

## ESCULTURAS Y ESPACIO PÚBLICO EN LA CIUDAD DE BARCELONA

Ignasi de Lecea

Arquitecto, jefe del Departamento de Arquitectura del Ayuntamiento de Barcelona

Originalmente en Simposium internacional "Futur i funció de l'art contemporani a l'espai urbà".

Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona

Barcelona 21 de octubre de 2000



Para iniciar una reflexión sobre esculturas y espacio público en la ciudad la imagen de la Piazza del Campidoglio, despojada de la escultura ecuestre del emperador Marco Aurelio (1), durante los largos trabajos de restauración, puede ser un punto de partida. Miguel Ángel utiliza esta escultura casi como un *objet trouvé* en el que centra la composición de la plaza. La escultura trasciende de su significado original, ya no representa a Marco Aurelio sino a Roma, a la memoria de la antigua Roma sobre la que se sustenta toda la plaza. Miguel Ángel utiliza una pieza del pasado para anclar la plaza en la historia de Roma. La plaza sin la escultura, sin la memoria, aparece vacía.

En el debate que luego abriremos, sobre las relaciones entre arquitectos y artistas, la posición de Miguel Ángel es aquí paradigmática. Él es el artista, él es el autor de la composición global para la cual toma prestada una obra anterior.

La obra de Miguel Ángel anticipa un *bel composto*, una composición global que no puede descomponerse fácilmente en partes. En esta misma línea la Piazza Navona de Bernini (2) da un paso más: el vacío existe previamente, tan solo se trata de ocuparlo. La dimensión vertical de la plaza no se confía a las fachadas preexistentes sino tan solo a los nuevos elementos que se sitúan sobre el plano de la nueva plaza. La plaza evoca el poder del papa Inocencio X, el renacimiento de una nueva Roma imperial que se manifiesta también a través de la apropiación del sol de Egipto, del obelisco de la eternidad. El obelisco y las fuentes son el centro de la composición y el centro de atención.

En clave actual encontramos esta intervención conceptualmente muy próxima a las operaciones de Barcelona de los últimos años, que casi siempre tienden a configurar un vacío –a darle forma- casi al margen de los límites edificados, en donde la mayor parte de los espacios sobre los que se interviene carecen de un orden de fachadas que los apoye y se tiende a establecer un nuevo orden de la superficie con una cierta autonomía sobre sus límites.

Hagamos pues una breve aproximación local. Cuando se proyecta la nueva Rambla del Raval (3) los autores del proyecto se plantean la colaboración de un escultor. Una primera aproximación sugiere que la intervención debe orientarse hacia una obra que fije la presencia del espectador, una obra en la tradición de las fuentes, del arte cinético o de la luz, una obra que se convierta en punto de atención del espacio y que lo ordene.

La imagen de la Piazza Navona había sido asociada de manera recurrente a este espacio. Sus dimensiones son muy parecidas y se recurría siempre a ella cuando se trataba de explicar qué resultaría del derribo de cinco manzanas entre las calles Cadena i Sant Jeroni.

¿Cabría pensar en una aproximación contemporánea a la obra de Bernini? Los trabajos de David Medalla en los años 1960, sus *Bubble Machines* y *Cloud Canyons* sugerían que éste era un camino posible, aunque técnicamente arriesgado y difícil de verificar hasta que no se hubiera materializado el gran vacío, hasta que no se hubiesen derribado las cinco manzanas.

La propuesta de David Medalla, vinculado a nuestra ciudad en su amistad con Jaime Gil de Biedma, plantea situar dos *Cloud Canyons*, dos cañones de nubes, uno a cada extremo de la Rambla del Raval, elementos cambiantes, de sutiles reflejos, que constituían una metáfora de nubes fijadas al suelo, elementos cinéticos capaces de seducir, de hipnotizar al espectador y hacerle olvidar las nuevas arquitecturas de los edificios. La propuesta se encuentra en estudio en el seno del Consejo Asesor de Esculturas del Ayuntamiento de Barcelona. Después hablaremos de las características y funciones de este Consejo, y retornemos al pasado.

Al pasado de la Ilustración y del Barroco donde los nuevos ejes urbanos otorgan a la escultura, sobre todo en las grandes capitales, un papel compositivo esencial y, al propio tiempo, una ocasión de conmemorar a los héroes del nuevo Estado. La escultura de José I en la Praça do Comércio en Lisboa -1775- (4) es un buen ejemplo en este sentido. En un área donde se ha conseguido eliminar el tráfico, podemos aproximarnos más fácilmente a la imagen de esta escultura cuando fue creada.



4



5



6

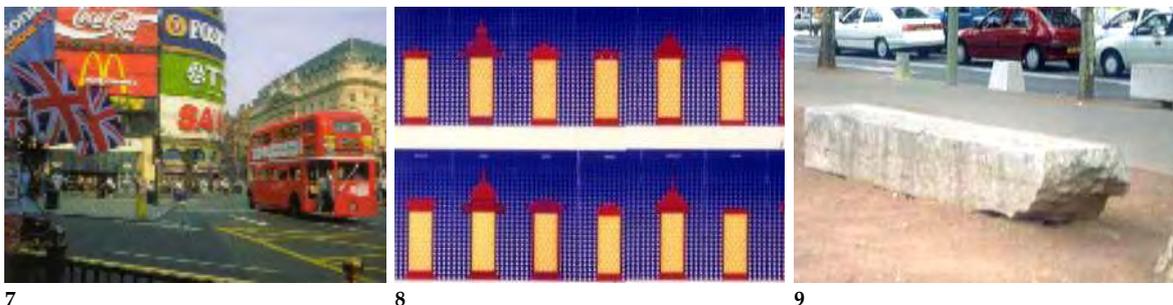
Cuando en el siglo XIX se acometen en diversas ciudades europeas grandes procesos de renovación urbana y se empieza a plantear la urbanización de la ciudad como un todo, más allá del acondicionamiento o embellecimiento puntual de espacios singulares que acabamos de presentar, es cuando la escultura -el monumento- pasa a jugar, con carácter general, un papel destacado en esta nueva cultura urbana y se convierte en instrumento de propaganda de los nuevos regímenes, de sus héroes y de sus hazañas y al mismo tiempo en elemento de caracterización y de singularización de un espacio público determinado. Los monumentos aparecen como hitos de referencia urbana que al tiempo que consolidan y completan la tercera dimensión de un espacio urbano que es esencialmente plano, le añaden una dimensión temporal: el tiempo de la Memoria.

Con el tiempo muchas de estas esculturas, escasamente consideradas en la historiografía del arte por su valor artístico, se han convertido en imágenes inconfundibles de las ciudades donde se asientan, de las que asumen el papel de símbolo y representación, de postal. Solamente en los últimos años la escultura pública empieza a ser objeto del interés de los historiadores y críticos de arte.

Mientras tanto la ciudad ha cambiado: la vieja República compite con el movimiento del tráfico, con los colores de los autobuses (5); una situación que lleva a cuestionar en los años 1950 la propia permanencia del monumento. Los antiguos monumentos pasan de ser considerados elementos venerados, rodeados por una verja que hoy casi siempre ha desaparecido y que les otorgaba un carácter casi sagrado, a entenderse como obstáculos al tráfico rodado, nuevo señor de la ciudad en la segunda mitad del siglo XX.

