricas y prácticas, de trabajos de investigación y experimentación, de realización de proyectos concretos, de estudios humanísticos y técnicos, EINA pretende dotar a sus alumnos de una sólida base que les permita encauzar su creatividad de forma que puedan solucionar cualquiera de los problemas del extenso campo del Diseño, donde se conjugan factores humanos, técnicos y estéticos.

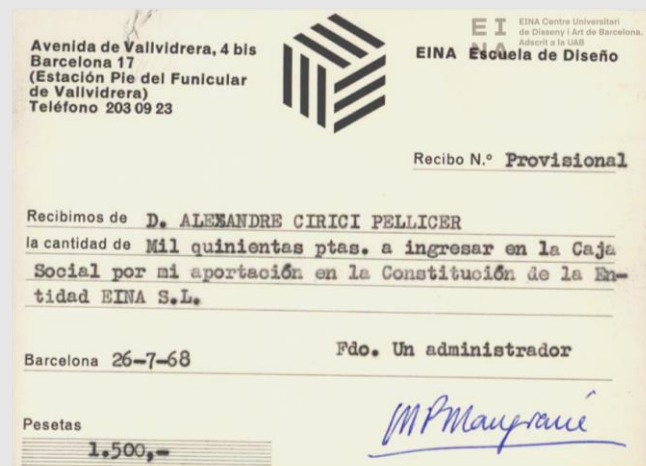
EINA es una institución privada regida por un consejo de profesores.

Para ingresar en EINA es necesario haber cursado el bachillerato completo o poseer conocimientos equivalentes a criterio del consejo de profesores.

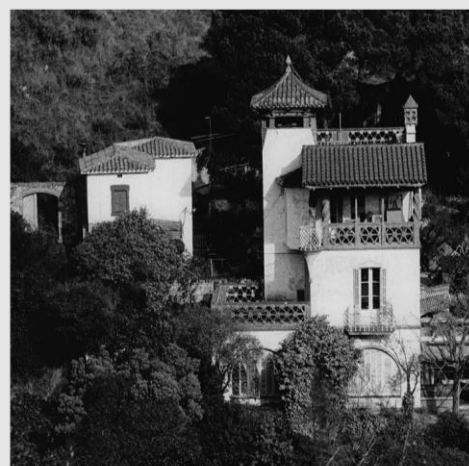
Los cursos son de 9 meses de duración.

El horario es de 9,30 a 1,30 horas, los días laborables.

[3]



[4]



[5]

[Fig 2] Casa Dolcet de Rubio y Beller nueva escuela Eina, archivo histórico de Eina (Barcelona 1966)  
 [Fig 3] Extracto de tríptico publicitario de Eina, archivo histórico de Eina (Barcelona 1968)  
 [Fig 4] Recibo de la aportación de Alexandre Cirici, archivo histórico de Eina (Barcelona 1968)  
 [Fig 5] Casa Dolcet de Rubio y Beller nueva escuela Eina, archivo histórico de Eina (Barcelona 1966)

## 1.2 ELISAVA Y EINA

En 1966 Beth Galí se encuentra estudiando diseño en la escuela EINA. Esta escuela nace en 1960 como consecuencia de la dimisión de veinticinco profesores de la Escuela Elisava, la primera escuela de diseño de Cataluña.

Ya desde mediados de los años 50 varios grupos de artistas e intelectuales, como la Asociación de Artistas Actuales y el Círculo de Artistas de Plaza Cataluña, tenían un gran interés en crear una escuela dedicada a las artes plásticas y al diseño contemporáneo. En 1953, en la plaza Cataluña, un grupo de doscientos artistas jóvenes se movilizaban para plantearse la problemática del arte vivo bajo la pesada losa del arte oficial,<sup>6</sup> es decir debaten su descontento frente a las políticas artísticas de las instituciones existentes.

Surgió así, bajo estas inquietudes en 1959 la Escuela de Arte FAD, con una metodología de trabajo inspirada en la moderna Escuela de la Bauhaus, años más tarde el escaso apoyo económico con el que contaba la escuela obligó a cerrarla. Inmediatamente se pensó como abrir de nuevo otra escuela, así en 1960 con la financiación de la institución del CICF (Centro de Influencia Católica Femenina), se formó la Escuela Elisava con una metodología similar.

Pero esta escuela también duró poco tiempo, la dimisión de veinticinco profesores supuso su caída. Estos profesores buscaban una nueva escuela con: una mayor libertad de cátedra, un alumnado mixto, una educación laica, y además reivindicaban una pedagogía basada en la experimentación y la reflexión conceptual. Así en enero de 1966 nació la EINA, ubicada en una torre postmodernista de Rubio y Beller en la periferia de Barcelona. [Fig2][Fig 5]

Los profesores nos preguntaron a los estudiantes: “¿Queréis venir con nosotros y fundamos una escuela juntos profesorado y alumnos? Y todos los alumnos de la escuela Elisava, sin ninguna excepción dijeron: formamos una escuela nueva”.<sup>7</sup>

Una escuela de diseño alternativa, financiada por el propio capital del profesorado, postura que ya aparecía en la circular del curso 1966-1967: “Es una escuela autónoma y libre que se dedica a la enseñanza del diseño ambiental”. [Fig 4]

La fundación de la escuela así combina dos presupuestos importantes que marcarán su forma de actuar desde los años 60 a los 80: la mirada crítica y la actitud artística de vanguardia.<sup>8</sup>

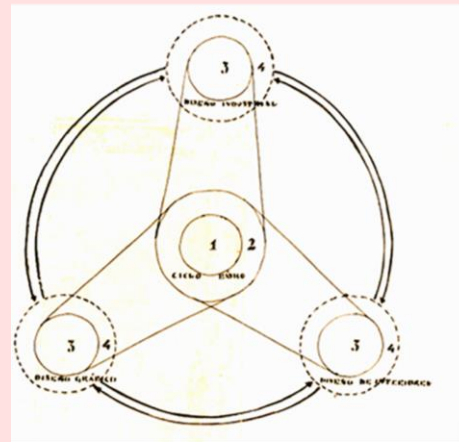
La escuela educaba en términos de diseño gráfico, diseño industrial e interiorismo, además de centro pedagógico servía también como espacio de reunión e intercambio de conocimientos entre diferentes personalidades relacionadas con el mundo del diseño. [Fig 3] Beth Galí explica este ambiente: “la escuela EINA era un chalet en la montaña, en el salón, que era como el aula magna, era donde nos *apiñábamos* para estas conferencias, era algo inaudito. Después de eso, no he vuelto a estar en un ambiente igual, todos mezclados hablando de cómo tenía que ser el diseño”.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Fuente: Página web oficial de EINA, «Historia EINA», 1963.

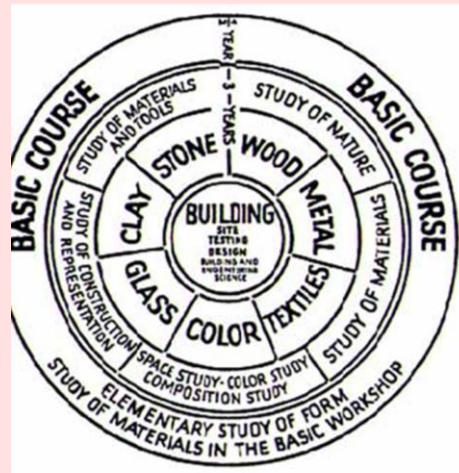
<sup>7</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».

<sup>8</sup> Tània Costa, «EINA, centro de producción de vanguardia artística y contracultural en el contexto social y barcelonés de los años 60 y 70», *Dipòsit Digital Eina*, 2011.

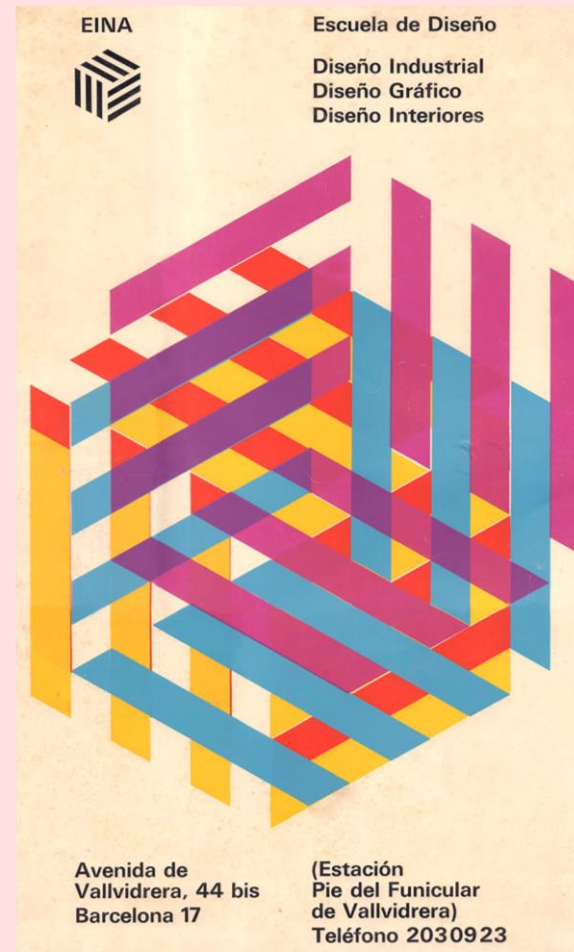
<sup>9</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».



[5]



[6]



[7]

En la dirección de la escuela se encontraban Albert Rafols Casamada y Alexandre Cirici, a pesar de que los directores eran crítico de arte y pintor no pensaron en fundar una escuela de Bellas Artes, igualmente la Bauhaus contó con pintores como Kandinski, Klee o Moholy-Nagy al frente de la dirección. El claustro de profesores lo conformaban personalidades como: Correa, Bohigas, Alemany, Sust, Cantallops, Rodrigo Steegman, Miquel Mila, Blanc, Todó, Maria Girona, Subirachs, Roura Palauzi, Zimmermann, Guinovart, Romil Gubern, Miserachs, Rubert de Ventós.

En cuanto a la organización de la docencia de la EINA, tenía varios bloques de asignaturas esencialmente divididos en: técnica, arte, humanidades, habilidades personales y sociales. La duración de los estudios era de cuatro cursos: dos comunes, uno de especialidad y uno de tesis. Uno de los dos ciclos comunes se considera un ciclo básico con duración de 12 meses, donde se impartía la introducción al lenguaje visual y asignaturas complementarias de tipo humanístico. Así lo muestra el plan de estudios del curso 1966-67 organizado en cuatro cursos y cuatro bloques de asignaturas según sean: informativas, formativas, comunicativas o de especialización.[Fig 5] [Fig 6]

Atendiendo a la organización del plan de estudios se ve una clara similitud con los planes de estudios de la Bauhaus. El curso básico, llamado *Vorkurs*, es uno de los grandes legados de la Bauhaus, donde se desarrolló un lenguaje visual abstracto y *abstrayente* que pretendía proporcionar una base teórica y práctica para cualquier empresa artística<sup>10</sup>. También se instruía a los estudiantes en la necesidad de todo artista de tener una responsabilidad social, cuestión clave en la primera modernidad que ya trabajaban personalidades como Moholy-Nagy o Hanner Meyer.

En cuanto a la metodología, la enseñanza de la EINA comenzó muy arraigada a la Teoría de la Forma y en las teorías de la Gestalt sobre el color, la geometría, el equilibrio y por supuesto, la forma: “Llegar al objeto era todo un proceso de investigación del dibujo de como evolucionaba las formas simples a complejas, todo muy abstracto hasta llegar al dibujo concreto de un objeto, era muy Bauhaus”.<sup>11</sup>

Además del legado de la Bauhaus la escuela estaba influida por las metodologías docentes de otras escuelas de vanguardia internacionales como la Escuela de Ulm y las Escuelas de Basilea y Zúrich, también establecía conexiones con grupos de intelectuales y artistas de vanguardia como el italiano Gruppo 63. [Fig 9]

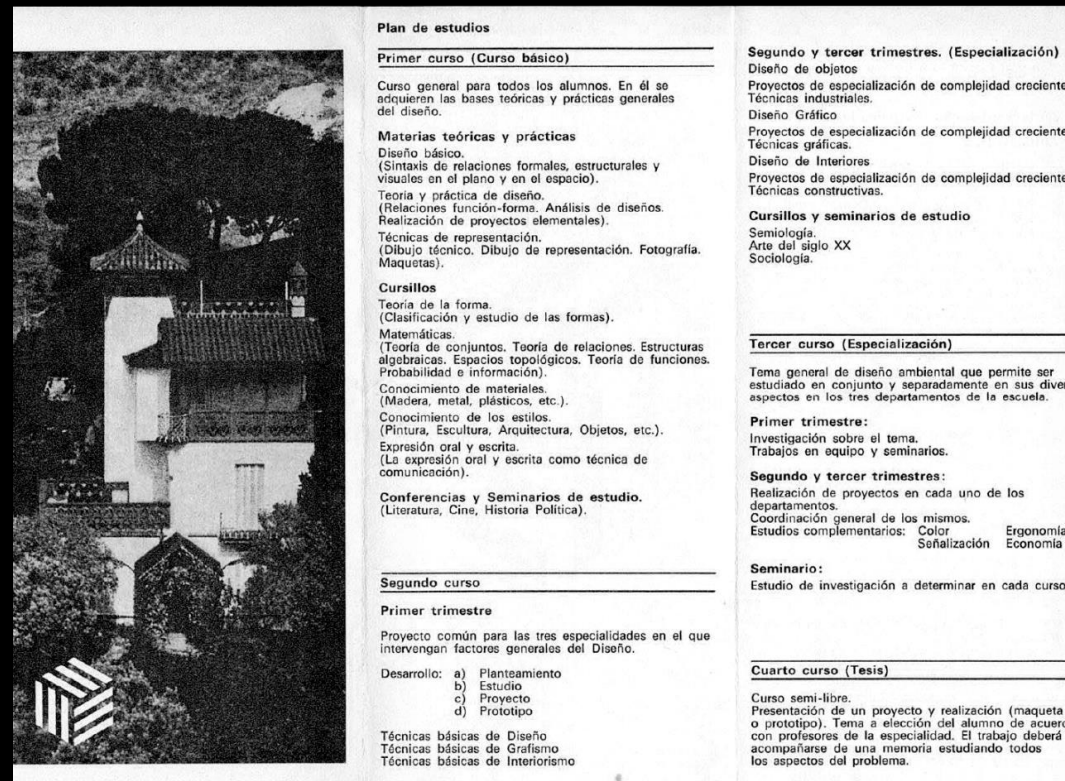
[Fig 5] Esquema de organización de la enseñanza en la Eina, archivo histórico de Eina (Barcelona 1966)

[Fig 6] Esquema de organización de la enseñanza en la Bauhaus (Alemania 1922)

[Fig 7] Cartel promocional serigráfico a cargo de América Sánchez y Alfonso Estrada. Las caras del cubo las forman tres franjas que representan las tres especialidades de diseño, archivo histórico de Eina (Barcelona 1966)

<sup>10</sup> Ellen Lupton and Miller Abbot, *El Abc de La Bauhaus y La Teoría Del Diseño* (Gustavo Gili, SL, 2019).

<sup>11</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».



[8]



[9]

[Fig 8] Tríptico informativo plan de estudios, archivo histórico Eina (Barceloan 1967)

[Fig 9] Jornadas de debate con el Grupo 63, archivo histórico Eina (Barcelona, 5 de Febrero de 1967).

Atendiendo al programa de las asignaturas encontramos similitudes con estas escuelas, como en la asignatura del color de primer curso. Esta asignatura está dividida en varios bloques: introducción, relaciones fondo-figura, teoría del color, forma, línea, ritmo, movimiento, equilibrio y proporción, donde en uno de ellos se propone el estudio de los contrastes cromáticos de Kandinsky, igualmente los estudios sobre el color recuerdan a la teoría de interacción del color de Albers, profesor de la Bauhaus. También cabe destacar la manera de impartir estas asignaturas, que se basa en la crítica colectiva y la participación activa del estudiante, dejando atrás la docencia tradicional que se había impartido en otras escuelas hasta el momento.

En segundo curso esta misma asignatura, Color, se estructura en tres trimestres: estudios formales (simetría, estática y dinámica), expresión gráfica (cómic) y comunicación, centrada en la semiótica, que es muestra de las nuevas tendencias sobre diseño y comunicación visual traídas por los italianos del Gruppo 63: “Recuerdo en EINA las sesiones del Grupo 63, formado por Colombo, Eco..., que venían a dar conferencias, basadas en cómo enseñar el diseño industrial, lo recuerdo como algo espectacular, era un lujo tenerlos ahí”.<sup>12</sup> [Fig 9]

Además, no solo se encuentran similitudes metodológicas y organizativas de la enseñanza con la Bauhaus sino que aparecen también ciertas analogías entre ambos contextos. La primera similitud es la idea de utilizar el arte y del diseño como medio a través del cual cambiar la sociedad, así la actividad artística y en especial el diseño como novedad se convirtieron en una herramienta política contra un régimen tradicional, antiguo y oxidado. Otra similitud es la existencia de una asociación que ayuda al sector del diseño, en Alemania la Werkbun Deutscher (LWD) 1907 y en Barcelona, el Fomento de Artes Decorativas (FAD) 1903, que fue clave en este periodo.

Las tradiciones industriales de Alemania, como país, y de Barcelona, como parte del territorio español donde arranca primero la industrialización, explican la asociación de los profesionales para conseguir proyección pública y poder desarrollar su trabajo y, tanto en el caso de Cataluña como en el de Alemania, se convierten cuestiones nacionales porque son piezas clave para el desarrollo económico de los países<sup>13</sup>

<sup>12</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».

<sup>13</sup> Lupton y Abbot, *El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño*.

“Esta selección 1961 ADI/FAD reúne aquellos artículos industriales genuinamente españoles que por el racional empleo de sus materiales, forma estética y lograda solución utilitaria pueden considerarse buen diseño industrial”



[10]



[11]



[12]

[Fig 10] Stand de ADI/FAD en Hogarhotel I, diseñado por Rafael Marquina y Miguel Milá ( Barcelona, 1961)

[Fig 11] Tomás Maldonado conversando con André Ricard (1967)

### 1.3 ASOCIACIÓN ADI/FAD: LOS PREMIOS DELTA 1960-19711

El diseño industrial en Cataluña surge como producto de la industrialización, con la aparición de la máquina se dio paso a la industrialización generalizada en Cataluña, quedó claro que la artesanía no estaba destinada para la producción en masa. En sus inicios los productos industriales acusaban la falta de diseño, intentando imitar los procesos artesanales hasta ahora utilizados, por lo que surge la importancia de un diseño previo acorde con el proceso de fabricación del producto que había cambiado sustancialmente

Con estas inquietudes un grupo de ingenieros arquitectos y diseñadores forman en 1957 el IDIB (Instituto de Diseño Industrial de Barcelona), primera institución de diseño industrial catalana. Entre ellos una personalidad clave en este proceso fue Gio Ponti, director de la revista Domus, que expuso a los demás la repercusión que tuvo la Trienal de Milán, el concurso El Compás de Oro y la Asociación de Diseño Industrial, para que el diseño industrial por fin se asentara en Italia.

Este hecho marcó la fundación del IDIB y por consiguiente ADI/FAD, ya que debido a problemas políticos, que impedían la consolidación legal del IDIB, se instauró finalmente como asociación en 1960. Así nació ADI/ FAD (Agrupación de Diseño Industrial en el Fomento de las Artes Decorativas) para promover los diseños españoles y el diseño industrial, que ya se había implantado en América y parte de Europa, sobre todo en Alemania e Italia.<sup>14</sup> . El FAD trabajó para que este país tuviera una entidad en el diseño industrial y que las empresas empezaran a trabajar con diseños.<sup>15</sup>

Inmediatamente se procedió a la constitución de la primera junta directiva de ADI/FAD, que quedó formada del siguiente modo: Antoni Moragas, Circi Pellicer, Pau Monguió, Julio Schmid, Hermenegildo, Passola, Andre Ricard, Oriol Bohjgas, Ramon Marinel –lo, ManuelCases, Rafael Marquina, M Rosa Ventós, Joaquim Belsa, Jordi Galí y Miguel Milá<sup>16</sup>, muchos de ellos profesores de la futura escuela Elisava y la escuela EINA .

La asociación hace en 1961 su primera aparición pública para darse a conocer en Hogarotel 1, un salón en las Galerías Montesión de Barcelona, donde expone algunos objetos en un stand diseñado por Miguel Mila y Rafael Marquina.[Fig 10] En esta exposición es donde aparecen los premios Delta (inspirados en los italianos premios El Compás de Oro de los que había hablado Gio Ponti), que premiaban a los objetos con un “buen diseño”, los cuales desde su primera edición han conseguido una muestra representativa de los mejores diseños españoles. Así, esta primera exposición muestra la doble intención de ADI: profesional y popular, es decir, promover y premiar los mejores diseños de los profesionales, pero también interesar a la población catalana en el diseño industrial.

El jurado se configura independiente de ADI y cuenta con algún componente internacional. El primer jurado responsable de galardonar los objetos de esta exposición estaba formado por cincuenta profesionales de diferentes disciplinas relacionadas con el mundo del diseño. En esta primera convocatoria, en 1961 se premian las famosas vinagreras de Rafael Marquina, icono del diseño español. [Fig 12] También en esta primera edición aparece una de las condiciones

<sup>14</sup> María Villanueva Fernández y Héctor Villarías García Diego, «El arquitecto y los inicios de diseño industrial en España» (Rita: Revista Indexada de Textos Académicos, N°6, 2016).

<sup>15</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».

<sup>16</sup> Daniel Giralt-Miracle, «El Diseño Industrial en Cataluña. Historia cronológica del ADI/FAD», 1962.

que se mantendrá en próximas ediciones, que consiste en que los objetos presentados a concurso se produzcan industrialmente, descartando así un concurso solo de ideas.

