

C 1983 281M GRAN FORMAT C28/11

BUTLLETÍ DE LA FACULTAT DE BELLES ARTS DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA

BELLES ARTS

VICE-DEGANAT D'EXTENSIÓ CULTURAL Barcelona, abril - maig del 1983

Número especial dedicat a l'exposició «PROJECTES I REALITZACIÓ DEL MONUMENT A PICASSO, DE TÀPIES»



*Homage to Picasso
Figueroa*

1983
C28/11

«HOMENATGE A PICASSO»

Carles Camps i Xavier Franquesa

Aquest text, en principi introductori a l'obra «Homenatge a Picasso», d'Antoni Tàpies, l'imaginàvem format de tres apartats. El primer havia de ser una mena de visió general a partir de diversos temes que l'obra de Tàpies ens suggeria, i els dos apartats següents els veïem com dues propostes de lectura possibles escollides, entre les diverses que vam anar proposant al llarg de la conversa, en funció de tot el que volíem assenyalar referent al monument inaugurat.

1

El primer dels tres apartats, doncs, havia de consistir en l'exposició de qüestions com és ara la relació entre creació i la seva anàlisi, convençuts que sovint les interpretacions fetes sobre la producció artística han dut a la dilució dels aspectes més emotius —i en primera instància generadors— del treball de l'artista: ens preocupava comprovar com els estereotips culturals havien aconseguit de restar eficaçia al treball creador, ben bé com si la societat —aquesta societat— necessités produir anticossos davant la possibilitat de commoció, i preferís interposar-hi un discurs neutre, atònit, en què prevaldria la contemplació per sobre de l'acció.

En la nostra conversa també vam referir-nos a la sintaxi de la violència, nascuda de l'heterogeneïtat i de la juxtaposició, fenomen evident en les obres de Tàpies com en les de Picasso, i opinàvem que aquest tipus de sintaxi havia trobat un canal d'expressió idoni en els «collages»: pensàvem en el mateix Picasso o en la «columna» de Schwitters, entre els quals crèiem que es podia encloure perfectament l'obra de Tàpies ara inaugurada.

Del tema del «collage» vam passar als orígens

d'aquesta sintaxi «desconstruïda», i vam parlar de la concepció de l'espai cubista, i com aquest era encara el més irritant per a l'espectador a causa del desassossec que provoca la multiplicitat. Aquest espai cubista també el veïem reflectit en l'«Homenatge a Picasso», però en el seu vessant més punyent, és a dir, aquell que substitueix l'allusió per l'evidència; i això ens remetia immediatament a les escultures de cartró i als «collages» escultòrics de l'artista malagueny.

Un altre tema que vam esmentar fou el de l'agressivitat del monument tapià envers la ciutat i alhora la volguda contradicció que suposava tancar-lo dins un cub de vidre, cosa que creava un impacte visual entre un espai minimal i aquell interior estàticament i estèticament convuls i denunciador. En aquest punt va sorgir la idea irònica que Tàpies, en tancar el monument dins el vidre, més que transformar l'obra en un petit museu que calia protegir volia preservar l'exterior, com qui mostra alguna cosa extraordinària però perillosa, talment l'urna esdevingués una gàbia. Amb aquesta idea intentàvem d'expressar que l'obra tapià trenca els límits restrictius del simple discurs esteticista a què sovint queden reduïdes moltes obres en poder ser resumides fàcilment mitjançant uns «clixés» socialment protectors. I aquest trencament es produïa sobretot pel fet sorprenent d'incidir en un món com és el dels monuments públics condemnat als materials imperibles com la pedra i el metall, sovint polits i brillants i sempre complaents: opinàvem que tot artista en enfrontar-se al monument es plantejava més que mai la duració, la immortalitat; en canvi, Tàpies emprava ara uns elements, els mobles, totalment contraris, dissenyats per anar en un espai recòndit i protector. D'aquí va sorgir la idea d'interior inaccessible, on només es podia penetrar en imatge a través del mirall.

Moltes altres qüestions van anar sorgint al fil de la

conversa, i gairebé sempre constàvem que molt fàcilment, com en els somnis, en recordar el monument ens perdiem en consideracions parcials i en detalls accessoris que ens feien estar pendents del sofà i el seu mirall, les cadires, les mantes, etc., sense adonar-nos que l'obra no era cap paradoxa, i que els objectes, un a un i també entre ells, de manera gairebé automàtica, componien més enllà de l'autor un llarg relat difícil d'esbrinar però transparent.

2

La primera de les dues propostes de lectura escollides fou la de redactar una història en què un personatge, caracteritzat socialment i culturalment, s'enfrontés al monument i descobris amb estupor que els mobles que componen l'obra tapià eren de la casa on va viure tota la infància.

A partir d'aquesta situació gairebé única, però que podria ser real, es tractava d'analitzar totes les reaccions del personatge, des de la sorpresa inicial fins a la impotència de veure que una part íntima del seu passat restava irrecuperable i exposada per sempre a la mirada pública.

En anar-hi pensant ens adonàvem que realment la situació era absolutament colpidora, i ens imaginàvem el personatge, paralytitzat davant el monument, sense esma de res, evocant passatges de la seva vida relacionats de manera concreta amb aquells mobles, definidors d'una ideologia caracteritzada per les idees bàsiques de seguretat i protecció i en la qual la «casa» té un paper fonamental.

Amb aquesta mena de petita història preteníem defensar la necessitat que l'art sigui viscut amb aquesta força colpidora, gairebé com a situació límit, no particular evidentment, però sí límit a nivell simbòlic; és a dir, no plantejar-nos l'admiració o el rebuig esteticista en ell mateix —reduccionisme avui a l'ordre del dia—, sinó l'art com a coneixement aventurat, arrauxat, de les pròpies reaccions i dels límits de la realitat, i en aquest sentit l'«Homenatge a Picasso» ens semblava exemplar.

3

L'altra proposta de lectura escollida era la d'establir la comparança entre una obra de Picasso i aquesta obra de Tàpies.

Per a nosaltres l'«Homenatge a Picasso» se'ns representava —ja ho hem assenyalat abans— com un interior, un interior destruït, mostrat, tràgic, però un interior. Per tant, una de les obres de Picasso que millor s'hi adeia era el *Gernika*, també un interior portat a un alt nivell dramàtic.

A partir d'aquesta idea volíem fer una descripció entre objectiva i poètica de totes dues obres i a continuació comparar-les en el pla ideològic.

Picasso pinta una obra sol·licitada on expressa tot l'horror pel drama d'un bombardeig que amb el temps, i en part gràcies a l'obra picassiana, ha esdevingut simbòlic del genocidi d'un poble. L'obra de Tàpies, també d'encàrrec, és en canvi d'un dramatism més lent, més nostàlgic: relata també una destrucció, si voleu, una crisi profunda, la d'un tipus de societat que ha cregut fer dels seus objectes l'altar del seu felicitisme i la garantia de la seva perpetuació, sense ser capaç de comprendre mai la seva pròpia peribilitat. Aquell sofà traspasat per una biga industrial és una metàfora bellíssima i alhora duríssima de les contradiccions d'un model social.

Gernika seria la destrucció, la mort, l'instant. «Homenatge a Picasso», la decrepitud, l'agonia, el temps.

* * *

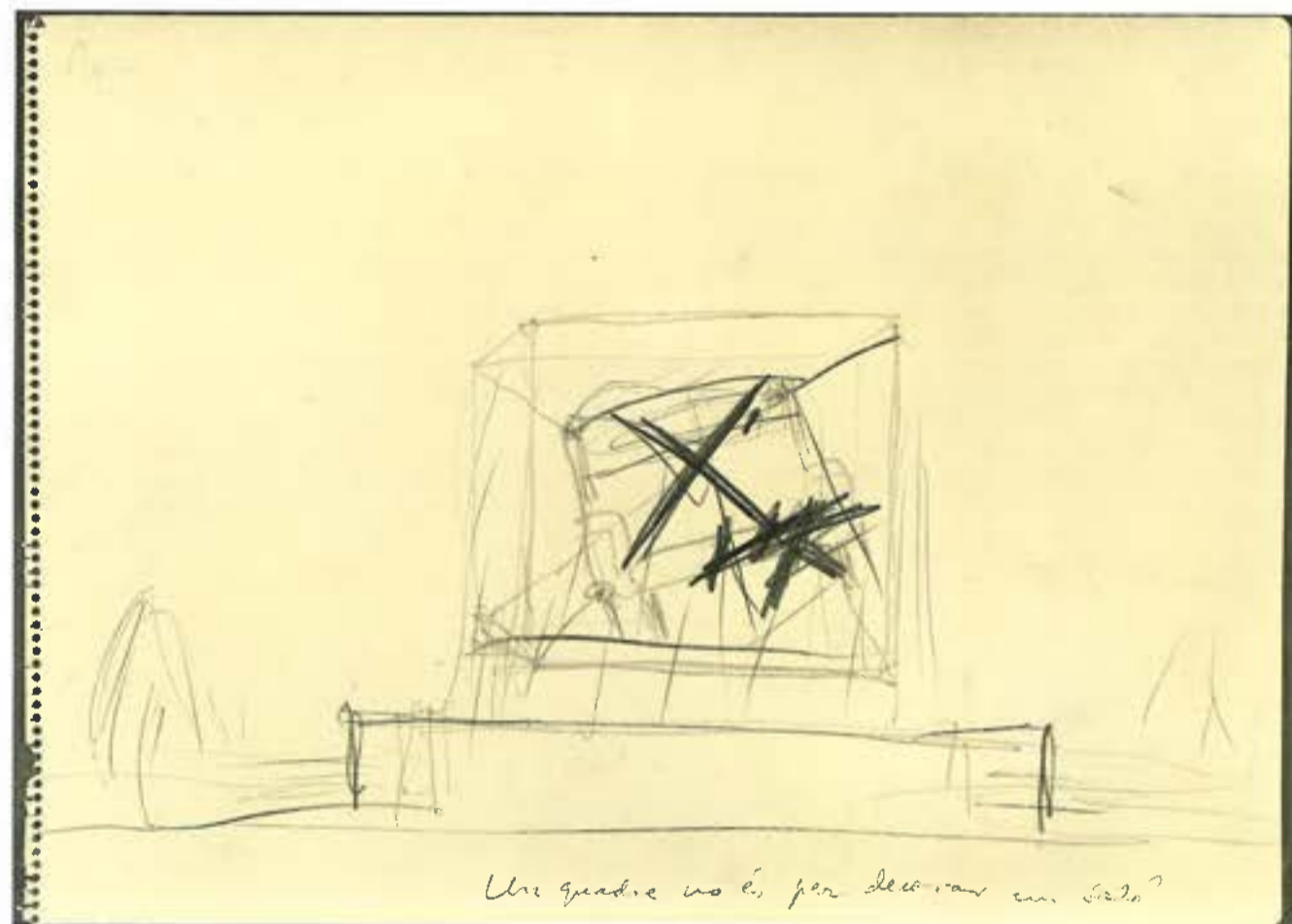
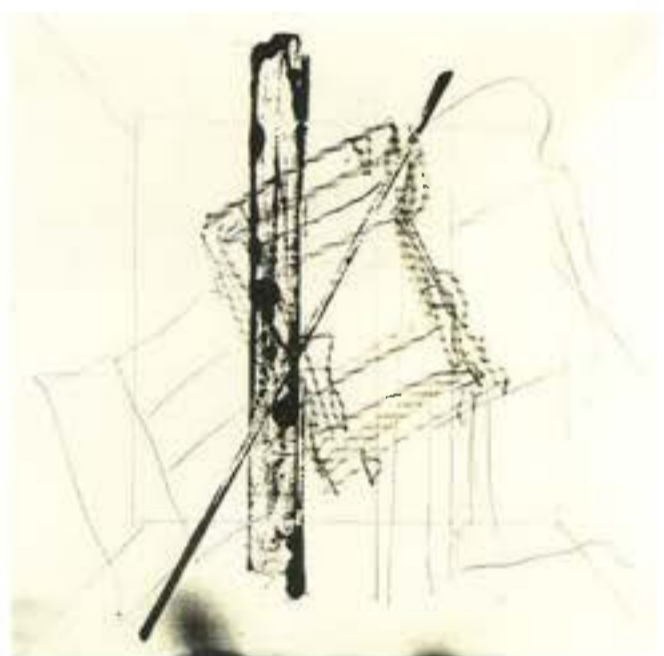
Però aquest text no ha estat possible.



