

A. REMESAR

PARA UNA TEORÍA DEL ARTE PÚBLICO

PROYECTOS Y LENGUAJES ESCULTÓRICOS

Edició, 1997

MEMORIA PARA EL CONCURSO DE CATEDRA

Nº DE ORDEN 8

CODIGO A

ÁREA DE CONOCIMIENTO

ESCULTURA

RESOLUCIÓN BOE 24-5-96

©A.REMESAR

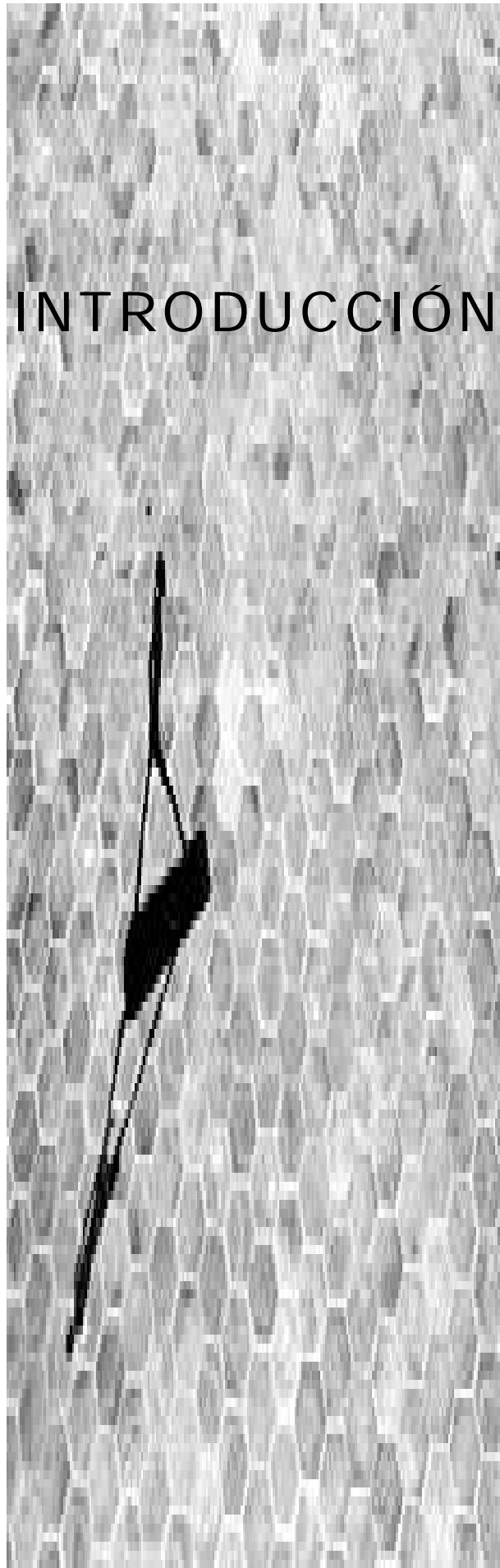
Índice

3

introducción

ACERCA DEL CONCEPTO DE ARTE PÚBLICO	5	HORN, REBECCA, L'ESTEL FERIT, 1992	94
LA CONFUSIÓN MONUMENTAL	5	KOUNELLIS, JANIS, SIN TÍTULO	96
ARTE PARA EL ESPACIO PÚBLICO	9	MUÑOZ, JUAN, UNA HABITACIÓN SEMPRE HI PLOU, 1992 ..	98
REGENERACIÓN URBANA: UN RETO PARA EL ARTE PÚBLICO ...	20	FENOMENOLOGÍA DEL ESPACIO Y DEL LUGAR	104
LUGARES DEL ARTE PÚBLICO	23	ESPACIO Y LUGAR DESDE UNA APROXIMACIÓN	
CONCLUSIONES	30	FENOMENOLÓGICA	104
.....	30	PIEZAS Y PROYECTOS URBANOS: OBJETIVOS ACADÉMICOS ...	108
1.- LO QUE PODEMOS DENOMINAR COMO ARTE O ESCULTURA		EL ARTISTA Y LA CIUDAD. CONSIDERACIONES SOBRE LOS	
PÚBLICA DEBE PROCEDER A UNA DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE		LENGUAJES ESCULTÓRICOS	115
DE LA ESCULTURA TRADICIONAL, SEA ESTA MIMÉTICA O		EL DRAMA DE LA CIUDAD IDEAL Y EL PAPEL DEL ARTISTA	115
MODERNA.	34	DE LA CIUDAD IDEAL A LAS PROPUESTAS DE CIUDAD REAL ...	120
2.- EL SENTIDO DEL ARTE PÚBLICO PROVIENE DE LA INTEGRACIÓN		VISIONES DE UNA CIUDAD PROGRESISTA	120
EN EL PROYECTO DE LA ORDENACIÓN DE UN DETERMINADO		VISIONES CULTURALISTAS DE LA CIUDAD	125
PAISAJE A TRAVÉS DE LA CREACIÓN DE DETERMINADAS FORMAS		LENGUAJES POSIBLES DE LA ESCULTURA	128
ESCULTÓRICAS.	34	LA CIUDAD EN EL ARTE	138
2.1- IMPORTANCIA DEL CUERPO HUMANO COMO REFERENTE ...	35	¿ QUÉ PAPEL CUMPLE LA ESCULTURA EN ESTE CONTEXTO?.	145
3.- LA NARRATIVIDAD SE CONSTITUYE EN UNO DE LOS EJES DE		NUEVOS LENGUAJES O LA NUEVA ESCULTURA	158
ARTICULACIÓN DE LAS OBRAS QUE PODEMOS ENGLOBAL EN LA		¿EXISTE UN LENGUAJE DEL ARTE?	172
CATEGORÍA DE ARTE PÚBLICO.	39	LENGUAJES, ESTILOS, TENDENCIAS	178
4.- LA EXPERIMENTACIÓN SOBRE LAS POSIBILIDADES DE		LA TEORÍA DEL ARTISTA COMO FUNDAMENTO DEL LENGUAJE ..	184
DESARROLLO DEL ARTE PÚBLICO SE REALIZARON EN LAS		TEORÍA DEL ARTISTA, SABER TÉCNICO Y MITOS	
EXPERIENCIAS DEL LAND-ART	47	FUNDACIONALES	185
5.- ALCANCE DEL CONCEPTO DE ARTE PÚBLICO	48	EL RÉGIMEN AUTOGRÁFICO EN LOS LENGUAJES DE	
.....	48	LA ESCULTURA	186
ENMARQUE TEÓRICO DE LOS CONTENIDOS DEL ITINERARIO		BRANCUSI CONTRA LOS EE.UU	187
CURRICULAR ESCULTURA PÚBLICA	55	EL RÉGIMEN ALOGRÁFICO EN LOS LENGUAJES DE LA	
FILOSOFÍA DEL ITINERARIO ESCULTURA PÚBLICA	57	ESCULTURA	197
PROYECTOS	61	EL MONUMENTO A APOLLINAIRE DE PICASSO. LA MAQUETA	
NIVEL DEL PLAN DIRECTOR	61	INTERMEDIA COMO SISTEMA DE NOTACIÓN	198
EL ESPACIO PÚBLICO COMO LÍMITE DEL PROYECTO URBANO	70	MODOS DE RELACIÓN ESTÉTICA	206
EL PROYECTO COMO PROYECTO URBANO	70	PASAJES DE DANI KARAVAN	207
PROYECTOS:	73	CONCLUSIONES SOBRE LENGUAJES	207
LA PIEZA URBANA	73	A VUELTA CON LOS PROYECTOS	211
BOTERO, FERNANDO, GAT 1989 (1992)	74	RECURSOS DOCENTES PARA EL DESARROLLO DEL	
LICHTENSTEIN, ROY ,CARA DE BARCELONA, 1992	76	ITINERARIO	224
OLDEMBURG,CLAES - VAN BRUGGEN, C,MISTOS, 1992	78	RECURSOS INTRANET	224
LÓPEZ, FRANCISCO, OFELIA OFEGADA, 1986	80	RECURSOS VIDEO	224
SERRA, RICHARD,EL MUR, 1986	82	PUBLICACIONES	224
SOLANO, SUSANA, DIME, DIME QUERIDO, 1986(1992)	84	SEMINARIOS Y PRESENCIA DE PROFESORES INVITADOS	225
ROQUÉ, AGUSTÍ, MITJANA ESCULTÓRICA, 1989	86	INVESTIGACIÓN	226
PEPPER, BEVERR, PPARC DE L'ESTACIÓ DEL NORD, 1991	88	ESPAÑOLES	226
CHILLIDA, EDUARDO, ELOGIO DEL AGUA, 1987	90	EUROPEOS	226
BAUNG MARTEN, LOTHAR, ROSA DEL VENTS, 1992	92	BIBLIOGRAFÍA GENERAL	229

INTRODUCCIÓN



Índice general

INTRODUCCIÓN	3	LENGUAJES POSIBLES DE LA ESCULTURA	128
ACERCA DEL CONCEPTO DE ARTE PÚBLICO	5	LA CIUDAD EN EL ARTE	138
LA CONFUSIÓN MONUMENTAL	5	¿ QUÉ PAPEL CUMPLE LA ESCULTURA EN ESTE CONTEXTO?	145
ARTE PARA EL ESPACIO PÚBLICO	9	NUEVOS LENGUAJES O LA NUEVA ESCULTURA	158
ARTE PARA EL ESPACIO PÚBLICO	11	¿EXISTE UN LENGUAJE DEL ARTE?	172
REGENERACIÓN URBANA: UN RETO PARA EL		LENGUAJES, ESTILOS, TENDENCIAS	178
ARTE PÚBLICO	20	LA TEORÍA DEL ARTISTA COMO FUNDAMENTO DEL LENGUAJE	184
LUGARES DEL ARTE PÚBLICO	23	TEORÍA DEL ARTISTA, SABER TÉCNICO Y MITOS	
CONCLUSIONES	30	FUNDACIONALES	185
1.- LO QUE PODEMOS DENOMINAR COMO ARTE O		EL RÉGIMEN AUTOGRÁFICO EN LOS LENGUAJES DE	
ESCULTURA PÚBLICA DEBE PROCEDER A UNA DECON-		LA ESCULTURA	186
STRUCCIÓN DEL LENGUAJE DE LA ESCULTURA TRADICIONAL,		BRANCUSI CONTRA LOS EE.UU.	187
SEA ESTA MIMÉTICA O MODERNA.	34	EL RÉGIMEN ALOGRÁFICO EN LOS LENGUAJES DE	
2.- EL SENTIDO DEL ARTE PÚBLICO PROVIENE DE LA		LA ESCULTURA	197
INTEGRACIÓN EN EL PROYECTO DE LA ORDENACIÓN DE UN		EL MONUMENTO A APOLLINAIRE DE PICASSO.	
DETERMINADO PAISAJE A TRAVÉS DE LA CREACIÓN DE		LA MAQUETA INTERMEDIA COMO SISTEMA DE NOTACION	198
DETERMINADAS FORMAS ESCULTÓRICAS.	34	MODOS DE RELACIÓN ESTÉTICA	206
2.1- IMPORTANCIA DEL CUERPO HUMANO COMO REFERENTE ...	35	PASAJES DE DANI KARAVAN	207
3.- LA NARRATIVIDAD SE CONSTITUYE EN UNO DE LOS EJES DE		CONCLUSIONES SOBRE LENGUAJES	207
ARTICULACIÓN DE LAS OBRAS QUE PODEMOS ENGLOBALAR		A VUELTA CON LOS PROYECTOS	211
EN LA CATEGORÍA DE ARTE PÚBLICO.	39	RECURSOS DOCENTES PARA EL DESARROLLO	
3.1- NARRACIÓN FIGURATIVA	44	DEL ITINERARIO	224
4.- LA EXPERIMENTACIÓN SOBRE LAS POSIBILIDADES DE		RECURSOS INTRANET	224
DESARROLLO DEL ARTE PÚBLICO SE REALIZARON EN LAS		RECURSOS VIDEO	224
EXPERIENCIAS DEL LAND-ART	47	PUBLICACIONES	224
5.- ALCANCE DEL CONCEPTO DE ARTE PÚBLICO	48	SEMINARIOS Y PRESENCIA DE PROFESORES INVITADOS	225
ENMARQUE TEÓRICO DE LOS CONTENIDOS DEL ITINERARIO		INVESTIGACIÓN	226
CURRICULAR ESCULTURA PÚBLICA	55	PROYECTOS ESPAÑOLES	226
FILOSOFÍA DEL ITINERARIO ESCULTURA PÚBLICA	57	PROYECTOS EUROPEOS	226
PROYECTOS	61	BIBLIOGRAFÍA GENERAL	229
NIVEL DEL PLAN DIRECTOR	61		
EL ESPACIO PÚBLICO COMO LÍMITE DEL PROYECTO URBANO	70	CURRICULUM VITAE	
EL PROYECTO COMO PROYECTO URBANO	70	ANEXO: ESCULTURA PÚBLICA. GUIA DE L'USUARI	
PROYECTOS: LA PIEZA URBANA	73		
BOTERO, FERNANDO	74		
LICHTENSTEIN, ROY	76		
OLDEMBURG, CLAES - VAN BRUGGEN, C	78		
LÓPEZ, FRANCISCO	80		
SERRA, RICHARD	82		
SOLANO, SUSANA	84		
ROQUÉ, AGUSTÍ	86		
PEPPER, BEVERLY	88		
CHILLIDA, EDUARDO	90		
BAUNG MARTEN, LOTHAR	92		
HORN, REBECCA	94		
KOUNELLIS, JANIS	96		
MUÑOZ, JUAN	98		
FENOMENOLOGÍA DEL ESPACIO Y DEL LUGAR	104		
ESPACIO Y LUGAR DESDE UNA APROXIMACIÓN			
FENOMENOLÓGICA	104		
PIEZAS Y PROYECTOS URBANOS: OBJETIVOS ACADÉMICOS ...	108		
EL ARTISTA Y LA CIUDAD. CONSIDERACIONES SOBRE LOS			
LENGUAJES ESCULTÓRICOS	115		
EL DRAMA DE LA CIUDAD IDEAL Y EL PAPEL DEL ARTISTA	115		
DE LA CIUDAD IDEAL A LAS PROPUESTAS DE CIUDAD REAL ...	120		
VISIONES DE UNA CIUDAD PROGRESISTA	120		
VISIONES CULTURALISTAS DE LA CIUDAD	125		

ACERCA DEL CONCEPTO DE ARTE PÚBLICO

En otros foros en los que se pretende analizar la vigencia del concepto de arte público, aparecen siempre dos cuestiones que, por lo general, distorsionan el ambiente e impiden una discusión en profundidad acerca del tema.

La primera cuestión hace referencia al hecho de defender que todo arte es arte público, debilitando así el posible desarrollo del concepto y englobándolo en la pantanosa dimensión de la definición de arte.

La segunda, ligada en buena medida a la primera, hace referencia al rechazo del término arte público y a la reivindicación del arte para espacios públicos.

LA CONFUSIÓN MONUMENTAL

Una aproximación poco crítica al tema puede empañar la visión que poseemos de la Historia del Arte - esta Historia, como cualquier otra historia, no es el resultado del devenir a lo largo del tiempo, sino una fotografía tomada desde una determinada posición. En este sentido el relato del Arte es sólo uno de los posibles relatos a narrar sobre el conjunto de las actividades creadoras que han llevado a cabo muchos hombres, en lugares y épocas distintos. Si el relato es verdadero o falso no es una cuestión de lógica sino de epistemología. La producción del conocimiento moderno se ha basado y se basa en determinadas estrategias de poder que han permitido la producción y consolidación de este relato y no de otros.

Es evidente que un repaso de la producción catalogada como Historia del Arte nos presentará una gran cantidad de obras, por no decir la mayoría de ellas que se han planteado , o

bien por las instancias públicas pertinentes, o bien para ocupar un lugar en el ámbito público que denominamos mercado. En este sentido es cierto que toda la Historia del Arte es la Historia del Arte Público, máxime cuando nuestro acercamiento experiencial a la misma se hace en el contexto del sistema expositivo público de los museos y galerías, o en la mayoría de los casos, por las reproducciones que ocupan su lugar en el contexto de la esfera pública propia de los medios de comunicación.

En cualquier caso esta opinión tan sólo hace compartir a momentos y épocas distintos:

- 1.- El hecho de que la producción artística se desarrolle a partir de un contexto de división funcional del trabajo que permite trascender la función propiamente utilitarista de la artesanía
- 2.- En este contexto determinados espíritus están en condiciones de dar una determinada interpretación del mundo, sea mediante la ligereza de la pluma, o mediante la congelación emblemática del pincel o el cincel.

En otros términos alguien con *poder* de decisión permite que alguien con *poder*, como capacidad, de ejecución haga la interpretación, lectura, representación de su modo de ver el mundo que, por otra parte, debe compartir en mayor o menor medida con el poseedor del poder fáctico.

Los procedimientos de plasmación de esta lectura del mundo son diversos y de ellos pueden dar cuenta las tipologías de los géneros artísticos. Los procesos de ejecución y de puesta en circulación de esta visión del mundo son diversos y de ellos daría cuenta la, hasta ahora sin escribir, Economía Política del Arte.

En cualquier caso lo que es cierto es que en cualquier época y lugar se da una estructura transaccional mínima que permite la *puesta-enser* de la obra, para utilizar terminología de Heidegger. Estructura que al mismo tiempo fundamenta el intercambio simbólico necesario y propio de cada sociedad.

Pero no es menos cierto que de esta estructura no se puede derivar una Naturaleza, en el sentido absoluto y metafísico del término, del Arte; una esencia que, trascendiendo épocas y lugares, se expande en el devenir del mundo y es narrada como la materialización de la Historia del Arte.

Ha existido, existe y existirá producción artística, pero no es lícito establecer la secuencia lineal de una historia lineal que no ha existido, menos cuando la adjetivamos desde la dimensión de lo público.

Intentar identificar la Historia del Arte con la Historia del Arte Público peca, cuanto menos, de precipitación. Los contextos de producción, la realidad social, las motivaciones e intenciones de los artistas en épocas distintas, difieren suficientemente entre sí que, a menos que nos situemos en el mundo platónico de las ideas absolutas, difícilmente podemos establecer las analogías necesarias para identificar las series históricas pertinentes con el mínimo de rigor crítico.

Un mandala tibetano del s.XV no es, desde la mirada de una persona del s.XX, el mismo mandala que servía de vehículo mediador al monje medieval. Este mandala es un **monumento**, algo que deseamos preservar en la memoria presente y futura y que, por lo tanto, conservamos fuera de su contexto, en el recinto sacrosanto del museo.

Siguiendo con la línea argumental podemos intentar establecer el relato del arte monumental, de aquel que, por los motivos que sean, deseamos preservar del paso del tiempo al mismo tiempo que le atribuimos determinados valores estéticos, estilísticos, sociales, simbólicos, etc.

En el contexto del arte y de su enseñanza, el concepto de monumento es un concepto maldito, o bendito, según y como se mire. Algunos autores, especialmente Krauss y Maderuelo hacen recaer en la ruptura con la lógica del monumento la posibilidad de desarrollo de la escultura contemporánea. A grandes rasgos la argumentación es como sigue. Gracias a la ruptura con el paradigma representacional de la mimesis que permite el liberarse de la figuración, y todo lo que el género de la estatuaría pública comporta, la escultura ha encontrado un camino propio que ha evolucionado desde la abstracción formal hacia el re-encuentro o, como dice Maderuelo, el rapto del espacio.

En este sentido el arte público se identificaría con el conjunto de producciones artísticas -post-miméticas y por definición no monumentales- que toman el espacio público como escenario para su escritura.

Sin embargo la lógica del monumento no hace referencia, únicamente, a las estrategias narrativas que aquellos autores consideran como su esencia (rememoración, conmemoración, memorial) ni a las tácticas representacionales que definen el estatuo óntico del monumento (figuración, grupos, base, inscripción).

La lógica del monumento es una lógica patrimonial, como bien ha señalado recientemente Choay (1996), respondiendo, quizás, a los primeros párrafos del famoso libro de Riegl (1909). Tal lógica patrimonial, en nuestro contexto cercano, no puede separarse de las estrategias de acumulación capitalista, incluida la lógica de

Krauss, R.

• *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge. Mass. The MIT Press 1977

• *La escultura en el campo expandido*

in **Foster, H (ed)**

La postmodernidad.

Barcelona, (1978), 1985

• *Échelle/ Monumentalité, Modernisme/Postmodernisme* in **AA.VV.** *Qu'est -ce que la sculpture moderne?*. Paris. Centre George Pompidou, 1986

Maderuelo, J

• *El espacio raptado*. Madrid, Mondadori, 1990

• *La pérdida del pedestal*. Madrid. Cuadernos del Círculo de Bellas Artes, 1994

Choay, F.

L'allegorie du patrimoine. Paris Seuil, 1996

Riegl, A

El culto moderno a los monumentos. Madrid. La balsa de la medusa, 1990

acumulación de capital simbólico. El imperio se densifica a través de la existencia de los símbolos de su capacidad de actuación.

En este sentido hay que leer esta lógica tanto desde el punto de vista de la preservación del pasado - la construcción de este relato que nos permite remontarnos culturalmente a los griegos, autodotarnos de una determinada historia y memoria- a través de los monumentos históricos, cuanto a la proyección espúrea del presente en el futuro a través de la determinación de la monumentalidad artística.

" - Une statue de quoi?
demanda Tristouse. En
marbre? En bronze?
- Non, c'est trop vieux,
répondait l'oiseau du Bénin,
il faut que je lui sculpte une
profonde statue en rien,
comme la poésie et comme
la gloire"
Apollinaire.
Le Poète Assassiné

La famosa escultura de Picasso (1967) en el Chicago Civic Center no posee ninguno de los rasgos característicos de la estatuaria monumental. Sin embargo puede ser considerada tan monumental como el Memorial de Lincoln en Washington. Picasso, siguiendo el camino trazado por Apollinaire, en su "Poète Assassinée", no escabullía el bulto del monumento a través de la negación formal. Como hizo en su Guernica, producía una obra aunque ésta fuera la escultura del vacío.

La lógica del monumento, en cuanto deriva de la lógica patrimonial, ha extendido su patrocinio a la Naturaleza - este gran invento del siglo de las Luces- a través de los mecanismo reguladores de su protección (Espacios Naturales Protegidos), lo que en cierto modo explicaría la no solución de continuidad que existe entre el denominado Land-Art y el arte público actual.

ARTE PARA EL ESPACIO PÚBLICO

En definitiva y en resumen, siguiendo la terminología de Bourdieu (1992) el campo del arte no se sitúa en un contínuum que responde a la formalización de la idea de belleza o de verdad. El campo del arte está determinado histórica y antropológicamente y por ello es imposible mantener la afirmación de que la Historia del Arte se puede identificar con la historia del arte público.

Bourdieu, P
Las reglas del arte.
Génesis y estructura del
campo literario
Barcelona. Anagrama
(1992) 1994



Picasso
Sin título
1967
Chicago Civic Center

Para Bourdieu el campo del arte se define como una "*red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc) entre posiciones*" (p342). Los distintos agentes implicados en el campo (productores directos, agentes, instituciones, instancias políticas y administrativas, productores de productores, etc. ocupan posiciones relativas unos a otros, pero al mismo tiempo supone un espacio de las tomas de decisión que se traduce en las obras.

La percepción que requiere la obra producida en la lógica del campo es un **percepción diferencial**, distintiva que introduce en la percepción de cada obra singular el espacio de las obras componibles, por lo tanto atenta y sensible a los desfases entre otras obras contemporáneas y también pretéritas. El espectador carente de esta competencia histórica está condenado a la indiferencia de quién no posee los medios para hacer diferencias.

Podemos admitir que en los distintos momentos de la evolución del campo del arte ha habido un fuerte condicionamiento de la instancia históricamente determinada de lo público, pero en cualquier caso la analogía del concepto no puede extrapolarse de un momento histórico a otro.

En todo caso, situados desde el presente, podemos acordar una cierta historia del arte monumental, y en cuanto que buena parte de este arte se encuentra en el espacio público (edificios, plazas, esculturas, vidrieras, templos, etc) podemos establecer una analogía entre el arte monumental y el arte público. Ambos toman el espacio público como escenario de escritura. Ambos se escriben a través de unos procedimientos que podemos catalogar genéricamente. Ambos presuponen, junto a la intencionalidad artística, otra intencionalidad de

carácter simbólico y uso compartido.

Sin embargo incluso aceptando esta analogía, el error de consideración persiste.

ARTE PARA EL ESPACIO PÚBLICO

Alberti, L.B.
De Re Aedificatoria
Ed. a cargo de J. Fresnillo.
Madrid. Akal
1991

Chave, A.C.
Constantin Brancusi
Yale Univ. Press, 1993

Cuando León B. Alberti escribía su *Re Aedificatoria* y describía de modo pormenorizado los espacios de uso público, no estaba pensando el espacio del mismo modo que Brancusi en el momento de realizar su conjunto escultórico en Tirgu-Jiu.

Cuatrocientos años, aproximadamente separan a ambos autores; cuatrocientos años en los que el proceso evolutivo de la humanidad occidental ha evolucionado a un ritmo sorprendente. Cuatrocientos años que separan una sociedad pre-industrial de una sociedad de masas. Cuatrocientos años que no nos permiten, más allá de los límites impuestos a la argumentación consistente, establecer paralelismo entre las propuestas y consideración del campo artístico en que operaban uno y otro artista.

En el Universo de Alberti no existían rascacielos. En todo caso existía un contexto de pensamiento neo-platónico que permitía una fluidez constante entre la expresión de la forma y su formalización mediante procedimientos matemático-geométricos. Brancusi había vivido en el París de Haussman y había visitado el New York de los rascacielos y el Washington de Le Notre. Tirgu-Jiu es un fiel exponente del impacto de la capitalidad sobre la periferia. El espacio de Alberti era un espacio que se estaba inventando. El espacio de Brancusi respondía a los espacios existentes. La imitación de uno y otro difería sustancialmente.

Mientras Alberti seguía los principios de Plotino que establecían que al pensar (1) se imi-

Tipología	Clases
para asuntos públicos	baños bibliotecas de la curia secular de las órdenes religiosas
para espectáculos	anfiteatros circos teatros
cementerios	capillas pirámides columnas
monumentos	militares la propia ciudad estatuas otras estructuras
puerto	establos muelles comercios arsenal aduana graneros
foro	
puertas	
murallas y torres	
canales	
puentes	
calzadas	

Tipología del espacio público según L. b. Alberti.

ta la Naturaleza, (2) se trabaja con una idea y (3) a su vez la idea imita al pensamiento; Brancusi acababa de recibir el choque brutal de la sociedad de masas en su forma más pura: los EE.UU.

Matossian, Ch

- *Public Art. Public Space, in Remesar, A (Ed). Sites of Public Art. Barcelona. Dep. Escultura, 1995*
- *Espace public et representations. Bruxelles. La part de l'oeil, 1996*

Benevolo, L

- Historia de la arquitectura moderna. Barcelona. G.Gili, diversas*

Argan G.C.

- Proyecto y Destino. Caracas. EUDEBA, 1967*

Cerdà, Ildefons

- *Teoría General de la Urbanización (1867) Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 1968*
- *Teoría de la construcción de las ciudades (1859) Barcelona. Ayuntamiento de BCN i MAP, 1991*

En dos de sus trabajos Ch. Matossian (1996, 1997) ha demostrado la necesidad de anclar el concepto de lo público y de espacio público en unas determinadas coordenadas que, para nuestro entorno, se situarían hacia finales del s.XVIII. Es en el contexto de las sociedades industriales en las que debemos abordar el estudio del espacio público.

Aunque algunos autores (Benévolo o Argan por ejemplo) remonten el origen del urbanismo moderno a Alberti, creo indispensable reivindicar la figura de Ildefons Cerdà, el ingeniero que definió el proyecto de futuro de Barcelona, al mismo tiempo que construía la primera formalización de la teoría de la urbanización de las ciudades. A grandes trazos Cerdà plantea una sugerente teoría basada en el desarrollo de dos duplas conceptuales: vía-intervía / urbanización- rurización. La vía es el espacio del tránsito, de la movilidad, del contacto, del mercado, de lo público. La intervía es el espacio del reposo, de la reproducción, de la formación, del trabajo, del equilibrio entre el espacio privado y el espacio público. La vía, en cuanto su capacidad de conexión permite extender la urbanización más allá de la propia ciudad. Para humanizar la ciudad, para anclarla con el pasado remoto de la Naturaleza, la vía es al mismo tiempo el espacio propicio a la rurización mediante la construcción de jardines, plazas y parques. La ciudad, la forma urbana, debe ser un sabio equilibrio entre estos factores.

Cerdà introduce además una serie de mecanismos de tipo legal y ejecutivo que permiten el desarrollo del plan de urbanización, manteniendo el equilibrio entre la propiedad privada



Vista aérea del Eixample diseñado por I. Cerdà

del suelo y el uso público del mismo. Toda ciudad debe dotarse de suficiente espacio público como para garantizar su desarrollo equilibrado. Este espacio servirá a los fines de rurización de la ciudad y de articulación de su movilidad. Evidentemente este espacio público debe estar suficientemente dotado de los elementos de decoro público que permitan una mejora del paisaje urbano (fuentes, relojes, kioscos, puentes, esculturas, etc).

Con independencia de otras consideraciones, Cerdà anuncia un programa de arte público ligado al proceso general de urbanización de la ciudad. Un programa en el que la forma urbana debe revestirse de una cierta función estética.

Siguiendo a Choay (1996b) debemos reconocer que la teoría de Cerda se basa en un paradigma biologista, según el cual la forma urbana debe responder a una cierta política del cuerpo. Dar morada a cuerpos sanos en un ambiente sano, permite el desarrollo de los suficientes mecanismos de cohesión social que harán posible el desarrollo del individuo y de la ciudad.

Aunque parezca paradójico, este paradigma biologista es el utilizado por posteriores teorías de la forma urbana (T.Garnier, Le Corbusier, etc) y persiste hasta la mitad de este siglo.

Obviamente se utiliza este paradigma a partir de una idea mucho más global que es la fe ciega en el progreso tecnológico y económico, en lo que se ha venido en llamar desarrollismo. A pesar de las crisis cíclicas el desarrollo del capitalismo industrial permitía pensar en un continuo teleológico al que debía adecuarse la forma urbana y las condiciones de vida de los ciudadanos. En cualquier caso el espacio público, a pesar de las distintas aproximaciones, es considerado como la reserva terri-

Choay, F

La Règle et le Modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme. Paris. Seuil, 1996, 2ª

torial dedicada a la movilidad, al contacto social y al disfrute del entorno. De ello se deriva la necesaria política de dotación, acondicionamiento y decoro de los espacios públicos en los que el arte puede cumplir un papel sustancial.

Creo que es desde esta óptica que podemos iniciar la discusión acerca de la segunda gran cuestión: arte para/en espacios públicos.

La misma formulación de la cuestión nos plantea la existencia de dos realidades: el arte y el espacio público. No entraré en este trabajo sobre consideraciones esencialistas del arte. Quisiera sin embargo señalar que este enunciado corresponde a la clara formulación de la autonomía del arte. Formulación que iniciara Baudelaire a mediados del s.XIX, en paralelo con las distintas formulaciones de los estatutos de autonomía de las ciencias sociales y naturales.

A lo largo del sXIX esta reivindicación del estatuto de autonomía, del arte por el arte, produce en el terreno ontológico la necesidad de diferenciación entre el artista y el resto de la sociedad, máxime cuando, de modo paulatino, el artista empieza a integrar en su discurso artístico elementos de la alteridad, de la otridad en el sentido más drástico del término.

Podemos también remontar la emergencia de la problemática del otro a finales del s.XVIII con las propuestas de Diderot (el Moi), Swift (Gigante), Goethe(lo demoníaco) pero el s.XIX, desde una perspectiva de ontología social, se caracteriza por el desarrollo e investigación sobre el sí mismo, sobre las capacidades del propio cuerpo entendido en el sentido más mecanicista del término. Serán los avances en Etnología, en Física y en Psicoanálisis los que descubrirán la fragilidad de este concepto/ percepto que es el yo basado en la imagen del cuerpo. El cuerpo ya no puede ser considerado únicamente como

res extensa, sino como un campo complejo de movimientos energéticos y pulsionales que se reconocen en otros cuerpos hasta la fecha considerados primitivos, poco evolucionados, ancestrales. Los modos de mostración artísticos abandonan paulatinamente el modelo del hombre máquina, de la mimesis entendida como imitatio. En definitiva en el plano ontológico el artista se enfrenta a la necesidad de diferenciación del otro, a partir del desmoronamiento de la idea del cuerpo como palacio del alma. Todo ello crea una contradicción ontológica que va a marcar en el terreno epistemológico el programa de la modernidad.

G.C. Argán (1970) plantea este programa epistemológico que este programa, a pesar de las diferencias, de los matices, de la carga política más o menos progresista o avanzada, se va a convertir en el eje de coordenadas a compartir por varias generaciones de artistas.

El programa de la modernidad puede resumirse en los postulados siguientes:

- El artista se separa voluntariamente de un entorno social que no le agrada, ya que se basa en las condiciones de explotación y alienación del trabajador por el trabajo, del hombre por el hombre.
- El artista reivindica de su condición de hacedor, en terminología de Borges, de *artífice* remontándonos a la etimología. De ahí la desaparición paulatina de los géneros establecidos en la primera mitad del s.XIX y la ruptura de las barreras que delimitan las diversas prácticas artísticas.
- Se plantea que la obra no tiene valor en sí misma. Su único valor consiste en la demostración de un procedimiento operativo ejemplar en el que el trabajador, el hacedor, el artífice, ha controlado el proceso de trabajo desde el principio al final en todas sus dimensiones. En otros términos lo

que Goodman denominará predominancia de los lenguajes autográficos.

- Un proceso de trabajo que no se ve limitado por cuestiones de medio, utilizando si es preciso los elementos y técnicas de todos los medios a su alcance.

Incluso se pone en cuestión las características de los materiales, combinando con los artísticos, objetos hallados, páginas de periódico, objetos cotidianos.

- En este proceso las referencias son sólo *pre-textos*, textos exteriores y anteriores al proceso; excusas para poner en marcha el proceso.

- El objetivo de la obra es la propia obra. Como máximo podemos admitir como objetivo la intención de expresar o comunicar del autor.

La obra se encierra sobre sí misma, en un denso sistema intertextual, pero se prohíbe a sí misma salirse de su verdad, hallándola en la literalidad del proceso.

La mimesis explota y toda la carga conceptual que comporta se desvanece en la búsqueda de nuevas formas de expresión. La representación figurada se desdibuja.

- Por todo ello la obra no está subordinada a ninguna finalidad productiva y la conducta del artífice, como modelo de operación creativa, contribuye a objetivar las condiciones por las que la operación industrial, basada en el arte de la distribución del espacio / tiempo, es alienante.

- Mediante el trabajo creador, el artífice, el arte colabora en la recuperación de las energías creativas ajenas a la función industrial. Todas las corrientes de tipo constructivo que se dan entre 1900 y el final de la II Guerra Mundial (Cubismo, Der Blaue Reiter, Suprematismo, Constructivismo Ruso, De Stijl, etc.) corroboran en mayor o menor medida estos postulados.

Los postulados de la modernidad se refie-

ren, fundamentalmente, al ciclo trabajo-mercancía y ponen en evidencia la estructura del sistema de explotación capitalista: la alienación del hombre en el trabajo.

Sin embargo, podríamos, siempre siguiendo a Argan, plantear un postulado de la modernidad que hace referencia a la superestructura del sistema: a su cultura.

- Este postulado consistiría en plantear la irreductibilidad del arte al sistema cultural del momento, abogando por una cierta actitud nihilista que plantea la destrucción del propio arte y la imposibilidad de la cultura. (Metafísica, Dadaísmo, Surrealismo)

Si las relaciones de la escritura, de la pintura, de la escultura, no son relaciones de semejanza con el objeto a representar, sino relaciones de significación entre los signos que se utilizan, es fácil atisbar que, al igual que sucede con el Lenguaje, estas relaciones de significación son diversas dentro de un mismo lenguaje, son densas.

El poeta, el escultor, el pintor deben ser capaces de hacer fluir estas relaciones a través de su obra y, para ello, han de ceder la iniciativa a los signos y materiales que utilizan.

Lo que importa plasmar es la trama de relaciones que existe entre los objetos y los signos y, esta trama, posee un carácter conceptual. La asunción de la temporalidad y del movimiento obligan al espacio a forzarse en el reto de asumir la manifestación de múltiples planos sincrónicos. La luz y la mancha, objeto del arte impresionista desaparecen como tal. La fragmentación que suponía una cierta estructura geométrica variable se racionaliza en estructuras más simples, más perfectas, más *platónicas*, según y como se mire.

El objeto del arte, ¿ de las artes?, va cobrando espesor, a medida que las fronteras entre ellas desaparecen.

Aunque en la actualidad, tanto la situación ontológica del artista como su paradigma epistemológico, han variado respecto al descrito anteriormente, el sistema del arte mantiene vivos estos principios aunque sea en el terreno de la mitología y del comportamiento social del artista.

Reivindicar el concepto del arte público como arte para/en los espacios públicos supone el mantenimiento de esta situación paradigmática en la que, a efectos reales, el artista actúa como demiurgo entre el espacio, el ciudadano y el arte. Supone admitir que el espacio público es, tan sólo, uno de los posibles ámbitos de actuación del campo del arte contemporáneo, sin entrar en las consideraciones necesarias de la adecuación del campo a un contexto mucho más amplio en el que no intervienen sólo, los agentes específicos del mundo del arte.

El rechazo continuado por parte de ciudadanos a determinadas propuestas de arte público (recordemos el episodio de R. Serra con su famoso *Tilted Arc* en New York), a pesar de la creciente y formal reivindicación de la adecuación de la obra en relación al lugar, pueden ser, fácilmente interpretados desde esta perspectiva.

A mi entender, Cerda planteaba de forma bastante clara la relación entre Plan y Proyecto, una de las consideraciones que ha hecho famosa a Barcelona en su política de espacios y escultura pública. El plan daría el marco general de actuación, las directrices, regularía el despliegue de las infraestructuras (las consideradas genericamente como tales, así como las nuevas

Sobre el tema de Tilted Arc y sus implicaciones ver:
Serra, R
Writings and Interviews.
Chicago University Press, 1994

Weyerggraf-Serra, C & Buskirk, M (Ed)
The Destruction of Tilted Arc: Documents
Cambridge, Mass
The MIT Press, 1991

derivadas del uso de las tecnologías de la información) y establecería la continuidad (rurización/ urbanización) con el resto del territorio. El proyecto operaría a una escala menor, específica y con instrumentos propios, desplegando el sistema constructivo de la intervía, ordenando la vía (incluidos sus espacios públicos) y manejando lo que, siguiendo a Lash y Urry(1994) podríamos denominar infraestructuras soft, en las que el arte público poseería un papel destacado.

Lash, S & Urry, G
Economies of Signs and Space.
 London. SAGE, 1994

Las operaciones aquí reseñadas poseen una complejidad tal que intentar mantener la figura autónoma del artista se nos presenta como en cierto modo ridículo. Es conocido el rechazo al concepto de arte público que se da en el área anglosajona. Los procesos de reconstrucción de las ciudades después de la II GM, al mismo tiempo que la puesta en marcha de procesos de reasentamiento del territorio con la creación de nuevas ciudades, la desaparición de ciertos principios «anti-otras-artes» del movimiento moderno arquitectónico y la potenciación laborista de mecanismos de participación ciudadana en las *Comissions*, produjeron un arte público que se ha venido en denominar «plop art».

REGENERACIÓN URBANA: UN RETO PARA EL ARTE PÚBLICO

Deberíamos entender esta problemática en su extrema complejidad, sobre todo en unos momentos en que las políticas neoliberales pretenden hacerla desaparecer mediante la mecánica del mercado.

Esta problemática se vive como una crisis del modelo de sociedad. Como instancia vertebradora de la realidad social, *lo público* aglutina un conjunto de problemáticas específicas referidas a la cultura, el arte, la educación,

la política, la economía, el medio ambiente; la sociedad misma.

En los denominados países desarrollados esta problemática se confunde, a menudo, con el traspaso de una organización de la producción moderna a otra -¿post-moderna?- caracterizada por el incremento del sector servicios, especialmente aquellos destinados a las finanzas, la información y el tiempo libre.

El correlato cultural es el paso de la cultura moderna a un nuevo modelo de organización que pone en tela de juicio los conceptos de narrativa, progreso y teleología propios de aquella.

Mientras tanto... buena parte del planeta recién empieza a reivindicar la necesidad del desarrollo como vía de la más mínima equidad planetaria, sin olvidar que las vías del desarrollo no se pueden dibujar sobre los modelos desarrollistas de la sociedad occidental, sino sobre pautas de crecimiento sostenible adecuadas al mantenimiento en vida del Plantea que todo nos da.

Estamos enfrentados a un desequilibrio de escala planetaria. Desequilibrio Norte-Sur, norte-sur en el propio Norte; de recursos, de riqueza, de cultura.... Desequilibrio entre la acción del mercado y el papel regulador que modernamente ha tenido el Estado. Desequilibrio y desajuste entre *lo público* y la otra parte de esta dupla conceptual que no es, precisamente, lo privado.

Precisamente en un momento de agudo cuestionamiento de *lo público* las manifestaciones de esta instancia son cada día más próximas al ciudadano, su concreción es palpable en el suelo que pisamos : *el espacio público*.

El estudio del territorio, de sus pautas de organización y funcionalidad - entendida incluso desde la dimensión simbólica-, de las posibilidades de actuar creadoramente desde una dimensión personal, son el objeto de trabajo a partir del que se articula el itinerario curricular *Escultura Pública* .

Si planeamos a vista de pájaro sobre las diversas manifestaciones del arte/escultura públicos, nos daremos cuenta de la existencia de dos grandes estrategias de aproximación al arte/escultura públicos, que puntúan el conjunto de políticas de regeneración urbana necesarias para paliar la crisis estructural de la ciudad.

La competencia entre los Estados/Paises se ha decantado, en los últimos tiempos, hacia la competencia entre las regiones/ciudades. En este contexto y, precisamente, de cara a afrontar la competencia, se está perfilando un nuevo estilo internacional que no tiene su espacio expositivo en el museo. La calle, la plaza, el parque, en definitiva el espacio público, se han convertido en la arena en la que diversas ciudades compiten para poseer la marca inefable de los demiurgos, de los *mejores* arquitectos, escultores, ingenieros, diseñadores, etc.

No es posible competir en las diversas ligas de ciudades sin el aval reificado de determinadas obras de autor. Parece como si el espacio urbano fuera un inmaculado, inmenso e inacabable libro de autógrafos en el que las ciudades coleccionistas conservan y producen su valor.

Por otra parte cada ciudad - en razón de su historia y morfología- requiere aproximaciones/ intervenciones ejecutadas desde el amor de lo cotidiano, sin rastro nominalista del ranking; desde la posición próxima a los conciudadanos.

Aproximación modesta que, posiblemente, mejora la calidad de vida de los residentes pero que no es capaz de competir en esta extraña coctelera que dictamina el interés por la inversión y el crecimiento competitivo internacional.

Para una discusión sobre el tema ver
Remesar, A - Morales, M
 Marketing, Promoció i
 Educació Mediambiental
 in Pol, E - Vidal, T (Ed)
 Intervenció Ambiental.
 Barcelona. Quaderns Psico-
 Socio- Ambientals, nº 1, 1996

Una dialéctica entre la localidad y la globalidad, un pliegue extraño en el pensamiento político y artístico; un dominio excesivo del paradigma *pensar global, actuar local*.

Si, día a día, se desdibujan las fronteras entre los estados-nación debido a la elasticidad y dinamismo de los mercados, no es de extrañar que las fronteras entre las disciplinas tiendan a desdibujarse, a difuminarse. Unas disciplinas invaden el campo de las otras, casi siempre desde una posición errónea que tiene más de mantenimiento de las cuotas de poder que de interés en producir un conocimiento mejor y más profundo.

El espacio/arte públicos puede ser el escenario de la batalla entre disciplinas diversas, o... como se propone desde este itinerario curricular, el territorio propicio al entendimiento común. La realidad del espacio público es tan complejo que nadie, desde una posición disciplinar determinada, es capaz de abordarla y de responder de modo eficaz. La vía del diálogo y la cooperación resta abierta a todos aquellos interesados en producir espacio/ arte público.

LUGARES DEL ARTE PÚBLICO

Bovaird, T
 Public Art: in Urban
 regeneration: An Economic
 Assessment
 in Remesar, A (ED)
 Sites of Public Art.
 Barcelona. Dep. Escultura,
 1995

En su excelente trabajo, A. Bovaird (1995) ha definido la regeneración urbana a través de la definición de unos objetivos determinados. El objetivo principal de la regeneración urbana sería el aumento del bienestar de los residentes y trabajadores de la ciudad y podría hacerse

efectivo a través del desarrollo de los siguientes objetivos parciales:

- 1-Aumentar el ingreso total generado en la ciudad
- 2-Mejorar la cohesión social
- 3-Aumentar la influencia de la ciudad en la toma de decisiones a nivel nacional
- 4-Mejorar la imagen de la ciudad como un centro de cultura

Como puede comprobarse de un rápido análisis la definición que Bovaird aporta tiene como fundamento la pervivencia de un modelo de Estado del Bienestar. La acción pública debe promover, mediante los clásicos mecanismos del modelo keynesiano, o mediante las nuevas formulaciones de cooperación con el sector privado, los instrumentos necesarios a nivel económico, social, político y cultural que permitan el desarrollo de la ciudad. En definitiva, el modelo propuesto supone dotar a la ciudad de unos mecanismos de desarrollo que permitan fijar la forma espacial de la misma (Castells, 1989)

Castells, M
The Infomational City. Oxford (UK)- Cambridge (USA).
 Blackwell 1989

Aunque, en el modelo de Bovaird, el tópico del Arte Público se sitúa como uno de los posibles mecanismos de mejora de la cohesión social, veremos más adelante que la consideración del Arte Público en su doble sentido, permanente y temporal, objetual y procesual, nos permite ampliar su esfera de actividad a los cuatro objetivos propuestos. El arte público, en los procesos de regeneración urbana, se convertiría en un modo que atravesaría las cuatro dimensiones.

Efectivamente, el Arte Público, por sus características compartiría espacio en el terreno de las obras y economía públicas (financiación total o parcial por parte del Estado); en el dominio público (operación en el conjunto de instancias públicas); en el espacio público (como soporte de su desarrollo o como forma generada

por su actuación); en la acción social y cooperativa (debido a la necesaria participación activa de los ciudadanos en su diseño y gestión. En este sentido sería Arte de interés público) y, finalmente, en la esfera pública (debido fundamentalmente a las estrategias de promoción de la ciudad que en buena parte utilizarían las imágenes del arte público para generar operaciones de atracción de capital, turismo, toma de decisiones, etc).

Como bien se recordará, estas problemáticas definen alguna de las aproximaciones recientes al tópico del arte público (Milles, Arlen, Mitchell).

Según Mitchell (1992) el arte público puede definirse como la clase de arte " *encargado, pagado y que es posesión del Estado*". O por lo menos este es un concepto tradicional para abordar el problema. Para Miles (1989) el arte público debe funcionar como punto de referencia en el paisaje y por lo tanto es algo más que simples estatuas o, como señala A. Raven (1989) el arte público no puede ser ya más " *un héroe montado en un caballo*"

Mitchell intenta articular la discusión sobre el papel del arte público en lo que se ha venido en llamar el dominio público, esto es, analizar el papel del arte en su relación con la publicidad y la promoción, sea esta corporativa o estatal, al mismo tiempo que contextualizar los efectos que los medios de masas ejercen sobre el arte. Es por ello que deja fuera de la discusión el problema del estatuto del arte público, al evitar el estudio de las relaciones entre arte y burocracia.

Tanto Miles como Raven, organizan el discurso de sus respectivos libros a partir de la idea de que el arte tiene un papel en el espacio público (Miles) o, en un sentido más amplio (Mi-

Mitchell, W.J.T. (ed)
Art and the Public Sphere.
Chicago University Press, 1992

Miles, M (ed)
Art in Public Space, winchester
School of Art, 1994

Raven, A (Ed)
Art in the Public Interest
NY. De Capo Pub., 1989

les) en la sociedad civil. Miles indica la importancia del arte en espacio público a partir de las siguientes consideraciones:

- 1.- produce una sensación de lugar
- 2.- ayuda a implicar al público en el uso de este lugar
- 3.- proporciona un modelo de trabajo imaginativo
- 4.- ayuda en la regeneración urbana

En cuanto a Raven, hace suya esta frase de Susan Lacy « las obras de arte público se introducen en una organización física y socialmente preexistente. En que modo la obra de arte se relaciona con, refuerza o compite con las formas de expresión de esta comunidad es una cuestión que contribuye al diálogo crítico »

Creo sinceramente que estos tres autores no están hablando en absoluto del mismo tema. Sin embargo el estudio de los tres deja clara la complejidad del tema, sobre el que hay ciertos puntos de acuerdo que guían el enfoque:

- 1.- la identificación tradicional del arte público con la escultura pública o el ornato público
- 2.- la identificación entre estatua y monumento
- 3.- la emergencia de la obra en lo que denominan espacio público
- 4.- la existencia previa del arte que, en todo caso se "aplica" al espacio público

¿Pero cómo entender estos análisis en un contexto de organización de la sociedad que ha cambiado radicalmente de los patrones de la ciudad moderna?

M. Castells (1989:351) puntualiza muy bien esta situación al hacer el análisis del nuevo modelo de la sociedad informacional: « *las localidades-ciudades y regiones- deben ser capaces de hallar su papel específico en la nueva economía*

Castells, M
The Infomational City. Oxford (UK)- Cambridge (USA).
 Blackwell 1989

informativa. Esta es posiblemente la dimensión más difícil a integrar en una nueva estrategia de control social basada en el lugar, dado que una característica importante y precisa de la nueva economía es su articulación funcional en el espacio de flujos. Sin embargo, las localidades pueden llegar a ser elementos imprescindibles en la nueva geografía económica a causa de la naturaleza específica de la economía informativa. En una tal economía, la fuente principal de productividad es la capacidad para generar y procesar información nueva, ella misma dependiente de la capacidad simbólica de manipulación del trabajo. Esta potencialidad informativa del trabajo es una función de sus condiciones generales de vida, no solamente desde el punto de vista de la educación, sino desde el punto de vista del ambiente social total que constantemente produce y estimula su desarrollo intelectual. En un sentido fundamental, la reproducción social llega a ser una fuerza productiva directa. La producción, en la economía informativa, se organiza en el espacio de flujos, pero la reproducción social continúa siendo localmente específica.

(...) Los gobiernos locales deben desempeñar un papel central en la organización del control social de los lugares frente a la lógica funcional del espacio de flujos. Únicamente mediante el reforzamiento de este papel, las localidades serán capaces de poner presión en organizaciones políticas y económicas para restaurar el significado de la sociedad local en la nueva lógica funcional «

Castells sigue planteando que para conseguir estos objetivos, los gobiernos locales deben aumentar su capacidad organizativa y reforzar su poder en dos direcciones distintas:

- 1.-Fomentando la participación de los ciudadanos en la definición de las estrategias colectivas que permitan reconstruir el sentido de la localidad
- 2.-Conectando la localidad con otras localidades (local networking)

¿Qué objetivos persigue la regeneración urbana, este proceso anagenético que tiene como meta el renacer constante de la ciudad y su entorno?