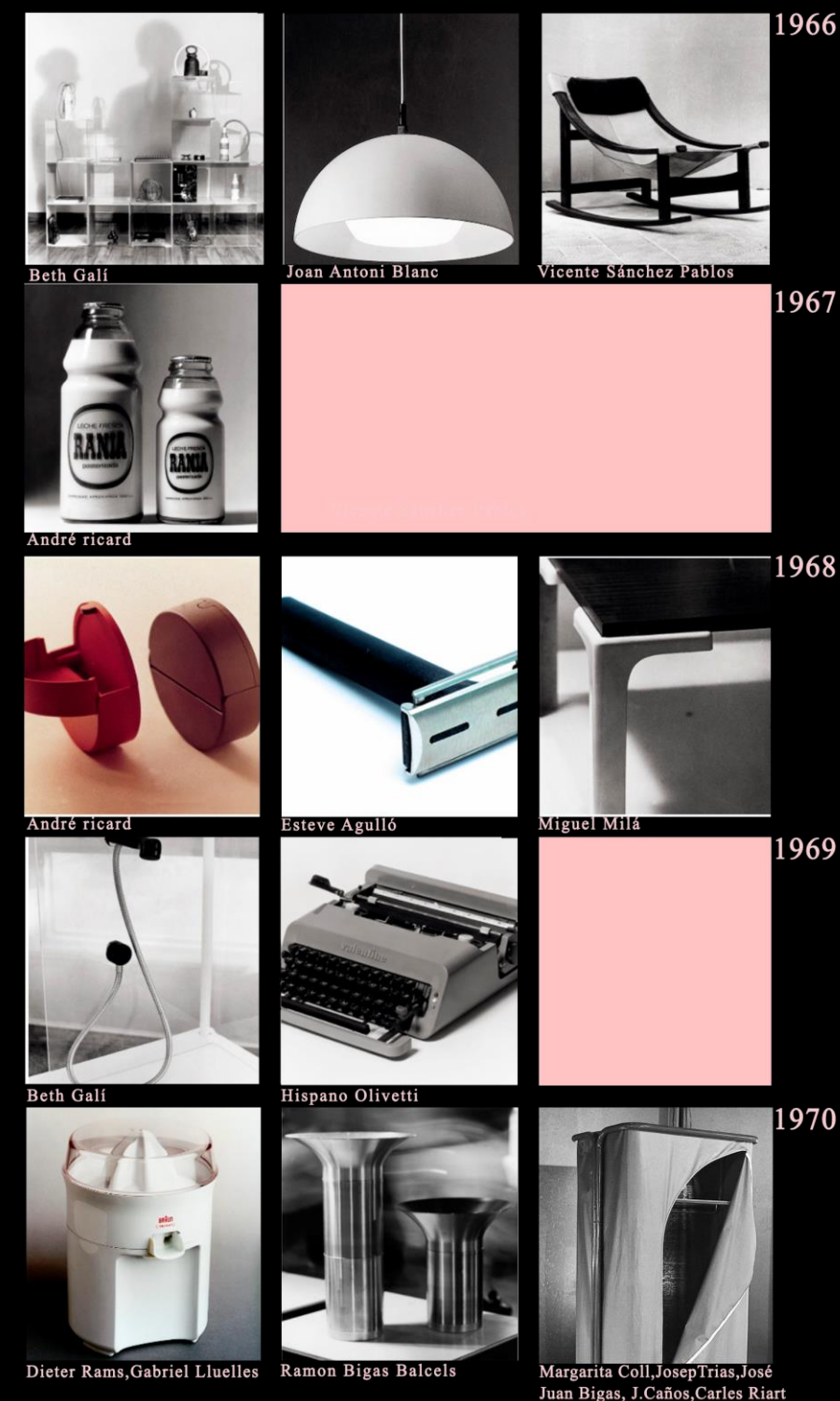
Esta misma condición la vemos vigente en la edición de los Delta en 1963, donde el jurado declara: “hemos entrado [...] en el período ya evolucionado, en el que no bastan las buenas ideas si estas no se acompañan de las correspondientes realizaciones en series industriales y económicamente aceptables. Por ello [...] no interviene en el resultado final solamente la habilidad profesional del diseñador, sino las características que concurren en la creación de un auténtico diseño industrial, que es casi siempre una labor de equipo”.<sup>17</sup>

Otra característica que se mantendrá durante todas las ediciones fue que desde el principio de su fundación la asociación tenía como objetivo darse a conocer internacionalmente, por lo que a pesar de las dificultades económicas y políticas, ADI/FAD también trabajó para mostrar los diseños españoles en el ámbito internacional. Desde 1960 organizó la participación de industriales en varias ediciones del Salone Internazionale della Ceramica di Vincenza<sup>18</sup>. En 1961 la junta de ADI/FAD asistió en Venecia a la II Asamblea y Congreso de ICSID, lo que supuso la oportunidad de forjar relaciones internacionales, así al siguiente año 1963 André Ricard, miembro de la junta de ADI/FAD, fue nombrado vicepresidente en la sede de la UNESCO de París.

En 1965, ADI/FAD consigue la creación de una exposición permanente de diseño industrial CIDI (Centro Informativo de Diseño Industrial), aunque los premios Delta siguieron presentándose en Hogarotel. En este mismo año 1965, cabe destacar la invitación de ADI/FAD a Tomás Maldonado, profesor en la escuela de Ulm, para impartir varias conferencias en las que planteó sus avanzadas teorías sobre diseño.<sup>19</sup>[Fig 11]

La asociación en los siguientes años aunque había concentrado su actividad en Barcelona mantenía contactos constantes con el resto de España, formando dos delegaciones en Madrid y Valencia. Las colaboraciones en exposiciones internacionales y la participación en las asambleas de ICSID siguen prologándose en los próximos años, apostando así, por la difusión de los diseños españoles en el ámbito internacional.

Su popular muestra anual y sus Premios Delta presentados en Hogarotel, sus seminarios y conferencias, sus presentaciones de productos, sus sesiones destinadas a los estudiantes, la participación y colaboración en ferias, congresos y exposiciones, pusieron a la asociación en el mapa y crearon un caldo de cultivo propicio para el desarrollo de la profesión.<sup>20</sup>



[13]

<sup>17</sup> Anna Calvera, *La formación del sistema disseny Barcelona (1914 - 2014), un camí de modernitat* (Universitat de Barcelona, 2014).

<sup>18</sup> Guim Espelt Estopa y María Jose Balcells Alegre, «ADI/FAD, 1960-1971 Una asociación “hiperactiva” a pesar del franquismo», s. f.

<sup>19</sup> Espelt Estopa y Balcells Alegre.

<sup>20</sup> Espelt Estopa y Balcells Alegre.

[ Fig 13] Diseños premiados en los premios Delta, medallas Delta de Oro de cinco ediciones, ejemplo de diseños desarrollados industrialmente (1966, 1967, 1968, 1969, 1970)

#### 1.4 DISUEÑO 1977-1979

Años después en 1977 por iniciativa de la junta directiva de la asociación ADI-FAD, donde se encontraba Beth Galí, nace una exposición paralela a los premios Delta, Disueño. Es Beth Galí quien inventa el término Disueño, que ya en él se intuye el carácter de los objetos de la exposición, con la nueva edición se pretendía hacer visible una corriente del diseño opuesta a los estrictos presupuestos funcionalistas que regían los criterios de los premios Delta.<sup>21</sup>

El objetivo era crear una exposición que diera cabida a prototipos de diseño que no encajasen para su producción industrial, ya que en los premios Delta era requisito fundamental que los objetos estuvieran en producción. “Todos teníamos experiencias un poco frustradas por imposibilidad de serializarse e industrializarse, pensamos que estaría bien tener una colección de estos diseños que nunca habían podido llegar a serializarse y nació el nombre Disueño, Estos objetos que eran como un sueño de los diseñadores, que no piensan tanto en industrializarlos sino en la innovación del producto, son objetos poéticos”.<sup>22</sup>

Para ello la exposición se regía por una serie de presupuestos acordes con esta nueva actitud: presentación de prototipos sin importar el año de creación, la participación será gratuita, el jurado lo formará la junta de ADI. [Fig 14] Lo que propició el descubrimiento de nuevas piezas de diseñadores, artistas y artesanos, que aún no habían encontrado fabricante o que sus piezas por sus características no eran aptas para la producción industrial.

La exposición de Disueño se presentaba junto a los Premios Delta, que en 1976 dejan de presentarse en el certamen Hogarotel, de esta manera, en 1977 los Delta se trasladan junto con Disueño a las salas de la Fundación Miró, donde las dos muestras compartían sala. Las dos exposiciones eran de gran sencillez debido a la falta de recursos económicos: tarimas forradas de telas grises en el caso de los Delta y rosas en el caso de Disueño, color emblemático de este.

Tras tres ediciones en 1980, la nueva junta decide no volver a convocar Disueño, debido al cambio de rumbo de la nueva junta directiva: “queríamos al revés de lo que fue Disueño, exponer objetos en producción, que estuvieran en el mercado y que llegarán a la gente no cosas sueltas y piezas únicas”, explica la secretaria de la junta.<sup>23</sup>

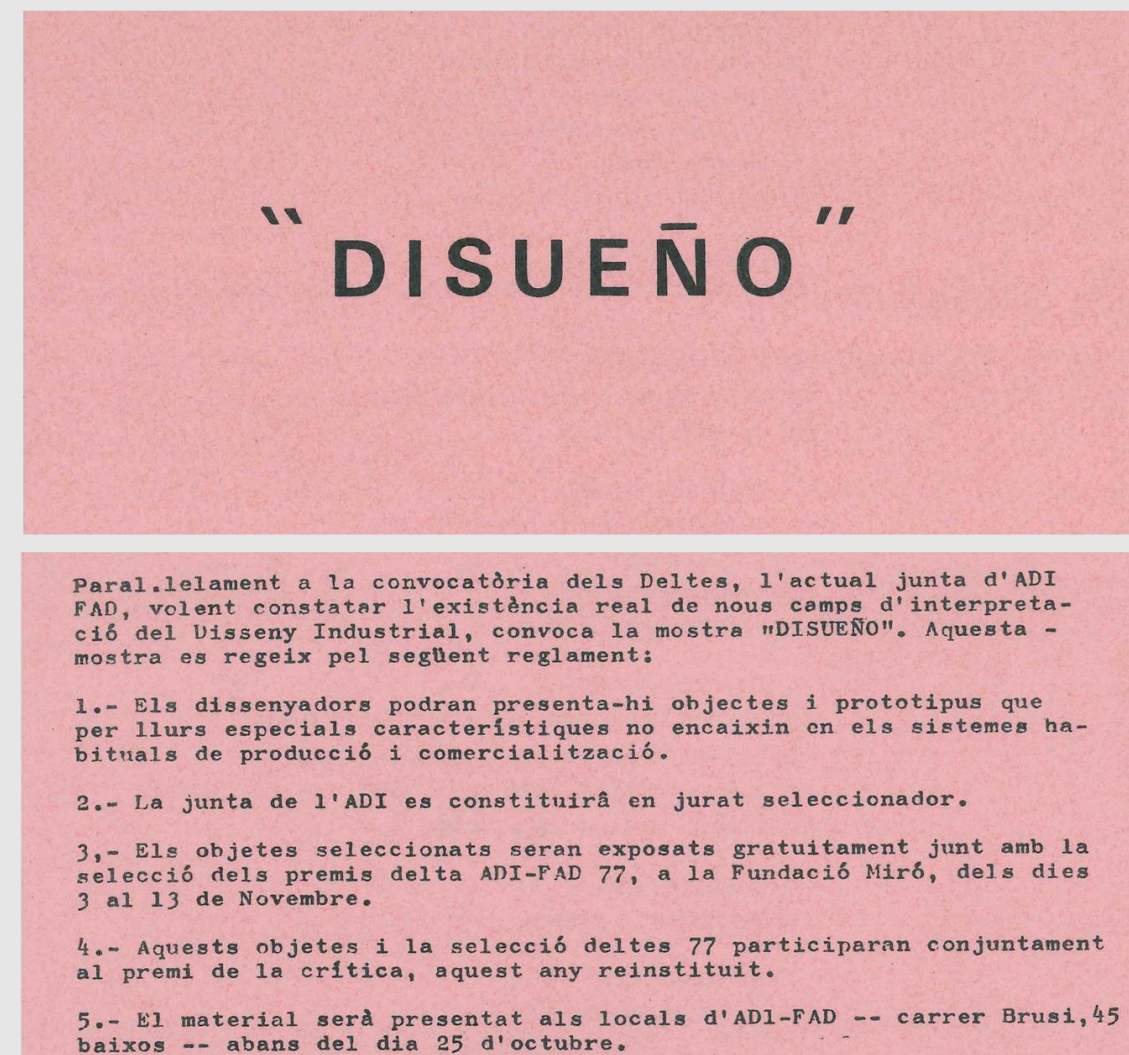
Beth Galí explica el fin de la etapa de Disueño, que termina en cuanto ella abandona la junta: “Fue una lástima que no se siguiera, la cosa derivó hacia el diseño más industrial, pero abrir esta brecha del diseño más poético e imaginativo y no industrializable, yo creo que era una buena idea, salían cosas preciosas y muy imaginativas”.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Pepa Bueno Fidel, *Disueño, cuando el arte y le diseño jugaron a ser lo mismo 1977-1979*, Tenov, 2019.

<sup>22</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».

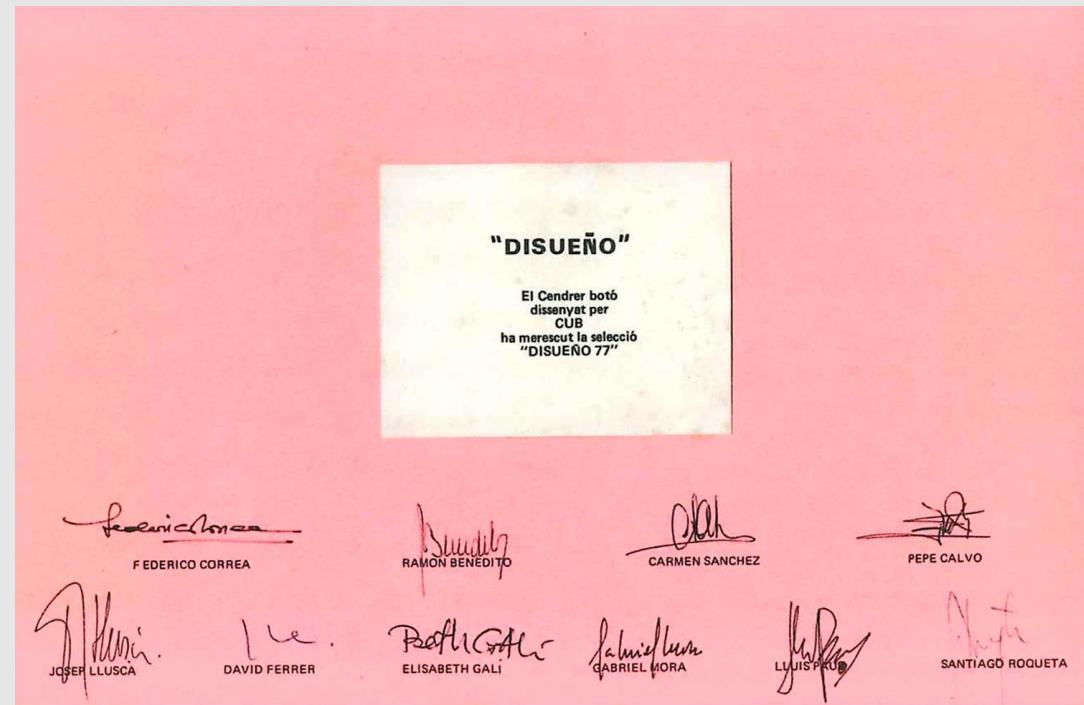
<sup>23</sup> Fidel, *Disueño, cuando el arte y le diseño jugaron a ser lo mismo 1977-1979*.

<sup>24</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».



[14]

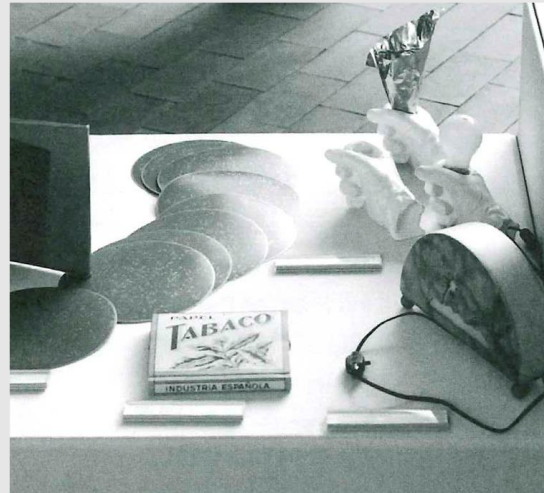
[Fig14] Bases de Disueño, primera edición (Barcelona, 1977)



[15]



[16]



[17]



[18]

[Fig 15] Diploma expedido por los miembros de la junta de ADI/FAD a los participantes de Disueño (Barcelona, 1977)

[Fig 16] Vista general premios Delta y Disueño (Fundación Miró, Barcelona, 1977)

[Fig 17] Detalles de la exposición de Disueño 1978 (Fundación Miró, Barcelona, 1978)

[Fig 18] Vista general de los premios Delta y Disueño ( Fundación Miró, Barcelona, 1977)

## 2. PRIMERAS OBRAS COMO DISEÑADORA 1966- 1971

### 2.1 EL MOVIMIENTO POP ART EN CATALUÑA

El diseño Pop aparece en España durante los sesenta y principios de los setenta, esta corriente artística perduró en el periodo del llamado desarrollismo dentro del régimen franquista. En estos años los jóvenes españoles encontraron sus referentes en ídolos musicales, artistas y diseñadores de moda. París dejó paso a Londres, que se convirtió en la capital de referencia para los jóvenes españoles.

El término Pop Art nace en Londres acuñado por el crítico Lawrence Dalloway, miembro del Independent Group de Londres. Otro de sus miembros, Richard Hamilton, confeccionó en 1957 una lista de adjetivos que definían el pop art, dijo que el pop era: popular, pasajero, reemplazable, barato y producido en serie, joven, ingenioso, sexi, evasivo, atractivo y rentable.<sup>25</sup>

El arte pop en Cataluña duró desde 1966 hasta 1977, pero convivió con otras corrientes artísticas. Este movimiento artístico estuvo ligado a las protestas estudiantiles antifranquistas que protagonizaban estos años. El pop art aparece en el diseño gráfico: en discos, libros, revistas, periódicos, que proponían nuevas tendencias, modas y actitudes contrapuestas al régimen franquista. [Fig 20]

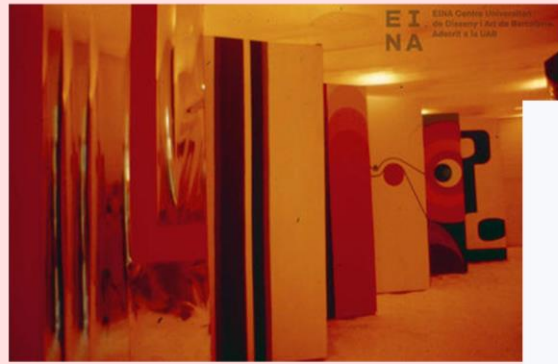
Durante los sesenta y principios de las setenta Italia, referente de diseño de mobiliario, se encontraba inmerso en el pop art, en concreto desarrollando mobiliario de plástico. A través de las prestigiosas revistas italianas: Domus, Casabella, Spacio, Ottagano, los barceloneses seguían las nuevas tendencias en diseño de mobiliario italiano: “Cuando alguien se iba a Italia venía cargado de revistas, teníamos un embajador Federico Correas, a través de él llegaban todas las revistas a la escuela EINA”.<sup>26</sup> Estas tendencias de diseño pronto llegaron a revistas locales como Hogares Modernos o Nuevo Ambiente, ejemplo de ello es el número 20 de Nuevo ambiente de mayo de 1973, presentaba una “Composición cristalina”, donde aparecían muebles todos hechos en plástico.

El plástico era símbolo de la sociedad de consumo y la producción en serie, barata, desechable, fácil de limpiar, colorista. El diseño y producción de muebles de plástico fue el reflejo de estas actitudes progresistas de jóvenes artistas que buscaban una ruptura con la idea tradicional de mobiliario artesanal fabricado con materiales naturales, como la madera. El plástico abría posibilidades a la producción en serie, al abaratamiento del mobiliario, y, por lo tanto, a la posibilidad de llevar un buen diseño a todas las clases sociales, uno de los objetivos fallidos de la primera modernidad. Aunque el plástico no había sido un nuevo descubrimiento,

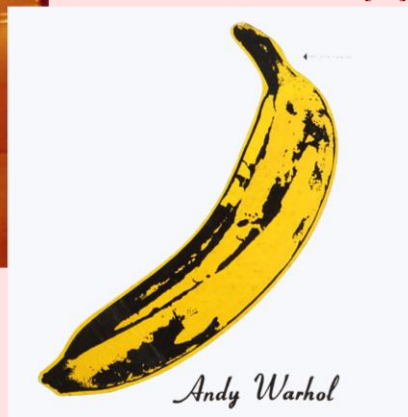
<sup>25</sup> Lista que aparece en una carta el 16 de junio de 1957 que Hamilton envió a sus compañeros del Independent Group, los arquitectos Alison y Peter Smithson. Citada en el artículo de Isabel Valls Campi, Marta Colominas González, and Pilar Lluch Mellado, “El Momento Pop. El Mobiliario de Plástico En La Barcelona Del ‘Desarrollismo’ 1966-1971,” (Barcelona 2016).

<sup>26</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».