«ARMARI», 1973, objecte-tapis d'Antoni Tàpies que es pot considerar precedent del seu monument «HOMENATGE A PICASSO».

DIBUIXOS PREPARATORIS PER AL MONUMENT

Antoni Tàpies



Fa cosa d'un any, l'Ajuntament va encarregar-me una escultura en homenatge a Picasso que havia d'anar situada al passeig que ara porta el seu nom, al costat del Parc de la Ciutadella, dins del projecte de remodelació del carrer.

Aquest encàrrec va fer-me una gran il·lusió, però alhora va espantar-me una mica, ja que fer un monument d'homenatge a Picasso era una responsabilitat molt gran.

Hi ha dues coses que cal tenir presents: la primera és que jo no tinc la pretensió de ser gaire escultor, tot i que hagi pogut treballar algunes vegades amb les tres dimensions, i la segona és que detesto els materials tradicionals de l'escultura, com ara el bronze, el marbre, etc., amb la qual cosa no vull dir que menystingui gens aquells escultors que els fan servir. Trobo, simplement, que aquests materials no lliguen amb la meua manera de ser.

Per tant, a l'hora d'enfrontar-me amb l'escultura que l'Ajuntament m'havia encarregat vaig triar com a materials uns mobles que corresponien més o menys a l'època contra la qual va lluitar Picasso i que representaven el confort o el conformisme d'aquell temps, i els vaig travessar amb unes bigues de ferro, que venien a ser el símbol de l'anticonfort. Tot el conjunt que en resultés aniria reblat per aquella frase de Picasso que diu que «un quadre no és per a decorar un saló, sinó que és una arma d'atac i de defensa contra l'enemic».

Arribat, però, en aquest punt se'm plantejava el problema de la conservació de l'escultura ja que els mobles s'haurien fet malbé exposats a la intempèrie; aleshores, vaig decidir que el conjunt havia d'anar cobert per un cub de vidre de quatre per quatre metres. A partir d'aquí van plantejar-se tota una sèrie de dificultats tècniques que vaig anar resolent en col·laboració amb els arquitectes.

En allò que fa referència al fet mateix d'acceptar l'encàrrec de l'Ajuntament, he de reconèixer que a tot artista li plau la destinació pública de les seves obres. No vull dir amb això que l'artista faci distinció entre una obra d'aquesta mena i totes les seves altres obres, però una escultura com l'homenatge a Picasso fa possible que sigui més evident aquella aspiració que va en el sentit que l'art pugui arribar a tenir una funció social.

REMODELACIÓ DEL PASSEIG DE PICASSO

Roser Amadó i Lluís Domènech

L'any 1981 l'Ajuntament de Barcelona ens encarregà un estudi de remodelació de l'àrea pròxima al Passeig de Picasso que comprenia l'entorn del Born fins a Santa Maria del Mar i el Fossar de les Moreres. Els motius eren, en primer lloc, aturar el procés de degradació sofert pel barri a partir del moment que el mercat del Born es traslladà i, en segon lloc, crear una estructura urbana que relacionés millor el nucli de Ribera amb el Parc de la Ciutadella.

D'aquesta operació s'ha portat a terme la urbanització del Passeig de Picasso, que essencialment consisteix a restituir-li el caràcter de passeig i obrir un eix de vianants que, partint de Santa Maria i el Passeig del Born, travessa l'edifici del Born, concebut com a plaça coberta, i, passant pel Passeig Mercantil, convertit en carrer de vianants, arriba al Passeig de Picasso, just davant l'Umbracle. La supressió d'uns antics urinaris adossats a la tanca del Parc ha permès obrir una nova Porta a la Ciutadella, i d'aquesta manera el recorregut de vianants proporciona un accés directe al Parlament.

A la significativa cruïlla de l'eix de vianants amb el Passeig de Picasso, sota mateix del magnífic volum de l'Umbracle, es va pensar col·locar un monument dedicat a Picasso que posteriorment l'Ajuntament encarregà a Antoni Tàpies.

La idea d'Antoni Tàpies d'un cub de vidre que contingués un objecte simbòlic i al·lusiu a l'inconformisme de Picasso esdevingué un problema de difícil solució tècnica. Les dimensions i el pes dels vidres resistents a l'impacte, la voluntat de deixar les arestes de vidre sense bastidor i la necessitat de combatre l'empenta del vent, ens van portar a dissenyar una estructura resistent interior amb un mínim dimensionat, fent treballar fins i tot els vidres.

Les columnes d'aquesta estructura són al mateix temps els conductes d'arribada de l'aigua al sostre de vidre, des del qual regalima per les parets.

El cub tancat té un greu problema de condensació pels canvis de temperatura i humitat. La solució és la d'un gran parabrisa d'automòbil, i es crea un corrent d'aire rasant per les cares internes del cub, provinent d'un ventilador amb resistència elèctrica incorporada.

Tots aquests mecanismes estan tancats en una cambra accessible que serveix de fonament del cub i des de la qual es comanden els estanys del Passeig i un circuit d'impulsió de l'aigua per a la neteja exterior del cub.

OBRES DE CONSTRUCCIÓ DE L'«HOMENATGE A PICASSO»

Memòria

En el Projecte de Remodelació del Passeig de Picasso hi ha d'anar una fita urbana, situada a la intersecció del Passeig amb l'eix de vianants que uneix la zona de Santa Maria del Mar, a través del Born, amb el Parc de la Ciutadella, per la nova porta de l'Umbracle.

Aquesta fita té com a base un estany quadrat, d'11 x 11 m, ruptura compositiva de la longitudinalitat de l'estany del Passeig de Picasso en interferir-se amb l'esmentat eix de vianants que desemboca davant l'Umbracle.

Sobre aquesta base se situa l'escultura que Antoni Tàpies ha realitzat en homenatge a Picasso. L'escultura consisteix en un cub de vidre de 4 m de costat que «sura» sobre l'aigua i a l'interior del qual hi ha un objecte al·legòric. Per les cares verticals corre l'aigua, que surt de la coberta.

La construcció del cub de vidre es realitza sobre una infraestructura de formigó que, a més de servir de fonament del cub, és la cambra de les bombes de recirculació dels estanys i dels quadres elèctrics. Aquesta infraestructura és envoltada pel sortidor i és impermeabilitzada.

El plantejament estructural del cub de vidre es fa a partir del supòsit que les parets verticals treballen per compressió (pes de la cara superior) i per flexió (pressió del vent), i que la cara superior se sosté pel suport perimetral i per una estructura metàl·lica central que aferma també la figura.

Com a precaució suplementària, als angles superiors del cub hi ha uns petits elements rigiditzadors.

Les parets verticals tenen uns encasts de 40 cm en la part inferior i són constituïdes per peces Stadip formades de dues làmines Planilux de 12 mm securitzades.

El sostre és una làmina Securit de 12 mm. La base del cub, que descansa en el forjat que cobreix la cambra de màquines, és una làmina d'acer inoxidable que, com l'estructura sustentadora del sostre, va pintada amb esmalt tipus empavonat color gris antracita.

L'estructura esmentada inclou la instal·lació d'aigua que surt enrasada per la cara superior del cub i posteriorment és recirculada i tractada químicament.