El sociólogo Jordi Borja, puede ser considerado como uno de los ideólogos en la definición de la nueva Barcelona. Su trabajo no ha sido tan espectacular como el de Bohigas o el de Acebillo, pero ha asentado las bases del pensamiento del nuevo urbanismo que ha caracterizado la Barcelona de las áreas de nueva centralidad y de la monumentalización de la periferia. Según este autor, los objetivos que debería plantearse el proceso de regeneración urbana serían:

Borja, Jordi
Estado y Ciudad.
Barcelona. PPU, 1988

1.- Aumentar las oportunidades de trabajo, en un modo no keynessiano, a través de:

- mantener y desarrollar la actividad económica basada en las pequeñas y medianas empresas, integradas en la estructura urbana
- multiplicar las obras públicas (de tamaño pequeño y mediano) con el objetivo de obtener mejores equipamientos y servicios sociales
- aumentar la eficiencia urbana como base de los procesos productivos, mediante la inversión selectiva, las infraestructuras y las actividades piloto
- transformar la ciudad en un centro de información y coordinación para el mayor número de actividades posibles
- crear y aumentar el sistema de roles sociales ligados a la gestión municipal y a la economía social con la finalidad de sustituir parcialmente el trabajo asalariado tradicional

2.- Pensar la ciudad como un lugar de vida para todo el mundo, luchando contra la desigualdad social, en un contexto de

sustentabilidad, por medio de:

- rehabilitar y mejorar el tejido urbano
- aumentar y mejorar el espacio público y las infraestructuras
- hacer que la ciudad sea accesible a todo el mundo
- recalificar y equipar barrios periféricos dotándolos de funciones centrales (descenralización / áreas de nueva centralidad)
- integrar las actividades rurales, los parques forestales, los waterfronts y los terrenos de nadie de la ciudad y sus alrededores, en la vida urbana
- proteger y mejorar el medio ambiente
- recuperar el patrimonio histórico
- mejorar la calidad de vida mediante la superación de las desigualdades sociales

3.- Urbanizar el territorio regional y nacional con la finalidad de igualar las zonas rurales

- permitir que las áreas rurales disfruten de las infraestructuras y libertad de la ciudad
- mejorar el sistema de comunicaciones
- optimizar el balance entre distintas partes del territorio

Lo que parece obvio es que los procesos de regeneración urbana requieren la implementación de medidas de tipo económico, legal, social, de compensación territorial, siempre acompañadas de una mejora de la calidad estética del entorno. Parece así reconocerse en papel fundamental que el arte (tanto la arquitectura como otras manifestaciones artísticas) poseen en la dinámica económica de la transformación de las ciudades a finales del s.XX.

Martinez Castells, M.A.
El principi de la subsidiarietat. in
AA.VV. La qüestió nacional a
debat. Barcelona. Fundació
Pere Ardiaca, 1996

Sin embargo, estos objetivos tendrán una interpretación social radicalmente diversas si, como recientemente, M.A. Martínez Castells (1996:56) señalaba en un trabajo sobre el principio de la subsidiariedad, y en una dirección se-



Christo
 Proyecto del Reichstag
 Dibujo preparatorio
 Berlín, 1996

mejante a la de Castells « Parece evidente que en este desplazamiento al que estamos asistiendo del poder económico y del poder político hacia órganos supranacionales, las fuerzas de izquierda pueden tener una intervención decisiva por lo que se refiere a la asignación de recursos si son capaces de bajar el centro de gravedad-la toma de decisiones-hacia los niveles de gobiernos más próximos a los ciudadanos. Si se consigue este objetivo, es evidente que también la izquierda estaría contribuyendo a vaciar de contenido las atribuciones que hasta ahora se consideraban patrimonio casi exclusivo del Estado. Pero lo haría en el sentido contrario de la EU: porque el resultado repercutiría en el refuerzo de la acción y control democráticos, un mejor nivel de vida para los ciudadanos y ciudadanas, y un acercamiento, en definitiva, de los órganos de decisión a los pueblos implicados. En definitiva, lo que se pretende con la reivindicación democrática del principio de subsidiariedad y su ejercicio, es que los ciudadanos recuperen una parte de esta soberanía que ahora se cede, por el desplazamiento del poder económico y político hacia las nuevas macroáreas económicas en el proceso actual de internacionalización de la economía, a un organismo supranacional insuficientemente controlado y básicamente antidemocrático»

CONCLUSIONES

En el contexto contemporáneo de la Teoría del Caos, de la teoría de los Eventos, de la Globalización, de la Productividad, de las aproximaciones neo-liberales a la realidad social, de la evanescencia del Estado del Bienestar, de la desaparición del dominio público, parece como si el único escenario real para lo público, fuera el territorio; el territorio virtual de la Esfera Pública, pero más específicamente aquel territorio "real" que pisamos con nuestros pies. Este territorio no es ya el territorio nacional de los estados modernos, ni la tierra de las Naciones, sino el territorio de las localidades y regiones.



Morris, Robert
 Observatory (1971/ reconstruido en
 1977). 300 pies de diámetro.
 Oostelijk (Holanda)

Smithson, R

*The collected Writings, edited
by J. Flam
University of California Press,
1996*

Morris, R

*Continous Project. Altered daily.
MIT press, 1993*

Holt, N

*The Sun Tunnels
Artforum, 15, nº8, Ap. 1977: 32-
37*

Christo

*Fact Sheet: Running Fences
NY. Harry N. Abrahams, 1978*

Aycock, A

*Maze (1975) in Sonden, A. (ed)
Postmovement Art in America.
NY. E.P. Dutton, 1977:105-108*

García, A

*El puente y la escultura. Un
diálogo entre funcionalidad y
estética.
Barcelona. Dep. Escultura.
tesis doctoral, 1997*

Si el territorio es la materia prima sobre la que debe operar el arte público, es lógico reconocer aquí, la continuidad genética entre el *Land Art* y lo que proponemos como arte público. Los trabajos de W. de Maria, de Morris, de Holt, de Smithson, de Christo, de Aycock, etc, constituyen el fundamento para el desarrollo de buena parte del arte público posterior.

Evidentemente la problemática que estamos analizando, tan sólo se intuía en la década de los setenta, aunque en el fondo estaba presente en aquellos trabajos. El rechazo a las condiciones de vida de la ciudad que produce el efecto de expansión y actuación sobre el territorio rural, establecen alguna de las bases conceptuales y metodológicas a tener en cuenta en un arte público que quiera ir más allá del simple "plop art" .

Lo señalaba muy bien A. García en su tesis doctoral que intentaba vincular el puente con la escultura. El conjunto de su investigación sobre las vinculaciones entre estos dos territorios hacen concluir a la autora que la aproximación de la escultura al puente se ha hecho desde cuatro aproximaciones posibles:

1.- el enfoque de-constructivo.

Diversos trabajos como los de Pino Pascali, Herman de Vries, Joel Shapiro, Richard Serra, Julian Opie, Ángeles Marco o Miquel Navarro, se caracterizan por algunos elementos constituyentes del paisaje que se ordenan por medio del contraste, la desinstalación, del cambio de escala. Estos trabajos suponen un cambio del lenguaje y objeto de la escultura, a la vez que toman todo su sentido en el sistema narrativo de la galería de arte, este sistema de espacio implícito a las lógicas del museo. La de-construcción del lenguaje se realiza a fin de establecer las interacciones, el diá-

**"El aislamiento es la
esencia del Land Art"**

W. de Maria

*The Lighting Field
Artforum18, nº8, Ap. 1980, p.50*

**" Me gusta el arte
simple, práctico, emo-
tivo, tranquilo, vigoroso"**

R.Long

*Five Six Up Sticks . London. A
d'Offay gallery, 1980*

" Hoy estamos familiarizados con los espacios que contienen escultura pero, aparte de esto, el concepto de espacio escultórico casi no ha cambiado. Los escultores piensan el espacio como un receptáculo para la escultura y, en cualquier caso, esta escultura ya es el trabajo en ella misma. ... Un encargo es engullido por la tradición académica y se convierte en decoración"

*Noguchi
A Sculptor's World
NY. Harper and Row. 1968: 40)*

logo con el espectador, en un cierto contexto y desde el alcance de un discurso tradicional.

2.- el enfoque constructivo.

Una situación completamente distinta se da en trabajos como los de Bruni y Babarit, Richard Nonas, Daniel Buren, George Trakas y Patricia Johanson, al igual que en los jardines de Isamu Noguchi, o los puentes (los caminos en tres niveles) de Dominique Arel. Todos ellos poseen un nexo que deberíamos ubicar en la voluntad de la construcción y no en el alcance de la de-construcción del lenguaje.

En este caso, el grupo de las propuestas supone el paso desde el enfoque estático al paisaje-apropiado para su exposición en el sistema museo/galería- al enfoque al paisaje considerado en una manera dinámica.

Estos trabajos suponen una ordenación del territorio ; el tránsito desde una política de la visión a una política del acto. E inclusive a una clara política de funcionalización de la escultura

3.- el enfoque re-constructivo.

Un tercero nivel lo constituyen aquellas esculturas que se vinculan a la construcción del paisaje en una escala superior a la mencionada anteriormente.

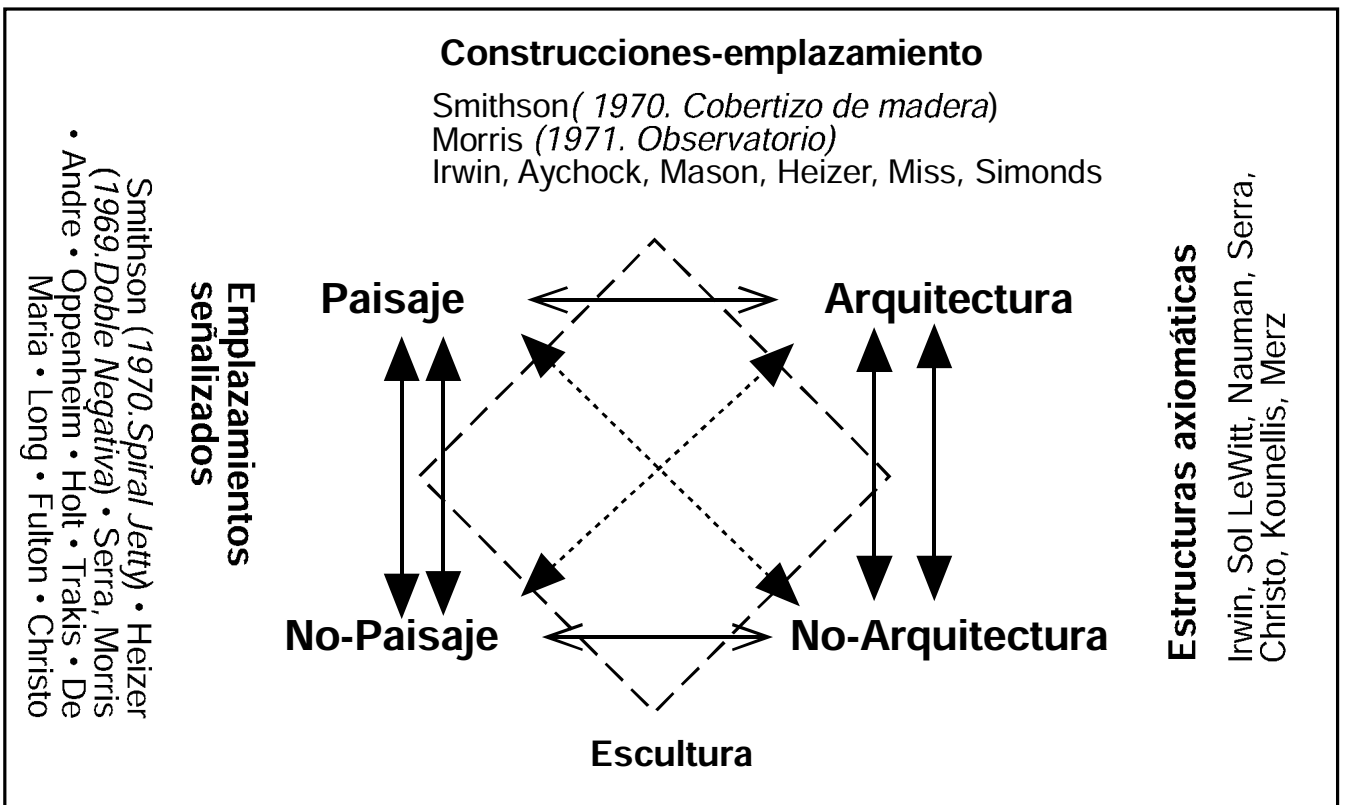
En este caso propuestas como las Richard Fleischner, D. Karavan, las propuestas de puentes de Oldenburg y Herbert Bayer, son un ejemplo bueno de uso de la figura del puente en la re-construcción del micro-territorio. Estas son intervenciones que por su magnitud, se aproximan a los trabajos de la ingeniería civil. Aspectos tales como: impacto ambiental, escala, la fisura del te-

**"1.- Concepto = Proyecto
2.- Concepto = Manierismo
3.- Concepto = Verborrea
4.- Concepto = Idea =
Arte"**

*Daniel Buren
Beware, in AA.VV. Konzeption/
Conception. Leverkusen.
Städtische Museum, 1969*

territorio en pedazos diversos, jardinería, etc.; en pocas palabras, una totalidad re-ordenadora del paisaje, hace necesario el uso del puente como un recurso de lenguaje.

Esta clasificación tiene concomitancias con la planteada por R. Kraus, respecto al conjunto de la escultura. Utilizando el cuadrado de Klein y a partir de las oposiciones entre paisaje y arquitectura, Kraus propone esta organización del espacio escultórico a principios de la década de los ochenta



Independientemente de las coincidencias entre ambos tipos de clasificación, lo que queda perfectamente acotado es:

*1.-LO QUE PODEMOS DENOMINAR
COMO ARTE O ESCULTURA PÚBLICA
DEBE PROCEDER A UNA
DECONSTRUCCIÓN DEL LENGUAJE DE
LA ESCULTURA TRADICIONAL, SEA
ESTA MIMÉTICA O MODERNA.*

Así mismo debe abordar la problemática de los medios y no sólo la de los materiales, como habitualmente se acostumbra a pensar.

El trabajo con la materia diversa de la clásica del lenguaje de la escultura -p.e. la luz o el sonido- obligan a la reconsideración de los medios, puesto que se hace preceptivo introducir aquellos derivados de la tecnología del láser, de la iluminación, etc.

La complejidad de los proyectos obliga, así mismo, a la utilización de medios complementarios que tienen su propia tradición e inclusive, en el terreno del arte, su propia evolución como lenguaje. La integración del video o de las proyecciones (el caso de Wodiczko por poner un ejemplo) se han hecho habituales en los planteamientos de escultura pública.

*2.- EL SENTIDO DEL ARTE PÚBLICO
PROVIENE DE LA INTEGRACIÓN EN EL
PROYECTO DE LA ORDENACIÓN DE UN
DETERMINADO PAISAJE A TRAVÉS DE
LA CREACIÓN DE DETERMINADAS
FORMAS ESCULTÓRICAS.*

Estas formas, como se plantea en el primer apartado, no tienen porqué responder de forma estricta a los repertorios tradicionales de la escultura. La modelación de materias distintas a las tectónicas, la introducción de nuevos medios, permiten el desarrollo y el juego de nuevas formas integradas con las provenientes de lenguajes tradicionales.

El arte público crítico actual: la nueva vanguardia como servicio secreto:
Barbara Kruger,
Dara Birnbaum.
Alfredo Jarr
Dennis Adams
Dan Graham, etc;
y también
Public Art Fund (NY),
Public Access (Toronto),
Artangel Trust (London)

Wodiczko, Ch
Art public, art critique
Paris. Ensba, 1995

Otro aspecto importante en la consideración de la forma reside en el papel que juega el cuerpo como referente de la intervención. Habitualmente y desde la perspectiva de la mimesis entendida como imitatio se considera el papel del cuerpo como mero vehículo de la representación visual. La imitación de la naturaleza queda circunscrita a la imitación de las formas corporales que se proponen como modelo.

Sin embargo la presencia del cuerpo en el arte contemporáneo se ha desarrollado de tal manera que nos obliga, al considerar su papel en el arte público, a una profunda reconsideración de la mimesis y la representación.

El cuerpo humano continua tomándose como figura, en un sentido más realista o más abstracto. En este sentido cabe el desarrollo específico de trabajos de arte público manteniendo este criterio de representación del cuerpo, y por ende de la Naturaleza (Gormley, Ray Smith, Abakanowitz, Segal, etc)

Sin embargo, desde las Vanguardias de una parte y de la aparición del Land-art que trae al centro de la escena a la propia naturaleza no antropomórfica, la consideración del cuerpo humano como contenido de la representación artística ha variado fundamentalmente.

2.1- IMPORTANCIA DEL CUERPO HUMANO COMO REFERENTE

El cuerpo humano, referente de la actuación del artista, puede considerarse en estos momentos como:

- huella o trazo

buena parte del expresionismo abstracto de los años 50 y 60, puede ser analizado como la presencia de una ausencia. Como la manifestación del cuerpo a través de la

"Entre yo misma y el material con el que creo no interviene herramienta alguna. Lo selecciono con mis manos. Mis manos le transmiten magia. Al trasladar la idea a la forma, siempre sucede algo que elude la conceptualización"

*in Jacob, M.E. (Ed)
M. Abakanowicz
NY. Abbeville Press, 1982: 102*

" Lo que da miedo es que en Europa se empieza a seguir el modelo americano (en referencia al tema del patrocinio)... En la práctica la república, la res pública, es decir la cosa pública, está abandonada...(el patrocinio produce) una forma inherente de censura, insidiosa, oculta. Es difícil arreglar el tema cuando el Estado abdica y las instituciones se vuelven dependientes, en sentido estricto, de los patrocinadores"

*in Bourdieu, R- Haake, H
Libre-Échange
Paris. Seuil, 1994*

Smith, R
Issues affecting the practicing artist working to public comission,
in Remesar, A (Ed)
Sites of Public Art. Barcelona.
Dep. Escultura, 1995

**" cómo y porqué
suceden las cosas en
el interior del mundo
del arte, no difiere
mucho de los
mecanismos de otros
grupos
profesionales...
Estoy interesada en la
mezcla entre el
pensamiento
optimista y el
conocimiento crítico...
Creo que las
relaciones sociales en
un vecindario y el
nivel global están
enmarcadas en la
estructura de
mercado, un cálculo
del capital que
bombea un sistema
circulatorio de
signos"**

Barbara Kruger
Pictures and Words
Arts, 51, nº10, Jun. 1987: 17-21

señal de su acción sobre el soporte

- sistema de pulsiones,

desde que Freud planteara sus dudas acerca del Yo generado culturalmente desde finales del s. XVII, los artistas de diversas acepciones han utilizado de forma sistemática la representación de la pulsión (energía traducida en un objeto de deseo) hasta el extremo de introducir en la obra de arte el excremento como recurso estilístico.

Así la representación de la figura humana como sistema de pulsiones, puede basarse en las formas mismas de aquellas, pero también en los objetos en los que aquellas se despositan.


- sistema de signos

la capacidad simbolizadora del hombre, la que define en buena parte las características de la especie, llega a su culminación con la utilización del lenguaje. La recuperación del lenguaje como materia de expresión del arte - en el campo del arte público no podemos olvidar a J. Holzer, a Barbara Kruger o Hans Haake- supone la presencia fría y congelada del cuerpo, esta vez no como figura sino contemplado desde su capacidad simbolizadora para interpretar y manejar el mundo. No es de extrañar que la utilización del lenguaje se convierta en uno de los instrumentos favoritos de los artistas públicos con vocación política.

- sistema de referencia espacial.


Norte-Sur, Este-Oeste. Delante-detrás, arriba-abajo, los ejes organizadores de la topografía del territorio son una proyección de las coordenadas corporales que se articulan en relación a la posición del cuerpo respecto a la tierra, el cielo y la dirección de la actividad.

En este sentido la contemplación del cuer-

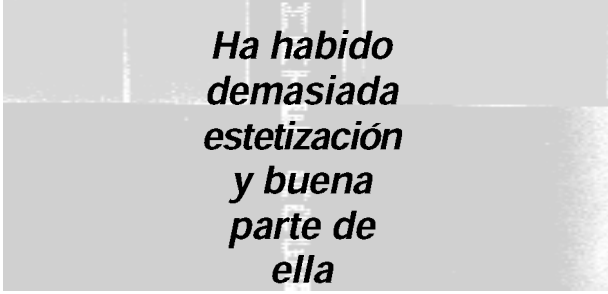


**" Mi
trabajo
consiste
en
devolver la
función al
arte.**

**Quiero
enfaticar
que estoy
cansada**



**del
aislamiento
de la
estética.**



**Ha habido
demasiada
estetización
y buena
parte de
ella
proviene**



**del
movimiento
del arte
conceptual"**

Jenny Holzer
Entrevista por M.
Dowelly
CIRCA (Belfast), 11,
Jul-Aug. 1983: 9

Holzer, Jenny
Sin título. Aeropuerto de Schiphol. Amsterdam, 1996

po como sistema de referencia espacial, es fundamental para el desarrollo de obras de arte público que tengan como objetivo la organización del territorio y no sólo la mera ubicación en él.

Por otra parte la contemplación del cuerpo como sistema de referencia espacial supone abandonar la posición clásica (renacentista) que ha dominado el arte occidental y que se basa en la posición estática del cuerpo y en el predominio de la mirada sobre otros sentidos. Esta toma de consciencia del cuerpo como referente espacial, supone, necesariamente, la contemplación del mismo como "agente" en el espacio, como móvil que organiza el espacio a través del movimiento.

- sistema sensorial complejo

la mayor parte del arte occidental ha sido creado para ser visto. Tan sólo en determinadas épocas que podemos calificar como Barrocas, el dominio de la mirada estática ha cedido lugar a la contemplación de la referencia del cuerpo como sistema complejo de generación de representaciones a través de todos los sentidos.

Gablick, S
The Renaissance of Art
London. Thames and Hudson,
1991

Considerar la referencia del cuerpo como un sistema sensorial complejo supone, necesariamente en el caso del arte público, contemplar la coherencia de la obra desde el punto de vista escenográfico y coreográfico.

Las formas estáticas pueden determinar una escenografía compleja, en la que intervengan diversos sentidos (vista, oído, tacto, olfato, etc). Pero dado que estas formas, toman como referente el cuerpo como sistema de referencias espaciales, será nece-

saría la organización de una coreografía - a través de las marcas sobre el territorio- que permitan la emergencia del cuerpo real en acción.

Sobre el tema de la metáfora puede consultarse:

Derrida, J

La retirada de la metáfora
Barcelona. Paidós (1987), 1989

En las citas que siguen puede hallarse un interesante análisis del papel del cuerpo en el arte contemporáneo:

Krauss, R - Bois, A. Y

L'informe. Mode d'emploi.
Paris. Centre Geroge
Pompidou, 1997

Pile, S

The body and the city.
London. Routledge, 1996

Mirzoeff, N

Body Scape.
London, Routledge, 1995

Sennett, R

The flesh and the stone. The body and the city in Western Civilization
London. Faber and Faber, 1994

- el cuerpo como cuerpo

las aproximaciones descritas anteriormente se fundamentan en la metáfora, en la sustitución representativa de un elemento por otro, a través de la elaboración del lenguaje artístico.

Sin embargo cabe la posibilidad de contemplar el trabajo no metafórico como una de las posibles actividades del arte público. El arte del cuerpo, del cuerpo como presencia plástica, o del cuerpo como actor de un sistema de representaciones, se abre como uno de los campos más interesantes en el desarrollo del arte público. En este sentido otra de las tradiciones artísticas de las que debe beber el arte público se situaría en el terreno de la performance



Kruger, Barbara

3.- LA NARRATIVIDAD SE CONSTITUYE EN UNO DE LOS EJES DE ARTICULACIÓN DE LAS OBRAS QUE PODEMOS ENGLOBALAR EN LA CATEGORÍA DE ARTE PÚBLICO.

Las vanguardias fueron reacias a los experimentos narrativos por culpa de una consideración de la narrativa excesivamente semantizada. Hacer referencia a la narrativa, inclusive en nuestra consideración actual del arte, supone hacer referencia a lo literario y por ende a lo mimético.

En cualquier caso existe una tendencia excesiva en nuestro contexto a identificar las vinculaciones reales de la escultura y el arte en general, con la literatura, a través del concepto de poética.

La poética es aquella parte de las ciencias del lenguaje dedicada al estudio de las características expresivas, connotativas, del lenguaje. Plantear las relaciones entre literatura y arte exclusivamente a partir de la aceptación del concepto de poética supone, en el plano epistemológico, una serie de contradicciones que deben ser puestas en discusión.

Efectivamente, en el terreno de la Literatura que utiliza la lengua como materia de expresión, es posible plantear la posibilidad del estudio diferencial del lenguaje a través de aquellas utilizaciones y perversiones de los sistemas normativos que se concretan en la poética de cada autor.

Aceptar este hecho supone que el Arte articula sus lenguajes del mismo modo que lo hace la lengua natural, es decir como sistema de signos organizados a partir de la combinatoria entre elementos mínimos para configurar mayores unidades y del juego de la relación entre significante y significado.

Es bien conocido el fracaso de la Semiótica en su intento de organizarse como ciencia universal de los signos, precisamente al chocar contra la densidad de los sistemas artísticos que no funcionan con las características de las lenguas naturales.

Los lenguajes del arte se articulan como programas semióticos, esto es cierto, en el sentido que en su interior podemos establecer las diferencias entre contenido y expresión, materia e idea, significantes y significados. Pero la generación de estos pares de duplas conceptuales no se corresponden a la articulación de los sistemas semióticos que se basan en la existencia de una Lengua y por lo tanto en la clara distinción de unos elementos no significativos combinables entre ellos.

Punto, línea, mancha, plano, etc. no son equivalentes a los concepto del fonema. Son realidades de por sí ya densas, significativas cuya generación de sentido provendrá más del juego de los signos entre sí que del juego simple de la combinatoria fonética.

Si el lenguaje del arte no puede ser aprehendido desde la lógica de la Lengua, ¿qué queremos decir cuando hablamos de poética?.

Al no existir la Lengua, debemos admitir que el lenguaje del arte se configura como la suma de lenguajes particulares (idiolectos) que configuran el modo de expresión de cada artista. Es posible establecer ciertas categorizaciones o agrupaciones de lenguajes, en cuanto que diversos operadores pueden compartir la utilización de unos recursos (elementos de trabajo) al mismo tiempo que la lógica de organización de los recursos (sintaxis). La historia del Arte nos tiene acostumbrados a esta aproximación desde el momento que agrupa a distintos operadores bajo el epígrafe de los estilos o tendencias y su evolución.

Sin embargo en años recientes esta posibilidad de agrupación de los lenguajes, se ha perdido en buena parte por el hecho de la disparidad de utilización de recursos (materiales, técnicos, mediáticos, etc), pero sobre todo por la fractura introducida por Duchamp en el campo del arte, al introducir el objeto exterior a la creación artística como obra de arte.

La utilización del término poéticas personales se me antoja de una gravedad importante, puesto que indica la incapacidad del aparato crítico - teórico para manejar las propuestas diferenciadas de los creadores.

Por otra parte, este término dado el contexto actual post-moderno, tiene reminiscencias

Entre las obras recientes que ponen en evidencia el interés por Duchamp puede consultarse:

Ramírez, J.A.
Duchamps. El amor y la muerte, incluso
Madrid. Siruela, 1993

Buskiak, M & Nixon, M(ed)
The Duchamp Effect
MIT Pres. COtober Books, 1996



Holt, Nancy
Dark Stark Park 1979-1984
 Rosslyn (Virginia)

un tanto peligrosas al definir implícitamente el campo del arte como un territorio de juegos individuales, ante el que no se puede responder desde una óptica armada de recursos, sino mediante la disolución del espectador en la lógica del operador.

En cierto modo, la utilización indiscriminada del concepto de poética para referirse a la crisis del sistema del lenguaje del arte y como elemento definidor de los estilos particulares, más allá de la búsqueda de cualquier espacio común de lenguaje, se me antoja equivalente al concepto de productividad de la lógica economicista neo-liberal. No importa lo que se haga - no existe referencia a los contenidos- sino sólo y exclusivamente, cómo se presente... y ello, tanto en el caso del arte como de la economía, desde un posicionamiento que implica que la menor utilización de recursos, es decir el menor coste, supone la mejor aportación porque puede generar alto valor añadido al insertarse en el mercado por medio de los mecanismos promocionales oportunos (publicidad en el caso económico; vocerío de curators y críticos que dominan el aparato propagandístico del campo del arte).

Creo sinceramente que esta lógica de la poeticidad difusa es tan peligrosa en el terreno de lo social y de lo público, como es la lógica neo-liberal que está desmantelando a pasos agigantados los logros conseguidos por más de 100 años de luchas y que han acrisolado en la Estado del Bienestar.

Reconozco la importancia de esta lógica en términos estructurales del sistemas actual de valores, como bien reconoce Vattimo o Giddens. Un cambio importante de nuestra sociedad ha sido la supresión de los conceptos claves de la modernidad centrados en la visión del mundo. Ha sido y es importante la desconstrucción del

ver

Montes, Pedro
El desorden neoliberal
 Madrid. Ed. Trotta, 1997

ver

Foster, H
What's neo about the neo-avantgarde? in Buskiak, M & Nixon, M(ed)
The Duchamp Effect
 MIT Pres. COctober Books, 1996

Vattimo, G

Poesía y ontología.
 Universidad de Valencia, 1993

Giddens, A

Politics, Sociology and Social Theory
 London. Polity Press, 1995

lenguaje. Pero lo que me parece absurdo es reclamar la deconstrucción por la deconstrucción. Sabemos que no lleva a nada, o en cualquier caso lleva a pérdidas sociales importantes y a la instauración de un darwinismo social depredador.

Si no podemos articular los lenguajes en cuanto sistemas, debemos reconocer la necesaria búsqueda de sentido, no sólo un sentido que tiene su raíz en la dinámica del acto creador y en la consideración del creador como demiurgo, sino una lógica del sentido y de los valores que permita que la obra pueda ser compartida por los otros. No como espectadores enmarcados en el sistema experto del mundo del arte, del museo y de la galería, sino como usuarios de unas producciones que se hallan en el territorio que todos nosotros compartimos: el espacio público.

El concepto de efecto Berna fue planteado por Proust en 1918 y supone la anestesia traumática engendrada por el sentimiento chocante de estar en presencia de una obra de arte

Evidentemente que reclamo la *Poeticidad*, pero una poeticidad entendida como *efecto Berna*, o como dirían los pensadores dedicados al tema de la calidad, como implicación emotiva. Ciertamente sitúo la necesaria poeticidad en el terreno, no sólo de la inmanencia de la obra como se plantearía en la otra opción, sino también en el terreno de la trascendencia de esta misma obra.

Creo que la poeticidad sería aquella característica de la obra de arte público que permitiera corregir otro efecto. El *efecto Menard* que planteara en su día Borges. La poeticidad como correctora del efecto Menard supondría aceptar y trabajar con el condicionante de que un objeto no reviste la misma significación, ni el mismo valor, dependiendo que se refiera a una fuente o a otra.

No superar el efecto Menard supone llevar la obra al aislamiento e inclusive al rechazo por parte del usuario potencial de la misma. Esto

puede ser permisible, e incluso bueno en el circuito tradicional del mercado artístico, pero es absolutamente contraproducente en el circuito del arte público.

3.1- NARRACIÓN FIGURATIVA

Durante una buena parte de mi vida profesional y en colaboración con Antonio Altarriba, hemos intentado estudiar las características propias de la Historieta.

Frente a las concepciones habituales del tema propusimos el término *Narración Figurativa*, junto con todo un desarrollo conceptual del mismo, para intentar explicar las características fundamentales de la historieta.

Como se sabe una historieta se soporta en papel y consiste en la narración de una serie de hechos que suceden a unos personajes. A nivel de lenguaje se utilizan diversos recursos (viñetas, globos, líneas cinéticas, etc) que permiten establecer la expresión de los personajes y la articulación de la narración.

La primera consideración teórica importante de nuestro planteamiento fue la de una crítica al análisis estructural del relato, puesto que según nuestra opinión, este análisis se soportaba en la explicación de los mecanismos reguladores de los contenidos (argumentos) y no de los mecanismos de puesta en escena de la narración que, en definitiva, eran los que otorgaban significación al relato.

Este análisis nos permitió demostrar que el proceder narrativo de la historieta se organizaba por el manejo de la **contigüidad espacial** y no por la traducción espacial de una continuidad temporal, como pretendía el análisis estructural.

Si la lógica narrativa de la historieta era espacial, el juego entre la representación y el soporte, lo lógico es que el desarrollo del lenguaje en este medio no se dependiera de la continuidad temporal de los argumentos y que se pudiera expandir a través del juego de recursos espaciales - organización de la página, de los encuadres, de las contigüidades- con el objetivo de conseguir el flujo narrativo necesario. Incluso plantábamos que era posible narrar sin explicar historia alguna, simplemente tomando un pequeño hilo argumental como *pre-texto*, para la articulación narrativa y haciendo recaer en el diseño del espacio y en la figuración contenida en los diversos espacios contiguos, el peso de la narrativa.

En este sentido al considerar la historieta como un sistema de escritura, proponíamos la utilización de tres conceptos o niveles distintos de figuración : demarcante, continente y contenida.

La primera haría referencia a todas aquellas operaciones de delimitación del territorio de actuación, del soporte de la página (distribución, ejes, cadencias, ritmos, etc)

La segunda, operando sobre la primera, delimitaría los espacios marcados de aquellos no marcados estableciendo el juego de cierre/apertura del espacio de representación.

Por último, la figuración contenida, con independencia de consideraciones estilísticas haría referencia a la concreción de las formas concretas (visuales a través del dibujo, sonoras a través del texto).

Una última consideración importante sobre el tema y que explica que en estos momentos ninguno de nosotros se dedique al tema de la historieta, fue el descubrimiento de las posi-

« Contenida en un trazo, en el diseño de un personaje, en un encuentro insólito de imágenes, en el desarrollo de unas funciones narrativas más o menos fantásticas, en la articulación de viñetas... la poesía tiene en el comic múltiples orígenes. La impregnación que desde el concepto de lo poético destiñe hacia todo mensaje en donde se cuida particularmente el tratamiento, en donde lo estético predomina sobre lo informativo, lo gratuito sobre lo útil, lo abstracto sobre lo concreto permite acoger bajo esta denominación valores que, aún teniendo puntos en común, poseen un origen muy diverso»
Altarriba, A.
 1988

bilidades hipertextuales e interactivas dentro de un texto.

El juego figurativo sobre el espacio permitía la apertura de líneas de narración que, por una parte no respondían al esquema tradicional del relato basado en la temporalidad, y por otro permitían un juego interactivo con el usuario del texto, al decidir él mismo los recorridos a realizar.

Evidentemente, la tecnología informática permitía un desarrollo más interesante de estas líneas y por ello abandonamos el terreno de la historieta por el de las narraciones infográficas y, posteriormente por el de sistemas interactivos.

Si traigo a colación esta pequeña aventura personal, es porqué estoy convencido que el planteamiento estructural de la Narración Figurativa, puede servir de mucho en el momento de la conceptualización y creación de una obra de arte público.

Ambas actuaciones son espaciales, la una sobre la página en blanco, la otra sobre una parte del territorio. En ambos casos la operación sobre el soporte y las características mismas del soporte producen una serie de interferencias que deben abordarse, estudiarse y si es necesario respetar.

La intervención sobre el territorio supone hallar un sentido. Este sentido, si no estamos operando en el proyecto urbano y no limitamos a la ejecución de una pieza, lo debemos hallar en la organización misma del espacio acotado (ejes, recorridos, morfología, etc) así como en la interacción de este territorio con los territorios que le rodean. El proyecto también nos hablará sobre la dinámica de vacíos y llenos, de espacios acotados y espacio libres.

Por último, recogidas estas sugerencias narrativas y figurativas, podemos proceder a explicar nuestra historia, aunque sea una anécdota, operando con los recursos de figuración que conformen nuestro lenguaje... pero que,, claro está se adecúen, a las condiciones antes desarrolladas.

Si queremos que el trabajo sobre arte público aborde todas las dimensiones del cuerpo que señalábamos más arriba, no nos va a quedar otro remedio que introducir pautas narrativas en nuestro trabajo. Narrativas entendidas como acotación del territorio, del espacio y de las acciones que puede comportar como un lugar para la producción de interacciones, con el propio lugar y con los otros.

La articulación narrativa del territorio es la que va a permitir el desarrollo de los mecanismos de apropiación del lugar por parte del usuario.

Lo dicho anteriormente reza para lo que denominamos arte público estable, pero también para el temporal (sobre todo si es una instalación) y para las acciones que denominamos performances. Una performance sin guión, es decir sin coherencia entre los actos, la escenografía marcada por el lugar y la coreografía que permitirá la interacción, se convierte en algo tedioso y aburrido. O en una desorganización total que puede llegar a tener consecuencias nefastas para el propio lugar.

4.- LA EXPERIMENTACIÓN SOBRE LAS POSIBILIDADES DE DESARROLLO DEL ARTE PÚBLICO SE REALIZARON EN LAS EXPERIENCIAS DEL LAND-ART

de la década de los setenta, puesto que fueron las primeras manifestaciones que introdujeron un cambio radical respecto al sistema

Un resumen completo de los logros y del concepto de Narración Figurativa puede hallarse en
Remesar, A
Fulgor y ¿ muerte? de la Narración Figurativa
in AA.VV. La escritura y su espacio. Barcelon. PPU, 1992

expositivo, negando el sistema galería-museo y, por lo tanto, introdujeron reordenaciones importantes en un sector del campo del arte e introdujeron la posibilidad de trabajar con otros materiales y técnicas, incluido el mismo territorio, así como un cambio considerable en los recursos de lenguaje.

5.- ALCANCE DEL CONCEPTO DE ARTE PÚBLICO

Más allá de los earthworks es/ será, Arte Público urbano. Más allá de la esfera pública es/ será, Espacio Público. El arte público/ Espacio Público. No podemos dividir estos conceptos, o, lo que es mi hipótesis, no podemos considerar lo Público de palabra como un simple adjetivo .

El arte público/ el Espacio Público son constructos hipotéticos, y puede ser, no estoy bastante seguro ahora mismo, son conceptos que vinculan con los conceptos heiddegerianos de *Ortschaft* y *Gegend*. Vattimo concluye desde estos conceptos que la vieja distinción entre el Monumento y el Ornato no es válida. " Preveo que el arte decorativo llegará a ser el fenómeno central de la estética... La escultura es puesta en obra de la verdad en cuanto es acaecer del espacio auténtico (en lo que el espacio tiene de propio); y ese acaecer es cabalmente el juego de la localidad y de la comarca en el cual la cosa obra es más bien puesta en primer plano como agente de una nueva ordenación espacial, pero también como punto de fuga hacia la libre vastedad de la comarca".

El arte público tiene funciones diferentes: conmemorar, mejorar el paisaje visual, ayudar a la regeneración económica mediante el turismo y la inversión, ayudar a la regeneración cultural y artística para identificar una comunidad, ayudar a la gente para administrar el espacio

Vattimo, G
Ornamento y Monumento
in Vattimo, G
El fin de la modernidad.
Barcelona. Gedisa, 1986: 77

público, a contestar a una política más general sobre la calidad de vida. ...

Léfebvre, H
Espace et Politique
Paris, Anthropos, 1972

Como se indicara Lefebvre (1972) los monumentos representan un aspecto esencial para la definición de la ciudad como un trabajo en el sentido de obra de arte.

Bohigas, O
Reconstruir Barcelona.
Barcelona. Ed 62, 1985

El monumento es la expresión de una identidad y no un vacío grande y retórico construido para ocultar hechos problemáticos (Bohigas, 1982).

Lewis, J
Art, Culture and Enterprise
London. Routledge, 1990

Pero ¿qué hace la expresión de una identidad?. ¿Quién puede decidir el tipo de identidad? ¿ En qué manera podemos traducir una expresión ?

Kelly, Owen
Community, Art and the State
London. Comedia, 1984

La mayoría de el arte público es de mala calidad o impropio (Lewis de 1990). La mayoría de el arte público puede considerarse como una decoración a posteriori o, de mal en peor, un excremento en la plaza.

Sobre los murales, Owen Kelly (1984) afirmó que pueden llegar a oprimir a la gente. Son anuncios ideológicos. Exigen la atención de los paseantes, arrojan sin argumento y claman con un volumen que hace recepción obligatoria para todos .

El arte público debe ser, tanto para la gente como planteado por la gente. Lo que significa una política de consulta bastante rara y difícil de realizar. Por lo general no hay consulta. Si existe reproduce los valores estéticos de un lobby del campo del arte. Estos valores se fundamentan en criterios de clase y barreras educativas, son elitistas y discriminatorios, pero se ocultan bajo la retórica del arte para todos. En gran medida, respaldar el arte público representa apostar por la distribución de riqueza desde las clases obrera para subvencionar las instituciones de las clases superiores.

A pesar de estos argumentos podemos encontrar algunos criterios económicos que justifiquen la financiación pública del arte . Como parte de las industrias culturales:

- las artes son una forma eficaz en función de los costos de empleo porque suponen un plan de trabajo intensivo
- las artes producen un cortocircuito de subvenciones con la educación, proveyendo instalaciones y recursos educativos
- las artes se contemplan como uno de los aspectos importantes en el desarrollo de turismo (para el UK la financiación por el turismo representa un 40% de la financiación pública de las artes)
- las artes, tienen un efecto multiplicador sobre industrias culturales comerciales

Pero, como se dijo antes , en tanto la financiación del arte público es un tema de clase y de educación, puede ser peligroso usar estas declaraciones económicas puesto que la utilización de los aspectos culturales para promocionar la actividad económica puede ser, sin embargo, un arma peligrosa. Utilizar los equipamientos culturales para promocionar el turismo y atraer negocios significa, normalmente, promover exclusivamente el tipo de cultura elitista amada por los segmentos más pudientes de la sociedad que los subsidios al arte permiten potenciar.

A lo largo de la discusión previa hemos usado el concepto de arte público en dos sentidos distintos.

En primer lugar consideramos el arte público como una actividad financiada mediante el dinero público, sin entrar en consideraciones sobre la validez estética el producto final. Hemos también considerado el papel importante del arte público en las iniciativas locales y regionales de desarrollo. Existe una larga lista de

ciudades que han usado o usan actualmente los "esquemas de inversión en arte y cultura" como un engranaje dinámico para el desarrollo empresarial (Columbus, Nueva Orleans, Seattle, Barcelona, Glasgow, Birmingham, Cardiff, París, Toronto...). En este contexto el Arte es una de las piezas clave para la promoción de una ciudad, aunque su eficacia es casi imposible de evaluar a causa de la novedad.

El segundo, introdujimos el concepto de arte público, como la obra de arte ubicada en el espacio público y sugerimos que la mayoría de el arte público es cobarde sino impropio.

Situados en esta segunda perspectiva, más relacionado con un análisis interno de arte público, lo importante para considerar la sugestiva hipótesis de Wernick (1991) . Siguiendo a este autor podemos considerar que la situación pan-promocional de las comunicaciones contemporáneas (privadas así como también públicas, políticas, académicas, artísticas, etc) reúne muchas de las características - intertextualidad, de-referencialidad, la absorción de lo real en su imagen, etc- que sirven para caracterizar la postmodernidad .

Wernick, A
Promotional Culture
London. SAGE, 1991

Desde que el principio tradicional de la integración de las artes ha perdido su significado, el *lobby artístico* ha promocionado un tipo de arte público excesivamente abierto, individualista, espectacular y rara vez comprometido (Taylor, 1987).

Taylor, B
Modernism, Post-Modernism.
Realism. Winchester School of
Art, 1987

Pudiera ser que algunos de los logros más importantes en la financiación del arte público hayan sido los de Glasgow o Barcelona. El trabajo efectuado en rehabilitar y limpiar edificios en el centro urbano, ha mejorado apreciablemente la estética del ambiente, sin requerir un gran aportación de carácter artístico. Se han plantado árboles y se han creado pequeños espacios

abiertos para hacer posible la vieja idea de Palladio: cuanto más amplia es la calle mejor podemos ver las fachadas. Por otra parte este tipo de actuaciones permite una re-utilización y re-monumentalización de la ciudad gracias a la regeneración urbana .

En un contexto cultural general implicado con el medio ambiente, puede ser útil a repensar el conjunto de valores que tienen que apoyar el trabajo artístico. Enfrentados a los valores elitistas, discriminatorios y retóricos del "lobby artístico" podemos plantear, siguiendo Lewis (1990) y Blake (1974), estos otros valores:

- **El valor de la diversidad**

Podemos mantener el paisaje urbano existente. Podemos mejorarlo mediante la regeneración

- **El valor de la innovación**

Podemos probar nuevos materiales y maneras nuevas de usar los viejos

- **El valor de arte en el entorno**

No más zonificación y concentración en áreas centrales. Analizar el impacto ambiental. Pensar en bajos presupuestos . Desarrollar la actitud del reciclaje

- **El valor del placer social**

Las obras ejecutadas a una escala humana.

- **El valor de la expresión creativa**

Archivar la idea de crear obras maestras

- **El valor económico de arte**

Usar el arte adecuadamente como un instrumento para la promoción y el desarrollo local

Quizá arte en el espacio público ha ajustarse a los principios que señalara Milizia en referencia a los monumentos:

- Deben ser significativos y expresivos...
- Con una estructura simple...
- Con una interpretación breve y clara...

Blake, P

From follows fiasco
Boston. Toronto Ed. 1974

Lewis, J

AArt, Culture, Enterprise
London. Routledge, 1990

Milizia, F (1823)

Arte de saber ver en ls Bellas Artes del Diseño
Barcelona. Altafulla, 1987

de manera que tan puedan producir el efecto esperado sobre el público.

En cualquier caso, el plantear el arte público supone, automáticamente y en relación a los argumentos presentados, plantearse el problema de la cultura urbana en la actualidad, al mismo tiempo que el tema de las políticas culturales.

Franco Bianchini (1990) se preguntaba a sí mismo *»En conclusión, ¿ existe alguna alternativa a la pesimista noción - tan bien documentada por los recientes estudios evaluadores de los proyectos de regeneración basados en las artes- de la ciudad del espectáculo donde las artes sólo contribuyen a la estandarización y reificación cultural, la desigualdad social y la segregación espacial? «*

Bianchini, F
A new Renaissance? The Arts and the Urban Regeneration Processes in
MacGregor, S & Pimlott, B
Tackling Inner Cities.
Oxford. Clarendon Press. 1990

Bianchini, F
Cultural Planning in
Verwijnen, J (Ed)
Managing Urban Change.
Helsinki. UIAH, 1996

Esbozada una respuesta en el arriba señalado trabajo, pocos años después (Bianchini, 1996), planteaba una respuesta a su propia pregunta: la planificación cultural.

La planificación cultural, se define como un complejo proceso que debe formar parte de estrategias más amplias. Tiene que conectar con la planificación del territorio y la planificación de la ciudad; debe relacionarse con el desarrollo económico e industrial, con las iniciativas de justicia y con la planificación del ocio y el tiempo libre. Debe formar parte integral de otros procesos de planificación y, no ser, simplemente, un apéndice a ellos.

Argan, G.C.
El arte moderno.
Valencia. Fernando Torres Ed,
1984

Algunos años atrás, G. Carlo Argán (1984), señalaba el hecho de que la planificación del espacio público y por consecuencia del arte público, no debía hacerse para los ciudadanos, sino por los ciudadanos. El pensamiento de Argan suponía que los operadores estéticos - arquitectos, artistas, etc,- tenían como misión la or-

ganización de los espacios para permitir a los ciudadanos la creación de lugares.

Se hace evidente, a partir de estas observaciones, que el problema del arte público es un problema que pertenece a la esfera de la cultura. Pero, al mismo tiempo, queda patente el hecho de que no podemos aproximar el tema desde una concepción de la cultura con «C», sino que estamos obligados a contemplarla desde la óptica más amplia del conjunto de procesos orientados a la mejora de calidad de vida de los ciudadanos.

El itinerario curricular Escultura Pública pretende dar algunas respuestas a las múltiples preguntas que desde el inicio nos estamos haciendo : ¿Qué es el arte público?, ¿Es arte público diferente de el Arte?, ¿ Cuáles son los roles del arte público?, ¿Cuál es el papel del artista comprometido en comisiones de arte público?, ¿Qué es el lugar del arte público?, ¿ Cuáles son las relaciones entre Arte Público y Espacio Público? ¿ Cómo administrar el campo complejo del arte público desde y con qué enfoque? etc.



ENMARQUE
TEÓRICO DE LOS
CONTENIDOS DEL
ITINERARIO
CURRICULAR
ESCULTURA
PÚBLICA

FILOSOFÍA DEL ITINERARIO ESCULTURA PÚBLICA

La filosofía del itinerario Escultura Pública determina la organización docente del mismo así como la articulación entre las áreas de trabajo y las asignaturas concretas. Vale la pena, pues, explicar esta filosofía y abordar seguidamente la organización de los contenidos.

El itinerario de Escultura Pública abarca una serie importante de las actuaciones de la escultura contemporánea, al mismo tiempo que, mediante el análisis histórico, permite el anclaje entre la contemporaneidad y la historia de la escultura entendida desde un punto de vista crítico.

Consultar el anexo I en este mismo volumen

Efectivamente, como puede hallarse en la Guía del Usuario, el objetivo del itinerario es la formación de un determinado tipo de operador estético que sea capaz de pensar y actuar sobre la compleja problemática del arte, escultura y espacio público. La justificación de este hecho se halla suficientemente desarrollada en los capítulos iniciales de esta memoria.

Entendemos que el perfil que debería cumplir esta formación puede explicitarse en los siguientes puntos:

- desarrollo de la capacidad creadora, mediante la fundamentación y consolidación de estructuras y pautas de lenguaje que con posterioridad el futuro profesional desarrollará en sus recursos estilísticos
- desarrollo de la capacidad de trabajo en equipos multidisciplinarios
- desarrollo de la capacidad de crear, proyectar y ejecutar mediante la utilización de conocimientos, técnicas y lenguajes diferenciados
- desarrollo de la capacidad de comprensión de la dificultad de gestión correcta de

proyectos complejos, mediante la introducción de los conceptos fundamentales del project management y de gestión de recursos culturales

- desarrollo de la capacidad crítica al enfrentar al estudiante a soluciones de problemas multidimensionales.

Quienes estamos desarrollando este itinerario tenemos muy claro que el mismo se imparte desde una Facultad de Bellas Artes y que, en ningún caso, debe intentar solucionar la formación del estudiante desde la óptica de otras enseñanzas que abordan de modo directo la misma problemática. Es obvio que nuestra enseñanza no debe ser :

- la arquitectónica, aunque debemos introducir conceptos y herramientas de la misma
- la del urbanismo, aunque debemos familiarizarnos con determinados aspectos del mismo
- la de la geografía, aunque determinados conceptos de la Geografía Física o Humana pueden ser muy interesantes para abordar nuestros problemas
- la de la Economía, aunque los aspectos económicos - tanto los de gestión como los macroestructurales en los que se insertan los proyectos- deben ser contemplados
- la de la Sociología, Psicología y Antropología, aunque la correcta comprensión de conceptos como estructura social, cultura etc, son fundamentales para dotar de sentido al desarrollo de los proyectos, etc.

Por sus características, el equipo de trabajo, responde en un nivel básico a una orientación multidisciplinar, con lagunas evidentemente, que solventaremos a través de los programas de **formación continuada**.

Somos absolutamente conscientes de que el abordaje de cuerpos disciplinares diversos debe hacerse desde el mayor respeto posible.

Así, por lo general, este abordaje se realizará en el ciclo de licenciatura desde posiciones generalistas, mientras que en el tercer ciclo se hará necesaria la participación directa de los profesionales de otros campos disciplinares. Otra participación de estos profesionales, se realizará a través de los módulos de seminarios especializados en el interior del itinerario.