[19]



[20]



[21]



[19]



[21]

[Fig 19] Exposición *enviroment experimental*, del curso básico de color de Albert Rafols, plástico, colores, texturas, luces de colores, composiciones volumétricas (EINA, Barcelona, 1968)

[Fig 20] Cubierta diseñada para el primer disco de la banda The Velvet Underground por Andy Warhol, un hito histórico del Pop-Art. (1967)

[Fig 21] Joyería diseñada por Beth Galí (Barcelona, 1966)

ya que se utilizaba en algunos elementos de la casa que estaban en la cocina o el baño, pero nunca se había utilizado en estancias “nobles” de la casa como el salón o los dormitorios. El mueble de plástico no fue fácil de introducir en los hogares de una sociedad anclada en estilos del pasado, pero los jóvenes universitarios y viajeros que se emancipaban o se casaban sí lo hacían.<sup>27</sup>

El crecimiento de las industrias en Cataluña, que se desarrollaron rápidamente ante la demanda de estos materiales plásticos, ayudó a la producción económica de mobiliario, se trataba de pequeñas empresas locales: Vinçon, Muebles Maldá, Manbar, Gris, Tecmo, Gres y Nau entre otras.

Los diseñadores, André Ricard, Miguel Milá, Jordi Galí y Rafael Carreras, entre otros, se convirtieron en fieles seguidores de esta corriente en Cataluña. Jordi Galí, era el hermano de Beth Galí, diseñador y dueño de la empresa Tecmo-G3, propulsora de muchos diseños hechos en plástico, así Beth Galí se encontraba muy próxima a estas actitudes: “Mi hermano mayor, Jordi Galí, era también uno de estos introductores de tendencias. Él era pintor, pero traía nuevos estilos de todas las artes, especialmente de la música, iba mucho a París, y volvía con discos de movimientos nuevos, como el *jazz*, aquí estábamos a años luz de eso, estábamos ávidos de estas innovaciones que se sucedían en Norteamérica y el resto del mundo”.<sup>28</sup>

## 2.1 DISEÑOS DE JOYERÍA 1966

En 1966 aparecen los primeros diseños de Beth Galí, en concreto diseño de joyería, donde se encuentra inmersa en este movimiento contemporáneo. La diseñadora entusiasmada con estas tendencias explica: “descubrí la fascinación de la escena Pop en el trabajo de artistas británicos como David Hockney, Allen Jones, RB Kitaj y Eduardo Paolozzi y los estadounidenses Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, D’Arcangelo, James Rosenquist y, por supuesto Andy Warhol, a quien pude conocer”.<sup>29</sup>

La idea principal del diseño era crear una serie de joyas de plástico versátiles y económicas, que los usuarios pudieran combinarlas de diferentes maneras y enrollarlas en muñecas, tobillos y como pendientes. Las joyas estaban compuestas por tubos transparentes de diferentes colores, discos de plásticos de diferentes formas...[Fig 21]

En este primer diseño ya se ven las ideas que Galí desarrollará en sus piezas posteriores de mobiliario: flexibilidad, versatilidad, utilización de materiales plásticos, industrialización del producto y mirada crítica de la sociedad, acercando las joyas a los jóvenes y abandonando la idea de que la joya es un producto único para clases pudientes.

<sup>27</sup> Isabel Valls Campi, Marta Colominas González, and Pilar Lluch Mellado, “El Momento Pop. El Mobiliario de Plástico En La Barcelona Del ‘Desarrollismo’ 1966-1971,” (Barcelona 2016)

<sup>28</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».

<sup>29</sup> Jaap Huisman et al., *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*, ed. Museum Het Kruidhuis, 1998.



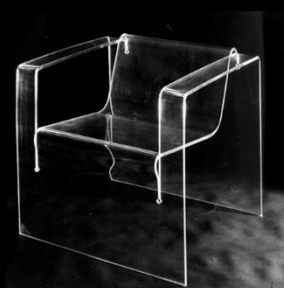
[22]



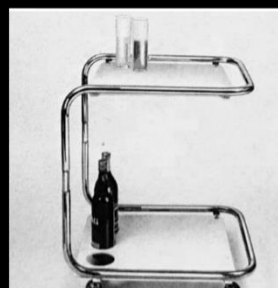
[23]



[24]



[25]



[26]



[27]

[Fig 22] Revista Nuevo Ambien, nº20 Casas de Vacaciones, Composición cristalina (Barcelona, 1973)

[Fig 23] Sillón Ola, diseñado por Oscar Tusquets y Lluís Clotet, manufacturado Tecmo-G3, (Barcelona, 1970)

[Fig 24] Carret, diseñado por Rafael Carreras

[Fig 25] Taburete Ola, diseñado por Oscar Tusquets y Lluís Clotet, manufacturado Tecmo-G3, (Barcelona, 1970)

[Fig 26] Carro C, diseño de Joaquim Prats y Carlos Fochs, (Barcelona, 1970)

[Fig 27] Anuncio de la tienda Tecmo-G3 de Jordi Galí

Dentro de este movimiento artístico aparece en los años sesenta un tipo de plástico que revoluciona el mundo del diseño, el metacrilato. Como el plástico es barato, fácil de manipular, puede ser de colores, transparente y no precisa de un acabado final, su estética representa la modernidad de la época. Junto al metacrilato aparecen en Cataluña otros nuevos materiales plásticos con similares características, como el ABS o el poliéster.

En este nuevo material, metacrilato blanco, Prats y Carlos Fochs diseñan *Carro*, ayudados por una estructura metálica tubular. Más adelante Rafael Carreras doblando dos láminas de metacrilato unidas por cuatro varillas metálicas, diseña *Carret*, lo que evidencia el desarrollo de las técnicas de trabajo en metacrilato. [Fig 26][Fig 24] El virtuosismo del metacrilato llega cuando los diseñadores cortan y doblan una lámina plana sin desperdiciar la más pequeña superficie de plancha.<sup>30</sup>, así con una sola plancha y sin necesidad de ninguna estructura auxiliar, Oscar Tusquets diseña la colección Ola. [Fig 23][Fig 25]

## 2.2 CUBOS COMPONIBLES 1966

En esta misma línea, Beth Galí ganó en 1966 la VI edición de los premios FAD, Delta de Oro con un diseño de mobiliario construido de metacrilato. Este mueble fue manufacturado por Tecmo G3, la empresa familiar de Jordi Galí. Tecmo G3 era una de las empresas locales de diseño de mobiliario que se desarrolló industrialmente, para atender las necesidades demandadas por los diseñadores, ya que como se ha explicado anteriormente, una de las condiciones de los premios FAD era que los objetos presentados se produjeran industrialmente.

[Fig 27]

Este diseño de Beth Galí es un mobiliario modular constituido por cubos componibles. Consta de seis piezas idénticas y un sistema de unión muy elemental, resuelto mediante cuatro piezas metálicas, que permiten ensamblar hasta cuatro módulos, obteniendo así una amplia variedad de combinaciones.<sup>31</sup> El jurado de los Delta, destaca en el acta la ingeniosa forma de unión de los cubos.

El mueble de Galí podía ser utilizado como estantería de libros, discos e incluso en el baño o en la cocina. Ofrecía así una gran versatilidad en el entorno doméstico, así como una fácil y rápida industrialización para su producción, gracias a las características propias que ofrecía el metacrilato. La transparencia del metacrilato permitía la permeabilidad visual en el espacio doméstico, alejándose de muebles pesados que acotaran y comprimieran los espacios, y proponiendo una alternativa al almacenaje, con un mueble ligero e integrado en el espacio.

Analizando su diseño y relacionándolo con su formación de la escuela Eina en la teoría de la forma, encontramos varias cuestiones a destacar. Por un lado, el principio de pregnancia, que se refiere a la utilización de formas simples geométricas que son fáciles de reconocer, en este caso el cuadrado. Este principio se ve enfatizado por la repetición de la misma figura en la misma dirección, haciendo que el observador reconozca los elementos más fácilmente.

<sup>30</sup> Museu del Disseny de Barcelona, «El creixement de les col·leccions» (Barcelona, 2013).

<sup>31</sup> Museu del Disseny de Barcelona.

Los módulos en la composición de la estantería, presentada en los premios Delta, están colocados en dos ejes dispuestos en direcciones opuestas, creando una composición simétrica y equilibrada. Además la composición forma un triángulo, que a pesar de no estar completo el observador lo reconoce como tal, ya que el cerebro humano es capaz de completar figuras geométricas simples, ley de cierre. El objeto final se entiende, tanto por la repetición de piezas como por su composición, unitariamente aunque esté compuesto por varias piezas. [Fig 30]

También como en la enseñanza bahusania esta pieza de mobiliario incorpora el color, en concreto colores primarios, estos son el rojo, el amarillo y el azul. [Fig 28]

“Era muy novedoso tener una estantería de metacrilato y de colores, que era un módulo de 33x33, porque era la medida de un disco grande, era todo muy Bauhaus. Componible, apilable, modular, estas palabras las utilizábamos estudiantes y diseñadores”.<sup>32</sup>

En definitiva, los cubos componibles atienden a los principios de su formación, a las tendencias del momento con la utilización de nuevos materiales y a la concepción de la sociedad, que demandaba nuevas formas de habitar la vivienda.

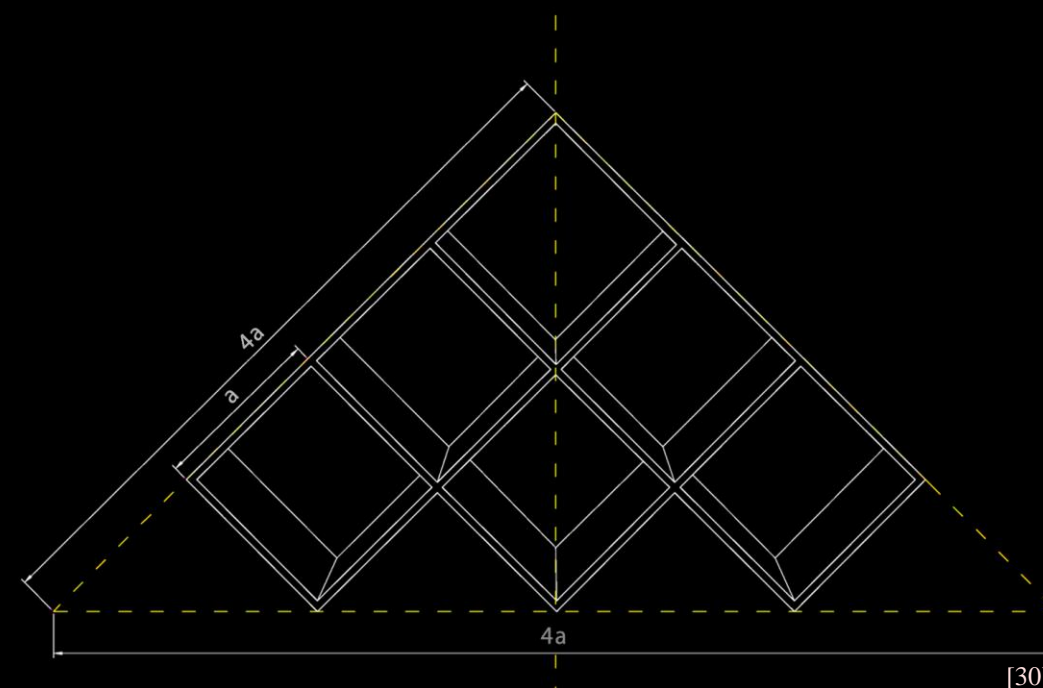


[28]

<sup>32</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».



[29]

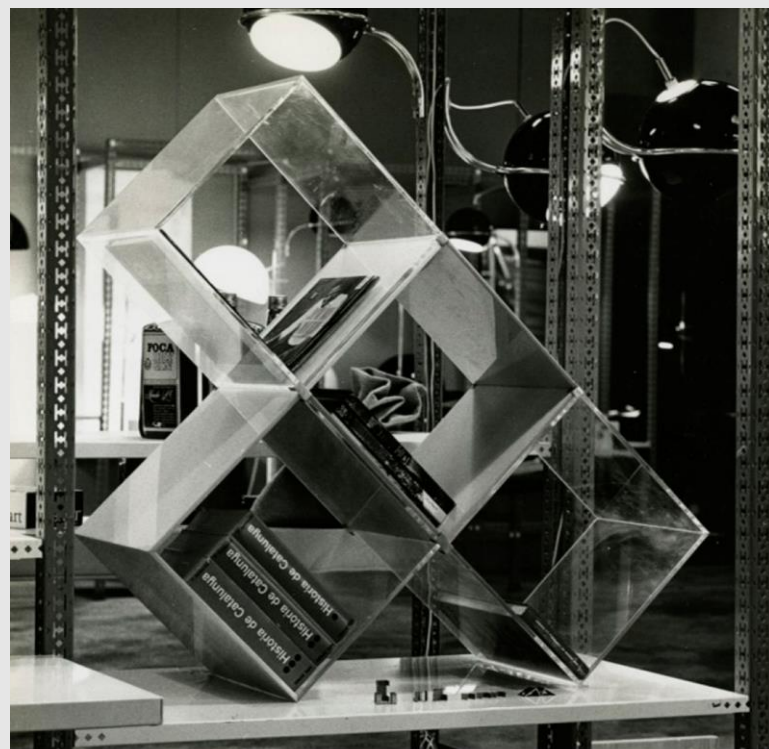


[30]

[Fig 28] Mueble modular realizado con el Cubo de diferentes colores diseñado por Beth Galí (Barcelona, 1966).

[Fig 29] Estantería de Cubo componibles diseñado por Beth Galí (Barcelona, 1966).

[Fig 30] Dibujo de estantería de cubos componibles diseñado por Beth Galí (Barcelona, 1966)



[31]



[32]

[Fig 31] Presentación de Cubos Componibles, de Beth Galí, en la exposición de los Premios Delta, (Barcelona, 1966).

[Fig 32] Estantería de Cubos Componibles, de Beth Galí. (Barcelona, 1966).

[Fig 33] Ducha teléfono, de Beth Galí, en la exposición de los Premios Delta, (Barcelona, 1969).

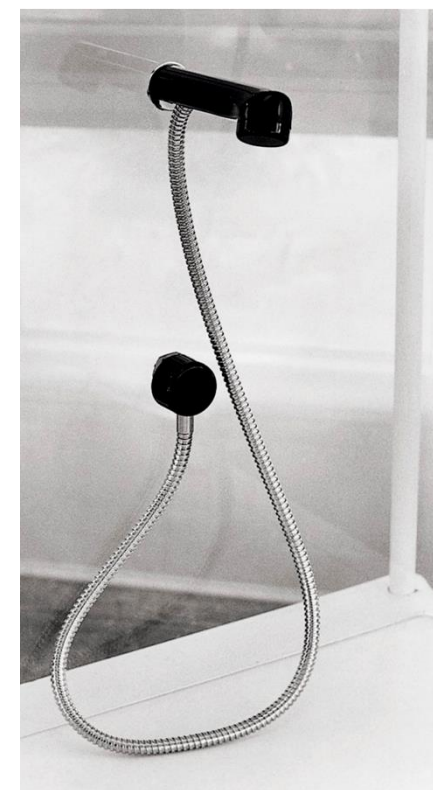
[Fig 34] Ducha teléfono de Beth Galí, (Barcelona, 1969).

### 2.3 DUCHA TELÉFONO 1969

Tres años más tarde, en 1969 Beth Galí gana el Delta de Oro por la ducha teléfono producido por plásticos Raydor, con la colaboración de Gemma Bernal y Ramon Isern. Un diseño verdaderamente industrial de líneas simples, para la fabricación de una serie de miles de productos.

La ducha está pensada para encajar el auricular en la pared de una manera sencilla, en este caso, mediante el uso de un imán. [Fig 34] El objetivo era diseñar un objeto funcional que facilite la vida, a la vez que económico gracias a la utilización de nuevos materiales plásticos y su producción industrial, por lo que la pieza atiende a las condiciones de: funcionalidad, uso de nuevos materiales y concepción social.

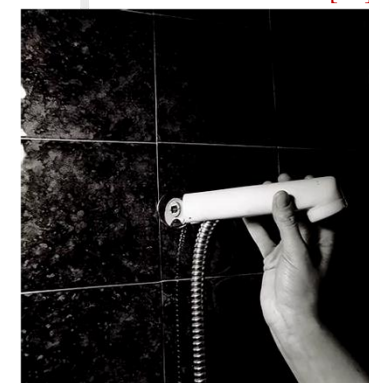
Además, en esta edición de 1969 el jurado de los Delta, por primera vez en la historia, decide entablar contacto directo con los diseñadores de los productos más destacados, diálogo que, según consta en acta, supuso un beneficio informativo y de intercambio. El jurado galardona la pieza, por la variabilidad del instrumento el coste económico y el resuelto soporte magnético.<sup>33</sup>, así la ducha teléfono se enmarca en los presupuestos funcionalista e industriales que debe tener un “buen diseño”, según la junta de ADI/FAD. [Fig 33]



[33]

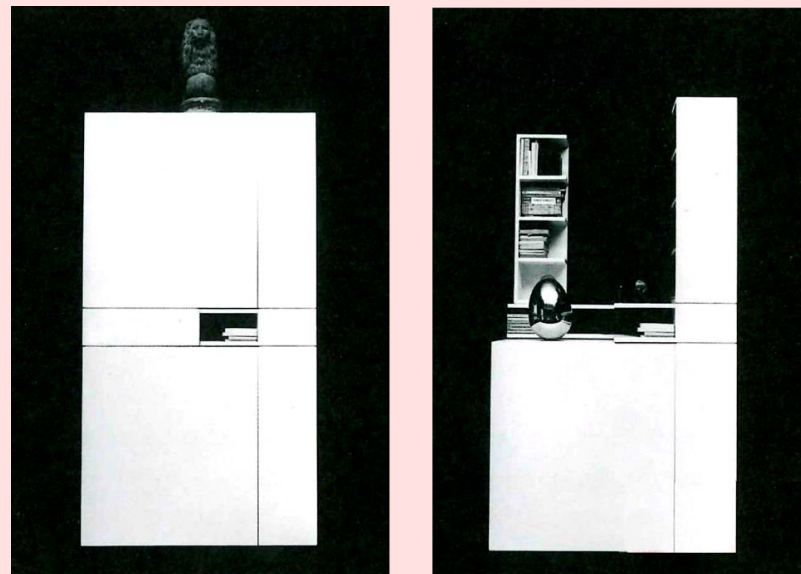


[34]



[34]

<sup>33</sup> Giralt-Miracle, «El Diseño Industrial en Cataluña. Historia cronológica del ADI/FAD».



[35]



[Fig35] Tres posibilidades de composición del mueble Aladino, de Beth Galí, (Barcelona, 1971)

## 2.4 LIBRERÍA ALADINO 1971

En 1970 Beth Galí ganó el Delta de Oro por la librería Aladino, una pieza de mobiliario doméstico, también manufacturado por Tecmo G3.

La librería Aladino fue diseñada para ganar espacio teniendo en cuenta la pequeña superficie de la mayoría de los hogares españoles de esa época, resolviendo así el problema de almacenamiento: “Almacenar en una vivienda de 90 m<sup>2</sup> se convierte en un problema habitual”, así se explicaba en la revista *Mobelart*, el sentido de Aladino<sup>34</sup>, donde aparece la estantería dibujada sobre una cuadrícula en la sección de diseño. Como un biombo, Aladino se pliega en sí mismo: “la idea era para poder almacenar, si todo lo almacenamos linealmente te ocupa cantidad de espacio, porque no hacemos algo que se pliegue en sí mismo y así disminuya el espacio”.<sup>35</sup>

El mueble está formado por dos módulos distintos de haya lacada, que van acoplándose, y que mediante cuatro bisagras permite cerrarse y abrirse fácilmente, formando una librería desplegada y abierta, un mueble cerrado o semi-cerrado. [Fig 35] Además los módulos de la parte de abajo cuentan con ruedas para facilitar el desplazamiento, consiguiendo así, flexibilidad y versatilidad dentro de la vivienda, “estaba muy en la filosofía de casa flexible, nos fascinaba lo flexible lo transformable, estaba muy en la época”.<sup>36</sup>

Analizando su diseño y relacionándolo con sus piezas anteriores, encontramos similitudes en su composición y formas. Por un lado la utilización de formas simples, el rectángulo, y su repetición, que permite que el observador reconozca los elementos con facilidad, así como el equilibrio y simetría de la composición en el eje vertical y en el horizontal.

También la utilización de la geometría y la concepción del objeto de manera matemática están presentes en esta obra, pues la pieza está compuesta por dos rectángulos donde uno es la mitad del otro, por lo que las relaciones de proporción matemática del conjunto dan cohesión al diseño y permiten entenderlo como una unidad, incluso cuando está extendido y pueden reconocerse fácilmente los elementos que la componen. [Fig 36] Siguiendo de esta manera los principios de la Bauhaus y la teoría de la Gestalt, que se impartían en la escuela EINA.