Per tal d'evitar condensacions a les cares interiors del cub, es posa un deshumidificador que manté una temperatura interior superior a la temperatura de punt de condensació de la cara del vidre. A l'estiu aquest

aparell també fa circular l'aire per tal d'evitar l'«efecte hivernacle» en allò que fa referència a la temperatura.

Ha estat prevista una alternativa deshumidificadora mitjançant productes químics tipus Siliporite.

Per a qualsevol mena de maniobra de manteniment hi ha una trapa d'accés a la base del cub.

El cub és perfectament segellat amb silicones «neutres», inalterables per l'aigua o l'aire i inertes respecte a la làmina de «butiral» del Stadip. Se n'han fet assaigs especials.

Per a la neteja exterior del cub, sobretot del sostre, hi ha un circuit que, a través de vuit sortidors, projecta aigua a pressió sobre la part superior. Tant el circuit de «neteja» com l'ornamental tenen les corresponents bombes i vàlvules, que, juntament amb les del Projecte d'Execució del Passeig de Picasso (els 2 estanys longitudinals), s'allotgen a la sala esmentada.

Com a complement de l'escultura s'ha projectat un banc de pedra de Banyoles que estableix la continuïtat estancial del Passeig de Picasso i completa de manera clara la seqüència de l'anomenat eix transversal del Born.

La il·luminació artificial del conjunt s'ha previst que es faci mitjançant quatre columnes de 10 m d'alçada, situades vora els ar-

bres més propers a l'escultura, les quals sostenen 4 projectors halògens, que fan una llum blanca, d'intensitat mitjana i de màxima difusió.

Per a l'execució d'aquest projecte, a causa de l'especialització dels temes, han estat consultats el CITAV (Centre d'Informació Tècnica d'Aplicacions del Vidre, Barcelona-Madrid) i el Servei d'Il·luminacions Artístiques de l'Ajuntament de Barcelona (sortidors i il·luminació).

Hipòtesis estructurals:

Les accions que intervenen en l'estructura del cub de vidre són el pes de les làmines verticals, el pes del sostre horitzontal, la força del vent i la sobrecàrrega de neu.

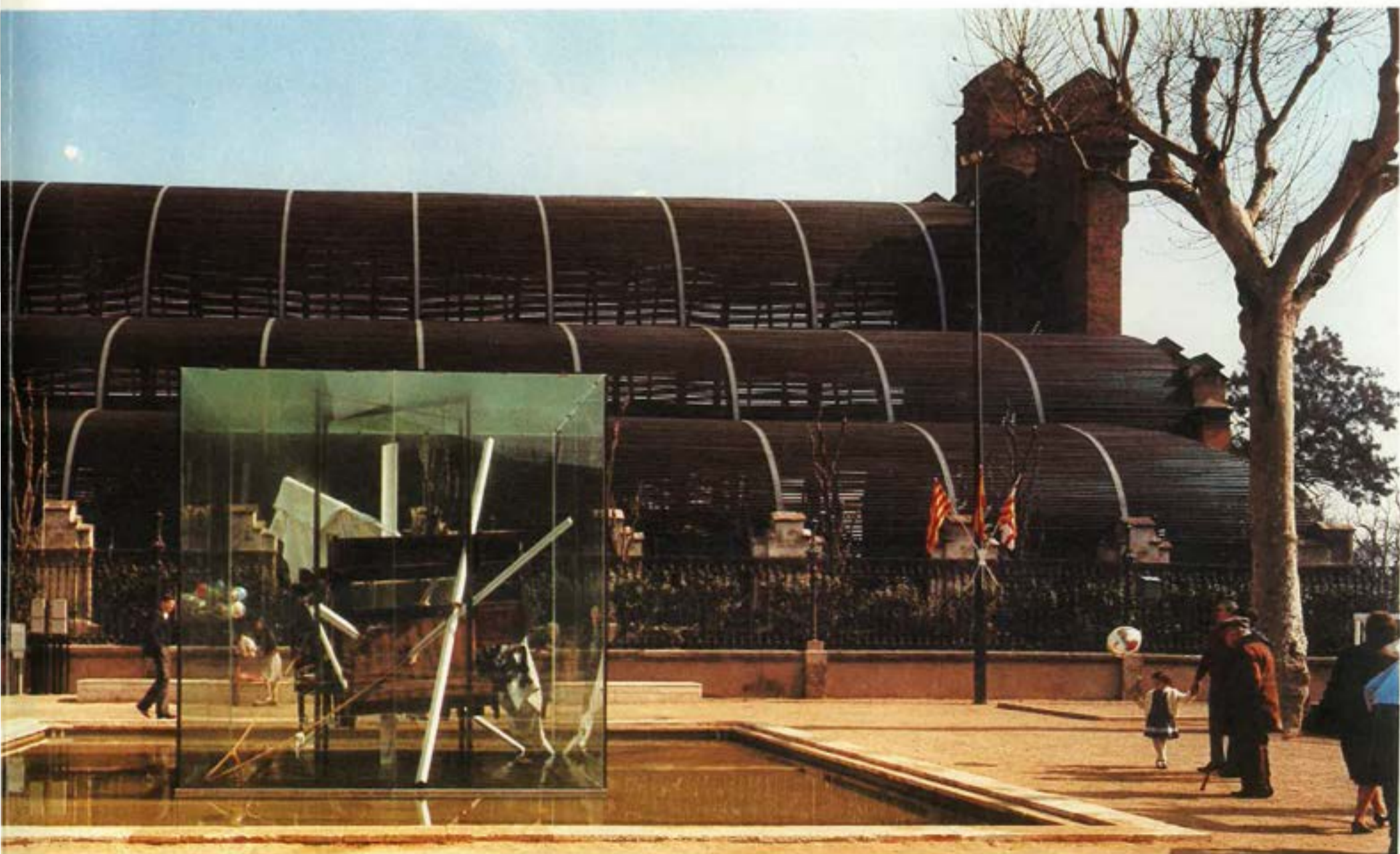
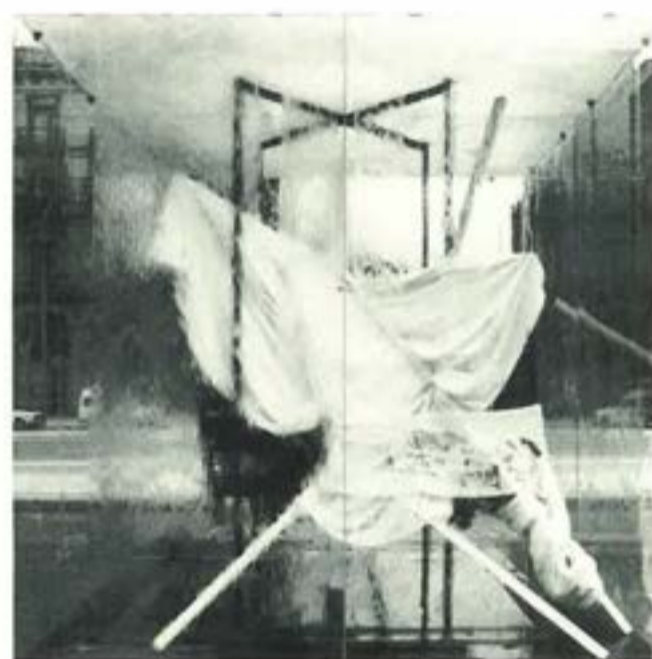
Les hipòtesis de treball són: les làmines laterals treballen per compressió (el propi pes i la part proporcional del pes del sostre) i per flexió (encast a la base) a causa de l'acció del vent. La làmina del sostre és sostinguda en el perímetre per les cares verticals i en la part central per una estructura de ferro. Calculada a compressió i vincament. Els desplaçaments són absorbits pels contrafortos que originen les mateixes làmines verticals, unides amb silicones i amb els angles reforçats per peces metàl·liques.

REPORTATGE FOTOGRÀFIC

Francesc Català-Roca



DE LA REALITZACIO DEL MONUMENT



SOBRE LA IDEA DE MONUMENT

Josep Muntañola i Thornberg, Director de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona

Aquesta exposició sobre el monument d'en Tàpies a Picasso, al Parc de la Ciutadella de Barcelona, planteja, una vegada més, la polèmica respecte de què és un monument. La pregunta: Què és un monument?, té respostes immediates, de sentit comú, però també pot encendre avui debats tan vius com els d'ahir dins les avantguardes artístiques del primer terç del nostre segle.

Sovint, he preguntat als infants què entenen per monument, i les respostes han estat sempre aclaridores: «Un monument és per a fer bonic», «Un monument és una cosa que es troba a les ciutats», «Un monument és un edifici que no té cap utilitat concreta, i per això és monument», «Els monuments són ornaments de les ciutats», etc. A més, els infants de totes les edats i cultures inventen sempre ciutats plenes de monuments, i no només de concrets a persones (com el pare i la mare), ans també d'abstractes i geomètrics al Sol, a la Lluna o, simplement, a la Natura. Fins i tot recordo un monument en forma d'esfera sense cap més significat que el d'haver estat fet per a «donar el tomb» al seu entorn o, dit d'una altra manera, un monument al ritual de passejar.

De totes maneres, el monument infantil sempre té un caire «social» i és, alhora, l'origen i el resultat d'una memòria d'identitat col·lectiva feta de costums, mites, ritus i afeccions.

Monument i cultura són, doncs, realitats que van estretament lligades. Per altra banda, el monument té la virtut o, millor dit, cal que tingui la virtut, d'ésser capaç de condensar en un punt reduït de l'espai-temps, en un lloc reduït, el màxim de significació històrica possible amb el mínim de material. Els grecs foren en això mestres, com en moltes altres qüestions relacionades amb el món de l'art. Els seus monuments eren alhora senzills i eloqüents, autònoms i representatius, de la mateixa manera que les seves estàtues, per a mantenir l'equilibri, no necessitaven de cap ajut estrany, com les columnetes o els rocs que utilitzaren després els ro-



Juli González: «La Montserrat», ferro forjat, Amsterdam. Estigué al Pavelló de la República Espanyola de 1937.

mans per tal d'amagar la seva manca d'habilitat. I diguem de passada que l'equilibri és també una virtut essencial del bon monument; no en va els primers escrits sobre el valor poètic de les obres d'art són també de la mateixa època. Els monuments que fa una societat són un signe excel·lent de la seva capacitat poètica.