En este sentido la organización pluridisciplinar del equipo es fundamental. Con independencia de las opciones estilísticas que para nosotros no son fundamentales, el equipo de trabajo se caracteriza por una aproximación diferenciada a los problemas que nos planteamos. Esta diferenciación viene determinada por: formación, intereses y habilidades distintas desarrolladas a lo largo de nuestra vida profesional, tanto en el contexto universitario como artístico. Así mismo, una vez avancemos en el desarrollo del plan de estudios, es nuestra voluntad abrir los créditos de libre elección hacia la oferta de otras disciplinas en la UB

¿ Qué entendemos por operador estético?

La primera definición de operador estético es de G.C. Argán, que entendía como tal a cualquier trabajador o productor en el campo del arte. Esta formulación que tiene una veintena de años debe ser revisada.

Nuestro concepto de operador estético se sitúa en la doble perspectiva de las posibles salidas profesionales y en una revisión apurada de la situación actual del arte.

Es obvio que en la situación actual el mercado laboral para los estudiantes de Bellas Artes se ha expandido de modo considerable.

Junto a las tradicionales salidas de la enseñanza y la práctica profesional, se abre todo un universo de posibilidades en el trabajo en el campo de la cultura y el arte, aprovechando las características de la sociedad postindustrial.

En este sentido es fácil pensar la ubicación de uno de nuestros estudiantes en diversos terrenos de la actividad artística y estética: gestión de recursos culturales, gestión de programas de arte público, trabajo con grupos de base a nivel social, etc.

Evidentemente los requerimientos de estas posibles salidas profesionales, supone un abordaje diferenciado de la formación del estudiante.

En primer lugar se hace patente la posibilidad de que nuestro estudiantes

La compensación de estas lagunas se realiza mediante la colaboración de otros equipos de trabajo de la Universidad, aprovechando la circunstancia que este equipo dirige un Proyecto de Investigación multidisciplinar, mediante el desarrollo de materiales docentes que aborden esta problemática (vía intranet, internet, video, ediciones, etc)

Debe quedar muy claro desde el inicio que el itinerario no sólo se plantea como un itinerario de primer y segundo ciclo. El equipo de trabajo ha pensado desde el primer momento en una articulación del mismo en los tres ciclos que marca la legislación vigente. Tendríamos entonces que a nivel operativo los ciclos cumplirían funciones diferenciadas en la formación del estudiante:

Primer ciclo

Formación básica en un modo de comportamiento que prioriza la complejidad y contradicción de lenguajes así como la potenciación del trabajo en equipo

Segundo ciclo

Formación especializada en este modo, complementada con la oferta elegida por el estudiante dentro de la oferta del plan de estudios

Tercer ciclo

Formación avanzada y especializada tanto por lo que se refiere a la investigación en el marco académico (Doctorado) cuanto a la especialización de tipo más práctico y profesional (Postgrados)

Esta formación, en cuanto que persigue el objetivo del desarrollo de operadores estéticos críticos que deberán actuar en el entorno con-

se halle situado en una constatación de interacción con otros profesionales, de lo que se deriva la necesidad de coocimiento de otras aproximaciones a la misma realidad, diversas de la propia del artista.

Curiosamente esta apertura hacia otras consideraciones, lenguajes y metodologías, se complementa perfectamente con la situación del mercado propiamente artístico, donde conviven de forma ordenada, aproximaciones a la creación que de modo sistemático superan la clásica jerarquización de los géneros artísticos al introducir lenguajes, técnicas y metodologías de trabajo diversas y plurales que requieren de personalidades flexibles para incorporar estas posibilidades de creación.

Así un operador estético, en nuestra propia terminología, sería aquella persona que, situada en una perspectiva creadora, sería capaz de dar respuesta a los problemas planteados por la sociedad o el mercado del arte en particular, desde una óptica de lenguaje abierto a la síntesis de diversos lenguajes.



Antoni Llena
David y Goliat / Goliat y David
 Barcelona, 1993

temporáneo, tal y como se ha descrito en la primera parte de este trabajo, debe ser al mismo tiempo local y general. Existe un claro peligro en otorgar una formación basada solamente en los criterios establecidos por la cultura dominante y parangonados por la Historia del Arte oficial.

Veamos un ejemplo, desde mi propia óptica, una de las esculturas públicas de Barcelona más conseguidas es la denominada “David y Goliat” de Antoni Llena. Esta escultura plantea toda una serie de problemáticas (compositivas, espaciales, técnicas, simbólicas, etc) que permiten, en buena medida realizar una extrapolación hacia el conjunto del plan de Escultura Pública en Barcelona. Sin embargo, “David y Goliat/ Goliat y David” no aparece más que en los libros promocionales del Ayuntamiento de Barcelona y, difícilmente, podemos hallar referencias de Antoni Llena en la bibliografía al uso.

El desarrollo de la investigación y docencia sobre Arte / Escultura públicos se está planteando desde una clara óptica imperialista, como sucede en casi todos los ámbitos del estudio del arte. El desarrollo de las etapas se contextualizan en referencia a la problemática norteamericana y toma como motor organizativo las soluciones aportadas a la gestión uso y proyección del espacio público en las ciudades de los EE.UU.

Si algo queda claro en el contexto en que nos movemos, es que difícilmente podemos exportar los modelos de realización de un lugar a otro; las problemáticas morfológicas de un territorio a otro; la política del suelo y de la vivienda de un Estado a otro. Máxime cuando, recientemente, la problemática se esta atomizando a niveles regionales y locales.

A grandes rasgos este planteamiento supone los pasos siguientes:

Década de los 30.

Con la política del New Deal se pone en la WPA (Administración de trabajos Públicos) con el programa específico de arte que va a permitir el desarrollo de piezas de arte público (fundamentalmente murales) a lo largo y ancho de los EE.UU. En este programa inició sus trabajos Isamu Noguchi. Por otra parte la inversión privada proporciona también buenos ejemplos al invertir en arte en el momento de la construcción de los grandes centros del tipo Rockefeller Center de New York

Década de los 60

La administración Kennedy aprueba el principio del 1% para el arte y la puesta en marcha de los programas Arts-in-Architectue y el National Endowment for Arts. La administración federal será , junto a las grandes corporaciones, el motor del desarrollo del arte público con la finalidad de monumentalizar los downtowns y mejorar su uso, en decadencia por la evolución de la ciudad suburbio.

Como sucediera en la década de los 30, los grandes programas corporativos en inversión de imagen, propician un desarrollo de arte público financiada privadamente en paralelo al desarrollo de las grandes sedes corporativas. En una primera fase de este período, la caracterización va a ser la compra de obra a los grandes artistas del momento (Picasso, Calder, Moore, L.Nevelson, Lipchitz, Dubuffet, Segal, C. Andre, Noguchi etc). Posteriormente se incorporaran a este proceso los escultores minimal (Serra, Newman, Smith, etc)

Además en este momento, las propias universidades, especialmente las de la Ivy League, proponen programas de monumentalización de los campus. Parte de estos programas van a incorporar el desarrollo del Land Art, a través de la política de carácter medioambiental conocida como Reclamation que consiste en recuperar ambiental y artístico, zonas del territorio dedicadas anteriormente a explotaciones mineras o industriales y ahora en desuso o expropiadas por la peligrosidad ambiental de la actividad.

Decada de los 80

El cambio en el contexto económico mundial, potencia la gestión de los programas de arte público desde las administraciones locales como elemento de los procesos de regeneración urbana.

Al mismo tiempo que se incorporan los desarrollos de lenguaje producidos en la década de experimentación del LandArt.

En esta etapa que sí es común al resto de los países desarrollados aunque con calendarios diversos, planteará la emergencia del concepto de arte público y el sentido por el que por ejemplo nosotros estemos ofertando este itinerario curricular.

Sin embargo la particular política fiscal de los EE.UU y la independencia de la administración local respecto al establecimiento de impuestos y tasas, permiten que las corporaciones participen de forma intensiva en los programas locales

Cierto es, y Barcelona es un buen ejemplo de lo que puede suceder, que en el contexto de la globalización que hemos descrito anteriormente el “efecto mariposa” se produce y reproduce de modo espectacular. En estos momentos soluciones aportadas en Barcelona durante la reconstrucción de la ciudad con la excusa de los juegos Olímpicos, se están convirtiendo en referencia de soluciones posibles en los cuatro puntos cardinales del globo terráqueo. Sin embargo., y como decía, no es una buena idea utilizar el modelo de regeneración del frente marítimo de Barcelona como “patrón a seguir” en la remodelación fluvial de Lisboa, o de Puerto madero en Argentina.

En todo caso, el modelo de Barcelona ha instituido, y en el itinerario recogemos operativamente la idea, la clara diferenciación entre el Plan director, el proyecto y la pieza urbana.

Este aspecto de nuestra filosofía es fundamental. El objetivo es situar sistemáticamente al estudiante en una doble posición de mirada. La primera, general y solidaria, requiere la comprensión de lo que sucede en el conjunto del territorio. La segunda, particular y local, requiere una profunda comprensión del sentido del lugar.

PROYECTOS

NIVEL DEL PLAN DIRECTOR

El desarrollo de las actuaciones de arte/escultura pública, tal y como he intentado demostrar al principio, tan sólo tienen sentido en el contexto de la política general de regeneración urbana de que se dota una determinada comunidad que ocupa un territorio.

Como quedó claramente demostrado esta política supone:



Benton, T. H
Mural, 1934



Manship, Paul
Prometheus
1933
NY. Rockefeller Center



Borglum, John & Hijo
Mount Rushmore National Memorial
1927-1941



Calder, Alexander
Flamingo
1973

Chicago Federal Center

Este stable de Calder se ha convertido en el emblema del programa Art-in-Architecture.

Curiosamente obras monumentales de Calder se pueden hallar con anterioridad en Europa (La Spirale de 1958 en edificio de la UNESCO en París, La Grand Vitesse de 1969 en París o Teodelapio de 1962 en Spoleto, It.) e inclusive en Canada, Montreal, con Trois disques/man, 1967



Saarinen, E
Gateway Arc
1964

St. Louis (Mis)

Arco de acero inoxidable de
192 m. de luz

1.- Aumentar las oportunidades de trabajo, en un modo no keynessiano, a través de:

- mantener y desarrollar la actividad económica basada en las pequeñas y medianas empresas, integradas en la estructura urbana
- multiplicar las obras públicas (de tamaño pequeño y mediano) con el objetivo de obtener mejores equipamientos y servicios sociales
- Aumentar la eficiencia urbana como base de los procesos productivos, mediante la inversión selectiva, las infraestructuras y las actividades piloto
- transformar la ciudad en un centro de información y coordinación para el mayor número de actividades posibles
- crear y aumentar el sistema de roles sociales ligados a la gestión municipal y a la economía social con la finalidad de sustituir parcialmente el trabajo asalariado tradicional

2.- Pensar la ciudad como un lugar de vida para todo el mundo, luchando contra la desigualdad social, en un contexto de sustentabilidad, por medio de:

- rehabilitar y mejorar el tejido urbano
- aumentar y mejorar el espacio público y las infraestructuras
- hacer que la ciudad sea accesible a todo el mundo
- recalificar y equipar barrios periféricos dotándolos de funciones centrales (descenralización / áreas de nueva centralidad)
- integrar las actividades rurales, los parques forestales, los waterfronts y los terrenos de nadie de la ciudad y sus alrededores, en la vida urbana
- proteger y mejorar el medio ambiente
- recuperar el patrimonio histórico

- mejorar la calidad de vida mediante la superación de las desigualdades sociales

3.- Urbanizar el territorio regional y nacional con la finalidad de igualar las zonas rurales

- permitir que las áreas rurales disfruten de las infraestructuras y libertad de la ciudad
- mejorar el sistema de comunicaciones
- optimizar el balance entre distintas partes del territorio

Cumplir estos objetivos supone plantearse un conjunto de problemáticas complejas e inter relacionadas que requiera de una visión de conjunto importante.

Uno de los logros más importantes de la regeneración urbana operada en Barcelona ha sido la apertura de la ciudad al mar, para disfrute de sus ciudadanos. Esta apertura ha supuesto:

- 1.- La recuperación de casi 8 km de playas
- 2.- La construcción de un nuevo barrio, Vil.la Olímpica, encarado al mar
- 3.- La recuperación de un espacio portuario obsoleto como espacio de ocio, cultura, diversión y arte para los ciudadanos
- 4.- La potenciación de Barcelona como oferta turística de fin de semana

Pero, debemos preguntarnos ¿porqué Barcelona ha tomado esta decisión? ¿porqué era tan importante la apertura la mar?. Una aproximación estética nos dirá que era absolutamente necesario hacer desaparecer los feos almacenes del Poble Nou, o las construcciones de los almacenes portuarios que impedían el acceso, por lo menos visual al mar.

Evidentemente esta explicación es pobre. Únicamente podemos comprender el conjunto



Antonakos, S
Red neon circle. Fragments on a Blue Wall
 1978
 Federal Building. Dayton, Ohio



Balazs, H.R.
Seattle Project, 1976
 Jackson Federal Building,
 Seattle



Plano del puerto de Barcelona a mediados del s.XVIII

de las operaciones realizadas si tenemos la llave que nos permita abrir el significado de los proyectos concretos: configuraciones urbanas, Villa olímpica, Port Vell, etc.

Lo hemos señalado en la primera parte del trabajo. Desde mediados de los años 70 hemos iniciado el camino hacia un nuevo modelo de organización social que:

- en el terreno de lo económico pasa por la globalización de la economía y la internacionalización de los mercados
- en el terreno social pasa por una reorganización del concepto de clase social, de trabajo y por la contradicción entre el Norte/Sur
- en el terreno medioambiental pasa por un respeto cada vez mayor hacia Gea y la preservación de los recursos materiales
- en el terreno político supone la dialéctica constante entre las organizaciones supranacionales y las locales, al mismo tiempo que la pugna entre sectores de distinto color para preservar o no el Estado el Bienestar, como modelo de equidad social conseguido a lo largo de las luchas obreras y sociales contra el dominio absoluto del capital
- en el orden simbólico y antropológico pasa por la desmaterialización de la vida cotidiana, de las producciones culturales y por la pérdida de directrices, en esto que se ha venido en llamar postmodernismo
- en el orden energético supone un cambio similar al producido en el s.XVIII con la emergencia de la sociedad industrial. La emergencia de la sociedad de la información
- y que por último, en orden de lo real supone la emergencia de la disposición y uso del espacio público como gran reserva de la cohesión social

Un excelente análisis del desarrollo del puerto de Barcelona, así como de su papel en la sociedad catalana puede hallarse en:
Alemany, Joan
Historia del puerto de Barcelona.
Barcelona
Autoridad Portuaria de Barcelona, 199

La apertura de Barcelona al mar toma sentido si la anclamos en estas consideraciones. Efectivamente, ha sido la reordenación del espacio económico catalán en el conjunto del español y europeo que han hecho soñar a nuestros dirigentes con la idea de una Barcelona para más allá de 2.000, una Barcelona que no fuera más un titanic en hundimiento (recogiendo las palabras de F. de Azúa a mediados de los 70), de una Barcelona dinámica en el contexto de las ciudades internacionales.

Las teorías actuales sobre gestión de proyectos hablan claramente de dos espacios distintos en la conceptualización del proyecto.

*Por una parte un espacio de creación, de fabulación sobre las posibilidades de llevar algo a término que se denominan **Visión**.*

*Por otra parte y una vez establecido el acto creativo de la visión, se inaugura el espacio de la **misiones**, el espacio operativo que mediante procedimientos diversos supone el acotamiento de la visión en objetivos asumibles y la definición de los medios con los que llevar a cabo estos objetivos.*

Esta terminología es muy frecuente en el desarrollo y diseño de los planes estratégicos para la ciudad y correspondería a grandes rasgos a las etapas que estamos analizando. ver Bovaird, 1995)

Esta visión del papel de la ciudad se ha traducido en una serie de misiones específicas sin las que el sueño no era posible. En primer lugar la reordenación del conjunto del territorio catalán a través de las vías de comunicación y la consecución de una red de ciudades suficientemente densa. En segundo lugar la conexión de este territorio con el conjunto de territorios adyacentes que poseen una dinámica propia (Sun Belt Corridor) configurando un espacio central para Barcelona en la denominada región C-6.

Para conseguir todo ello y en el orden infraestructural Barcelona se ha tenido que dotar de los Cinturones de Ronda y de los posteriores cinturones de la Región Metropolitana I y de los trenes de alta velocidad.

Por otra parte el cambio en la logística del transporte marítimo internacional, debida principalmente a la contenerización y a la utilización de nuevas rutas comerciales (decantamientos de la ruta atlántica en favor de la ruta de las especies) han hecho inservible una buena parte del espacio portuario de Barcelona, obligando al consiguiente desarrollo del puerto hacia el sur.

Ha sido la articulación de esta red de comunicaciones y de los cambios tecnológicos y logísticos del transporte internacional, los que



Una interesante y divertida visión de la Barcelona del futuro, aunque no alejada de la realidad, procedente de una ilustración de Laura Bonet en 1929



*La ciutat futura. Una estació
aérea de la ciutat futura.
Nicolau Rubió i Tudorí, 1930*

ha hecho inservibles una serie de espacios que Barcelona dedicaba a la actividad comercial, principalmente la del transporte, liberando un territorio que una sabia gestión municipal ha permitido revertir al conjunto de los ciudadanos, al escapar de políticas desreguladoras extensivas e intensivas, y manteniendo un equilibrio entre la liberalización del suelo para uso privado y el mantenimiento de la necesaria reserva para uso público.

La apertura al mar de Barcelona no es un proyecto estético, es una parte importante del gran plan de regeneración urbana que de un modo más o menos participativo se ha desarrollado a través de los Planes Estratégicos de Barcelona (1988, 1996)

El Plan debe pues considerarse como la estrategia que permite definir objetivos a cumplir al mismo tiempo que dibuja las necesarias actuaciones a realizar para cumplirlos (mecanismos legales, expropiaciones, cooperación entre sectores, planificación urbanística de las grandes infraestructuras y esquemas de movilidad, etc.)

Es en este contexto en el que toma sentido un segundo aspecto del plan que incide directamente en la generación de espacio y arte público. La visión de Barcelona implica, necesariamente articular otra visión acerca de la organización misma de la ciudad que correlacione los objetivos macroestructurales de dinámica económica con los objetivos macro sociales de cohesión social.

Al decir de J. Busquets (1992) podemos resumir esta visión de Barcelona en su idea de ciudad compacta. Compacta en el terreno urbanístico, compacta en el terreno social. La compactación de la ciudad en el terreno urbanístico se ha producido a través de las actuaciones siguientes:

Busquets, Joan
*Barcelona. Evolución
urbanística de una capital
compacta.*
Madrid. Mapfre. 1992

Grandes operaciones en el casco antiguo y en las ciudades dormitorio del franquismo. Apertura de plazas duras y blandas

Creación de los cinturones de ronda y de la vías de conexión

*Se han creado un total de 10 áreas:
Diagonal-Sarria
Tarragona
Renfe-Meridiana
Pl. Cerda
Carles I- Avd. Icaria
Puerto urbano
Pl. de les Glòries
Vall d'Hebron
Sagrera
Diagonal Prim*

Bohigas, O
*La reconstrucció de Barcelona
Barcelona.
Ed. 62, 1983*

1.- Rehabilitación de los espacios interiores de la ciudad, mediante la mejora de la oferta de habitación y mediante la obtención de los espacios de esponjamiento urbanos necesarios para una mejora ostensible del paisaje urbano

2.- Generación de la necesaria conectividad de los diversos territorios de la ciudad, intentando concluir el necesario Plan de Enlaces que ya propusiera Jaussely (1920)

3.- Creación de las áreas de nuevas centralidad, mediante:

- Descentralización de la toma de decisiones urbana mediante la dotación de autonomía a los distintos distritos de la ciudad
- Descentralización de las actividades económico -sociales mediante la expansión del tejido económico y comercial a todos los barrios de la ciudad
- Creación de centros directores en los barrios periféricos hasta mitad de la década de los 80
- Potenciación de la articulación de industria, comercio y habitación en los distintos barrios, rompiendo con las consideraciones del zoning moderno

4.- Potenciación de la reserva de espacio público mediante la creación de áreas peatonales, plazas, parques, grandes centros privados de uso público zonas deportivas, etc.

5.- Dotación de sentido visual y social a las nuevas zonas mediante el programa de arte público en la ciudad con el objetivo planteado por Bohigas de monumentalizar la periferia

6.- Potenciación de la ciudad a partir de los conceptos de la sustentabilidad que afecta a toda la política medio-ambiental del Ayuntamiento

7.- Cooperar mediante el diseño de políticas comunes de transporte e infraestructuras con el resto de Ayunta-



El Plan del GATEPAC, conocido como Plan Macia de 1934 y en el que intervino Le Corbusier, contempla la regeneración del frente marítimo de Barcelona



La construcción de la pasarela sobre las aguas del puerto, obra de H. Piñon y A. Viaplana, ha supuesto la solución de continuidad de las Ramblas hasta el mar.

mientos al definir la ciudad como el espacio en el que residen los ciudadanos que en ella viven, pero también como el espacio de uso de los transmuters.

8.- Aprovechar todas las potencialidades de Barcelona para ofertar al mundo entero una plaza de inversión y de turismo a nivel internacional, facilitando así la necesaria reconversión del tejido económico e industrial, el aumento de las rentas y.. posiblemente, la socialización de sus ciudadanos

Con más o menos acierto en las resoluciones parciales, estos objetivos se han conseguido, es más han sido el motor que permite a Barcelona pensarse como ciudad que piensa la ciudad, a través de equipamientos culturales como son el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona).

El arte público en Barcelona no puede entenderse sin la captación de esta visión globalizadora que establece Planes para hacer que la ciudad éxito en el futuro.

El plan director en su forma urbanística (PGM) o en su forma económico-política-cultural (Plan Estratégico) abarca el conjunto del territorio. Sin embargo en el momento de las actuaciones y, en parte a través de las definiciones dadas por el Plan, aparecen áreas del territorio que deben tener consideración específica.

Se puede haber planteado el esquema general de la movilidad en el territorio metropolitano, pero cuando este esquema se debe operar sobre una zona identificada del territorio, el plan general requiera de las matizaciones del Plan especial.

Un buen ejemplo en Barcelona fue el caso, a nivel urbanístico, el PERI de Gracia. El PGM suponía el trazado de una vía rápida que per-

mitiera la continuidad entre el cinturón de ronda en Plaza Lesseps y su continuación para empalmar en la Meridiana. Dado que el PGM es una creación de mitad de los años 70, su modelo de ejecución de los ejes de movilidad se basaba en las ideas de la segregación entre la actividad peatonal y la rodada, introduciendo vías rápidas en el interior de la ciudad. (Tal y como ha sucedido en diversas ciudades europeas).

En términos reales la aplicación de este PERI suponía la destrucción de una buena parte del tejido urbano de uno de los barrios más carismáticos de la ciudad. La movilización de las Asociaciones de Vecinos y de profesionales del propio Ayuntamiento, permitieron la congelación de este PERI y redefinieron el conjunto de la movilidad de Barcelona en relación a un cinturón de circunvalación y las oportunas conexiones con el desde los distintos barrios.

En las próximas actuaciones para el futuro se dibujan una serie de planes especiales que tienen como misión profundizar sobre los logros ya establecidos, así como acabar de establecer la vinculación con el territorio diseñando el futuro del eje del Besos (Diagonal Mar, Ordenación del frente marítimo del Poble Nou, Verneda etc) y del Llobregat (desvío del Llobregat y ampliación del Puerto, Pata Sur, ampliación del aeropuerto, etc)

Estos planes suponen la profundización de las medidas administrativas que han hecho posible la evolución de Barcelona (continuación de las expropiaciones, cooperación y compensación con la iniciativa privada), al mismo tiempo que la actuación sobre la calidad de vida de los ciudadanos (desarrollo de nuevos equipamientos culturales y deportivos; puesta en marcha de viviendas para controlar el encarecimiento de la oferta - hace poco un titular de



La ordenación del núcleo de la Plaza de las Glorias, viejo sueño de Cerda y Jaussele, ha supuesto la posibilidad de conexión del Norte de Barcelona con el centro. Al mismo tiempo la prolongación de la Diagonal hasta el mar, junto a la construcción de la Villa Olímpica, supone una gran operación de recuperación del frente marítimo y de crecimiento de la ciudad hacia el Besós



La primera gran operación de reconquista del frente litoral, se realizó por medio de la ordenación del paseo de Colón y del muelle de Bosch i Alsina. Obra de Solá Morales, supuso la segregación del tránsito rodado, mediante la construcción de túneles, al mismo tiempo que la intervención sobre el territorio a nivel de proyecto. En este proyecto se realizaron piezas urbanas de notable interés

periódico decía que " *ya somos la ciudad más cara de España*".

En este sentido uno de los aspectos más interesantes de estos nuevos planes afectan directamente a las Universidades (ver Anexo II)

EL PROYECTO COMO PROYECTO URBANO

Este concepto, tan utilizado por autores como Bohigas o Busquets, tiene su origen en los planteamientos del *recupero* italiano a mitad de los años 70.

Mientras que el Plan sería el equivalente al sistema de denotaciones que una ciudad se otorga en el sentido infraestructural, económico, social, antropológico, etc., el proyecto urbano reivindica el anclaje con el territorio concreto, con la sociedad concreta con la que debe interactuar en su creación y sus resultados. El proyecto urbano se sitúa en una escala intermedia entre el plan y la obra concreta a ejecutar (edificio/ escultura)

Desde el inicio de las actuaciones en Barcelona, se ha utilizado este concepto como directriz de las actuaciones, lo que ha permitido convertir la ciudad en un modelo a estudiar en el desarrollo de sus espacios públicos.

EL ESPACIO PÚBLICO COMO LÍMITE DEL PROYECTO URBANO

Creo que es importante señalar aquí la identificación entre proyecto urbano y espacio público. Hemos visto anteriormente que no podíamos separar la existencia del Arte público de la del espacio público. Por lo general y dentro de nuestro contexto se habla de forma excesivamente genérica del espacio público, dotándolo de un sentido muy general que pivota sobre las

oposiciones: público - privado, gratuito- de pago.

Hay una parte de nuestro modo de pensar que automáticamente establece sistema de oposiciones entre las cosas. Ciertamente que este sistema es el que permite establecer las necesarias distinciones categoriales que nos permiten manejar la realidad. Sin embargo en algunas ocasiones, estas oposiciones son incorrectas.

El espacio público no tiene como opuesto el espacio privado. Lo señalaba antes al utilizar las duplas conceptuales de Cerda (vía/intervía - urbanización/rurización). El espacio público es un contenedor vacío de sentido, una necesaria reserva de territorio, para ejecutar el sentido de la ciudad. El espacio público toma sentido en otra oposición que nada tiene que ver con la privado público. La oposición que propongo es “proyecto urbano” / “proyecto de uso social”.

Veamos con detalle esta oposición. Definíamos el proyecto urbano por su escala intermedia entre el Plan (Director o parcial) y la obra concreta (edificio/escultura). Evidentemente este proyecto urbano se ejecuta o en la vía (plaza, parque, zona peatonal, etc) o en la intervía (vestíbulo, equipamiento, calle comercial, etc) y puede tener características eminentes urbanas (plazas duras) o tendentes a la rurización (plazas blandas, los parques como reserva natural). El objetivo del proyecto urbano es dotar de sentido a una parte del territorio que va a tener usos públicos.

Sin embargo existen otras áreas de la ciudad a las que no se les ha otorgado una definición de proyecto urbano que, desde el punto de vista antropológico y social, cumplen las funciones que son habituales en un proyecto urbano. Estas zonas de la ciudad - que algunas posiciones esteticistas entre arquitectos y críticos rei-



vindican como *terrain vague*- no son otra cosa que territorios no dotados de una funcionalidad estructural (vía o intervía) que sufren un proceso de apropiación a través del uso por parte de determinados colectivos.

Un claro ejemplo en el caso de la *intervía*, es la apropiación colectiva de espacios en desuso por parte de los miembros de los colectivos ocupa, reivindicando el derecho de los ciudadanos al uso como vivienda o centro de reunión de aquellos lugares que, abandonados, están produciendo algún efecto en la espiral especulativa del territorio de la ciudad.

Otro claro ejemplo serían la gran cantidad de espacios intersticiales que, enmarcados en una ligera propuesta urbanística, están, por llamarlo claramente, dejados de la mano de Dios. En muchas ocasiones, estos lugares reciben una fuerte carga de simbolización por parte de determinados colectivos que, a través de su uso y disfrute, los incluyen en la organización de sus mapas cognitivos. Los niños definen campos de fútbol; los adultos espacios de encuentro para el paseo de los perros etc.

Estos espacios son la *nada* desde el punto de vista urbanístico, en cualquier caso son efecto del olvido de los planificadores o de su desidia. Sin embargo socialmente cumplen la función de agentes de la cohesión social que se reivindica, por lo general para los proyectos urbanos.

El proyecto urbano toma como base un espacio concreto. El objetivo del proyecto urbano consiste en dotar a este espacio con las características de lugar en el sentido que puede plantear Heidegger o Vattimo. Supone dotar al espacio de una forma que mantenga los vínculos con la región que es, a su vez, el motor generador de la forma.

*Curiosamente de los apartados más importantes del último Congreso Internacional de Arquitectura celebrado en Barcelona (1996) se dedicaba al análisis y estudio de este tipo de espacios, bajo el epígrafe *terrain vague* (ver AA.VV. *Present and Futures Architecture in the cities*. Barcelona. COAC- CCCB 1997. Por otra parte sería interesante estudiar la vinculación de estos espacios con el concepto de no-lugares, como espacios del anonimato, desarrollado por **Augé, Marc** *Los no lugares* Barcelona Gedisa, 1994*

El espacio urbano, en general es un concepto vacío que tiene que ver más con el nivel del Plan, en el sentido de reserva de territorio para determinados usos que con la construcción de lugares - mejor dicho con la organización del espacio para que la acción social desarrolle el sentido de lugar.

PROYECTOS: LA PIEZA URBANA

Las piezas urbanas (edificios, mobiliario, esculturas, etc) son elementos individuales que participan -o debieran participar- en la generación de sentido del lugar (definido por el proyecto urbano) y que poseen una escala inferior al proyecto urbano (por escala, ámbito y alcance de la actuación, especificidad, etc).

El plan de espacios públicos de Barcelona se ha caracterizado como un plan de proyectos urbanos, mientras que por lo general, el plan de escultura pública de Barcelona se ha caracterizado como un plan de piezas urbanas.

*Ver el trabajo de
Acebillo, J.A.
Places dures, rondes
verdes. La logica
urbanística del projecte
olímpic.
en **Subirós, J (Ed)**
El vol de la fletxa.
Barcelona.
CCCB- Electa
1995*

Creo que vale la pena plantear algunos ejemplos para caracterizar este fenómeno. Para ello vamos a analizar las, en principio, piezas urbanas ejecutadas por Botero, Lichtenstein, Solano, Kounellis, R. Horn, F.López, B.Pepper, Oldenburg, J. Muñoz, R. Baumgarten, A. Roqué, Chillida, y Richard Serra.

Las piezas de Kounellis, J.Muñoz ,Horn, y Baumgarten forman parte del proyecto específico *Configuraciones Urbanas*, dirigido por Gloria Moure, mientras que las demás piezas se han desarrollado dentro de los planes generales para el 92 en Barcelona

Moure, G
*Configuraciones
urbanas
Barcelona.
Ayuntamiento de
BCN, 1994*



BOTERO, FERNANDO
GAT 1989 (1992)

Situación actual:

Portal de Santa Madrona

Dimensiones:

2,16 x 2,28 x 7,17 m

Material:

Bronce

El Gat de Botero forma parte de una saga de esculturas barcelonesas que podemos etiquetar como esculturas transhumantes. Son esculturas que, por diversas circunstancias, han cambiado de ubicación en repetidas ocasiones.

Ciertamente esta posibilidad nos habla acerca de la concepción de las mismas no vinculadas con un espacio o ambiente específico.

El Gat de Botero fue ubicado en primer lugar en el Parc de Ciutadella en 1989, de donde fue trasladado frente al Estadio Olímpico de Montjuic en el momento de su inauguración (1991).

Recuerdo perfectamente estas dos ubicaciones. El Gat estaba situado en el suelo (parte-re) y sobre todo en el caso de Montjuic sorprendía encontrar los bigotes de la pieza cuando uno pretendía alcanzar las escaleras mecánicas que llevan al estadio. En cierto modo camuflado entre el follaje de la vegetación que cubre el Parque de Montjuic, el encuentro con la rolliza y gigantesca escultura de Botero producía un efecto de sorpresa al mismo tiempo que una sensación agradable al descubrir un gigantismo simpático y alejado de cualquier imposición ideológica (por lo menos a primera vista) como es el habitual en el escultor latinoamericano.

Sin embargo y según parece, Fernando Botero no estaba satisfecho por la ubicación de su pieza. El Ayuntamiento le ofreció alguna ubicación alternativa y, finalmente, de común acuerdo Ayuntamiento y artista decidieron instalar la escultura en la parte posterior de les

Drassanes, en la zona que antaño ocupara una de las puertas de acceso a la ciudad, el Portal de Santa Madrona.

El nuevo espacio es un lugar totalmente urbanizado, donde el trazo de rurización existe como fondo. Supongo que fueron estas circunstancias las que aconsejaron erigir el Gat sobre un pedestal cuadrado, reforzando así su carácter monumental.

La zona donde está ubicado el Gat, es una zona de prioritario tránsito rodado. Por otra parte la pieza se halla de espaldas al acceso de esta zona a la bulliciosa Avenida del Paral.lel.

Cuando se ve la pieza en este entorno, la sorpresa que producía en los emplazamientos anteriores desaparece. Demasiados signos nos están hablando acerca de que aquello que vemos es una escultura y en cuanto ubicada en el espacio público y sobre un pedestal, nos hallamos ante un cierto monumento.

No hay vinculación temática, conceptual, perceptiva o fenomenológica de la pieza con el entorno construido que la rodea(la fachada posterior de les Drassanes por una parte, una serie de edificios viejos y destartalados por la otra)

La posible ironía existente entre el contraste de las formas orondas del gato respecto a la finura del gótico civil catalán de les Dressanes, podría ser un argumento que defendiera esta ubicación, pero creo, sinceramente, que un argumento tomado por los pelos.

Creo que el gato de Botero puede continuar siendo transhumante. En este sentido pienso que una de las ubicaciones ideales para él sería el espacio que ocupa su tocayo Caballo, en el aeropuerto de Barcelona.

obra
espacio
lugar



LICHTENSTEIN, ROY
CARA DE BARCELONA, 1992

Situación actual:

Paseo de Colon

Dimensiones:

14,21 x 5,5 m

Material:

Hormigón armado recubierto de
cerámica

Esta pieza de Lichtenstein la podemos englobar, también, en la categoría de esculturas transhumantes.

Aunque forma parte de la serie *Brush-strokes* (*pinceladas*) realizadas por el artista en su etapa de madures y cumple con las características de la serie: voluminosas pinceladas y superficies cubiertas por puntos que representan una trama de impresión offset, la pieza se caracteriza por el uso de elementos cerámicos (parece ser que en homenaje a Gaudí y en general a uso de la cerámica aplicada que puede encontrarse en diversos momentos del arte barcelonés).

En principio esta pieza debía ocupar la cima de la cantera donde se desarrollaría el Parc de la Creuta del Coll y en relación con las piezas de Chillida y Kelly, ubicadas en el mismo parque.

Por razones algo confusas, se decidió que la pieza no se ubicara en el contexto de una zona natural, sino en el corazón mismo de la ciudad en la confluencia del Paseo de Colon, la Via Laietana y frente a los nuevos espacios del puerto urbano.

Para ello, se diseñó una zona urbana en donde ubicar la pieza y que tuviera una conti-

nuidad con el proyecto de Solà Morales para el Paseo de Colon. Así mismo se erigió la pieza sobre un basamento de hormigón en forma de cilindro para que pudiera contrastar con las edificaciones de su entorno.

En cualquier caso y con independencia de los valores plásticos de la pieza, la primera impresión al contemplarla, es la de un cierto des-encaje con el conjunto del espacio abierto donde se ubica.

La visual de Via Laietana es pobre, mientras que si la contemplamos desde el paseo de Colon, la pieza es engullida por el edificio neoclásico donde se ubican los Porxos d'en Xifré.

El contraste con el conjunto desarrollado en el Port Vell, tampoco permite una visual excesivamente buena. Además la pieza tiene como contrapunto un trabajo de Mariscal, *Gambrinus*, situado sobre el tejado de un restaurante no muy lejan.

El interesante y complejo juego de la parte cerámica de la pieza no resiste en impacto del conjunto del entorno, se visualiza con cierta dificultad, a excepción de los días muy luminosos

obra
espacio
lugar



OLDEMBURG, CLAES - VAN BRUGGEN, COOSJE, *MISTOS*, 1992

Situación actual:

Parque Olímpico de la Vall d'Hebron

Dimensiones:

Cuerpo central 20,73 x 10,06 x 13,21 m

Piezas: entre 2,2 y 5,28 x 8,6 y 11,3 x 2,7 y 5,7 m.

Material:

Acero, aluminio. Fibra de vidrio, plástico reforzado, pintura de poliuretano

Los trabajos de esta pareja de escultores se caracteriza por una contundente utilización de los objetos a unas dimensiones gigantescas.

El origen de este grupo escultórico posee características curiosas. Por una parte en el proceso de ideación de la obra se utilizaron elementos de referencia cervantinos y de la obra poética de García Lorca.

Por otra parte la ideación se fundamenta en el hecho de la proximidad de la réplica del Pabellón de la República en la Exposición Internacional de París (1937) en el que se exhibió por primera vez el *Guernica* de Picasso, junto a obras de Miró, Alberto Sánchez y la famosa fuente de mercurio de Almadén de Calder.

Así mismo por su composición, los autores pretenden rendir homenaje a la obra de Picasso en el Civic Center de Chicago y a la Sagrada Familia de Gaudí.

Ubicada en un amplio entorno, concretamente en el cruce de dos grandes avenidas que definen la trayectoria de este parque, la obra se distribuye en tres espacios diferenciados.

En uno de ellos la caja como la cerilla encendida desafiando a los elementos. Frente a la caja y a su mano derecha, los restos de la utilización de la caja de cerillas: cerillas quemadas y cerillas perdidas.

Contextualmente la obra posee una referencia de paisaje muy importante puesto que su masa se perfila sobre la sierra de Collcerola, al mismo tiempo que, dada la elevación del terreno, se enfrenta a la visión del mar. Con excepción del Pabellón de la República, en un radio de unos 350 m a la redonda, no existe ningún edificio que pueda interactuar con la obra.

Así pues, el conjunto de Oldenburg y van Brugen puede ser percibido de forma interrelacionada, pero definitivamente aislada del entorno construido próximo.

La aparición del color (negro, azul, amarillo y rojo) entraña profundas implicaciones de tipo simbólico. Los propios autores reconocen el hecho de que las cerillas (4) dobladas pueden simbolizar las cuatro barras de la enseña catalana. La cerilla encendida permite incluso una lectura nacionalista por el hecho de estar erguida (frente a la adversidad) y por la combinación de los colores de la senyera con el azul.

Por otra parte azul, amarillo y rojo son los colores definidos como mediterráneos y presentes de forma sistemática en el trabajo de Miró y, por ello, elegidos como colores emblemáticos de la ciudad, sobre todo en la campaña *Barcelona més que mai*.

La pieza se percibe perfectamente cuando uno se aproxima al recinto y una vez alcanzada, permite el desplazamiento a su alrededor, e inclusive por su interior. También permite usos como el de sentarse o el juego. En alguna ocasión los jóvenes patinadores la han utilizado para sus cabriolas.



sobre el proyecto, así como otros de gran escala consultar el excelente libro

Oldenburg, C - van Bruggen, C
Large Scale Projects
New York, Montanelli Pres,
1994

obra
espacio
lugar



LÓPEZ, FRANCISCO
OFELIA OFEGADA, 1986

Situación actual:

Jardines de la Villa Cecilia

Arquitectos:

J.A. Martínez Lapeña / E. Torres

Dimensiones:

1,5 x 1 m

Material:

Bronce

Francisco López no creó esta escultura para este emplazamiento. La escultura existía incluso con unos años de anterioridad a la expropiación por parte del Ayuntamiento de estos jardines.

Manteniendo la organización básica del espacio ajardinado de tipo romántico de la finca cuando era propiedad privada, los arquitectos han conseguido un espacio intimista en el que se combina la vegetación romántica con elementos postmodernos en la organización del espacio, el mobiliario urbano, las puertas de acceso, etc.

La zona central está presidida por un remozado palacete que hace las funciones de Centro social para el barrio. Alrededor y en forma un tanto laberíntica se extienden corredores entre setos y aperturas en forma de plaza para juegos, en los que se pueden realizar actividades diferenciadas, desde el paseo solitario a un partido de fútbol en el espacio habilitado para usos deportivos.

En uno de los costados del parque se abre un canal de aproximadamente 50 c. de fondo que corre en paralelo con el muro que separa el jardín de la calle. En este canal está situada la escultura de Francisco López. La escultura pue-

de ser contemplada desde posiciones diversas pero siempre en el contexto del curso de agua.

Al entrar, si giramos nuestra vista hacia la apertura visual que se nos da a la izquierda, daremos con la primera vista de la escultura.

Adentrándonos en el jardín, y entre los setos e un corredor se abre otra apertura en forma de plazoleta con banco adosado al terreno. La vista de la escultura desde este punto nos ofrece la contemplación de la totalidad de la escultura.

Podemos avanzar en paralelo al curso de agua y llegar a descubrir dos vistas más de la escultura desde detrás. En ambos casos las vistas se fundamentan en el hecho de que nos colocamos sobre el agua en sendas plataformas.

Esta es una escultura para sentir, muy en la línea de los trabajos de F.López y de la escuela madrileña del realismo mágico. El trabajo de detalle con el bronce permite aflorar sensaciones táctiles y evocaciones de tipo poético.

Pero lo que resulta más interesante de la contemplación de esta escultura es el hecho del silencio absoluto que produce su fijación sobre el curso de agua.

La sabia combinación de naturaleza, camino, recodo, agua generan un espacio mental preciso para la contemplación de la escultura.



obra
espacio
lugar



SERRA, RICHARD
EL MUR, 1986

Situación actual:

Plaça de la Palmera

Arquitectos:

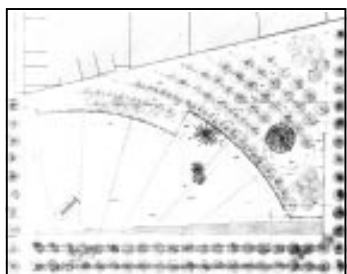
Bernardo de Sola y Pedro Barragan

Dimensiones:

2 piezas de 25 m de largo y 25 cm. grueso

Material:

Hormigón blanco. Grava. Polvo de mármol



La escultura de Serra es el elemento organizador del espacio de la plaza ubicada en un zona rodeada de altos edificios colmena típicos de la construcción de ciudades dormitorio a finales de los 60 e inicios de los 70.

La lectura de la obra produce impactos distintos si la abordamos por una u otra de las caras del muro. Si la vemos por la parte ajardinada la sorpresa es mayúscula cuando, atravesando el resquicio que hay entre las dos láminas no enfrentamos con la visión de una gran superficie de arena, árida a pleno sol y con el fondo de edificios colmena de un color rojizo.

Si abordamos la primera lectura desde el lado opuesto el impacto de la superficie de tierra es muy fuerte, máximo cuando, por lo general, este espacio está prácticamente deshabitado.

Serra definió su proyecto con la intención de plantear dos espacios diferenciados y conexos. La ruptura del muro precisamente en el punto donde se halla la palmera que da el nombre a la plaza, permite esta conexión, aunque dado que las dos partes de la pieza están situadas de modo asimétrico, la visual desde la parte frontal no permite reconocer esta apertura.

Así la primera sensación desde esta vista es en cierto modo angustiosa. Una gran superficie de arena, dura bajo el sol, rebota sobre un muro blanco que cierra el espacio.

Como elemento organizador del espacio, el muro ha guiado la ejecución del conjunto del proyecto, puesto que permite la organización de los dos espacios con los respectivos elementos distintivos en cada uno de ellos.

Hay que destacar que en un extremo de la plaza y encarando la palmera, existe una interesante torre de iluminación que tiene la finalidad de recrear la visión que hemos señalado inclusive durante la noche.

Esta pieza de Serra ha sido contestada por parte de los usuarios de la zona, puesto que se argumenta que, al menos la parte anterior al muro, es excesivamente dura como espacio de uso cotidiano, al mismo tiempo que la barrera que supone el muro crea zonas de inseguridad al bloquear la visual sobre el conjunto del espacio.

Esta contestación llegó a su cúlmen cuando el que posteriormente fuera Ministro de Cultura socialista, Solé Tura, prometiera en una campaña electoral municipal la destrucción del muro si su partido ganaba las elecciones.



obra
espacio
lugar



SOLANO, SUSANA

DIME, DIME QUERIDO, 1986(1992)

Situación actual:

Parque Olímpico de la Vall d'Hebron

Dimensiones:

7,8 x 8 x11 m

Material:

Acero corten

Descendiendo por el paseo de peatones que se inicia en la Ronda de Dalt para progresar hacia el Parque Olímpico, la estructura de la pieza e S. Solano es perfectamente perceptible.

En este trayecto se produce un fenómeno curioso. Cuanto más alejados estamos de pieza mejor se pueden sentir los aspectos de medida y proporción de la misma. Un contexto fundamentalmente verde da una sentido al impacto rojizo del acero corten.

Sin embargo cuando nos acercamos y el contexto verde se difumina al ganar campo de visión la escultura se produce una cierta sensación de agobio que aumenta al llegar junto la escultura e intentar transitar a través de ella.

La sensación que produce la escultura es de una excesiva compacidad, a pesar de las aberturas que, teóricamente, deberían conectar el espacio de la pieza con el espacio del entorno.

La pieza se nos presenta como cerrada en si mismo; nos sentimos encerrados en la pieza. La relación fundamental entre convexidad y concavidad, conexión que permite la fluencia del espacio, entre el espacio de cuerpo y el espacio del campo inmediato, no se da o en todo caso se da de modo discontinuo.



Cercanos a la pieza, sus mismas dimensiones empujéñecen al espectador y se vive la sensación de verse rechazados para la pieza, como si esta hubiera sido concebida para una contemplación estática desde una posición determinada.

Las mismas características de color del material, así como los pliegues del mismo no hacen más que redundar en esta sensación. Dadas las características del entorno próximo la pieza parece errónea en su escala, creando en el espectador un desasosiego progresivo que, por otra parte, viene reforzado por la excesiva estaticidad de la obra. Nos sentimos abatidos por el peso de la misma.

Como decíamos la obra está situada en un paseo peatonal. Difícilmente si abordamos el paseo desde la parte en que está situada la obra procederemos a hacer su recorrido. Parece como si la función de puerta, de arco que la obra debería cumplir se haya transmutado en una función de bloqueo, de traba a disfrutar del paseo, del trayecto.



obra
espacio
lugar



ROQUÉ, AGUSTÍ

MITJANA ESCULTÒRICA, 1989

Situación actual:

Avda. Río de Janeiro

Arquitectos:

Paloma Bardají / Carles Teixidor

Dimensiones:

14 x 10 x 306 m

Material:

Hormigón armado teñido

No se si será la escultura permanente más larga del mundo, pero poco le debe faltar. Esta es una escultura funcional. Divide la Avda. Río de Janeiro en dos, creando al mismo tiempo dos niveles de calle diferenciados.

Iniciándose en la Meridiana con algunos elementos verticales que sirven de pórtico, se prolonga 300 m. en la Avda. Río. Por su organización, más de 300 m son básicamente horizontales, es una escultura transitable. Uno puede pasear, atravesarla por las escaleras que posee, avanzar por un lado o por el contrario.

A pesar que el conjunto del material está tratado con las mismas características, sobre todo el color, y se consigue un efecto de continuidad y unidad de la obra, el conjunto es difícilmente abarcable a menos que se disponga de un punto de vista similar al ofrecido por la foto.

A pie de calla la sensación es de tres elementos totalmente diferenciados. Las estructuras de tipo vertical en la Meridiana se perciben como un conjunto escultórico, así como las de menor tamaño que se hallan al otro extremo del recorrido.

Sin embargo el conjunto del recorrido es de difícil aprehensión por parte del peatón y

mucho menos por parte del conductor, para el que la escultura es una mera separación de calzadas a dos niveles.

Esta sensación puede venir dada por el hecho de que en parte del recorrido la escultura se combina con la ordenación paisajística del césped.

Este fenómeno produce interrupciones visuales que inciden en la mala comprensión de la narrativa del conjunto. Otro elemento en contra de la aprehensión de la obra radica en que su transitabilidad no ha sido del todo bien resuelta. Quién la utiliza como tránsito se halla, primeramente, frente a los elementos de baliza normales en el conjunto de la ciudad.

obra
espacio
lugar



PEPPER, BEVERLY
 PARC DE L'ESTACIÓ DEL NORD, 1991

Situación actual:

Estación del Norte

Arquitectos:

Andreu Arriola / Carme Fiol

Dimensiones:

3 Ha. de parque

Material:

Cerámica, Hormigón, Acero Corten y
 Vegetación

Como puede apreciarse por la fotografía el proyecto de Beverly Pepper para el Parque de la Estación del Norte, trasciende el nivel de la pieza urbana al configurarse como una organización del conjunto del espacio y de las funciones a realizar en él.

El parque requiere, para su contemplación, de un recorrido a lo largo de los senderos trazados en él. Este recorrido se abre a espacios diferenciados que vienen puntuados por una serie de elementos de mobiliario (principalmente farolas en consonancia con la vegetación existente, aunque desarrolladas en acero corten).

Uno de los espacios que conforma una plaza, se articula a partir de la forma espiral y de la ordenación de los elementos paisajísticos siguiendo esta misma forma. Es un espacio que proporciona un cierto aislamiento del resto del parque puesto que al iniciar el trayecto en su interior nos vamos paulatinamente alejando de los ejes de articulación del parque, al mismo tiempo que la vegetación que envuelve el espacio, nos protege relativamente del resto del lugar.

El otro gran espacio es el destinado a juegos de niños. Una gran forma, con reminiscen-

cias de espina dorsal de un saurio azul (debido a la utilización de este color en la cerámica) se eleva en un extremo del parque. Por uno de sus lados, el más elevados, una rampa con una pendiente no excesivamente pronunciada y cubierta de césped, permite el deslizamiento desde las alturas hasta el nivel del suelo.

Alrededor de este espacio otros elementos articulan la continuidad de esta gran zona con los ejes del parque y el conjunto del lugar.

En el extremo del parque que da a la valla que cierra el espacio respecto a la calzada, se han construido una serie de desmontes, con tratamiento cerámico y vegetal, que permiten que, una vez estamos dentro del parque, tengamos una cierta sensación de aislamiento del exterior urbano, al mismo tiempo que permiten obviar visualmente el tema del cerramiento del parque con valla y verja.

La vegetación del lugar, distribuida en relación a las densidades que cada espacio demanda, produce un efecto de ruralización bastante importante, que viene reforzado por el hecho de que la superficie del terreno es blanda, jugando con la tierra, el césped y los parterres.

obra
espacio
lugar



CHILLIDA, EDUARDO
ELOGIO DEL AGUA, 1987

Situación actual:

Parque de la Creueta del Coll

Arquitectos:

MacKay/Martorell/ Bohigas

Dimensiones:

7,2 x 12 x 6,5 m

Material:

Hormigón armado, acero, agua, vegetación



El actual parque de la Creueta del Coll, era una antigua cantera para la extracción de los áridos y piedras de Vallcarca. La ordenación del espacio sigue los trazados de la antigua cantera que producen un lugar en forma de olla, con una gran pared (la antigua zona de extracción) que limita la visión e inclusive el acceso, a menos que subamos expresamente al límite de la montaña.