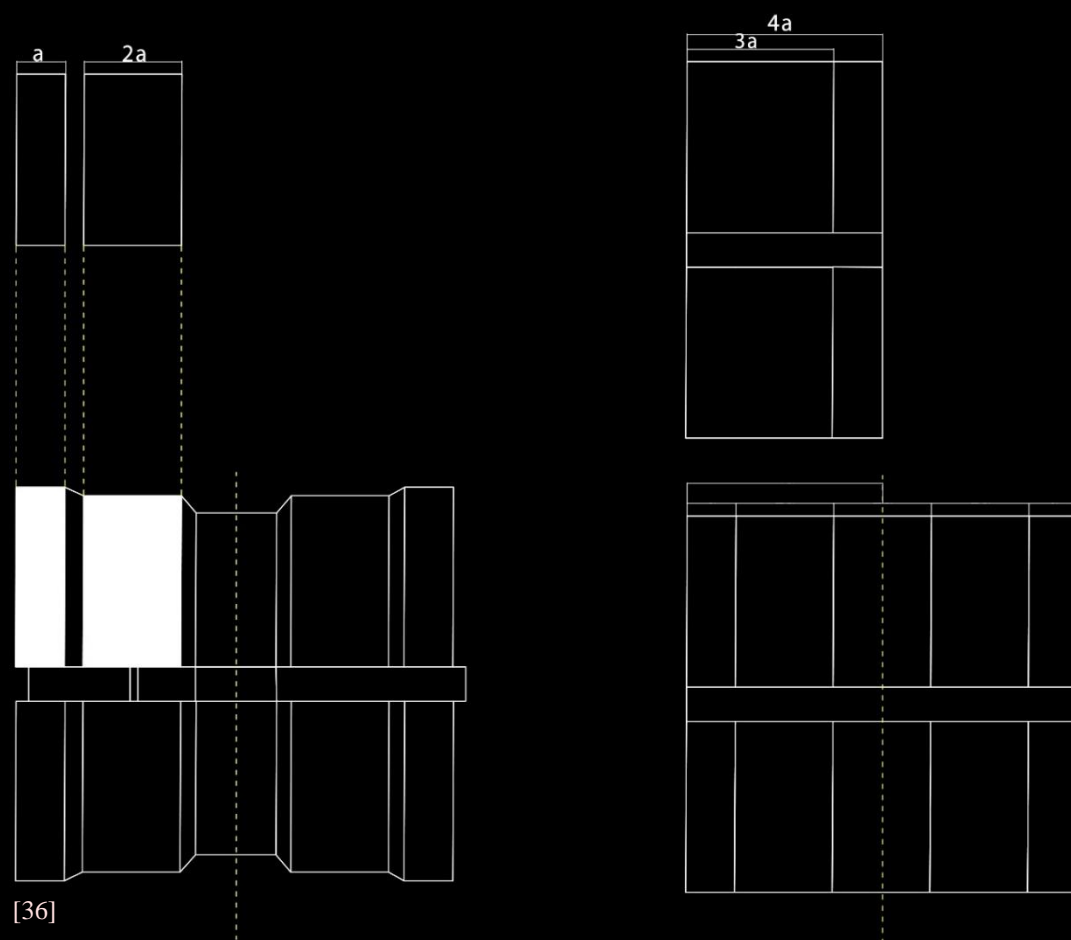
La complejidad del diseño hace indispensable la utilización de la geometría y la proporción: “era un mueble muy complicado, al final vi que era mejor si lo hacía más geométrico, dividido en cuatro partes, las dos torres y los dos módulos... Era como hacer un puzle en tres dimensiones poco a poco fue cogiendo la geometría, para que encajara desplegado y plegado, lo trabajé básicamente en miles de maquetitas, me gustaba mucho construir maquetas, casi todo empezaba con una maqueta”.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Fidel, *Disueño, cuando el arte y le diseño jugaron a ser lo mismo 1977-1979*.

<sup>35</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».

<sup>36</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».

<sup>37</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».



[36]



[37]

[Fig 36] Dibujo de modulación y composición del mueble Aladino  
 [Fig 37] Mueble para la habitación de los niños en la casa Haus-Am-Horn, de Alma Siedhoff-Buscher (Alemania, 1923)

Esta pieza de mobiliario dinámico, donde se da un juego de módulos que se abren y se cierran recuerda a muebles ya canónicos, diseñados en la Bauhaus por otro referente femenino, Alma Siedhoff-Buscher, como es el mueble para la habitación de los niños en la casa Haus-am-Horn (1923), vivienda dentro de una colonia de viviendas similares para familias y estudiantes de la Bauhaus. Este mueble se divide en dos partes, la de arriba como almacenamiento y la de abajo en diferentes módulos, que puede extraerse para darles diferentes usos. Estas piezas optimizan el espacio y pueden fabricarse de manera fácil bajo unos estándares. [Fig 37]

El mueble Aladino a pesar de estar también pensado para su industrialización y estandarización, no encajó en el mercado y no se pudo fabricar en serie. “Se hizo un prototipo, pero no fue una idea que cuajara. La gente no estaba acostumbrada a comprar por piezas, y con Aladino podían hacerse distintas composiciones, además salía muy caro porque era difícil de serializar” explica Beth Galí.<sup>38</sup>

No obstante, en 1977 se presentó en Disueño, una asociación paralela a los premios Delta que surgió por iniciativa de la junta FAD, de la que en esta época Beth Galí formaba parte, Disueño. Como se ha explicado anteriormente, surgió con la intención de visibilizar diseños que no encajaban en los criterios funcionalistas de los Delta.

Uno de los privilegios de Disueño era que los objetos se podían presentar a pesar de que no se hubieran diseñado ese año, lo que permitió exhibir Aladino, producir y vender una pequeña serie de 3 unidades, en esta serie se introdujo el color, se pintaron en berenjena y verde.

<sup>38</sup> Fidel, *Disueño, cuando el arte y le diseño jugaron a ser lo mismo 1977-1979*.

### 3. PRIMERAS OBRAS COMO ARQUITECTA 1982-1989

#### 3.1 BARCELONA REOVADA: URBANISMO EN LOS AÑOS 80

En los años 80 vuelve la democracia en España, un país que llevaba medio siglo rechazando toda innovación tecnológica y cultural. Tras la entrada de la democracia, España inmediatamente quiso ponerse a la altura de Europa occidental, ya que el descuido de sus ciudades era evidente, sobre todo en el caso de Barcelona.

Desde la Exposición Internacional de 1929 apenas se habían hecho cambios para mejorar la vivienda y la ciudad, por lo que Barcelona se encontraba con graves problemas de vivienda y de equipamientos, se había desarrollado industrialmente, pero tenía grandes carencias urbanísticas, no resueltas en el Plan General Metropolitano de 1976. En estos años muchos de los planes generales de ciudades españolas corresponden a un período de gestión antidemocrático, con ideas obsoletas<sup>39</sup>.

Con estas inquietudes se eligió a un nuevo alcalde para Barcelona, Narcis Serra, quien pone a Oriol Bohigas al frente del nuevo urbanismo de Barcelona, junto con su equipo de arquitectos MBM. Oriol Bohigas utiliza el Plan General Metropolitano de 1976 como punto de partida. El planteamiento principal consistió en la selección de varios puntos estratégicos en la ciudad, donde realizar operaciones puntuales y así comenzar la regeneración de la ciudad.

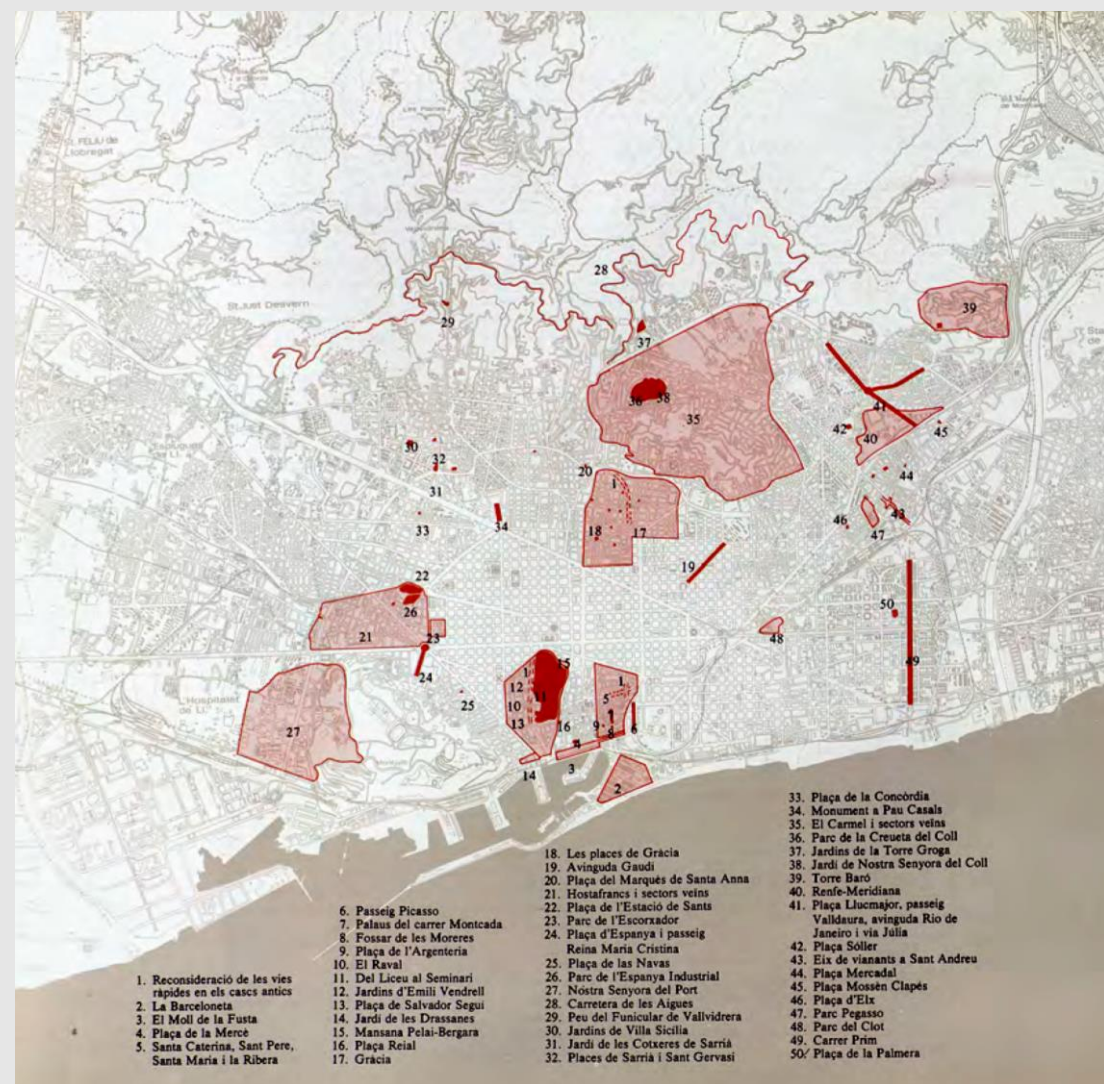
Oriol Bohigas abandonó el planeamiento convencional y apostó por la eficacia de los proyectos urbanos puntuales, bajo el lema de "proyectos sí, planes no", donde la arquitectura aparece como instrumento de reconstrucción de la ciudad de forma fragmentada, utilizando los principios de regeneración de la ciudad europea, que se dan en otras ciudades como en París y Berlín.

Con estos proyectos el propósito principal era crear una ciudad más habitable, una ciudad mediterránea, donde la relación entre lo privado y lo público es sumamente importante. En la ciudad mediterránea lo privado, la casa o lugar de refugio, se contrapone al espacio público, la plaza, la calle, el paseo marítimo, la avenida.<sup>40</sup> Estos espacios públicos son de vital importancia en la ciudad, son espacios de acción, de encuentro pensados para las necesidades de los habitantes, así se plantea la necesidad de recuperar calles, plazas y espacios "vacíos" en general, como medio de mejorar la calidad urbana. Contribuye a ello la progresiva obsolescencia y desocupación de extensas superficies enclavadas en lugares más o menos centrales de las ciudades: áreas industriales, portuarias o ferroviarias que pierden su funcionalidad.<sup>41</sup>, igualmente fue una respuesta pragmática, una manera de recuperar suelo para el espacio público y optimizar los escasos recursos económicos.

<sup>39</sup> Area d'Urbanisme, «Plans i projectes per a Barcelona, 1981/1982», 1983, 297.

<sup>40</sup> Eva Sanchez Moya, «BARCELONA Y ESTAMBUL LA IMAGEN DE LA CIUDAD COMO VALOR DE CAMBIO» (UPC, 2010).

<sup>41</sup> Francisco-Javier Monclús, "El 'Modelo Barcelona' ¿ Una Fórmula Original? De La 'Reconstrucción' a Los Proyectos Urbanos Estratégicos (1979-2004)," *Perspectivas Urbanas/rban Perspectives*, 2003, 1-13,



[38]

[Fig 38] Proyectos para Barcelona propuestos por Ayuntamiento (Barcelona 1981-1982)

Para llevar a cabo estos proyectos primero hubo que estudiar la realidad en la que estaba la ciudad, Barcelona se encontraba dividida en un centro histórico atestado y una periferia sin actividad. La unidad de la ciudad se podía conseguir, por un lado, descongestionando el centro y la ciudad histórica, por otro lado, vitalizando y monumentalizando la periferia, hasta entonces carente de significado. En definitiva, la estrategia era: más espacio público y más edificios públicos, lo que rompe con la idea del Movimiento Moderno, que había puesto especial atención en los bloques de vivienda social, los cuales se encuentran desconectados de su entorno.

Los dos puntos clave a los que se atendió como estrategia general, pueden resumirse en, “higienizar el centro y monumentalizar la periferia”:

- La recuperación del centro histórico, que consistió en rehabilitar las viviendas preservando el trazado viario y la calle. A la vez que se reconstruyeron algunos espacios públicos que descongestionaran, otorgaran luz y ventilación, es decir higienizar el barrio, para devolverle la calidad del espacio urbano.

Como explica Oriol Bohigas en el libro, *Plans i Projectes per a Barcelona 191-1982*. “Los diversos centros históricos del aglomerado barcelonés tienen muchos problemas y a menudo están más maltratados que algunos suburbios [...] han degenerado formal y socialmente [...] Para que vayan adelante y recuperen la plenitud urbana hay que higienizarlos y equilibrar usos y densidades, sin que pierdan su carácter. Las acciones en el espacio público tendrían que ir en este sentido: el esponjamiento, la recuperación de la dignidad formal que ayuda a mejorar la conciencia colectiva, la rehabilitación de la vivienda antigua y el patrimonio arquitectónico. Es decir, devolver una cualidad urbana que en parte se ha perdido”.<sup>42</sup>

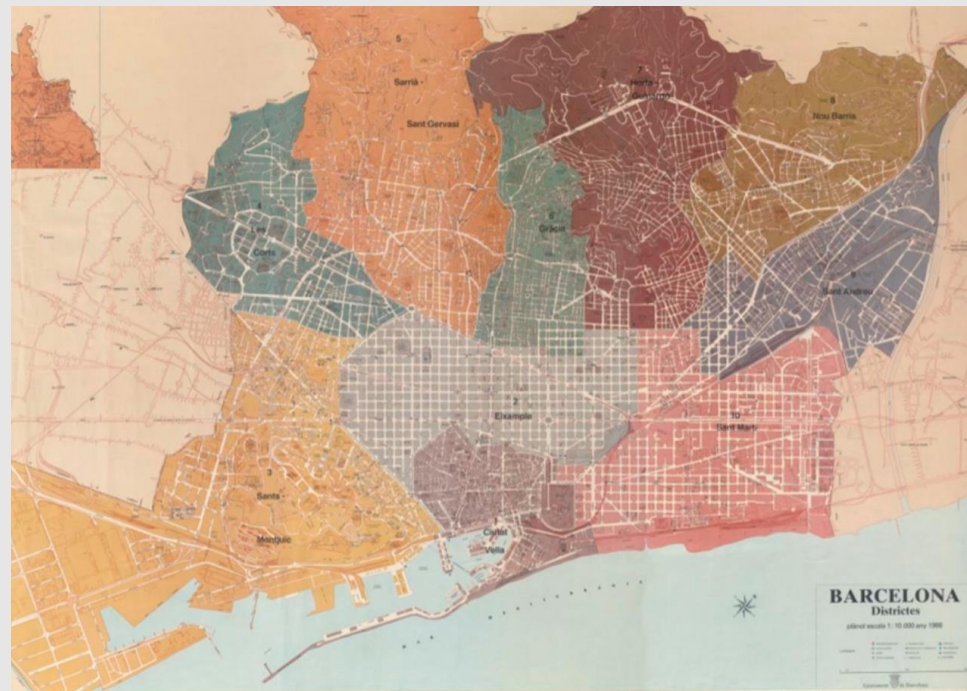
- La revitalización de las zonas perimetrales, que tiene como objetivo la puesta en valor del espacio público, donde se seleccionaron espacios intersticiales de los barrios y el centro de la ciudad, para su regeneración, dotando al barrio de un espacio urbano con significado. “En la periferia hay [...] otro tipo de problemas seguramente solubles a otra escala o con otros instrumentos más director. Pero los espacios públicos de los barrios nuevos y la arquitectura que los rodea y que los debía haber configurado no han tenido nunca carácter urbano. Es necesario, pues, reordenar, urbanizar estos espacios «monumentalizarlos» en el sentido que el término ha adquirido ya en las propuestas más progresivas dentro de la disciplina del urbanismo- con criterios de centralidad, dándoles los valores significativos de la colectividad, aquellos valores que tienen en la Ciudad histórica. Es decir, darles la cualidad urbana que nunca han tenido”.<sup>43</sup>

La estrategia comenzó en los centros históricos Ciutat Vella, Sants y Gracia con propuestas de pequeño formato, con el tiempo estas intervenciones fueron aumentando de tamaño y se ejecutaron más de ciento cincuenta proyectos de plazas y parques a partir de la transformación de equipamientos obsoletos, edificios abandonados, ruinas, fábricas deterioradas o áreas vacías.[Fig38]Estos proyectos se inspiraron en la plaza tradicional, “plazas duras”, pero incorporaron nuevos materiales como la piedra y el acero, dotando a la ciudad de una imagen.

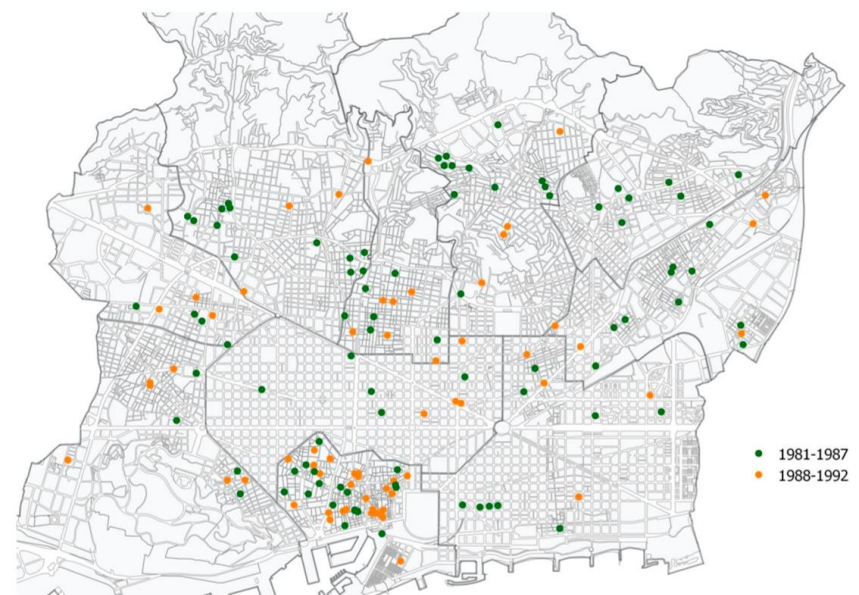
<sup>42</sup> Area d'Urbanisme, «Plans i projectes per a Barcelona, 1981/1982».

<sup>43</sup> Area d'Urbanisme.





[39]



[40]

[Fig 39] Los 10 distritos de Barcelona (1984)

[Fig 40] Pequeños espacios públicos en los periodos de 1981-1987 y 1988-1992

Esta imagen se intensifica y se vuelve unitaria en toda la ciudad, incorporando a los diferentes proyectos el mismo mobiliario urbano, también aparecen en el espacio urbano esculturas y monumentos, dotándolo así de significado. Los monumentos y las esculturas, la belleza plástica y la originalidad del diseño de infraestructuras y equipamientos o el cuidado perfil de plazas y jardines proporcionan dignidad a la ciudadanía, hacen la ciudad más visible y refuerza la identidad, incluso el patriotismo cívico de sus gentes.<sup>44</sup>

Teniendo presentes estas ideas y para su puesta en práctica Oriol Bohigas llamó a catorce estudiantes de la Escuela de Arquitectura para que formaran parte de los proyectos de la nueva ciudad. Entre ellos Beth Galí, la cual explica: “Formamos un auténtico equipo formado por profesionales con vocación de proyecto, dentro del ayuntamiento de Barcelona. No había precedentes de eso anteriormente, nunca se había utilizado el edificio para algo así”. “¿Qué podía hacerse barrio a barrio? ¿Qué inversiones, que mejoras? Barcelona estaba desbordada, demasiados años de iniciativa olvidada, de especulación, sin el control de las instituciones públicas”.<sup>45</sup>

La estrategia consiste en la división de la ciudad en diez distritos, y cada equipo de arquitectos se responsabilizaba de uno, donde se seleccionan los puntos estratégicos de cada barrio donde se va actuar.[Fig 39] “Cada uno era responsable de un distrito, hacíamos mucho trabajo de campo, nos pateábamos el distrito, veíamos los problemas, hablábamos con la gente, era maravilloso, un urbanismo muy próximo a la ciudadanía. Esto se ha perdido totalmente.”<sup>46</sup>

“En aquellos años estábamos convencidos de que se podía conseguir muchísimo a partir de pequeñas intervenciones. La renovación de plazas y calles mejoran la calidad de vida de un barrio y contagian como una reacción en cadena a los barrios cercanos”<sup>47</sup>

La nominación de Barcelona en 1986 para los Juegos Olímpicos, creó la necesidad de solucionar los problemas en una fecha límite, ciento sesenta proyectos se hicieron entre 1980-1992. [Fig 40] Se solucionaron problemas de tráfico, creando dos cinturones externos que rodeaban el centro de la ciudad, cinturones de ronda, y se crearon también amplios bulevares por los que pasear. El espacio urbano, como ya se ha comentado, tuvo un papel clave en la revitalización, formando una estructura clara: con plazas, paseos, jardines y parques por toda la ciudad. Así estas pequeñas intervenciones no se concibieron como autónomas, sino como partes de un proyecto global correspondiente a la regeneración de toda la ciudad.

<sup>44</sup> Jordi. Borja, *Barcelona . Un modelo de transformación urbana 1980 - 1995*, 1995.

<sup>45</sup> Huisman et al., *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*.

<sup>46</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».

<sup>47</sup> Huisman et al., *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*.

