

ARTE PÚBLICO. RETOS Y OPORTUNIDADES (I).

LA EMERGENCIA DE NUEVOS LENGUAJES

PUBLIC ART. CHALLENGES AND OPPORTUNITIES (I).

THE EMERGENCE OF NEW LANGUAGES

ART PÚBLIC. REPTES I OPORTUNITATS (I).

L'EMERGÈNCIA DE NOUS LLENGUATGES

Antoni Remesar

CR POLIS. Universitat de Barcelona

aremesar@ub.edu

Abstract

This is an article on public art, city and urban governance. It is structured as historical narrative initiated in Barcelona in 1929 with the Mies van der Rohe Pavilion. It is both a written and a visual narrative story. For deliveries, with a hypertext structure. I recommend reading on screen and with a good search engine to link lecura and images with the expansion of information.

It is not a history, is the summary of stories. Conceptual, cognitive and personal. We jump from city to city. Most of the images who join us have been taken by the author. Public art and urban design creates a mapping and a temporality in contrast with the literature on the topic, chosen personally and with an interdisciplinary vocation.

The reader can follow the text or stopping at the tables. Combine text with pictures. Using the possibilities of augmented reality. The work concludes with a case study dedicated to Brancusi.

Key Words: city; design; sculpture, public art, urban design, art history

Resumen

Este es un artículo sobre arte público, ciudad y gobernanza urbana. Se articula como un relato histórico iniciado en la Barcelona de 1929 con el Pabellón Mies van der Rohe. Es a la vez un relato escrito y un relato visual. Por entregas, con una estructura hipertextual. Recomendando una lectura en pantalla y con un buen buscador para relacionar la lecura y las imágenes con la ampliación de información.

No es una Historia, es el resumen de historias. Conceptuales, cognitivas y personales. Saltamos de ciudad en ciudad. La mayoría de las imágenes que nos acompañan han estado tomadas por el autor. El arte público y el diseño urbano genera una cartografía y una temporalidad que



pongo en contraste con con la literatura sobre el tema, escogida de forma personal y con una vocación interdisciplinar.

El lector puede seguir el texto o detenerse en los cuadros. Combinar el texto con los cuadros. Usar las posibilidades de realidad aumentada. El trabajo concluye con un estudio de caso dedicado a Brancusi

Palabras claves: ciudad; diseño; escultura, arte público, diseño urbano, historia del Arte

Resum

Aquest és un article sobre art públic, ciutat i governança urbana. S'articula com un relat històric iniciat a la Barcelona de 1929 amb el Pavelló Mies van der Rohe. És alhora un relat escrit i un relat visual. Per lliuraments, amb una estructura hipertextual. Recomano una lectura en pantalla i amb un bon cercador per relacionar la lectura i les imatges amb l'ampliació d'informació.

No és una Història, és el resum d'històries. Conceptuals, cognitives i personals. Saltem de ciutat en ciutat. La majoria de les imatges que ens acompanyen han estat preses per l'autor. L'art públic i el disseny urbà genera una cartografia i una temporalitat que poso en contrast amb amb la literatura sobre el tema, escollida de forma personal i amb una vocació interdisciplinar.

El lector pot seguir el text o aturar-se en els quadres. Combinar el text amb els quadres. Usar les possibilitats de realitat augmentada. El treball conclou amb un estudi de cas dedicat a Brancusi.

Paraules clau: ciutat; disseny; escultura, art públic, disseny urbà, història de l'Art

La escultura como estatuaria. Veo, leo, entiendo. La forma monumento

“Public art, architecture, landscape design and other urban design disciplines that operate the new kind of postindustrial urban projects, must question themselves about their own actions, in the processes of change”.
(Pedro Brandão: 2001)

Según se dice, la escultura ha sido capaz de *raptar el espacio* [Maderuelo,1990; 1994] como materia de su propia actividad. En otros términos, a partir de los años cincuenta, el paradigma fundacional de la escultura ha cambiado, en cuanto que ha cambiado su objeto. Y también, en otros términos, la escultura ha generado una revolución artística comparable a la revolución del Renacimiento italiano.