Como en casi todas las colinas de Barcelona, el paisaje propio se caracteriza por una vegetación mediterránea de colores verdes oscuros y ocres y sin exuberancia alguna. La gran superficie plana frente al desmonte se ha cubierto en parte por una lago artificial del unos 80 cm. de profundidad que puede ser usado como piscina recreativa durante el verano.

En la entrada del parque por su parte sur encontramos una pieza de E. Kelly que pasa prácticamente inadvertida y que, por otra parte, no responde en su forma a ninguno de los requisitos que marca el lugar como paisaje.

Sin embargo al fondo, en contraste con la pared vertical y sobre el lago artificial, suspendida de los extremos de la olla por unos cables de acero, se yergue Elogio al agua de Eduardo Chillida.

La pieza de hormigón, realizada en el propio emplazamiento con un complicado sistema de encofrados, queda suspendida en el aire, sobre el agua, como una gigantesca mano que pretende la zambullida o lo imposible, apresarse el flujo cristalino.

La colocación de la pieza sobre el agua permite, además, un interesante juego de reflejos, duplicándola en su imagen especular.

El contraste con la vegetación del fondo está perfectamente logrado, en gran parte debido a la levedad que una pieza tan pesada consigue, tanto por su construcción de vacíos y llenos, como por su instalación en forma suspendida.

Una de las imágenes más interesantes de esta pieza, consiste en subir a la cima de cantera y contemplar el lugar y la pieza a vista de pájaro. Resalta desde esta posición la importancia que tienen los tirantes de acero para la sujeción de la pieza y el efecto de levedad que produce.

La estructura de la pieza reproduce la serie de esculturas de Chillida que tienen como motivo el juego de la mano y que configuran una parte importante de su lenguaje, con independencia de los materiales utilizados. En este sentido la pieza trae evocaciones del conjunto escultórico del Paseo de la Concha de S. Sebastián, el Peine del viento.



obra
espacio
lugar



BAUNG MARTEN, LOTHAR

ROSA DEL VENTS, 1992

Situación actual:

Pl. Pau Vila / Moll Barceloneta

Arquitectos:

Serveis Urbanístics Ajuntament

Dimensiones:

7,2 x 12 x 6,5 m

Material:

Hormigón armado, acero, agua, vegetación

La proximidad al puerto de Barcelona y al barrio de pescadores de la Barceloneta, son uno de los componentes importantes de la pieza de Baungmarten que toma como tema los distintos vientos marineros.

La escultura consiste en una serie de letras de acero encastadas en el suelo que *dicen* el nombre de los vientos organizando por su disposición un espacio que, en cierto modo, puede hacer pensar en la rosa de los vientos.

Los nombres de los distintos vientos, escritos en catalán, Tramontana, Garbí, Gregal, etc, se distribuyen por el terreno de la plaza a pero también de la calzada en un radio de acción de unos 150 m. a la redonda.

El color del acero contrasta suficientemente sobre el color rojizo del pavimento de la plaza y el gris de la calzada.

Sin embargo es una pieza e difícil percepción si uno no sabe que la escultura está ahí. La plaza en la que está situada constituye un enclave urbanizado (entre plaza dura y plaza blanda) pero por las trayectorias habituales en la zona es un espacio de un tránsito peatonal res-



HORN, REBECCA
L'ESTEL FERIT, 1992

Situación actual:

Playa de la Barceloneta

Dimensiones:

2,5 x 2,5 x 10 m

Material:

Hormigón , hierro, cristal, piedra, luz

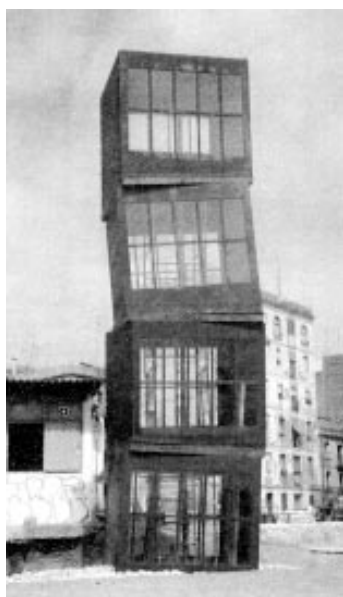
La percepción de esta obra de Horn varía mucho en relación a nuestra actividad perceptiva. Si entramos desde la Barceloneta y nos dirigimos hacia la playa, llama la atención la transparencia de la escultura y establecemos una cierta identificación con un edificio extraño. Dado que el lugar no permite la edificación concluimos rápidamente que nos hallamos ante una propuesta artística.

Este efecto queda amplificado por la noche cuando la pieza se ilumina desde su interior, estableciendo un reclamo clarísimo.

Si por el contrario estamos paseando por el paseo que bordea el Mediterráneo y, tanto si lo hacemos en dirección a la Barceloneta o desde la Barceloneta, el impacto de la pieza es muy distinto. Vemos los laterales no transparentes y de acero corten con su característico color. La primera impresión es que nos hallamos ante un montón de contenedores mal puestos y abandonados.

Esta percepción ha podido con la lectura de la pieza que hacen mucho ciudadanos, puesto que es habitual referirse a esta escultura como los "containers" de la Barceloneta.

Gracias a la transparencia de dos de sus superficies, la visión que para mí es más intere-



sante, es la que podemos obtener desde el mar hacia la densidad urbana de la Barceloneta.

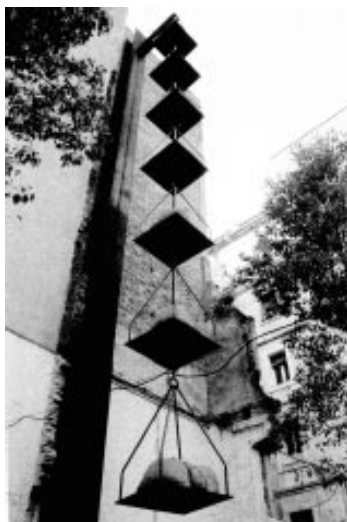
A través de la superficie acristalada percibimos el sky-line del antiguo barrio de pescadores y nos damos cuenta que la escultura tiene una altura similar a las de las casas del barrio, al mismo tiempo que por su composición, cuatro elementos aproximadamente cuadrados, nos evoca las características básicas de las viviendas de este barrio, denominadas "quarts de casa" (cuartos de casa) puesto que la precariedad de la vivienda durante muchos años en Barcelona obligó a hallar soluciones para una vivienda económica. Una de ellas fue la división de las casas originales - proyecto del ingeniero militar Cermeño a mitad del s.XVIII- en cuatro partes.

La visión de la escultura desde la Barceloneta permite la visión del mar y la pieza se nos muestra aislada en contraste con la arena, el mar, el cielo y unas palmeras cercanas.

Una espectacular visión de esta escultura se produce al atardecer y entrando desde la Barceloneta por el paseo de mar. Al fondo el gigantesco pez dorado de F. Ghery, emite reflejos irisados que contrastan con el perfil duro de la estructura de acero.



obra
espacio
lugar



KOUNELLIS, JANIS
SIN TÍTULO, 1992

Situación actual:

c. Almirante Cervera/ Baluarte

Dimensiones:

18 m altura

Material:

Hierro y sacos de café

Aunque en el libro *Configuraciones Urbanas* no se reconozca, esta es otra de las esculturas transhumantes de Barcelona.

La zona donde está situada la escultura es una pequeña apertura, en forma de plazoleta, en la densa trama urbana de la Barceloneta que no tendrá unas dimensiones superiores a los 6 x 6 m. Además esta zona está rodeada de árboles de unos 12 m. de altura. Si uno no supera esta barrera visual es prácticamente imposible percibir la escultura.

Franqueda la barrera de árboles, siguen los problemas. La escultura se compone de una pieza vertical de hierro de la que están suspendidas una serie de plataformas con sacos de café. La estructura vertical se halla adosada a una medianera que no ha sido tratada y, en muchos casos, una lectura superficial lleva a confundir la escultura con un elemento estructural de la casa que le sirve de fondo .

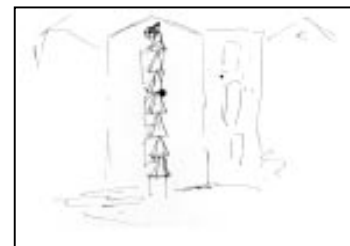


Al iniciar el proyecto el emplazamiento era otro diverso. La escultura debía ir colocada en uno de los muros del antiguo Almacén General del Comercio -hoy rehabilitado como Palau de Mar.

En este almacén general de comercio se realizaban las transacciones portuarias dedica-

das entre otros productos al café. El edificio tiene unos tres pisos de altura y, como era corriente en la época de su construcción, los sacos de café de unos 50 o 60 kg. de peso, eran transportados en la espalda desde el barco hasta la base del edificio. Para subirlos a los depósitos, en el segundo o tercer piso, existían una especie de ascensores operados a mano consistentes en una estructura vertical de la que pendían unas bandejas donde se depositaban los sacos. Posteriormente estas estructuras se mecanizaron en forma de cintas transportadoras.

El sentido de la pieza de Kounellis reside en su anclaje con la arqueología industrial y requiere de una explicación. Por ello parece poco justificado el emplazamiento actual que, entre otras cosas, produce que visitantes interesados sean incapaces de descubrir este trabajo debido a las deficientes condiciones de instalación.



obra
espacio
lugar



MUÑOZ, JUAN
 UNA HABITACIÓ ON SEMPRE HI PLOU,
 1992

Situación actual:

Plaça del Mar

Dimensiones:

2,9 x 4,7 x 7,9 m

Material:

Hierro, bronce , marmol, luz

La desembocadura del Paseo Juan de Borbón se expande en la Plaza del Mar, una gran superficie que encara la playa y el Mediterráneo.

La zona central de esta plaza está presidida por unas enormes encinas que introducen un punto de naturaleza en el conjunto duro de la plaza.

Cobijada bajo la sombra de los árboles se yergue el espacio de la escultura, una especie de construcción en forma de gran jaula de hierro y en la que residen los enigmáticos personajes de J. Muñoz, anclados en el suelo, unidos a él por el pesada esfericidad a modo de tentetieso.

El conjunto de la escultura y los árboles crea una sensación de lugar dentro del lugar realmente muy especial.

El caminante ve cortado su acceso visual al mar y a la playa por el conjunto de árboles y sólo una mirada atenta le permite acceder a la discreta y transparente escultura cobijada bajo ellos.

Lo natural, es circunvalar la jaula, apreciando el encierro del grupo de personajes que parecen interactuar entre sí. La estructura de la jaula recuerda las construcciones de madera que antaño se podían hallar en los jardines con la

función de crear un espacio de sombra. Incluso diría que esta estructura es, en cierta medida una réplica del invernadero que se halla en el Parque de la Ciudadela y que fue una de las construcciones de la Exposición Universal de 1888



Ligeros listones horizontales se cruzan con otros más gruesos que conforman la estructura de umbráculo. Desde el exterior la transparencia o semitransparencia del lugar es absoluta.

El ritmo del día, del movimiento del arco del sol, se refleja en el interior de la escultura por el juego de las sombras, y el tamizado de la luz, lo que produce una sensación de frescor detenida por la inactividad forzada de los personajes.

El ritmo de las estaciones también interviene en la creación de sentido de esta escultura que, posiblemente, pierde algo de su poeticidad por la noche, cuando la iluminación de tungsteno genera una cierta atmósfera neutra en el interior y exterior del recinto.

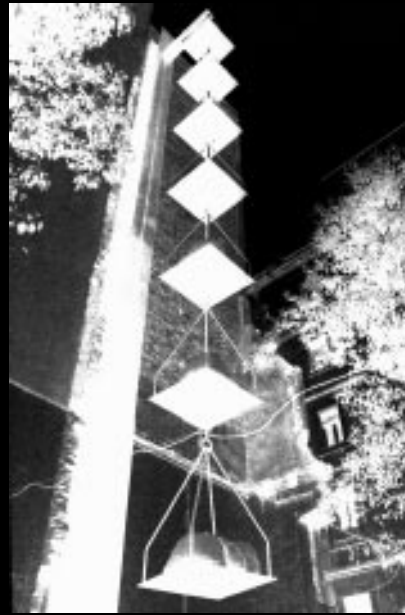
obra
espacio
lugar



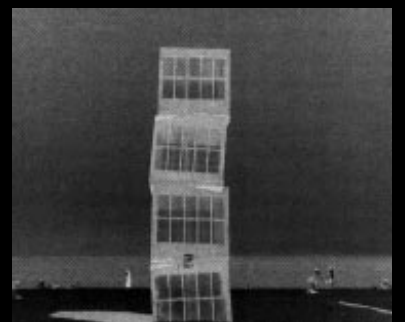
obra



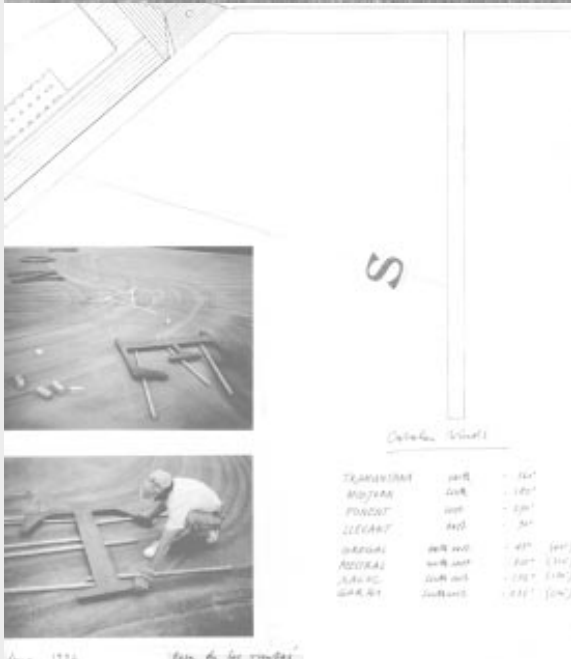
espacio
proprio



espacio exterior
intercambiable

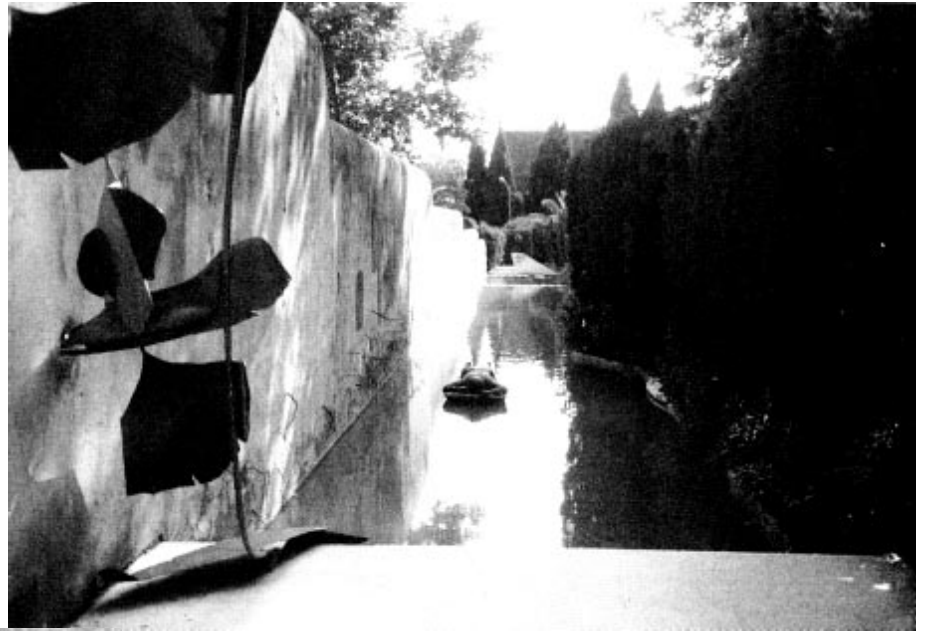


el espacio propio es capaz de disolverse en el espacio externo



la narrativa local
la consecución
del lugar

el lugar
surge
fluido
del
proyec-
to



la desaparición
de la obra destruye el
proyecto



sin
embar-
go
la obra
domina
la
región



la
visión
ideal...
a
ojo
de
pájaro

FENOMENOLOGÍA DEL ESPACIO Y DEL LUGAR

ESPACIO Y LUGAR DESDE UNA APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA

¿Podemos sacar alguna conclusión respecto a la pregunta planteada? En principio todas las esculturas, a excepción de las de Serra, Pepper y Roque, parecen comportarse como piezas urbanas.

En el caso de Serra, Pepper y Roque, se hace evidente que por su capacidad organizadora del territorio, la misma ocupación que hacen de él y la necesaria intervención de otros profesionales para el desarrollo del trabajo, estamos frente a proyectos urbanos que contemplan la ejecución o se articulan sobre un pieza escultórica.

La pieza escultórica no ha nacido separada del proyecto urbano desarrollado por los arquitectos y la desaparición de la pieza del lugar para donde ha sido creada producirá la desaparición del proyecto en su conjunto.

Las piezas de estos tres proyectos no sólo han estado pensadas para ser contempladas, sino, con mayor o menor fortuna, para dar compacidad a un lugar determinado, interactuando con el resto de los elementos del proyecto que definen este lugar.

Es obvio que el caso de Botero, Lichtenstein, Horn, Kounellis y Solano nos hallamos frente a clásicos trabajos de estatuaria pública, aunque no se utilice la figuración, con su característica de que la pieza urbana se cierra sobre sí misma, compactándose como una unidad visual, aislada perceptivamente del entorno que la rodea y demandando respuesta a la famosa problemática de los trabajos anclados en el *lugar*.

Mientras que los trabajos de Botero, Kounellis y Lichtenstein ya han sido transhumantes, han cambiado de ubicación por circunstancias diversas, los otros trabajos mencionados podrían ser transhumantes y variar su emplazamiento sin, en principio, afectar a la percepción de la pieza.

Incluso en casos que se pretenden específicamente orientados al espacio como son los de Kounellis o Horn. Los requerimientos para la trashumancia de estas piezas serían algo más complejos. En el caso de Horn se requiere, al menos, un espacio abierto a cuatro costados para permitir el juego de transparencias. En el caso de Kounellis se requiere el apoyo de un pared de fondo. En cualquier caso son esculturas que, como la de Solano, crean lugar pero no constituyen un espacio.

Evidentemente, estas piezas propiamente urbanas, no requieren de la caracterización clásica el monumento: pedestal, figura, conmemoración, aunque alguna de ellas, por razones expositivas acabe en un pedestal o, por razones de conceptualización se fundamente en una conmemoración (como es el caso de Kounellis)

Creo, además que estas piezas que acabamos de mencionar, tendrían en el jardín de esculturas un lugar apropiado y por ello pienso que su lógica de creación responde a la lógica expositiva del museo, más que a la lógica de mostración necesaria en el espacio urbano.

Podría plantearse idéntica caracterización respecto a las piezas de Oldenburg, Muñoz, Baumgarten y López.

El caso de López es un caso especial que debe ser analizado aparte. Formalmente la escultura cumple todos los requerimientos de una pieza de estatuaría pública. Incluso ha sido crea-

da antes de la existencia del proyecto. Sin embargo la interacción entre la pieza y el proyecto es tan solidaria, tan fundamental, que es prácticamente inimaginable el Jardín sin la existencia de la pieza. El curso de agua perdería totalmente su significación... pero, las características del proyecto condenan la pieza a restar en el mismo espacio, porqué también se hace inimaginable esta pieza fuera del curso de agua ubicado en aquel jardín.

Por su parte los trabajos de Baumgarten y Oldenburg se caracterizan por una ocupación abierta del territorio. La pieza se distribuye por un determinado espacio, interactúa con el espacio existente que le sirve de soporte, se integra y lo integra. La percepción de la pieza requiere de un movimiento del espectador, de una aprehensión del conjunto del espacio, de los límites que la propia pieza impone. Supone además el hallar la clave de lectura del sentido de la pieza.

En un caso, el de Baumgarten, porqué la pieza se compone de palabras, que denotan vientos, que suponen direcciones. El sentido de la pieza surge de un complejo proceso de reconstrucción de los elementos que la componen en relación con otros elementos que no forman parte de la pieza, pero sí del lugar.

En el caso de Oldenburg, la pieza interactúa con el espacio inmediatamente circundante, mediante la rotura de los elementos en distintas configuraciones narrativas. En cierto modo *Mistos* nos habla de un antes, un ahora y un después. La disposición de los distintos motivos en el espacio nos permite reconstruir esta narrativa. Sin embargo la interacción de la pieza es más compleja. Conceptualmente interactúa con otros elementos del paisaje que la rodea, algunos cercanos como es la réplica del Pabellón de la República de Sert, otros más alejados

como son el perfil de la Sierra de Collserola o el infinito azul del mar.

La presencia de los elementos de la pieza, a pesar de su escala gigantesca, es tan obvia para los códigos de reconocimiento, que permite la búsqueda de otros sentidos a partir de la contextualización, el análisis del color, etc. La creación de lugar ha estado conseguida incluso antes de la apropiación del mismo por parte del usuario.

Un caso ejemplar de pieza urbana que consigue elevarse al nivel de proyecto, lo constituye la pieza de J. Muñoz. Una serie de figuras estáticas en posición de interactuar entre ellas, encerradas en un espacio que por su construcción interactúa con el espacio circundante y ubicado el conjunto bajo el cobijo de árboles centenarios. Las ramas de los árboles, su sombra definen el radio de acción de la actividad de la pieza. Así mismo, árbol y pieza, naturaleza y cultura, tomados como un conjunto, interactúan con el espacio abierto de la Plaza del Mar, prolongando el extraño efecto mágico hacia el mar o hacia la trama urbana del cercano barrio de la Barceloneta.

Es bien conocida la habilidad de Chillida para la creación de lugares mediante la elaboración espacial de su escultura. En el caso de su pieza en la Creueta del Coll, asistimos a una perfecta integración de la pieza con el proyecto.

Su ubicación con la cantera como fondo y el lago como reflejo, el contraste del hormigón con el color del desmonte, sitúan esta pieza en el centro de la mirada cuando se abarca esta especie de anfiteatro que configura la cantera.

Suspendida en el aire crea la circulación aérea suficiente como para considerarla una parte fundamental de este paisaje.

En este caso, la forma del espacio preexistente, ha determinado en buena parte la labor de los arquitectos y del propio artista, aunque sin embargo, y el contraste lo tenemos en la pieza desafortunada de Kelly en la entrada del parque, ha sido la colaboración entre profesionales la que ha permitido el efecto final que percibimos como espectadores.

Este rápido repaso a algunas de las esculturas de Barcelona, diversas en cuanto a los procedimientos de escritura, nos lleva a algunas conclusiones importantes.

Un paquete de conclusiones nos acerca a alguna de las pautas específicas a seguir en el desarrollo académico del itinerario Escultura Pública. Otro paquete de conclusiones nos abrirá la puerta de la segunda parte de este perfil que aquí se defiende: los lenguajes escultóricos.

PIEZAS Y PROYECTOS URBANOS: OBJETIVOS ACADÉMICOS

Hemos visto cómo a través de la:

- Integración en el proyecto arquitectónico (Ofelia)
- Negociación del proyecto urbano (Serra)
- La apertura de la pieza hacia el espacio que la rodea, tanto en el aspecto físico como simbólico (Oldenburg, Baumgarten, Muñoz, Chillida)
- Desarrollo de un proyecto urbano (Pepper, Roqué)

algunos de los trabajos analizados superan la condición de pura pieza urbana, para integrarse o formar parte de una concepción más amplia del trabajo en el espacio urbano: el proyecto.

El proyecto urbano tiene como objetivo no sólo la organización del territorio como un espacio legible y narrado, sino el conseguir que este espacio opere como lugar en el que producir las interacciones simbólicas necesarias para el éxito del proyecto.

Por otra parte, otras piezas, continúan cerradas en sí mismas, atendiendo más a la lógica propia del sistema expositivo tradicional que a la de creación de sentido de lugar que debería ser el norte director de la actuación en el espacio urbano.

Desde mi punto de vista, tal y como ya he planteado en la primera parte de este trabajo, el problema de la escultura contemporánea en el espacio público, se vincula más con el intento de solución de los problemas de este espacio, como elemento básico de los procesos de regeneración urbana, que con las aplicaciones más o menos mecánicas de las soluciones válidas en el interior del mundo del arte.

Como se ha comprobado con el análisis realizado hasta el momento, la capacidad de una pieza de trascender las limitaciones de su propio territorio, no viene dada por factores propiamente estilísticos (hemos visto piezas figurativas y abstractas que eran capaces de generar espacio y otras no), ni por factores procedentes de la compacidad de una pieza (la apertura de espacio interior en el trabajo de Solano, no solucionan la compacidad con que su pieza se nos presenta), ni por los factores de escala de las piezas (Oldenburg trabaja a una escala gigantesca, mientras que López lo hace a una proporción humana) .

Desde el punto de vista del proyecto inherente a la realización de cada una de las piezas creo que queda muy claro el hecho de que hay algunos escultores que tienen perfectamente cla-

ro que el trabajo en el espacio público requiere de unos condicionantes radicalmente distintos del trabajo para el sistema expositivo tradicional, mientras que otros se limitan a una ampliación de escala de los trabajos válidos para el sistema expositivo tradicional.

Creo que esta pequeña discusión centra convenientemente cuales son los objetivos del itinerario. Nuestro objetivo es la formación de creadores que se sepan mover entre el desarrollo de proyectos urbanos y la ejecución de piezas urbanas, siendo al mismo tiempo capaces de entender , valorar el nivel de los Planes.

De modo esquemático estos objetivos se repartirían del modo siguiente:

<u>Primer ciclo</u>	<u>Piezas urbanas</u>
Segundo ciclo	Piezas urbanas/ Proyectos urbanos
Tercer ciclo	Piezas urbanas/ Proyectos urbanos/ Planes





" La función del pedestal ha sido uno de los conflictos que han caracterizado a la escultura de la modernidad, aunque no el más estudiado. Rodin, en su *Monumento a Balzac*, fundirá escultura y pedestal en único bloque indiferenciado iniciando así el tortuoso camino que le tocará recorrer a la escultura moderna. Por su parte, Constantin Brancusi prestó una particular atención a este problema , en muchas de sus obras, en las que la relación entre la escultura y el pedestal e también totalmente ambigua. Pero, tal vez, la imagen que mejor hace explícito este problema sea *El carro* , escultura de Alberto Giacometti creada en el año 1950 con la idea de convertirla en un monumento público"

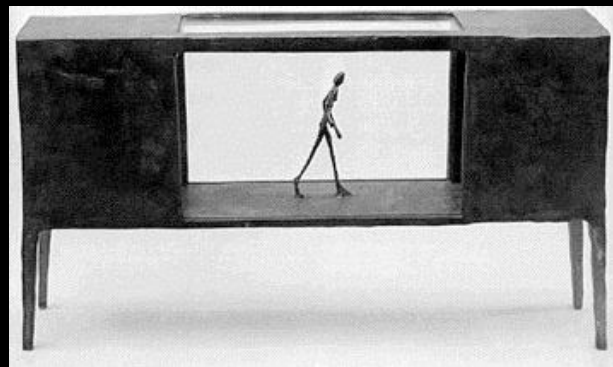
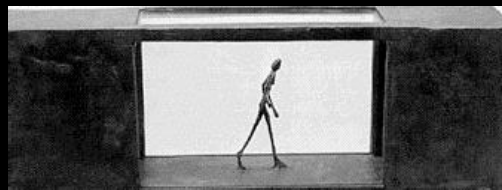
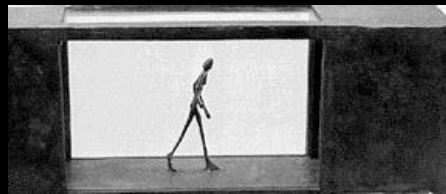
J. Maderuelo

La pérdida del pedestal, 1994 :19-20



" Giacometti llevó al límite la crisis de la escultura, como figura o estatua, demostrando la negatividad de la relación entre forma plástica y espacio. Al dar la forma según el canon de la figura no se puede dejar de dar el espacio según el canon de la perspectiva... En sus esculturas sólo se ve una posible relación entre la forma y el espacio, y es antitética: el espacio se escapa hacia el infinito y la figura se contrae, se reduce a poco más que un hilo y llegaría a desaparecer si no la retuviera en el umbral de la nada un último y precario residuo de materia"

G.C. Argan
El arte Moderno, 1970:728



EL ARTISTA Y LA CIUDAD.
CONSIDERACIONES SOBRE LOS
LENGUAJES ESCULTÓRICOS

*EL DRAMA DE LA CIUDAD IDEAL Y EL
PAPEL DEL ARTISTA*

*" Pues bien, la ciudad nace,
en mi opinión, por darse la
circunstancia de que
ninguno de nosotros se
basta a sí mismo, sino que
necesita de muchas cosas"
Platón, República, 369,b*

Ya Platón reconocía la estrecha vinculación entre la ciudad y el arte. Lo que es cierto es que el desarrollo del arte occidental se halla estrechamente ligado, sino es una consecuencias directa, de los procesos de urbanización y de la forma que han ido tomando las ciudades a lo largo de la Historia.

Si nos remontamos a lo discutido en la introducción, y establecemos una acotación del concepto de Arte Público como estatuaría pública, es obvio que la Historia del Arte confirma esta lectura de simbiosis entre escultura y desarrollo urbano.

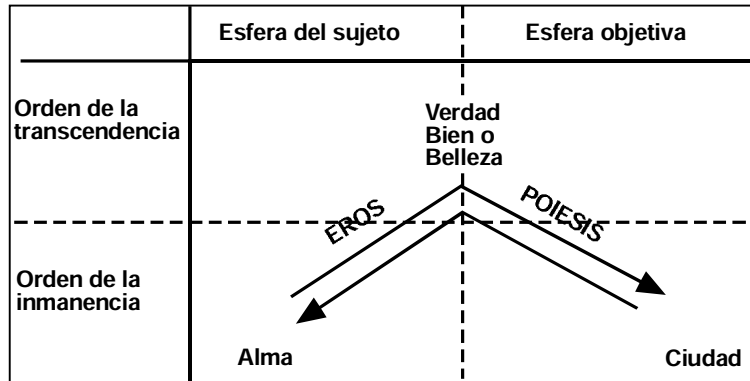
Trias, Eugenio
El artista y la ciudad.
Barcelona, Anagrama, 1976

En un interesante trabajo del que este capítulo toma el título, E. Trías (1976) planteaba, a raíz del análisis del concepto de arte en la obra de Platón, un doble camino de trascendencia del Eros. Por una parte un éxtasis ascendente que conduce el alma a la verdad, el bien o la belleza, al que se podría denominar *vía mística*. Por otra parte un éxtasis descendente, aquella que conduce el alma desde la cumbre de la verdad, el bien o la belleza, hasta el mundo de los hombres y que podríamos denominar *vía cívica*.

Sería función del artista recorrer este doble camino para plasmar su obra ciudadana. Trías argumenta que el concepto de arte en Platón implica una doble síntesis:

- la síntesis alma- ciudad
- la síntesis eros-poeisis

"La cristalización de ambas síntesis, obviamente conexionadas en esencia, se produce siempre que todos y cada uno de los términos conjugados hagan expresa referencia a un principio de trascendencia, el Bien, sinónimo de la Verdad y de la Belleza. tenemos, pues, la estructura y el proceso siguiente (que es la estructura y el proceso mismo del arte):



"La flecha que conduce del Alma a la trascendencia describe el camino de Eros (ascenso), la que lleva el Bien a la Ciudad describe el camino de Poiesis. No se puede olvidar que Poiesis, en tanto que poesía, viene de lo alto, por vía de inspiración y raptó. Pero en tanto esta inspiración se implanta en la esfera objetiva (palabra o forma), entonces aparece como poiesis en sentido amplio, es decir, como ese hacer que trae a luz al ser desde el no ser. Y no-ser es: por un lado, el mundo umbrío y cavernoso donde trabaja el artista; por otro lado el propio Bien, ya que está más allá de la esencia (Rep,509b).

" Añadimos una segunda flecha - de Ciudad a Alma- con el fin de mostrar el carácter dialéctico del proceso". (op. cit. 46-47)

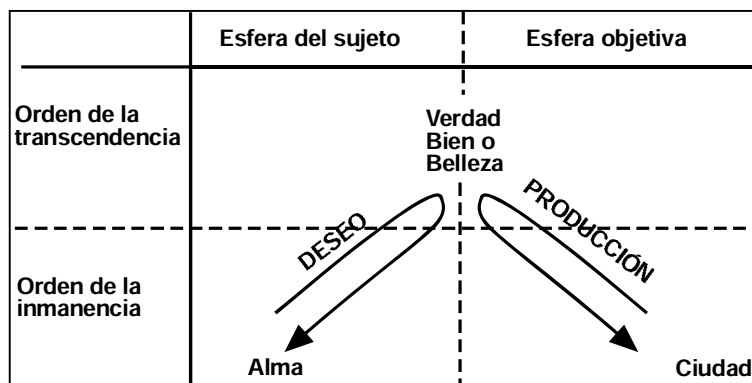
Ahora bien, continúa Trias en su argumentación, ¿ qué sucede con esta relación en el momento actual?. Según el filósofo este doble momento aparece escindido y roto, de modo que los dos procesos se dan la espalda el uno al otro y, en consecuencia, se produce:

1.- La locura y la muerte dejan de ser el medio para pasar a ser el fin, un "fin terrible y fascinante" (p.48). La puesta en abismo aparece como horizonte último de la experiencia. La muerte se presenta como fin definitivo de todo amor. Por ello surge el concepto de amor romántico y con él un arte y una estética desligados de todo principio productivo y vital, de toda conexión cívica, social, mundana.

2.- Correlativamente, la producción pierde su vínculo fecundante con la pasión erótica y con la Belleza, degenerando en trabajo enajenado que produce obra sin calidad.

" Puede decirse que los conceptos modernos de Deseo y Producción se hallan tallados a partir de esa previa escisión empírica. Son el trasunto ideológico de una experiencia en la que la síntesis platónica de Eros y Poiesis ha sido destruida, decantando una doble esfera separada: esfera privada del amor, esfera pública de la producción; ámbito espiritual del arte, ámbito material de la sociedad civil - económica, laboriosa-; área subjetiva del deseo, área objetiva de la praxis productiva" (op. cit 48-49)

Trías resume esta situación en el siguiente gráfico:



A la vista el esquema plantea Trías que en la esfera productiva, al igual que sucede con el Eros freudiano, se halla bajos los auspicios del Tánatos: " no es casual que esta producción espolea-

da por el cuantitativo de la constante autosuperación (de manera que el objeto que persigue la producción es siempre más producción) parece tener un cierto límite de crecimiento, más allá del cual se vuelve contra ella misma. La superproducción debe entonces ser absorbida por las fuerzas de la destrucción (bien directamente a través de la industria de la guerra, bien indirectamente a través de la industria planteada en términos de obsolescencia planificada" (op.cit. 49-50)

La ciudad platónica es una ciudad ideal, un modelo de organización basado en la división funcional del trabajo y en la adecuación de los sujetos al mismo a partir de sus características innatas, y organizada de una manera que utópicamente planteamos como democrática. En esta ciudad es posible establecer la síntesis entre la dialéctica de la idea y de la realidad.

Pero, como muy bien señala Gomez Pin (1974) la ciudad ideal que es el motivo del diálogo de la *República* no esta sustentada en el orden eidético sino que responde a la descripción de la Atenas de 9000 años atrás. " *Triste identificación si recordamos que en la ciudad descrita por Sócrates el engaño constituye un arma normal de gobierno: los lazos entre hombre y mujer son regulados en función de criterios sociales, pero ello de tal manera que los interesados ignoren tal regulación y atribuyan al puro azar la causa de que les corresponda uno u otra pareja. ¿La razón de este engaño? Muy simple: en la ciudad bien ordenada persiste una ruptura, una distancia, una alteridad entre habitantes y Constitución,; los habitantes no se reconocen de manera absoluta en el sistema jurídico, no identifican sus intereses a los de la pura ley; la armonía entre el ciudadano y el estado es parcial: el habitante de la Atenas arcaica no es puro ciudadano. Donde hubiera un puro ciudadano, todo engaño en favor de la ley sería absurdo, puesto que tan sólo en ésta encuentra el primero sus satisfacción ; pero el ciudada-*

Gómez Pin, Víctor
El drama de la ciudad ideal
Madrid, Taurus. Ed. 1995

no puro es en realidad pura utopía, y ello porque el ciudadano puro es correlato de ley pura y que esta última brilla en todas partes por su ausencia: el mismísimo campo eidético e, como hemos visto, unidad indisoluble de ley de caos. ... el engaño cabe en la ciudad ideal, como cabe la alteridad, la materia, la errancia, la indeterminación, y en definitiva el Mal... Mal que, lejos de oponerse a un bien considerado como forma y determinación, constituye su condición de posibilidad, su generador, pues sólo el Mal (la materia, la errancia, la alteridad) engendra multiplicidad y sólo en la multiplicidad caben la identidad y la determinación" (op. cit. 69-70)

Si el argumento de la síntesis platónica se basaba en la idea de la pre-existencia de un orden ideal de las cosas traducido en forma de ciudad y, resulta que este orden no responde al campo de la Verdad, sino al de la inmanencia, es un puro referente histórico idealizado - un monumento en el sentido que planteábamos en la primera parte del trabajo- no es de extrañar que Platón, tal y como sugiere Trías, que la falta de una doctrina social y política, produce una confusión en los principales sujetos de su drama filosófico: el artista y la ciudad.

Si en algunos apartados de su obra Platón - la idea, por otra parte más extendida de la Estética platónica- excluye al artista de la ciudad, al considerarlo como un simple artesano que se dedica a la imitación de las apariencias, de los *eidola*, en otros trabajos (principalmente el Sofista) introduce un principio de reconciliación entre filosofía y arte. Al igual que el filósofo dialéctico supone una superación del filósofo-rey (autarca), el artista imitativo puede ser superado por el artista que se sitúa en la posición de *demiurgo*, de agente de enlace entre la materialidad de la obra y la Belleza o el Bien como Ideas.

Sin embargo, plantea Gómez Pin, "la fala-

cia del demiurgo consiste en la ignorancia de esta indisociabilidad (se refiere a la existente entre Bien y Mal tal como se ha descrito con anterioridad). El Señor (o el Artista) se hace demiurgo a fin de que el Bien - el campo eidético- consiga reducir y suprimir al mal -la materia, la errancia, la indeterminación-. Sabemos ahora que el Demiurgo podrá difícilmente triunfar sobre el Mal, a menos que, invirtiendo el sentido de su lucha, aplique sus fuerzas a intentar reducir, agotar y suprimir la propia realidad inteligible, el campo eidético, del que el Señor es la conciencia y el Señor (el Artista), la consciencia desgraciada. Pero sospechamos que esto es demasiado esperar del Demiurgo, ya que como reza un desesperado escrito subversivo Dios no lucha contra Dios ni el Estado contra el Estado” (op.cit. p 70)

DE LA CIUDAD IDEAL A LAS PROPUESTAS DE CIUDAD REAL

La ciudad del capitalismo no es, frente a la ciudad Renacentista o Barroca, una ciudad *para la mirada*. La ciudad del capitalismo es una ciudad *para la circulación, para la comunicación, para el flujo*. En un entorno de una determinada densidad, la nueva ciudad requiere una *masa crítica* que permita rentabilizar las necesarias inversiones en infraestructuras y equipamientos, al mismo tiempo que generar los procesos de plusvalía que se reinvertirán en el sistema a través del dispositivo financiero. No es de extrañar que el conjunto de los planteamientos urbanísticos del s.XIX y del s.XX pivoten sobre la resolución de estos aspectos.

VISIONES DE UNA CIUDAD PROGRESISTA

El denominado urbanismo progresista, - desde Cerdà, pasando por los trabajos de Garnier, Rietveld, Gropius, el CIAM, GATEPAC, etc. concluye en los trabajos de Le Corbusier y el funcionalismo de los años 50 a 70- , funda-

En esta argumentación seguimos el excelente esquema trazado por F. Choay (1965) El urbanismo. Utopía y realidades. Barcelona. Lumen 1970

menta sus criterios de actuación en una imagen-tipo del hombre, en un análisis general de las necesidades humanas y universales a partir de las cuatro grandes funciones que definen la vida moderna: habitar, trabajar, circular y cultivar el cuerpo y el espíritu.

El plan de la ciudad progresista no está ligado ni a las presiones de la tradición cultural (de ahí la facilidad de proyectar *sventramentos* en el tejido clásico de la ciudad) ni a las peculiaridades del lugar.

*Cuanto más cortaba
Hausman, más dinero
ganaba*
Le Corbusier, 1923: 225

La ciudad del urbanismo progresista es una ciudad escrita, reflejada en el plano, codificada como un sistema de signos que puede ser aplicado a cualquier situación o circunstancia. Esta actitud es posible desde el momento en que lo que se prioriza es el desarrollo de la funciones a cumplir por los ocupantes de la ciudad.

Este urbanismo se basa, también en la fe ciega en los avances científicos y tecnológicos. La introducción de nuevos materiales, - hormigón, hierro, acero, cristal,- y nuevos modos de producción del edificio - estandarización, elementos modulares-, se combinan con el estudio de las posibilidades de crecimiento en vertical que los cálculos de estructuras, y los propios materiales, permiten.

La actitud de los urbanistas progresistas, se centrará, sobre todo en el s.XX, en un desplazamiento del estudio de las estructuras económicas y sociales - característico por ejemplo de los trabajos de I. Cerdà- hacia el estudio de las estructuras *técnicas y estéticas* que deben definir la ciudad del s.XX.

El cambio morfológico que se produce en la ciudad gracias a la aplicación de conceptos urbanísticos, no se va a traducir únicamente en las tipologías resultantes de la aplicación de los



Las Exposiciones Internacionales se convirtieron ya en el s.XIX, en elementos dinamizadores del cambio urbano. En la imagen puede verse una vista general del recinto de la Exposición Universal de Barcelona, 1888

nuevos materiales, ni en la transformación de escala que éstos permiten.

La morfología de la ciudad se fundamentará, principalmente, en las propuestas de Gropius, van der Rohe o Le Corbusier, en un cambio estructural de las relaciones perceptivas y cognitivas con el entorno.

La ciudad del XIX, creció, a pesar de su orden caótico, al amparo de las referencias culturales del Neo-Clasicismo y de la reivindicación de la ciudad gótica medieval. En la mayor parte de las ciudades inglesas podemos comprobar esta afirmación a través del tránsito establecido entre el estilo georgiano y el victoriano. En ciudades como París, esta actitud se refleja en el pomposo desarrollo del denominado estilo *Beux Arts*.

Tal y como refleja el esquema de Haussman para el desarrollo de París, la apertura de nuevas calles y la generación de espacios tipo plaza, permite una cierta monumentalización de la ciudad. Buena parte de la imagen del París actual se halla relacionada con el desarrollo de algunos de estos monumentos (*Place de l'Etoile, Torre Eiffel, etc*).

Sin embargo la planificación urbanística que se apoderará del desarrollo de las ciudades del s.XX, comporta una lógica eminentemente anti-monumental. Un buen ejemplo lo podemos hallar en Barcelona, en la propuesta y primer desarrollo del Plan de Ensanche de Ildefons Cerdà. Frente a otros urbanistas Cerdà reivindica el papel conformador y complementario de la vía y la intervía. La metáfora constituyente del proyecto de Cerdà, la hallamos en la masía catalana. Unidad de trabajo y habitación, la masía se abre al exterior a través el patio y se conecta con el mundo a través del camino.

La ciudad debe reflejar esta estructura. La

La calle antes de ser vía pública, ha sido y es camino o sendero particular que conduce a la casa, a la morada de la familia"
Cerdà, I, 1860:34

intervía, organizada en densidades específicas (las manzanas), constituye el principio y final de la organización del espacio y el tiempo. El punto de partida por la mañana, el punto de llegada por la noche. La intervía, la manzana, define el territorio de lo privado, frente a la vía, la calle, que corresponde en la metáfora de Cerdà, al camino rural que conecta lo privado con lo público, con el mercado.

La ciudad de Cerdà, de baja densidad residencial, no requiere monumentos. Las vías deben permitir el paso del peatón al mismo tiempo que el del carruaje, pero, al igual que en el camino rural, son los árboles, el lineamiento de los árboles, los que definen la perspectiva visual. De ahí que Cerdà reserve la emergencia del monumento a unas pocas zonas de la ciudad en las que hay una confluencia importante de circulación, las plazas en las que se desarrollará el mercado.

El dispositivo de fachadas que desarrolla Cerdà, -y que se verá absolutamente expandido y roto a finales del siglo con la emergencia de los edificios modernistas-, no requiere monumentalización alguna. Lo importante son las alturas moderadas y los vacíos para contener ventanas y puertas. Todo lo demás sobra.

Si podemos decir esto de la ciudad de Cerdà, ¿qué no podremos decir de las propuestas organizadoras del espacio urbano procedentes, por ejemplo, de Le Corbusier?. La filosofía abstracta que define el credo del urbanismo progresista, tiene su correlato estético en el desarrollo de los formalismos vanguardistas (cubismos, neoplasticismo, funcionalismo, etc).

Siguiendo las pautas de estas corrientes formalistas, el urbanista tiene por misión, eliminar todo lo superfluo, lo anecdótico, en be-



En el caso de Barcelona, iniciadas ya las obras de l'Eixample, la Exposición Internacional de 1888, sirvió para dar impulso a la recuperación de espacios urbanos y a la monumentalización de la ciudad.

En la imagen, grabado, obras de construcción del monumento al Colón.

Junto al de Galcerà Marquet, imagen siguiente, dos obras procedentes de la ingeniería del hierro.



« Se ha reprochado enérgicamente a los pintores nuevos sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas son lo esencial del dibujo. La geometría, ciencia que tiene por objeto la extensión, su medida, sus relaciones, ha sido de siempre la regla misma de la pintura. Hasta ahora, las tres dimensiones de la geometría euclidiana bastaban a las inquietudes que nacían del sentimiento de infinito en el alma de los grandes artistas. Los pintores nuevos no se han planteado ser geómetras, como tampoco lo hicieron sus ancestros. Pero puede decirse que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor. Así pues, hoy, los sabios ya no se limitan a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto conducidos natural, y por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por las nuevas medidas posibles de la extensión que en el lenguaje de los mundillos modernos se designaban global y brevemente por el término de cuarta dimensión »

*Apollinaire, G
1994: 21*

neficio de unas formas sencillas.

La composición de la ciudad moderna recoge el tema de un espacio que ha estallado. La visión de este espacio se organiza a través de unos centros de visión múltiples basándose, en parte, en las propuestas del cubismo sintético.

La geometría simple del cubismo y del formalismo, permitirá la organización del plano de la ciudad, así como la del plano del edificio. En cierto modo, al igual que sucede en los correlatos vanguardistas artísticos, los urbanistas de esta tendencia defenderán una lógica de la composición de la ciudad basada en la geometría: disposición elemental de cuerpos cúbicos o paralelepípedos cuyas líneas de proyección se cortan en ángulo recto.

El ortogonismo, presente ya en Cerdà, se convertirá en la regla de oro que determinará el sistema de relaciones de los edificios entre sí y de éstos con las vías de circulación.

El urbanista moderno, asistido por la razón de la simplicidad, generará un dispositivo espacial al que el ciudadano, el ocupante de la ciudad, deberá plegarse. La ciudad, - que no es más que una proyección, fuera de escala, de la unidad de habitación- así como la vivienda contienen un esquema de circulación y unas pautas de modo de vida, a las que el ciudadano no tiene más remedio que adaptarse.

El principio organizador de la ciudad progresista es el de la extensión en el espacio. Extensión que no debemos entender única y exclusivamente como ocupación superficial del territorio. La extensión moderna es tridimensional, puesto que la ciudad debe crecer no sólo en superficie, sino en altura, hacia arriba y hacia abajo.

Este concepto de ciudad se fundamenta

"Todos los hombres tienen los mismos organismos, las mismas funciones. Todos los hombres tienen las mismas necesidades"
Le Corbusier, 1946:201

también, en una clara percepción del *zoning*. No todo el espacio de la ciudad debe cumplir con todas las funciones necesarias para la vida en la ciudad. Las áreas dedicadas a la industria deben estar separadas de las áreas dedicadas a la habitación. A su vez, éstas deben estar separadas de las áreas comerciales y de las áreas de esparcimiento.

La ciudad moderna debe ser eminentemente **productiva, eficaz**. De ahí el terror del urbanista progresista a la calle, a este espacio bastardo en el que se pueden combinar todas las funciones de la ciudad.

De ahí la necesidad de construcción homogénea, a través de edificaciones sintéticas y tecnológicamente avanzadas. De ahí la no necesidad del monumento, condensación del espacio tiempo, rememoración de un pasado que puede distraer la eficacia del presente.

Los signos de identidad no son importantes, por cuanto la ciudad es considerada un dispositivo y en ella no hay cabida para los aspectos *urbanos*, propios del concepto de ciudad a nivel histórico.

VISIONES CULTURALISTAS DE LA CIUDAD

Frente a esta ciudad progresista, en la que el urbanista se alza majestuoso como mandarín y en la que el arquitecto moderno toma la bandera del artista en el espacio público, se confrontan otras soluciones que plantean la ciudad y su urbanización desde modelos culturales.

Esta corriente puede ser identificada con los trabajos de Sitte, Unwin, Howard, Gaudí, así como las extrapolaciones urbanísticas del pensamiento de Ruskin y Morris.

Mientras que en la ciudad progresista la

*Cafés, restaurantes,
tiendas... vestigios que
quedan de la calle actual,
que no deben ser
conformados ni ordenados,
ni considerados como
eficaces.
Lugares donde se dan cita
la curiosidad estúpida y la
sociabilidad
Le Corbusier, 1946:100*

Dad una vuelta a través de vuestros monumentos de Edimburgo.. dámeros y más dámeros, siempre dámeros, un desierto de dámeros. Estos dámeros no son prisiones para el cuerpo sino sepulturas para el alma

Rushkin

suma de las partes (de las zonas) definen la totalidad de la ciudad, en el modelo culturalista, la totalidad se impone a las partes. Mientras que en la ciudad progresista la noción material de ciudad tenía un peso específico, este otro modelo , prioriza la noción cultural de ciudad.

La ciudad debe tener unos límites precisos; no es posible desarrollar modelos abstractos de ciudad utilizables en cualquier situación y circunstancia. No podemos plantear una ciudad que crezca indefinidamente. La ciudad debe tener unos límites basados en su enraizamiento con el territorio y la historia; pero también debe tener unos límites físicos que impidan su crecimiento desmesurado.

Cada ciudad ocupa el territorio de un modo particular y diferenciado. El fundamento de esta ocupación es la calle. La calle será el espacio relacional por excelencia y debe constituir la forma directriz de organización de la ciudad.

La calle, con su correlato de la plaza, se convierte en la zona de encuentro y de paso, en el articulador dinámico de la vida de la ciudad. Mientras que la postura progresista priorizaba el trabajo con nuevos materiales y el desarrollo conceptual sobre el plano, sin tener en cuenta las características históricas de la ciudad, el urbanismo culturalista fundamenta su análisis en el estudio de la morfología y tipología de la ciudad clásica y medieval.

Las formas del pasado se convierten en los motores del desarrollo de la ciudad del presente y, algo que hallamos sistemáticamente en el pasado, es la asimetría, la variación formal de los edificios. La ciudad medieval, gótica y tardogótica, no es uniforme. Las tipologías se expanden. Las formas varían convirtiéndose en el pétreo reloj del tiempo.