Pero el tráfico no es el único competidor de la escultura pública. Los espacios públicos de la ciudad han pasado a convertirse muchas veces en un almacén de trastos, y la publicidad en elemento omnipresente en las

imágenes urbanas contemporáneas. Una fotografía actual de cualquiera de los viejos elementos simbólicos reflejará esta nueva situación. La puerta de Alcalá de Madrid surge hoy agazapada bajo un mar de publicidad y mobiliario. Si Carlos III levantara la cabeza... (6). Más allá la fuente de Eros en Picadilly Circus ha desaparecido prácticamente frente al telón de fondo de las fachadas publicitarias de los edificios de la plaza (7). Es ya prácticamente imposible concebir una imagen, una fotografía de la ciudad europea o americana de la segunda mitad del siglo XX en la que no aparezcan mensajes publicitarios y nada más significativo de este período que el anuncio convertido en arquitectura en las propuestas de Robert Venturi.



A lo que hoy llamaríamos la publicidad institucional que caracterizó los primeros monumentos y esculturas públicas erigidas a la gloria de los gobernantes y de sus hazañas, le ha surgido un potente contrincante: la publicidad comercial. El planteamiento de la escultura monumental en su imposición por el tamaño y la potencia del mensaje ha perdido ya la batalla. En estos términos ninguna escultura podrá competir desde ahora con un anuncio de la Coca-Cola, ni en el tamaño ni en el color.

Afrontar hoy un proyecto de escultura pública significa entender que la batalla está en otro terreno, que la escultura urbana no puede ya competir en la dimensión y en el impacto de la forma con la ciudad de los anuncios y los coches. Y en este espacio de tiempo en que se han sucedido las grandes transformaciones que han llevado a la actual escultura contemporánea, los antiguos héroes se han convertido a veces en villanos: el gran empresario industrial del siglo XIX, cuya memoria quisieron homenajear sus colegas para siempre, es hoy recordado por muchos por su relación con el tráfico de esclavos antes que por sus méritos como empresario y como mecenas. Pero, además, a falta de otro elemento de ornato, de decoración o de identificación de la ciudad, el mobiliario urbano ha tendido a menudo a asumir o suplantar estas funciones de embellecimiento y significación contraviniendo incluso en ocasiones sus propias exigencias funcionales.

Así podría entenderse el banco de piedra, creo que de la plaza Antonin Poncet de Lyon (8), donde el objetivo no es la comodidad sino los valores plásticos del elemento: el polimorfismo de las columnas publicitarias (9) - de idéntica función pero variables en su forma- que se ofrece como elemento de caracterización a las ciudades donde se pretenden instalar, y que permiten elegir desde el facsímil de columnas del siglo XIX, con cabezas de león para París o de oso para Madrid, hasta a las creaciones de los más prestigiosos diseñadores contemporáneos. Esta actitud hacia el mobiliario urbano se refleja, casi a nivel de caricatura, en la cabina de teléfonos convertida en monumento, en el centro de una plaza hexagonal en Faro (Portugal) (10), o a otro nivel en la bellísima lámpara *Lampelunas* proyectada por Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña para el jardín barcelonés de Vil.la Cecilia (11) donde el elemento de iluminación asume características netamente escultóricas más allá de la estricta funcionalidad.



10



11



12



13



14

En este marco hostil los artistas contemporáneos han tanteado diferentes aproximaciones y lenguajes para la nueva escultura pública de los finales del siglo XX. Una primera línea de trabajo trata de emular el papel urbano de la escultura anterior, rehuyendo el papel de representación de la memoria y planteando el monumento sin referencia, aquello que pasará a denominarse escultura y no estatua, tal es el caso de *Barcelona Head* de Roy Lichtenstein (12). Pero la escultura pública tampoco queda al margen de la cultura de desmaterialización del objeto artístico que remueve las bases del arte contemporáneo desde los años 1960, a partir de la que se plantean obras que tienden a desaparecer en el paisaje inhóspito de la ciudad, que se empotran en el suelo y que desde allí luchan por su presencia con la única arma a su alcance: la poesía. Tal es el caso, siempre refiriéndonos a Barcelona, de *Crescendo appare*, de Mario Merz (13), o de la *Rosa dels vents* de Lothar Baumgarten (14).

Actitudes paralelas en el tiempo, y en este ámbito antimonumental y desmaterializador, se encajan en la tradición de los *Earthworks* y de la cultura del *Land Art* norteamericano y se inclinan a la monumentalización del propio lugar como tal, a asumir un nuevo concepto del jardín urbano contemporáneo que abandona la concepción del jardinero artesano para entrar de nuevo, y por la puerta grande, en el campo del arte. En esta línea *L'Ordre d'avui* de l'artista escocés Ian Hamilton Finlay (15) en la colina del Carmel, dentro del ámbito del nuevo *Parc dels Turons*, sería una referencia. Otras obras, al fin, incorporan ideas tan ajenas al concepto de monumento como la utilidad o la funcionalidad, en las que la vertiente lúdica, la escultura como aparato o elemento de juego, acabará asumiendo un papel importante, como el *Drac* del parque de *L'Espanya Industrial* de Andrés Nagel (16). El panorama debería completarse para considerar los artistas que han utilizado los medios de la publicidad para elaborar su obra, para expresar sus propios mensajes, como Félix González Torres o Hans Haacke entre otros, y también a otras propuestas de carácter temporal como la caravana de Michael Asher. pero nos centraremos aquí en las propuestas de carácter permanente que constituyen la base de la colección de Barcelona.

Una mirada contemporánea a muchos monumentos antiguos nos permitiría releerlos hoy bajo alguna de estas nuevas interpretaciones. Los héroes de ayer, como hemos dicho, no son necesariamente los héroes de hoy, la memoria de muchos personajes o hechos han muerto antes que los objetos que las conmemoran, y hoy muchos de aquellos monumentos pueden llegar a considerarse como esculturas en sí mismas al margen de su inicial dedicación. Los leones del pie de la columna de Nelson en *Trafalgar Square* se han convertido en un objeto lúdico con gran capacidad de atracción (17). Aun así la reacción política y popular frente a la agresión de que fueron objeto diversas esculturas de héroes ingleses en *Trafalgar Square* durante la manifestación del pasado 1º de mayo de 2000 en Londres, tras la cual el Primer Ministro apoyaba públicamente el castigo ejemplar de los agresores y solicitaba la colaboración familiar y ciudadana para identificarlos, nos vuelve a hacer reflexionar sobre hasta qué punto no puede asegurarse tan rotundamente que se hayan perdido los valores que representaban.



15



16



17

Los héroes de Barcelona no son gobernantes o guerreros, son santos, mitos o poetas.

Barcelona no ha sido capital política en época reciente y ello se refleja en las características de los monumentos y esculturas que ya desde el siglo XVII se sitúan en los espacios públicos de la ciudad, continúan muy puntualmente en el siglo XVIII y se desarrollan de manera espectacular con motivo de los grandes hitos del desarrollo de la ciudad moderna: la Exposición Universal de 1888 y la Exposición Internacional de 1929.

Un programa de arte público contemporáneo no puede olvidar las trazas de la historia sobre la que se asienta. Aquí nos referiremos a ella a través de cuatro ejemplos históricos significativos: el monumento a Santa Eulàlia, del siglo XVII; la fuente de Hércules del siglo XVIII; y las obras de 1888 y 1929.

El monumento a santa Eulàlia (18) es la primera escultura pública que mantenemos en Barcelona. Dedicado a la patrona de la ciudad, una mártir cristiana del siglo IV, fue erigido inicialmente como una escultura en madera con una base de mármol blanco y negro y una reja que se alzaba en uno de los cruces de caminos de acceso a la ciudad donde se situaba el cementerio del hospital de san Lázaro. Doce años más tarde el monumento estaba muy deteriorado -una primera nota de atención sobre la durabilidad de los materiales en los monumentos conmemorativos- y se encarga un nuevo conjunto en piedra que se inaugura en 1687 y que es la base del actual. El monumento sufre las vicisitudes de los tiempos: se pretendió desmontarlo durante el trienio constitucional en paralelo a la desaparición del cementerio, dio acogida más tarde a una fuente cuando se produjo la traída de aguas a la ciudad, y fue destruido en buena parte el 19 de julio de 1936 cuando se inició la Guerra Civil española y reconstruido después de la guerra. A lo largo de todos estos avatares el monumento cambia varias veces de emplazamiento en el mismo entorno en razón de las diferentes obras de acondicionamiento de la plaza. Su historia, en definitiva, es un reflejo de la historia de la ciudad y de las ideologías que en ella se desarrollan.