Permítanme, cuanto menos, dudar, poner en cuestión buena parte de estos presupuestos. Obviamente, en el contexto de las vanguardias artísticas, *sí* se produce un cambio de paradigma importante al hacer explotar el fundamento representacional-mimético del Arte. La mimesis, la representación de la Naturaleza, principio articulador de buena parte del arte occidental desde el Renacimiento, cede lugar a otras concepciones y a otras posibilidades.

Cuando se habla de estos cambios, el análisis que se realiza es, cuanto menos, excesivamente convencional por no decir banal. Es más, el símil con otras prácticas del conocimiento puede ser, como mínimo, peligroso, asido por los pelos, si no tenemos en cuenta la multifactorialidad que afecta a un cambio de estas características.

Sin entrar en detalle, podemos admitir que, desde una posición genealógica, el cambio fundamental en el paradigma del Arte se produce en el periodo comprendido entre el romanticismo hasta la fundación del campo del Arte contemporáneo formulado por Baudelaire.

Mientras que por su parte, los románticos establecen el principio fundamental de la libertad del autor-artista, Baudelaire contextualiza esta libertad en el marco del mercado, entendido en su sentido más estricto. El Arte deja de ser un fenómeno social, de civilización, para convertirse en un fenómeno propiamente económico, regido por una leyes generales, las leyes del mercado, de la oferta y de la demanda, del mercado organizado sistemáticamente, tal y como señala P.Bourdieu en *Las*

Reglas del Arte, con reglas ajustadas a las características específicas del sector artístico en el que, muchas veces, el valor, entendido desde la óptica del prestigio social (novedad, conocimiento....) supone un plus a la mercancía que no puede medirse exclusivamente en términos monetarios.

Aunque pueda parecer paradójico, unos de los primeros resultados de esta situación, será la reivindicación, en primer lugar, de la autonomía relativa del Arte respecto al conjunto de las prácticas sociales; en segundo lugar, de las distintas prácticas artísticas respecto a las demás.

La histórica y consolidada penetrabilidad de las prácticas artísticas organizadas desde Leonardo bajo el régimen del Parangón y posteriormente bajo la disciplina de la Academia- desaparece generando territorios con diversa autonomía.

En el contexto positivista en que estos fenómenos se producen, es del todo coherente pensar que prácticas que poseen una marcada diferencia respecto a la tecnología que utilizan, deban ser consideradas como prácticas autónomas. La belleza, principio unificador de las distintas prácticas hasta este momento pasa a ser el objeto de la Estética, una disciplina teórica, mientras que las distintas artes deben establecer el límite de sus propios objetos. El color para la pintura, el movimiento para la danza, el volumen para la escultura, el espacio para la arquitectura, la palabra para la literatura, el sonido para la música... mientras la representación, en su sentido más tradicional, queda en manos de nuevas prácticas como son la fotografía o la ilustración.

El cambio de objeto se fundamenta, además, en innovaciones tecnológicas de primer orden. La introducción de nuevos materiales y de nuevas técnicas, permite una evolución y desarrollo de las prácticas autónomas que en el espacio de menos de 100 años las van a llevar a la situación de crisis permanente del Sistema del Arte que inauguran las Vanguardias.

El drama de la escultura reside en ser la práctica en la que la innovación se introduce más tarde y más lentamente. El desapego representacional, presente en otras prácticas ya a mitad del s. XIX, no se manifiesta, en el caso de la escultura, hasta los experimentos de collage de Picasso y otros cubistas. Este retraso tiene consecuencias importantes en el desarrollo de este campo autónomo.



1934. A Narcís Oller, Eusebi Arnau



1936. Al Doctor Martí i Julià. Josep Dunyach



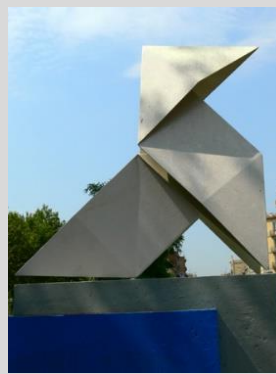
1931. Font del Carme. Josep Goday

El periodo de la **II República española** no fue, en el caso de Barcelona, muy prolijo en la erección de monumentos. Mientras que, en otros ámbitos de las Artes, las distintas vanguardias ya se habían consolidado, en el caso del Arte Público, las formas expresivas mantenían una relación estricta con los planteamientos figurativos y realistas de la lógica monumental anterior.