Un buen ejemplo de esta visión lo consti-

tuye el fenómeno del modernismo barcelonés. Obligados por una retícula procedente del Proyecto Cerdà y por una determinada tipología constructiva presente en el citado proyecto, los Puig i Cadafalch, Doménech i Montaner y sobre todo Gaudí, van a hacer explotar las estrictas condiciones formales de la línea de fachada, en un festival de formas y colores que ocuparan el denominado *Quadrat d'Or*, espacio del ensanche barcelonés que contiene la mayor parte de la producción modernista catalana.

La influencia del gótico catalán es indiscutible en estas construcciones, así como determinadas propuestas de tipo naturalista que permiten hablar, sobre todo en Gaudí, de un *biomorfismo* implícito en la construcción de sus edificios y, en una perspectiva *Arts & Crafts*, de todo aquello que los edificios contienen: muebles, escaleras, etc

Frente al ortogonismo racionalista, los modernistas catalanes oponen la línea sinusoide, la recuperación de sistemas de construcción anteriores, conjuntamente con una exploración activa de las nuevas técnicas y materiales - cabe recordar que Doménech i Montaner, fue capaz de construir el Hotel Internacional (hoy desaparecido) de la Exposición de 1888 en el tiempo récord de 53 días, controlando a la perfección el manejo de los elementos estructurales de hierro .

En cierto modo la propuesta naturalista del modernismo catalán, más allá de sus aspectos artificiosos, pretende establecer la continuidad morfológica entre el espacio artificial, construido, y el espacio natural.

Buen ejemplo de ello es la poco conocida producción de estos arquitectos en entornos naturales. La ciudad jardín del parque Güell, la colonia Güell, -ambos de Gaudí-, las cavas



El proyecto de Antoni Rovira i Trias, puede considerarse en el ámbito culturalista. Se presentó al mismo concurso que el de Cerdà y recibió el apoyo del consistorio Barcelonés frente al recibido por Cerdà de parte de la reina Isabel II

*« Ocupaba una superficie de 5.250 m2 y durante su construcción trabajaban, día y noche, un promedio de 1.000 obreros diarios e incluso en determinados momentos 2.000. Tenía 5 plantas, 400 habitaciones, 30 suites y varios salones. La pintura esgrafiada y los estucos se realizaron según bocetos de Riquer, Baixeras y Llimona»
Mendoza, E & Cristina
1989: 69*

Codorniu de Doménech i Montaner y otros muchos trabajos de éstos y otros arquitectos plantean, a través de la recuperación del arco de punto, de la escalera catalana, etc, y del sistema de ornamentación integrado en el diseño del edificio, una vinculación con el paisaje que los engloba.

Mientras que la ciudad racionalista podría definirse desde una óptica gestáltica como el resultado de trastocar las relaciones figura fondo (el conjunto del espacio construido se convierte en un fondo en el que se desarrolla la nueva aglomeración), el espacio de la ciudad concebida por los culturalistas reordena estas relaciones figura fondo en una relación en la que los espacios verdes, los parques, las ciudades jardín constituyen una figura emergente sobre el fondo de la trama urbana.

Este urbanismo produce, sin embargo, una valoración excesiva del pasado, conducente a una reificación del tiempo que es tratado, al igual que el espacio, como si poseyera el carácter de la reversibilidad.

De forma compensatoria, el urbanismo culturalista, permite aproximaciones al Arte total, a la integración del conjunto de dispositivos artísticos en un único paradigma que permite la coherencia morfológica y estilística entre las artes.

LENGUAJES POSIBLES DE LA ESCULTURA

En su excelente libro sobre la escultura contemporánea, Rosalind E. Kraus, plantea una definición del panorama de la escultura hasta los setenta que es , cuanto menos, sorprendente:

Kraus, R
*Passages in Modern
Sculpture*
MIT Press, 1977

« uno de los aspectos más chocantes de la escultura moderna es el modo en el que manifiesta la creciente toma de conciencia de sus realizadores respecto a que la escultura es un **medio** singularmente situado en la conjunción entre la quietud y el movimiento; el tiempo detenido y el tiempo que transcurre »(p.5)

La sorpresa en esta definición es todavía mayor si nos atenemos a la densidad del espacio del texto de R.E. Krauss en la que emerge esta cita .

Una de las conclusiones más importantes de este trabajo se refiere a las dos grandes líneas de actuación de la escultura de la primera mitad del s.XX. La primera marcada por la simplificación de los volúmenes (Brancusi); la segunda por la desintegración de la masa a través de la luz (N. Gabo)
Giedion- Weckler, C
Modern Plastic Art
 1955

Tras una rápida descripción de los contenidos básicos de la estética normativa de Lessing, referida a las distintas formas de arte en relación a la utilización de medios temporales o espaciales; y de un comentario sobre la predominancia del espacio en el texto de Giedion- Welcker, nuestra autora plantea que el interés de contraponer las dos tendencias - reducción de volumen vs. desintegración de la masa- no radica tanto en el examen de las diferencias, cuanto en el estudio de los distintos tipos de implicaciones temporales que ambas tendencias comportan.

Krauss explicita su postura en lo que podríamos denominar la hipótesis central de su texto:

« a pesar de ser un arte espacial, espacio y tiempo no pueden separarse para los propósitos del análisis. En cualquier organización espacial existe implícita una declaración acerca de la naturaleza de la experiencia temporal. La historia de la escultura moderna está incompleta sin la discusión de las consecuencias temporales de una determinada organización de la forma »

Hablar de espacio, a menos que lo hagamos en el contexto puramente matemático-geométrico supone, necesariamente, hablar de tiempo.



Rodin es uno de los iniciadores de los cambios de lenguaje que van a afectar sustancialmente a la escultura del s.XX. La fusión entre el pedestal y la figura, como en el caso de su Monumento a Balzac (Paris, Bronce, 1897)

En su famosa argumentación acerca de la diferencia entre las artes, el propio Lessing reconocía esta situación ineludible.

Lessing hacía recaer el peso de la discusión al establecer la diferencia entre cuerpos y acciones. Siendo los primeros el soporte de las segundas. El planteamiento de Lessing permite operar sin dificultad alguna con la densidad de tiempo y espacio.

En los cuerpos existiría una densidad de los elementos espaciales, mientras que las acciones se distinguirían por una mayor densificación del movimiento, sustento del tiempo. La sustitución del movimiento real, del tiempo, por alegorías del mismo, por sus marcas, permitiría a la *pintura*, el poder *imitar* tanto sobre los cuerpos cuanto sobre las acciones.

Evidentemente Lessing formulaba sus argumentaciones en un contexto muy diferente al de Kraus. Mientras que para Lessing la discusión versaba sobre la capacidad y cualidades de representación de medios distintos, y en este sentido, el trabajo de Lessing correspondía mucho más al campo de la Estética, que al campo de la teoría del Arte.

El contexto de la discusión sobre la especificidad de los medios que aborda Lessing, debe focalizarse en las discusiones acerca del papel del arte clásico que los trabajos de Winckelmann habían traído a escena, así como el papel jugado por las **Poéticas Normativas**, especialmente las francesas, respecto al concepto de mimesis.

« La aparición de las *Academias* a mitad del siglo XVII, en el contexto de una organización estatal y administrativa de corte radicalmente centralista y burocrático, supone, necesariamente, una normativación de la cultura. En el caso de las *belles lettres* aquella se produciría gracias a la *Poétique*

" Los objetos yuxtapuestos o las partes yuxtapuestas de éstos, son lo que nosotros llamamos cuerpos. En consecuencia los cuerpos, y sus propiedades visibles, constituyen el objeto propio de la pintura. Los objetos sucesivos, o sus partes sucesivas, se llaman en general acciones. En consecuencia, las acciones son el objeto propio de la poesía. Sin embargo, todos los cuerpos existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Duran, y en cualquier momento de esta duración pueden ofrecer un aspecto distinto o contraer relaciones distintas con las demás cosas. Cada uno de estos aspectos y de estas relaciones momentáneas es el efecto en uno anterior y puede ser la causa de otro que le siga, y, de este modo, puede ser algo así como el centro de una acción. En consecuencia la pintura puede también imitar acciones, pero sólo de un modo alusivo, por medio de cuerpos"

Lessing, G.E.

Laocoonte
1766: XVI

Remesar, A

Alcance y Límites del concepto de Narración Figurativa
Barcelona. Memoria
Titularidad 1987:pp 44-45

de Boileau. *En el caso de les beaux arts por la acción de Le Brun.*

« En poco tiempo la normatividad artística demostró una cierta inutilidad. En literatura, Corneille, planteaba su escepticismo sobre la validez de la reglamentación y normativa literaria. Se provoca lo que se conoce con el nombre de la Querrela entre antiguos y modernos, de la que Ch. Perrault sería su portavoz. Sin embargo esta batalla es ganada por los antiguos y no será hasta mitad del s.XVIII cuando, en el marco de los trabajos de la Enciclopedia, vuelva a resurgir.»

En cierto modo la estética normativa de Lessing, con su focalización en la diversidad de objeto de los procedimientos, abre la posibilidad de liberar el campo del sujeto, del yo burgués, y de entrar en la fase *romántica del Arte*, para utilizar terminología hegeliana, en la que el papel del sujeto iba a ser preponderante en la toma de decisión acerca del objeto de la mimesis, pero, en el contexto de unas reglas de actuación marcadas por el medio a que su actuación se adscribía.

Supone, así mismo, el reconocimiento final de la imposibilidad de mantener, como pretendieron la Academia y las Poéticas Normativas, la ficticia *Unidad de las Artes*, fundamentada en un constructo poco consistente y desgastado por el tiempo, como es el de la mimesis.

Ya en 1761, Diderot, en su *Le Neveau de Rameau*, introducía como personaje del diálogo a la figura del *MOI*, explicitando pertinentemente que este personaje no puede confundirse con el yo del poeta.

Este planteamiento supone de modo inmediato una liberación de la Literatura respecto al conjunto de las Artes. El único proceder que puede introducir esta distinción del Yo y el Mi,

es el lenguaje, materia de trabajo de la Literatura.

El resto de las Artes deben conformarse con una expresión indirecta de esta distinción Yo/ Mi.

*« No es de extrañar que esta pulverización de la unidad de las artes conlleve, al mismo tiempo, la constitución de una jerarquía de las mismas. (...) Es por ello que , de modo similar a lo que sucede con la reclamación de la diferenciación entre lo judicial respecto a lo político, se reclame la **Autonomía del Arte**» ... y, por extensión, la autonomía de cada arte en particular.*

Ya en el s. XIX, se avanza en la dirección expuesta. El reconocimiento de este estado de la cuestión se sustenta en buena parte de los trabajos literarios - especialmente líricos- alemanes e ingleses; en el reconocimiento teórico de Goethe y más adelante del de Hegel.

Con su concepto del arte como sistema y la introducción de un concepto cíclico en la Historia, Hegel asigna a la escultura la condición de arte dominante en el período clásico y, en este sentido, desde la normativa del sistema, la escultura queda fuera de juego en el desarrollo del arte de su tiempo.

Al mismo tiempo, Hegel, defiende la lírica, frente a otros modos de expresión, como representante del proceso de evolución del arte en la *etapa romántica*, etapa última y vocero de la supuesta muerte del arte que las estéticas nihilistas se encargarán de desarrollar.

Esta concepción que pretende neutralizar la condición eminentemente prosaica de la sociedad de su tiempo, se sustenta por una parte en la teoría romántica del genio creador y, por otra, en el estatuto de libertad inviolable que debe poseer el artista para permitirle poner en

Remesar, A
Alcance y Límites del
concepto de Narración
Figurativa
Barcelona. Memoria
Titularidad 1987:pp 52-53

*« El estado de sociedad más favorable al ideal, es aquel que mejor permite obrar en libertad, revelar una alta y potente personalidad.
Por tanto no puede ser un orden social donde todo esté prefijado, determinado por las leyes y por una constitución »*
Hegel, G.W.F.
Estética, p. 103

juego la imaginación y la inspiración necesarias para que -el artista- infunda vida a esta creación del espíritu que es la obra de arte.

La liberación del artista supone, como consecuencia, la liberación del arte, de este arte que Hegel reclama **libre e independiente**, para distinguirlo del **arte esclavo**, medio de diversión, ornamento o goce y que, en buena parte, define la producción artística de su época.

Esta dicotomía va a pesar como una losa sobre el desarrollo del arte de finales del s.XIX y primera mitad del s.XX. La dicotomía **arte libre** (fundamentado en la libertad ontológica del *ser-artista* y en la epistemológica de su *ser-en-sociedad*) se opondrá sistemáticamente, al **arte esclavo**. En muchas ocasiones éste último tenderá a ser identificado con el **arte académico**, regido por normas y pautas de actuación suficientemente estrictas y restrictivas como para coaccionar la necesaria libertad creadora.

El fondo de esta polémica no es otro que la defensa del libre mercado artístico frente al proteccionismo institucional de la Academia. El análisis de Hegel, así como el de muchos de sus sucesores en el estudio de la Historia, Filosofía o Estética del Arte, es un análisis afrontado desde la óptica filosófica y que no tiene en cuenta las condiciones materiales en las que se desarrolla, o puede desarrollar, la reclamada independencia y libertad para generar el arte del espíritu.

No hay que olvidar que desde finales del s.XVIII, el estatuto social del artista ha ido variando en consonancia con el desarrollo de la nueva formación social del capitalismo.

La acumulación de capital que da lugar a los avances técnicos del maquinismo, generará también un cambio importantísimo en las relaciones entre el artista y la sociedad, debido, en

« Al reconocer la competencia del Hotel Drouot, Renoir se limita a ser astuto y sensato. Si hubiera dejado el veredicto a los críticos contemporáneos, hubiese dependido de lo que dijeran los mandarines oficiales y los árbitros del gusto de la época, él y sus amigos impresionistas habrían resultado malparados y habrían perdido el caso. El público de la sala de ventas pensó de otro modo »
Grampp, W.D.
 1989: 120

buena parte al descentramiento que se produce en el mercado al pasar de una estructura basada en el mecenazgo a otra, fundamentada en la libre competencia.

El principio del coste de oportunidad que rige la vida económica, va a imponerse paulatinamente en el mundo de la creación artística.

En un contexto socio-económico que cada vez se repliega más en la actividad de corte privado,- a partir de la distinción entre sociedad civil y Estado-; que se fundamenta en el riesgo y en la inestabilidad; los patrones tradicionales de comportamiento del artista deben cambiar.

O bien se deja proteger por los rígidos corsés de la Academia, que no es más que una versión actualizada y oficial de un gremio de oficio y persigue fines corporativos en los segmentos de mercado regidos por el proteccionismo, o bien, debe batallar para labrarse un mercado a través de una oferta diferenciada a segmentos de mercado que crecen día a día.

Esta nueva relación entre el artista y su público, es decir la inclusión de la obra en un circuito económico, vendrá regulada por la nueva figura del marchante o agente artístico.

El mundo social, el mundo de la ciudad del XIX, se ha hecho diverso, fragmentado, anónimo; ha generado nuevos circuitos de circulación de las mercancías y estos circuitos pueden condicionar el acto, la respuesta del artista que, ante todo debe valorar el coste de oportunidad de su decisión, de forma que se consiga el éxito y la permanencia en el mercado.

Los avatares de la economía y de la presión social, serán también los avatares del artista pese a mantener una pose de alejamiento del mundo, encerrado en su torre de marfil, se ésta

del modelo *soledad del corredor de fondo* o las más pública y estrepitosa del *rebelde*.

Posiblemente el mejor ejemplo de la clara comprensión del nuevo papel del artista lo podamos hallar en Baudelaire, el inventor del término **moderno** y de todo lo que éste conlleva de creación del *mito* del artista actual.

De forma excesivamente simplista se identifica a Baudelaire como defensor de los principios de:

- (1) el arte por el arte o arte puro, autónomo de cualquier otra actividad
- (2) el divismo/dandismo/rebeldía como marca de diferencia del artista que permite la manifestación de lo moderno y de ahí de la novedad constante
- (3) la actitud displicente de aburrimiento del mismo hacia la realidad que le envuelve que queda emblemática en el término *spleen* y que provoca la búsqueda de paraísos artificiales, mediante la liberación corporal del deseo.

Muchas veces, no se acaba de comprender, que estos principios de conducta, suponen la *mise en scène* de un dispositivo de producción que pretende llevar al artista al control sobre las mercancías que, obligatoriamente, produce.

Sin lugar a dudas, Baudelaire fue un defensor del concepto del arte por el arte. Basándose en algunos principios extraídos de E.A. Poe - al que admiraba- Baudelaire defiende - como posteriormente defenderán prácticamente todos los artistas de renombre- la necesidad de trabajar desde los principios de la lógica interna del arte, sin tener en cuenta otros externos a ella.

En principio esta actitud es un rechazo al utilitarismo vulgar y a las preocupaciones mercantiles de la burguesía postrevolucionaria, la

Reinhart, años más tarde y poco antes de su muerte, plantearía el aún más drástico concepto del **arte-como-arte**
Reinhart, A
1966

« El premio de un escritor es la estima de sus iguales y la caja de su librero»

Ch. Baudelaire
Les Drames et les Romans
Honnettes

misma que consiguió el asentamiento de su modo de producción en el nuevo aparato de estado, basado en la democracia formal.

El principio tiene su fundamento en la constatación de que la función social del arte radica en la producción de mercancías. Esta producción, siguiendo los postulados librecambistas representados por A. Smith, se basa necesariamente en el libre albedrío y en la asunción del riesgo a través del trabajo.

El artista se ve obligado a producir mercancías ¿pero como producirlas en un mercado en el que estaba desapareciendo el sistema del encargo soportado por el Estado o la Iglesia, motor de la actividad artística hasta el momento?.

Una vía podía ser la adscripción al gremio, a la Academia que, por lo menos desde el punto de vista de los encargos oficiales, funcionaba como elemento regulador del mercado, de la competencia y garante de unos criterios de calidad establecidos.

La otra vía consistía en la creación de un mercado propio, o cuanto menos, un espacio propio en el mercado.

« El comportamiento de Baudelaire en relación con el mercado literario fue el siguiente: su profunda comprensión de la naturaleza de las mercancías le permitió o le obligó a aceptar el mercado como un test objetivo... Baudelaire quería hacerse un lugar para sus obras y para ello tuvo que empujar a otros hacia fuera... Sus poemas están llenos de fórmulas y recursos especialmente concebidos para apartar a otros poetas.

« ...fue el primero en comprender - y esta comprensión tuvo una importancia inmensa- que la burguesía estaba retirando sus encargos al artista. ¿Qué otro encargo social podía reemplazarlo? Ninguna clase podía suministrarlo: el único lugar donde el artis-

Fisher, E
1967: 52- 53

« El artista hoy, y desde hace bastantes años, es, a pesar de su ausencia de méritos, un simple niño mimado. ¡Qué de honores, qué de dineros prodigados a hombre sin alma y sin instrucción»

Ch. Baudelaire
Salón de 1859

ta se podía ganarla vida era en el mercado de inversiones. A Baudelaire no le interesaba la demanda manifiesta, a corto plazo, sino la demanda latente, a largo plazo... Pero, por su propia naturaleza, el mercado -donde había de descubrirse esta demanda- imponía un tipo de producción y un modo de vida diferentes a los de los poetas anteriores. Baudelaire se vio obligado a reivindicar la dignidad del poeta en una sociedad que no disponía de dignidad alguna que atribuir» (W. Benjamin, citado por E. Fischer)

El análisis del coste de oportunidad del trabajo a realizar, llevó a Baudelaire al establecimiento de lo que en términos económicos llamaríamos la *ventaja diferencial o competitiva* de su arte: la poesía pura, el arte por el arte.

Ventaja para introducirse como mercancía en el mercado literario, al mismo tiempo que el dispositivo de *márketing* (dandismo, ejercer de crítico con la función demiúrgica incorporada en esta actividad, ideología del spleen, superación de los límites con el consumo de drogas y vida poco recomendable) acababan de configurar el *producto Baudelaire*, la venta de una imagen de marca, más allá de la producción concreta a realizar.

No se quiera entender estas palabras como un menosprecio a la obra de Baudelaire, ni a las actitudes que de él emergieron. Con esta explicación de tipo económico, únicamente, se pretende introducir una explicación que haga comprensibles los mecanismos profundos de transformación de la actividad artística y que tienen una consecuencia importante en el desarrollo y evolución de la escultura.

Esta misma explicación permite otorgar todo su valor a la actividad de Baudelaire y de otros artistas que, siguiendo sus trazos, han hecho posible el dedicarse a una actividad con un coste de oportunidad muy bajo, vivir de ella y,

« En primer lugar, a propósito de esta impertinente apelación al burgués, declaramos que no compartimos de ninguna manera los prejuicios de nuestros compañeros artísticos que se afanan desde hace bastantes años por arrojar el anatema sobre este ser inofensivo que no pediría otra cosa que amar la buena pintura, si esos señores supieran hacerle comprender y si los artistas se la mostraran más a menudo [...] el burgués es muy respetable, porque es necesario agradecer a aquéllos a expensas de los cuales se quiere vivir»

Ch. Baudelaire
Salón 1845

« **La poesía es un arte que da grandes beneficios; pero es como una inversión de la que no pueden gozarse los intereses hasta al cabo de mucho tiempo; en contrapartida, cuando éstos llegan son grandiosos**»

Baudelaire
(*Conseils aux jeunes
littérateurs*)

dentro de los límites de lo razonable, sin renunciar a lo que es el motor de su actividad: la creación artística.

Como expresaba el propio Baudelaire, a diferencia de lo que ocurría en otros circuitos más aposentados y que había sido la tónica en los s.XVII y XVIII, la belleza no es el fin último de la creación. El fin último es la verdad, este equilibrio inestable entre la realidad y el sentimiento, expresada a través del *sí mismo*.

LA CIUDAD EN EL ARTE

Otro aspecto poco reconocido de la figura y obra de Baudelaire, así como de la influencia en otros artistas, es el del papel desempeñado por la ciudad en la creación artística.

La dialéctica rústico/urbanidad en la generación de la obra de arte fue capital en el Renacimiento. Una dialéctica similar, pero entre los términos paisaje/ arquitectura, ha dominado el Barroco, el Neoclásico y en buena medida el movimiento Romántico.

En Baudelaire esta dialéctica desaparece. La relación de opuestos genera un giro de 180°. Para el poeta moderno la Naturaleza ha muerto.

« *Querido Desnoyers, me pides unos versos sobre la **Naturaleza**, ¿verdad? Bosques, castaños gigantescos, prados, insectos, incluso el sol ¿no? Lo siento, pero ya sabes que soy incapaz de enternecerme ante los vegetales y mi alma se rebela ante esa nueva religión que siempre tendrá algo de **shocking**, para alguien realmente **espiritual**, me temo. Nunca creeré que **el alma de los dioses habite en las plantas**, y aunque allí habitara, me importa más bien poco, pasando a considerar la mía mucho más preciosa que la de esas hortalizas sacralizadas*»

Baudelaire, Ch
Carta a Desnoyers
1855

« **el artista, el verdadero artista, el verdadero poeta no debe pintar más que lo que ve o lo que siente. Debe ser realmente fiel a su propia naturaleza**»

Ch. Baudelaire
Salón 1859

La misión del poeta, la misión del artista,

es describirlo todo, lo visible y lo invisible, el cielo y el infierno, lo agradable y lo horrible, los palacios y las chozas. En definitiva todo aquello que el movimiento realista, naturalista e impresionista, reflejaran en sus trabajos literarios y pictóricos.

La ciudad, mecanismo de generación de sentido para muchas generaciones de artistas, se convierte en el referente necesario a esta labor, incluso cuando la ciudad es negada, abandonada, y se huye de ella para reflejar la realidad de lo rural.

La ciudad es, también, el núcleo generador de tecnología. Tecnología de bajo perfil, como es la que permite el entubado de los pigmentos y con ellos la huida al campo; que permite la reproducción fotográfica y con ella un descentramiento del objeto definitorio del arte.

*« En estos días deplorables, se produce una industria nueva que no contribuyó en poco a confirmar la estupidez en su fe y a arruinar lo que podía quedar de divino en el espíritu francés. Esta muchedumbre idólatra postulaba un ideal digno de ella y apropiado a su naturaleza. En materia de pintura y escultura, el **Credo** actual de la gente de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie ose afirmar lo contrario), es éste: "Creo en la Naturaleza y nada más que en la Naturaleza (hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser otra cosa que la exacta reproducción de la naturaleza [...] De esta manera, la industria que nos diera un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto". Un Dios vengador ha satisfecho los votos de esta multitud. Su mensajero, Daguerre. Y entonces se dijo " Ya que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (eso creen ellos, ¡insensatos!) el arte es la fotografía". A partir de este momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un único Narciso, a contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locu-*

« Uno de los signos de este cambio ha sido el incremento en el número, superficie, y población de las grandes ciudades. La Megalópolis se está convirtiendo en una forma universal, y la economía dominante es una economía metropolitana, en la que ninguna empresa efectiva es posible sino esta vinculada a la gran ciudad»
Mumford, L
1961: 598

ra, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos estos nuevos adoradores del rol. Se produjeron extrañas abominaciones [..]. Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores fracasados, demasiado poco dotados o perezosos en acabar sus estudios, ese entusiasmo universal llevaba no solamente el carácter de la ceguera y la imbecilidad, sino también el color de la venganza [...], estoy convencido de que los progresos de la fotografía mal aplicados han contribuido en mucho, como, por otra parte, todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés, ya tan escaso»

Baudelaire, Ch
Salón de 1859

Durante siglos, las técnicas y materiales de los artistas, habían evolucionado de forma lenta y armónica. El arte de la ciudad, a partir de la segunda mitad del s.XIX, evolucionará siguiendo el compás marcado por la evolución tecnológica.

La introducción sucesiva de las nuevas tecnologías que hacen posible la representación y su reproducción, obligarán a sucesivos descentramientos de los dispositivos de las artes particulares.

El lenguaje del arte se va a beneficiar de modo ostensible de las aportaciones tecnológicas. Y ello por dos razones. En primer lugar por el hecho de poder ampliar la gama de recursos a utilizar en el desarrollo de la obra artística.

En segundo lugar por el hecho de que la emergencia de tecnologías con *posibilidades artísticas*, como pudo ser el caso de la fotografía, obligaban a correcciones, a descentramientos importantes de los objetos de cada arte.

El famoso *Coup de Des* de Mallarmé, los caligramas de Apollinaire y toda aquella producción literaria que permitía la fusión de la forma literaria en la forma de soporte, poten-

ciando el hecho de la escritura sobre el relato, deben mucho a la emergencia de los sistemas de reproducción basados en el fotograbado.

Lo mismo podríamos decir de la pintura impresionista. Los nuevos materiales pictóricos permiten la actuación sobre el lienzo de un modo rápido y eficaz.

Sin embargo sería mucho decir que la incorporación de una técnica nueva es determinante para el cambio de orientación del arte en la segunda mitad del s.XIX.

La concomitancia de diversos factores es la que posibilita la revolución artística del impresionismo y con ella la irrupción de las vanguardias en el mundo de la cultura.

Decíamos anteriormente que uno de los factores importantes fue la introducción de la fotografía. Efectivamente, los postulados miméticos que han dominado la historia del arte occidental durante una eternidad, se habían devaluado de modo ostensible en la primera mitad del s.XIX, reduciéndose a recetarios/ cartillas de pura copia de la realidad exterior que, por lo demás, era una Naturaleza entendida de modo *sui géneris*.

En el bloque de la *episteme* del s.XIX - el conjunto de ideas sobre el conocimiento que se comparten en una determinada época histórica y que tienen un correlato en el entramado de disposiciones legales- la aparición de la Historia, de la Lingüística, de la Biología, y de la Economía van a ser determinantes.

La nueva sociedad industrial fundamentada en la propiedad privada de los medios de producción, en la explotación de clases, en el intercambio económico que en pocos años dará paso al capitalismo financiero y multinacional, se organiza en el modelo político de la demo-

cracia parlamentaria que, durante casi un centenar de años tuvo como finalidad exclusiva, mantener el control del capital sobre la actividad política y social.

Esta idea se convierte en el núcleo del pensamiento social del capitalismo. Los cuerpos-ciudadanos de los que ha de hechar mano el sistema han de ser, al mismo tiempo, inteligibles y útiles.

Su inteligibilidad correrá a cargo de la ciencia que expandirá sus conocimientos hacia el hombre. Para utilizarlos la sociedad entera quedará sometida a un régimen disciplinar, reglamentado. Dos caras de la misma moneda: el control social.

Desarrollando y potenciando el conocimiento del hombre, se podrán hacer más efectivos los mecanismos de control que las disciplinas y reglamentaciones imponen. Al mismo tiempo, desde una perspectiva de utilidad económica la disciplina permite (en cuanto ejercicio y disposición guiada de las capacidades) aumentar las fuerzas de producción, en sus vertientes cuantitativa y cualitativa.

La acción de vigilancia, control y disciplina, será posible mediante la adecuada aplicación del arte de la distribución y del arte del control de la actividad (Control sobre el espacio y el tiempo).

Uno de los motores del desarrollo de nuestra sociedad ha sido, precisamente, el mayor control sobre el espacio que se ha ejercido en dos direcciones. La primera, la de la conquista, ha llevado a un efecto paradójico: al tiempo que expandía el control sobre el espacio, este cada vez era menor. La segunda, supone unos ciertos límites a la expansión, un repliegue sobre el espacio controlado que se traduce en la explotación del territorio.

« ¿ Qué es el hombre en realidad?. He defendido la teoría de que somos sistemas de representaciones, de formas de ver el mundo, representaciones encarnadas»
Danto, A.
 1981: 317

En su versión industrial esta explotación intensiva y extensiva del espacio, supondrá, entre otros, el desastre ecológico al que nos vemos abocados, al mismo tiempo que la expansión del modelo propio de la burguesía al conjunto del territorio: la urbanización mediante la deconstrucción del espacio anterior y la construcción del nuevo (vías de comunicación, modelos de habitat e incluso de mobiliario urbano).

En su versión financiera el control del territorio se traducirá en una escalada de la especulación, no sólo del suelo sino de todo aquello que puede ponerse en circulación. Este arte de la distribución, la distribución del espacio y la distribución del tiempo, se basará en el análisis y la funcionalidad.

Los lugares se parcelaran, se cerrarán en una serie finita de subespacios, organizados según las funciones que en ellos hay que desempeñar. Existe un espacio para cada cosa y cada cosa requiere su espacio.

Por lo que hace a la organización del tiempo, éste se divide en fragmentos cuya suma produce el efecto de un tiempo lineal, de un transcurrir fluido y evolutivo que progresa. Hay un tiempo para dormir, otro para trabajar (el más), otro para el descanso y el ocio, que se suceden sin solución de continuidad y que diversos artefactos (relojes, ruido ambiente, etc) se encargan de señalar y recordar constantemente.

Esta analítica del espacio/ tiempo tendrá un correlato especular en el desarrollo de las tendencias artísticas más importantes de la segunda mitad del s.XIX y primera del s.XX.

Los impresionistas, precedidos por la Escuela de Barbizon, cogen sus caballetes portáti-

les y sus nuevas pinturas entubadas y abandonan el estudio. El objeto de la pintura ya no es la mimesis sino la impresión, el percepto, la inmediatez.

Frente a la técnica reproductora de la realidad que pretende poseer la fotografía, los impresionistas introducen la visión del fragmento, la desconstrucción del dibujo a través de la mancha de color, la generación de sentido a través de la contigüidad del efecto cromático.

Como reclamaría mucho más tarde Goddard para el cine, los impresionistas descubren y ponen en obra, el objeto propio de la pintura: **el análisis de la luz a través del cromatismo.**

Cèzanne llegó a plantear que el artista no era más que un receptáculo de sensaciones, un cerebro, un aparato registrador. Manet reclamaba la sinceridad de la obra de arte frente al pomposo y vacío arte académico. El cuadro se convierte en el límite de la pintura; el fragmento, la pincelada, el tono en el límite del lenguaje plástico.

Hay ciertos componentes de anti-humanismo en este posicionamiento. Distancia, objetividad perceptiva; el percepto fundado en una individualidad escéptica, evasiva, no militante que huye de la poetización del motivo, de la emoción y de la conmoción romántica.

El impresionismo facilita el tránsito del arte hacia la no-trascendentalidad, dado que el arte sólo debe rendir cuentas al arte, a través del artista, del individuo aislado entre la masa, reducido a la soledad, concentrado en sí mismo, escuchando a su cuerpo.

Sólo frente y junto a la masa. Centrado en **su/mi** experiencia, **su/mi** sensación. En el ojo del huracán de una contradicción ontológica, entre el movimiento, avance, progreso y la quietud y

cierre en sí mismo. Empujado por los progresos tecnológicos que definen nuevos territorios de mercado y limitan la expansión de los propios, el artista de finales del s.XIX debe decidir

¿ QUÉ PAPEL CUMPLE LA ESCULTURA EN ESTE CONTEXTO?.

Iniciamos esta andadura sorprendiéndonos por la definición de R.E. Krauss acerca de la escultura contemporánea.

Se puede comprender ahora la sorpresa. En las páginas que llevamos leídas hemos podido comprobar cómo, por una parte el arte del s.XX se ajusta a unas condiciones de mercado y por otra a las condiciones espaciales que el mercado y el entorno urbano generan.

En este contexto la escultura prácticamente ha desaparecido. Año a año, la escultura ha ido renunciando a sus condicionantes técnicos, a su secular inspiración antropomórfica; la escultura ha ido abandonando el *edificio, la calle, la plaza, el jardín*, sus espacios naturales de asentamiento, empujada por unas condiciones que priorizan la anti-monumentalidad y el encerrarse en el espacio del sistema museo-galería.

La modernidad se inicia con un cambio fundamental de la estructura del mercado artístico, un mercado que hace recaer todo el peso de su funcionamiento en las transacciones privadas entre el artista, el marchante y el público.

Un mercado que privilegia el territorio de la exhibición, de la mostración, de la exposición de la mercancía. Una exhibición que se orienta en un doble movimiento.

Por una parte la exhibición-venta realizada en los espacios de las galerías. Espacios para ver, para circular mirando según un ritual culto; estableciendo unas *barreras de entrada*, para

« La escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro»

Newman, Barnett

la mayor parte de la población. El espacio de los cenáculos y de los entendidos. Una tienda parecida a los nuevos espacios comerciales que han proliferado en los últimos veinte años. Espacios para ver, pero no para tocar. La transacción es libre. Unos alimentan el espíritu. Otros dan salida al dinero negro. El artista, sobre todo el no iniciado, corre con los gastos.

Por otra parte el museo-monumento. Espacio privilegiado que ha ido tomando protagonismo en el mundo del arte, sobre todo a partir del momento en que los estados se han percatado de la importancia de la inversión en cultura. Las inversiones culturales - en este caso los museos- revierten la inversión ofreciendo recursos y facilidades educativas al conjunto del sistema; generan un importante flujo de *turismo cultural* y tienen un efecto multiplicador sobre las industrias culturales de carácter comercial.

Paulatinamente, a medida que el estado desarrolla sus actuaciones en el terreno de la cultura, la galería se convierte en la antesala del museo. Se constituye un nuevo sistema de relaciones económicas en el arte.

En los primeros tiempos de la modernidad el esquema de funcionamiento del mercado artístico era relativamente sencillo y se basaba en leyes simples del mercado. Tras la desaparición del mecanismo del encargo, el mercado artístico respondía al clásico esquema de la *demanda indiferenciada*: el artista produce sin saber « *quién será el cliente ni cuales serán los complejos mecanismos intermedios, antes de que (su obra) llegue a un destinatario definitivo* »

El panorama actual ha cambiado considerablemente, aún manteniéndose los mecanismos del encargo y una buena parte del mercado sustentada en la demanda indiferenciada.

« *El desprestigiado monumento conmemorativo que recordaba una gesta particular es sustituido por el museo que es convertido en el hito que conmemora y narra a la vez la gesta de la cultura, el arte o la inteligencia de un período determinado, del que custodia sus más preciados ejemplos*»

Maderuelo, J.
1990:223

Las razones son varias. En primer lugar, como bien destacan algunos autores el mercado del arte no se corresponde exactamente con el mercado general de bienes y servicios.

El mercado del arte, al igual que el mercado inmobiliario, es uno de los espacios privilegiados de blanqueo de dinero. Además, buena parte de la economía real de este mercado se fundamenta en el sistema de economía sumergida.

Baste recordar los *pactos* a los que llegan los estados con determinados artistas para que, a cambio de la creación de fundaciones o la transmisión de derechos, se salden las cuentas con Hacienda. En nuestro entorno próximo tenemos ejemplos fehacientes de lo mencionado.

« [el concepto de cultura
global]
implica la existencia de una
cultura común compartida
por una mayoría de países
del mundo y que es algo
que aglutina las culturas
nacionales y
regionales»
Crane,D
1992:161

Esta situación, de modo parejo a lo que ocurre en el mercado de la droga o del tráfico de armas, hace muy difícil la aproximación objetiva y científica. Tan sólo se pueden aproximar datos, pero difícilmente estableceremos un balance organizado del sector.

En segundo lugar, el mercado del arte se ha globalizado siguiendo los patrones de la economía general. No hay fronteras para este mercado que, a su vez, se ha jerarquizado en una serie de mercados particulares (local, regional, internacional, de élite).

Como cualquier otro mercado de dimensionado regional o internacional, el sistema clásico de la galería, que atrae a un público local, ha sido complementado con la red de Ferias, en que las galerías compiten por segmentos más amplios de mercado.

Como sucede en el conjunto de la economía, debemos distinguir en este mercado dos aspectos de singular importancia. Por una parte hallamos una *oportunidad de negocio* en la clásica transacción comercial de la compra venta

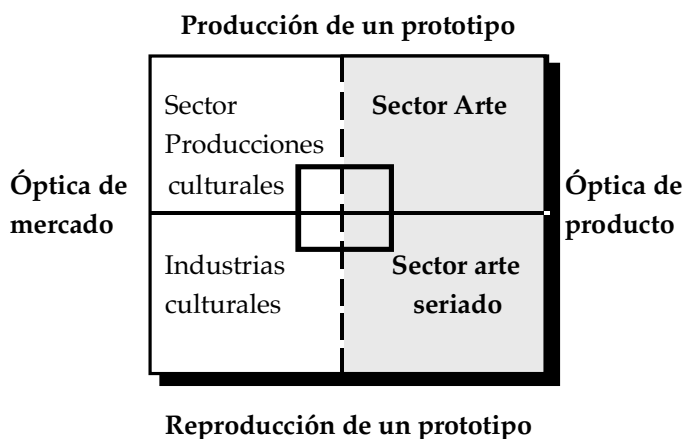
de obras de arte. Por otra, como se ha puesto de manifiesto en la década de los ochenta, el mercado artístico ha entrado de lleno en el sistema de especulación financiera, propio del mercado bursátil. En este sentido, buena parte del mercado artístico encaja a la perfección en el esquema del mercado de valores y, más concretamente, en el sub-mercado de futuros.

En este contexto, la **promoción** se convierte en una herramienta imprescindible del organizado márketing artístico. De ahí el papel de la legión de nuevas posiciones profesionales dedicadas a la promoción del arte y de los artistas.

El arte compite con el resto de industrias culturales y con las industrias del ocio y de la comunicación. Industrias que, por otra parte, tienen un fuerte componente multinacional, globalizador.

En este sentido el arte se comporta como un sector que debe interrelacionarse con un entorno complejo y altamente competitivo.

Desde el punto de vista del análisis sectorial, podemos constatar - y lo constatan a diario nuestros estudiantes y graduados- que las **barrieras de entrada**, el conjunto de requisitos necesarios para entrar en un mercado, cada vez están más altas. Así mismo, las condiciones de permanencia son cada vez más estrictas y difíciles de llevar a término.



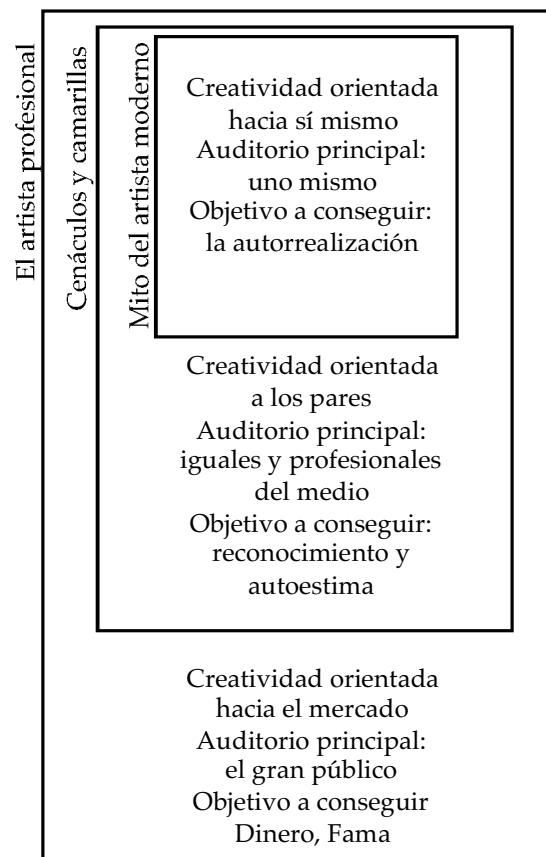
La situación del arte en este esquema económico la podemos resumir en el cuadro siguiente:

Las zonas tramadas indican los ámbitos de actuación del sistema artista-galería, en el contexto de la modernidad y en el marco de una economía de la demanda indiferenciada.

Las zonas en blanco indican las nuevas posibilidades de actuación del artista. En ambas situaciones la demanda está perfectamente diferenciada y rige los mecanismos de la oferta.

¿Dónde situarse? ¿Cómo actuar?. El esquema iniciado por Baudelaire y que se mantiene vivo en la actualidad, esta periclitando

El cuadrante superior en blanco indica una de las grandes áreas de actuación de la cultura y el arte patronizados. En este ámbito de actuación entrarían la mayor parte de las actividades de los museos actuales. Siguiendo a Hirschmann, podríamos resumir el proceso de



Hirschmann E.F.
Aesthetics. Ideologies and the limits of the Marketing concept, Journal of Marketing, vol 47, summer, 1983:49- 78

incorporación del artista al mercado en el esquema siguiente:

Los formatos clásicos de la escultura son demasiado grandes para el nuevo espacio del arte moderno: la galería, el museo. Incluso para los nuevos *gabinetes de los coleccionistas*.

Los formatos se han ajustado a este nuevo escenario dibujado por unas relaciones comerciales determinadas. El formato de la escultura se ha ido reduciendo en tamaño y en masa, hasta bien entrado el s.XX. Buena parte de la escultura que dibuja la historiografía de las vanguardias ha sido producida desde la visión de la pintura, fuere cual fuere el estilo.

Sin embargo, el propio desarrollo del sistema urbano que evoluciona implacablemente - deteniéndose tan sólo en los momentos de guerra- comporta una contradicción interna.

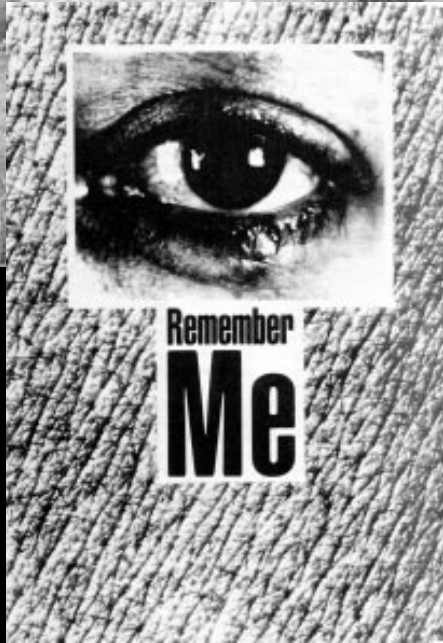
Abandonada la forma de la ciudad a los esquemas planificadores de la arquitectura moderna y sus epígonos; descontrolado el crecimiento de la trama con el *boom* económico de la post-guerra mundial, es del todo necesario abordar la dignificación de la ciudad mediante actuaciones monumentales que no queden ceñidas a los procesos de construcción arquitectónica.

De forma paulatina a lo largo de la década de los 50 y 60, las calles de las ciudades -gracias a la iniciativa pública o privada- se llenan de *monumentos*, normalmente encargados a artistas de segundo orden, generados sin pautas de proyecto y sin una concepción de una política específica.

Tal y como señala Bohigas, el monumento debe entenderse como la expresión de una identidad y no como un grande y retórico vacío construido para ocultar hechos problemáticos.

Bohigas, O
Reconstruir Barcelona
Barcelona, Ed. 62
1985





Remember
Me

La ciudad, de cara a garantizar su coherencia, requiere una actuación sobre el espacio construido que no se limite a la pura decoración, a lo que los americanos han denominado el *plop art* y que ha sido una de las características de la reconstrucción de la ciudad europea.

Si el monumento es necesario, mucho más lo es el cambio de valores que implique una acción coherente. La escultura va a asumir este cambio de valores replanteando su objeto, sus procesos y sus formas.

El arte moderno había posibilitado la introducción de nuevos materiales y nuevas procesos. A través de las formas generadas, la escultura se había liberado de la densidad y de la masa, introduciendo conceptualmente el vacío, el espacio como materia del escultor.

Sin embargo la escultura moderna es una escultura sin raíces, una escultura condenada a la exposición en el museo o en la galería.

Liberada de la representación y asistida por las nuevas técnicas de trabajo la escultura de la postguerra va iniciar un lento camino hacia la recuperación del espacio público como su lugar propio .

En 1978, R.E. Krauss planteaba « *Habíamos pensado en utilizar una categoría universal para autenticar un grupo de particulares, pero ahora la categoría ha sido forzada a cubrir semejante heterogeneidad que ella misma corre el peligro de colapso. Y así contemplamos el pozo en la tierra y pensamos en que sabemos y no sabemos que es escultura*»

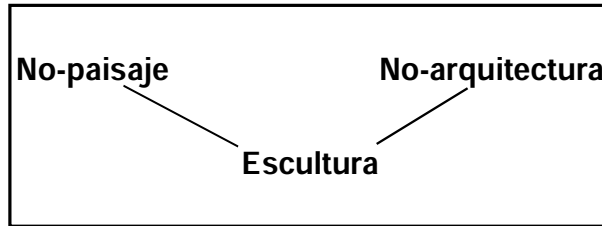
Krauss, R.E.
La escultura en el campo
 expandido in **Foster, Hal**
 (ed) *La postmodernidad*
 Barcelona, Kairos, 1985

El argumento central de Krauss para definir lo que podemos entender como escultura, se fundamenta en la aserción - diríamos en la confusión- entre estatuaría y monumento. Este tema es el que repetirá unos años más tarde

« Hablando históricamente de esta situación se deriva que en el momento en que la escultura, a finales de los 60, acceda a la escala monumental, las condiciones de este acceso entrañarán, precisamente, la disolución de lo escultórico en cuanto tal »

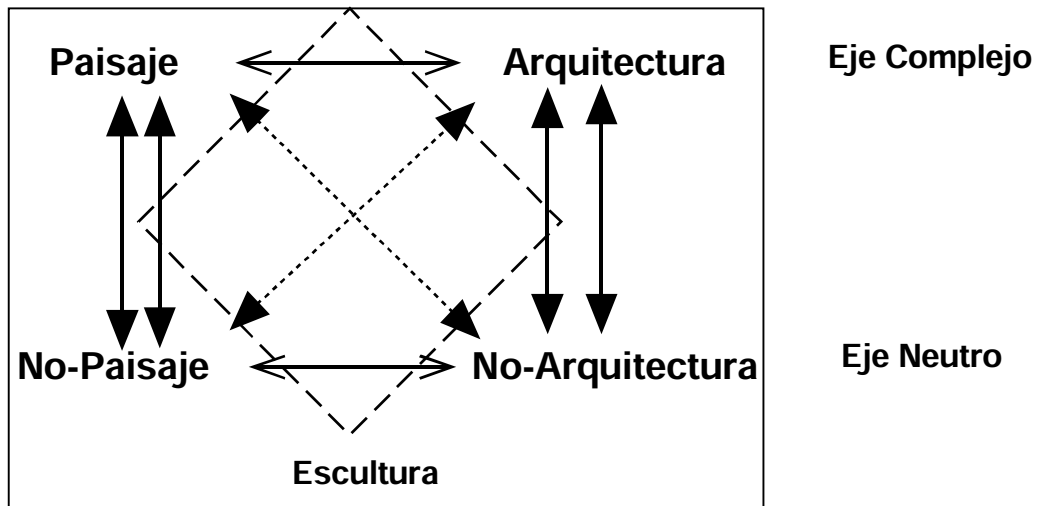
Si la escultura ha perdido la representación, si la escultura ha perdido la masa y se ha adentrado en el vacío, si la escultura ha perdido sus materiales y procesos, si la escultura ha perdido su orden vertical, si la escultura ha perdido su base ¿ qué queda de la escultura?

Para esta autora resta un campo expandido. La argumentación es como sigue. La escultura ha entrado en una tierra de nadie categórica: era aquello que no era un edificio o aquello que no era un paisaje.

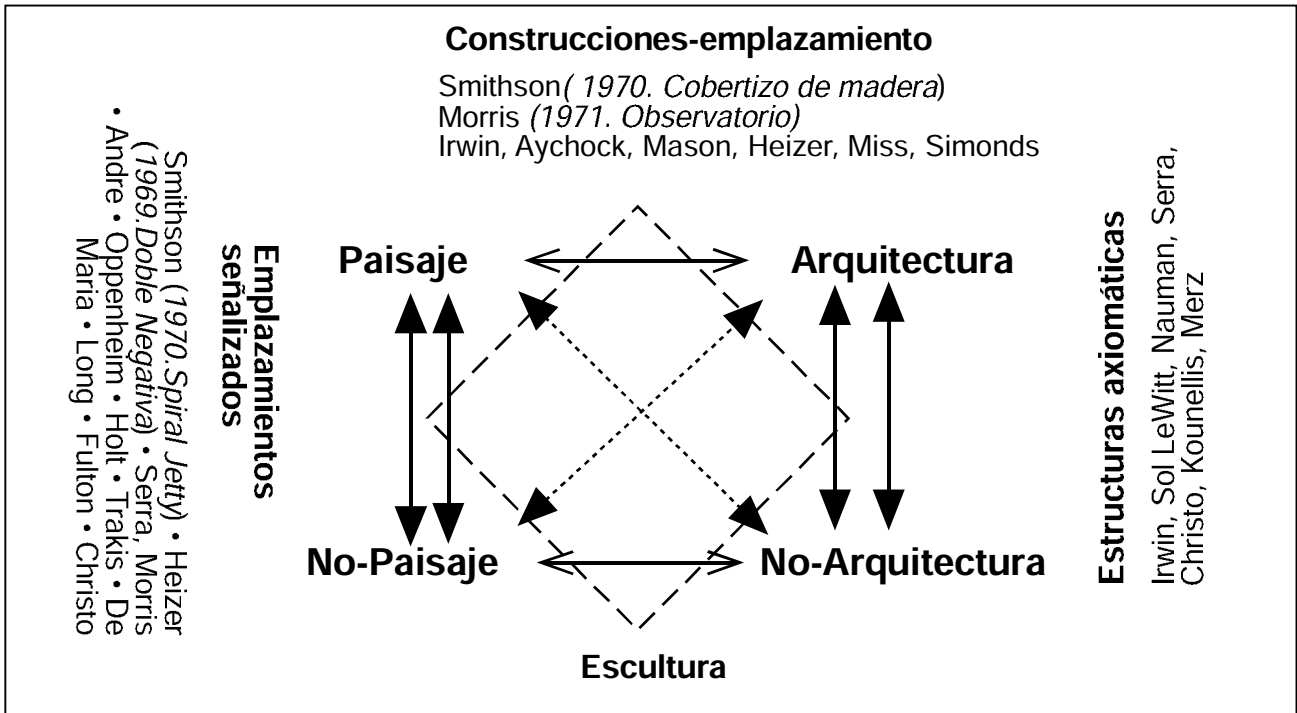


La escultura se situaba en un campo de negatividad entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural.