El monumento más antiguo en el espacio público de Barcelona que todavía sobrevive bastante entero a esta compleja historia de la ciudad es la fuente de Hércules (19) de Salvador Gurri y Josep Moret, homenaje al fundador mítico de la ciudad, inaugurada el 1797 en el antiguo paseo de la Explanada, un paseo hoy desaparecido que fue el primer espacio verde construido para el ocio ciudadano. La fuente sirvió para el homenaje de la ciudad a Carlos IV y a la reina María Luisa con ocasión de su visita a Barcelona. Según parece fue después trasladada a la plaza de Blasco de Garay, después al palacio de Bellas Artes de la Exposición de 1888 y situada finalmente en su actual emplazamiento (Paseo Sant Joan-Còrsega) en 1928.



18



19



20



21



22

Pero, como decíamos, el desarrollo de la escultura pública de Barcelona debe asociarse a los grandes hitos del desarrollo de la ciudad moderna: la Exposición Universal de 1888 y la Exposición Internacional de 1929.

El entorno de la Exposición de 1888 resulta un marco excelente para el desarrollo de la escultura pública de Barcelona. La Cascada del parque de la Ciudadela, el conjunto escultórico del actual paseo de Lluís Companys y sobre todo el monumento a Colón, son una excelente muestra de la escultura catalana del momento.

Hacia más de cien años que la Real Junta Particular de Comercio había fundado una Escuela Gratuita de Diseño, después Escuela de Nobles Artes o *Escola de Llotja* y que desde 1819 acogería también los estudios de Arquitectura. Sin esta escuela es difícil entender la existencia y cualificación de un grupo tan importante de escultores y el marco de colaboración que se abrió con los arquitectos con los que habían compartido estudios.

El monumento a Colón (20) sería para mí la obra más destacable de las construidas con ocasión de la Exposición de 1888, pero también es representativa de la complejidad de los procesos de decisión que se refieren a este tipo de obras: surge a partir de la iniciativa de un prohombre de la ciudad en 1852, veintidós años más tarde se conviene el emplazamiento y en 1882 se falla inicialmente el concurso a favor del proyecto del arquitecto Gaietà Buigas y, tras sucesivos concursos para cada una de las figuras, concursos que en ocasiones se declaran desiertos, se inaugura finalmente el monumento por la Reina el 1 de julio de 1888, doce días después de la inauguración de la exposición.

El monumento a Colón constituye un alarde tecnológico de la metalurgia catalana de entonces, sobre el cual insistiremos más adelante, pero sobre todo –en palabras de la época– “se reveló, por primera vez, esa cohorte de jóvenes artistas que no luchan sin vencer, ni vencen sin razón, paseando triunfantes en concursos nacionales y extranjeros, la gloriosa enseña del arte catalán”. El conjunto, que incorpora la obra de al menos 12 artistas distintos, es una excelente pieza que permite estudiar y visualizar la escultura de este período en Barcelona. Pero, por encima de su indudable calidad, o precisamente por ella y por su magnífico emplazamiento, es una de las pocas esculturas públicas que ha llegado a convertirse en símbolo y representación de la ciudad, en postal, junto a la *Dama del Paraigua* y, en época contemporánea, las de Miró y Oldenburg.

Una excelente representación de la siguiente generación de escultores se muestra en la plaza Catalunya (21), una de las obras de ornato de la ciudad que se realizan con ocasión de la Exposición Internacional de 1929. El orden pautado de la plaza con esculturas del mismo tamaño facilita un análisis preciso de la escultura de esta nueva generación.

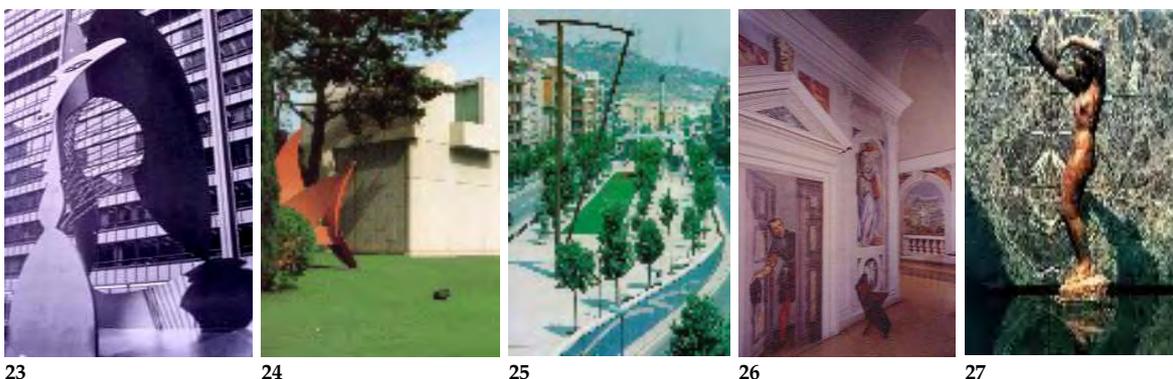
El punto de partida del programa de arte público contemporáneo en Barcelona se sitúa claramente en la elección del primer consistorio democrático de la ciudad en 1979. El nuevo Ayuntamiento democrático apuesta por un importante proceso de renovación urbana, de “reconstrucción de la ciudad”, donde las intervenciones sobre el espacio público son la manifestación más significativa. En ese marco se plantea que la escultura pública y el monumento deben jugar un papel importante. Pero frente a la idea dominante en la época que concebía la escultura pública formando parte de jardines de esculturas o museos al aire libre, el proyecto de Barcelona se plantea el papel de la escultura en el espacio público en la línea de la tradición anterior, como elemento que completa la urbanización de la ciudad, como elemento esencial para que un sector de ésta adquiriera todas sus características urbanas.

Oriol Bohigas, el artífice de esta línea de intervención en el espacio urbano de Barcelona, plantea “monumentalizar la periferia” como uno de sus objetivos y para precisarlo acude a la etimología latina de monumento (*monere*, recordar), enfatizando la necesidad de los monumentos en la ciudad como elementos que visualizan la identidad colectiva, como elementos de la memoria en los que se apoya la conciencia urbana de la ciudad.

Esta actitud, que toma mucho del pasado en cuanto al emplazamiento de la escultura o monumento y a su consideración como elemento de significación urbana, se inserta en el presente a través de un decidido empeño en adoptar técnicas e imágenes contemporáneas en el tratamiento de estos nuevos elementos de la significación urbana y de la memoria.

Cuando Oriol Bohigas plantea la cuestión en estos términos han transcurrido 40 años desde la finalización de la Guerra Civil, un período de desmemoria que sucedió al desmantelamiento de algunos monumentos no gratos al nuevo régimen como el de Pi i Margall, o los de Francesc Layret, Rafael de Casanovas o el Dr. Robert (22), un período durante el cual nuestra ciudad y nuestro país no pudieron expresar públicamente su memoria. Cabe imaginar el disgusto del ejército vencedor al desfilar por la Diagonal bajo el obelisco coronado por la República, símbolo de todos los males que habían combatido.