Las Pajaritas de Ramón Acín (Huesca 1928- 1929, reproducción Barcelona 1991)



Ramón Acín frente a su escultura



Réplicas de la Escultura en Barcelona



Un caso extraordinario en el contexto del arte público en España, es la obra "Las Pajaritas" de Ramón Acín, creada para el Parque de Huesca. Es anterior al periodo republicano, pero introduce una ruptura total con el lenguaje habitual de la monumentalidad.

"Acín¹ Cuando el ayuntamiento de Huesca dio a conocer el proyecto de construir un parque para la ciudad, Ramón Acín escribió un artículo en El Diario de Huesca (6-VI-1927) elogiando la idea y pensando, como sensible pedagogo que era, en los niños: "Las aguas, las escuelas, los árboles. He aquí los tres problemas capitales de la ciudad. Todo para los niños; la higiene, la cultura, la alegría y la salud. Los niños son la única esperanza de un mañana mejor." Miguel de Unamuno, gran aficionado a construir pajaritas de papel, había publicado en 1902 unos "Apuntes para un tratado de cocotología", que justificaba en sus primeros párrafos de este modo: "consideraré a las pajaritas de papel como un juego infantil y haré la historia de los juegos infantiles y de todos los juegos en general". Federico García Lorca en su Libro de poemas (1921) dedicó una composición de

1 Ramón Acín Aquilué (Huesca, 1888-1936) fue ilustrador y diseñador gráfico, pintor y escultor, autor de numerosos artículos en prensa y revistas de Huesca y Barcelona, profesor de Dibujo en la Escuela Normal de Maestros, pedagogo renovador y uno de los introductores del método Freinet en algunas escuelas de Huesca y destacado militante anarcosindicalista. Fue fusilado en su ciudad natal el seis de agosto de 1936 y, pocos días después, lo fue también su esposa Conchita Monrás. De sus obras escultóricas (que no fueron muchas o no pasaron de bocetos y proyectos) hay que recordar el monumento al pionero de la geología, Lucas Mallada, para Huesca en 1925, el de la Fosa Común para el cementerio de la capital oscense (1927-30), que no se completó, y el dedicado al escritor oscense, Luis López Allué, colocado en el parque Primo de Rivera de Zaragoza (1928-29), pocos años después de su fallecimiento. Participó con su obra pictórica y escultórica, como la figura recortada en chapa de El agarrotado (1929), en varias exposiciones en Barcelona, Madrid, Zaragoza (en 1930 en el recién inaugurado Rincón de Goya) y en el Círculo Oscense de Huesca en 1932.

nueve versos titulada “Pajarita de papel”, cuyos cinco primeros versos empiezan así: “¡Oh pajarita de papel! / Águila de los niños / Con las plumas de letras / Sin palomo / Y sin nido ...” En 1925 Oscar Esplá había puesto música al “guirigay” de canciones infantiles conocido como la Pájara Pinta, que había recopilado por entonces Rafael Alberti y llevará al teatro, con música de Esplá.