### 3.2 ESPACIOS RECUPERADOS: PARQUES URBANOS

Estas intervenciones puntuales adoptaron diferentes escalas y diversidad tipológica, desde las pequeñas plazas hasta los parques urbanos, que comenzaron en los ochenta y continuaron en los noventa:

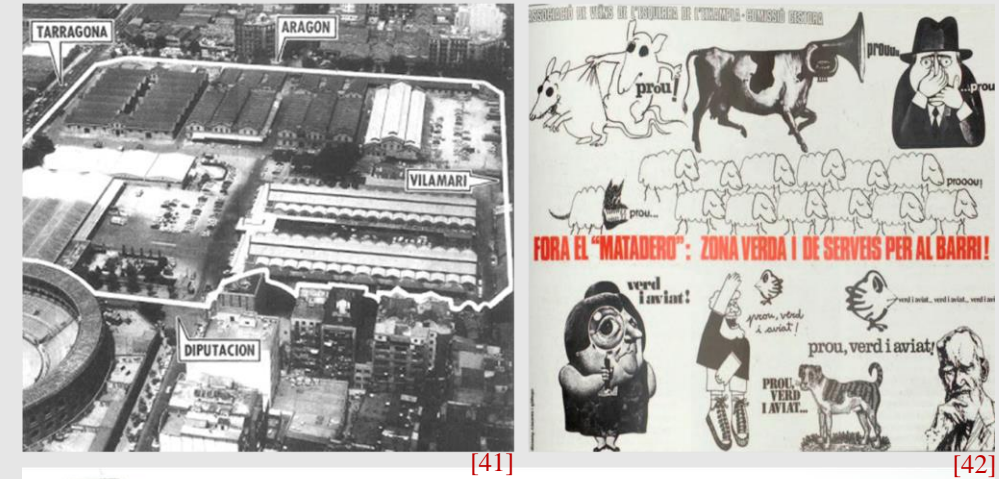
- Habilitación de espacio público para promover la higienización de los viejos centros (plaza del Raval, plaza deis Àngels).
- Recuperación de infraestructuras viarias para construir grandes avenidas en la periferia (vía Júlia, rambla de Prim, ronda del Mig / avenida Brasil, avenida Río de Janeiro, Les Rondes).
- Reconversión de vías de circulación para automóviles en paseos (diagonales del Ensanche).
- Recuperación de los patios de manzanas cerradas como espacio público (Ensanche).
- Creación de espacios públicos a partir de operaciones privadas (edificio La Illa, Maremágnum).
- Creación de parques urbanos en áreas industriales y ferroviarias (frente de mar, Estación del Norte, Parque Joan Miró).

Una de las primeras actuaciones del gobierno democrático fueron los parques urbanos, aprovechando que la ciudad a finales de los setenta disponía de recintos industriales que habían abonado su actividad. La mayoría se encontraban entorno al Ensanche o en los barrios tradicionales de la primera periferia. [Fig41] El Ayuntamiento los adquirió, se demolieron y se transformaron en parques urbanos, donde prima el verde y la arquitectura, por todo ello estos nuevos parques urbanos tienen unas características propias que los diferencia de los parques de otras ciudades europeas, tienen que redefinir y recalificar el lugar.

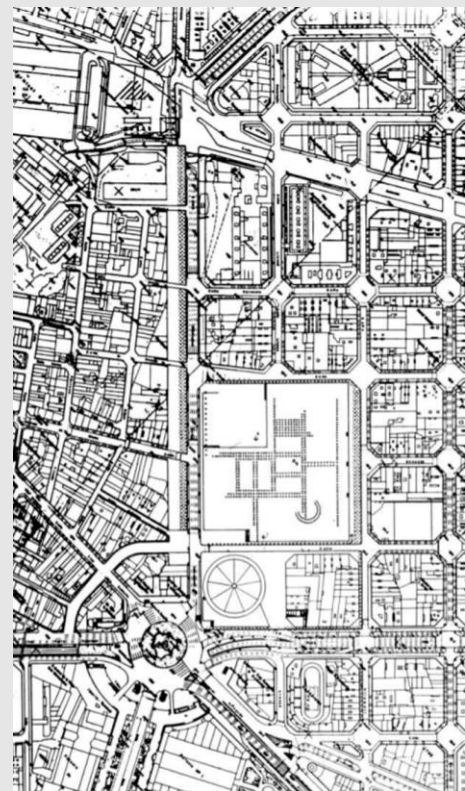
Estos nuevos parques, aunque limitados en cuanto a su superficie, son espacios plurifuncionales y su estructura interna se halla dividida de tal manera que es el diseño el que asume la diversidad de los usos. Siempre encontraremos un jardín, un espacio dedicado a pasear, tomar el sol o para juegos infantiles... y donde predomina la vegetación, una plaza, es decir, un ámbito más duro donde alojaremos las actividades de reunión y finalmente un edificio de equipamiento.<sup>48</sup>

Por lo que esta manera de hacer y su repetición en la ciudad ha consolidado un modelo urbano que ha definido proyectos importantes de la Barcelona de los ochenta y principios de los noventa, parques urbanos como: Joan Miró, la España Industrial, el Clot, la Pegaso la Creueta del Coll o la Estación del Norte, responden a esta tipología propia. [Fig 43]

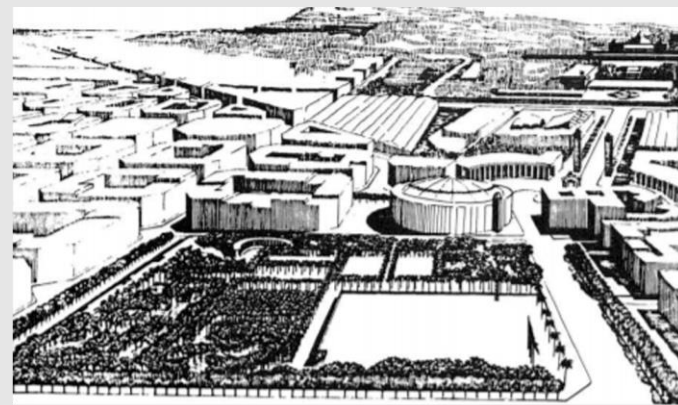
<sup>48</sup> Borja Jordi y Zaida Muxí, *Espacio público: ciudad y ciudadanía*, Diputació, 2003.



[Fig 41] Vista aérea general de los terrenos del Matadero un año antes de su cierre (Barcelona, 1978)  
[Fig 42] El Matadero dejó de funcionar gracias a la presión vecinal para que se proyectara un parque con amplias zonas verdes y de servicios para el barrio.  
[Fig 43] Vista general Parque Joan Miró actualidad



[44]



[45]



[46]

[Fig 44] Plano de ubicación proyecto "Dafnis i Cloe" concurso (Barcelona, 1981).

[Fig 45] Perspectiva proyecto "Dafnis i Cloe" concurso (Barcelona, 1981).

[Fig 46] Perspectiva proyecto "Dafnis i Cloe" concurso (Barcelona, 1981).

### 3.3 PARQUE JOAN MIRÓ 1982 - 1989

#### CONCURSO Y CONTEXTO

El primero de los grandes parques urbanos de la Barcelona posfranquista fue el parque de L'Excorsador, actualmente llamado parque Joan Miró, nombre que le da la escultura del artista que se encuentra en él. El proyecto ganó el primer concurso de la democracia en 1979 y se presentó bajo el lema "Dafnis i Cloe". El proyecto fue realizado por, Beth Galí, Marius Quintana, Andreu Arriola y Antonio Solans. "Lo que no esperábamos es que fuéramos a ganar, en el tribunal estaban: Rafael Moneo, Álvaro Siza y por supuesto el representante del ayuntamiento, Oriol Bohigas".<sup>49</sup>

El concurso se convoca por el Ayuntamiento de Barcelona después de la desinstalación del matadero municipal de la ciudad la "Vinyeta", situado en el límite occidental del ensanche Cerda y que ocupaba cuatro manzanas del ensanche de L'Eixample. El ensanche fue proyectado por Cerdá en 1859, donde una cuadrícula organiza la trama urbana, que optimiza circulaciones y nuevas manzanas cerradas que miran a su espacio interior verde, de donde reciben luz y ventilación natural. Es el propio Cerdá quien ya había proyectado un parque en esta zona del ensanche. [Fig 44]

Además el concurso como explica Oriol Bohigas se enmarca en un momento carente de referencias en cuanto a parques urbanos, no se habían establecido métodos concretos de diseño que definieran un nuevo estilo de jardinería "moderna". Pero lo que sí ha dado el Movimiento Moderno es unos nuevos conceptos de utilización y de integración urbana del parque. El "espacio verde" ya no puede existir con tal ambigüedad de uso y de nombre: hay, como observa, lugares para pasear, lugares para jugar, lugares para reunirse, lugares para aislarse. El segundo paso ha sido la reciente reconsideración del espacio libre como espacio fundamentalmente urbano y relacionado, por lo tanto, con la definición del espacio construido, sobre todo a partir de la reivindicación de la forma de la ciudad que los primeros episodios del Movimiento parecían descuidar.<sup>50</sup>

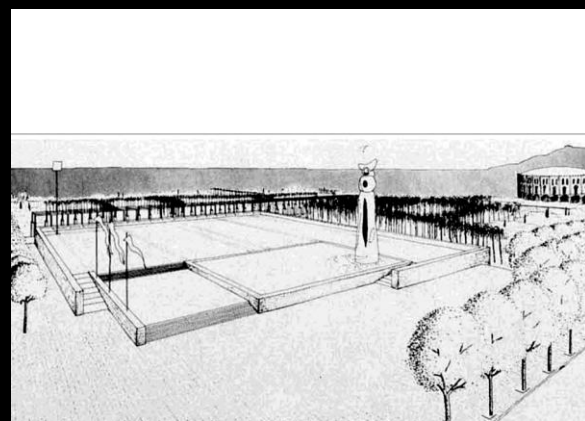
El parque del Escorxador, por tanto resuelve las dos premisas "modernas": crear las áreas funcionalmente específicas y resolver la relación con sus inmediaciones edificadas, espacio libre, espacio construido.

El objetivo principal del parque era brindar a sus ciudadanos un espacio público de calidad, ya que fue el primer parque que se hacía en la ciudad, fue una reivindicación de libertad. Una manera de decir a la ciudadanía que la democracia se había instaurado y que la gente podía reunirse al aire libre, celebrar fiestas, disfrutar de su barrio. Era un parque para el barrio, ya que hasta entonces las grandes concentraciones al aire libre estaban restringidas.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».

<sup>50</sup> Oriol Bohigas, «El concurso para el parque del antiguo Escorxador de Barcelona», *Arquitecturas Bis* n°40, 1981.

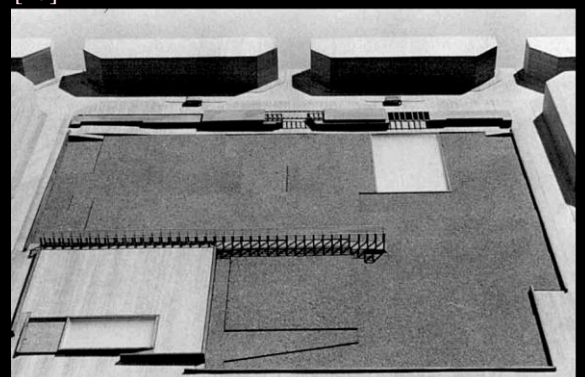
<sup>51</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».



[47]



[48]



[49]



[50]

[Fig 47] Perspectiva de la plaza proyecto “Dafnis i Cloe” concurso (Barcelona, 1981).  
 [Fig 48] Perspectiva de la pérgola proyecto “Dafnis i Cloe” concurso (Barcelona, 1981).  
 [Fig 49] Maqueta del proyecto “Dafnis i Cloe” concurso (Barcelona, 1981).  
 [Fig 50] Biblioteca Joan Miró parque Joan Miró (Barcelona, 1984).

## UBICACIÓN, RELACIÓN CON LA CIUDAD

El parque se encuentra en el barrio Nova Esquerra, uno de los seis barrios en los que está dividido el distrito del L´Eixample. Concretamente en el límite urbano del barrio L´Eixample y del barrio de Sants – Montjuic, muy bien ubicado en relación con la ciudad. Las manzanas edificadas que rodean el parque se encuentra perfectamente definidas en cuanto a su ocupación, pero no ocurre lo mismo con sus fachadas hacia el parque, por lo que el proyecto, rechaza la vista hacia las fachadas y se hunde dos metros respecto a la rasante de la calle. La calle Tarragona es la principal vía de acceso, ya que une con Plaza España y avenida Paralelo, Las otras tres calles, de acceso secundario, son la calle Aragón, Vilamarí y Diputació. La parcela de forma cuadrada responde a la trama urbana del ensanche y se encuentra organizada en tres terrazas descendentes.

## ZONAS Y USOS DEL PARQUE

El proyecto “Dafnis i Cloe” se basa en una idea clara: un bosque continuo con diferentes itinerarios y niveles, sobre el que aparecen rectángulos vacíos destinados a diferentes actividades, un gran fondo sobre el que se dibujan figuras.

Los elementos principales que configuran el parque son una plaza pavimentada, una pérgola, un bosque, zonas de actividades y un equipamiento.

La plaza pavimentada de piedras es la terraza más alta, colindante a las calles Tarragona y Aragón, que ofrece amplias vistas y donde se encuentra la estatua del artista Joan Miró titulada “Dona i Ocell”. La plaza se concibió con el objetivo de diferenciar espacialmente el exterior y el interior del parque, además de desvincularlo del tráfico perimetral de las calles que lo rodean. Es la plaza más importante y acceso principal al parque, que además funciona como lugar de encuentro y de realización de actividades temporales. [Fig 47]

Esta plaza está delimitada por una pérgola de doble orden, como continuación de la calle Lança y ofrece el recorrido principal, que cruza transversalmente el parque. Además la pérgola separa la plaza de los espacios destinados a la realización de deportes y actividades, es decir hace de transición entre lo construido y lo natural. [Fig 48]

Otro elemento, es la masa verde formada por árboles en la que domina la hoja perenne, crea un lleno vegetal que se adapta a los límites y rodea los espacios interiores del parque. Este bosque, de árboles mediterráneos se organiza mediante la definición topográfica del sotobosque a modo de planos horizontales. A su vez, la propia definición del terreno orienta recorridos casuales a través de la vegetación.<sup>52</sup>El bosque rodea espacios delimitados por palmeras donde aparecen diferentes zonas de actividades en la terraza intermedia, organizadas mediante diferentes tipos de pavimentos y disposición de las palmeras. Así aparecen: canchas polivalentes, zona de petanca, zona de vóley, zona para perros, zona de juegos infantiles. [Fig51]

La zona más baja del parque es donde se encuentra su equipamiento más importante, que en el concurso inicial se propuso para que funcionarán diferentes actividades: museo, guarda urbana, asociación de vecinos... Finalmente en el proyecto definitivo pasó a convertirse en una

<sup>52</sup> Redacció, «Ajuntament de Barcelona», 1982.

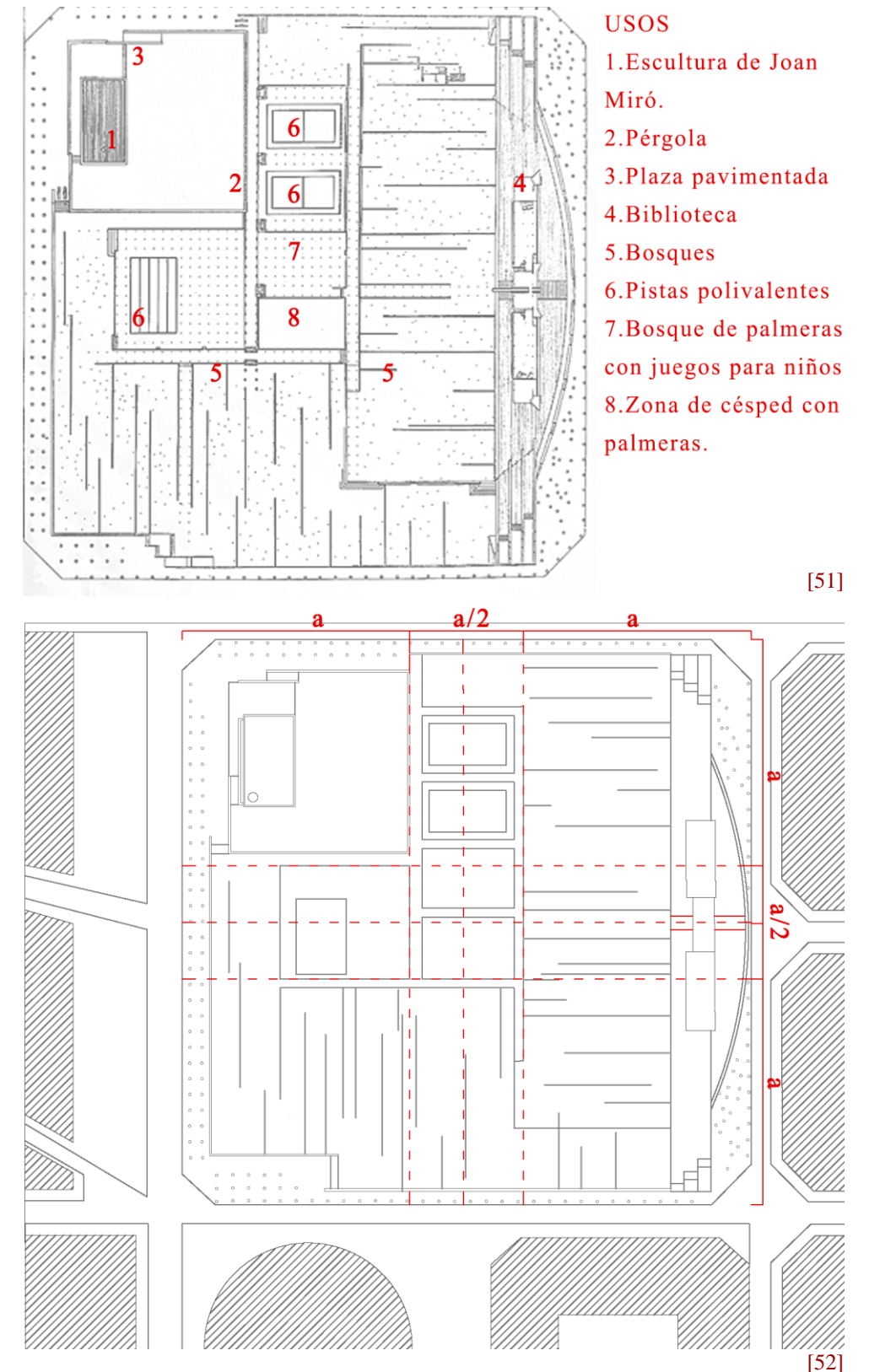
biblioteca, la biblioteca Joan Miró. Esta aparece como elemento final del proyecto en el eje de la calle Vilamarí. Actúa como un muro que separa el parque del caos de la ciudad. La biblioteca protege las partes posteriores del parque y funciona como filtro.<sup>53</sup> Esta biblioteca se abre hacia el parque y habilita zonas para la lectura al aire libre, atendiendo a la idea siempre presente de darle una biblioteca pública a la ciudadanía. [Fig 50] [Fig 59]

Con el paso del tiempo el parque ha sufrido algunas remodelaciones y ha instaurado nuevos equipamientos, como las pistas cubiertas polivalente o los quioscos bar situados en la plaza de entrada y al lado de estas nuevas pistas. También en esta remodelación se construyó un aparcamiento subterráneo, contiguo a la plaza principal. El aparcamiento fue cubierto por una plataforma verde, que alberga diferentes actividades: descanso, partidos de fútbol improvisados, deporte. Además esta remodelación fue realizada por Beth Galí, para garantizar que estas pequeñas modificaciones siguieran la idea del proyecto original.

### COMPOSICIÓN

Atendiendo a la composición del parque, se hace evidente que la cuadrícula del plan Cerdá aparece como base organizadora de la composición general del parque. Cuatro cuadrados idénticos, de lado A, se sitúan en los límites del parque. A ellos se suman dos rectángulos de ancho A/2 que cruzan de norte a sur y de este a oeste el conjunto. El resultado es un cuadrado de lado 2,5 A. [Fig 52] Una geometría cartesiana, clara y contundente. Así, cada uno de los cuadrados genera diferentes zonas de usos del parque: juegos infantiles, canchas deportivas, zona de petanca, biblioteca, así como diversas zonas de paseo. [Fig 51] Por lo que la relación entre forma y función es directa, es decir es un diseño funcionalista. Un proyecto con una composición racional, geométrica y abstracta que retoma cuestiones del primer movimiento moderno.

<sup>53</sup> Huisman et al., *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*.