Un exemple polèmic, innovador i, avui, tristament present entre nosaltres per la mort del seu arquitecte, en Josep Lluís Sert, fou el pavelló de l'Exposició de París de l'any 1937. Les obres d'en Calder, d'en Juli González i del mateix Picasso rivalitzaven en monu-

mentalitat (pot una pintura ésser un monument?), sense que sigui fàcil de dir quin tipus «d'art modern» aconseguia més valor com a monument. Més aviat sembla que els monuments, a fi d'obtenir el poder de condensació al qual abans feia referència, aprofiten sempre les oposicions entre un simbolisme abstracte i un simbolisme figuratiu. L'art de fer monuments no ha renunciat mai totalment ni a un tipus de simbolisme abstracte ni a un tipus de simbolisme figuratiu, de la mateixa manera que la imaginació camina sempre entre el concepte i la figura per tal de construir imatges captivadores.

El monument d'en Tàpies a Picasso recull ben palesament aquesta mateixa postura dialèctica, d'una manera radical. El cub de vidre i la interpenetració d'objectes familiars i d'objectes tècnics que l'omplen forcen els espectadors-usuaris del monument a constituir-se ells mateixos en participants d'un procés artístic. I aquest procés artístic recull un conjunt de mostres del que envoltà Picasso tota la seva vida: «l'objet trouvé», el cubisme, la descomposició i la interpenetració de les figures familiars, la recerca constant d'un «gest modern» en la tradició de la pròpia pintura.

Si *Gernika* va ésser el monument bidimensional «impossible» d'un pintor, aquesta obra d'en Tàpies és el monument també impossible, tridimensional, d'un altre pintor al primer.

Amb aquestes experiències-límit no crec que es posi en perill l'autonomia de cada art específica, però sí que queda en entredit la confusió entre autonomia i aïllament, perquè aquestes experiències-límit treballen a partir de les interferències entre les arts del passat, que ningú no sap com seran en l'esdevenidor.

Els resultats d'aquest tipus d'experiències-límit entre art i realitat, entre pintura i escultura, entre escultura i arquitectura, etc., han d'ésser forçosament polèmics. Potser aquest és el millor obsequi que podem oferir a Picasso, tan poc amic d'afalagades melindroses com de perfeccionismes acadèmics.



L'escultura d'Alberto «El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella», la «Font de Mercuri» de Calder i el «Gernika» de Picasso, al Pavelló de la República Espanyola de l'Exposició Internacional de París.

ELS DÈFICITS MONUMENTALS DE BARCELONA

Oriol Bohigas, Delegat d'Urbanisme de l'Ajuntament de Barcelona

En el sentit estricte, un monument (de «monere», recordar) és un objecte que manté el record del passat, referit a un personatge o a un esdeveniment històric. Precisament per ser un record del passat, es constitueix en un factor fonamental de la permanència de la ciutat a través de les atzaroses vies de la seva transformació física i social. Aquesta qualitat de permanència el fa aglutinador de la identitat col·lectiva, del grup social que l'envolta. Aquest grup, com diu Halbwachs, estableix un diàleg amb la imatge del medi exterior i les relacions que s'hi mantenen estables passen al primer pla de la idea que es fa de si mateix. La permanència, la identitat visualitzada es converteix, doncs, en el factor més transcendent de l'actè monumental des del punt de vista urbanístic, i supera fins i tot la pura funció recordatòria del personatge o de l'esdeveniment històric. Per això, cal ampliar el concepte de monument i cal entendre com a tal tot allò que dona significat permanent a una unitat urbana, des de l'escultura que presideix i aglutina, fins a l'arquitectura que adopta caràcter representatiu.

A Barcelona, el monument a Colom fou projectat i construït com una commemoració del descobriment, però la seva qualitat urbana l'ha transformat en un signe potent que transcendeix la mateixa commemoració: és l'objectiu de les postals més representatives de la ciutat. La Plaça Reial o el Palau de Montjuïc, malgrat llur contingut funcional, són també monuments, perquè l'arquitectura, amb qualitats ben diverses, va ésser projectada com a imatges significatives de la ciutat. Entre els petits homenatges i recordatoris de menys envergadura en trobaríem també molts que han marcat l'esperit d'un barri i sovint han transcendit a tota la ciutat.

Deixant a part la monumentalització provocada per l'arquitectura, la Barcelona moderna no ha estat gaire generosa en la promoció de monuments, és a dir, d'estructures, recordatòries o no, que autònomament assimilin el paper significatiu d'un sector. A més, s'ha produït una relativa concentració monumental als barris antics i cèntrics, mentre la perifèria ha estat abandonada a la pròpia marginació. Aquesta perifèria caòtica, producte de l'expansionisme desconsiderat dels anys de la incúria urbanística, és un suburbi sense senyals d'identitat, sense memòria i sense esforç d'integració. Retornar el suburbi a la ciutat és una operació que exigeix esforços a diversos nivells i que passa per una reconsideració dels equipaments i de l'espai públic, no tan sols en llur funcionalitat, sinó també en llur representació. És a dir, passa per una «monumentalització» que possibiliti el trobament d'una identificació social.

Si reduïm el catàleg als monuments més sobresortints de Barcelona, cal reconèixer que són ben pocs. El millor de tots és el monument a Colom, que fa poc ha estat magníficament restaurat. Les dues fites de la Diagonal són restes d'una empena urbanitzadora que es va malmetre molt aviat: el monument a mossèn Cinto de Pericas i el de Pi i Margall de Florensa, que el franquisme va mutilar i encara no hem restituit. L'altre gran conjunt escultòric és el monument al doctor Robert de Llimona, també víctima de l'anticatalanisme i ara en procés de reconstrucció. Les fonts de Montjuïc de Forestier i l'Arc de Triomf de Vilaseca són dues peces importants, dos autèntics monuments que, malgrat no haver-se iniciat com a homenatges, són el record viu de les dues Exposicions. A partir d'aquests exemples ja podem citar elements de menor importància: Pitarra, Clavé, Rius i Taulet, Prim, Ramon Berenguer i no gaires més.

Durant els darrers anys s'han iniciat esforços per a corregir alguns dels dèficits monumentals de Barcelona. Un primer esforç ha estat la restauració del monument a Colom i dels que havien estat desmuntats o destruïts com a conseqüència de la guerra civil: Francesc Layret, Rafael de Casanova, el doctor Robert. Un altre ha estat el de promocionar el record d'un personatge lligat a un entorn urbà adequat pel caràcter del lloc o per la biografia de l'homenatjat: Pau Casals, mestre Basseils, Emili Vendrell, mossèn Clapés, Blas



J. Miró: Maquetes de les escultures que han de completar el Parc de l'Escorxador.

Infante i, molt aviat, Àngel Guimerà i Margarida Xirgu. En període de gestió hi ha el monument a Macià a la Plaça de Catalunya i la tomba de Companys al Fossar de la Pedrera, en mig del camp d'enterrament dels màrtirs de Catalunya. Molts d'ells, ultra la commemoració i el record, comporten la remodelació d'un sector urbà i l'intent de servir d'aglutinant a uns grups socials mancats de signes històrics de referència. El tercer esforç s'ha encaminat a la construcció d'unes grans fites monumentals que fossin alhora temes d'urbanització i mostres de l'art contemporani.

Un d'ells és la Plaça de la Palmera, en plena perifèria, a Sant Martí de Provençals, una illa sencera que era edificable i que els veïns van reivindicar com a espai públic que vertebrés funcionalment i significativa-

ment un barri suburbial fet de blocs anònims que va créixer en mans de l'especulació i que fins ara només ha estat un magatzem de dormitoris. La plaça s'organitza a partir d'una gran escultura de Richard Serra, dos murs de formigó corbats de més de 100 metres de llargària, com un gest auster i contundent, la dimensió del qual serà capaç de donar caràcter urbà a tot un sector suburbial.

L'escultura «Dona i Ocell» de Joan Miró a la gran plaça del Parc de l'Escorxador és la fita que actuarà de frontissa entre l'Eixample i els barris de Sants i Hostafrancs, i que inicia el traçat d'una futura avinguda entre la Diagonal i la Plaça d'Espanya. Aquesta gran escultura és, però, només una part de la intervenció de Miró al Parc de l'Escorxador. Una trentena d'escultures de dimensions menors s'escamparan arreu del bosc per tal de crear una autèntica «atmosfera Miró» que incitarà al joc i a la participació.

La Plaça de Sòller, en ple barri d'Horta, un altre suburbi desatès, s'ha convertit en la plaça arquitecturada més gran de Barcelona després de la de Catalunya. Una plaça amb caràcter de centralitat urbana, responent a la voluntat d'integrar i fer cèntrics els barris de la perifèria. Al gran llac que separa el bosc de l'esplanada, l'escultura de Xavier Corberó dona el subratllat significatiu, el focus d'integració del barri.