El título original que le dio Ramón Acín cuando presentó la maqueta en su exposición en las Galerías Dalmau de Barcelona, en diciembre de 1929, era el de “Fuente de las pajaricas (cemento y hierro), instalada en el parque de los niños de Huesca.” Sin embargo, en el número del 15 de noviembre de 1929 de La Gaceta Literaria, se publicó una diminuta fotografía de Las Pajaritas con este pie: “Monumento a la pajarita, del que es autor Ramón Acín y se inaugurará en breve en el Parque de los Niños de Huesca”. A veces se ha escrito que Las Pajaritas era un monumento a la papiroflexia, pero ni fue concebido como tal, ni siquiera como monumento, sino más bien, como fuente para los niños que jugaban a su alrededor. Por eso y porque los años lo han convertido en un icono de la infancia de generaciones de niños (como escribió Antonio Saura), es conveniente tener en cuenta los precedentes culturales, ya señalados, que motivaron a Ramón Acín para diseñar las Pajaritas. En 1986 el ayuntamiento llevó a cabo una remodelación parcial y restauración de este conjunto escultórico, devolviéndole parcialmente el aspecto original de ambos pedestales con un pequeño estanque y un surtidor. Delante se construyó un estrado en hormigón para representaciones teatrales y detrás, entre ambas pajaritas, se puso un pequeño relieve en bronce del rostro de perfil de Ramón Acín con una paleta, firmado por Recreo (el aparejador Félix Recreo San Vicente), encajado en un bloque de cemento, que en la última remodelación ha sido llevado al costado derecho de Las Pajaritas. Mantiene el espacio rectangular primitivo, de unos cien metros de longitud, flanqueado de frondosos plataneros y a cada lado, cinco bancos de madera pintados de blanco con una pajarita en chapa en el frente del respaldo. Se han reproducido los originales, colocados hace pocos años, en sustitución de los de hormigón, con una pajarita en hueco relieve en cada uno. Desde hace unos años, una plataforma de madera (de 12 m. de largo x 1’08 m de alto) ha sustituido a la anterior de hormigón para formar una especie de escenario, delante de las dos Pajaritas”. (García Guatas, 2011)

Pabellón de Alemania² (Exposición de Barcelona 1929). Mies van der Rohe



² El pabellón fue ampliamente considerado como el más interesante de todos los edificios de la Exposición, pero como la mayoría de los pabellones temporales fue demolido después de la exposición había terminado. En 1957, el arquitecto Oriol Bohigas discutió la posibilidad de reconstruir el pabellón con Mies van der Rohe, pero no fue hasta mucho más tarde, cuando Bohigas hizo cargo del Departamento de Urbanismo, que el pabellón fue reconstruido prácticamente en el mismo sitio que había ocupado en 1929, donde se habían descubierto los cimientos del edificio original.

Los antiguos cimientos quedaron expuestos y el nuevo pabellón fue reconstruido en un sitio adyacente bajo la supervisión de los arquitectos Cristian Cirici, Fernando Ramos y Ignasi de Solà-Morales. Junto con "La Noche", otra escultura de Kolbe, "Mañana" se había planteado para un proyecto de vivienda realizada por la compañía de tranvías de Berlín 1925. Mies van der Rohe, eligió la escultura cuando buscaba una escultura adecuado para el Pabellón originales. Cuando este pabellón fue reconstruido en Barcelona, el gobierno alemán donó una copia de "La mañana" a la ciudad. El pabellón reconstruido que contiene la copia finalmente abrió sus puertas el 2 de junio de 1986, cien años después del nacimiento de Mies, aunque las fechas exactas no coincidían, ya que Mies había nacido el 27 de marzo de 1886, en Aquisgrán .. Jaume Fabre, Josep M . Huertas Barcelona: Arte Público (www.bcn.cat/artpublic)

Tampoco debería sorprendernos tanto. El propio Mies van der Rohe, en el diseño de una de las piezas paradigmáticas de la Arquitectura Moderna, el pabellón alemán³ para la Exposición de Barcelona en 1929, aparte de la arquitectura sólo introduce sus sillas "Barcelona" y una escultura de figurativa de Kolbe "Morning"⁴ (1925)

Monumentos de Mies y Gropius



1926. Mies van der Rohe. Monumento a Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht 1922. Das Märgefallenen Denkmal, Walter Gropius (ricart, 2009)

Puede sorprender que tanto van der Rohe (como Gropius), que había desarrollado proyectos de monumentos con anterioridad, resuelva introducir una escultura figurativa en el pabellón de Barcelona. Debemos considerar que los monumentos son exentos, no se hallan ligados a ningún edificio, mientras que la escultura Morgen forma parte de una composición de conjunto en la que el autor destaca la estructura de la construcción y los elementos funcionales de diseño, como la silla Barcelona

³ El pabellón fue ampliamente considerado como el más interesante de todos los edificios de la Exposición, pero como la mayoría de los pabellones temporales fue demolido después de la exposición había terminado. En 1957, el arquitecto Oriol Bohigas discutió la posibilidad de reconstruir el pabellón con Mies van der Rohe, pero no fue hasta mucho más tarde, cuando Bohigas hizo cargo del Departamento de Urbanismo, que el pabellón fue reconstruido prácticamente en el mismo sitio que había ocupado en 1929, donde se habían descubierto los cimientos del edificio original.