Los viejos monumentos son repuestos con la democracia, pero cuando Oriol Bohigas está planteando esta política el clima en el panorama artístico no era favorable a los héroes –no debe olvidarse a este respecto la incidencia de la guerra del Viet Nam-. La incipiente escultura pública que domina esta época rechaza el homenaje y la memoria y se sitúa, sin título ni pedestal, en las operaciones de reforma urbana que se producen en las ciudades norteamericanas sobre los años 1960. Acaso la más representativa entre éstas sea la obra de Picasso en Chicago (23) –1967- donde solamente la terquedad del arquitecto del edificio inmediato acaba afianzando la obra, por la cual el propio autor no manifestó un interés especial.



En las periferias urbanas, donde se alojaban buena parte de los trabajadores que emigraron a Barcelona desde los finales de los años 1950, y donde la construcción de viviendas se había realizado sin un proceso paralelo de urbanización de las calles y del espacio público inmediato, "monumentalizar la periferia", construir estos nuevos símbolos de identidad colectiva, devenía aspecto esencial en la reconstrucción de la ciudad que el nuevo ayuntamiento democrático se planteaba. La colaboración de artistas norteamericanos simpatizantes con la nueva y joven democracia española y el interés de los alcaldes de Barcelona en este proceso fueron elementos esenciales para su éxito inicial y para su desarrollo posterior.

La introducción de la escultura pública contemporánea en Barcelona no podía tener peores antecedentes. En 1975 Alexander Calder había regalado una de sus obras a la ciudad donde fue colocada en uno de los barrios residenciales de más prestigio, la actual avenida de Pau Casals, lugar del que se retiró poco después ante la fuerte oposición de los residentes que la consideraban de pésimo gusto. La escultura fue devuelta y adquirida por Joan Miró quien la expuso en el jardín de su Fundación de Barcelona, donde se presenta como saludo al visitante y memoria de una incultura que afortunadamente ha pasado a la historia (24).

La nueva cultura del espacio público contemporáneo que se genera en la Barcelona de los años 1980 se definió esquemáticamente por Oriol Bohigas y Josep Anton Acebillo a partir de unos primeros lemas: "la calle no es una carretera", "la avenida no es una autopista", que se complementarían en nuestro campo con el de "la ciudad no es un museo". La urbanización de la Via Júlia (25) es una obra paradigmática de esta reconstrucción de la ciudad y en ella se ponen a prueba estas primeras intuiciones sobre el papel de la escultura pública en la Barcelona contemporánea. En palabras de la memoria del proyecto "la estratégica colocación de la escultura de Sergi Aguilar [bautizada "Als altres catalans"], como rótula del cambio de sección del paseo, y la de Antoni Rosselló, al final de la avenida, son los acentos del nuevo eje cívico del barrio". En palabras de los vecinos con los que se discutía el proyecto eran la "horca" y la "jeringa".

Las esculturas se colocan en nuevos espacios públicos que son a menudo oasis urbanizados en un entorno carente de servicios urbanos. Los nuevos proyectos urbanos parten del principio de un proyecto unitario que supera una desgraciada tradición de proyectos parciales de saneamiento, pavimentación, alumbrado y jardinería, realizados antes por servicios municipales descoordinados y sin ningún tipo de visión unitaria. Desgraciadamente esta

situación no es una excepción en el panorama internacional, hoy todavía esta manera de hacer se mantiene en algunas ciudades. La nueva concepción de los espacios públicos de Barcelona solamente es posible a partir de que cada uno de ellos tenga un autor, para lo bueno y para lo malo, que se haga responsable de la obra como elemento unitario, pero ¿cómo insertar en este nuevo marco la participación del artista?

El tema de la relación, o del conflicto, entre arte y arquitectura –en definitiva entre artistas y arquitectos puesto que al final las relaciones personales son la parte esencial en el planteamiento de esta cuestión- ha sido objeto de múltiples debates que concluyen de muy diversas maneras, vamos a aportar algunas más.

Cuando artista y arquitecto coincidían en una misma persona era difícil plantearse la posibilidad de conflicto. Las obras de Miguel Angel o de Bernini reflejan bien esta aspiración a la unidad de las artes. Pero ya en el siglo XVI el conflicto se manifiesta de una manera ejemplar en la obra de Andrea Palladio. Palladio habla en sus *Quattro Libri* de las bellas pinturas y estucos que adornan sus villas recordando los nombres de sus autores, pero sin embargo en su referencia a la Villa Barbaro en Maser (26), la que dispone de las pinturas hoy consideradas más admirables, Palladio no cita ni las pinturas, ni mucho menos a Paolo Veronese su autor. Consta la indignación del arquitecto ante tales pinturas que construyeron nuevas arquitecturas ilusionistas sobre su propia arquitectura, alterándola ciertamente, y ante la osadía del Veronese que llegó al punto de retratarse a sí mismo tras una puerta entreabierta, naturalmente también ilusionista. A partir de este ejemplo paradigmático podría deducirse como una conclusión –muy esquemática- que a los arquitectos les resulta difícil aceptar las contribuciones de artistas que trasciendan de lo decorativo o complementario. En este sentido podría entenderse la escultura de Georg Kolbe en el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe (27) como un mero apéndice decorativo, un contrapunto a la asombrosa modernidad del pabellón como espacio. Theo van Doesburg en el célebre café L'Abeille de Estrasburgo, vuelve a los orígenes como único artífice de la obra, pero más recientemente podríamos citar en sentido contrario la excelente colaboración de Cristina Iglesias con los arquitectos Paul Robbrecht y Hilde Daem en Amberes. Si pontificar suele ser malo, en este caso aun lo es más.

En las obras antiguas de Barcelona, y probablemente de muchos otros lugares, las dificultades de colaboración no eran excesivas: artistas y arquitectos estudian en la *misma Escola de Llotja*, eran amigos y los papeles respectivos estaban aceptablemente definidos por la tradición y la enseñanza académicas.

Las obras recientes de Barcelona han de verse sobre este fondo. Desechando ya inicialmente el concepto de jardín de esculturas, de obras concebidas para cualquier-ningun lugar que se instalan en un espacio abierto como si éste fuera una galería o un museo, se intenta que las obras de Barcelona se integren plenamente en el espacio que ocupan y que éste adquiera la mayor unidad posible. El proceso no está exento de dificultades y sin duda una de las razones principales para el éxito aceptable de la operación ha sido la habitual intermediación entre los artistas y los arquitectos que han venido realizando en cada momento los arquitectos responsables del programa de esculturas.

Cuando se habla del conjunto de la escultura pública en la Barcelona contemporánea sería erróneo calificarlo de programa, probablemente el término más preciso sería el de colección, una colección donde el orden y el programa no se plantean con un objetivo expreso y predeterminado, donde se establece una compleja relación entre el artista, el espacio público y sus autores y, en ocasiones, el interés cívico en consolidar la memoria de un acontecimiento o personaje a menudo apoyado por una comisión independiente.

Una colección de este tipo será siempre ecléctica como lo es cualquier colección pública. Y si bien es patente el interés por la obra concebida para un lugar -lo que se ha venido denominando *site specific*- casi siempre cuando ese lugar empieza a ser ya aparente, cuando el proyecto que no contemplaba la participación del artista está en avanzado estado de ejecución, también se dan casi todas las situaciones: desde la obra adquirida o cedida que se coloca en el que se considera el mejor lugar posible, hasta el extremo opuesto que se refleja en el parque de *L'Estació del Nord* diseñado por Beverly Pepper, con la colaboración, en segundo plano, de los arquitectos municipales. En este amplio abanico en la colección de Barcelona han tenido cabida todos los diferentes niveles de colaboración posibles.