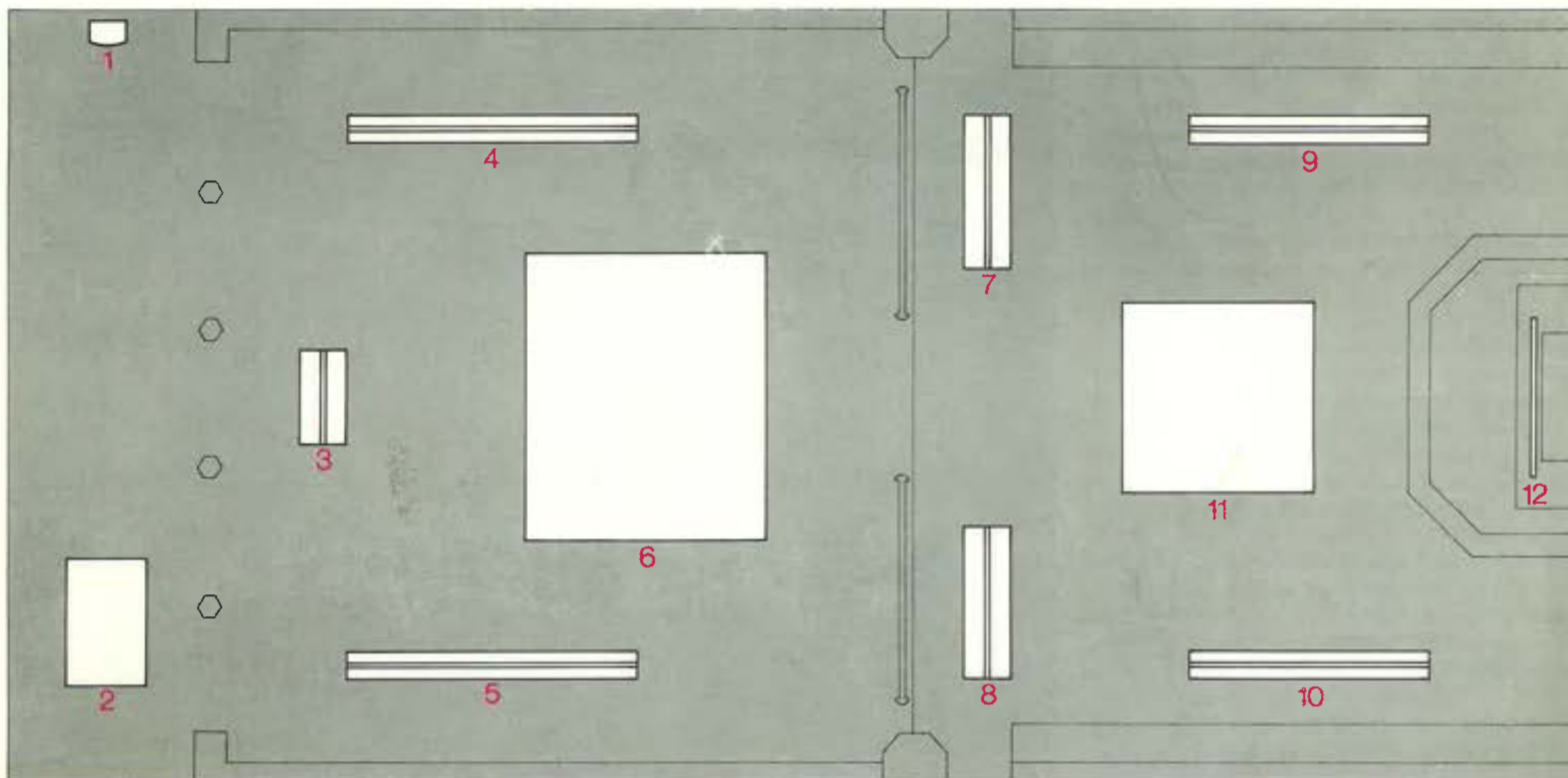
Aquestes tres fites es constitueixen en monument per llur qualitat artística i per llur emplaçament. Però el monument a Picasso d'Antoni Tàpies va més enllà. S'integra a un pla de remodelació d'un barri que s'ha anat degradant, en centra la seva estructura, però al mateix temps arrenca més directament del fet commemoratiu. Tàpies ha retornat al sentit original del monument: dins d'un element tan urbà com el prisma de vidre, la font i el llac, ha muntat una escultura amb significat, on s'expressa el contingut de l'obra de Picasso, amb un llenguatge novíssim, però amb la mateixa intenció explicativa que va tenir el monument a Colom, el de Pi i Margall o el del doctor Robert. Tornem, doncs, a la tradició, a parlar amb arguments llegibles, a la difusió popular, a l'impuls de la memòria col·lectiva i, per tant, a la permanència i a la consciència social. L'art entès com un salt qualitatiu, com una agressió a allò que la quotidianitat ha convertit en conformista, vulgar i acomodatiu. L'obra de Tàpies ha d'ésser interpretada, evidentment, en aquest sentit i per això ha d'obrir una nova etapa monumental de Barcelona: fer del record una permanència popular en l'estructura física i social de la ciutat.



G. Buigas: Monument a Colom.

EXPOSICIÓ AL SALÓ DEL PARANIMF DE LA UNIVERSITAT

Del 7 d'abril al 18 de maig de 1983.



CONTINGUT

1
Monitor de vídeo. Exhibició contínua del vídeo-document gravat per VIDEO-REPORT sobre el procés de realització i instal·lació del monument, amb entrevistes.

2
Vitrina amb bibliografia sobre Pablo Picasso i Antoni Tàpies.

3
Panell d'introducció amb textos explicatius del propòsit i contingut de l'exposició.

4
Reproduccions fotogràfiques i comentaris dels antecedents de l'estatuària monumental a Barcelona fins a l'any 1939.

5
Reproduccions fotogràfiques d'algunes obres representatives de l'estatuària monumental realitzades en l'àmbit internacional en el nostre segle.

Aquestes seleccions (4 i 5) no pretenen ser una antologia dels temes respectius: es limiten a oferir unes fites o exemples com a possibles referències orientadores.

6
Obres corpòries (objectes-assemblage) d'Antoni Tàpies que es poden considerar precedents del seu monument «Homenatge a Picasso». Obres exposades: *Porta metàl·lica amb violí*, 1956. *Cadira i roba*, 1970. *Pila de plats*, 1970. *Taula*, 1970. *Palla coberta amb drap*, 1971. *Armari*, 1973.

7
Reportatge fotogràfic de F. Català-Roca sobre el procés de creació de l'«Homenatge a Picasso».

8
Reportatge fotogràfic de F. Català-Roca sobre el procés de realització i instal·lació del monument.

9
Catorze dibuixos originals d'Antoni Tàpies preparatoris del monument, acompanyats d'un text de l'autor.

10
Plans, esquemes tècnics i comentaris dels arquitectes Roser Amadó i Lluís Domènech, que han dirigit la remodelació del Passeig de Picasso i la instal·lació del monument.

11
Reproducció fotogràfica del monument. Cub de 4 x 4 x 4 metres.

12
Mural fotogràfic que mostra l'emplaçament definitiu del monument al Passeig de Picasso.

PRESIDÈNCIA:

Antoni M. Badia i Margarit,
Rector de la Universitat de Barcelona
Jaume Muxart i Domènech,
Degà de la Facultat de Belles Arts.

COMITÈ ORGANITZADOR

Miguel Quilez i Bach
Rafael Santos Torroella
Jordi Sobrequés i Callicó
Rosa Vives i Pique.

Agraïm a Roser Amadó, Oriol Bohigas, Francesc Català-Roca, Lluís Domènech i Antoni Tàpies llur col·laboració en la preparació i muntatge d'aquesta exposició.

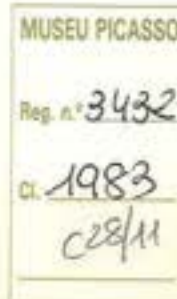


Cartell anunciador de l'Exposició.

FITXA TÈCNICA

Direcció:
Rafael Santos Torroella.
Disseny i muntatge:
Salvador Saura i Ramon Torrente.
Documentació fotogràfica:
Arxiu Històric Municipal, Arxiu Más, Xavier Basiana, Ramon Calvet i, per les ampliacions, Eduard Mula.
Documentació monuments:
Erika Bornay.
Video-Document:
Video-Report.
Coordinació de la difusió videogràfica:
Carles Ameller.

Fusteria:
Indústries Muntané, S.A.
Fotocomposició:
Joan Gállego.
Impressió:
Font + Diestre S.A.
Dep. Legal: B. 13. 185-83





Traducción al castellano

Número especial dedicado a la exposición

«PROYECTOS Y REALIZACIÓN DEL MONUMENTO A PICASSO, DE TÀPIES»

«HOMENAJE A PICASSO»

Este texto, en principio introductorio a la obra «Homenaje a Picasso», de Antoni Tàpies, nos lo imaginábamos compuesto de tres apartados. El primero sería una especie de visión general a partir de diversos temas que la obra de Tàpies nos sugería, y los dos apartados siguientes los veíamos como dos propuestas de lectura posibles elegidas, entre las diversas que fuimos proponiendo a lo largo de la conversación, en función de todo aquello que deseábamos subrayar respecto al monumento inaugurado.

1

El primero de los tres apartados debía, pues, consistir en la exposición de cuestiones como la de la relación entre creación y análisis de la misma, convencidos de que a menudo las interpretaciones de que es objeto la producción artística conducen a la dilución de los aspectos más emotivos —y, en primera instancia, generadores— del trabajo del artista: nos preocupaba comprobar que los estereotipos culturales habían conseguido restar eficacia al trabajo creador, como si la sociedad —esta sociedad— necesitara cabalmente producir anticuerpos ante la posibilidad de conmoción y prefiriese interponerle un discurso neutro, atónico, mediante el cual prevalecería la contemplación sobre la acción.

En nuestra conversación aludimos también a la sintaxis de la violencia, nacida de la heterogeneidad y la yuxtaposición, fenómeno evidente en las obras tanto de Tàpies como de Picasso, y opinábamos que este tipo de sintaxis había encontrado un canal expresivo idóneo en los «collages»: pensábamos en el mismo Picasso o en la «columna» de Schwitters, entre los cuales creíamos que se podía incluir perfectamente la obra de Tàpies ahora inaugurada.