Los antiguos cimientos quedaron expuestos y el nuevo pabellón fue reconstruido en un sitio adyacente bajo la supervisión de los arquitectos Cristian Cirici, Fernando Ramos y Ignasi de Solà-Morales. Junto con "La Noche", otra escultura de Kolbe, "Mañana" se había planteado para un proyecto de vivienda realizada por la compañía de tranvías de Berlín 1925. Mies van der Rohe, eligió la escultura cuando buscaba una escultura adecuado para el Pabellón originales. Cuando este pabellón fue reconstruido en Barcelona, el gobierno alemán donó una copia de "La mañana" a la ciudad. El pabellón reconstruido que contiene la copia finalmente abrió sus puertas el 2 de junio de 1986, cien años después del nacimiento de Mies, aunque las fechas exactas no coincidían, ya que Mies había nacido el 27 de marzo de 1886, en Aquisgrán .. Jaume Fabre, Josep M . Huertas Barcelona: Arte Público (www.bcn.cat/artpublic)

⁴ "Others [KOLBE] who found themselves espoused by the regime had established their careers, and their styles, well before its rise" (Curtis 1999)

Escultura y arquitectura han tenido una evolución histórica íntimamente ligada, interpenetrada. La escultura ha sido uno de los elementos importantes en la composición arquitectónica, de todo estilo y tendencia. Por su parte la arquitectura, ha dotado a la escultura exenta de las marcas de lugar necesarias para su realce y contemplación (bases, pedestales, fachadas, hornacinas....). La paulatina separación de estas prácticas, iniciada con la pérdida del pedestal en la escultura de Rodin y culminada en la contradicción formal del Pabellón Mies van der Rohe en la Barcelona de 1929, supone una larga y lenta agonía de la práctica escultórica, una agonía de movimiento pendular entre la ornamentación más estricta - basada en la reproducción seriada de un mismo objeto y que da pie al nacimiento de industrias especializadas- y la búsqueda de un ámbito propio, de un lugar de exhibición que no halla ni en la calle, ni en la galería, ni en el museo la forma escenográfica que permita hablar de la autonomía real de la escultura respecto a otras artes.

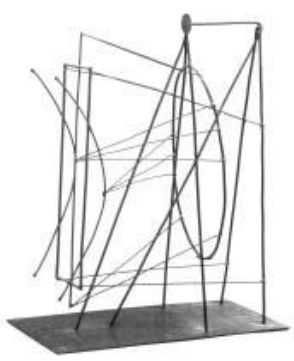
EL MIEDO AL ARTE DE VANGUARDIA EN LA CALLE

Apollinaire - MONUMENTO - Picasso

Apollinaire muere en 1919. 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 su amigo Julio Gonzalez. La propuesta no es aceptada porque las esculturas se alejan demasiado del concepto conmemorativo que tiene el Ayuntamiento para erigir el monumento

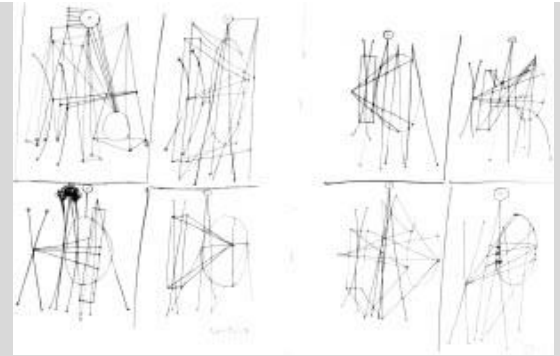
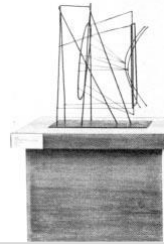




Picasso (1928) Figura S/P 68. hierro y latón. 60,5 x 15 x 34 París. Museo Picasso



Una de las propuestas junto al cuadro Femme dans un fauteuil (1927)



Picasso Dibujos del carnet Dinard- Paris, pp. 18-19 de agosto de 1928



1956. 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.