28



29



30

Mostramos en imágenes estas dos posiciones extremas. En primer lugar el parque de *L'Espanya Industrial* donde en el marco de la escenografía proyectada por los arquitectos Peña Ganchequi y Rius (28) se sitúa un conjunto de piezas, algunas procedentes de los almacenes municipales como el Neptuno de Manuel Fuxà, los *Toros de la Abundancia* de Antoni Alsina (29), la mujer de Peresejo o el torso de mujer de Enric Casanovas –colocado inicialmente el original de piedra fue después trasladado al vestíbulo de las Casas Consistoriales, situándose en su lugar una copia en bronce-, junto a otras como *Alto Rhapsody* de Antony Caro (30) adquirida a partir de una exposición que le dedicó la Fundación Joan Miró o *Landa V* de Pablo Palazuelo también adquirida para el parque, y otra como el *Drac* de Andrés Nagel (16), que hemos visto antes, construida específicamente para el lugar. El conjunto nos aparece más próximo a un jardín ecléctico de esculturas que al modelo general de referencia, pero explica como dicho modelo nunca se ha planteado de manera fundamentalista sino que ha aceptado variantes y excepciones a lo largo del tiempo.

En el extremo opuesto, como decíamos, *Cel caigut* y *Espiral arbrada* de Beverly Pepper en el parque de *L'Estació del Nord* (31 y 32) representan en Barcelona la obra próxima al *Earth Art* norteamericano en donde la artista asume el protagonismo de la concepción global de un espacio público. Beverly Pepper concibe el conjunto del parque con la discreta colaboración de los arquitectos municipales Enric Pericas, Carme Fiol y Andreu Arriola.



31



32



33

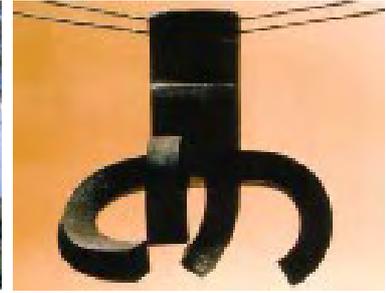
En Barcelona la colaboración entre arquitectos y artistas o acaso mejor dicho la yuxtaposición de la obra de arquitectos y artistas en un espacio compartido es, sin embargo, la tónica general. Tal es el caso de *Dona i Ocell* (33) de Joan Miró en el que se denominó parque de *L'Escorxador* –o antiguo matadero- y ahora parque de Joan Miró, donde Miró nonagenario compartió con el equipo de los arquitectos que proyectaron el parque, encabezado por Antoni Solanas, Beth Galí y Màrius Quintana las pruebas in situ con bomberos, globos y papeles para situar la escala adecuada de la pieza y la ilusión de completarla con pequeñas piezas en cerámica que esparcieran su espíritu por todo el parque –el fallecimiento del artista impidió este complemento seductor-, o el monumento a Picasso (34) de Antoni Tàpies situado en el paseo Picasso en donde la amistad del artista con Lluís Domènech y Roser Amadó, arquitectos de la obra, garantizaron una coherencia excelente. Caso semejante al de Joan Brossa con Esteve Bonell y Francesc Rius en el Velódromo de Horta (35), al de Eduardo Chillida y José Antonio Fernández Ordoñez en *Elogio del Agua* (36) con los arquitectos Josep Martorell y David Mackay en el parque de la Creueta del Coll, o al de la pieza de Bryan Hunt *Rites of Spring* (37) situada en el parque del Clot de común acuerdo con los arquitectos Dani Freixes y Vicente Miranda en un tabernáculo procedente de las primitivas instalaciones ferroviarias y que hoy nos aparece como marco inseparable de la obra.



34



35



36

Alguna excepción confirma la regla. Tal es el caso de la propuesta a Ellsworth Kelly para trabajar en el parque de la Pegaso (38). El desencuentro entre el artista y los arquitectos fue absoluto. Ambos tenían su razón. El artista estaba ilusionado en adaptar para Barcelona una idea concebida para el muelle de San Diego y que le había sido rechazada: dos grandes piezas de verticalidad acusada en el plano vasto e infinito del muelle. Su inserción en el proyecto de Roig y Batlle, un proyecto de jardín paisajista un poco apretado que podía entenderse como la miniatura de un parque que hubiera querido tener una superficie mayor, y que quedaría arruinado frente a la contundencia de la propuesta del artista concebida a otra escala, era imposible. El acuerdo final de colocar la obra en la plaza del general Moragues (39 y 40), un proyecto de Olga Tarrasó entonces en construcción, acaba configurando una obra donde espacio público y escultura se complementan de tal manera que resulta difícil concebir el uno sin la otra, fue una excelente solución al conflicto.



37



38



39



40



41

Si los Juegos Olímpicos de 1992 constituyeron un hito para el desarrollo urbano de Barcelona semejante al de las exposiciones de 1888 y 1929, así también lo fueron en relación a la escultura pública de la ciudad.

En primer lugar los Juegos son la ocasión para acabar de formalizar propuestas que se habían iniciado años antes como las esculturas de Robert Krier dedicadas a Salvat Papasseit y a Ròmul Bosc i Alsina en el entorno del Moll de Bosc i Alsina; la *Barcelona Head* de Roy Lichtenstein, ya citada; *Dime, Dime Querido* (41) de Susana Solano y *Mistos* (42) de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen, ambas en el parque de la Vall d'Hebron; de acoger donaciones internacionales como la interesante pieza de Auke de Vries (43) en la Vila Olímpica, pero también de proseguir la política anterior con obras como el *Pla de la Nostàlgia* de Lluís Ulloa (44) o el *David i Goliat* (45) de Antoni Llena también en la Vila Olímpica; o *Fraternitat* (46) de Miquel Navarro en la Ronda Litoral.



42

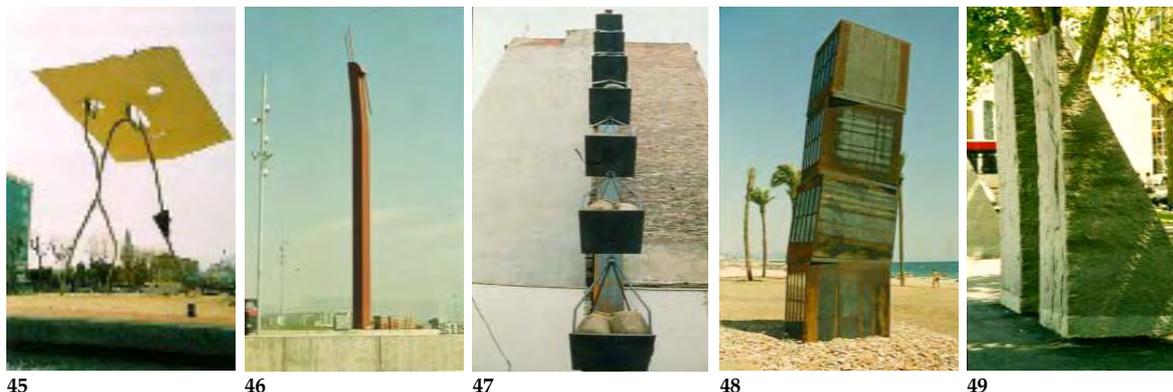


43



44

Hablábamos antes de los conjuntos representativos de las exposiciones de 1888 y de 1929. Si hemos de referirnos al conjunto más representativo de la escultura pública contemporánea realizado con ocasión de los Juegos Olímpicos de 1992, éste es a mi entender el que desarrolló Olimpiada Cultural, bajo la atenta mirada de Gloria Moure como comisaria, y que adoptó el nombre de *Configuracions Urbanes*. El conjunto se concibe como una exposición permanente y al mismo tiempo como una simbiosis con el proceso de regeneración urbana que se estaba dando en aquel momento en la Barceloneta y en el frente marítimo. La cuidadosísima selección de los artistas y el buen hacer de éstos han dado lugar a un conjunto extraordinario.