[Fig 51] Planta de organización proyecto definitivo parque Joan Miró (Barcelona, 1984)

[Fig 52] Planta composición proyecto parque Joan Miró (Barcelona, 1984)



[53]

[54]



[55]

[Fig 53] Fotografía zona de juegos infantiles parque Joan Miró  
 [Fig 54] Fotografía zona de juegos infantiles parque Joan Miró  
 [Fig 55] Fotografía inauguración de la estatua Dona i ocell (Mujer y pájaro) (Barcelona, 1982)



[59]

[56]



[60]

[57]

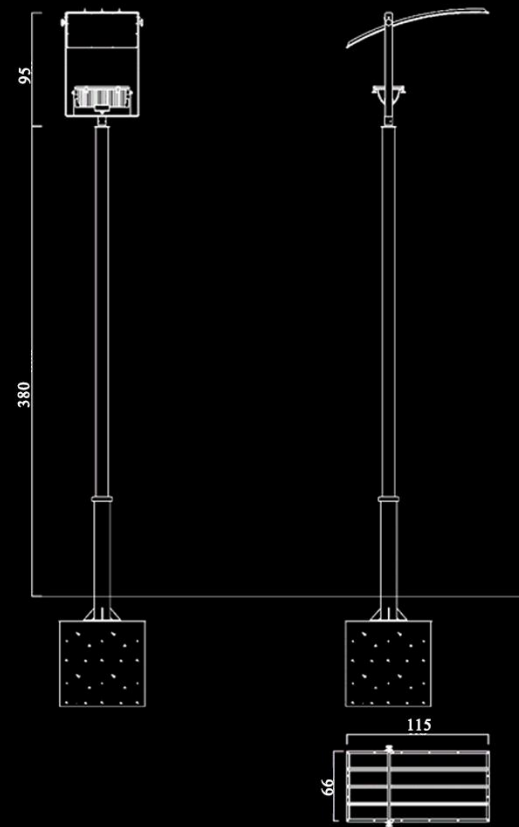


[58]

[Fig 56] Fotografía itinerarios interiores parque Joan Miró  
 [Fig 57] Fotografía itinerarios interiores bajo sombreados por las palmeras parque Joan Miró  
 [Fig 58] Vista aérea parque y biblioteca Joan Miró  
 [Fig 59] Biblioteca Joan Miró acceso principal puerta central parque  
 [Fig 58] Vista aérea parque Joan Miró, vista de la pérgola, pistas cubiertas actuales y plaza principal



[61]



[62]



[63]



[64]

[Fig 61] Farola Lamparalta en el parque Joan Miró (Barcelona, 194)

[Fig 62] Planos de farola Lamparalta Miró

[Fig 63] Detalle Lamparalta

[Fig 64] Farola exterior del Sanatorio Antituberculosos, de Alvar Aalto (Pamio, 1929)

## DISEÑO DE MOBILIARIO URBANO

Para Beth Galí es imprescindible llegar en sus obras hasta el detalle, debido a su formación de diseñadora incorpora sus propios diseños de mobiliario urbano en la mayoría de sus obras en el espacio público. Sobre todo se ha centrado en el diseño de farolas, ya que estas estructuran el espacio, es decir dan una pauta y una cierta volumetría del espacio público. Además ha diseñado varias colecciones con Santa y Cole lo que ha supuesto que sus diseños puedan ser trasladados a espacios públicos de todo el mundo. “Cuando ya tienes el veneno del diseño en tu cuerpo y trabajas en el espacio público llegas hasta el último detalle”.<sup>54</sup>

### LAMPARAALTA 1984

Ante la necesidad de cómo se debe iluminar un espacio urbano, surge una farola para exteriores Lamparaalta en 1984, manufacturado por Santa y Cole. Esta preocupación por la iluminación aparece concretamente, cuando Beth Galí se encuentra proyectando el Parque Joan Miró en 1980. Un parque de palmeras donde su iluminación es esencial y donde la idea principal era conseguir que la procedencia de la luz desapareciera, es decir conseguir esconder el punto de luz y crear una iluminación reflejada, integrada en la vegetación. La idea de llevar la luz característica del espacio doméstico al espacio exterior fue el principio de Lamparaalta. [Fig 61]

Las farolas se colocan en la línea de palmeras y se van alternando con estas, de manera que estructura el espacio y lo delimita. No solo es un elemento de iluminación sino que su colocación atiende a la organización y composición del parque.

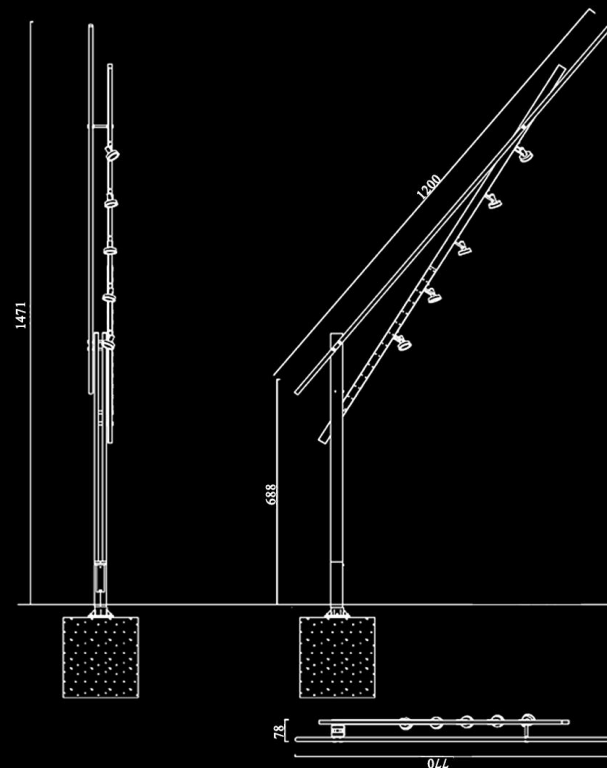
La calidad de la luz requerida, se adquiere con la cohesión de dos piezas de formas simples y similares. La colocación de la pletina curva sobre un punto concreto crea una sensación de perfecto equilibrio, donde el observador distingue perfectamente las dos piezas, pero las relaciona y entiende la farola como una unidad. Además esta simplicidad proporciona la industrialización de las piezas y su eficiencia en la producción, que ha llevado a su permanencia en el tiempo. [Fig 62] [Fig 63]

Por lo que estos aspectos que tiene Lamparaalta como, la utilización de formas simples, funcionalidad, equilibrio, se relacionan directamente con los principios utilizados en sus diseños de mobiliario doméstico. También se encuentran similitudes con referentes modernos propios de su formación como arquitecta, en concreto con Alvar Aalto y el diseño de las farolas exteriores del Sanatorio Antituberculoso de 1929, obra de estudio obligado en las escuelas de arquitectura. [Fig 64]

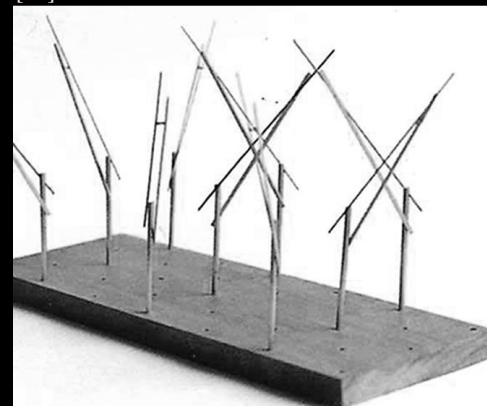
<sup>54</sup> «Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí».



[65]



[66]



[67]



[68]

## LATINA 1997

Actualmente en el parque Joan Miró, debido a los cambios que ha sufrido con el paso del tiempo, encontramos otro tipo de farola, Latina, diseño posterior de Beth Galí en 1997. [Fig68] El diseño de la farola se basa en conseguir la iluminación adecuada para grandes superficies de espacio público, en concreto su diseño nace cuando se proyecta la remodelación de los espacios públicos en Piet Smit Pan, Veranda, en el sur de Rotterdam, donde surge la necesidad de dotar de significado e iluminación a un gran eje central que une dos puntos importantes de la ciudad, así esta farola de grandes dimensiones enmarca y caracteriza la gran avenida.

El resultado de este diseño es un gesto en el paisaje urbano que consiste en dos líneas en el aire. La farola consta de dos partes bien notorias: un fuste inicial y dos tubos, donde uno actúa de soporte de hasta cinco proyectores de luz y el otro actúa como tirante, dando la rigidez necesaria al conjunto de la pieza. Es decir la composición se basa en la colocación de dos piezas en el fuste vertical en perfecto equilibrio para lograr así la sujeción y el ángulo óptimo para la iluminación del área. [Fig 66]

El diseño es versátil, ya que permite organizar las farola de diferentes formas, atendiendo a la estructuración del espacio público que van iluminar: eje peatonal, eje de tráfico rodado, plaza, parque urbano... [Fig 67]

Los principios que prevalecen en este diseño como la funcionalidad, versatilidad y equilibrio, no se alejan de sus ideas iniciales como diseñadora. Así Latina, es un elemento con fuerte protagonismo visual y funcional, manufacturado por Santa y Cole, que se ha convertido en un icono en el diseño de mobiliario urbano de Beth Galí, reconocido internacionalmente. Ya que sus características propias han permitido su fácil industrialización y su exportación a espacios públicos de todo el mundo, que requerían de un mobiliario urbano y iluminación con las características de Latina.

- [Fig 65] Farola Latina en un paseo
- [Fig 66] Plano de la farola Latina
- [Fig 67] Maqueta de la farola Latina
- [Fig 68] Farola Latina en la remodelación del Parque Joan Miró

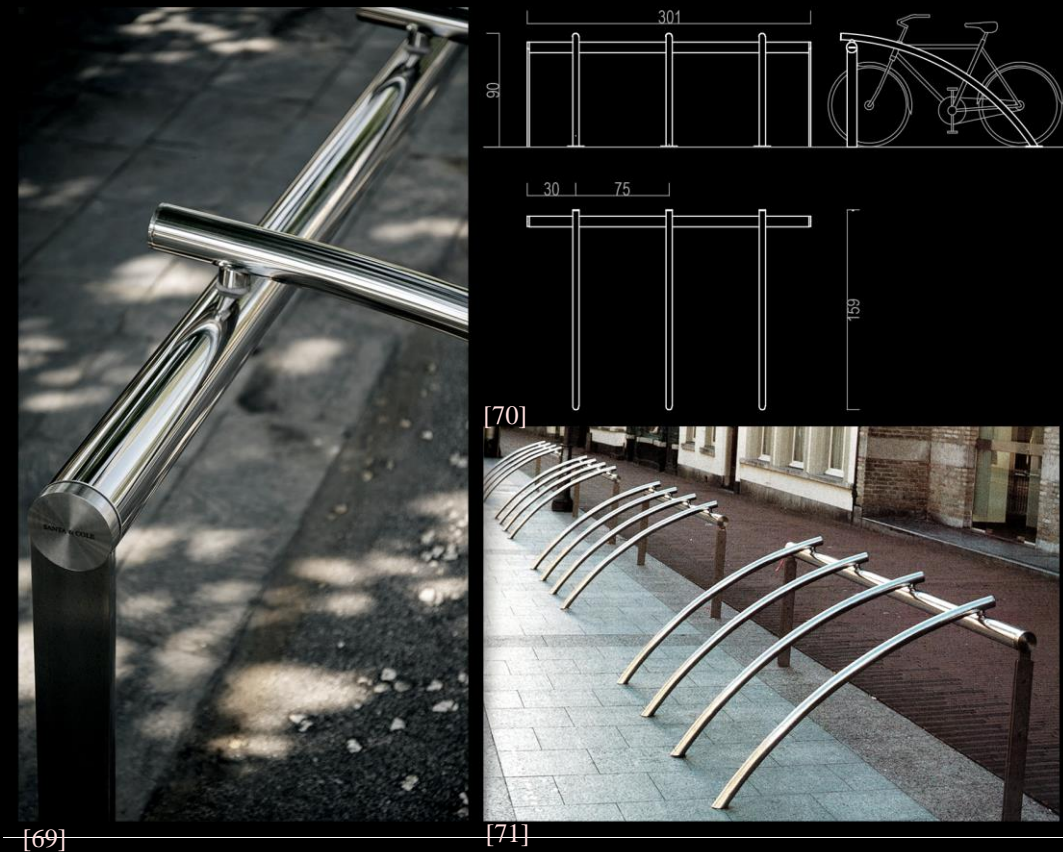


## BICI LÍNEA 1994

Bici línea, manufacturado por Santa y Cole, aparece como mobiliario urbano en el encargo de la remodelación del centro histórico de Hertogenbosch, en Holanda. Beth Galí decide como en la mayoría de sus proyectos urbanos, incorporar sus propios diseños de mobiliario urbano. “Nunca había diseñado un aparcamiento de bicicletas y lo que veía en Holanda no era muy alentador, artefactos espantosos, torcidos, rotos y llenos de porquería, cuando estaban vacíos eran como extraños habitantes del espacio urbano. Por eso quería diseñar una pieza visualmente estética y que estructura el espacio, aunque estuviera vacía, además de funcional, es decir, el aparcamiento de bicicletas debía ser seguro y proteger contra el robo”.<sup>55</sup>

El resultado fue un diseño formado por dos piezas una (línea y una curva). Así el diseño del aparcamiento de barandillas, debe su forma a la barandilla Línea, diseñada por Montse Perielm a la que Beth Galí añade un soporte curvado para asegurar el apoyo y sujeción del cuadro y la rueda de una bicicleta, para una mayor seguridad. [Fig 69] [Fig 71]

El diseño estructura el espacio, separa la zona de paseo con la entrada del Ayuntamiento, es funcional y estético en sí mismo. [Fig 70] Además está fabricado en acero inoxidable y permite crear diferentes alineaciones, lo que favorece su industrialización, versatilidad y permeabilidad en el tiempo.



[Fig 69] Detalle encuentro de Bici Línea

[Fig 66] Plano de la de Bici Línea

[Fig 71] Bici línea enfrente del ayuntamiento de Hertogenbosch (Holanda, 1994)

<sup>55</sup> Huisman et al., *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*.

#### 4. CONCLUSIÓN

##### AFINIDADES ENTRE MOBILIARIO Y DISEÑO URBANO

En este recorrido por las primeras obras de mobiliario de Beth Galí hemos podido comprobar la influencia que su primera formación como diseñadora industrial tuvo en sus diseños urbanos y arquitectónicos. Para ella, la arquitectura esta intrínsecamente relacionada con el diseño, pues en ambas llegas a crear hasta el último detalle y en ambas debes atender a unas funciones, a un programa y a unos materiales concretos.

En el proyecto del Parque Joan Miró se ve claramente reflejada su formación como diseñadora. El parque se proyecta principalmente desde la planta y su composición atiende a relaciones de proporción y formas geométricas. Su geometría cartesiana, clara y contundente, organiza las diferentes zonas de uso del parque creando una directa relación entre forma y función. El resultado es un diseño funcionalista y racional.

La composición del parque se percibe como si de un lienzo se tratase, donde dentro de un bosque van apareciendo los diferentes usos e itinerarios. El concepto de “fondo” sobre el que dibujar la “figura” se encuentra presente. Las figuras son los rectángulos delimitados por las hileras de palmeras y la gran plaza, que elevada sobre el conjunto permite visualmente la comprensión del fondo y de las figuras.<sup>56</sup> En esta obra podemos ver decisiones proyectuales ligadas a un acercamiento a su etapa de diseñadora, desde una composición geométrica racional y abstracta que busca retomar cuestiones básicas del racionalismo propio del primer movimiento moderno.

La incorporación de mobiliario propio en la obra evidencia todavía más estos conceptos. El mobiliario urbano se coloca de manera totalmente racional, enfatizando los ejes y la geometría cartesiana de la composición. Además, el diseño de este mobiliario urbano está pensado específicamente para el lugar y el diseño de las farolas atiende a la iluminación que se debe proporcionar a un espacio de unas dimensiones y vegetación características. Así, como explica Beth Galí, la obra en el diseño urbano debe partir de lo más general hasta llegar a lo más particular; en este caso, al diseño en detalle del mobiliario urbano. Además de todas las afinidades estéticas, formales y proyectuales que encontramos entre sus diseños de mobiliario y de proyecto urbano cabe destacar el carácter social que se da en todas sus obras. Sus diseños de mobiliario están pensados para facilitar la vida cotidiana en el espacio doméstico a las personas que lo habitan. De igual manera, el parque Joan Miró se piensa desde las necesidades que demandaba el barrio, para mejorar las vidas de los residentes y proporcionar espacios novedosos de reunión y festividad.

Beth Galí es un referente femenino para la arquitectura y el diseño. Su experiencia profesional abarca desde el diseño industrial, la arquitectura, el diseño urbano y el paisaje. Puede decirse que Galí es pionera en muchos aspectos. Por un lado, forma parte de la primera generación de mujeres en recibir formación en diseño industrial y en arquitectura en Barcelona. Por otro lado, es una de las primeras profesionales mujeres en trabajar en un equipo de proyectos urbanos del primer ayuntamiento democrático de Barcelona. Y, finalmente, es una de las primeras mujeres españolas que lidera su propio estudio profesional.

<sup>56</sup> Bohigas, «El concurso para el parque del antiguo Escorxador de Barcelona».

Su éxito profesional es evidente y se hace presente en los numerosos premios que ha recibido tanto en España como en el extranjero, siendo en el ámbito del paisajismo y del diseño urbano, donde se diferencia y caracteriza. Sus proyectos tienen una clara vocación social. Sus primeras obras en Barcelona pretendían brindar a los ciudadanos espacios públicos de calidad que mejorasen la ciudad y atendiesen a las necesidades de todos los ciudadanos. El proyecto para el parque Joan Miró atiende a esa reivindicación social, pues surgió de la necesidad de brindar a sus residentes espacios verdes que permitiesen las concentraciones, actividades, deportes al aire libre que durante el régimen estaban limitadas.

Esta vocación social se acerca a algunos discursos feministas propios del momento actual, que pretenden pensar la ciudad desde las necesidades reales de los ciudadanos y las ciudadanas que las habitan. Sin embargo, la propia Galí afirma que, en los años ochenta, los únicos ciudadanos que realmente iban a las reuniones de vecinos para hablar y debatir los problemas del barrio con los arquitectos y urbanista eran los hombres. Ella misma comenta que tuvo experiencias diferentes en Holanda, por ejemplo, donde la participación ciudadana está más arraigada y donde las mujeres siempre eran vecinas activas.

Analizando el parque desde una perspectiva contemporánea, se pueden evidenciar otros aspectos que deberían ser revisados para llegar a un espacio realmente inclusivo. El proyecto presenta problemas de accesibilidad para personas con una capacitación funcional diversa. Aunque el acceso principal, que se resolvió inicialmente mediante una serie de escaleras, fue modificado incluyendo una serie de rampas metálicas, todavía hay varios cambios de nivel que impiden una conexión directa con la calle para muchas personas. Asimismo, el vallado perimetral se convierte en un límite físico y visual más, que sería necesario eliminar. A esta cuestión se suma que el diseño zonificado del parque crea una excesiva segregación por usos, lo que acaba generando que los usuarios recorran únicamente una parte del parque y se disminuya las posibilidades de relación entre todos los vecinos. A pesar de estos aspectos discutibles, no cabe duda de que el parque Joan Miró supuso una gran mejora para el barrio y una nueva forma de entender cómo el diseño urbano puede mejorar la ciudad a través de las intervenciones a pequeña escala.



[Fig 72]

[Fig 72] Beth Galí en el parque Joan Miró, biblioteca Joan Miró detrás

## BIBLIOGRAFÍA Y CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

### BIBLIOGRAFÍA

Area d'Urbanisme. «Plans i projectes per a Barcelona, 1981/1982», 1983, 297.

Bohigas, Oriol. «El concurso para el parque del antiguo Escorxador de Barcelona». *Arquitecturas Bis nº40*, 1981.

Borja, Jordi. *Barcelona . Un modelo de transformación urbana 1980 - 1995*. (PGU-LAC), 1995.

Calvera, Anna. *La formación del sistema disseny Barcelona (1914 - 2014), un camí de modernitat*. Universitat de Barcelona, 2014.

Costa, Tània. «EINA, centro de producción de vanguardia artística y contracultural en el contexto social y barcelonés de los años 60 y 70». *Dipòsit Digital Eina*, 2011.

EINA. «Historia\_EINA», 1963.

«Entrevista personal por videoconferencia a Beth Galí». 4, Septiembre, 2020.

Espelt Estopa, Guim, y María Jose Balcells Alegre. «ADI/FAD, 1960-1971 Una asociación “ hiperactiva ” a pesar del franquismo», s. f.

Fidel, Pepa Bueno. *Disueño, cuando el arte y le diseño jugaron a ser lo mismo 1977-1979*. Tenov., 2019.

Giralt-Miracle, Daniel. «El Diseño Industrial en Cataluña. Historia cronológica del ADI/FAD», 1962.

Giralt-miracle, Daniel. «Eina revive su historia en el Palau Robert». *La vanguardia*, 1987.

Haddad, Marie El. «Barcelona : Small-Scale Public». Universitat de Barcelona, 2017.

Hernando Morante, María. «Pedagogía de la Bauhaus», 2018.

Huisman, Jaap, Oriol Bohigas, Antoni Llena, y Antoni Mari. *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*. Editado por Museum Het Kruihuis, 1998.

Jordi, Borja, y Zaida Muxí. *Espacio público: ciudad y ciudadanía*. Diputació., 2003.

Jose, P O R, y Corredor Matheos. «El diseño industrial español». *El correo catalán*, 169d. C.

Lupton, Ellen, y Miller Abbot. *El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño*. Gustavo Gili, SL, 2019.

Mañà, Jordi. «La pedagogía del diseño en Barcelona», 1967.

Mestre, Octavio. «Barcelona:un forma de renovaión urbana».

Monclús, Francisco-Javier. «El “Modelo Barcelona”¿ Una fórmula original? De la “reconstrucción” a los proyectos urbanos estratégicos (1979-2004)». *Perspectivas*

*Urbanas/Urban Perspectives*, 2003, 1-13.

Museu del Disseny de Barcelona. «El creixement de les col·leccions». Barcelona, 2013.

«Nuevo Ambiente, cuadernos monográficos sobre decoración nº20». *Blume*. Barcelona, mayo de 1973.

«Nuevo Ambiente cuadernos monograficos sobre decoración nº22». *Blume*. Barcelona, mayo de 1974.

Ospina Tascón, Juan Jose, y Juan Jose. «Parques urbanos. Evolucion histórica, formal y funcional. Estudio de caso: Parque de Joan Miró comparado con los parques del Clot y Montbau.» *RECERCAT (Dipòsit de la Recerca de Catalunya)*, s. f.

Rafols, Albert, y Xavier Misera-. «Escola Eina , veinte años en la vanguardia del diseño». *la ciudad*, 1981.

Redacció. «Ajuntament de Barcelona», 1982.

Sanchez Moya, Eva. «BARCELONA Y ESTAMBUL LA IMAGEN DE LA CIUDAD COMO VALOR DE CAMBIO». UPC, 2010.

Samit Cid, Begonya. «La Bauhaus a les escoles d'art i disseny de Barcelona (1959-1968)». Universidad de Barcelona, 2015.