Del tema del «collage» pasamos al de los orígenes de esta sintaxis «desconstruida», y hablamos de la concepción del espacio cubista y de cómo éste era aún el más irritante para el espectador a causa del desasosiego que la multiplicidad provoca. Este espacio cubista asimismo lo veíamos reflejado en el «Homenaje a Picasso», si bien en su vertiente más punzante, es decir, en aquella que sustituye la alusión por la evidencia; y esto nos remitía inmediatamente a las esculturas de cartón y a los «collages» escultóricos del artista malagueño.

Otro tema que mencionamos fue el de la agresividad del monumento tapiano hacia la ciudad y, a la vez, la deliberada contradicción que suponía encerrarlo dentro de un cubo de vidrio, lo que creaba un impacto visual entre un espacio «minimal» y aquel interior estático y estéticamente convulso y denunciador. Llegados a este punto, surgió la idea irónica de que Tàpies, al encerrar el monumento dentro del vidrio, más que transformar la obra en un pequeño museo que era menester proteger, lo que quería era proteger el exterior, como quien muestra alguna cosa extraordinaria pero peligrosa, de modo que la urna se convirtiese en una jaula. Con esta idea intentábamos expresar que la obra tapiana rompía los límites restrictivos del simple discurso esteticista a que a menudo quedan reducidas muchas obras al poder ser resumidas fácilmente mediante unos clisés socialmente protectores. Y este rompimiento se producía, sobre todo, por el hecho sorprendente de incidir en un mundo como el de los monumentos públicos, condenado a materiales imperecederos como la piedra y el metal, con frecuencia pulimentados y brillantes, y siempre complacientes: opinábamos que todo artista, al enfrentarse con el monumento, se planteaba más que nunca la duración, la inmortalidad; en cambio, Tàpies em-

pleaba ahora unos elementos, los muebles, totalmente contrarios, diseñados con destino a un espacio recóndito y protector. De aquí surgió la idea de interior inaccesible, en el cual sólo se podía penetrar en imagen a través del espejo. Muchas otras cuestiones fueron surgiendo al hilo de la conversación, y casi siempre comprobábamos que muy fácilmente, como en los sueños, al recordar el monumento nos perdíamos en consideraciones parciales y en detalles accesorios que nos inducían a estar pendientes del sofá y su espejo, las sillas, las mantas, etc., sin advertir que la obra no era paradoja alguna, y que los objetos, uno a uno y también entre sí, de modo casi automático, componían más allá del autor un largo relato, difícil de seguir pero transparente.

2

La primera de las dos propuestas de lectura elegidas fue la de redactar una historia en la que un personaje, social y culturalmente caracterizado, se enfrentase al monumento y descubriese con estupor que los muebles que componen la obra tapiana eran de la casa donde vivió toda su niñez.

A partir de esta situación casi única, pero que podría ser real, de lo que se trataba era de analizar todas las reacciones del personaje, desde la sorpresa inicial hasta la impotencia de ver que una parte íntima de su pasado quedaba irrecuperable y expuesta para siempre a la mirada pública.

A medida que pensábamos en ello advertíamos que, realmente, la situación era abrumadora, y nos imaginábamos al personaje, paralizado ante el monumento, sin ánimo para nada, evocando pasajes de su vida relacionados de manera concreta con aquellos muebles, definidores de una ideología caracterizada por las ideas básicas de seguridad y protección, y en la cual la «casa» desempeña un papel fundamental.

Con esta especie de pequeña historia pretendíamos defender la necesidad de que el arte sea vivido con esa fuerza abrumadora, casi como una situación límite, evidentemente no particular, pero sí límite a nivel simbólico: es decir, no planteamos la admiración o el rechazo esteticista en sí mismo —reduccionismo que está hoy a la orden del día—, sino el arte como conocimiento aventurado, arrebatado, de las propias reacciones y de los límites de la realidad. Y en este sentido, el «Homenaje a Picasso» nos parecía ejemplar.

3

La otra propuesta de lectura elegida era la de establecer la comparación entre una obra de Picasso y esta de Tàpies.

A nosotros el «Homenaje a Picasso» se nos aparecía —ya lo hemos indicado antes— como un interior: un interior destruido, mostrado, trágico, pero un interior. Por consiguiente, una de las obras de Picasso que más en consonancia se hallaba con la de Tàpies era el «Gernika», también un interior elevado al más alto nivel dramático.

A partir de esta idea queríamos llevar a cabo una descripción entre objetiva y poética de ambas obras y, a continuación, compararlas entre sí en el plano ideológico.

Picasso pintó una obra solicitada en la cual expresó todo el horror del drama de un bombardeo que, con el tiempo y en parte merced a la obra picassiana, se ha convertido en el símbolo del genocidio de un pueblo. La obra de Tàpies, también de encargo, es, en cambio, de un dramatismo más lento, más nostálgico: asimismo relata una destrucción o, si preferís, una crisis profunda, la de un tipo de sociedad que ha creído hacer de sus objetos el altar de su feti-

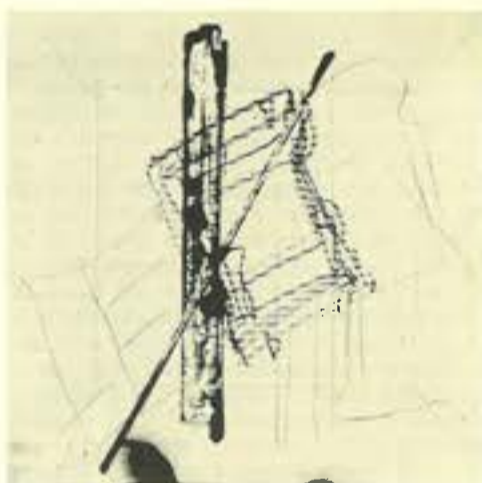
chismo y la garantía de su perpetuación, sin ser capaz de comprender nunca su propio perecedero destino. Aquel sofá traspasado por una viga industrial es una metáfora bellísima y, al propio tiempo, durísima de las contradicciones de un modelo social.

«Gernika» sería la destrucción, la muerte, el instante. «Homenaje a Picasso», la decrepitud, la agonía, el tiempo.

Pero este texto no ha sido posible.

CARLES CAMPS I XAVIER FRANQUESA
Traducción: R. S. Torroella

DIBUJOS PREPARATORIOS DE ANTONI TÀPIES



Hace cosa de un año, el Ayuntamiento me encargó una escultura en homenaje a Picasso, que habría de estar situada en el paseo que ahora lleva su nombre, junto al Parque de la Ciudadela, dentro del proyecto de remodelación de la calle.

Este encargo me hizo una gran ilusión, pero al propio tiempo me asustó un tanto, ya que realizar un monumento a Picasso constituía una responsabilidad muy grande.

Dos cosas se han de tener presentes: la primera, que yo no tengo la pretensión de ser demasiado escultor, con todo y haber podido trabajar algunas veces en tres dimensiones; la segunda, que detesto los materiales tradicionales de la escultura, como el bronce, el mármol, etc., con lo que no quiero decir que menosprecie en absoluto a aquellos escultores que se sirven de ellos. Considero, simplemente, que dichos materiales no ligan con mi manera de ser.

Por consiguiente, en el momento de enfrentarme con la escultura que me había encargado el Ayuntamiento, escogí como materiales unos muebles que corresponden más o menos a la época contra la cual luchó Picasso y que representan el confort de aquel tiempo, y los atravesé con unas vigas de hierro que venían a ser el símbolo del anticonfort. Todo el conjunto resultante quedaría remachado por aquella frase de Picasso que dice que «un cuadro no es para decorar un salón, sino que es un arma de ataque y de defensa contra el enemigo».

Pero, al llegar a este punto, se me planteó el problema de la conservación de la escultura, ya

que los muebles, al quedar expuestos a la intemperie, se estropearían; entonces, decidí que el conjunto estuviera cubierto por un cubo de vidrio de cuatro por cuatro metros. A partir de aquí se plantearon toda una serie de dificultades técnicas que fui resolviendo en colaboración con los arquitectos.

En lo que se refiere al hecho mismo de aceptar el encargo del Ayuntamiento, he de reconocer que a todo artista le complace el destino público de sus obras. No quiero decir con ello que el artista establezca distinciones entre una obra de esta clase y todas las demás, tuyas también; pero una escultura como la del homenaje a Picasso hace posible que sea más evidente aquella aspiración en el sentido de que el arte pueda llegar a desempeñar una función social.

ANTONI TÀPIES

Traducción: R.S. Torroella

REMODELACIÓN DEL PASEO DE PICASSO

En el año 1981 el Ayuntamiento de Barcelona nos encargó un estudio de la remodelación del área próxima al Paseo de Picasso que comprendía el entorno del Borne hasta Santa María del Mar y el Fossar de les Moreres. Los motivos eran, en primer lugar, detener el proceso de degradación del barrio a partir del momento en que se efectuó el traslado del mercado del Borne, y, en segundo lugar, crear una estructura urbana que relacionase el núcleo de Ribera con el Parque de la Ciudadela.

De esta operación se ha llevado a cabo la urbanización del Paseo de Picasso, que especialmente consiste en restituírle su carácter de paseo y abrir un eje peatonal que, partiendo de Santa María y el Paseo del Borne, atraviesa el edificio del Borne, concebido como plaza cubierta, y, pasando por el Paseo Mercantil, convertido en calle peatonal, llega hasta el Paseo de Picasso, precisamente ante el Umbráculo. La eliminación de unos antiguos urinarios, adosados a la reja del Parque, ha permitido abrir una nueva puerta en la Ciudadela, de modo que el recorrido peatonal facilita un acceso directo al Parlamento.

En el significativo cruce del eje peatonal con el Paseo de Picasso, debajo mismo del magnífico volumen del Umbráculo, se pensó en colocar un monumento dedicado a Picasso; monumento que, posteriormente, el Ayuntamiento encargó a Antoni Tàpies.