Aplicando el modelo del grupo de Klein prosigue



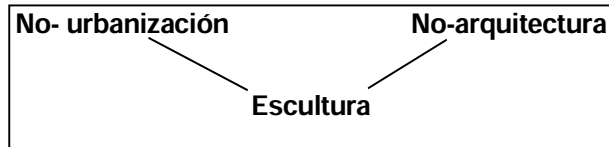
para llegar a la definición del campo expandido de la escultura.



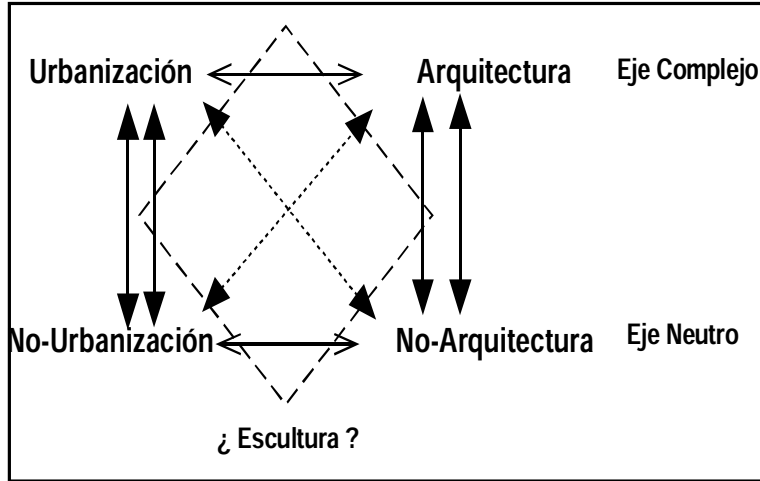
En este campo tienen cabida los distintos comportamientos escultóricos que, morfológicamente, no pueden identificarse con la escultura, entendida como constructo histórico.

La suposición básica de Krauss, establece la contradicción entre los términos *paisaje* y *arquitectura*. Como se ha señalado anteriormente esta contradicción es propia del Barroco y en el contexto que estamos analizando el término contradictorio de arquitectura, como ya formulara Cerda, no es paisaje - aquello no construido- si no lo *urbanizado*, el paisaje propio de la arquitectura en la sociedad que camina hacia la post-industrialización.

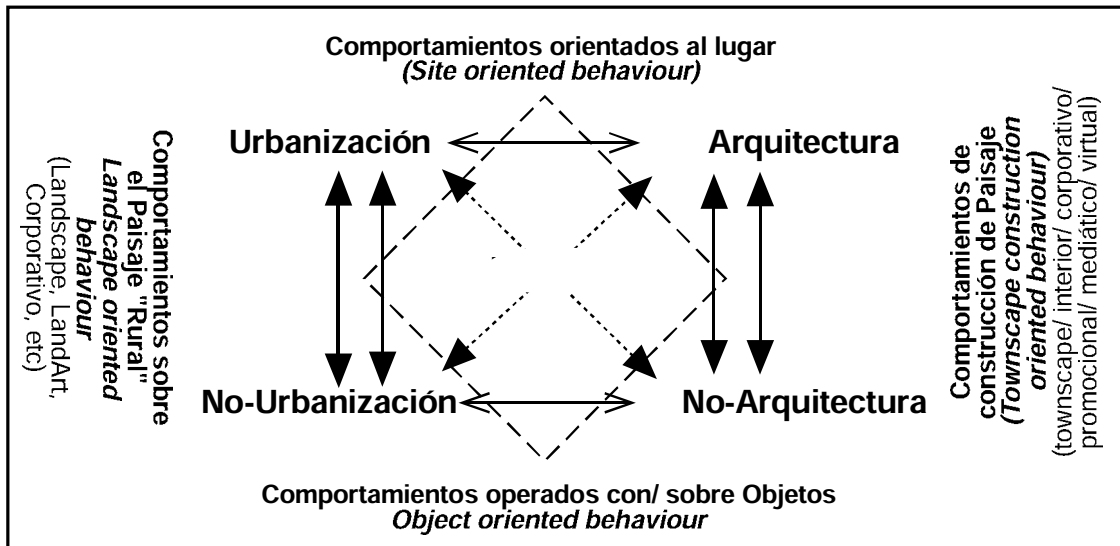
En el caso del arte público, tal como lo estamos planteando en este trabajo y siguiendo este hilo metodológico de Krauss, la posición del arte público y con él de la escultura pública sería como sigue :



La operación en el cuadrado de Klein nos daría:



Finalmente nos daría la siguiente disposición de actividades no de formas que es lo que Krauss analiza en su trabajo.



Si ahora comparamos ambas propuestas nos daremos rápidamente cuenta de las ventajas de la que aquí se plantea sobre la de Krauss:

Krauss	Propuesta actual
Emplazamientos señalizados	Comportamientos sobre el paisaje rural
Construcciones-emplazamientos	Comportamientos orientados a lugar
Estructuras axiomáticas	Comportamientos de construcción de paisaje
Escultura	Comportamientos operados con / sobre objetos

Este esquema de argumentación fue desarrollado en

Remesar, A.

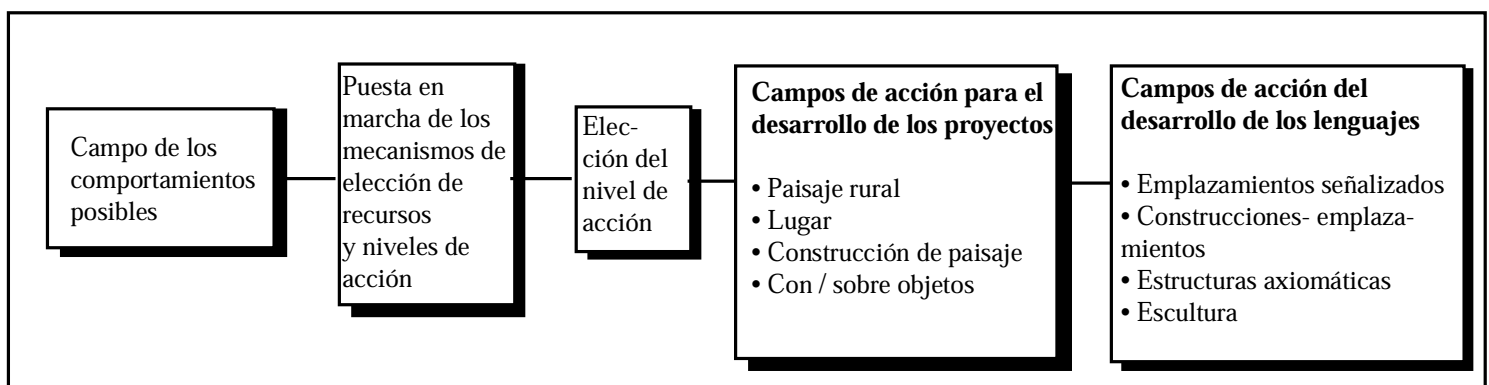
Fragmentos y nexos. Una odisea del espacio. Trabajo presentado para concurrir a cátedra, 1995

La versión original ha sido desarrollada en esta presentación

La propuesta que realizo, al centrarse en la definición de posibles campos de acción para el artista permite:

- 1.- Incluir las categorías de Krauss como paquetes de lenguaje operables desde cualquiera de las posiciones
- 2.- Ampliar la acción y expandir realmente el campo de la escultura hacia otros dominios del arte (performance, fotografía, video, etc) o de otras disciplinas cercanas (diseño industrial)

De modo esquemático lo podemos contemplar así:



En un trabajo reciente, señalaba muy bien J.L. Brea (1996) que el texto de Krauss había sido fundamental para intentar analizar lo que sucedía en el terreno de la escultura de los años 60 y 70.

La idea de configurar un campo expandido, una de las conclusiones importantes de Krauss, no es nueva. Apunta acertadamente que el trabajo de Krauss se produce en una de las fases más formalistas, especialmente cercana al formalismo de Greenberg, del trabajo de esta analista americana, lo que determina el límite de su concepción del campo expandido, como un simple campo formal.

Antes de pasar a la ampliación del análisis del campo expandido que realiza Brea, creo interesante retomar uno de los textos de Greenberg en que analiza en dos fases (1948,1958) los cambios de lenguaje en la escultura contemporánea.

NUEVOS LENGUAJES O LA NUEVA ESCULTURA

Como he señalado, el texto de Greenberg se publica originariamente en 1948 y es revisado diez años después por el propio autor.

Creo importante reproducir íntegramente este texto, no disponible en el mercado de lengua castellana, puesto que plantea alguno de los problemas fundamentales que Krauss va a encontrar en el momento de realizar su análisis del campo expandido de la escultura.

" El arte busca sus recursos de convicción en la misma dirección que lo hace el pensamiento. Antaño fue religión revelada, ahora se hipostia la razón. El siglo XIX cambió su búsqueda hacia lo empírico y positivo. La noción de lo empírico y lo positivo ha experimentado muchas revisiones en los últimos 100 años y ,generalmente, de modo estricto y corto de miras.

Brea, J.L.

Ornamento y utopía La evolución de la escultura en los años 80-90 en Arte, nº4, vol I, 1996:95-112,

Greenberg, C

Writings on Sculpture 1946-1962, London. Picador, 1962

" La sensibilidad estética ha cambiado en forma paralela. La especialización creciente de las artes es debida, principalmente, no tanto a la preponderancia de la división del trabajo, sino a nuestra fe creciente y nuestro gusto por lo inmediato, lo concreto, lo irreductible. Para encontrar este gusto, las distintas artes modernas tratan de confinarse a lo que es más positivo e inmediato en ellas mismas.

" De ello se sigue que una obra de arte moderna debe tratar de evitar, en principio, la dependencia de cualquier orden de experiencia externo a la naturaleza más estrictamente específica de su medio . Esto significa, entre otras cosas, renunciar a la ilusión y a lo explícito. Las artes deben lograr lo concreto, «la pureza," actuando únicamente desde el punto de vista de sus personalidades irreductibles y autónomas.

" La pintura moderna llena nuestro deseo de lo literal y positivo renunciando a la ilusión de la tercera dimensión. Este es el paso decisivo en lo referente a la representación, en cuanto que su renuncia se debe al hecho exclusivo de su sugerencia de la tercera dimensión. Dubuffet demuestra que mientras lo representacional no se comporte en este sentido, el gusto continúa encontrándolo admisible; es decir, al extremo que lo representacional no aparte de lo literal, de la concreción sensorial . Mondrian, por otra parte, nos ha mostrado que lo pictórico puede restar pictórico cuando cada rastro o sugerencia de lo representacional ha sido eliminada. En resumen, ni lo representacional ni lo tridimensional son esenciales a la pintura , y su ausencia no relega al pintor a lo «meramente» decorativo.

" La pintura abstracta y casi abstracta se ha probado fértil en trabajos importantes, especialmente en este país. Pero puede cuestionarse si «la reducción» moderna no amenaza con limitar el campo de posibilidades de la pintura. No es necesario examinar aquí los desarrollos de la pintura abstracta que puede llevarnos a realizar tal demanda. Deseo suge-

rir, sin embargo, que la escultura - arte eclipsado por mucho tiempo- está ahí para, al contrario de la pintura, aprovecharse de la reducción «moderna» . Es ya evidente que el destino del arte visual en general no se identifica, como solía hacerse, con el destino de la pintura.

" Después de varios siglos de postración la escultura ha vuelto al primer plano. Revigorizada por el renacimiento moderno de la tradición iniciada por Rodin, experimenta ahora una transformación, en manos de la propia pintura, que parece prometer nuevas y más amplias posibilidades de expresión. Hasta hace poco, la escultura estaba limitada por su identificación con la talla monolítica y el modelado al servicio de la representación de formas vivas. La pintura monopolizaba la expresión visual porque podía manejarse con todas las relaciones y entidades visuales imaginables y, también, porque podía explotar el gusto postmedieval por la tensión máxima entre aquello que se imitaba y el medio de imitación.

" El hecho de que la escultura fuera, en apariencia, el medio menos alejado de la modalidad de existencia de su materia, sirvió de argumento en su contra . La escultura parecía demasiado literal, demasiado inmediata.

" Rodin fue el primer escultor que , desde Bernini , trató de conseguir para su arte algunas de las calidades esenciales, y no meramente ilustrativas, de la Pintura. Concibió la superficie- e incluso la forma- disolviendo efectos de luz en emulación del Impresionismo. Su arte, por todo lo que contiene de problemático, triunfó en cuanto tal y en cuanto renacimiento de la escultura monolítica que el mismo inició. Ese renacimiento brilla con nombres como Bourdelle, Maillol, Lehmbruck, Despiau, Kolbe, Marcks, Lachaise, Matisse, Degas, Renoir, Modigliani. Pero, desde nuestra mirada actual, la grandeza de este renacimiento era la llamada final de algo moribundo. A todos los efectos, el Renaci-

miento y la tradición monolítica de la escultura llegó a su cúlmen con Brancusi . Ningún escultor nacido desde los inicios de este siglo (excepto quizás el austriaco, Wotruba) , no parece ser capaz de producir arte verdaderamente importante concebido en estos términos.

" Bajo la influencia de los Fauve y de la talla exótica (sobre la que los pintores llamaron su atención), Brancusi condujo la escultura monolítica a una conclusión definitiva al reducir la imagen de la forma humana a una única masa, ovoide, tubular, o cúbica, geoméricamente simplificada . No solamente agotó el monolito gracias a su exageración, sino que por una de estas circunstancias en las que los extremos se tocan, lo convirtió en pictórico, en gráfico. Entonces, mientras Arp y otros llevaban su escultura-monolito hacia la abstracción o casi abstracción, Brancusi progresó hacia algo todavía más radical. Una vez más , apuntalando en los pintores su posición y bajo la influencia del Cubismo , comenzó a abrir el monolito en sus tallas de madera . En mi opinión produjo entonces sus mejores trabajos, y tuvo la visión , que el tiempo se encargaría de desvelar, de una tierra prometida, de un tipo nuevo de escultura (por lo menos para la Europa) que restaba enteramente fuera la órbita de tradición monolítica.

"Y digo visión bíblica porque Brancusi no pasó a la acción en este tipo nuevo de escultura; que llevaron a cabo la Pintura y los pintores, emergiendo de modo real en el collage Cubista.

" Los pedazos de papel o paño que Picasso y Braque engomaron en la superficie del collage sirvieron para identificar la literalidad de la superficie y para conseguir, retrayendo por contraste todo lo demás sobre el fondo, una profundidad ilusoria. Pero a medida que el lenguaje del collage evolucionaba en el uso de formas más grandes y más unidas, se hizo cada vez más difícil, por este medio, el destrabar la planitud de la superficie . Picasso (antes de recurrir al contraste de colores y a formas representacionales

más obvias) resolvió el problema elevando el aflijido material del collage hacia la superficie del cuadro, introduciéndose, entonces, en el campo del bajorelieve. Y una vez sustraída totalmente la superficie pictórica, liberando lo que originariamente había estado comprimida en forma de «construcción.» . Se fundó una nueva tradición escultórica, novedad que se demostró consecutivamente en los trabajos de los Constructivistas, la propia escultura posterior de Picasso, y en la escultura de Lipchitz, Gonzalez y el más temprano Giacometti.

" El nuevo lenguaje de la construcción se fundamenta, casi insistentemente, en sus orígenes pictóricos y cubistas: por su linealidad y embrollo lineal, por su apertura, transparencia y ligereza, y por su preocupación en la superficie epidérmica, que expresa en formas cortantes y planas. El espacio está ahí para ser conformado, dividido, encerrado, pero no para ser llenado. La nueva escultura tiende a abandonar la piedra, el bronce y la arcilla en favor de materiales industriales como el hierro, el acero, las aleaciones, el vidrio, los plásticos, el celuloide, etc.; materiales que las herramientas del herrero, del soldador y del carpintero. Ya no se requiere la uniformidad del color y del material, y se sanciona la aplicación del color. La distinción entre talla y modelado deviene irrelevante: una obra o sus partes pueden ser soldadas, forjadas, cortadas o simplemente juntadas; no se esculpe cuanto se construye, arma, edifica, distribuye.

"A partir de todo ello el medio ha adquirido una nueva flexibilidad en que percibo la oportunidad para la escultura de lograr una gama más amplia que la de la pintura.

" Bajo la «reducción» moderna, la escultura se ha transformado esencialmente en tan exclusivamente visual como la misma pintura. Se ha «liberado» de lo monolítico; se ha liberado de lo monolítico, no tanto por las últimas y excesivas asociaciones táctiles que ahora comparten la ilusión, cuanto de las con-

venciones que la mantienen anclada en ello. Pero la escultura se puede permitir, además, una mayor latitud de alusión figurativa que la pintura, porque se mantiene unida, inexorablemente, a la tercera dimensión y es, por tanto, inherentemente menos ilusionista. La literalidad que, antaño fue su desventaja, deviene, ahora, su mejor ventaja.

"Cualquier imagen reconocible está tentada por la ilusión y, la escultura moderna, ha iniciado también un largo camino hacia la abstracción. La escultura aún puede continuar sugiriendo imágenes reconocibles, por lo menos esquemáticamente, si reprime la imitación de las sustancias orgánicas (la ilusión de la textura o sustancia orgánica en la escultura es análoga a la ilusión de la tercera dimensión en el arte pictórico). Y aunque la escultura evolucione hacia una abstracción tan grande como la pintura, todavía tendrá un territorio más amplio de posibilidades formales. El cuerpo humano no se postula más como el agente del espacio, ni en pintura ni en escultura; ahora es sólo la vista, y la vista tiene más libertad de movimiento e invención en la tridimensionalidad que en la bidimensionalidad. Es significativo, además, que la sensibilidad moderna, aunque rechaza cualquier tipo de pintura escultural, permite a la escultura ser tan pictórica como lo le plazca. Aquí, la interdicción de un arte ocupando el territorio de otro queda en suspenso, gracias al concreción y literalidad únicas del medio escultura. La escultura puede limitarse a prácticamente dos dimensiones (como sucede en alguna de las piezas de David Smith) sin producir la sensación de una violación de las limitaciones del medio, puesto que el ojo reconoce que lo que ordena en dos dimensiones está en realidad (no palpablemente) construido en tres.

" Estos son los que considero valores actuales de la escultura. En su mayoría, sin embargo, permanecen en un estado de potencialidad más que de realización. El arte se ensimisma en contradecir pronósticos que sobre él se hacen, y las esperanzas que deposité en la nueva escultura hace diez años, en la

versión original de este artículo, no ha aún se han desvanecido, aunque aparentemente han sido refutados. La pintura continúa en posición de liderazgo como la más audaz y más expresiva de las artes visuales; en la situación actual tan sólo la arquitectura reciente está en posición de hacerle sombra. Pero aún hay un hecho que sugiere que no estoy del todo equivocado: que la nueva escultura de construcción, comienza a presentarse como el arte visual más representativo, cuando no el más fértil, de nuestro tiempo.

“ La pintura, la escultura, la arquitectura, la decoración y la artesanía convergen, en la modernidad, hacia un estilo común. Con el Impresionismo, la pintura tal vez haya sido la primera en comenzar la separación del eclecticismo histórico; puede haber también sido la primera, con Matisse y el Cubismo, en dar definición positiva del estilo moderno. Pero la nueva escultura ha dado a conocer, más vivamente y completamente, las características unificadoras de este estilo . Teniendo la libertad de ser una de las Bellas Artes aún estando, como la arquitectura, inmersa en sus medios físicos, la escultura se ha liberado de compromisos”.

Creo que el trabajo de R. Krauss, demuestra perfectamente que a finales de los 70, la escultura había sobrepasado, como lenguaje, los límites que señalaba Greenberg. Como señala Brea, siguiendo a Krauss, los factores que determinan el cambio de posición de la escultura respecto al resto de las artes deben buscarse en:

- 1.- El abandono de la lógica del monumento
- 2.- El abandono de la inscripción en el seno de la institución museo y por ello, en buena medida, el abandono de la lógica de la visión.
- 3.- El rechazo a constituirse como función conmemorativa en un orden de a-temporalidad pretenciosa

Siguiendo con el trabajo de Brea, se sitúa en una posición crítica respecto al de Krauss,

Ya he señalado en la primera parte de este trabajo que cuando se habla de lógica del monumento se hace desde una determinada perspectiva que sugiere el monumento como forma del poder, sin entrar en dimensiones sociales o antropológicas de esta forma que actualmente se reivindican en una deconstrucción del concepto de monumentalidad y que se hallan ligadas a la lógica patrimonial que señala Choay

Ha reconocido la importancia del mismo pero le critica su excesivo enfoque formal. La cartografía que propone Brea introduce *"la contextualización social e histórica , a la semántica de la forma escultórica en su dimensión significativa y comunicativa"* (p.98).

Para Brea, visión que comparto y que he expresado en la primera parte del trabajo al introducir el concepto de Bourdieu de Campo del Arte, a partir de inicios de los ochenta *" la práctica artística comienza a insistir y problematizar su inscripción en los contextos sociales y comunicativos"* (p.98). Por ello el análisis cartográfico de la escultura desde la unidimensionalidad de la forma, debe ser corregido introduciendo una nueva dimensión de análisis, la de la utilización pública de estas formas.

Este nuevo eje de análisis se organizará a partir de un continuo que abarcará el espacio público y los modos de vida (en el sentido que lo plantea Habermas) en un extremo y la Razón Pública como comunidad de comunicación (en el sentido que le pueden dar Habermas o Rawls).

El eje atravesaría las dimensiones de lo real, lo simbólico y de lo imaginario. En el orden imaginario habitarían las producciones del *fantasma* en el sentido psicoanalítico del término, las ideas en el sentido puro del término. En el orden simbólico habitan las formas en tanto que *"potencia de significación , en tanto que signos que experimentan los acuerdos fiduciarios fijados por una colectividad vis-à-vis del intercambio, en tanto que momentos de encarnación del imaginario sobre lo real (p.102).*

Finalmente el registro de lo real , vendría constituido por la materialidad efectiva y dura de aquello que hay que está ahí.

El siguiente paso en el trabajo de Brea, es cruzar los dos ejes, el de las formas y el de las

Habermas, J
The structural transformation of the public sphere
 London. Polity Press, (1962) 1969

La modernidad un proyecto incompleto
in Foster,H
La posmodernidad.
 Barcelona. Kairós, (1983), 1985



Esquema del eje espacio público/ razón pública según Brea



Cruce del eje espacio público/ razón pública con el eje tierra/ mundo en Brea

Es importante señalar que los conceptos Tierra/ Mundo deben inscribirse en la categorización que el autor propone.

No son conceptos manipulables desde una lectura personal sino que tienen su origen en el pensamiento de Heidegger, específicamente en la idea de este filósofo de que el mundo está constituido por la efectividad técnica de la actividad humana.

Esta actividad es capaz de imponer forma al ser y estructurarlo como mundo, como un lenguaje escrito en la materia misma.

En el otro extremo del eje, la Tierra se situaría en el orden de la no-forma, es decir de lo no operado por la técnica humana y por tanto transformado.

Debemos ser conscientes que este concepto de Heidegger hace referencia a lo Natural, pero no en un modo absoluto y fijado en tradiciones esencialistas.

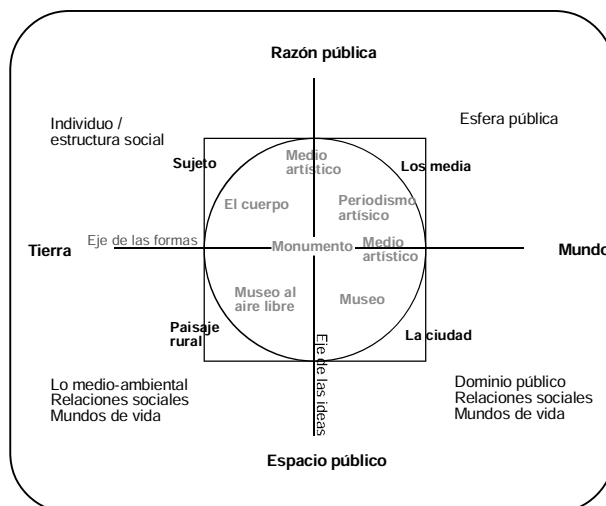
Karatami (1995) explica muy bien este concepto de Naturaleza o Tierra proveniente del pensamiento de Heidegger "La naturaleza no queda restringida a la ostentación que de ella hacen los objetos naturales; incluye también cosas que han sido realizadas por la mano humana pero que, por su estructura, por como han sido hechas, no son inmediatamente discernibles"

Karatami, Kojin

Architecture as Metaphor. Language, Number, Money
MIT Press, 1995:25)

ideas, produciendo el siguiente resultado que hemos adaptado de los cuadros de Brea.

La articulación de los dos ejes nos sitúa en cuatro cuadrantes, presididos respectivamente



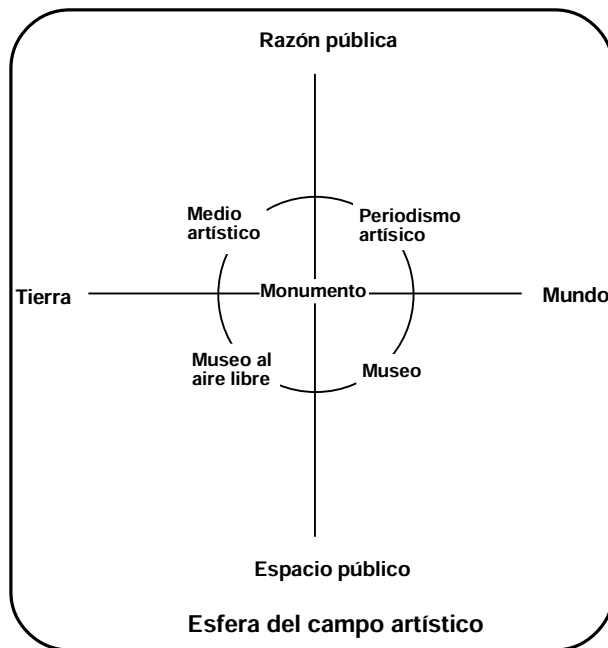
por el paisaje, el sujeto, los media y la ciudad.

Quisiera señalar aquí, la correspondencia del eje de las formas señalado por Brea y señalado por mí mismo con anterioridad. La división urbano/ rural que procede de Cerdà, comporta una filosofía de base que puede encajar perfectamente en la del esquema tierra/ mundo del pensamiento de Heidegger.

Tanto en un caso como en otro no se plantea solución de continuidad entre los dos extremos polares y, en ambos casos, se hace precisa una operación humana (técnica o proyectual) para situar la forma en la polaridad del mundo/ urbanización.

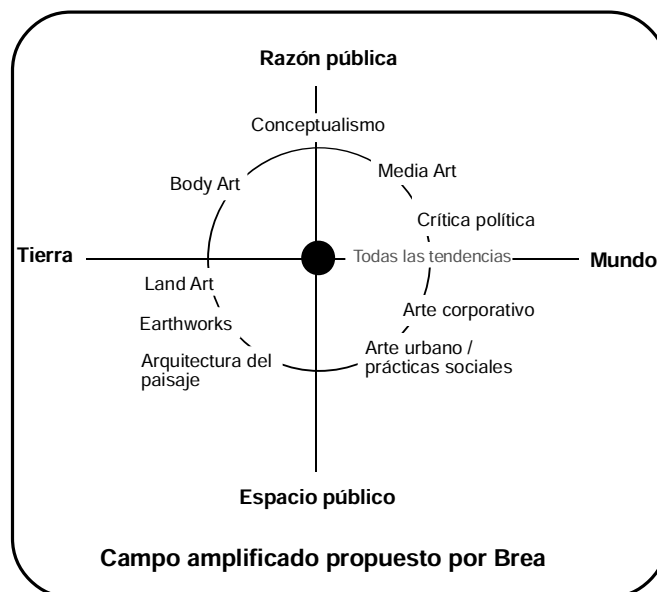
Sigamos. La hipótesis de Brea consiste en articular este universo de análisis con la evolución de la escultura de los últimos 20 años, la posterior a los planteamientos realizados por Krauss. Para ello sitúa, como hiciera Krauss la forma monumento en el centro del cruce de los ejes y articula los cuadrantes en relación al campo del arte.

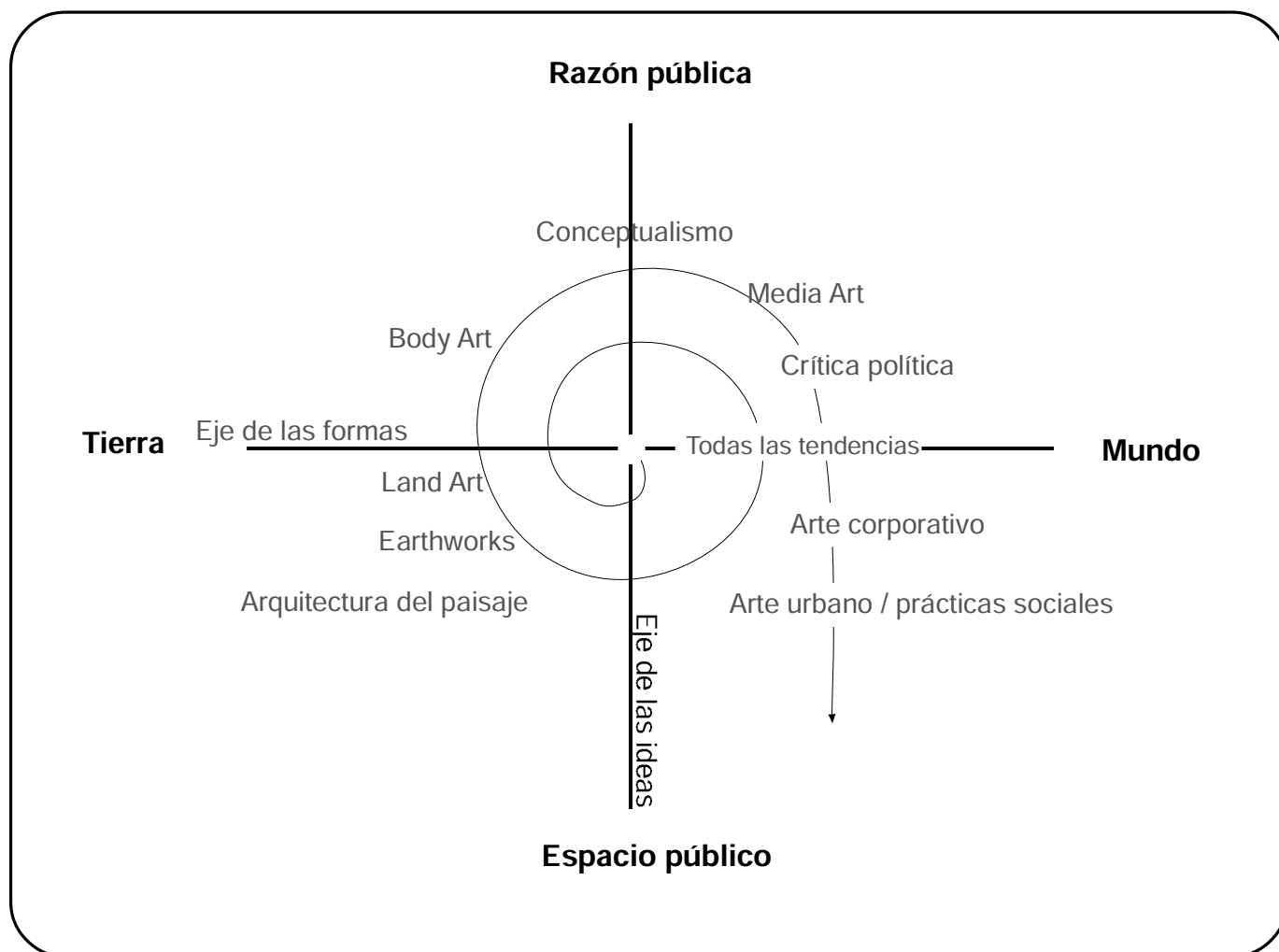
Por último organiza las diversas tendencias artísticas de los últimos veinte años en rela-



ción a su compromiso con los niveles de realidad, simbolismo e imaginario, produciéndose la siguiente distribución campo expandido de la escultura contemporánea:

Las conclusiones del trabajo de Brea se resume en el cuadro siguiente:





La espiral puede ser recorrida en dos direcciones distintas. Si realizamos un giro en la dirección de las agujas del reloj, movimiento centrífugo, el campo expandido de la escultura genera la posibilidad de elaboración de utopías, sin una clara división de las esferas y de los lenguajes. Así mismo este movimiento presume una eficacia simbólica y una capacidad de transformación de lo real.

Si por el contrario hacemos el recorrido en la dirección opuesta a las agujas del reloj, movimiento centrípeto, el campo expandido se contrae hacia el ornamento y hacia la banalización de los lenguajes y obras. Ornamento urbano, consumo de masas, celebración conformista de lo que hay, en definitiva una recuperación de la lógica del monumento de la que huyó la escultura hará unos 40 años.

" Utopía y ornamento constituyen los polos extremos de este laberinto en el que los que se realizan los desplazamientos de la cultura contemporánea. Incluso aunque sea evidente que el movimiento seguido por la escultura contemporánea durante los últimos dos o tres lustros, es el de la radiación centrífuga, guiada por un impulso utópico- crítico, es también evidente que el descrédito contemporáneo acerca de los modelos utópicos ligados a las visiones globales del mundo ha debilitado enormemente este impulso. Al mismo tiempo, el crecimiento de las industrias del espectáculo y de la diversión, que cada vez se orientan hacia la concepción de la cultura de masas como espectáculo, han fortificado el impulso ornamental provocando una tendencia inversa del sentido de rotación de la espiral y, reenviando la escultura, de forma progresiva, a su forma institucionalizada, el monumento.

Urry, J

Consuming Places.
London & N.Y. Routledge,
1995

Frow, J

Cultural Studies & Cultural Value. Oxford. Clarendon Press, 1995

Flanagan, W.G.

Contemporary urban sociology. Cambridge University Press, 1993

"... Puede ser que lo mejor que podamos decir acerca de nuestro tiempo, es que todavía no ha decidido el sentido de este flujo, centrípeto o centrífugo, y parece que, está en nuestras manos, la capacidad de orientarlo en una dirección u otra; en las manos de los artistas y de todos nosotros. Debemos tomar la decisión de dirigir los desplazamientos de la escultura hacia un lugar u otro; todo depende de nuestra voluntad: una voluntad que no es simplemente estética, sino igualmente ética y política" (op. cit. 110-111)

Compartimos las conclusiones de Brea, que no hacen más que complementar la propuesta que habíamos realizado de la expansión del campo de la escultura, desde una óptica superadora del análisis de R. Krauss que ya no es válido para la situación actual del campo de la escultura y mucho menos para el del arte/escultura públicos.

- *Une statue en quoi? demanda Tristouse. En marbre? En bronze?*
 - *Non, c'est trop vieux, répondit l'oiseau de Benin, il faut que je lui sculpte un profonde statue en rien, comme la poésie et comme la gloire*
Apollinaire

La propuesta que se presenta supone situar a la Escultura en el centro de un campo de opuestos que, siguiendo el análisis morfológico de Focillon, crearía la coherencia suficiente como para poder coordinar la escultura contemporánea con la serie histórica de la escultura.

La serie configuraría la genealogía del campo actual de la escultura. Si admitimos que las formas no son quimeras, ni las formas tampoco son *Ideas*, en el sentido platónico del término, podemos admitir que la escultura contemporánea se halla ante lo que en términos epistemológicos, podemos llamar cambio de paradigma.

Máxime cuando contradiciendo a Focillon debemos admitir que lo característico de la escultura contemporánea es el vacío.

La escultura contemporánea ha invertido la relación existente entre el espacio-límite y el espacio-medio. La escultura ha trascendió el límite de su espacio- límite, desparramándose por el espacio-medio, incorporándolo, en un juego del centralidades, campos y atracciones.

Las formas se fragmentan y distribuyen, ocupando, escribiendo su presencia sobre la geografía. No es un espacio raptado a la arquitectura. Es el desarrollo de un principio formal inherente a la escultura, de un principio ontológico que ha podido rebasar los límites impuestos por la arquitectura- límite de la modernidad y ha reencontrado su lugar en el territorio de nadie, entre la llanta y el eje de la rueda de bicicleta, con un doble movimiento, centrípeto y centrífugo, de dentro hacia fuera, de fuera hacia dentro.

En parte, el cambio morfológico de la escultura contemporánea ha venido dado por la utilización de materiales y técnicas, distintos a

« algo vacío, que parezca como una cifra errante en el espacio en busca de un número que se le escapa? »
Focillon, H
 1934: 11

« *Lo característico de la escultura, es por así decirlo, lo pleno.. gravita con el peso de su densidad* »
Focillon, H
 op. cit. 28

Focillon, H
op. cit. 40

los clásicos. Los materiales, la materia, y las técnicas poseen una cierta vocación formal « *las materias del arte no son intercambiables, es decir, la forma, al pasar de una materia dada a otra, sufre una metamorfosis*»

Si el estilo describe mejor una figura específica en el espacio que un tipo de existencia en el tiempo, debemos concluir que podemos mantener la propuesta del campo de la escultura contemporánea, con independencia de los estilos individuales o colectivos a los que nos tiene acostumbrados la historiografía.

La conducta del escultor ha cambiado y lo ha hecho porqué han variado sus materiales, sus técnicas y los concepto a partir de los que operar unos y otras.

En este sentido la escultura contemporánea se nos presenta fundamentalmente como una conducta, como una acción del artista sobre el territorio, sobre los objetos, sobre la materia y sobre los procesos.

« *el arte del s.XX, puede contemplarse como un vaciado sistemático de las estructuras de valor de la pintura. Si ajustáramos a las artes plásticas el modelo de comunicación de Jakobson, con su emisor, su receptor, mensaje, código, canal y contexto referencial, podríamos ver como se subvierten cada a uno de estas avenidas de valor en los sucesivos movimientos modernos*»

Steiner, W
1988: 172

No es de extrañar el alto contenido poético de las obras contemporáneas, puesto que el sistema de elecciones formales se fundamenta en la estructura material de los enunciados que posee un valor intrínseco y es un fin en sí mismo

Un paradigma no lexical, un paradigma que no puede reducirse a una *Poética* sustentada en criterios normativos ni en una morfología de las partes del discurso y sus variaciones.

La palabra del escultor es una palabra-para-escribirse, ligada al soporte, ligada a la mano, ligada la técnica, ligada al pensamiento.

El que estos patrones posean un origen divino, biológico o humano; el que estén inscritos



Kruger, Barbara

en el organismo o éste tan sólo pueda captarlos de una *realidad* exterior a él mismo , así como los diversos modos de captación de estos patrones, son ,en principio , aspectos secundarios a pesar de los ríos de tinta que han generado.

¿EXISTE UN LENGUAJE DEL ARTE?

" *Bien será rotundo: el arte **no** es un lenguaje*", así plantea el tema A. Delgado-Gal en un libro reciente (1996) y sigue más adelante "*en la medida que la expresión artística sea interpretable en clave lingüística habrá de ocurrir que los signos plásticos se combinen o compongan de manera sistemática para expresar mensajes complejos a partir de significados simples*" (op.cir. 143)

A. Delgado-Gal
La esencia del arte
Madrid. Taurus
1996

Lo habíamos planteado en el capítulo inicial al describir someramente la crisis de la semiótica respecto a los lenguajes de expresión artística. Las características que definen la lengua no son pertinentes para el análisis del arte .

El argumento de Delgado-Gal se fundamenta en el reconocimiento de la *forma* como constitutiva de la expresión artística. Desde esta posición -ya quedó claro años atrás con los planteamientos *Gestalticos*- es imposible pensar la creación de una escultura desde la articulación de unidades mínimas carentes de sentido en otras mayores que adquieren este sentido.

En su interesante libro *Poesía y Ontología*, G. Vattimo intenta abordar la problemática del lenguaje del arte.

Vattimo, G
Poesía y ontología
Universitat de Valencia,
1993

Plantea Vattimo que se ha producido un cambio sustancial entre el artista del s.XIX, el que podríamos ejemplificar en las propuestas de Baudelaire planteadas más arriba, y el artista del s.XX.

" Lo que domina el del s.XX no es sobre todo y fundamentalmente , el problema de su propia relación con el mundo, sino el problema de sus propios medios de expresión . Tales medios, precisamente, no son sólo medios; el desgaste y el consumo de los lenguajes artísticos son el verdadero fenómeno de la crisis... Los lenguajes, además de ser puros medios, son delimitaciones del campo de las posibles experiencias. El problema al que las poéticas quieren responder, desde esta perspectiva no es el de la falta de la función del arte o el de la posición del artista en el mundo, sino la cuestión de si puede todavía haber arte en cuanto creación original, y de que modo o" (op.cit,53-54)

Vattimo establece esta argumentación a partir de la constatación de la emergencia de poéticas explícitas. Como tales entiende los manifiestos, programas, escritos, tomas de posición técnica. Estas poéticas producen el hecho de que la enunciación programática prevalece sobre la producción de obras, llegando éstas a ser meras ilustraciones de los enunciados programáticos.

Esta situación se ha acentuado en los últimos años cuando el campo del arte se ha visto invadido por los criterios *organizadores* de los *curators* de exposiciones y museos que, estableciendo un tema o línea argumental, reinstityen en el mercado novedades de corrientes, tendencias y estilos. Voceados, además por los media, estos programas se convierten en patrones a seguir por los nuevos artistas que desean instalarse en el mercado o en el campo.

En el terreno de la escultura pública, un buen ejemplo de este tipo de desarrollo, ha sido el ya citado Configuraciones Urbanas dirigido por Gloria Moure. Como se recordará el programa consistía en que una serie de escultores (principalmente europeos) realizaran unas intervenciones sobre un área concreta de Barcelona.

Ramírez, J.A.
Ecosistema y explosión de las artes
Barcelona, Anagrama, 1994

Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfantes.
Madrid. Visor, 1992

El programa se fundamenta en una aproximación perceptiva al espacio urbano que pretende armonizar lo Natural con el artificio en el emplazamiento, " *Configuraciones Urbanas es un recorrido antimonumentalista y un trayecto de percepción y creación más allá del segundo corte.. . Este segundo corte se correspondería en la configuración plástica con la enfatización signica y por tanto, polisémica de objetos y materiales, en cuya manipulación o simple elección y colocación, predomina la connotación más o menos difusa sobre la denotación certera*"

El programa de Configuraciones urbanas enuncia de forma explícita que el lenguaje del arte existe, en cuanto que el conjunto de acciones deben fundamentarse en el tratamiento de los signos (significante/significados) en el orden de la elaboración de la función del lenguaje que Jakobson denominaba poética y que se fundamenta en una cierta "anagramaticidad" que permite la emergencia de la connotación.

Ya hemos dicho anteriormente que la expresión artística no puede equipararse a la lengua y que por ello difícilmente se puede proceder con un discurso semiótico acerca de la producción artística, a excepción, claro está de aquellas obras conceptuales que utilizan el lenguaje como expresión.

Para Vattimo el predominio de los programas sobre las obras puede explicarse diciendo que " *toda obra de arte, en la situación de consumo y banalización de los lenguajes, parte siempre de cero, no tiene a sus espaldas una tradición que la fundamente y garantice en su estructura y en su comprensibilidad, debe inventar desde la base su propio lenguaje y, por consiguiente, permanece como mucho en estado embrionario, en el nivel de mero programa*" (p.54)

Duffrene, M
Arte y lenguaje.
Valencia. Cuadernos
Teorema (1966), 1970

A pesar de que estas poéticas reclaman la inclusión del espectador en la obra, el acceso comunicativo a la misma se hace difícil y debe procederse, en muchas ocasiones, a la delimitación de unas *instrucciones de uso* que permitan el acceso a la lectura de la misma.

M. Dufrenne señalaba de modo también taxativo que el arte no era lenguaje, debido a su naturaleza fundamentalmente expresiva, realizando esta expresión por la presencia misma de la obra en su fisicidad, más que remitiendo del modo que sea a un significado. Además, plantea Dufrenne, la función del artista no es utilizar una determinada gramática - refiriéndose a los códigos de estilo anclados por la institucionalización de las corrientes artísticas- si no la de la violación de los códigos.

Vattimo señala acertadamente - posiblemente basándose en el aforismo nietzschiano de *Bailar con las cadenas* - que si la misión del artista es violar un código, se da por supuesto que un sistema organizativo mínimo -el código- existe.

Señalábamos anteriormente, la importancia del concepto proustiano del efecto Berna en cotraposición al efecto Menard enunciado por Borges. El disfrute de una obra de arte posee por lo menos tres grandes momentos:

- el momento de la captación perceptiva del público, sea en la situación expositiva que sea
- una vez superado este, el momento de la aprehensión de la obra
- el momento de comprensión

El primer momento puede ser superado por multitud de efectos - los efectos especiales del arte de consumo o los trucos para atraer la atención de la publicidad- , pero la superación de esta barrera no significa poder avanzar hacia los otros dos estadios.

La aprehensión de la obra por parte del espectador requerirá como mínimo la superación de determinadas barreras que permitan la captación atenta de la obra. En el cuadro que sigue se muestra los elementos mínimos que se requeriría en cualquier obra para poder iniciar el proceso de la aprehensión por parte del espectador

Parámetros	Indicadores
Identidad	<ul style="list-style-type: none"> • Entidad • Totalidad • Independencia del contexto • Ser distinguible
Estructura	<ul style="list-style-type: none"> • Color • Forma • Figura • Escala • Materiales • Tratamiento
Sentido	<ul style="list-style-type: none"> • Funcionalidad • Reconocibilidad • Codificabilidad • Utilidad • Coherencia • Encaje en el contexto

Lo que es evidente es que una obra de arte por su dimensión estética no es un problema pura y simplemente de belleza o fealdad. Una obra de arte deviene tal cuando somos capaces de *comprenderla* a través de poderla reconocer como algo distinto al contexto (identidad) y, como muy bien señala G. Pérec (1959) procede-

Pérec, G
Défense de Paul Klee(1959)
 in AA.VV. *L'oeil d'abord.*
George Pérec et la Peinture
 Paris. Seuil. 1996

mos o bien a un lectura formal de la misma (análisis de estructura) o a la búsqueda de su sentido.

" La obra de arte, para ser gozada, o más genéricamente, comprendida, necesita de un ámbito de inteligibilidad" (Vattimo, op.cit. 58)

Jakobson, R (1968)
Ensayos de Lingüística general
 Barna. Seix Barral, 1981

Este ámbito no puede ser otro que el de compartir un lenguaje, considerado evidentemente, no desde el punto de vista de la lengua, sino como un conjunto de reglas de operación que permitan cumplir con las funciones propias de cualquier lenguaje como reclamaba Jakobson (1968).

Las funciones del lenguaje de Jakobson presuponen un contexto comunicativo claro, contexto que por otra parte se da en la producción artística. Una obra deviene tal cuando ingresa en el campo del arte y supera/ sorteas los filtros y barreras que las diversas instancias plantean, entre ellas el público potencial/real de la obra.

Remesar, A
La Querella del Comic
 Tesis Doctoral.
 Barcelona, Dep. Escultura
 1986

Años atrás, en el momento de escritura de mi tesis doctoral, planteaba una cuestión parecida a la actual con respecto a la historieta, intentando analizar el porqué del rechazo de de-

Segmento del proceso comunicativo	Función	Clave del efecto rechazo
Contexto	Referencial	<ul style="list-style-type: none"> - No identificación: no saber de que se habla - Identificación incorrecta: esto no es, lo han cambiado - Utilización de frames inaccesibles/ inadmisibles
Código	Metacomunicativa	<ul style="list-style-type: none"> - Construcción no usual del texto - Perversiones de código no percibidas
Mensaje	Poética	<ul style="list-style-type: none"> - No coincidencia reglas el gusto
Canal	Fáctica	<ul style="list-style-type: none"> - Mala calidad estructura - Interrupción proceso comunicativo
Receptor	Conativa	<ul style="list-style-type: none"> - Falta de legibilidad - Ruptura moral o ideológica

terminadas producciones por parte de sectores amplios del público. Esquemáticamente representaba este problema en el cuadro que sigue:

En cualquier caso el que el arte pueda cumplir con su función comunicativa, requiere de una estructura participativa mínima que permita la transitividad de sus mensajes, las obras en el interior del campo del arte.

Obviamente la regulación de estos lenguajes no supondrá un calco del modelo de la lengua en el terreno lingüístico, antes bien y como plantean diversos autores, es necesario reconocer la imprecisión del término lenguajes del arte cuando en definitiva estamos hablando de sistemas no lingüísticos.

LENGUAJES, ESTILOS, TENDENCIAS

En 1915, Daniel-Henry Kahnweiler escribía referente al cubismo " *una nueva forma de expresión, un nuevo estilo en bellas artes, a menudo aparece como ilegible como sucediera en su tiempo con el Impresionismo y hoy con el cubismo: los pocos usuales impulsos ópticos no evocan imágenes en la memoria de algunos espectadores porque no existe la formación de asociaciones hasta que la escritura, que en principio parecía extraña, se convierte en un hábito y, después de frecuentar la visión de tales pinturas, se realiza por fin la asociación* "

En esta temprana cita se plantean alguno de los problemas que vamos a analizar en las páginas que siguen.

En primer lugar la identificación de la novedad, de lo que en otros territorios se denominaría la innovación tecnológica, como estilo. Siendo el estilo el conjunto de rasgos distintivos que comparten determinados artistas, eso si contemplando siempre desde la óptica de la manifestación de la obra. En este sentido po-

Goodman, N

Los lenguajes del arte.
Barcelona. Lumen.
(1968) 1976

Genette, G

L'oeuvre d'art. Immanence et transcendance
Paris. Seuil, 1994

L'Oeuvre d'art. La relation esthétique.
Paris. Seuil, 1997

Pareyson, L

Conversaciones de estética.
Madrid. La Balsa de la Medusa (1966), 1988

cit. por

Danto, A.C.

After the End of Art.
Princeton University Press.
1997: 54

demos llamar estilo al conjunto de obras que comparten determinados rasgos formales.

Un estilo aparece cuando se introduce un corte formal respecto a los recursos utilizados anteriormente o hasta el momento. Un cambio puramente técnico no marca un cambio de estilo, para que este se produzca es necesaria la reorganización del conjunto de la narrativa que conforma el trabajo del artista.

Un estilo, un cambio de estilo, supone abordar una determinada problemática desde una óptica distinta y ello implica la relación entre el artista y el tema, la relación entre el artista y el sistema de representaciones y algunas veces, pero no siempre, un cambio técnico en la producción.

Debemos distinguir de forma precisa la diferencia entre Estilo (como agrupación de rasgos compartidos por diversos artistas) y estilo como evolución de la obra en un sólo artista. De natural el artista desarrolla pequeñas innovaciones en el interior de su escritura que producen variaciones estilísticas personales.

Aquí nos referimos al concepto general de Estilo. Pocas veces se reconoce que lo que determina un cambio de estilo, es un desplazamiento de las estructuras dentro del campo del arte. Para producirse un cambio de Estilo debe procederse a una reorganización del campo del arte. El Impresionismo, al margen de las innovaciones formales debidas a las técnicas y al proceder artístico, supone la aparición del Salón de los Independientes y de un nuevo sistema de exposición y mercado que posibilita la emergencia y desarrollo de este estilo.

Sin embargo este concepto que podría funcionar hasta finales del s.XIX, es de poca utilidad para analizar el desarrollo del arte en s.XX. Las innovaciones formales y técnica se suceden

con una velocidad vertiginosa, la estructura del campo del arte y la banalización creciente de sus producciones, obligan al mantenimiento sistemático de estas innovaciones

Por otra parte el abandono de los cánones del sistema de mimesis y representación, obligan a plantear el concepto de *tendencias*. Habíamos visto que los rasgos definatorios del estilo debían buscarse en el espacio compartido por las obras.