Valls Campi, Isabel, Marta Colominas González, y Pilar Lluch Mellado. «El momento pop. El mobiliario de plástico en la Barcelona del “desarrollismo” 1966-1971», 2016.

Villanueva Fernández, María, y Héctor Villarías García Diego. «El arquitecto y los inicios de diseño industrial en España». *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, N°6, 2016.

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

[Fig 1] Beth Galí en su estudio BB+GG, (Barcelona)  
[www.pinterest.es](http://www.pinterest.es)

[Fig 2] Casa Dolcet de Rubio y Beller nueva escuela Eina (Barcelona ,1966)  
Archivo histórico EINA, <https://arxiu.eina.cat/index.php/>

[Fig 3] Extracto de tríptico publicitario de Eina (Barcelona 1968)  
Archivo histórico EINA, <https://arxiu.eina.cat/index.php/>

[Fig 4] Recibo de la aportación Eina, de Alexandre Cirici (Barcelona 1968)  
Archivo histórico EINA, <https://arxiu.eina.cat/index.php/>

[Fig 5] Casa Dolcet de Rubio y Beller nueva escuela Eina (Barcelona 1966)  
Archivo histórico EINA, <https://arxiu.eina.cat/index.php/>

[Fig 5] Esquema de organización de la enseñanza en la Eina (Barcelona 1966)  
Archivo histórico EINA, <https://arxiu.eina.cat/index.php/>

[Fig 6] Esquema de organización de la enseñanza en la Bauhuas (Alemania 1922)

[Fig 7] Cartel promocional serigrafiado a cargo de América Sánchez y Alfonso Estrada. Las caras del cubo las forman tres franjas que representan las tres especialidades de diseño (Barcelona, 1966)  
Archivo histórico EINA, <https://arxiu.eina.cat/index.php/>

[Fig 8] Tríptico informativo plan de estudios (Barcelona 1967)  
Archivo histórico EINA, <https://arxiu.eina.cat/index.php/>

[Fig 9] Jornadas de debate con el Grupo 63 (Barcelona, 5 de Febrero de 1967). Archivo histórico EINA, <https://arxiu.eina.cat/index.php/>

[Fig 10] Stand de ADI/FAD en Hogarhotel I, diseñado por Rafael Marquina y Miguel Milá (Barcelona, 1961)  
Espelt Estopa, Guim, y María Jose Balcells Alegre. «ADI/FAD, 1960-1971 Una asociación “hiperactiva” a pesar del franquismo».

[Fig 11] Tomás Maldonado conversando con André Ricard (1967)  
Espelt Estopa, Guim, y María Jose Balcells Alegre. «ADI/FAD, 1960-1971 Una asociación “hiperactiva” a pesar del franquismo».

[Fig 12] Vinagreras diseñadas por Rafael Marquina (Barcelona, 1961)  
Calvera, Anna. *La formación del sistema disseny Barcelona (1914 - 2014), un camí de modernitat*. Universitat de Barcelona, 2014.

[ Fig 13] Diseños premiados en los premios Delta, medallas Delta de Oro de cinco ediciones 1966, 1967, 1968, 1969, 1970 Archivo ADI/ FAD, <https://www.adifad.org/premis/arxiu/>

[Fig 14] Bases de Disueño, primera edición (Barcelona, 1977)  
Fidel, Pepa Bueno. *Disueño, cuando el arte y le diseño jugaron a ser lo mismo 1977-1979*. Tenov., 2019.

[Fig 15] Diploma expedido por los miembros de la junta de ADI/FAD a los participantes de Disueño (Barcelona, 1977) Fidel, Pepa Bueno. *Disueño, cuando el arte y le diseño jugaron a ser lo mismo 1977-1979*. Tenov., 2019.

[Fig 16] Vista general premios Delta y Disueño (Fundación Miró, Barcelona, 1977)  
Fidel, Pepa Bueno. *Disueño, cuando el arte y le diseño jugaron a ser lo mismo 1977-1979*. Tenov., 2019.

[Fig 17] Detalles de la exposición de Disueño 1978 (Fundación Miró, Barcelona, 1978)  
Fidel, Pepa Bueno. *Disueño, cuando el arte y le diseño jugaron a ser lo mismo 1977-1979*. Tenov., 2019.

[Fig 18] Vista general de los premios Delta y Disueño (Fundación Miró, Barcelona, 1977)  
Fidel, Pepa Bueno. *Disueño, cuando el arte y le diseño jugaron a ser lo mismo 1977-1979*. Tenov., 2019.

[Fig 19] Exposición *enviroment experimental*, del curso básico de color de Albert Rafols, plástico, colores, texturas, luces de colores, composiciones volumétricas (EINA, Barcelona, 1968) Archivo histórico EINA <https://arxiu.eina.cat/index.php/>

[Fig 20] Cubierta diseñada para el primer disco de la banda The Velvet Underground por Andy Warhol, un hito histórico del Pop-Art. (1967)  
Archivo histórico EINA, cronología <https://cronologia.eina.cat/lLista.htm>

[Fig 21] Joyería diseñada por Beth Galí (Barcelona, 1966)  
Fotografía de Antoni Bernad.

Huisman, Jaap, Oriol Bohigas, Antoni Llena, y Antoni Mari. *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*. Editado por Museum Het Kruithuis, 1998.

[Fig 22] Revista Nuevo Ambiente, nº20 Casas de Vacaciones, Composición cristalina (Barcelona, 1973) Blume «Nuevo Ambiente, cuadernos monográficos sobre decoración». Barcelona, 1973.

[Fig 23] Sillón Ola, diseñado por Oscar Tusquets y Lluís Clotet, manufacturado Tecmo-G3, (Barcelona, 1970)  
<http://www.tusquets.com/disenador>

[Fig 24] Carret, diseñado por Rafael Carreras  
Valls Campi, Isabel, Marta Colominas González, y Pilar Lluch Mellado. «El momento pop. El mobiliario de plástico en la Barcelona del “desarrollismo” 1966-1971», 2016.

[Fig 25] Taburete Ola, diseñado por Oscar Tusquets y Lluís Clotet, manufacturado Tecmo-G3, (Barcelona, 1970) <http://www.tusquets.com/disenador>

[Fig 26] Carro C, diseño de Joaquim Prats y Carlos Fochs, (Barcelona, 1970)  
Valls Campi, Isabel, Marta Colominas González, y Pilar Lluch Mellado. «El momento pop. El mobiliario de plástico en la Barcelona del “desarrollismo” 1966-1971», 2016.

[Fig 27] Anuncio de la tienda Tecmo-G3 de Jordi Galí  
Archivo histórico EINA, <https://arxiu.eina.cat/index.php>

[Fig 28] Mueble modular realizado con el Cubo de diferentes colores diseñado por Beth Galí (Barcelona, 1966).  
Museu del Disseny de Barcelona, Tráiler de presentación de Objetos Enlazados. Memoria del Diseño en Barcelona, 27/05/2020 <https://ajuntament.barcelona.cat/museudeldisseny/es/noticia/trailer-de-presentacion-de-objetos-enlazados-memoria-del-diseno-en-barcelona>

[Fig 29] Estantería de Cubo componibles diseñado por Beth Galí (Barcelona, 1966).  
Museu del Disseny de Barcelona, Tráiler de presentación de Objetos Enlazados. Memoria del Diseño en Barcelona, 27/05/2020 <https://ajuntament.barcelona.cat/museudeldisseny/es/noticia/trailer-de-presentacion-de-objetos-enlazados-memoria-del-diseno-en-barcelona>

[Fig 30] Dibujo de estantería de cubos componibles diseñado por Beth Galí (Barcelona, 1966)  
Elaboración propia

[Fig 31] Presentación de Cubos Componibles, de Beth Galí, en la exposición de los Premios Delta, (Barcelona, 1966). Museu del Disseny de Barcelona, Tráiler de presentación de Objetos Enlazados. Memoria del Diseño en Barcelona, 27/05/2020

[Fig 32] Estantería de Cubos Componibles, de Beth Galí. (Barcelona, 1966).  
Archivo ADI/ FAD, <https://www.adifad.org/premis/arxiu/>

[Fig 33] Ducha teléfono, de Beth Galí, , en la exposición de los Premios Delta, (Barcelona, 1969). Archivo ADI/ FAD, <https://www.adifad.org/premis/arxiu/>

[Fig 34] Ducha teléfono de Beth Galí, (Barcelona, 1969).  
Huisman, Jaap, Oriol Bohigas, Antoni Llena, y Antoni Mari. *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*. Editado por Museum Het Kruithuis, 1998

[Fig35] Tres posibilidades de composición del mueble Aladino, de Beth Galí, (Barcelona, 1971)  
Fidel, Pepa Bueno. *Disueño, cuando el arte y le diseño jugaron a ser lo mismo 1977-1979*. Tenov., 2019.

[Fig 36] Dibujó de modulación y composición del mueble Aladino  
Elaboración propia

[Fig 37] Mueble para la habitación de los niños en la casa Haus-Am-Horn, de Alma Siedhoff-Buscher (Alemania, 1923)  
[www.pinterest.es](http://www.pinterest.es)

[Fig 38] Proyectos para Barcelona propuestos por Ayuntamiento (Barcelona 1981-1982)  
Area d'Urbanisme. «Plans i projectes per a Barcelona, 1981/1982», 1983, 297.

[Fig 39] Los 10 distritos de Barcelona (1984)  
Haddad, Marie El. «Barcelona : Small-Scale Public». Universitat de Barcelona, 2017.

[Fig 40] Pequeños espacios públicos en los periodos de 1981-1987 y 1988-1992  
Haddad, Marie El. «Barcelona : Small-Scale Public». Universitat de Barcelona, 2017

Fig 41] Vista aérea general de los terrenos del Matadero un año antes de su cierre (Barcelona, 1978)  
Ospina Tascón, Juan Jose, y Juan Jose. «Parques urbanos. Evolucion histórica, formal y funcional. Estudio de caso: Parque de Joan Miró comparado con los parques del Clot y Montbau.»

[Fig 42] El Matadero dejó de funcionar gracias a la presión vecinal para que se proyectara un parque con amplias zonas verdes y de servicios para el barrio.  
Ospina Tascón, Juan Jose, y Juan Jose. «Parques urbanos. Evolucion histórica, formal y funcional. Estudio de caso: Parque de Joan Miró comparado con los parques del Clot y Montbau.»

[Fig 43] Vista general Parque Joan Miró actualidad  
[www.flickr.com](http://www.flickr.com)

[Fig 44] Plano de ubicación proyecto “Dafnis i Cloe” concurso (Barcelona, 1981).  
Redacció. «Ajuntament de Barcelona», 1982.

[Fig 45] Perspectiva proyecto “Dafnis i Cloe” concurso (Barcelona, 1981).  
Redacció. «Ajuntament de Barcelona», 1982.

[Fig 46] Perspectiva proyecto “Dafnis i Cloe” concurso (Barcelona, 1981).  
Redacció. «Ajuntament de Barcelona», 1982.

[Fig 47] Perspectiva de la plaza proyecto “Dafnis i Cloe” concurso (Barcelona, 1981).  
Bohigas, Oriol. «El concurso para el parque del antiguo Escorxador de Barcelona». *Arquitecturas Bis n°40*, 1981.

[Fig 48] Perspectiva de la pérgola proyecto “Dafnis i Cloe” concurso (Barcelona, 1981).  
Bohigas, Oriol. «El concurso para el parque del antiguo Escorxador de Barcelona». *Arquitecturas Bis n°40*, 1981.

[Fig 49] Maqueta del proyecto “Dafnis i Cloe” concurso (Barcelona, 1981). [Fig 50] Biblioteca Joan Miró parque Joan Miró (Barcelona, 1984).  
Bohigas, Oriol. «El concurso para el parque del antiguo Escorxador de Barcelona». *Arquitecturas Bis n°40*, 1981.

[Fig 51] Planta de organización proyecto definitivo parque Joan Miró (Barcelona, 1984)  
Huisman, Jaap, Oriol Bohigas, Antoni Llena, y Antoni Mari. *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*. Editado por Museum Het Kruithuis, 1998.

[Fig 52] Planta composición proyecto parque Joan Miró (Barcelona, 1984)  
Elaboración propia

[Fig 53] Fotografía zona de juegos infantiles parque Joan Miró  
[www.flickr.com](http://www.flickr.com)

[Fig 54] Fotografía zona de juegos infantiles parque Joan Miró  
Huisman, Jaap, Oriol Bohigas, Antoni Llena, y Antoni Mari. *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*. Editado por Museum Het Kruithuis, 1998.

[Fig 54] Fotografía inauguración de la estatua *Dona i ocell* (Mujer y pájaro) (Barcelona, 1982)  
[www.pinterest.es](http://www.pinterest.es)

[Fig 56] Fotografía itinerarios interiores parque Joan Miró  
Huisman, Jaap, Oriol Bohigas, Antoni Llena, y Antoni Mari. *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*. Editado por Museum Het Kruithuis, 1998.

[Fig 57] Fotografía itinerarios interiores bajo sombreados por las palmeras parque Joan Miró  
Huisman, Jaap, Oriol Bohigas, Antoni Llena, y Antoni Mari. *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*. Editado por Museum Het Kruithuis, 1998.

[Fig 58] Vista aérea parque y biblioteca Joan Miró  
[www.flickr.com](http://www.flickr.com)

[Fig 59] Biblioteca Joan Miró acceso principal puerta central parque  
<https://www.architetturaeviaggi.it/>

[Fig 58] Vista aérea parque Joan Miró, vista de la pérgola, pistas cubiertas actuales y plaza principal  
[www.flickr.com](http://www.flickr.com)

[Fig 61] Farola Lamparalta en el parque Joan Miró (Barcelona, 194)  
Huisman, Jaap, Oriol Bohigas, Antoni Llena, y Antoni Mari. *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*. Editado por Museum Het Kruithuis, 1998

[Fig 62] Planos de farola Lamparalta Miró  
Elaboración propia, con información de Catálogo Santa y Cole, colección Ubidermis,  
<https://www.ubidermis.com/es/catalogo/>

[Fig 63] Detalle Lamparalta  
Catálogo Santa y Cole, colección Ubidermis, <https://www.ubidermis.com/es/catalogo/>

[Fig 64] Farola exterior del Sanatorio Antituberculosos, de Alvar Aalto (Pamio, 1929)  
[www.pinterest.es](http://www.pinterest.es)

[Fig 65] Farola Latina en un paseo  
Catálogo Santa y Cole, colección Ubidermis, <https://www.ubidermis.com/es/catalogo/>

[Fig 66] Plano de la farola Latina  
Elaboración propia, con información de Catálogo Santa y Cole, colección Ubidermis,  
<https://www.ubidermis.com/es/catalogo/>

[Fig 67] Maqueta de la farola Latina  
Huisman, Jaap, Oriol Bohigas, Antoni Llena, y Antoni Mari. *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*. Editado por Museum Het Kruithuis, 1998

[Fig 68] Farola Latina en la remodelación del Parque Joan Miró  
[www.flickr.com](http://www.flickr.com)

[Fig 69] Detalle encuentro de Bici Línea Catálogo Santa y Cole, colección Ubidermis,  
<https://www.ubidermis.com/es/catalogo/>

[Fig 66] Plano de la de Bici Línea  
Elaboración propia, con información de Catálogo Santa y Cole, colección Ubidermis,  
<https://www.ubidermis.com/es/catalogo/>

[Fig 71] Bici línea enfrente del ayuntamiento de Hertogenbosch (Holanda, 1994)  
Huisman, Jaap, Oriol Bohigas, Antoni Llena, y Antoni Mari. *Beth Galí : architecture and design, 1966-1998*. Editado por Museum Het Kruithuis, 1998

[Fig 71] Beth Galí en el parque Joan Miró, biblioteca Joan Miró detrás.  
Fotografía de Antoni Bernad.



## ANEXO: ENTREVISTA PERSONAL A BETH GALÍ

### BIOGRAFÍA PERSONAL

- ¿Dónde nació? ¿Dónde pasó su niñez y adolescencia?

Nací en Barcelona, y aquí pasé mi adolescencia, aunque al estudiar en el liceo Francés me sentí muy unida a Francia, por lo que siempre digo que me siento un poco francesa.

- ¿Cuál fue su primer contacto con el diseño y la arquitectura?

Tuve contacto con la arquitectura desde que era muy niña porque nací en una familia de artistas. Mi padre era interiorista y diseñador, dedicado principalmente al diseño de mobiliario. Mi abuelo era pintor, profesor de Joan Miró. Recuerdo ver pasar por mi casa pintores, arquitectos diseñadores...

-¿Que le llevó a querer estudiar diseño?

Yo soy la típica que se encontró en una familia así por casualidad y evolucionó dentro de ella. Al terminar bachiller en el Liceo trabajé con mi padre ayudándole en sus diseños antes de comenzar mi etapa como estudiante en la EINA, en Barcelona.

-¿A qué edad empezó sus estudios en la EINA?

Justo al terminar bachiller, a los 18 años, estaba indecisa porque no sabía lo que quería, me planteé irme a estudiar a Francia, ya que aquí no me convalidaban el bachiller francés. Al final me decidí por EINA porque no me pedían el título y mientras estudiaba ahí me saqué los cursos del bachiller español.

(Beth nos comenta brevemente cómo se estructuraba el bachiller en el Liceo, que recuerda con cariño como “Un poco de Francia en el centro de Barcelona”)

-¿Era muy habitual este tipo de enseñanza (Liceo Francés), en esa época?

Era habitual en familias republicanas como la nuestra, que no quería llevar a sus hijos a escuelas religiosas. Todos mis hermanos y yo estudiamos en el Liceo Francés, era una decisión casi política por parte de los padres, y yo considero que hicieron bien, que fue una decisión acertada. En nuestra competencia lingüística éramos trilingües, porque éramos ya bilingües por el catalán, lo que nos daba mucha agilidad en la comunicación.

(Beth nos cuenta entre risas su experiencia estudiando el bachiller español mientras estudiaba en EINA. “Fue duro, pero cuando uno es joven, es capaz de todo”)

- ¿Tiene hijos? ¿Cómo compaginó el ejercicio profesional con la maternidad?

Sí, tengo dos hijas. Fui madre muy pronto, así que lo compaginé más con los estudios que con el ejercicio profesional. Éramos muy *hippies* en aquella época (ríe), recuerdo ir con el cuco a la escuela de arquitectura y dejarlo debajo de la mesa. Íbamos con ellas a todas partes, éramos muy diferentes. La conciliación como la conocemos hoy no existía, pero no tuve ningún problema, no porque hubiese muchas ayudas sino porque tenía mucho apoyo. En mi misma escalera de casa había una especie de organización para dejarnos los niños, porque casi todas trabajábamos y estudiábamos, nos turnábamos, era una especie de comunidad que funcionaba muy bien. Después ya iban a la escuela y era otra cosa, pero esa primera época era así, no teníamos las bajas que hay ahora y nos organizábamos de esa manera.

## FORMACIÓN EN LA ESCUELA ELISAVA E EINA

- ¿Con cuántos años ingresó en la escuela Elisava? ¿Por qué se decidió fundar una escuela nueva, EINA?

Ingresé en EINA, después de Elisava, que era la única escuela de diseño industrial de Barcelona. En Elisava hubo un cisma dentro de la escuela y los profesores más progresistas fueron los que formaron EINA. Elisava estaba dentro del CICF (Centro de Influencia Católica Femenina), que era solo para mujeres, pero Elisava era mixto, por lo que hubo un choque frontal tremendo, en aquel momento el CICF debía de ser el único sitio en el que podía incluirse, aunque a priori no tuviese mucho sentido.

Los estudios de ingeniería industrial no estaban reconocidos como estudios universitarios, en el 66-67 era todo muy precario en este mundo, no se sabía casi ni lo que era el diseño industrial, las empresas no tenían diseñadores, no existía nada. El FAD, que es la entidad que hizo más por el diseño en España, trabajó por que el país tuviese una entidad de diseño industrial y las empresas empezasen a trabajar con diseños propios. Fue entonces cuando se fundó Elisava, que duró cerca de un año. Los profesores nos preguntaron si queríamos irnos con ellos o si queríamos quedarnos, y todos los estudiantes sin ninguna excepción quisimos fundar la nueva escuela. (Conversamos sobre el número de estudiantes, y Beth nos comenta que eran entre 20 y 30, y que quizás por ello fue fácil que por unanimidad se fuesen todos. “Era un proyecto muy ilusionante, muchos profesionales del diseño y la arquitectura de Barcelona estaban detrás”)

-¿Cómo se accedía a la escuela? ¿Qué ambiente había en esta nueva escuela?

Los que veníamos de Elisava nos incorporamos como a mitad de curso, así que accedimos directamente. Lo recuerdo como una experiencia magnífica porque nos reuníamos con los profesores para hablar sobre como tenía que ser una escuela de diseño. Los diseñadores y arquitectos italianos, con los que teníamos mucha relación, nos guiaban, porque allí ya estaba muy arraigado el diseño.

- La escuela EINA se encontraba muy afín a la metodología de la Bauhaus, ¿qué similitudes recuerda?

Era el referente, en aquellos años no había otro, y todos los profesores seguían esa metodología que se había seguido previamente en la escuela de Ulm, además, había muchos profesores que venían del mundo de las artes plásticas y la arquitectura, y esto también influía. Recuerdo trabajos que eran de investigación, no era ponerse a dibujar un objeto sino que llegar a él era todo un proceso en el que se indagaba sobre cómo se llegaba a esa forma del objeto, era muy Bauhaus.

-¿Qué duración tenían los estudios en EINA?

Tres años, más el último año que era el año de presentación del proyecto final.

- ¿Leía alguna revista sobre diseño?

Claro que sí, ¡nos las hacían llegar todas! Cuando alguien iba a Italia, venía cargado de revistas (ríe). *Casabella*, por descontado, *Forum*, *Domus*...todas estas tienen base en Milán, pero también nos llegaban revistas de Roma, sobre todo a través de Federico Correa, que tenía muy buena relación con los italianos y las traía a la biblioteca de la escuela.

-¿Hacíais algún tipo de intercambio internacional?