Si en apariencia esta actuación se separa del hilo que veníamos comentando tanto por su forma de gestión como por su localización en un ámbito que permita ser recorrido, en su alejamiento de los valores de posición como hito o referencia urbana, y también en el lenguaje, el hecho cierto que podrá apreciar el espectador es su valor de complemento que refuerza el conjunto de la colección. Aquí puede entenderse mejor el término colección que hemos adoptado.

El conjunto *Configuracions Urbanes* está compuesto por ocho obras, cada una de ellas con autonomía propia, que se desarrollan en un recorrido de algo más de 2 Km y que se apropian de espacios acabados de construir. En respeto a esa autonomía pasaremos a verlas en un orden totalmente aleatorio.

Podemos iniciar el recorrido con la obra de Mario Merz (13) que hemos citado antes como un ejemplo del arma poética con que algunos artistas se enfrentan a las imágenes complejas del espacio urbano de la ciudad contemporánea. Merz representa aquí un concepto clásico: la serie de Fibonacci, elemento de la particular iconografía del autor. La serie publicada en 1202 y elaborada como un modelo de la reproducción de los conejos, tiene la particularidad de que el cociente entre un término y el anterior tiende hacia la razón áurea ( $\Phi$ ). El propio autor explica su obra a través de un poema: "Una planta crece sobre si misma/ es su existencia./ Los números siguen el crecimiento/ de sí mismos/ y son su propia existencia./ Un signo de crecimiento/ que puede crecer/ hacia el infinito./ Humana y socialmente/ se para en un punto/ de su crecimiento./ Pero en el espacio cósmico/ el signo puede crecer/ hacia el infinito".

La obra de Lothar Baumgarten que también hemos citado antes en el mismo sentido (14), tiende a redescubrir nuestra relación con la naturaleza a partir de la evocación de un poema de Àusias Marc (1397-1495): "*Veles e vents han mos desigs complir...*". Grandes letras de hierro fundido encastradas en el suelo nos explican la dirección de nuestros vientos: *Tramuntana, Migjorn, Ponent...*, sobre un espacio que antes fue mar y que hoy es la plaza dedicada a Pau Vila, uno de nuestros geógrafos más eminentes.

La balanza (47), una obra sin título del artista griego residente en Italia, Jannis Kounellis constituye para el artista el "renacimiento" de un viejo motivo: las balanzas de café, que había expuesto en diferentes ocasiones y lugares, aquí cambia el motivo de escala para hacerlo tan grande "como el palo de un navío", para evocar en una vieja medianera desnuda anclada en el mar, la tradición portuaria de la ciudad y su cultura de periplos, comercio e intercambio. La obra se ha fundido claramente con su entorno como pretendía el autor, hasta el punto de que hoy la carta de los veladores que ocupan esta placita sin nombre está grabada en el acero del mástil. Hemos comentado antes las complejas relaciones entre los arquitectos y los artistas, pero esta ocasión nos permite abrir un paréntesis sobre otro tipo de relaciones.

La obra de Kounellis fue concebida inicialmente junto al mar, sustentada en el edificio de unos antiguos almacenes portuarios que seguramente, a lo largo de su ajetreada existencia, acogieron sacos de café parecidos a éstos. Pero en aquel momento los almacenes habían sido adquiridos por una firma que los rebautizó con el pomposo nombre de *Palau de Mar*, palacio del mar y la obra de Kounellis, apreciada por ésta como un conjunto de chatarra y sacos de café evocaba a los antiguos almacenes, desentonaba de la nueva elegancia que los concesionarios pretendían otorgar al nuevo palacio. Así la oposición a aceptar la propuesta del artista fue enorme, bajo los argumentos más peregrinos como que tapaba las vistas de alguna ventana, y ni las llamadas al más alto nivel hicieron mella en la propiedad que debía autorizar la colocación. Se buscó pues otro emplazamiento, la medianera desnuda donde la podemos contemplar hoy, un emplazamiento donde seguro que la obra se encuentra más satisfecha, acogida entrañablemente por los vecinos y donde seguro que se presta gustosa a ofrecer la lista de precios del bar.

*Estel ferit* de Rebecca Horn (48) adopta la verticalidad del monumento para rendir homenaje a la propia Barceloneta y a sus habitantes, a sus habitáculos minúsculos –los cuartos de casa– que la forma evoca, a los chiringuitos a punto de desaparecer del todo cuando se levanta la obra, una obra que para la artista es un faro en la noche, una torre de memoria del pasado vibrante de los antiguos restaurantes, y que en la noche se convierte en venas de luz, en su interior, ramas de un árbol de relámpagos, un cometa herido. La obra bien vale una visita a medianoche cuando, como dice Horn, “la energía luminosa eyacula de la cima de esta torre de acero enloquecida”.

En el *Pla de Palau*, donde se situaba el antiguo palacio real que fue consumido por incendio en 1875, se sitúa la obra de Ulrich Rückreim (49), sin título, *Quatre falques* (Cuatro cuñas). La obra se sitúa en la plaza, centrada en la antigua fuente del *Geni Català* –1856-. La obra de Rückreim se plantea como un límite, pero tanto por su dimensión como por el material y la colocación no pretende imponerse. Su objetivo, en sus propias palabras, es “conseguir el equilibrio entre material y proceso de manipulación, forma, medida y lugar”.

*Born* de Jaume Plensa (50 y 51) situada, integrada podríamos decir mejor, en el paseo del Born, se compone de un conjunto de 11 bolas que aparecen en las escalinatas de santa María del Mar, se esconden en la arcada de la *Volta d'en Dusai* y bajo los bancos del paseo, y un sarcófago de la memoria, imponente sobre uno de los bancos del paseo. En su simplicidad de materiales y de recursos la obra de Plensa proyecta su energía sobre el espectador que la dotará de un contenido propio.

Junto al mar, bajo un grupo de ombúes, los personajes de Juan Muñoz, en *Una habitación donde siempre llueve* (52), buscando un autor, acogidos por un espacio inquietante que se inspira en el umbráculo del parque de la Ciudadela. Si mi amigo Juan Muñoz estuviera aquí protestaría porque en su habitación donde siempre llueve, llueve poco. Una lluvia suave y persistente debía acompañar siempre a sus figuras... pero era tan complicado disponer de un sistema permanente de depuración y recirculación que se dejó para más tarde, y más tarde sigue siendo complicado. En una conversación reciente acordamos que acaso había que partir de otra imagen. Espero que lo podamos hacer.

Para completar este conjunto de ocho obras nos acercaremos a *Deuce Coop* de James Turrell (53 y 54) en el corredor de acceso al claustro del antiguo convento de Sant Agustí en la calle del Comerç, donde un trayecto en forma de T uno de cuyos lados se ilumina con luz azul y el otro roja, se configura como pasillo de percepción en donde las luces se combinan entre sí y con la luz natural en cada momento y se cierran aprisionadas por tres verjas, síntesis de la tradición de la forja barcelonesa. En funcionamiento permanente tan solo los fines de semana hasta que no se complete la remodelación del centro cívico actualmente en curso, *Deuce Coop* es una de las obras de la colección de Barcelona que suscitan una mayor emoción.

A través de esta rápida mirada por el conjunto *Configuracions urbanes* –un paréntesis para recomendar la lectura obligada del libro-catálogo de Gloria Moure con este título– hemos podido acercarnos a estas ocho obras. Pero sin duda son obras difíciles de representar y de explicar, son obras que el propio espectador habrá de descubrir y disfrutar y que fueron la pesadilla de algunos arquitectos empeñados en quererlas conocer antes de verlas, en querer entender el proyecto de un artista como si fuera un proyecto de arquitectura, como algo que podía entenderse solamente a través de la representación.

A diferencia de las exposiciones precedentes, el conjunto que acaso mejor representa el extraordinario impulso que los Juegos Olímpicos significaron para la escultura pública de nuestra ciudad y para tantas otras cosas, da el salto del arte más local al panorama internacional. Está por analizar más a fondo la presencia de artistas extranjeros en

la escultura pública de Barcelona que probablemente no tiene precedentes importantes desde el gótico hasta la intervención de Richard Serra en la plaza de la Palmera de Sant Martí (55).