El concepto de tendencias permite agrupar corrientes de pensamiento o acción, antes que suma de obras. A medida que avanza el s.XX el arte se hace cada vez más conceptual, al mismo tiempo que su campo se diversifica en el contexto general de los mercados sectoriales y específicos. Las innovaciones no se van a producir tanto en el orden técnico, aunque estas son importantes para definir tendencias tecnicistas, cuanto en el modo de abordar el problema mismo del arte.

Decíamos anteriormente, siguiendo a Vattimo que lo que domina el arte del s.XX no es, sobre todo y fundamentalmente, el problema de su propia relación con el mundo, sino el problema de sus propios medios de expresión. Tales medios, precisamente, no son sólo medios; el desgaste y el consumo de los lenguajes artísticos son el verdadero fenómeno de la crisis... Los lenguajes, además de ser puros medios, son delimitaciones del campo de las posibles experiencias.

La paulatina desaparición de los géneros, la contaminación entre territorios, la incorporación de nuevos sistemas de producción, conllevan que la definición de los rasgos característicos no deba buscarse en los estilemas, sino en el planteamiento de abordaje de la práctica artística. Hay una tendencia a agrupar las produc-

ciones del campo del arte en subcampos específicos que, por otra parte no quedan fijados en el tiempo, y por ello se prefiere el uso del concepto tendencia.

¿ Definen tendencias y estilos lo que, impropriamente, llamamos lenguajes? Incluso ¿podemos confundir lenguaje con el conjunto de estilemas personales de un artista?.

Responder a estas preguntas no es fácil puesto que supone realizar un trabajo que, en el contexto de la literatura sobre arte, está bastante diseminado y por hacer.

Si volvemos a la cita que inicia este apartado podemos en contra el término escritura. Se plantea que el cubismo es una nueva escritura. Algún tiempo atrás, en los albores del post-modernismo y de la deconstrucción, varios autores franceses reclamaron el estatuto de texto para las obras artísticas.

Un texto es el resultado de una escritura y una escritura no es, únicamente, lenguaje en el sentido lingüístico del término. Una escritura supone un acto de inscripción sobre un soporte al mismo tiempo que una relación solidaria entre esta escritura y el conjunto del campo de la escritura donde el acto se produce.

Un texto es él mismo, pero al mismo tiempo el resultado de la operación de textos ya escritos y de textos por escribir. Un texto se define por su intertextualidad y en cuanto tal es deconstruible, puesto que podemos analizar las relaciones entre el texto que se nos presenta y el conjunto de los textos que lo forman.

Kristeva, J
El texto de la novela
Barcelona. Lumen
(1968) 1974

Julia Kristeva definía la función intertextual como "*la materialización en los diversos niveles de un texto de las coordenadas históricas y sociales*" (op.cit.12). Así pues un texto se con-

vierte en una tupida red de relaciones que no implica sólo, los aspectos propios del medio en que se escribe, sino las implicaciones del texto con su génesis y con la estructura social que lo permite.

Esta óptica permite decir a Derrida que el lenguaje, en contra de lo que se plantea en el ámbito de la lingüística, no vendría definido por la relación entre un sistema de representaciones (significados/ contenidos) y los representantes que los manifiestan (significantes) . Un lenguaje se definiría por ser un sistema de representantes o significantes y por tanto podemos hablar de lenguajes no discursivos, no basados en la representación, como en el caso del arte.

Así podemos definir los lenguajes del arte como los sistemas de escritura que hacen posible la emergencia de las obras, sean estas artefactos (objetos) o acciones. Como sistema de significantes, el lenguaje se halla inscrito en el agente que ejecuta la escritura, por tanto en el artista. Por ello buena parte de la escritura, del lenguaje va a quedar sumida en el ámbito del idiolectos, de lo particular.

Sin embargo, como sistema de escritura que entra a participar en un proceso comunicativo, el lenguaje debe poseer una estructura de código que permita la intercambiabilidad. Como sistema de significantes, el lenguaje depende de una genealogía de formación , de una evolución siguiendo unas reglas dentro de las relaciones intertextuales - en buena parte marcadas por aspectos externos a la escritura pero que forman parte del campo del arte- . Esta codificación se institucionaliza de modo que un mayor número de personas pueden utilizar el mismo lenguaje.

Otra de las características importantes del lenguaje del arte contemporáneo es la coexis-

Derrida, J
de la Gramatología
Mexico. Ed. sXXI (1967), 1971

ver también,
Lyotard, J.F.
Discurso, Figura (1974)
Barcelona. G. Gili, 1979

tencia de dos tipos de escritura. La escritura propia del arte a través de las obras y la escritura del porqué de las obras -una especie de metaescritura, de declaración de intenciones, de instrucciones de uso- que completa las obras y que se realiza por procedimientos de lenguajes discursivos.

La realidad del lenguaje debe ser abordada pues desde esta gran complejidad. El compartir un sistema de significantes supone compartir un lenguaje, lo que en definitiva supone compartir un sistema de representaciones. La evolución temporal de este lenguaje permite el establecimiento y clasificación de tendencias. La escritura concreta determina el estilo, es decir, dependiendo de los instrumentos y de los textos generados, un mismo lenguaje puede producir estilos diferenciados, no solo a nivel personal sino incluso cooperativo. Lo que es evidente es que no existe "el lenguaje" del arte, no hay una lengua común; existen lenguajes que pueden ser más o menos comunes.

Aunque esta explicación abarca el conjunto de la problemática de los lenguajes del arte, creo que sería oportuno intentar analizar que estructuras son las que permiten el juego de los sistemas de significantes manifestados en lenguaje.

El sistema de representantes opera sobre diversos ámbitos desde el filosófico, al histórico, pasando por el técnico y concluyendo en la gramática de las formas. Así pues la propuesta que se hace aquí es contemplar el lenguaje desde la óptica de la producción del lenguaje y no sólo de la escritura.

Desde la óptica de la producción, para que se de lenguaje necesitamos un agente incorporado a los procesos sociales que creación de las representaciones. El lenguaje no puede darse en el aislamiento, requiere y se fundamenta en el

contrato social.

Estructuras que comporta el lenguaje contemplado desde la perspectiva del agente:

utilizo este término en el sentido que lo utiliza el filósofo Wollheim. Ver
Wollheim, R
Art and its Objects
Cambridge University Press, 1980

Sobre el formalismo i els seus tipus
Barcelona, Fundació Tàpies, 1995

1.- Teoría del artista

Esta teoría se compondrá del conjunto de visiones que el artista tiene sobre:

- el mundo (estructura social)
- la tierra o naturaleza
- el campo del arte donde se opera incluyendo una visión del público, de la crítica, del resto del campo, etc
- el papel mismo del arte respecto al mundo y a la tierra

2.- Un saber técnico

- sobre materiales
- sobre técnicas
- sobre el campo intertextual

3.- Un régimen de inmanencia

- autográfico
- alográfico

4.- Un modo de relación estética

- autogenerado
- alogenerado

LA TEORÍA DEL ARTISTA COMO FUNDAMENTO DEL LENGUAJE

La teoría del artista es el concepto operativo que nos sirve para explicar el conjunto de saberes organizados - que no significa conscientes- que cualquier artista tiene respecto al mundo, a sí mismo y al papel que le toca jugar.

La teoría del artista debe dar respuesta a las características de la estructura social actual, de las relaciones sociales, al mismo tiempo y de forma complementaria - en una escala global- a

la relación entre el género humano y la Naturaleza.

Las visiones sobre este tema pueden ser muy diversas y en cierto modo condicionaran las visiones sobre el arte y el campo del arte.

La visión del arte y del campo el arte debe implicar una visión específica del público, puesto que éste forma parte de la obra, así como del resto de operadores que se mueven en el campo.

Por decirlo en otros términos la teoría del artista se constituye el pre-texto de las posibles operaciones de escritura a realizar.

TEORÍA DEL ARTISTA, SABER TÉCNICO Y MITOS FUNDACIONALES

El apartado del saber técnico queda suficientemente explicado por sí mismo. Como señalaba muy bien Heidegger *"el ente que está subordinado a esta utilidad es siempre el producto de una confección. El producto es confeccionado como un útil para algo. Por consecuencia, la materia y la forma, como determinaciones el ente, están naturalizadas en la esencia del útil. ... El útil tiene una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra"* .

Heidegger, M
Arte y poesía.
Mexico. F.C.E.
(1937), 1971

Sin embargo es importante señalar que la unificación de los lenguajes, dada la gran disparidad de posibles teorías de artistas, viene determinada por los procedimientos de adquisición de este saber técnico.

La enseñanza artística será la encargada de ofrecer criterios unificadores en este terreno, pero también en el de la visión del campo del arte y del mismo arte. En este sentido es importante destacar una contradicción fundamental de las enseñanzas artísticas actuales.

Se presentan a sí mismas como abiertas a la multiplicidad, pero organizan la transmisión

de saber desde la singularidad -sistemas excesivos de tutorización-, al mismo tiempo que transmiten la visión tópica del campo del arte que definiera Baudelaire en su momento y que hemos descrito más arriba. Estas instituciones definen un mito fundacional que configura las posteriores visiones de posible artistas. En cierto modo este mito toma la forma de la continuidad natural del Arte que nada tiene de ello.

El tema del régimen de inmanencia abre la discusión acerca de una posible división de los lenguajes/artes en dos grandes categorías: las autográficas y las alográficas.

Esta distinción fue introducida por Goodman (op.cit) y en tiempos recientes ha vuelto a ser desarrollada por Genette (op.cit).

La distinción proviene, de nuevo, en el momento en que nos planteamos aquello que es común a sistemas de lenguajes no discursivos. Los dos regímenes se distinguen perfectamente.

EL RÉGIMEN AUTOGRÁFICO EN LOS LENGUAJES DE LA ESCULTURA

El **régimen autográfico** se caracteriza por el hecho de que la producción de la obra depende de la historia de su producción. El artista desarrolla su trabajo sobre los materiales en un proceso hasta la finalización de la misma.

En algunos casos, por la complejidad misma del proceso, se distinguen lenguajes autográficos de una fase y de dos fases. El de una fase es aquel en el que el artista interviene directamente desde el inicio al final de la obra.

El de dos fases explicaría procesos tan clásicos en la escultura como la fundición o la obtención de puntos en la piedra. En un momento

Moxey, K
The practice of Theory
Poststructuralism, Cultural
Politics and Art History.
 Cornell University Press.
 1994

del proceso, el artista *abandona* la obra en manos delegadas para que ejecuten una determinada fase del proceso, aunque la supervisión y acabado final corresponden al mismo artista. Otro caso ejemplar podría ser el de la construcción de réplicas.

BRANCUSI CONTRA LOS EE.UU.

A partir de mitad de la primera década de este siglo, el público norteamericano conocía la obra de Brancusi. Exhibida por vez primera en el famoso Armory Show (1913), diversas exposiciones cubrieron la evolución del trabajo de Brancusi.

Ya desde 1913, una regulación de las aduanas de los EE.UU. establecía que las obras de arte no debían pagar la tasa de entrada en el país que ascendía a aproximadamente el 40% del valor declarado de la obra. Esta regulación establecía que las esculturas debían ser talladas o modeladas, a imitación de los modelos originales y que debían tener igualmente proporción en sus dimensiones. Las esculturas o estatuas debían ser originales y no haberse producido más de dos réplicas o reproducciones de las mismas. Exigía además esta regulación que las esculturas debían estar producidas por escultores profesionales, talladas o modeladas a mano o fundidas en bronce u otra aleación.

Esta regulación pretendía establecer la diferencia entre objetos de arte y objetos utilitarios que, como es natural, en cuanto que objetos en circulación en el mercado de consumo, debían pagar las tasas de entrada al país. La regulación planteaba, sin embargo aspectos importantes en la consideración de la obra de arte y su lenguaje. Para esta regulación y como se ha visto:

- 1.- la obra de arte debe ser original
- 2.- realizada por un artista profesional

El Armory Show, en el que expusieron sus obras la mayor parte de los artistas que formaban las vanguardias en París, se convirtió en uno de los primeros espectáculos de masas del arte de s.XX. Más de 250.000 visitantes pasaron por esta exposición



Brancusi, C
Pájaro en el espacio (1925)
 Bronce pulimentado. Base de piedra cilíndrica, base de piedra en forma de cruz, Base en madera en forma de X
 Col. Hester Diamond

- 3.- no serializada
- 4.- elaborada según los principios de la mimesis

En 1926, en uno de sus viajes a EE.UU., Brancusi acompañado de M. Duchamp es retenido en la Aduana de Nueva York. Brancusi viajaba para estar presente en su exposición en la galería Brummer. Las aduanas le reclamaban, aplicando la Douanne Act que hemos descrito al principio, la suma de 4.000 dólares, correspondientes al 40% del valor declarado de las piezas.

Gracias a la intervención de diversos personajes influyentes, se les concedió un visado de entrada provisional y la exposición pudo llevarse a cabo. Sólo las obras que se vendieran serían tasadas sobre el valor de la materia bruta (metal y piedra). De este modo la visa no reconocía a las obras de Brancusi el nivel de obras de arte.

Una vez acabada la exposición, el fotógrafo E. Steichen, amigo de Brancusi y poseedor de uno de sus *Pájaros en el espacio* recibió la reclamación ejecutiva de las aduanas de la suma de 240 dólares, correspondientes al 40% del valor de compra de la escultura.

Brancusi, en 1927, procedió a elevar un recurso delante del tribunal comercial de los EE.UU. proponiendo como prueba de convicción la pieza de Steichen. Para Brancusi se trataba de llevar a juicio la consideración sobre la obra de arte, ejemplificada en sus trabajos, y en defender la libre circulación de las obras de arte.

Las aduanas de los EE.UU utilizaron como consejero artístico a Lorado Tafft, un reconocido escultor norteamericano que llegó a plantear que " *a excepción de algunos bellos trabajos, (la obra de Brancusi) no es más que impertinencia*".

ver
Arnoldi, R
Spirit of Old Masters
News, Denver, Colorado,
20-3-1928

El proceso se desarrolló por espacio de más de un año. Alguna de las aportaciones de los testimonios son de sumo interés para apreciar la ruptura que se produce en el lenguaje del arte a principios de este siglo, tal y como ya hemos visto en el artículo de Greemberg.

Así F. Crowninshield, redactor en jefe de la revista Vanity Fair, a la pregunta de porqué llama a la pieza de Brancusi obra de arte responde:

" De entrada, es expresiva, tiene una forma, traduce una idea, probablemente sugiere el vuelo de un pájaro, o sugiere, simplemente, este vuelo "

Por su parte, el escultor T.H. Jones, testigo de las aduanas, responde a la misma pregunta:

" (no es una obra de arte) porque es demasiado abstracta y constituye una perversión de la escultura formal... No creo que exprese un sentimiento de belleza... "

Pero, posiblemente la parte más interesante de este proceso, sean las respuestas del propio Brancusi al interrogatorio y contrainterrogatorio realizado en la Embajada de los EE.UU. en París.

Aparte de algunos datos personales y de situación el interrogatorio se centraba en las siguientes preguntas:

1.- *¿ ha concebido o creado este objeto en litigio denominado Pájaro Bronce, y que ha entrado en el Puerto de New York a bordo del Paris, el 21 de octubre de 1926?*

- Sí, lo he concebido y creado en mi estudio de Paris, entre los años 1925 y 1926

2.- *¿ este objeto ha estado concebido y realizado enteramente por vd?*

- Sí, totalmente

3.- *¿ si se trata de una réplica, cuantos ejemplares se han producido?*

- Es una obra original. En estos momentos estoy trabajando en la primera réplica de bronce

4.- *describa en detalle el trabajo que ha realizado en este bronce; describa con detalle el proceso de sus realización y de su fundición.*

- La primera idea de este bronce se remonta a 1910 y desde entonces le ha consagrado mucho tiempo de reflexión y estudio. La he concebido para crearla en bronce y he realizado un modelo en escayola. He dado este modelo al fundidor, así como la fórmula de la aleación y otras instrucciones necesarias. Una vez me han entregado la pieza en bruto de fundición, he debido igualar los agujeros de aire y la cavidad de la salida, enmendar algunos defectos y pulir el bronce con limas y papel esmeril muy fino. Todo este trabajo lo he efectuado a mano; el acabado artístico es un proceso muy largo y equivalente a la recreación de toda la obra. No habría permitido a nadie el realizar los acabados en mi lugar, dado que el tema de este bronce eran de mi propia idea y creación, y nadie más que yo podría haber llevado este trabajo a buen puerto, de un modo satisfactorio para mí

5.- *¿quién ha realizado la fundición?*

- La fundición cooperativa de los artistas, una sociedad de fundidores, ubicada en el 26, de la calle Bezout, en París

6.- *¿ ha dirigido o supervisado personalmente la fundición?*

- He dirigido la fundición en el sentido que les proporcioné la fórmula de aleación y un cierto número de indicaciones precisas. Pero no he supervisado la fundición misma puesto que es un tema de especialistas y no tiene nada que ver con el

aspecto artístico de la producción, aunque he ideado para verificar la exactitud de la fórmula de aleación y a dar al fundidor instrucciones sobre el modo en que quería que realizaran la fundición.

7.- en el momento de la fundición e inmediatamente después ¿ha intervenido personalmente sobre la pieza?

- He proporcionado las instrucciones acerca de la aleación y la fundición, y he verificado la pieza una vez concluida. A partir de este momento he empezado a trabajar, a rellenar los agujeros de aire, la cavidad de la salida y he pulido el bronce.

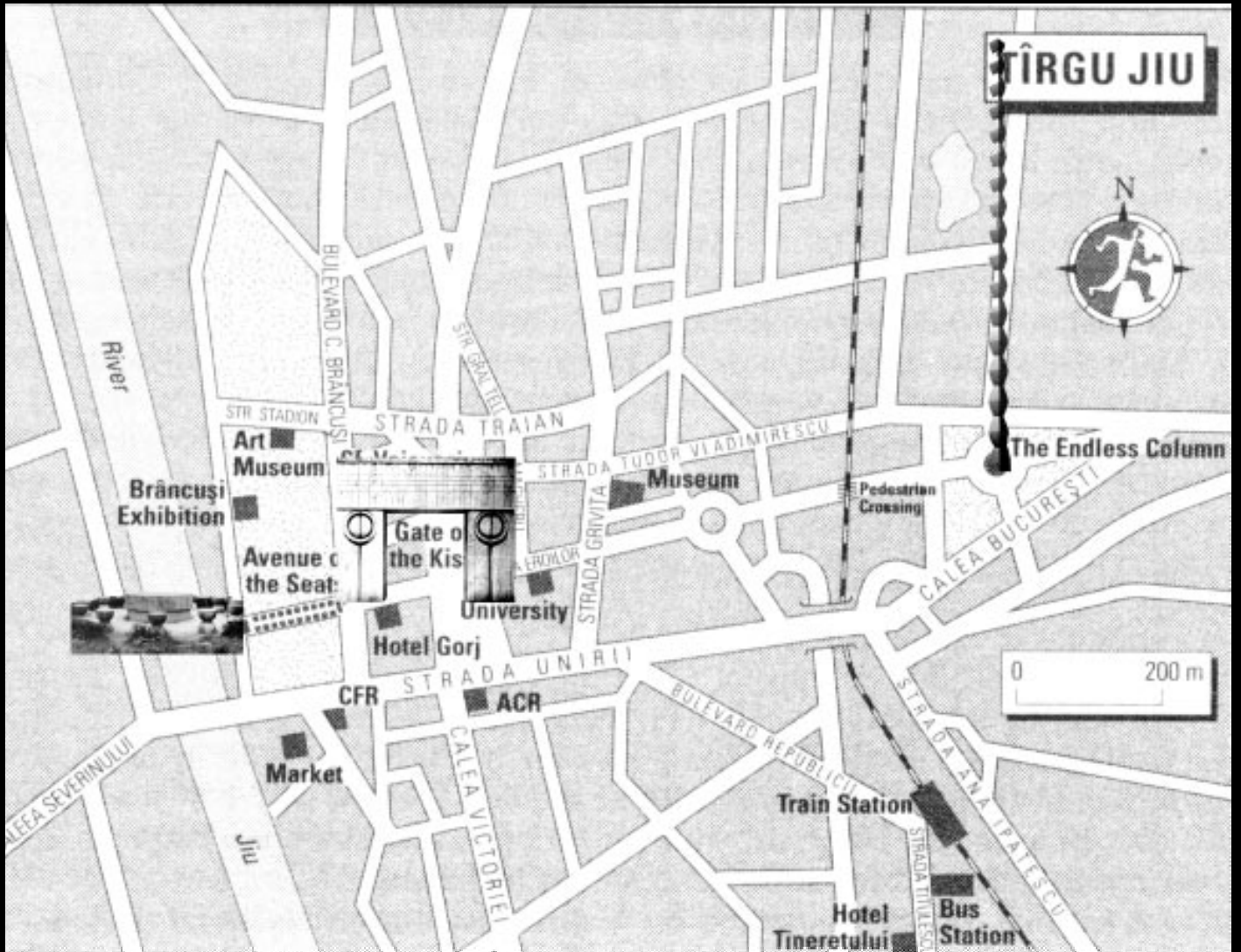
Las respuestas de Brancusi proporcionan una buena descripción de un lenguaje en **régimen autográfico** funcionando en dos fases. Una totalmente controlada por el escultor, la otra técnica. Finalmente la obra no puede desligarse de la historia de su producción.

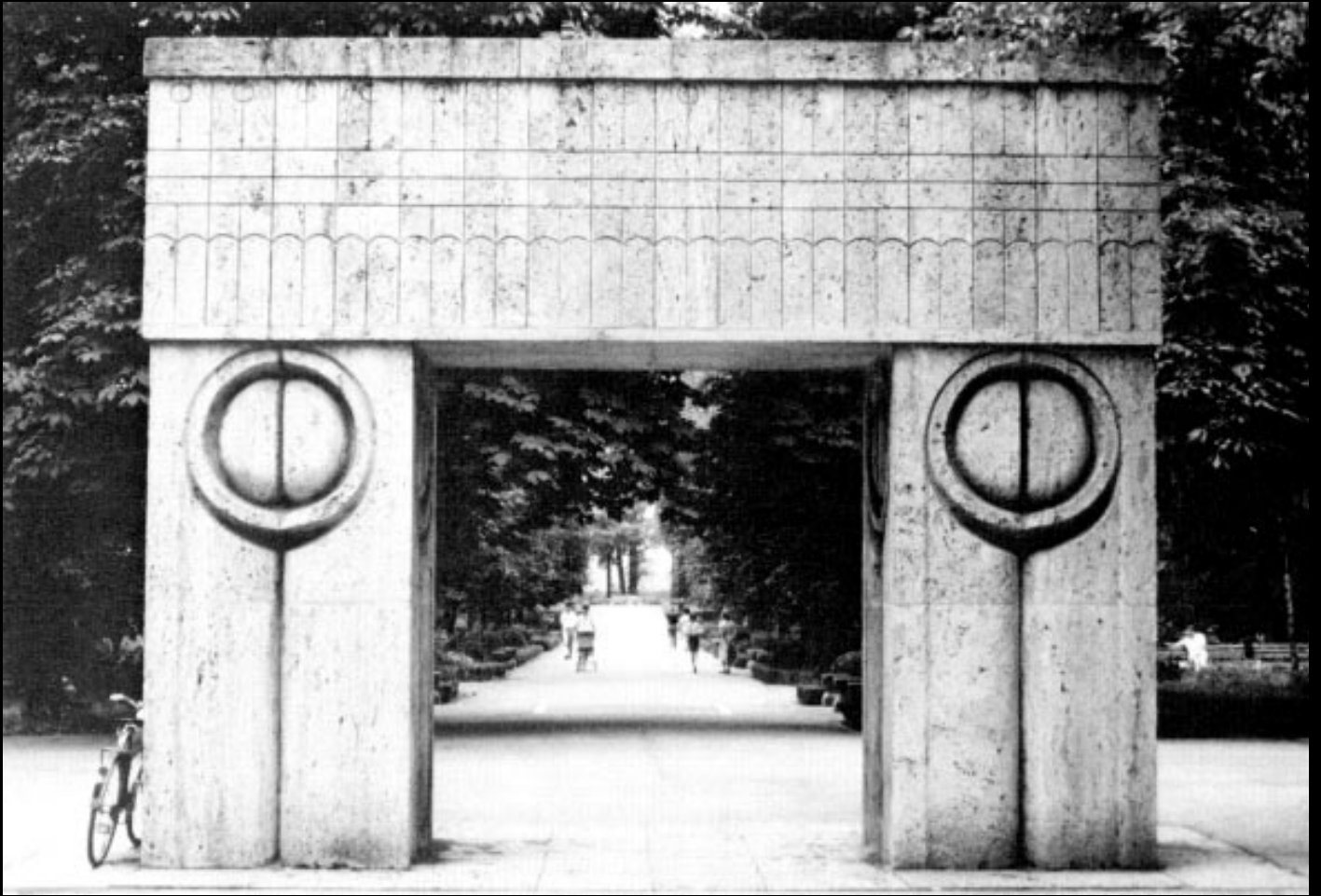
Este esquema de trabajo, es decir la utilización de un régimen autográfico, lo mantiene incluso en la producción de su conjunto escultórico en Tirgu-Jiu (Rumania), compuesto por cuatro elementos diferenciados:

- 1.- La columna sin fin
- 2.- La puerta del beso
- 3.- El paseo de los asientos
- 4.- La mesa del silencio

Durante la I Guerra Mundial, soldados rumanos detuvieron a las tropas germánicas en esta pequeña localidad cercana a la población originaria de Brancusi.

El escultor visitó el lugar y decidió el emplazamiento de las piezas, así cómo debería ser la unión visual entre las mismas, puesto que se distribuyen a lo largo de un eje de 1,2 Km.





En 1930, Brancusi plantea que le gustaría elevar una Columna sin fin en el centro de Bucarest.

En 1935 recibe el encargo , por parte de la Asociación Nacional de mujeres rumanas, de levantar un memorial den Tirgu- jiu.

Visita el lugar y decide el emplazamiento, al mismo tiempo que lo planea. Por fin en 1937 se inaugura el conjunto escultórico.

Diría Brancusi que en este proyecto, después de tantos años de profesión, se había sentido como un aprendiz.

El proyecto de una columna si fin monumental no era nuevo. En 1926, en el momento de una de las estancias de Brancusi en EE.UU, un titular del New York World, el del 3 de octubre, rezaba **"Brancusi, el escultor del Espíritu quisiera construir su "Columna sin fin" en el corazón de Central Park"**. En el artículo firmado por Flora Merrill se recogían las siguientes declaraciones de Brancusi *" me gustaría erigir mi Columna en Central Park... Me la imagino más alta que todos los edificios de alrededor; tres veces más alta que vuestro obelisco de Washington sobre una base de casi 60 metros. La construiría en metal. En cada elemento se podrían prever apartamentos habitables y, en la cima, construiría una Pájaro de oro, a punto de volar. Cada generación debería de construir un nuevo módulo, convirtiéndola realmente en una columna sin fin"*

Su estancia en los EE.UU, es polémica, no sólo por el juicio que hemos descrito sino por qué se atreve a criticar la estatuaria de la ciudad. La prensa lo critica y debe salir al paso *"las estatuas en los lugares públicos y jardines no tienen nada que ver con el entorno arquitectónico... Para crear la necesaria armonía sería necesario o eliminarlas, o derruir los edificios"*

Aunque por lo normal se considera a Brancusi un escultor anti- monumental, en el contexto que escribimos, debiéramos decir anti-public art, su trayectoria respecto al tema es larga e intrincada. Desde 1914 y de modo sistemático planea la realización de grandes obras en espacios abiertos, fundamentalmente urbanos.

Incluso llegaría a pensar en elevar una réplica monumental de su *Gallo*, en medio de los Campos Elíseos de París quizás como homenaje al símbolo nacional francés. Pero también soñaba en construir una gigantesca *Maistra* en el centro de Bucarest.. y...



El gallo (1935)
Bronce sobre soporte de piedra y de madera



Oldenburg
BatColumn (1977)
Chicago

En varias ocasiones inició la negociaciones para desarrollar alguno de estos proyectos., por ejemplo cuando en 1955, el mismísimo Mies van der Rohe, le propuso la ampliación de uno de sus *Pájaros* para el Seagram Building en Nueva York o cuando le encomendaron , también en 1955, una gigantesca Columna sin fin (de 400 m de altura y en acero inoxidable) para el centro de Chicago.

Nunca llegó a realizar estos proyectos, en el caso de Chicago y como cuenta Oldenburg, la ilusión de Brancusi la realizó el escultor americano con su monumental bate, o el propio Oldenburg llevaría a la realidad la ilusión de una gigantesca puerta del beso para el templo del amor - proyecto que Brancusi pensó en 1933- con la gigantesca pinza de ropa de Filadelfia.

Tampoco prosperó la posibilidad de desarrollar un trabajo para el edificio de la UNESCO en Paris que, en cierto modo fue el edificio clave par el inicio del arte público de postguerra y en el que intervinieron, Calder, Noguchi, Picasso, etc.

Pero no sólo pensó para él. En el monumento de Tatlin para la III Internacional vio una idea muy cercana a su "axis mundi" como llamaba a la Columna sin Fin. Brancusi ofreció al Tatlin la posibilidad de construir su Monumento en New York, Chicago, Bucarest o inclusive, en Tirgu-Jiu.

Sin embargo dos proyectos vieron en cierto modo la luz y uno de ellos se convirtió en realidad efímera.

En 1924, Brancusi estuvo a punto de perecer ahogado en las aguas de Sant Raphaël. Se salvó gracias a que pudo agarrarse a un trozo de madera flotante. Superado el susto y en la misma playa, Brancusi construyó, retomando la

terminología de Krauss, uno de los primeros emplazamientos que se conocen y lo denominó "templo del cocodrilo". Realizado con material rescatado al mar y con troncos de madera tenía forma de templo y en su centro se alzaba un altar que presidía una forma de cocodrilo, esculpida por Brancusi en un trozo de corcho.

El segundo encargo que estuvo a punto de realizar consistía en la construcción de un mausoleo para la tumba de la fallecida esposa del maharajá de Indore. Brancusi trabajó sobre el proyecto del que nos quedan algunos de los dibujos preparatorios, pero finalmente, por problemas de concepto y de compartirlo con su cliente el proyecto no prosperó.

Un último encargo, esta vez en competencia con Picasso, que tampoco llegó a realizar fue el tan traído y llevado monumento a Apollinaire en París. En 1948, la viuda Apollinaire, cansada de que Picasso no respondiera a sus demandas, inició los contactos con Brancusi. Pero una vez más el proyecto no volvió a prosperar.

Quizás porqué los monumentos de Brancusi son, realmente anti-monumentos y ¿qué mejor forma de llevar a cabo un anti-monumento que no realizándolo?

EL RÉGIMEN ALOGRÁFICO EN LOS LENGUAJES DE LA ESCULTURA

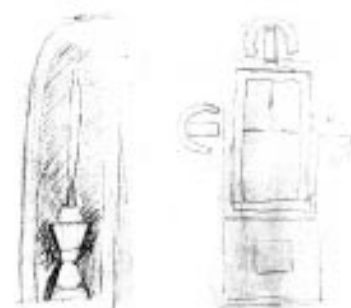
" Las prácticas alográficas se caracterizan por el empleo de un sistema, más o menos riguroso, de notación... La presencia de una notación es, al mismo tiempo, el signo y el instrumento de un reparto entre los caracteres obligatorios y facultativos de una ejecución y define la obra de arte por sus rasgos obligatorios"

Genette, G
1994, op.cit. 26

Por contra del régimen autográfico, la realización de una obra es independiente de la his-



Brancusi
Templo del cocodrilo (1924)
Madera. Desmantelado
Foto Brancusi



Brancusi (1936)
Dibujos preparatorios para un proyecto de templo - mausoleo

toria de su producción. Gracias a la notación se establece una codificación que permite la ejecución de la obra.

Las artes alográficas no son, constitutivamente, artes en dos fases, sino artes susceptibles de dos modos de manifestación. Las artes alográficas proceden obra a obra.

El paso de una obra de régimen autográfico a régimen alográfico supone, consiste, en una operación mental, más o menos consciente de análisis de las propiedades constitutivas y constituyentes, de la selección de las primeras en vista de una posible y correcta iteración.

EL MONUMENTO A APOLLINAIRE DE PICASSO. LA MAQUETA INTERMEDIA COMO SISTEMA DE NOTACIÓN

Puede sorprender que para la ilustración del régimen alográfico escoja el trabajo de un monstruo del arte como es Picasso. Sin embargo existen en esta obra varios elementos significativos para poder ilustrar las posibilidades de este régimen.

El primero hace referencia al propio programa de la obra, instituido no por Picasso sino por el mismo Apollinaire. Se ha citado por dos veces una pequeña parte del relato "El poeta asesinado" de Apollinaire. En estas citas veíamos como el Pájaro de Benin (representación de Picasso) pretendía erigir un monumento de "nada" a su amigo poeta.

Cronimantal, el poeta, áquel que había visto a Dios cara a cara, el alter ego de Apollinaire deja testamento y este consiste en la creación de un monumento. Un monumento de nada.

".. al día siguiente, (Tristouse y el Pájaro de Benin) a las nueve de la mañana, armados de almocafre, azada, pala y gubias, tomaron el camino del lindo bosque de Meudon, donde encontraron, en com-

pañía de su querida, al príncipe de los poetas. que se relamía de gusto pensando en la buena temporada que se había pasado en la Conserjería.

" En el claro del bosque puso el pájaro de Benin manos a la obra. En pocas horas cavó una zanja de medio metro de anchura por dos de profundidad.

" Luego almorzaron en el césped.

" La tarde consagra el pájaro de Benin a esculpir el interior del monumento a semejanza de Cromiamantal

" Al otro día volvió el escultor con unos obreros, que revistieron el hoyo de un muro de cemento de unos ocho centímetros de ancho, menos el fondo, que tenía 38 centímetros, de suerte que el vacío afectaba a la forma de Cromiamantal y su fantasma llenaba el hoyo.

" Pasados dos días volvieron al lugar del monumento el pájaro de Benin, Tristousa y el príncipe de los poetas con su querida. Llenaron el monumento con la tierra sacada de la zanja y al oscurecer plantaron encima un gallardo retoño del laurel de los poetas, mientras Tristousa Bailarincilla danzaba, cantando:

" No te aman todas, mientes;

Larán, larán, larán.

Cuando fue amante de la reina

Era rey, pues ella es reina.

Es verdad, es verdad, lo quiero

A Croniamantal en el fondo del hoyo.

Es él

Cojamos la mejorana

A la noche "

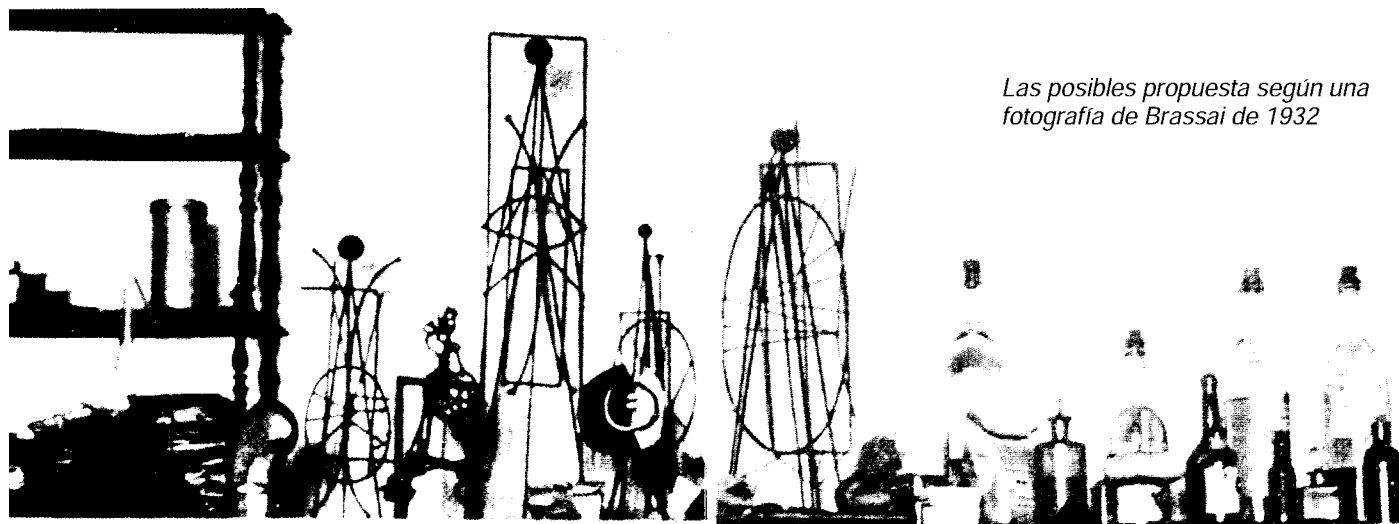
Apollinaire, G
El poeta asesinado
trd. de Rafael Cansino
Barcelona, Quaderns
Crema, 1996

Apollinaire muere en la realidad en 1919 víctima de una epidemia de gripe.

Picasso y sus amigos deciden erigir un monumento al insigne poeta. En 1921, Picasso recibe el primer encargo formal a través de un grupo ciudadano.

En 1929 vuelve a recibirlo de parte de las

autoridades de París. Por el momento han pasado 10 años. Picasso habla de la posibilidad de realizar el monumento a partir de las propuestas que durante 1928 ha trabajado en hierro con



Las posibles propuesta según una fotografía de Brassai de 1932

su amigo Julio Gonzalez. La propuesta no es aceptada porqué la esculturas se alejan demasiado del concepto conmemorativo que tiene el Ayuntamiento para erigir el monumento.

" ... a pesar de los miles e croquis, no ha cogido ni uno solo la mañana del día en el que se puso en la forja; su martillo sólo ole ha bastado para intentar realizar su monumento a Apollinaire. Ha trabajado en él durante largos meses consecutivos y lo ha terminado. A menudo repetía : Me siento de nuevo tan feliz como en 1912 "
" Esta obra original es una interpretación puramente escultórica con el máximo de expresión de la visión espiritual de la naturaleza, sintetizando el lado forma orgánica - característica primordial de la vida. Llena de fantasía y de gracia, tan bien equilibrada, tan humana, tan personal, esta obra hecha con amor y ternura en el recuerdo de su querido amigo que ahora no querría separarse de ella, no hacérselo saber al Padre Lachaise, en este bazar de monumentos donde nadie nunca o raramente ve. Desearía que este monumento se volviese relicario que guardase las

cenizas del sentido Poeta, pero que se le autorizase a colocarlas cerca de su casa, en el jardín... Y a menudo con los amigos, agruparse alrededor del que ya no está...

" (...) Por el contrario, en la escultura sin bloque, el bloque resultante de la ejecución de la obra es posible (si la materia lo permite) al dibujar en el espacio un solo lado de este brazo que cerrará el bloque. Que un ropaje disimule un lado de este brazo, se ha visto y aceptado mil veces, por ello no decimos nada nuevo.

*" Entonces, siendo **espacio** nuestra **materia** este bloque puede estar constituido alrededor de un vacío formando juntos un solo bloque. En la escultura en piedra, no hacen falta huecos. En la escultura habiéndoselas con el espacio son necesarios. "* (Julio González)

El monumento nunca se instalaría en el famoso cementerio de París. Aún más, el monumento como tal nunca se instalaría en París, ni en parte alguna del mundo.

El monumento parisiense a Apollinaire acabaría instalándose en la plaza de San Germain de Pres. Esta decisión del Ayuntamiento



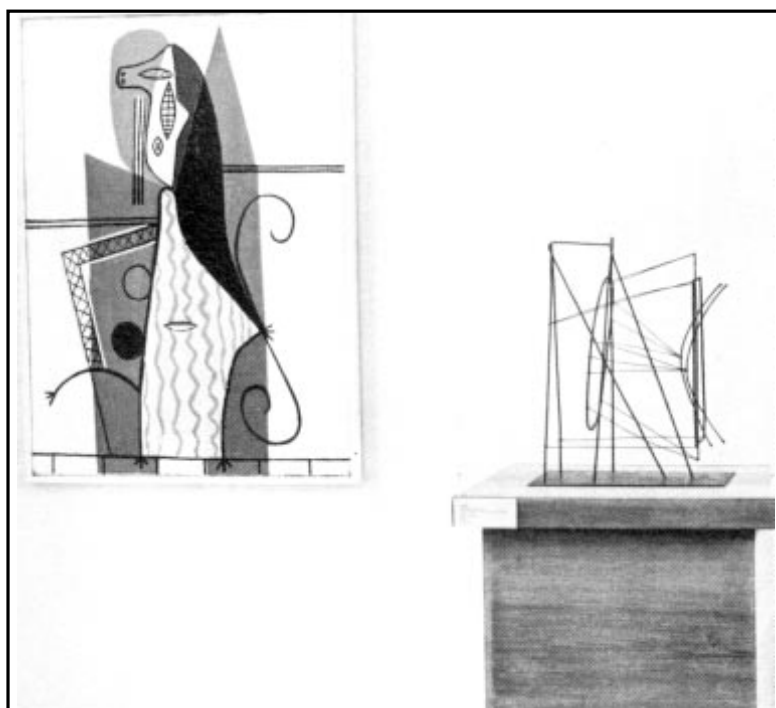
Inauguración del Monumento a Apollinaire en París. En la foto Jean Cocteau, Jacqueline, A. Salmón y A. Billy. Tras largas peripecias el monumento no es el que debía ser, sino un busto de Dora Maar.

Entre 1948 y el día de la inauguración del monumento se producen tiras y aflojas constantes entre Picasso, la viuda de Apollinaire y la comisión encargada del monumento.

La situación es tal que en 1952 se le encarga una propuesta a Perret y otra a Brancusi que no llegarán a término; en 1953 se hace un encargo formal a Matisse que no se cumple debido a la muerte del artista. Hay otra propuesta a Iche en 1954 .

En 1955, Picasso y la comisión acuerdan que el monumento consistirá en un busto de Dora Maar. Picasso no inicia el trabajo hasta que en 1956 J. Jaujoud, Director General de Bellas Artes del Gobierno francés no le hace el encargo.

Gonzalez, Julio
Picasso escultor y las catedrales (1932)
in
Julio Gonzalez. Dibujos.
Madrid. Ministerio de
Cultura, 1988



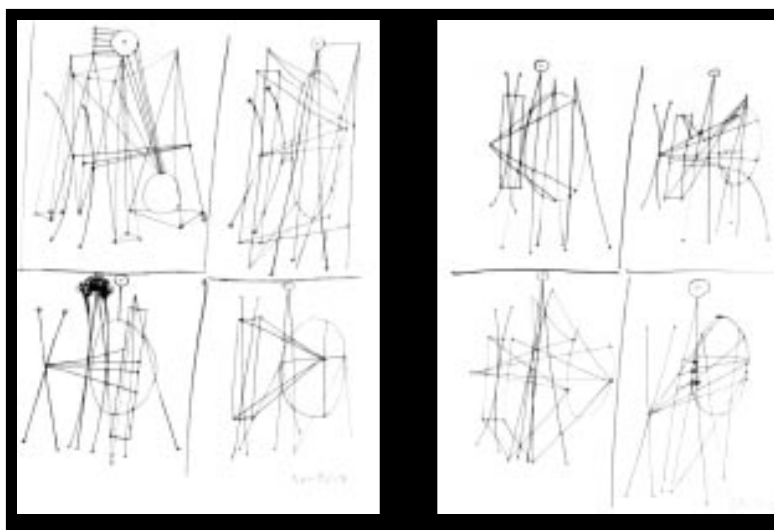
*Una de las propuestas junto al cuadro *Femme dans un fauteuil* (1927)*

to de París data de 1948 y hasta el 24 de abril de 1959 no será inaugurado.

El monumento que no debió ser. El monumento de París era todo lo contrario que el enunciado en el programa de Apollinaire y lo desarrollado por Picasso y Julio González.

Desde finales de la década de los cuarenta, Picasso se empieza a interesar en el desarrollo de sus obras a gran escala, como por ejemplo *El hombre de la oveja* (1943), fundida en bronce e instalada en 1950 en Marché de Vallauris, o las piezas en hormigón que desarrollará en diversas ciudades europeas y de las que en Barcelona tenemos el ejemplo el friso del Colegio de Arquitectos o en Nueva York, la Cabeza de Silvette (1968) en la Universidad del mismo nombre de la ciudad. En el caso de Chicago realiza además la obra del Civic Center (1967) esta vez en acero.

Los pequeños trabajos que fotografió Brassai y que Picasso ejecutó en compañía de Gonzalez, son una derivación directa de los carnets de Juan-les-Pins de 1924 y de Dinard-París de 1928, en los que se plantea a nivel de dibujo la posibilidad de construcción de espacio a partir de la conexión de puntos y líneas,



Picasso
Dibujos del carnet
Dinard- Paris, pp. 18-19
de agosto de 1928

Balzac, H

L'obra mestra desconeguda
Barcelona. Ed. del Mall,
1986

creando una serie de constelaciones. Parte de estos dibujos los va a utilizar en la ilustración del libro de Balzac *La obra de arte desconocida* (1931)

Kahnweiler, D.H.

Les sculptures de Picasso
Paris. Dunod, 1949

En términos parecidos a los expresados por Gonzalez, Kahnweiler (1949) dice " *las construcciones en alambre...constituyen una especie de dibujos en el espacio (el concepto como se recordará es de Gonzalez), pero forman, al mismo tiempo, los primeros pasos hacia la conquista, por la escultura, de un dominio que siempre había pertenecido a la arquitectura: la creación de espacios. No sólo son un trazo dibujado en el espacio, sino que delimitan los fragmentos*"

Lichtestern, C

Picasso Monument a
Apollinaire.
Paris. Adam Biro, 1990

Como señala C. Lichtestern la correspondencia entre las constelaciones en el cielo y el dibujo den el espacio lo que atraerá la atención de Picasso entre 1924 y 1928. Es decir durante el período exacto en que trabajó en la elaboración del monumento a Apollinaire.

Aunque algunas de las esculturas monumentales de los 60 tienen sus orígenes en los trabajos desarrollados en los carnets llamados *Metamorfosis* y especialmente el cuadro " *Cabeza de Mujer*" de 1929, la que hemos mencionado en Chicago, debe sus orígenes al trabajo desarrollado en otros carnets y esculturas (también entre 1927 y 1930) que tienen por denominador común la cabeza de mujer.

En 1962, realiza unas maquetas intermedias de dos de los trabajos de 1928, a escala de 2 m y 1,5 m respectivamente. Cuando en 1972 R. Penrose introduce a William Rubin, entonces director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, a Picasso, plantean la posibilidad de instalar una versión del monumento a Apollinaire en el jardín del Museo.

Picasso cede a Rubin una de las maquetas intermedias, a fin de que ejecuten una versión



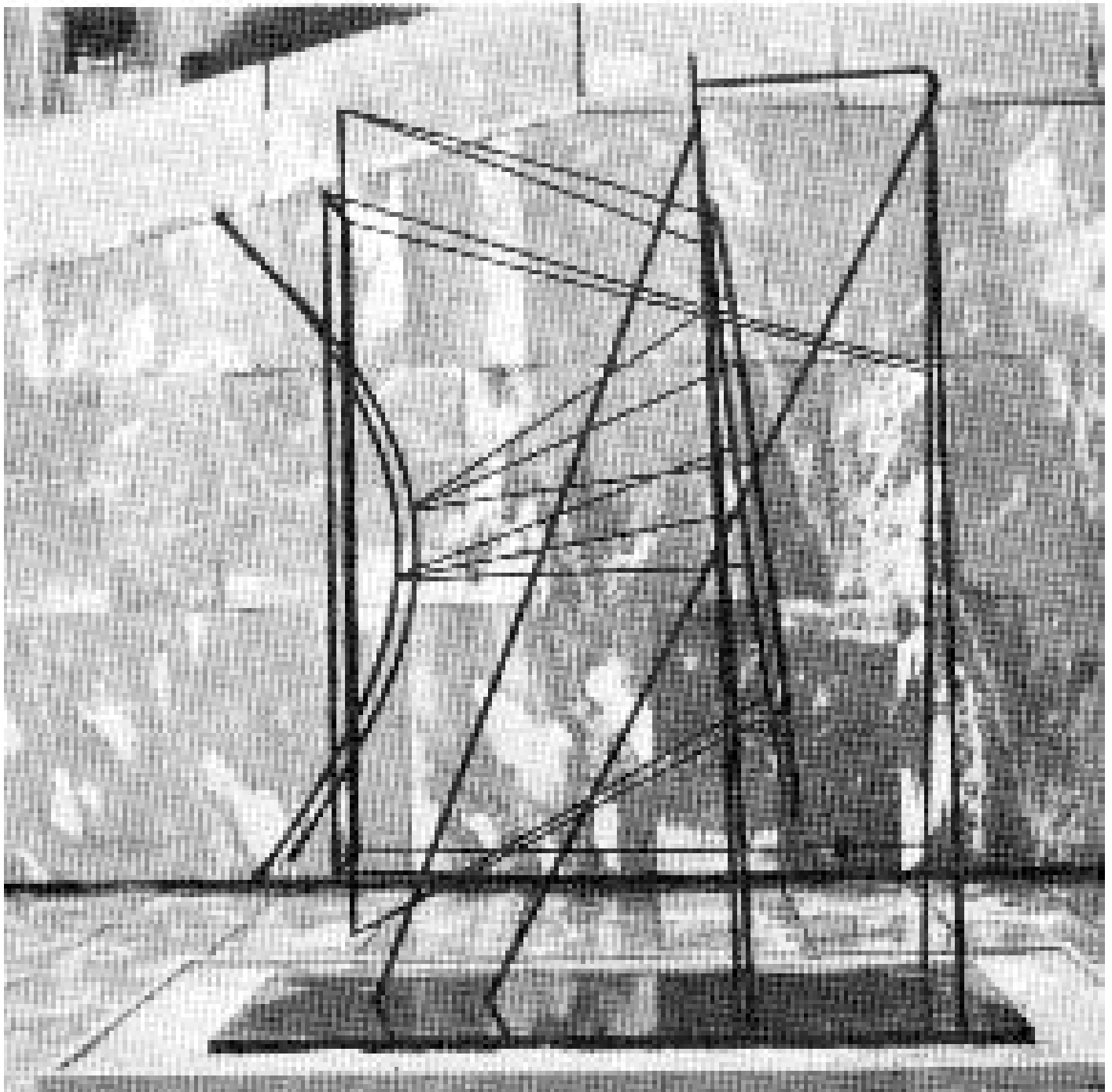
Picasso (1928)
Figura S/P 68.
hierro y latón. 60,5 x 15 x 34
París. Museo Picasso

monumental. Esta maqueta está en New York, puesto que en 1979, Jacquelin Picasso la donó al Museo.

La versión monumental de Nueva York la realizó en acero corten Maurice Brouha en 1972. Brohua era en aquel momento asistente del escultor americano.

El monumento fue finalizado en 1973 y Picasso, por el entonces nonagenario, siguió el proyecto desde Mougins a través de fotografías, sin intervenir directamente en la realización del mismo.