EL PROGRAMA PARA LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA de APOLLINAIRE

".. 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 compañía 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 afectava 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

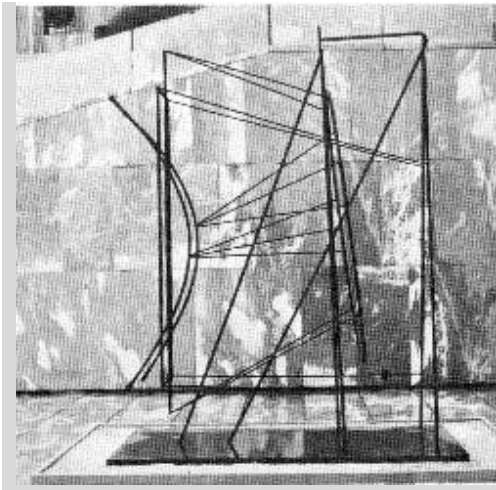
A Croniamantal en el fondo del hoyo.

Es él

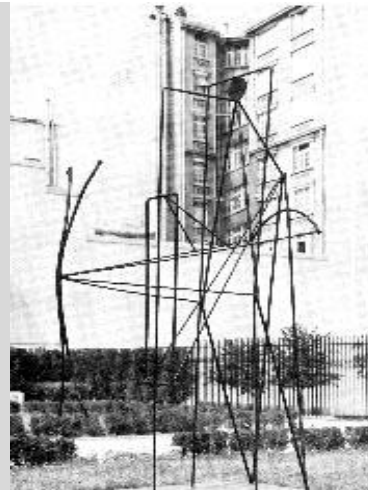
Cojamos la mejorana

A la noche "

Vid. Apollinaire. El poeta asesinado trd. de Rafael Cansino Barcelona, Quaderns Crema, 1996



1973. Maurice Brouha realiza en acero corten, una versión a partir de una maqueta intermedia.
MOMA. New York



1984.
Museo Picasso París. A partir de una maqueta intermedia y de la propuesta de D. Bozo, directora del Museo

Vid. Remesar 1997

La escultura se agarra a la creación de objetos, cumpliendo la maldición bíblica del Dios escultor. La escultura no innova en procesos, técnicas y materiales. Y todo ello a pesar de los esfuerzos de Rodin, de Hilderbrand y algunos otros, incluidos Brancusi con sus proyectos para el Central Park de Nueva York, de Picasso con su monumento a Apollinaire y del propio Apollinaire tratando de definir el campo de la escultura. **La escultura ha perdido su función, la de puntuar y marcar simbólicamente el espacio construido.** Se aferra a la reproducción de la figura humana y, no desaparece como arte subsumida en la industria, gracias a que el vocabulario del urbanismo es tan pobre que mantiene una determinada lectura de la presencia del poder en el espacio público, simple y llanamente como lectura figurativa y representativa. Las calles, los jardines, los parques finiseculares se llenan de monumentos, parecen dar vida a la escultura, a una práctica que se debate entre la vida y la muerte

Los experimentos cubistas y constructivistas introducen, sin embargo, innovaciones técnicas, de materiales y de lenguaje suficientemente importantes como para plantear el *aggiornamento* de la escultura en relación a otras prácticas. La descomposición de planos, la introducción de la soldadura, el abandono de los procesos tradicionales, permiten que, por lo menos sobre el papel, la práctica escultórica desarrolle su propia revolución. Sin embargo, esta revolución no es posible, o por lo menos no es posible del todo.