No recuerdo hacerlo en la época en EINA, lo recuerdo más de cuando estudié arquitectura. Lo que sí recuerdo en EINA eran las sesiones del Grupo 63, formado por Colombo, Eco...que venían a dar conferencias basadas en cómo enseñar el diseño industrial y vinieron con un grupo de gente que lo recuerdo como algo espectacular, era un lujo tenerlos ahí. Sobre todo porque la escuela Eina, era un chalet en la montaña. En el salón, que era como el aula magna, era donde nos *apiñábamos* para estas conferencias, era algo inaudito. Después de eso, no he vuelto a estar en un ambiente igual, todos mezclados hablando de cómo tenía que ser el diseño.

(Beth nos cuenta cómo se entendían en estas reuniones “Hablabamos una mezcla de italiano, español, francés y catalán, pero lo importante es que nos entendíamos perfectamente”)

-Imagino que también habría mucho contenido político en estas reuniones.

No se hablaba de política demasiado, pero era una escuela mal vista en ese momento, de hecho, teníamos un inspector puesto por el régimen, vestido de civil, que escuchaba lo que hablabamos en todo momento, no sé si se enteraba de algo (ríe). Los estudiantes éramos educados con él, le preguntábamos si había entendido la reunión. Muy a menudo estaba allí y todos sabíamos quién era, se le reconocía enseguida. Esto era habitual en los lugares en los que se pensaba que se conspiraba, pero realmente en estas reuniones no se hablaba de política, sino de cómo se debía enseñar el diseño, pero es cierto que se respiraba una atmósfera de libertad que podía propiciar esta vigilancia. Para empezar era un grupo mixto, y muchos de los profesores estaban expedientados por el régimen, eran considerados gente peligrosa para el país y durante muchos años no pudieron dar clase por su ideología, la represión era bastante dura.

(Conversamos sobre las complicaciones que la represión conllevaba para ciertas revistas y corrientes de diseño y arquitectura)

## DISEÑOS DE MOBILIARIO

-Su primer diseño, el diseño de joyería realizado en plástico, se enmarca dentro de movimiento pop art en Cataluña, ¿Que actitudes compartía con dicho movimiento?

Yo estaba muy bien relacionada con muchos artistas que fueron los introductores del *pop art* americano, que llegó con mucha fuerza a través precisamente de estos grupos de artistas jóvenes. Éramos grupos muy cohesionados, incluso nos vestíamos *pop art*, cuando lo veo a veces pienso ¡Dios mío! (ríe). Mi hermano mayor, Jordi Galí, era también uno de estos introductores de tendencias. Él era pintor, pero traía nuevos estilos de todas las artes, especialmente de la música, iba mucho a Francia, a París, y volvía con discos de movimientos nuevos como el *jazz*. Aquí estábamos a años luz de eso. Él también tenía mucha influencia en el *pop art*, nosotros estábamos ávidos de estas innovaciones que se sucedían en Norteamérica y el resto del mundo. Estos grupos organizaban exposiciones, *jam sessions*...Éramos jóvenes y necesitábamos estas tendencias que venían de fuera. Yo tuve la suerte de ser la pequeña de cuatro hermanos y lo tenía bastante cerca.

(Conversamos sobre su familia y sus hermanos mayores, a los que recuerda con cariño)

-El diseño de mobiliario: cubos componibles, con el que ganó un Delta de oro, se realizó con un nuevo material, el metacrilato. ¿Qué ideas le llevaron a hacer este diseño y a la utilización de este nuevo material?

Esto se escapaba un poco del *pop art*. Estábamos fascinados con los nuevos materiales, porque piensa que en ese momento todos los muebles eran de madera, algo muy tradicional. Yo estaba muy fascinada por las transparencias, por el hecho de que los muebles no fuesen artefactos en medio del espacio sino cosas más etéreas. El metacrilato fue un gran descubrimiento. En Barcelona había una tienda que se llama Servicio Estación (Servei Estació, c/ d'Aragó, 270-272, Barcelona), que era la meca de todos los diseñadores, no tenía ninguna intención de ser una tienda de diseño, era más bien de materiales y tenían de todo: metales extraños, gomas... Allí descubrí el metacrilato, y de ahí salieron los cubos apilables, que era un mueble transparente y etéreo.

-Hoy nos parece algo normal, pero en aquella época entiendo que era algo novedoso un diseño con colores tan puros, tan sencillos...

Claro, por el metacrilato, los colores... Recuerdo que las medidas además eran de 33x33, las de un disco grande, era un diseño modular, apilable... muy Bauhaus. Las palabras que utilizábamos continuamente para describir el tipo de mobiliario que queríamos diseñar: componible, apilable, versátil...

-¿Hay algún tipo de influencia nórdica en estos diseños?

Es curioso porque en aquella época no estábamos tan informados sobre esas corrientes, estábamos más cerca de los italianos, allí ya hacían muebles de plástico o de poliéster. Estábamos siempre más en contacto con ellos, los nórdicos influenciaban más a los arquitectos que querían liberarse de la arquitectura tradicional, los diseñadores lo conocíamos pero no era una tendencia que nos motivase demasiado seguir.

- En esta misma época, en el diseño de moda también está muy presente el plástico en diseñadores franceses, con formas sencillas, ¿cree que hay también una cierta conexión?

Totalmente, estábamos fascinados con Paco Rabanne y con todos los diseñadores de la época. Yo tenía las famosas gafas que eran enteras de plástico, e íbamos por la calle con ellas (ríe). Íbamos a Francia y nos comprábamos pequeños objetos del mundo de la moda, todo de plástico.

-El diseño de la librería Aladino es bastante complejo. ¿Nos puede explicar cómo se acoplan los módulos de la librería Aladino? ¿Qué relación tienen cada una de las piezas para que encajen en un prisma cerrado?

Antes de diseñarlo, construí muchísimas maquetas en cartón. Era un puzle de tres dimensiones, era complicadísimo. Iba haciendo piezas y encajándolas hasta que cogí la geometría y conseguí que no fuesen piezas iguales, que fuesen desiguales.

(Hablamos sobre la posibilidad de que Beth nos facilite fotos o diseños originales de época para completar nuestro estudio

-¿Cómo era tu proceso de creación?

Yo dibujaba pero, principalmente tenía habilidad para hacer maquetas muy pequeñas que después iban creciendo. Las primeras de Aladino tenían unos 10 cm. Trabajaba en ellas y después en dibujos a los que iba pasando las medidas. Casi todo empezaba con una maqueta muy pequeña que nada tenía que ver con la proporción posterior, luego ya se hacía el prototipo a escala real, pero antes había hecho mil maquetas, que iba tirando y al ir viendo la complejidad lo iba haciendo más grande.

-La librería Aladino recuerda a otros muebles también despletables como es el mueble para la habitación de los niños, de Alma Siedhoff-Buscher, estudiante de la Bauhaus. Estudió este mueble cuando realizó Aladino, ¿era un referente para usted?

No lo recuerdo, pero yo creo que Aladino está muy en esto que hablábamos: que se apila, que es flexible, desmontable... Todo esto es muy de esta época, entra dentro de esa metodología de la Bauhaus que hemos comentado. No conozco este mueble pero podría ser que tuviese que ver con Aladino, porque tampoco es algo tan raro, de hecho, era muy común la necesidad de contar con más espacio de almacenaje en las viviendas pequeñas. Es el caso de los biombos, que yo pensaba que tenían que evolucionar hacia un mueble de almacenaje. Aladino nace con la idea de poder estar en cualquier lugar, poder almacenar todo de una forma que no fuese lineal y que no ocupase tanto espacio, que se pudiese plegar. Nos fascinaba lo flexible, lo transformable, estaba *muy en el momento*.

Solo se hicieron tres unidades de Aladino, se vendieron dos y uno me lo quedé yo en casa. Era muy artesanal, no se podía industrializar. Había cuatro módulos distintos, era complicado y caro al lado de los muebles producidos de forma industrial. Eran de aglomerado de madera. La capa final era chapado y luego los pintábamos, unos de blanco y otros de colores: berenjena y verde.

-Además Aladino fue expuesto en Disueño ¿Cómo aparece la iniciativa de Disueño?

Fue una iniciativa de la Junta Rectora de la ADI-FAD. Todos diseñadores. Yo en aquel momento era estudiante de arquitectura, y como todos teníamos estas experiencias frustradas de objetos que era imposible industrializar, en mi caso Aladino, pensamos que estaría bien tener una colección de estos diseños que nunca habían llegado al mercado. Estos objetos que eran como un sueño de los diseñadores, que no piensan tanto en industrializarlos sino en la innovación del producto, son objetos poéticos

Por desgracia duró solo dos años, hasta que la Junta se disolvió. En las dos ediciones hubo unas exposiciones magníficas de objetos muy imaginativos. Es una lástima que no pudiese continuar y se apostase por diseños que pudiesen producirse, porque esta idea de diseño más poético hacía que se creasen cosas preciosas.

(Hablamos sobre el libro que ha salido este año sobre la iniciativa Disueño, escrito por Pepa Bueno, y sobre el material fotográfico y documental que existe sobre las dos convocatorias celebradas)

## ETAPA DENTRO DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA

-¿Por qué decidió estudiar arquitectura, después de acabar los estudios como diseñadora? -  
¿Cómo cree que su formación inicial como diseñadora se ve en sus obras de arquitectura?

Yo creo que lo había tenido siempre en la cabeza, porque creo que la arquitectura tiene mucho de diseño y viceversa, a mí me ha ayudado muchísimo haber pasado una etapa como diseñadora para luego mi trabajo como arquitecta. Porque al final en la arquitectura acabas llegando, hasta el último detalle. Los dos procesos creativos tienen mucho que ver (como decía Gropius: de la cuchara a la ciudad), ya que son procesos de pensamiento, procesos de ir construyendo las ideas e ir plasmándolas en una realidad.

Era evidente para mí que terminaría estudiando arquitectura, a día de hoy sigo diseñando muchas cosas, no he abandonado ni voy a abandonar el diseño industrial, porque me apasiona.

- ¿Cuántas mujeres había en la escuela en ese momento?

Éramos tres mujeres. Recientemente he estado con una de ellas, Asunción Puig, la otra era una sobrina de Correa. En total éramos 600 estudiantes cuando nos reuníamos todos los módulos, esto en el primer curso, luego había un bajón a 300 alumnos.

Un compañero siempre me decía que nos admiraban y era cierto, nos mimaban mucho. Muchos pensaban que éramos muy buenas en lo que hacíamos, más cuidadosas en el dibujo, en el diseño...

Al hecho de ser mujer se unía que éramos bastante más mayores que el resto de estudiantes, porque yo estudié también casi dos años de Exactas (Matemáticas), para mí son pura estética, cuando salí de EINA, la escuela de arquitectura estuvo cerrada, me tocó la época de manifestaciones 1972, así que me metí a Exactas.

Luego en la escuela de arquitectura había más gente que venía de otras carreras y nos llevábamos varios años con el resto de compañeros. Estudié durante 5 años más el proyecto final, me tocó el plan del 1967 que duró muy poco tiempo.

-¿Tenía algún referente femenino, que le impulsara a trabajar en solitario?

Mujeres arquitectas con estudios propios prácticamente no había, casi todas trabajaban con su marido o para una empresa. En esta época fue un salto el tener un despacho propio, así que fui de las primeras en trabajar en solitario, de hecho, mis compañeras tendían también a trabajar con sus maridos, a mí me parecía una barbaridad (ríe).

-¿Cómo fue la experiencia en la universidad de Barcelona?

Tuvimos la mejor plantilla de profesores que ha tenido la escuela, era justo cuando empezaba la democracia y hubo una especie de *boom* en la escuela. Fue entonces cuando entraron Moneo, Albert Viaplana, Helio Piñón, Alfonso Milá, Oscar Tusquets, Jordi Garcés, Estudio Per... Qué suerte que tuvimos de enganchar justo en el momento del gran cambio de la escuela de arquitectura, nosotros íbamos abriendo cursos con todos estos nuevos profesores, además de aprender muchísimo, nos lo pasamos genial, creo que no tiene nada que ver con la carrera de hoy en día, porque sufren muchísimo (ríe).

-¿Cuál fue su trabajo final de carrera?

Lo recuerdo perfectamente. Veníamos del último curso de carrera que era con Rafa Moneo, habíamos hecho estaciones marítimas, campos de fútbol, estructuras complejas y muy grandes, entonces quería hacer algo pequeño. Mi trabajo era una casa de dos pisos, le llamé "Casa Casas" porque eran dos casas que tenían que parecer una. Escogí la cosa más pequeña porque quería llegar hasta el último detalle, esto es por mi formación como diseñadora. Llegué a diseñar todo, las manecillas de las puertas, el mobiliario, la cocina, diseñé toda la casa hasta el último detalle, lo que gustó mucho al tribunal, porque me puso un sobresaliente. Alfonso Milá fue mi tutor en este trabajo, él había trabajado muchos años con Coderch, para este proyecto elegí a la persona adecuada.

-En aquellos años 14 estudiantes entraron en la administración para formar parte de los proyectos de la nueva ciudad de Barcelona. ¿Cómo fue su primera experiencia dentro del mundo profesional? ¿Cuál fue la clave para el éxito de los proyectos de espacio público que se hicieron por todo Barcelona en aquellos años?

Eso fue otra ventana que abrimos, pienso que abrimos la ventana de EINA, luego la de la escuela democrática, luego el ayuntamiento... Íbamos abriendo camino y fue porque nos tocó vivir en esa época, si llegamos a nacer diez años después, ya no lo pillamos (ríe). Los que llevaban años trabajando ahí nos llamaban los *golden pencil*, porque íbamos ahí y nos pasábamos la noche trabajando. Imagínate lo que era esto en la administración pública, lo recuerdo como otra época fantástica.

En Barcelona estaba todo por hacer: calles, plazas, avenidas, espacios públicos... Cada uno tenía un distrito e íbamos creando. Todo empezó porque hubo un alcalde, Narcís Serra, que se rodeó de un equipo magnífico, junto al que dijo: ¡Basta! al urbanismo que había hasta ese momento, y se sumó a la teoría de los pequeños espacios para formar la ciudad, a un urbanismo muy próximo a la comunidad, muy de hablar con los vecinos, algo que también pasaba en Portugal. Se juntó esto con un buen momento político, y fue maravilloso.

-Dentro de la renovación de Barcelona realizó su primera obra, el parque Joan Miró, junto a Andreu Arriola, Marius Quintana y Antoni Solans. ¿Qué otros arquitectos se presentaron al concurso? Cuéntenos un poco como funcionó el concurso.

Fue el primer concurso que se hizo en Barcelona, porque antes no se hacían. Nos presentamos un equipo muy grande, éramos muchos más que esos, gente que habíamos estudiado juntos en la escuela, de hecho, yo participé aún como estudiante. Era todo muy diferente a como es ahora, porque había que llevar los paneles todos hechos a mano. Lo presentamos y lo último que pensábamos es que ganaríamos. En el tribunal estaba Moneo, que nos daba mucho miedo, porque habíamos coincidido con él en la escuela, también estaba Oriol (Bohigas), que era el concejal de urbanismo.

-El parque Joan Miró se encuentra, donde estaba el antiguo matadero municipal en el ensanche Cerda. ¿Qué dificultades encontraron en cuanto a la relación con la ciudad y la organización del programa?

Era el primer parque que se hacía en la ciudad y era para que la gente que viviese cerca tuviese la posibilidad de organizar eventos grandes, grandes concentraciones que hasta ese momento estaban prohibidas, por ejemplo, el carnaval estaba prohibido en España. Hicimos un parque para que la ciudad pudiese hacer las fiestas más grandes que nunca había hecho. La gente tenía que poder hacer sus actividades, sus eventos al aire libre, fue también una reivindicación. El proyecto fue muy lento, duró muchos años, desde el 81 hasta el 88, aproximadamente.

-Dentro de este equipo de arquitectos, ¿usted se encargó de alguna parte en concreto cuando proyectaron el parque?

Recuerdo el momento en que no parábamos de hablar, nos poníamos delante del lienzo y no parábamos de hablar del proyecto, de las necesidades del barrio. Eran proyectos en los que había mucha carga dialéctica previa y eso es algo que recuerdo perfectamente, porque éramos un equipo muy grande y teníamos que hablar mucho para definir las ideas. Era un proyecto en el que todas las partes eran de todos, siempre digo que no me dedicaría a la arquitectura si la hiciese sola en una habitación, cualquier cosa es un proceso de pensamiento, de debate en equipo. Sobre todo cuando eres joven, no habíamos ni salido de la escuela.

-¿Se respetó la propuesta que se presentó al concurso con respecto a lo que se construyó luego? Sí, totalmente.

-Actualmente el parque ha cambiado, frente al proyecto original. Se han puesto rampas, se ha construido un parking subterráneo, se ha construido un polideportivo. ¿Por qué el proyecto original no los planteo?

En general, el concepto original sigue ahí, y cuando ha habido que hacer modificaciones siempre se nos ha consultado para hacerlas, y eso es de agradecer. Que se conociese el autor de las obras era algo muy importante en esa época, algo que ahora se ha perdido. En aquella época, todo tenía un autor y se hacía mucho hincapié en que todo lo que se hiciese, tanto dentro como fuera del ayuntamiento, tuviese un nombre propio. Ahora hay esta corriente de no dar importancia al autor concreto, de hacerlo más universal.

-¿Puede deberse también a una degradación de la profesión?

Tienes toda la razón y esto empieza por los políticos, a los que no les interesa el urbanismo o la arquitectura como lo entendíamos nosotros. Les interesa más que se hagan cosas de forma continua, de forma quizás mucho más pragmática. Están preocupados por arreglar errores que se han podido cometer antes, o por temas sociales, que están muy bien, pero eso tiene que tener una repercusión en la arquitectura y el urbanismo. Por ejemplo el tema de la gente mayor, cómo la ciudad puede devolverle a esa gente todo lo que ha hecho por ella. Hay formas de que la gente mayor se sienta cómoda en su ciudad sin estar hacinados en residencias, y esto tiene que ver con el urbanismo, temas que considero ahora que deberían tratarse y serían la gran revolución social, esto tiene que ver con el urbanismo y la arquitectura.

-También tiene que ver con que en España no se diferencia la arquitectura del urbanismo, porque se piensa que es lo mismo. Esto es algo que en el extranjero tiende a pasar menos, ¿tú qué opinas?

A mí es algo que me indigna, cuando salgo se enajena al paisajista, al urbanista y al arquitecto. Yo creo que la arquitectura en general tiene esa parte humanística que hace que todo tenga que ir más unido, espero que esto no se pierda en España porque lo considero muy importante. Esto es como los concursos, ahora estoy en un jurado y parecía que solo se podía presentar gente que había hecho unos edificios concretos, y es como: “Oiga, que los arquitectos sabemos hacer desde eso hasta una ciudad”, es dramático y me parece una tontería inmensa. El mundo va hacia la especialización y eso tiene sus problemas.

## MOBILIARIO URBANO

-Su primer diseño de mobiliario urbano fue una farola para el Parque Joan Miró, Lamparaalta. ¿Por qué vio la necesidad de diseñar una farola y una iluminación propia para el parque?

Es lo que he comentado antes, cuando tienes el *veneno* del diseño en el cuerpo te gusta llegar hasta el detalle. En España no había muchas empresas que hiciesen mobiliario urbano, y por eso empezamos a diseñar estas farolas, las que había eran las estándar que ponían indistintamente por toda la ciudad.

- En muchas de sus obras de diseño urbano, incorpora diseños propios de mobiliario urbano. ¿Por qué cree que el diseño de mobiliario urbano es importante?

Sobre todo hemos diseñado muchas farolas, diseñamos para muchas ciudades como Rotterdam o Hamburgo, que dan una pauta en el espacio público, una cierta volumetría.

## ESTUDIO PROPIO

- ¿Cuándo y por qué decidió tomar el camino de abrir su propio estudio?

Cuando dejé el ayuntamiento en el año 87 o algo así, después de entrar en los Juegos Olímpicos, en IMPU, que era una entidad medio privada medio pública, paramunicipal, y nos permitía tener nuestro propio estudio. Hasta entonces estábamos haciendo cosas fuera de Barcelona con gente todavía de la escuela, teníamos aún esa inercia de trabajar juntos. No podíamos trabajar en nuestra ciudad porque estábamos en el ayuntamiento, y no se podían combinar los proyectos de carácter público con nuestros propios proyectos privados. En Barcelona yo he trabajado poco, porque enseguida empecé a ganar concursos fuera de España, y eso me ha llevado a trabajar más en el exterior.

- ¿Cuál es la primera obra que realiza en solitario?

Mi primera obra en solitario fue en Holanda (Hertogenbosch).

¿Ha recibido más oportunidades profesionales en el extranjero que en España?

Sí, muchas más en el extranjero. Fue también una casualidad porque gané un concurso en Cork, Irlanda, se realizó la obra y empezaron a llegar más oportunidades. Después Holanda, Alemania, Bratislava...ha sido como una cadena, cuando te das a conocer fuera de España con proyectos tan importantes, luego te vienen a buscar y todo empieza a funcionar.

### **TEMAS DE ACTUALIDAD**

- En la actualidad se está hablando del urbanismo inclusivo, que me recuerda a lo que nos ha comentado del urbanismo que se proponía en los 80 en Barcelona. ¿Qué opina de esta mirada inclusiva, se ha conseguido?

Desde el punto de vista del diseño de las ciudades, en los 80 los únicos que iban a las reuniones de vecinos, en las que se hablaba de cómo tenían que ser las urbes eran hombres, tampoco había migrantes. Por ejemplo en Holanda, que es el país de la permisividad y de la participación ciudadana, había más vecinas que vecinos en esas reuniones. Las mujeres estaban ahí, reivindicando sus necesidades, eso en España no pasaba. En ese momento, las vecinas en España tenían que haber sido también las reivindicadoras de sus necesidades de cara a diseñar las ciudades.

(Hablamos del urbanismo, de los políticos, de la ciudad de Barcelona..)