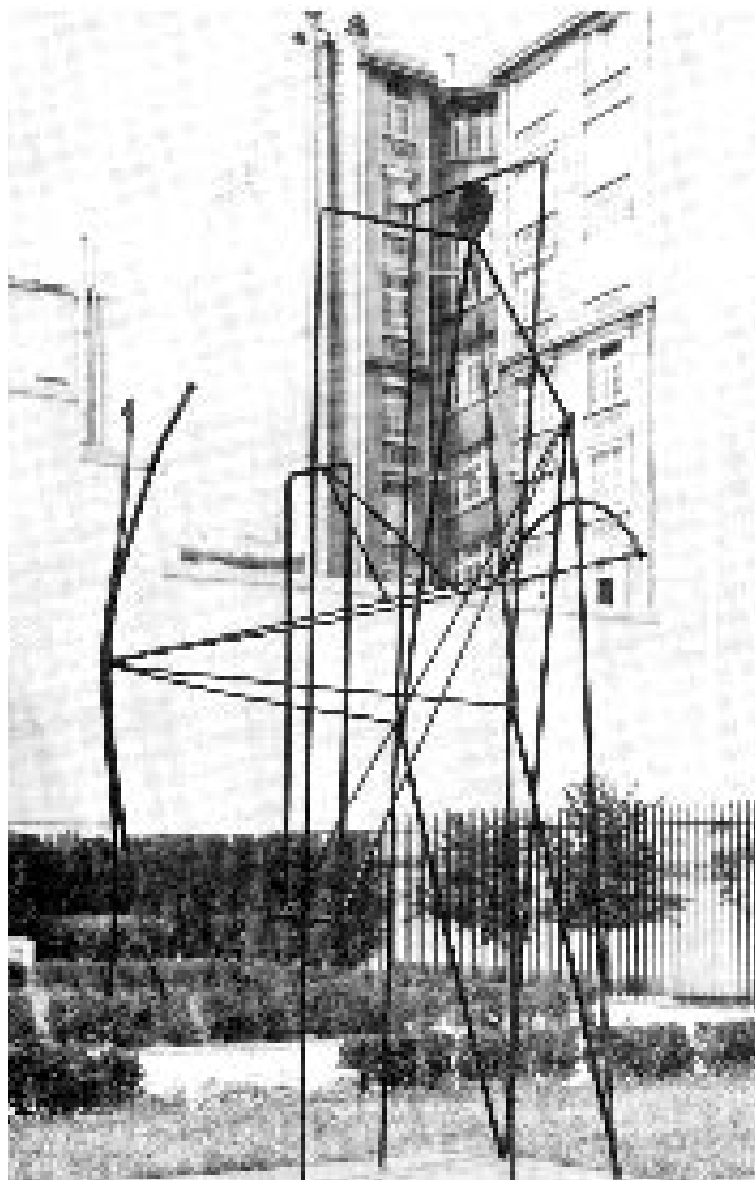
Picasso
Monumento a Apollinaire
1973. Nueva York



Años después (1984) fallecido ya Picasso, Dominique Bozo, por el entonces directora del Museo Picasso en Paris, propone la realización del monumento en París en el Museo.

Supervisado por ella misma el monumento lo realizan los artesanos de la escuela de maestros metalúrgicos de Longway en París.

Por fin París tiene el monumento a Apollinaire que quisiera Picasso. Por fin Picasso ha cumplido el programa de Apollinaire. Eso si con un cambio de registro en el régimen del lenguaje



MODOS DE RELACIÓN ESTÉTICA

En el análisis del régimen del lenguaje hemos podido comprobar como los dos casos analizados corresponden a distintas utilizaciones del régimen de lenguaje, pero en cualquier caso el modo de relación estética que plantea el artista es de tipo autogenerado.

Este tipo de relación consiste en plantear la solución a una determinada demanda desde la utilización de un código propio, elaborado como lenguaje.

La masiva introducción de escultura en Barcelona en el período olímpico respondió también a estos criterios. Se invitaba a los artistas, se les planteaba una solución , pero tenían total libertad para desarrollar sus propias fórmulas.

Existe sin embargo la posibilidad que, tanto en un régimen como en otro, el modo de relación estética sea alogenerado.

En principio hemos encontrado algunas señales. Unas provenientes del análisis de los trabajos de Barcelona, otra en las opiniones emitidas por Brancusi. La alogeneración de los modos de relación no significa, única y exclusivamente, que alguien exterior determine las características del trabajo a realizar.

Al contrario, en el caso del Arte público, la alogeneración proviene de forma sistemática del análisis del contexto y de las características del emplazamiento. Ambos factores pueden obligar a la introducción de modificaciones sustanciales en el modo de relación estética entre el escultor y la obra.

PASAJES DE DANI KARAVAN

La obra de D. Karavan se caracteriza por una serie de recursos de lenguajes muy bien establecidos.

Estos recursos se refieren a la gramática de las formas y al vocabulario de los materiales. En cuanto a la primera formas geométricas simples que nunca están cerradas del todo, se articulan con los materiales: arena, vegetación, agentes atmosféricos, hormigón, madera.

La gramática y el vocabulario se combinan en una sintaxis claramente narrativa que tiene como elementos articuladores: la plaza, la escalera, el túnel, el recorrido.

En l caso de Pasajes (1994) se introduce un cambio importante en el vocabulario de los materiales, debido a las condiciones del entorno donde debe operar la obra. El hormigón desaparece y deja paso al acero corten. Es una simple sustitución que no afecta a la estructura de la obra, ni de esta con la serie del artista, pero que viene determinada de una forma externa al propio artista.



Karavan, Dani (1994)
Entrada al tunel de la obra
Pasajes, homenaje a W.
Benjamin.
Port Bou (Girona)

CONCLUSIONES SOBRE LENGUAJES

En apartados anteriores, al hablar de proyectos veíamos una clara correspondencia entre los contenidos temáticos y el desarrollo académico de los mismos.

¿Qué sucede en el caso de los lenguajes?. En primer lugar queda claro que es necesaria una introducción de contenidos que permita saber de que estamos hablando al enunciar el término lenguajes.

En segundo lugar y siguiendo la argumentación desarrollada hasta ahora también queda claro que

- 1.- Sólo conceptualmente podemos hablar de lenguajes y ello desde una perspectiva teórica importante
- 2.- Si entendemos los lenguajes en cuanto a los aspectos de estilo y tendencias, la Historia del Arte será la que nos proporcionará determinadas respuestas.
- 3.- Si hablamos de lenguajes como el dispositivo señalado anteriormente (Teoría del artista + Saber técnico + Regímenes de inmanencia + Modos de relación estética), tan sólo el estudio de casos es la vía apropiada. Un estudio de casos que se articule en una trama intertextual que permita la comprensión y extrapolación de los resultados del estudio.

Así el desarrollo de estos contenidos tendrá que abarcar los aspectos teóricos, históricos y la investigación sobre casos concretos que permitan una articulación sistemática de lo que podemos entender como lenguajes.

Los contenidos narrativos del itinerario curricular Escultura Pública deben comportar aspectos de los que han aparecido en el desarrollo de las páginas anteriores?

- El tránsito de la representación al espacio desde una perspectiva histórica, en cuanto que el espacio se constituye en el objeto del lenguaje en Escultura Pública
- El análisis y la crítica al concepto de monumento
- El análisis de la aparición de nuevos paradigmas de lenguaje como puede derivarse de lo estudiado de las propuestas de Krauss o Brea

Los objetivos de las asignaturas de lenguajes serán:

- Comprender y aprehender las diferencias entre el lenguaje escultórico institucionalizado y el pertinente a los proyectos de escultura pública
- Sistematizar conceptos sobre espacio en referencia al campo intertextual en el que intervienen escultura, arquitectura, urbanismo, etc

En el orden más práctico será importante hacer reconocer las diferencias de trabajo en un régimen de lenguaje autográfico y alográfico, así como en los modos de relación estética (autogenerada y alogenerada)

La concreción en un temario sería como sigue para las dos asignaturas que configuran la parte de materia dedicada a lenguajes.

Lenguajes I (3er curso)

Apartado teórico. Fundamentos

- El problema del lenguaje del arte
- Teoría del autor
- El saber técnico. Importancia de las relaciones intertextuales

Historia y genealogía

- Evolución de la escultura monumental desde mitad del s.XIX
- Paradigmas
- Relaciones interiores y exteriores al campo del arte

Análisis de casos

A título orientativo se proponen:

Rodin • Gaudí • Jujol • Picasso • Clará •
 Brancusi • Gargallo • Art Deco • Añlin •
 Duchamp • Calder • Noguchi

Lenguajes II (3er curso)

Apartado teórico. Fundamentos

- Régimen autográfico
- Régimen alográfico
- Modo de relación autogenerado
- Modo de relación alogenerado

Historia y genealogía

- Nuevos paradigmas de la Escultura post-Vanguardias: arte conceptual, minimal art, earthworks, landart, bodyart
- El concepto de arte público y sus posibilidades de lenguaje.
- La problemática arquitectura - escultura
- Nuevos conceptos de monumentalidad en relación a los procesos de regeneración urbana

Análisis de casos

A título orientativo se proponen:

Moore • Chillida • Serra • Oldenburg •
Alfaro • Calatrava • Christo • Llena •
Roselló • Subirachs • Armajani •
Wodiczko • Haake • Karavan

A VUELTA CON LOS PROYECTOS

Todo proyecto versa sobre algo y quiere conseguir alguna cosa. Dicho en otros términos, todo proyecto posee un objeto formal y unos objetivos de transformación de conocimiento-realidad mediante determinadas herramientas de manipulación del objeto formal y de planificación del camino a recorrer.

Todo proyecto consiste en la transformación de una idea en una plasmación objetual, llámese partitura, fórmula química, empresa o escultura.

Proyectar no es más que pensar y actuar de una determinada manera, utilizando una determinada lógica de acción.

Proyectar, en definitiva, consiste en establecer un modelo, evaluarlo y, finalmente, ejecutarlo.

Los procesos de establecimiento de modelos, de evaluación y ejecución diferirán entre sí debido en buena parte a:

- (1) la capacidad del proyectista, esto que ahora se llama *know-how*;
- (2) los usos del área disciplinar en la que se halle, de su contexto de conocimiento, lo que actualmente en terminología inglesa se llama *state of the art*.

El alcance y validez del proyecto, dependerán en última instancia de la capacidad de teórica del área de conocimiento en la que se mueve el investigador y de las habilidades procesuales y técnicas de las que éste disponga.

La simple transformación de la materia mediante manipulación sensorio-motriz no basta para la definir su resultado como producto de un proyecto.

La contemplación intuitiva formulada en una serie de opiniones sobre determinada realidad no pueden definir un proyecto debido a su ambigüedad.

La repetición mecánica de patrones aprendidos suponen únicamente los aspectos más superficiales del proyecto.

Retomando el aforismo nietzschiano un proyecto supone bailar con las cadenas para conseguir la libertad, de conocimiento, de acción o de producto.

Es por ello que un proyecto es intrínsecamente distinto de otro proyecto, a menos que las soluciones aportadas respondan exactamente al abordaje del mismo objeto formal y en las mismas condiciones de producción de conocimiento. Pero es seguro que jamás hallaremos duplicadas las mismas condiciones.

Así pues, un proyecto se define por su especificidad de modelo-respuesta al problema planteado. Sin embargo esta afirmación sólo es verdadera en cierto sentido. No existe la situación idónea en la que un *investigador*, de *motu proprio*, sin necesidad de responder ante alguien que no sea sí mismo, aborde un proyecto determinado.

Se ha mencionado a Brunelleschi como introductor del actual concepto de proyecto. Pero lo que raramente se plantea a nivel historiográfico, posiblemente por la distorsión ideológica que el concepto *renacentista* ha sufrido desde la óptica neoclásica y romántica que otorga a los hombres de un periodo determinado el estatuto de hombres esencialmente libres, ha sido el de las condiciones materiales en la que es posible pensar en términos proyectuales.

El concepto renacentista de proyecto es posterior y queda englobado en el concepto de

contrato como regulador de la actividad entre hombres libres. Contrato verbal basado en una estricta moral personal; contrato escrito fundamentado en el conjunto de reglas administrativo jurídicas que definen los marcos de relación interpersonal .

La existencia del contrato, como fundamento para el desarrollo del proyecto, supone necesariamente una intencionalidad. Los proyectos no se desarrollan porqué sí. Los proyectos tienen una finalidad que sobrepasa la relación epistemológica entre el investigador y su objeto formal. Los proyectos son funcionales al conjunto de la actividad social, con mayor o menor sujeción a unas condiciones estrictas, pero con una intrínseca responsabilidad social.

Un individuo es incapaz de establecer el proyecto de su vida, entendido como un plan. Tan sólo es capaz de **imaginarlo** y de establecer los argumentos, **los mitos**, ordenadores del sentido de sus actos en relación al plan vital , y traducirlos a través del lenguaje o *tekné* apropiados en un conjunto de **proyectos** concretos.

En cualquier caso su vida será la serie de un conjunto de proyectos distintos. El proyecto es finalista, se deben obtener unos resultados. Pero el proyecto no es un *en sí* finalista.

El proyecto debe entenderse, pues, como el proceso dialéctico que se establece entre las estructuras internas de la persona, y los condicionantes del medio externo.

Como se señala en el gráfico anterior no sería lícito extrapolar este concepto más allá de la dimensión humana. En cuanto ser fundamentalmente **imaginario y fabulador**, el hombre es capaz de generar planes, que a su vez generan programas, que a su vez generan proyectos, que a su vez generan planes, que a su vez generan proyectos, que a su vez....

En el sentido literal que utilizaremos el término de proyecto, siendo, como hemos avanzado, el fruto de un contrato, la introducción del concepto de proyecto supone en buena parte el reconocimiento de la existencia del sujeto.

La existencia del sujeto y de las relaciones de poder entre sujetos. No es de extrañar que este concepto sea eminentemente urbano y aparezca en las ciudades estado italianas del Renacimiento en las que dominaba la actividad mercantil.

El desarrollo del pensamiento renacentista, aunque anteponga las ideas de orden y proporción a cualquier otra, genera cuatro de los instrumentos clave que han posibilitando nuestra visión del mundo y nuestra forma de movernos en él:

- (1) **el balance**, sistema armónico de contabilidad que permite una explicación racional del beneficio y que desarrolla Fra Luca Paccioli en la Divina Proporción.
- (2) **el contrato mercantil**, que define en buena parte el desarrollo del arte renacentista a través de los *libretos*.
- (3) **el pensamiento proyectual** que supone un alejamiento de la inmediatez de los procesos y que permite la clara distinción entre el pensar y el actuar, entre la ideación y la ejecución y que tiene su culminación en lo que se ha venido en denominar método científico.
- (4) **el sujeto**. Sujeto mercantil, pero sobre todo sujeto para el libre albedrío, que verá sus culminación en la Reforma y en las nuevas ideas sobre la relación cuerpo-mente que conducirán, por una parte a la problemática de la enfermedad, especialmente de la enfermedad mental, y por otra a los primeros planteamientos del *estilo de vida*, concepto reflejado en la literatura de

la época (Castiglione, Cellini, Garcilaso, Fray Luis de Leon, Francisco Delicado, Chaucer, More, Erasmo, etc) y que expresará una dialéctica constante entre la vida *natural*, replegada en el campo y la vida *mundana* propia de la ciudad a la que se puede contraponer la *utopía*.

El estilo de vida se refleja también en los criterios de organización del espacio urbano (piazza, fontana, palazzo, villa, giardino) así como en el inicio de un cambio substancial en la consideración de la vivienda con la introducción de la *privacidad*.

Estilo de vida que tiene su correlato individual en la imagen, en la *mis en scène*, en la organización de los actos, movimientos y presencias propios de la *urbanidad*.

En la actualidad y en el contexto universitario, tan sólo las carreras de arquitectura, ingeniería, diseño y en algunos casos Bellas Artes, mantienen algún curso bajo la rúbrica *Proyecto*, término banalizado al extremo debido a su hiperpresencia, identificado con proceso, sobre todo a partir de ciertas malas interpretaciones de los postulados del arte minimalista.

El resto de las carreras mantienen este concepto en el terreno más restringido de la investigación. Se participa en proyectos europeos, se contratan proyectos con empresas, se solicitan proyectos de investigación, etc.

Por otra parte, y en los últimos años, ha ido tomando cuerpo un nuevo campo disciplinar, el del *Project Management* o gestión de proyectos, muchas veces a caballo entre la economía y la ingeniería. En buena parte de la literatura sobre el tema, existe una cierta submisión del concepto de proyecto al de **planificación**.

Existen, sin embargo ciertos conceptos metodológicos de esta nueva disciplina, que facilitarán la emergencia del sentido de estas cuestiones preliminares.

Desde el punto de vista del **Project Management**, un proyecto se define como una actividad que tiene un principio y final bien definidos. Para su efectividad el proyecto requiere de una gestión, entendida como el conjunto de decisiones que hacen que las actividades se desarrollen eficazmente entre las personas.

Tanto el proyecto como su gestión deben responder a una serie de fases específicas. El primer paso, el decisorio, consiste en la precisa definición de los objetivos del proyecto, las aptitudes necesarias para desarrollar el proyecto y las constricciones a las que el equipo de trabajo se verá sometido.

La definición del proyecto proporciona la información necesaria para planificarlo, al identificar una serie de objetivos y de criterios de control para verificar que se han conseguido.

El primer paso en el diseño de un proyecto es el establecimiento del **SOR** (Statement of requirements). Decíamos anteriormente que el contrato subyace al proyecto y, en este sentido, las necesidades o intereses de un comitente deben quedar claramente especificados. El SOR debe definirse sin ambigüedades y ser inteligible por las partes contratantes. Normalmente para comprobar que las partes hablan el mismo lenguaje es necesario establecer una serie de criterios.

Podemos dividir estos criterios en tres categorías:

- Esenciales: aquellos que necesariamente deben cumplirse

- Importantes: necesarios para conseguir los esenciales
- Complementarios: los que estaría bien tener

Acordados los objetivos, una compleja máquina de planificación y control entra en funcionamiento.

No viene al caso entrar en la descripción de las técnicas y procedimientos propios de la gestión de proyectos.

Oriol Bohigas, planteaba analizando la actuación del Ayuntamiento de Barcelona en la regeneración de la ciudad que era fundamental establecer la distinción entre plan y proyecto. « *(sería necesario) substituir el actual sistema de planeamiento por una serie de modelos de contenido y de gestión, que aún no estando formalizados ofrezcan las bases programáticas para la redacción coherente de proyectos en los ámbitos espaciales y temporales adecuados*»

Sin entrar a matar en una discusión que nos podría llevar otro libro y que es específica del urbanismo, Bohigas plantea la necesaria distinción entre:

- (1) los instrumentos de análisis, gestión y operación a gran escala, espacial y temporal, los *planes*, y
- (2) los instrumentos de análisis, gestión y operación controlables dentro de una escala, temporal y espacial, de dimensionado humano, del *ser que está aquí*

Lo que en el fondo plantea Bohigas es la cuestión de la relación y jerarquización entre plan, programa y proyecto.

Sin embargo es necesario plantear la necesidad de relativizar la posible jerarquía entre estructuras y establecer su mutua interdependencia.

Si nos fijamos en el nuevo esquema veremos aparecer una concepción del hombre radicalmente distinta. Esta concepción haría recaer todo el peso de la organización de la conducta humana, de su manifestación o sentido en una estructura final, capaz de estructurar estructuras jerarquizadas.

Esta concepción entiende el orden del mundo, su sentido desde el punto de vista de una mirada exterior a él. En el caso idealista en una concepción de un Dios o de una Idea, que está más allá de la realidad.

En el caso de la materia se origina un determinismo que en muchas ocasiones, como la historia nos ha demostrado, nos conduce a las barbaridades totalitarias.

La imaginación perdería su capacidad fabuladora, para tornarse en capacidad reveladora de la idea. La idea determinaría las estructuras del mitemos y éstas, a su vez, las estructuras del lenguaje.

A nivel superficial los resultados no pueden ser más evidentes en el entramado de nuestras caóticas ciudades. Los planes, sustentados en las estructuras cerradas y circulares, han generado programas finalistas de los que emanan una serie de proyectos, entendidos como la plasmación fidedigna del plan. En este contexto nuestra única función es la de llegar a ser *mantenedores de primera* con las expectativas puestas en la llegada del inspector.

En el terreno de la psicopatología el esquema que estamos describiendo corresponde de pleno al terreno de la enfermedad mental. Efectivamente el pensamiento circular, sacado de su dimensión propiamente operativa, conduce inevitablemente a los cuadros obsesivos. Los cua-

dros obsesivos, cuando la idea, lo ideal, predomina sobre el principio de realidad, conducen obligatoriamente a la psicosis.

En el contexto que estamos abordando en este trabajo, podríamos apuntar que una actitud abierta frente a los conceptos de plan, de programa y de proyecto, debería traducirse en una actividad de gestión, de articulación entre el interior y el exterior, de profundo enraizamiento del ser individual en su entorno.

Una operación a realizar con sumo tacto, con suma delicadeza, introduciendo redes de solidaridad en el entramado de este exterior-interior que es la institución universitaria.

La adopción del otro modelo conduce, fatalmente, al anquilosamiento, a la burocratización, al nepotismo. Al caos entendido como la entropía llevada a su último extremo.

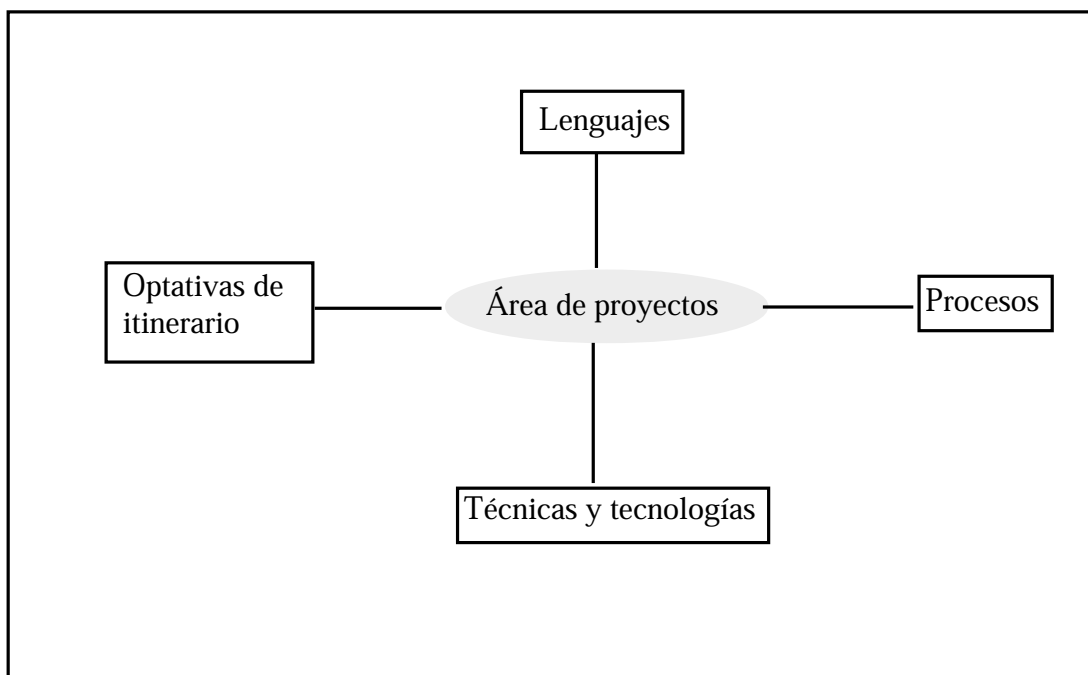
La burocracia universitaria, traducida en un pensamiento administrativista de aplicación estricta de reglamentos, planes, estatutos, etc. sólo puede producir la muerte del ser, la paralización de la vida y la destrucción del proceso que supone la actividad universitaria.

Desde el punto de vista académico proyectos nos aparece:

- 1.- como gran área de actividad del itinerario
- 2.- como un conjunto de asignaturas a desarrollar

En cuanto área de trabajo, Proyectos engloba el conjunto de las materias a desarrollar en el itinerario, puesto que todas ellas contribuyen al desarrollo de los proyectos propuestos, al mismo tiempo que el desarrollo del pro-

yecto requiere de los contenidos impartidos en las asignaturas.



Esta articulación no significa una pérdida de autonomía de las distintas asignaturas. El principio de la subsidiariedad que reclamábamos para la regeneración urbana, lo podemos aplicar aquí.

Por ello es importante la organización de los contenidos de las asignaturas, la autonomía propia de cada profesor, eso sí de modo coordinado.

Los objetivos de las asignaturas etiquetadas como tal de proyectos serán:

- Introducir y guiar al estudiante por la experiencia proyectual
- Adquirir las bases metodológicas necesarias para el desarrollo de proyectos especialmente de proyectos complejos
- Entender y manejar las diferencias entre el desarrollo de trabajo en régimen alográfico y autográfico y en modo de expresión autógenerada y alogenerada

Introducción al Proyecto (3er curso)

Apartado teórico. Fundamentos

- Introducción a la teoría del proyecto
- Condiciones epistemológicas
- Genealogía y valor del concepto

Metodología

- Conceptos básicos en la realización de un proyecto
- Fases del proyecto
- Tipología de proyectos

Análisis de casos

Sólo aquellos que estén bien documentados, lo que requiere la investigación previa

Como ejemplo:

- Kounellis en Configuraciones Urbanas
- Karavan y los Pasajes

Proyectos I (4º curso)

Apartado teórico. Fundamentos

- Estado del arte y documentación
- Anteproyecto y memoria descriptiva
- Proyecto y memoria técnica

Metodología

- Proyecto y proceso en dialéctica
- Análisis y diseño de fases
- Introducción a la gestión del proyecto

Análisis de casos

Sólo aquellos que estén bien documentados, lo que requiere la investigación previa

Como ejemplo:

- Remesar, A / Cerda, J y otros

Puntos de información en Zona Franca

Proyectos II (4º curso)

Apartado teórico. Fundamentos

- Acceso a proyectos. Los concursos públicos
- Presentación del proyecto
- Economía y marketing del Proyecto

Metodología

- Gestión de recursos
- Planificación y control
- Evaluación calidad

Análisis de casos

Sólo aquellos que estén bien documentados, lo que requiere la investigación previa

Como ejemplo:

- Remesar, A y equipo
- Anteproyecto de ideas para la nueva boca de entrada al Puerto de Barcelona

RECURSOS DOCENTES PARA EL DESARROLLO DEL ITINERARIO

En principio se dispone de los propios del Departamento o de aquellos gestionados por el equipo del itinerario.

Existe y está en marcha un proyecto interno de cara a elaborar una serie de materiales y recursos docentes

RECURSOS INTRANET

El acceso a la información vía internet en circuito interno, posibilita la creación flexible de materiales ODL (Open and Distant Learning) a utilizar por el estudiante o el investigador.

Proyectos en estudio

- **Tipologías de elementos urbanos a cargo de A. García**
- **Técnicas y tecnologías escultóricas a cargo de J. Vila**
- **Introducción al proyecto (A. Remesar)**

RECURSOS VIDEO

Se está elaborando una serie titulada Barcelona Suit que pretende analizar desde la óptica del artista, el analista o el político, los procesos desarrollados en Barcelona a nivel de Arte público y diseño para el espacio público

PUBLICACIONES

Ediciones papel

- Desarrollo de la publicación *@rt public* consistente en la creación de documentos sobre artistas, sean traducciones de escritos, sean estudios sobre los mismos

Ediciones electrónicas

En el site de que se dispone en la webn de la Universidad (<http://www.ub.es>)

/escult/1.htm) se pueden consultar
diversas ediciones

SEMINARIOS Y PRESENCIA DE PROFESORES INVITADOS

Como ejemplo, a lo largo del curso 1996-1997 y a nivel de todos los ciclos del recorrido contaremos con la presencia de:

Artistas:

- Dani Karavan (Israel)
- Antoni Rosello (Barcelona)
- Cristina de Paul (Ohio)
- Don Harvey (Ohio)

Críticos y teóricos

- Sarah Selwood (Londres)
- Anthony Bovaird (Birmingham)
- Jan Verwijnen (Helsinki)

Arquitectos

- M.A. Roca (Cordoba. Argentina)
- J. Busquets (Barcelona)

Políticos

- Antoni Lucchetti (Ayunt. Barcelona/IC)

Empresarios o técnicos

- J. Rodriguez Marin (Port 2000)
- E. Pages (ERCO)

INVESTIGACIÓN

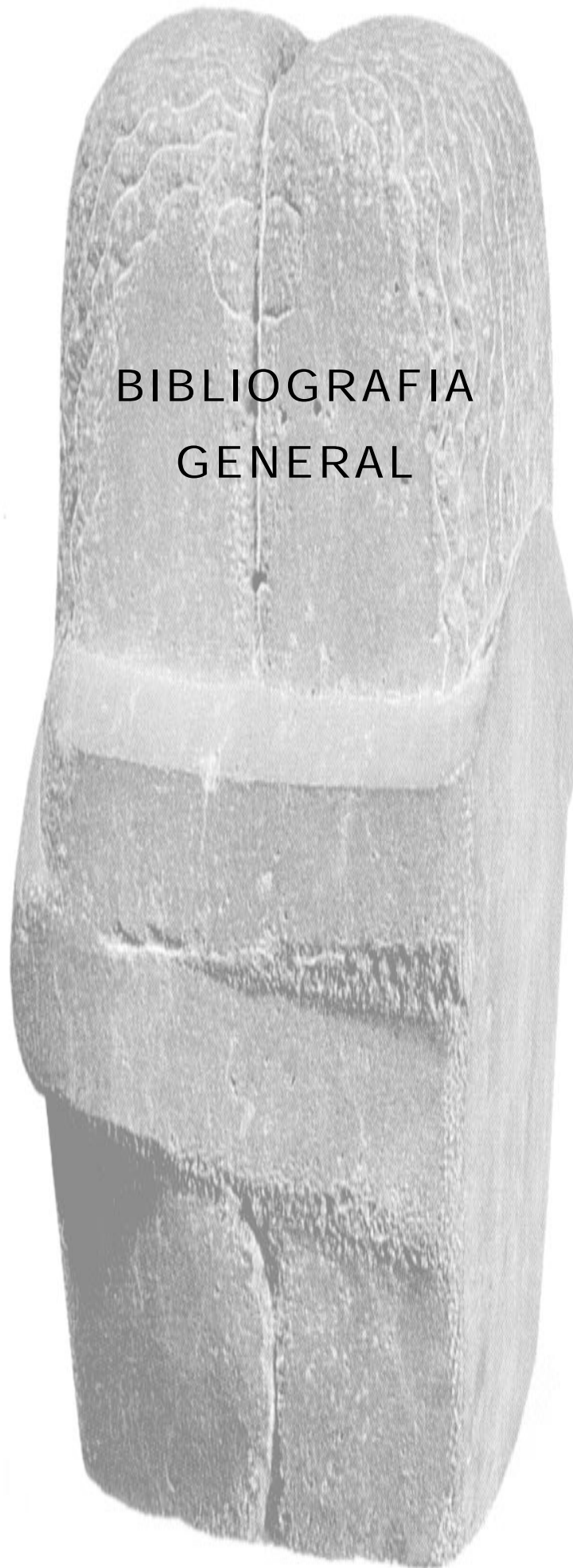
Pensamos la investigación de modo solidario con el resto de las actividades del recorrido. En este sentido la participación en proyectos de investigación se puede convertir en un motor para otras actividades. En el momento actual, el equipo en su totalidad, o en parte participa en los siguientes programas

ESPAÑOLES

- Proyecto DIGICYT PB95-0897, sobre regeneración urbana en los waterfronts (1997-2000) dirigido por A. Remesar y multidisciplinar al participar equipos de Psicología, Sociología y Económicas
- Proyecto GAIU de la UB para la puesta en marcha del itinerario curricular

EUROPEOS

- *Public Art Observatory*. Financiado en principio a través de un Intensive Course del programa Socrates, con la participación de 10 universidades europeas. Coordinado por el equipo
- Proyecto *VITA (Voluntary Induction training for artists)* en el marco del programa Leonardo. Coordinado por Luis Bonet de la Facultad de Económicas
- *Action Plan for Arts Education and Training* con el proyecto *Environmental Art and Urban Development*. Coordinado por la Universidad de Arte y Diseño de Helsinki



**BIBLIOGRAFIA
GENERAL**

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV. La Escultura.** SKIRA. Barcelona. 1984
- AA.VV. RUBIO i TUDURÍ. Jardiner y urbanista .** Doce Calles. Madrid. 1989
- AA.VV. L'art et la Ville. Urbanisme et art contemporain.** Ed. SKIRA. París, 1990
- ADAMOV-AUTRUSSEAU, Jacqueline.** *La Aufklärung, el Romanticismo* in F. Chatelet. **Historia de la Filosofía.** Tomo II. Espasa - Calpe, Madrid, 1976
- ALTARRIBA, La Narración Figurativa.** Valladolid. Tesis Doctoral, 1977
- *El cómic poético*, in *Takadetinta*, nº 1, 2ª época, Barcelona, 1987
 - *Escritura y procedimientos espaciales.* in **AA.VV. La escritura y su espacio.** PPU. Barcelona, 1992
 - **Literatura Potencial.** Ediciones Universitarias. Univ, País Vasco, 1987
- APOLLINAIRE, Guillaume . Calligrames.** Gallimard. varias
- **Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas.** Visor. Madrid, 1994
- ARAUJO, Ignacio. La forma arquitectónica.** EUINSA. Pamplona, 1976
- ARGAN, G.C. El Arte Moderno.** Fernando torres Editor, 1975 (1970)
- **Proyecto y Destino.** EBVC, Caracas, 1967
- ARNHEIM, R. El poder del Centro.** Alianza. Madrid, 1984. (1982)
- ASCORAL. Le trois Etablissements humaines.** DeNoel, París, 1945
- BASTIDE, R. et al. Sentido y usos del término estructura..** Paidós. Buenos Aires, 1971
- BAUDELAIRE, Ch. Oeuvres.** Biblioteque de la Pléiade. París. 1967
- BAXANDALL, Michael. Pintura y Vida cotidiana en el Renacimiento.** Gustavo Gili. 1978
- BENEVOLO, L Orígenes de la urbanística moderna.** Infinito. Buenos Aires, 1967
- **La captura del infinito.** Celeste Ediciones. Madrid, 1992 (1991)
 - **Diseño de la ciudad.** (5 volúmenes). Gustavo Gili, 1977
- BOHIGAS, Oriol. Barcelona: Entre el Pla Cerda i el barraquisme.** Ed. 62. 1963
- **Reconstruir Barcelona.** Ed. 62, 1985
- BONET CORREA, Antonio. Morfología y ciudad.** Gustavo Gili. Barcelona, 1978
- BONET CORREA, Antonio. Las Claves del Urbanismo.** Planeta. Barcelona, 1995
- BORGES, J.L. El Hacedor .** Alianza. Emecé. Madrid. 1972
- BORJA, Jordi. Estado y Ciudad.** PPU. Barcelona 1988
- BOULEAU, Ch. Charpentier. La Géométrie secrète des peintres.** Ed. du Seuil, 1963
- BOZAL, Valeriano. Mímesis: las imágenes y las cosas.** Visor. Madrid, 1987
- BRUNETTE, P - WILLS, D . Screen Play. Derrida and Film Theory.** Princeton, 1989
- BRUSATIN, Manilo. Historia de las Imágenes.** Julio Ollero Editor. Madrid. 1992 (1989)
- BURNHAM, J. Beyond Modern Sculpture.** George Baziller. London, 1968
- CALVINO, I. Seis propuestas para el próximo milenio.** Siruela, Madrid, 1989
- **Colección de arena.** Alianza. 1987
- CALVO SERALLER, F et al. Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo.** Tusquets. Barcelona. 1993
- CAPEL, Horacio. Capitalismo y morfología urbana.** Barcelona, PPU, 1975
- CERDÀ, Ildelfons. Teoría General de la Urbanización.** Instituto de Estudios Fiscales. Madrid, 1968 (1867)
- *Teoría de la Construcción de las Cludades Aplicado al proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona.* in **Cerdà, I. Teoría de la Construcción de las Ciudades.** Madrid. MAP y Ajuntament de Barcelona. 1991 (1859)

- *Diarios 1815- 1875* in **Cerdà, I. Teoría de la Construcción de las Ciudades**. Madrid. MAP y Ajuntament de Barcelona. 1991 (1859)
- CHASTEL, Andrée. Fables, Formes, Figures**. Flammarion. Paris. vol I, 1978
- CHOAY, F. El urbanismo. Utopía y realidades**. Lumen. Barcelona, 1970
 - *L'allégorie du patrimoine*. Seuil, Paris, 1992
- COLBERT, Françoise. Le marketing des arts et de la culture**. Gaëtan Morin Editeur. Quebec, 1993
- CORBERO, X (Coord). Barcelona**. Ajuntament de Barcelona. 1992
- CRANE, Diana. The production of Culture**. SAGE. Foundation of Popular Culture. London, 1992
- CRARY, J Techniques of the Observer. On vision and modernity in 19th C**. MIT Press. Massachusetts 1990
- DAMISCH, Hubert. L'origine de la Perspective**. Flammarion. Paris. 1987 (reed. 1993)
- DANTO, Arthur La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art** Seuil. Paris, 1989 (1981)
- De AZÚA, Félix, Baudelaire y el artista de la vida moderna** Pamiela. Pamplona, 1991
- DERRIDA, J . de la gramatología**. Siglo XXI. México, 1974
- DORFLES, Gillo. Innen et Aussen en Architecture et en Psychanalyse**, in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 9, 1974, 230- 258
- DORMER,P The meanings of modern design** Thames & Hudson, London, 1990
- DUVE, Thierry de Ex Situ**, in *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 27, 1989, pp. 39-55
- ECO, Umberto . Apostillas al nombre de la rosa**. Lumen. Barcelona, 1983
- EISNER, S; GALLION,A & EISNER, St. Urban Pattern**. Van Nostrand Reinhold. New York 1993 (6ª)
- ENGELS, Frederic. El problema de la vivienda y las grandes ciudades** Gustavo Gili. Barcelona, 1974
- FEYERABEND, K. ¿ Cómo ser un buen empirista? . Cuadernos Teorema**. Valencia,1976
- FINKIELKRAUT, Alain La derrota del pensamiento** Anagrama, Barcelona,1987
- FISCHER, Ernst. La Necesidad el Arte** . Ed. Península. Barcelona. 1963
- FOCILLON, H. La vie des formes**. DeNOel. Paris. Trad. Cast. Xarait Ediciones Madrid. 1934. (1983)
- FOCILLON, H L'art des sculpteurs romans**. PUF. Paris. 1988 (1931)
- FOUCAULT, Michele Las palabras y las cosas** Ed. S XXI. México 1968 (1986)
 - *Vigilar y Castigar* Ed. S XXI. Madrid 1976 (1975)
- FRAMPTON, Kenneth. Historia de la arquitectura moderna** Gustavo Gili, Barcelona 1993, 6ª
- FRANCASTEL, P La figura y el lugar**. Monte Ávila. Caracas.1969 (1967)
- FrÉCHUNET, F. Le mon et ses formes**. ENSBA. Paris.1993
- GABLIK, Suzi. The Reenchantment of Art**. Thames and Hudson. New York, 1991
- GALÍ Montserrat El arte en la era de los medios de comunicación** Fundesco, Madrid, 1988
- GIEDION- WECKLER, Carola . Modern Plastic Art**. Witternborn. New York, 1955
- GINGELL, John. Visions of new city places in Remesar,A (ED) Sites of Public Art**. Barcelona, 1995 (en prensa)
- GOETHE, Werther**. Salvat. Barcelona, 1969
- GOMBRICH, E.H. El sentido del orden. Estudio de la Psicología de las artes decorativas**. Gustavo Gili, Barcelona, 1985
 - *La imagen y el ojo*. Alianza. Madrid, 1987
- GRAMPP, William D. Arte, inversión y mecenazgo**. Ariel. Barcelona,1991 (1989)
- GREENBERG, Clement The New Sculpture (1949). in GREENBERG, C. Art & Culture. Critical Essays**. Boston, 1961
- GREGOTTI, Vittorio. Desde el interior de la arquitectura**. Península. Esplugues, 1993
- HEGEL, G.W.F. Lecciones sobre Estética**. AKAL. Madrid , 1989

- HEIDEGGER, M** *El origen de la obra de arte* (1952) in **Arte y Poesía**. Fondo Cultura Económica. Argentina. 1958
- HIRSCHMANN, F.C.** *Aesthetics. Ideologies and the limits of the Marketing Concept*, **Journal of Marketing**, vol 47, summer 1983, 49-78
- HOFFMAN, W.** *Exposition: monument ou chantier d'idées?* in **Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne.**, Automme 1989, 7-17
- HUTCHINSON, R.A.** **Landscape Ecology**. University of California, 1990
- ISER, W.** **El acto de leer**. Taurus, Madrid, 1987
- IVINS, W.M. Jr.** **Imagen impresa y conocimiento**. Gustavo Gili. Barcelona. 1975
- JACOBSON, Marjory.** **Art & Business**. Thames and Hudson. London, 1993
- JAUSS, H.R.** **La experiencia estética y la hermenéutica literaria**. Taurus. Madrid. 1987
- JENSEN, Robert .** **Marketing .Modernism in Fin-de-siècle in Europe**. Princenton. New Jersey. 1994
- KAHN, Louis I.** **Forma y Diseño**. Nueva Visión. Buenos Aires. (1961) 1984
- KANDINSKY, W.** **Cursos de la Bauhaus**. Alianza, Madrid, 1983
- KEPES, G.** **El lenguaje de la visión**. Infinito. Buenos Aires, 1976
- KHUN, Th.S.** **La estructura de las revoluciones científicas**. FCE. Mexico, 1974(1962)
- **La función del dogma en la investigación científica**. Cuadernos Teorema. Valencia, 1979
- KNOX, N .** **California Planning**. Routledge. New York, 1990
- KRAUSS, R.E.** **Passages in Modern Sculpture** The MIT Press. Cambridge, 1977
- *La escultura en el campo expandido* in **Foster,H et al. La postmodernidad**. KAIROS, Barcelona, (1978) 1985
 - *Échelle/ Monumentaliè. Modernisme/ Postmodernisme* in **AA.VV. Qu'est-ce que la sculpture moderne?**. Centre Georqs Pompidou. Paris, 1986
- KRIS, E & KURZ, O** **Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist** Yale University Press 1979
- KUBLER, G.** **La configuración del tiempo**. Nerea .Madrid, 1988 (1961)
- LAUFER, R.** *Système de légitimité: art & marketing*. in **AA.VV. L'imitation. Aliénation ou source de liberté?**.La Documentation Francaise, pp 339-362, 1985
- LE CORBUSIER.** **La Ville Radieuse**. Boulogne Editeur. Paris, 1934
- **Manière de penser l'Urbanisme**. L'architecture d'Aujourd'hui. Paris, 1946
 - **When the Cathedrals were White**. Reynald and Hitchcock, New York, 1947
- LEFEBVRE, Henri.** **Le droit à la ville**. Anthropos, Paris, 1968
- **Espacio y Política (1972)** Península, Barcelona, 1976
- LESSING, G.E.** **Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía**. Iberia. Barcelona, 1957 (1766)
- LEWIS, Justin.** **Culture and Enterprise. The politics of Art and the Cultural Industries** Routledge. London, 1990
- LIPOVETSKY, Gilles** **L'empire de l'éphémère** Gallimard, Paris, 1987
- LOOS, Alfred** **Ornamento y Delito** Gustavo Gili Barcelona. 1972 (1908)
- LYALL, Sutherland .** **Landscape. Diseño del espacio público**. Gustavo Gili, Barcelona,1991
- LYOTARD, J.F.** **Discurso y Figura**. Gustavo Gili. Barcelona, 1979 (1974)
- MADERUELO, J.** **El espacio raptado**. Mondadori. Madrid, 1990
- MANZINI, Enzo.** **Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial**. Celeste Ediciones, Madrid, 1992
- MARCHAN FIZ, Simón .****La Estética en la Cultura Moderna**.Gustavo Gili, Barcelona,1982
- McDONNALD, W.A.** **The Political meeting Places of the Greeks**. John Hopkins University. Baltimore.1943
- MENDOZA, Cristina y Eduardo.** **Barcelona Modernista**. Planeta,1991
- MOHOLY-NAGY** **Urbanismo y ciudad**. Gustavo Gili. Barcelona, 1970
- MOIX, Llatzer.** **La ciudad de los arquitectos**. Anagrama. Barce-

- Iona.1994
- MOLES, A. & ROHMER, E** *La psicología del espacio*. Editorial Ricardo Aguilera. Madrid. 1972
- MORACE, Francesco** *.Contratendencias. Una nueva cultura del consumo* .Celeste. Madrid, 1993
- MORIN, E.** *El paradigma perdido. El paraíso olvidado*. Kairos. Barcelona. 1974(1973)
- MORRIS, A.E.J.** *Historia de la forma urbana*. Gustavo Gili. Barcelona, 1984
- MOSSETTO, Gian Franco** . *L'economia delle città d'arte*. ETASLIBRI. Milan, 1992
- MOULIN, R** *L'artiste, l'institution et le marché* Flammarion, Paris,1992
- MUMFORD, L** *Need for Economic Planning. California Tomorrow*, Fall/Winter,1981 • *The Natural History of the Cities in*
- THOMAS, W.L.(Ed)** *Man's role in changing the face of the Earth*. Chicago University Press,1956 • *The City in History* .Penguin Books. New York, 1961 • *La cultura de las ciudades*. EMECE. Buenos Aires. 1968 (1953)
- MUNARI, B** . *El arte como oficio*. Labor.Barcelona. 1991 (1966)
- MUSSGRAVE, A.E.** *Segundos pensamientos de Khun*. Cuadernos Teorema. Valencia, 1978
- NIETZSCHE, F.** *Humano demasiado Humano*. Alianza. Madrid. Diversas (1876) • *El origen de la Tragedia*. Alianza. Madrid Diversas (1887)
- OTEIZA, J.** *Libro de los Plagios*.Pamiela. Pamplona,1991
- OWENS, Craig**. *The Birth and Death of the Viewer*, in **FOSTER, Hal (Ed)** *Discussion in Contemporary Culture*. Dia Art Foundation.Seattle. 1987
- PANOFSKI, E.** *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Alianza.Madrid,1979 (1960)
- PAREYSON, Luigi**. *Conversazioni di estetica*. Ugo Mursia Ed. Milano,1966
- PAYNE HATCHER, E.** *Visual Metaphors. A methodological Study in visual communication*. New Mexico Press, 1974
- PHEASANT, S.** *Bodyspace: Anthropometry, Ergonomics and Design*. Taylor & Francis, London, 1986 • *Ergonomics standards and Guidelines for Designers*. BSI, London, 1987
- PIAGET, J** *Biología y Conocimiento*. S.XXI. Madrid, (1967),1968
- PIRSON, F.** *La structure et l'objet*. Pierre Mardaga Ed. 1984
- POL, Enric** *Environmental Psychology in Europe* Averbury 1993
- POLITZER, Georges**. *Crítica a los fundamentos de la Psicología*, Martinez Roca.Barcelona, 1969
- POLLEY, R & WOODMAN, J.** *Spirit of Nature. Poetry of the Earth*. Devon Books. Exeter. 1994
- PORTOGHESI, Paolo**. *Después de la Arquitectura moderna*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981
- RAMÍREZ, J.A.** *Arte y Cultura en la época del capitalismo triunfante* . Visor. Madrid, 1992 •*Ecosistema y explosión de las artes* Anagrama. Barcelona,1994
- REMESAR, A** *El entorno y la percepción* in **Hernández, F; Remesar, A; Riba, C.** *En torno al entorno* . Ed. Laertes. Barcelona. 1985 • *Alcance y límite del concepto de Narración Figurativa* . Ed. del Autor.Memoria a plaza Titular,1987 • *Fulgor y muerte de la Narración Figurativa..* in **AA.VV.** *La escritura y su espacio*. PPU. Barcelona, 1992
- RISEBERO,Bill**. *La arquitectura y el diseño modernos. Historia alternativa*. Hermann Blume.Madrid, 1986(1982)
- ROSLER, Martha**. *On the Public Function of Art* , in **FOSTER, Hal (Ed)** *Discussion in Contemporary Culture*.Dia Art Foundation. Seattle, 1987
- ROSSI, Aldo**. *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili. Barcelona. 1992 (1982, 2ª)
- RYBCZYBSKI, Witold** *La casa. Historia de una idea*. Nerea. Madrid, 1989(1986)
- SCHAPIRO, M.** *Theory and Philosophy of Art: Style, Arts & Sociology*. G.Braziller, New York. 1994
- SEBASTIAN, S** .*Contrareforma y Barroco*. Alianza. Madrid, 1981
- SENNETT, Richard**. *The conscience of the eye. The Design and Social Life of the Cities*. Faber and Faber. London/

- Boston, 1990
- SERRA, Eduard. Materials i eines de l'escultor.** Pub. Universitat Barcelona, 1992
- SERRA, Richard. Writings. Interviews.** University of Chicago Press., 1994
- SERT, Josep M. Can our Cities survive?** Harvard University Press. Cambridge (Mass.), 1942
- SHUSTERMAN, Richard. L'Art à état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire.** Minuit, Paris, 1991
- SITTE, Camille. The Art of Building Cities.** Reinhold, New York (trad. castellana G.Gili). 1945 (1980)
- SMITHSON, R. The writings of Robert Smithson** University Press. New York. 1979
- SOLE PARELLADA, F et al. Introducción al análisis sectorial.**UPC, Barcelona, 1990
- STEINER, W. Pictures of Romance. Form against context in painting and literature.** Chicago University Press, 1986
- STONE, K.E. Western City.** League of California Cities, 1990
- SULLÀ, E. Poética de la Narració.** Les Naus d'Empuries. Barcelona, 1987
- TUCKER, W. Early Modern Sculpture.** Oxford Press. New York.1974
- TURNER, Tom. Landscape Planning.** Hutchinson, London, 1987
- TUSQUETS, O. Más que discutibles. Observaciones dispersas sobre el arte como disciplina útil.** Tusquets Editor. Barcelona, 1994
- TZONIS, Alexander. Hacia un entorno no opresivo.** Hermann Blume, 1977
- VALERA, A Idea, Material y Procesos en Escultura.** Ed. del Autor. Barcelona, 1992
- VALÉRY, Paul. Teoría Poética y Estética.** Visor. Madrid. (1957) 1990
• *La conquete de l'Ubiquité* en *Oeuvres*, tomo II Bibliothèque de La Pléiade. Paris. 1960
- VALVERDE, J.M. El Barroco. Una visión de conjunto** Montesinos Editor. Barcelona, 1980 • **Historia de la Literatura Universal.** Tomo IV. Planeta. Barcelona, 1984
• **Breve Historia y antología de la Estética** A r i e l . Esplugues, 1987
- VENTURI, L. Historia de la crítica de Arte.** Gustavo Gili, Barcelona., 1979
- VRILIO, Paul. Du surhomme à l'homme surexité in AA.VV. L'art du moteur.**Galilée, Paris, 1993
- WERNICK, Andrew. Promotional Culture. Advertising, ideology and symbolic expression.** SAGE, London, 1991
- WINCKELMAN. Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura.** Península. Nexos. Barcelona (1754) 1987
• **Historia del Arte en la Antigüedad.** Editorial Iberia. Barcelona, 1994
- WIND, Edgard *La mécanisation de l'art* in AA.VV. Art et anarchie.** Gallimard, Paris 1988(1963)
- WITTKOWER, R. La escultura. Procesos y principios.** Alianza. Madrid, 1980 (1977)
- WODICZKO, Krzysztof *Strategies of Public Address: Which media, Which Publics?*, in FOSTER, Hal (Ed) *Discussion in Contemporary Culture.*Dla Art Foundation. Seattle, 1987**
- WOLF, Tom.¿ Quién teme al Bauhaus feroz?. El arquitecto como mandarín.** Anagrama. Barcelona, 1982
- WOLLHEIM, R. Art and Its Objects.**Cambridge University Press. 1980 (1967)
- YOURCERNAR, Marguerite. El Tiempo, gran Escultor.**Alfaguara.. Madrid. 1993 (1983)