La idea de Antoni Tàpies de un cubo de vidrio que contuviera un objeto simbólico y alusivo al informalismo de Picasso planteó un problema de difícil solución técnica. Las dimensiones y el peso de los vidrios resistentes al impacto, la voluntad de dejar las aristas de vidrio sin bastidor y la necesidad de contrarrestar los embates del viento nos indujeron a diseñar una estructura inferior resistente con un dimensionado mínimo, poniendo a contribución incluso los mismos vidrios.

Las columnas de esta estructura son al propio tiempo los conductos de llegada del agua al techo vítreo, desde el cual resbala por las paredes del cubo. Éste, al hallarse cerrado, plantea un grave problema de condensación debido a los cambios de temperatura y de humedad. La solución estriba en un gran parabrisas de automóvil, y se crea una corriente de aire rasante por las caras internas del cubo, procedente de un ventilador con resistencia eléctrica incorporada.

Todos estos mecanismos se encuentran ence-

rrados en una cámara accesible que sirve de cimiento al cubo y desde la cual se controlan los estanques del Paseo y un circuito de impulsión del agua para la limpieza exterior del cubo.

ROSER AMADÓ y LLUÍS DOMÈNECH
Traducción: R. S. Torroella

MEMORIA

En el Proyecto de Remodelación del Paseo de Picasso se concibe un hito urbano situado en la intersección del propio paseo con el eje peatonal que une la zona de Sta. Maria del Mar, atravesando el Born, con el Parc de la Ciutadella, por la nueva puerta del Umbráculo.

Este hito tiene como base un estanque cuadrado, de 11 x 11 m, ruptura compositiva de la longitudinalidad del estanque del Paseo de Picasso al interferirse con el mencionado eje peatonal que se entrega contra el Umbráculo.

Sobre esta base se sitúa la escultura que Antoni Tàpies ha realizado en homenaje a Picasso. La escultura consiste en un cubo de vidrio de 4 m de lado que «flota» sobre el agua y en cuyo interior se alberga un objeto alegórico. Por las caras verticales resbala el agua que emerge de la cubierta.

La construcción del cubo de vidrio se realiza sobre una infraestructura de hormigón que además de servir de cimentación de aquél, es el cuarto de las bombas de recirculación de los estanques y de los cuadros eléctricos. Esta infraestructura está rodeada por el surtidor e impermeabilizada.

El planteo estructural del cubo de vidrio se realiza en base a suponer que sus paredes verticales trabajan a compresión (peso propio de la cara superior) y a flexión (presión del viento) y que dicha cara superior está sostenida, además del apoyo perimetral citado, por una estructura metálica central, que arriostra asimismo la figura.

Como precaución suplementaria se cuenta con pequeños elementos rigidizadores en los ángulos superiores del cubo.

Las paredes verticales tienen unos empotramientos de 40 cm en su parte inferior y están constituidos por piezas Stadip formadas por dos láminas Planilux de 12 mm, secuenciadas ambas por cuestiones de seguridad.

El techo es una lámina Securit de 12 mm. La base del cubo, apoyada en el forjado que cubre el cuarto de máquinas, es una lámina de acero inoxidable que, como la estructura sustentante del techo, va pintada al esmalte tipo pavonado color gris antracita.

La citada estructura incluye la instalación de agua que emerge enrasada por la cara superior del cubo y posteriormente es recirculada y tratada químicamente.

A fin de evitar condensaciones en las caras interiores del cubo, se coloca un deshumidificador que mantiene una temperatura interior superior a la temperatura de punto de rocío de la cara del vidrio. Este aparato, asimismo, hace circular aire en verano para paliar el «efecto invernadero» en cuanto a temperatura. Se ha previsto una alternativa deshumidificadora mediante productos químicos tipo Siliporite.

Para cualquier tipo de maniobra de mantenimiento existe una trampilla de acceso en la base del cubo. El cubo está perfectamente sellado con siliconas «neutras», inalterables por el agua o aire e inertes respecto a la lámina de «butiral» del Stadip.

Se han realizado ensayos especiales al respecto. Para la limpieza exterior del cubo, sobre todo su techo, existe un circuito que mediante ocho surtidores proyecta agua a presión sobre aquél.

Tanto el circuito de «limpieza» como el ornamental van provistos de sus correspondientes bombas y válvulas que junto a las contenidas en el Proyecto de Ejecución del Paseo de Picasso (los 2 estanques longitudinales) se alojan en la mencionada sala.

Como complemento de la escultura se proyecta un banco de piedra de Banyoles que establece la continuidad estancial del Paseo Picasso y finaliza de forma clara la secuencia del denominado eje transversal del Born.

La iluminación artificial del conjunto se ha previsto mediante cuatro columnas de 10 m de altura, situadas junto a los árboles más cercanos a la escultura y que sostienen 4 proyectores por halógenos que dan una luz blanca, de intensidad media y difusión máxima. Para la ejecución de este proyecto y dada la especialización de los temas se ha consultado al CITAV (Centro de Información Técnica de Aplicaciones del Vidrio, Barcelona-Madrid) y al Servicio de Iluminaciones Artísticas del Ayuntamiento de Barcelona (surtidores e iluminación).

Hipótesis estructurales:

Las acciones que intervienen en la estructura del cubo de vidrio son: peso propio de las láminas verticales, peso del techo horizontal, empuje del viento y sobrecarga de nieve.

Las hipótesis de trabajo son: las láminas laterales trabajan a compresión (peso propio y parte proporcional del techo) y a flexión (empotramiento en la base) por acción del viento. La lámina del techo es sostenida en su perímetro por las verticales y en su parte central por una estructura de hierro. Calculada a compresión y pandeo. Los desplazamientos son absorbidos por los contrafuertes que originan las propias láminas verticales unidas con siliconas y reforzados sus ángulos por piezas metálicas. R. A. - LL. D.

LOS DÉFICITS MONUMENTALES DE BARCELONA

En sentido estricto, un monumento (del latín *monere*, recordar) es un objeto que mantiene el recuerdo del pasado, referido a un personaje o a un acontecimiento histórico. Precisamente por ser un recuerdo del pasado se constituye en fac-

tor fundamental de la permanencia de la ciudad a través de las vías azarosas de su transformación física y social. Esta su cualidad de permanencia lo convierte en aglutinador de la identidad colectiva, del grupo social que lo rodea. Este grupo, como dice Halbwachs, establece un diálogo con la imagen del medio exterior, y las relaciones que se mantienen estabilizadas en él pasan al primer plano de la idea que de sí mismo se forja. La permanencia, la identidad visualizada, se convierten, pues, en el factor más trascendente del acto monumental desde el punto de vista urbanístico, superando incluso la pura función recordatoria del personaje o del acontecimiento histórico. De aquí que sea menester ampliar el concepto de monumento y entender como tal todo aquello que confiere significado permanente a una unidad urbana, desde la escultura que preside y aglutina hasta la arquitectura que asume carácter representativo.

En Barcelona, el monumento a Colón fue proyectado y construido como una conmemoración del Descubrimiento, pero su cualidad urbana lo ha transformado en un signo potente que trasciende la misma conmemoración: es el objetivo de las postales más representativas de la ciudad. La Plaza Real o el Palacio de Montjuïc, pese a su contenido funcional, son también monumentos, porque su arquitectura, con cualidades muy diversas, fue proyectada como portadora de imágenes significativas de la ciudad. Entre los pequeños homenajes y recordatorios de menor envergadura, asimismo halláramos muchos que marcaron el espíritu de un barrio y que a menudo han trascendido a toda la ciudad. Dejando aparte la monumentalización provocada por la arquitectura, la Barcelona moderna no ha sido muy generosa en la promoción de monumentos, es decir, de estructuras, recordatorias o no, que autónomamente asuman el papel significativo de un sector. Además, se ha producido una relativa concentración monumental en los barrios antiguos y céntricos, abandonando la periferia a la propia marginación. Esta periferia caótica, producto del expansionismo desconsiderado de los años de la incuria urbanística, es un suburbio sin señales de identidad, sin memoria y sin esfuerzo de integración. De volver el suburbio a la ciudad constituye una operación que exige esfuerzos a diversos niveles y que pasa por una reconsideración de los equipamientos y del espacio público, no sólo en su funcionalidad, sino también en su representación. Es decir, pasa por una «monumentalización» que posibilite el hallazgo de una identificación social.

Si reducimos el catálogo a los monumentos más sobresalientes de Barcelona, se ha de reconocer que son muy pocos. El mejor de todos es el monumento a Colón, que hace poco ha sido magníficamente restaurado. Los dos hitos de la Diagonal son restos de un empuje urbanizador que muy pronto decayó: el monumento a Mosén Cinto, de Pericás, y el de Pi i Margall, de Florensa, que el franquismo mutiló y que aún no hemos restituido. El otro gran conjunto escultórico es el monumento al Dr. Robert, de Llimona, también víctima del anticatalanismo y ahora en proceso de reconstrucción. Las fuentes de Montjuïc, de Forestier, y el Arco de Triunfo, de Vilaseca, son dos piezas importantes, dos auténticos monumentos que, pese a no haberse iniciado como homenajes, son el recuerdo vivo de las dos Exposiciones. A partir de estos ejemplos ya podemos citar elementos de menor importancia: Pitarra, Clavé, Rius i Tauliet, Prim, Ramón Berenguer y no muchos más.

Durante los últimos años se han emprendido esfuerzos en orden a corregir los déficits monumentales de Barcelona. Un primer esfuerzo ha sido el de la restauración del monumento a Colón y de los que fueron desmontados o destruidos como consecuencia de la guerra civil: Francesc Layret, Rafael de Casanova, Dr. Robert. Otro ha sido el de promocionar el recuerdo de un personaje ligado a un entorno urbano adecuado por el carácter del lugar o por la biografía del homenajeado: Pau Casals, Maestro Bañells, Emili Vendrell, Mosén Clapés, Blas Infante y, muy pronto, Àngel Guimerà y Margarita Xirgu. En periodo de gestión se encuentra el monumento a Macià en la Plaza de Catalunya y la tumba de Companys en el Fossar de la Pedrera, en medio del campo de enterramiento de los mártires de Catalunya. Muchos de ellos, además de la conmemoración y el recuerdo, comportan la remodelación de un sector urbano y el intento de servir de aglutinante a unos grupos sociales carentes de signos históricos referenciales. El tercer esfuerzo se ha encaminado a la construcción de unos grandes hitos monumentales que sean, a la par, temas de urbanismo y muestras de arte contemporáneo.