La escultura como espacio. Veo, no leo, no entiendo. La escala monumental

As did the scientist, the artist became aware that the aesthetic qualities of space is not limited to its infinity, as with the gardens of Versailles. The essence of space, as we understand it today, is in its multifaceted nature and even in the infinite potential of relations containing. Giedion, 1944

El Museo, empezó a generar desde finales del s XVIII, la problemática de la relación entre el contenedor y el contenido. Mientras la escenografía del contenedor, el edificio propiamente dicho, entonaba con las demás construcciones representativas de los hechos del Poder, la escultura - en sus dimensiones arquitectónicas- tenía cabida, también, en el Museo. El cambio radical en esta situación se produce en el momento en que, las propias leyes del mercado artístico, establecen el ámbito de la galería como el espacio de *exhibición- intercambio* del producto artístico.

La aparición de la galería no supone, exclusivamente un cambio en el sistema de exhibición, supone, fundamentalmente, un cambio en el conjunto de la producción artística. No sólo varían los temas, sino que, fundamentalmente varían los formatos, puesto que, como sucediera antaño con la pintura holandesa, el comprador, el cliente no es ya la dimensión pública y colectiva del mecenas - civil o religioso- sino el burgués individual e individualizado. Un burgués que habita unos espacios radicalmente distintos, en tamaño y ordenación, a los espacios de las anteriores clases dominantes. Para existir en este mercado la escultura debe reducir drásticamente sus dimensiones, perder su aura *heroica* y alienarse en la producción de objetos.

Las innovaciones tecnológicas en el lenguaje de la escultura se producen en un enorme espacio de deseo. Proyectos como los de Picasso - Gonzalez para el monumento a Apollinaire, proyectos como los de Gabo o los de Tatlin son sólo posibles, en sus coordenadas históricas, como maquetas, como modelos de aquello que podrían ser. Curiosamente, los ejemplos citados, podrían encuadrarse en el concepto de construcciones. La técnica y los materiales empleados adquieren un papel dominante sobre el referente mimético del cuerpo humano. A través de la forma y el uso de los materiales, se inicia una producción de metáforas y alegorías que empequeñecen, diluyen la referencia. El rostro y la figura humana, no son más

que la combinatoria de planos, de la intersección de líneas y puntos sobre el plano, como diría Klee. Desde esta óptica constructiva la escultura está actuando **como si** arquitectura fuese, pero a una escala reducida.

Decía Julio González rememorando el trabajo de Picasso para el monumento a Apollinaire « *las construcciones en alambre...constituyen una especie de dibujos en el espacio, 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*».

El programa fundacional de la nueva escultura lo había establecido algunos años antes el propio Apollinaire en su *Poeta Asesinado*. El programa que establece Apollinaire sigue esta secuencia: Cavar Esculpir a semejanza - encofrar - vaciar- rellenar - borrar- destruir. El espacio del que habla Apollinaire es sustancialmente distinto del que habla González. El espacio de Apollinaire es el conseguido mediante la acción sobre la materia, en este caso el territorio. El espacio de González es el conseguido sobre una operación mental que elimina los aspectos reverenciales para, mediante abstracciones, llegar a definir una forma que ya no se soporta en el despiece de la materia, sino en la inmaterialidad, el vacío, conseguido mediante la forma.

Es muy curioso constatar como el paradigma de la arquitectura moderna, el pabellón Mies van der Rohe de Barcelona (1929) utiliza la escultura, concretamente una escultura figurativa de Kolbe. En buena parte para crear un efecto escenográfico que reorienta la mirada sobre la propia arquitectura.

1973.- El Pabellón de la República en la Exposición Universal de París

Un paradigma del Arte Público Contemporáneo

En plena guerra civil, España participó en la Exposición Universal de París de 1937 con un pabellón diseñado por Josep Ll. Sert y Luís Lacasa. En este momento Picasso ejercía de director del Museo del Prado y Josep Renau era el Director General de Bellas Artes