50



51



52



53



54

En el proceso de reflexión que se abre tras los Juegos Olímpicos y haciendo balance se manifiesta la conveniencia de dar continuidad a la colección, tarea difícil ante el interés y la importancia que ésta había adquirido y que había situado el techo bien alto pero, que al propio tiempo se hacía más sencilla en tanto que la colección tenía ya un peso importante en el panorama artístico internacional y muchos artistas deseaban estar presentes. Era el momento de parar y ver, de ampliar los campos de procedencia de los artistas, tanto en lo que se refiere a su procedencia geográfica como en sus actitudes frente al arte, aquello que en lenguaje coloquial alguien llamaría estilos. Pero sobre todo era el momento de afrontar aquel contenido conmemorativo que había planteado Oriol Bohigas y que hasta entonces tan solo se había contemplado en dos espacios de extraordinaria sensibilidad proyectados exclusivamente por arquitectos.



55



56



57

Se trata del *Fossar de la Pedrera* (56 y 57), obra de Beth Galí, entonces arquitecta municipal, que convierte en un impresionante jardín la antigua fosa común del Cementerio de Montjuïc para recoger los restos de Lluís Companys, Presidente de la Generalitat de Catalunya, hecho prisionero por la *Gestapo* en Francia y entregado al general Franco que lo hizo someter a consejo de guerra y fusilar en la propia montaña de Montjuïc, y para rendirle homenaje junto a tantas víctimas del conflicto, de la represión y de la pobreza, los restos de muchas de las cuales yacen también allí; y del *Fossar de les Moreres* (58 y 59), obra de Carme Fiol, también entonces arquitecta municipal, homenaje a los heroicos defensores de la ciudad durante el sitio de 1714. Ambas obras ilustran que la conmemoración y la memoria son posibles en un lenguaje radicalmente contemporáneo.



58



59



60

Muy pocos años antes, en 1981, la artista norteamericana Maya Lin, entonces estudiante de arquitectura, había empezado a señalar este nuevo camino para la conmemoración en el *Memorial a los veteranos de Viet Nam* (60). Las historias se entrecruzan y así como el memorial de Washington tuvo que completarse con una obra figurativa, *Los tres luchadores* de Frederick Hart (61), así también el Fossar de la Pedrera acogió la obra de Ferran Ventura i Rodríguez *Homenatge als Immolats per la Llibertat* (62). El proceso de debate e incluso de confrontación que generó la obra de Maya Lin había puesto de manifiesto una vez más la gran dificultad de lograr un consenso cuando se pretende conmemorar personajes o acontecimientos bien arraigados en la memoria colectiva. En Barcelona las historias de los monumentos a Colón y a Pi i Margall reflejaron ya esa dificultad, con una serie de encargos y concursos que suscitaron grandes polémicas. Así sucedió también, más recientemente, con el monumento a Francesc Macià, primer presidente de la Generalitat republicana

Con *Mistral* de Lawrence Weiner (63) se anticipa este nuevo ciclo en la escultura pública de Barcelona en donde la conmemoración y la memoria son objeto de especial atención. Se debían llenar los vacíos de la memoria de un conjunto de personajes que la ciudad quería rememorar y se debía llegar a establecer un marco estable de debate y decisión que, más allá del voluntarismo personal, permitiera en adelante proseguir la colección, difundirla y mejorar su integración en el mundo cultural de la ciudad. Lawrence Weiner imagina como, desaparecido el héroe del pedestal, es el propio pedestal, caído sobre el suelo, el que se convierte en monumento, donde la palabra, el instrumento de Mistral, nos acerca a las raíces del escritor en provenzal, catalán, castellano e inglés, y le da un nuevo sentido universal.



61



62



63



64



65

A los quince años de la puesta en marcha del programa de escultura contemporánea en Barcelona, en la ciudad habían pasado muchas cosas, entre ellas la consolidación de la Fundación Antoni Tàpies y la apertura del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. El Consejo Asesor de Esculturas, creado por el alcalde Joan Clos, por decreto del 5 de noviembre de 1997, coordina las iniciativas de los sectores municipales de urbanismo y de cultura y permite compartir la toma de decisiones con los centros de arte de la ciudad: integrando a los directores de la Fundación Joan Miró, la Fundación Antoni Tàpies, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y el Museo Nacional de Arte de Cataluña, a los que se agregó posteriormente un grupo de profesionales independientes. El Consejo, presidido por el concejal de Cultura, Joaquim de Nadal primero y Ferran Mascarell después, orienta a partir de este momento la política de escultura pública y de intervenciones artísticas en el espacio público de la ciudad, informa sobre las propuestas de donaciones, sobre la oportunidad de conmemorar personajes o acontecimientos y sobre el artista que considera más adecuado para cada proyecto, al tiempo que analiza los diferentes proyectos planteando sugerencias para su mejor implantación.

Como complemento a destacar de este marco estable se establece en la nueva Carta de Barcelona, aprobada por el Parlamento de Cataluña en diciembre de 1998, la obligatoriedad de dedicar el que se ha venido denominando 1% cultural de las obras promovidas por el Ayuntamiento de Barcelona al programa de escultura pública como fin más importante.

Las legislaciones del Estado y de la Generalitat de Catalunya establecen este 1% cultural del importe de las obras que promueven para dedicarlo a la promoción del arte contemporáneo y a su integración en la nueva arquitectura y en las obras públicas. Es fruto de una línea que nace en Italia en 1949, se reproduce con gran éxito en otros países a lo largo de los años 1980 y se establece por ley en España en 1978, una ley que se desvirtúa esencialmente a partir de 1985 en cuanto se permite destinar también este fondo a actuaciones sobre el patrimonio histórico-artístico, actuaciones que, en la práctica, han acabado por monopolizar el fondo. Otro tanto de lo mismo sucede en la ley catalana de 1993. Así una iniciativa concebida inicialmente para financiar la creación de obras contemporáneas de arte se transforma en fuente de recursos para actuaciones sobre el patrimonio artístico heredado.

El Ayuntamiento de Barcelona pretende recuperar el concepto original de este 1% cultural para ir creando un nuevo patrimonio para el futuro. Probablemente este porcentaje se había cumplido con creces en el período precedente, pero la nueva norma puede permitir el desarrollo de nuevas propuestas en el marco más estable de la continuidad presupuestaria que este 1% puede garantizar. Aun cuando el criterio porcentual puede llevar a un planteamiento más cuantitativo que cualitativo en una política de arte público, su combinación con el consejo asesor antes mencionado salvaría estas dificultades.



Un primer punto de partida en la consideración de los nuevos proyectos de escultura conmemorativa es la de situarlos en el lugar que recibe el nombre de los personajes conmemorados, en su entorno más inmediato o en áreas vinculadas a los mismos. Este principio puede parecer banal, pero en cualquier caso supera la extraña tradición barcelonesa de separarlos, como es el caso del monumento a Francesc Layret, situado en la plaza de Goya, el monumento a Goya situado en la plaza del Gall, o de la escultura *Escullera* de Jaume Plensa situada hasta hace poco en la plaza de Francesc Layret y tras la remodelación de ésta, en un área próxima.