Uno de ellos es la Plaza de la Palmera, en plena periferia, en Sant Martí de Provençals, una manzana entera que era edificable y que los vecinos reivindicaron como espacio público que vertebrase funcional y significativamente un barrio suburbial compuesto de bloques anónimos que creció en manos de la especulación y que hasta ahora no ha sido más que un almacén de dormitorios. La plaza se ha organizado a partir de una escultura de Richard Serra, dos muros de hormigón curvados de más de 100 metros de longitud, como un ademán austero y contun-

dente, cuya dimensión será capaz de conferir carácter urbano a todo un sector suburbial. La escultura «Mujer y Pájaro», de Joan Miró, en la gran plaza del Parque del Matadero (*l'Escorxador*) es el hito que actuará de gozne entre el Ensanche (*l'Eixample*) y los barrios de Sants y Hostafrancs, y que inicia el trazado de una futura avenida entre la Diagonal y la Plaza de España. Esta gran escultura es, sin embargo, una parte tan sólo de la intervención de Miró en el Parque de *l'Escorxador*. Una treintena de esculturas de menor tamaño se diseminarán a lo largo del bosque para crear una auténtica «atmósfera Miró», que incitará al juego y a la participación.

La Plaza de Sòller, en pleno barrio de Horta, otro suburbio desatendido, se ha convertido en la mayor plaza arquitecturada de Barcelona después de la de Catalunya. Una plaza con carácter de centralidad urbana, respondiendo a la voluntad de integrar y transformar en céntricos los barrios de la periferia. En el gran lago que separa el bosque de la explanada, la escultura de Xavier Corberó aporta el subrayado significativo, el foco de integración del barrio.

Estos tres hitos se constituyen en monumento por su calidad artística y por su emplazamiento. Pero el monumento a Picasso de Antoni Tàpies va más allá. Se integra en un plan de remodelación de un barrio que se fue degradando, centrando su estructura pero, al propio tiempo, arrancando más directamente del hecho conmemorativo. Tàpies ha vuelto al sentido original del monumento: dentro de un elemento tan urbano como el prisma de vidrio, la fuente y el lago, ha erigido una escultura con significado, en la que se expresa el contenido de la obra de Picasso en un lenguaje novísimo, pero con la misma intención explicativa que tuvieron el monumento a Colón, el de Pi i Margall o el del Dr. Robert. Volvemos, pues, a la tradición, a hablar con argumentos legibles, a la difusión popular, al impulso de la memoria colectiva y, por consiguiente, a la permanencia y a la conciencia social. El arte entendido como un salto cualitativo, como una agresión a aquello que la cotidianidad convirtió en conformista, vulgar y acomodaticio. La obra de Tàpies ha de ser interpretada, evidentemente, en este sentido, y por eso ha de abrir una nueva etapa monumental de Barcelona: hacer del recuerdo una permanencia popular en la estructura física y social de la ciudad.

ORIOI BOHIGAS

Traducción: R. S. Torroella

SOBRE LA IDEA DE MONUMENTO

Esta exposición sobre el monumento de Tàpies a Picasso en el Parque de la Ciutadella de Barcelona cuestiona, una vez más, la polémica sobre lo que es un monumento. La pregunta: ¿Qué es un monumento? tiene respuestas inmediatas, de sentido común, pero también puede desencadenar, hoy en día, debates tan vivos como los del pasado dentro de las vanguardias artísticas del primer tercio de nuestro siglo. A menudo he preguntado a los niños lo que entendían por monumento, y las respuestas han sido siempre esclarecedoras: «un monumento es para que haga bonito»; «un monumento es una cosa que se encuentra en las ciudades»; «un monumento es un edificio que no tiene ninguna utilidad concreta y por eso es monumento»; «los monumentos son adornos de las ciudades», etc. Además, los niños de todas las edades y culturas inventan siempre ciudades llenas de monumentos, y no sólo de monumentos concretos a personas (como el padre o la madre), sino también monumentos abstractos y geométricos al sol, a la luna o, simplemente, a la naturaleza. Recuerdo, incluso, un monumento en forma de esfera sin más significado que el de estar hecho para «dar la vuelta» a su alrededor, o dicho de otro modo, un monumento al ritual de pasear.

De todas maneras, el monumento infantil siempre tiene un cariz «social» y es, al propio tiempo, el origen y el resultado de una memoria de identidad colectiva hecha de costumbres, mitos, ritos y afectos. Monumento y cultura son, pues, realidades que van estrechamente ligadas. Por otro lado, el monumento tiene la virtud, o mejor dicho, es necesario que tenga la virtud de ser capaz de condensar en un punto concreto del espacio-tiempo, en un lugar reducido, el máximo de significación histórica posible con el mínimo de material. Los griegos fueron en esto, como en muchas otras cosas relacionadas con el mundo del arte, grandes maestros. Sus monumentos eran a la vez sencillos y elocuentes, autónomos y representativos, del mismo modo que sus estatuas no necesitaban, para mantener el equilibrio, de ninguna ayuda ajena, como las columnitas, las rocas, etc., que utilizaron posteriormente los romanos para ocultar su falta de habilidad. Digamos de paso que el equilibrio es también una virtud esencial del buen monumento, no en vano los primeros escritos

sobre el valor poético de las obras de arte son también de la misma época.

Los monumentos que erige una sociedad son un signo excelente de su capacidad poética. Un ejemplo polémico, innovador, y hoy tristemente presente entre nosotros por el reciente fallecimiento de su autor, el arquitecto José Luis Sert, fue el pabellón de la Exposición de París del año 1937. Las obras de Calder, de Julio González y el mismo Picasso, rivalizaban allí en monumentalidad (¿puede una pintura ser un monumento?), sin que sea fácil decir qué tipo de «arte moderno» alcanzaba un mayor valor como monumento. Más bien se diría que los monumentos, para obtener el poder de condensación a que antes me refería, aprovechan siempre las contraposiciones entre un simbolismo abstracto y un simbolismo figurativo. El arte de erigir monumentos no ha renunciado nunca totalmente ni a un tipo de simbolismo abstracto, ni a un tipo de simbolismo figurativo, del mismo modo que la imaginación camina siempre entre el concepto y la figura para construir imágenes cautivadoras.

El monumento de Tàpies a Picasso asume con toda evidencia esta misma postura dialéctica de una forma radical. El cubo de vidrio y la interpenetración de objetos familiares y objetos técnicos que lo llenan, fuerzan a los espectadores-usuarios del monumento a constituirse ellos mismos en partícipes de un proceso artístico. Y este proceso artístico recoge un conjunto de muestras de lo que rodeó a Picasso toda su vida: «l'objet trouvé», el cubismo, la descomposición y la interpenetración de las figuras familiares, la búsqueda constante de «un gesto moderno» en la tradición de la propia pintura.

Si «Gernika» fue el monumento bidimensional «imposible» de un pintor, esta obra de Tàpies es el monumento también imposible, tridimensional, de otro pintor al primero.

La autonomía de cada arte específico no creo que peligre con estas experiencias-límite. Pero sí que queda en entredicho la confusión entre autonomía y aislamiento, porque estas experiencias-límite operan a partir de las interferencias entre las artes plásticas del pasado que nadie sabe como serán en el porvenir.

Los resultados de este tipo de experiencias-límite entre arte y realidad, entre pintura y escultura, entre escultura y arquitectura, etc., han de ser forzosamente polémicas. Quizás éste es el mejor obsequio que podemos ofrecer a Picasso, tan poco amigo de halagos melindrosos como de perfeccionismos académicos.

JOSEP MONTAÑOLA THORNBERG

Traducción: Isabel de Castro

CONTENIDO DE LA EXPOSICIÓN

1. - Monitor de vídeo. Exhibición continua del vídeo-documento grabado por VIDEO-REPORT sobre el proceso de realización e instalación del monumento, con entrevistas a...
2. - Vitrina con bibliografía sobre Pablo Picasso y Antoni Tàpies.
3. - Panel de introducción con textos explicativos del propósito y contenido de la exposición.
4. - Reproducciones fotográficas y comentarios de los antecedentes de la estatuaría monumental en Barcelona hasta el año 1939.
5. - Reproducciones fotográficas de algunas obras representativas de la estatuaría monumental realizadas en el ámbito internacional en nuestro siglo.
Estas selecciones (4 y 5) no pretenden ser una antología de los temas respectivos: se limitan a ofrecer unos hitos o ejemplos como posibles referencias orientadoras.
6. - Obras corpóreas (objetos-assemblage) de Antoni Tàpies que se pueden considerar precedentes de su monumento «Homenaje a Picasso». Obras expuestas: *Puerta metálica con violín*, 1956. *Silla y paño*, 1970. *Rimero de platos*, 1970. *Mesa*, 1970. *Paja cubierta con paño*, 1971. *Armario*, 1973.
7. - Reportaje fotográfico de F. Català-Roca sobre el proceso de creación del «Homenaje a Picasso».
8. - Reportaje fotográfico de F. Català-Roca sobre el proceso de realización e instalación del monumento.
9. - Catorce dibujos originales de Antoni Tàpies preparatorios del monumento, acompañados de un texto del autor.
10. - Planos, esquemas técnicos y comentarios de los arquitectos Roser Amadó y Lluís Domènech, que han dirigido la remodelación del Paseo de Picasso y la instalación del monumento.
11. - Reproducción fotográfica del monumento. Cubo de 4 x 4 metros.
12. - Mural fotográfico que muestra la ubicación definitiva del monumento en el Paseo de Picasso.