La voluntaria limitación de emplazamientos que hemos señalado conlleva a menudo condicionantes importantes en la concreción de las obras. Tal es el caso del proyecto de monumento a Lluís Companys (64). Su ubicación en el paseo que lleva su nombre comportaba resolver el conflicto con la escala monumental del arco del triunfo de la exposición de 1888, con el monumento a Rius y Taulet y con las esculturas de prohombres catalanes que habían sobrevivido tras la exposición, pero sobre todo con la propia escala del espacio, la avenida de mayor anchura en Barcelona. La tarea no era fácil y lo era aun menos si se consideraba en el tiempo, tras el monumento a Francesc Macià, insatisfactorio para muchos. La gran calidad de los miembros de la comisión promotora y el talante humano del artista elegido, Francisco López Hernández, dieron lugar a una conmemoración que se acerca al espectador por su ternura y poesía, no por su tamaño, un elemento que siempre hubiera podido estar allí, en su placita, que se funde en la tradición de las magníficas fuentes del Ensanche. Pero como decíamos antes, cuando se trata de conmemorar a nuestros héroes a menudo sucumbimos a los valores épicos frente a la poética de la emoción. Sospecho que éste es un debate de siempre.

El monumento al president Josep Tarradellas (65 y 66) debía situarse en la avenida Tarradellas y integrarse o competir con las esculturas preexistentes del antiguo monumento a José Antonio Primo de Rivera en un extremo,

y con las estructuras que definen la plaza *Dels Països Catalans* en el otro. La pequeña curva del trazado de la avenida evita su visión simultánea, por otra parte el paseo central de la avenida no estaba concluido, se extendía tan solo a la mitad superior. Aquí Xavier Corberó se plantea definir un hito urbano en el enrevesado nudo de calles que aparece hacia la mitad de la avenida. Grandes bloques de basalto de Castellfollit alternados con grandes prismas de mármol blanco de Macael, un *polilitos*, como él dice, que aparece como marca urbana del cruce, unos bloques blancos que aparecen como suspendidos en el aire de la noche, cuatro rocas negras suspendidas en el aire de un día gris. Una evocación del antiguo obelisco construida con tecnología contemporánea –un cable postensado en el eje central anclado al cemento es lo que garantiza la estabilidad de la pieza–.

En este último intento de superar la desmemoria acumulada se plantea la conmemoración de Enric Prat de la Riba, presidente de la *Mancomunitat de Catalunya*, que fue el embrión de la restauración de la *Generalitat*. Político *noucentista* –versión catalana del nuevo clasicismo mediterráneo de Mallol–, adalid de la modernidad y de la cultura, se propone por los promotores del monumento la participación del artista Andreu Alfaro, éste proyecta una evocación de la Victoria de Samotracia (67) con sus alas mecidas por el viento, casi un logotipo del espíritu del presidente. Su ubicación en la rambla Numancia, en el entorno inmediato de la plaza de Prat de la Riba, con su visual desde la Diagonal donde se recorta contra el cielo con la torre de comunicaciones a lo lejos, recoge estos valores de hito urbano que tantas veces hemos señalado. El lenguaje del artista se funde con la tradición *noucentista* y los emblemas de la catalanidad para crear un nuevo foco de la perspectiva desde la Diagonal.

Otra versión de la aproximación a este clasicismo mediterráneo tardío se da en el homenaje a Santiago Roldán, presidente del Holding Olímpico, artífice del encaje de bolillos que permitió el entendimiento con el gobierno central en la difícil tarea de llevar a cabo las infraestructuras que se construyeron en el entorno de los Juegos Olímpicos de 1992. En el marco del eclecticismo que subyace a todas estas conmemoraciones, la familia de Santiago Roldán sugirió la participación de Eduardo Úrculo, artista con quien el homenajeado compartió muchos momentos de su vida y con el que le unía una gran amistad. La obra (68) refleja esta evocación mediterránea no exenta de provocación, que se implanta en una de las obras olímpicas –el parque de Carlos I– en el lugar que había dejado vacío un ciprés, en un ejemplo de estas felices integraciones a posteriori que reflejan buena parte de las esculturas de Barcelona.

Más compleja resulta la conmemoración de Josep Moragues, trágica representación de la represión tras la derrota de 1714. La obra de Francesc Abad (69 a 71) huye de la representación iconográfica del General –por otra parte imposible en cuanto que no se conoce ningún retrato suyo– y eleva su trágica muerte, trascendiendo su propia historia individual, a símbolo universal de los oprimidos por el poder. Evocación que se refleja en estas cuñas de mármol oprimiendo un seto de laurel sobre las que permanecen las palabras del poeta (Paul Celan), una expresión de esta conmemoración contemporánea a las víctimas antes que a los héroes.



71



72



73



74

Para cerrar esta presentación de las últimas esculturas conmemorativas de la ciudad podemos recorrer la *Línia de la Verneda* de Francesc Torres (72 a 74), que se desarrolla a lo largo de 1.600 metros de la calle Guipúzcoa, conmemoración de la Historia de 1000 años de un territorio –Sant Martí de Provençals– y de las historias de sus gentes, una obra que no puede ser suplantada por su representación, que es imposible representar a través de un dibujo o de una maqueta, que está allí para ser encontrada, para ser recorrida en el largo paseo de la nueva rambla, para recordar nuestra historia.

Y nuestra historia sigue. Los proyectos para conmemorar a las víctimas de los bombardeos de Barcelona durante la Guerra Civil, para celebrar a Pablo Neruda, cónsul que fue en Barcelona, para conmemorar a las víctimas del

terrorismo, y otros más, se encuentran ahora en diferentes etapas de estudio o desarrollo y prefiguran el programa inmediato de actuación.



75



76



77



78

El artista norteamericano Dan Graham nos hace notar que los monumentos son las únicas cosas que esperamos que duren para siempre. Frente a esta pretensión utilizamos para construirlos técnicas y materiales que son siempre perecederos. Valgan los ejemplos de la demostración metalúrgica del monumento a Colón (75), cuando a los cien años de su construcción se descubrió con sorpresa que desconocía los efectos de la corrosión eléctrica que producía el contacto entre el hierro y el bronce y que estuvieron a punto de provocar su caída; el deterioro acelerado de los once poliedros de Marcel Martí en la plaza de Salvador Allende (76) que construida inicialmente en poliéster i fibra de vidrio tuvieron que sustituirse a los 5 años de su construcción, y de acuerdo con el artista, por una réplica en acero corten cuando el bellissimo color rojo original prácticamente había desaparecido; o el más reciente colapso de los elementos de suspensión de *Elogio del Agua* de Eduardo Chillida (77) que obligaron a introducir en los nuevos elementos los más recientes avances en la tecnología de puentes atirantados; o finalmente los grandes problemas de supervivencia de *Crescendo appare* de Mario Merz, en un paseo peatonal donde el tráfico de camiones ha acabado por arruinar la pieza sobre la que están investigando nuevas alternativas tecnológicas.

Pero no siempre es la durabilidad de los materiales o técnicas constructivas la que amenaza la pervivencia del monumento, la fragilidad de nuestros antiguos héroes será muchas veces el mayor obstáculo. Hemos tratado de las vicisitudes de la conmemoración de santa Eulàlia (78). El antiguo monumento a José Antonio Primo de Rivera permanece en su lugar despojado de sus viejos símbolos, el del general Franco descansa en la paz del museo. ¿Cuántos otros personajes queremos apartar de nuestra memoria?.

Difícilmente un programa de esculturas como el que hemos presentado surge de la nada. Debemos reconocer en primer lugar la generosidad de los propios artistas que han trabajado, como se dice, por amor al arte y a nuestra ciudad, el trabajo de José Antonio Acebillo y la colaboración de tantas personas que han ofrecido sus buenos oficios para que muchas obras puedan ser posibles, como Xavier Corberó, Joe Helman, Lluís Permanyer, Gloria Moure, Manuel Borja-Villel y tantos otros. La acotación de espacio, las limitaciones de la disponibilidad de imágenes y de mantener una línea de discurso, y mi propia memoria han producido la omisión segura de piezas valiosas, de referencias y autores. Mis más sinceras disculpas.