1992. Réplica del pabellón instalado en Barcelona. Antoni Ubach, Miquel Espinet & Juan Miguel Hernández León

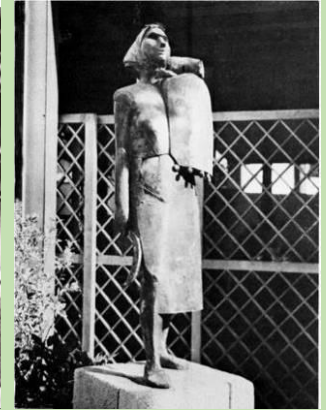
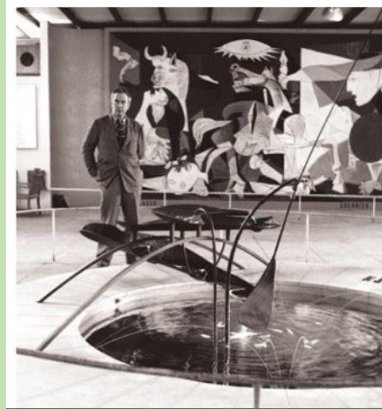


FOTOMONTAJE
Josep Renau



ESCULTURA CONTEMPORÁNEA

Picasso, Calder, González,
Alberto



PINTURA Y GRABADO
(Comunicación)

Picasso, Miró ...



¿Por qué un paradigma?

La estructura de fachada del pabellón con su muralidad de Uralita permite la integración de los fotomontajes a gran escala. La organización del espacio acoge a las obras. El patio, por ejemplo, dadas las dimensiones y el sitio para el Guernika de Picasso. La escultura de Alberto funciona de axis mundi señalizador del sitio y su entorno permite integrar otras obras de arte.

J.L. Sert y L. Lacasa dan una magistral lección de "inclusión" de las artes visuales creando un marco arquitectónico que permite, al mismo tiempo que requiere, la participación de otras artes visuales [González, Calder, Miró, Alberto, Picasso...]

[Vid. Carme Grandas. 2006,]

En esta misma Exposición, la arquitectura de otros pabellones, como los de Suiza, EE.UU o Noruega, indicaba que los postulados del Movimiento Moderno podían integrarse perfectamente en operaciones de prestigio (como es una Feria Mundial).

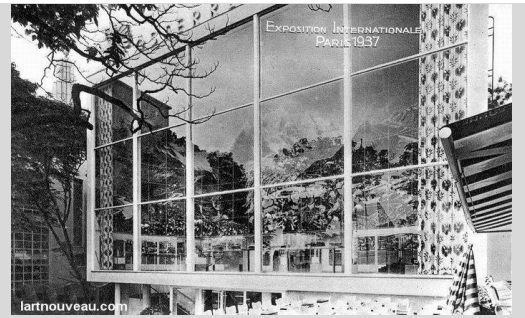
La pregunta a formular sería: si realmente la escultura descubre el espacio, lo construye mediante la nueva tecnología, si la escultura mediante la composición de fragmentos genera espacio ¿por qué la Arquitectura moderna circunscribe la escultura a usos propiamente ornamentales? ¿por qué la propuesta de Mies a Brancusi en 1955 consiste en realizar una ampliación de unos de sus *Pájaros* para el Seagram Building?



Pabellón de los EE.UU.



Pabellón de Noruega



Pabellón de Suiza



< Pabellón de la Alemania Nazi
Albert Speer, Arq. Dos dos
grandes grupos escultóricos del
escultor Josef Thorak

Pabellón de la URSS
Konstantin Melnikov >
Vera Mukhina



La escultura como arquitectura

Estos nuevos conceptos y nuevas estéticas facilitarán la aparición de una nueva arquitectura, en paralelo a la evolución de las técnicas de construcción en el contexto de la ordenación de la ciudad metropolitana, debido a la necesidad de proporcionar viviendas asequibles para las clases trabajadoras y, después de la Primera Guerra Mundial, la reconstrucción de las ciudades. Sert (1930) entiende que la nueva arquitectura: *"es la única que puede satisfacer plenamente las necesidades actuales de la persona (material y espiritual), utilizando los elementos constructivos previstos por la industria hoy en día"*. Sin dejar de reconocer, junto con sus colegas en el GATEPAC que, aunque *"estamos asistiendo a un nuevo estado de espíritu que anula las costumbres y tradiciones y que tiende a ser universal"*, la Arquitectura Contemporánea *"debe de estar de acuerdo con ello"*⁵ (GATEPAC, 1931).

El período comprendido entre la década anterior y las dos décadas posteriores a la II Guerra Mundial, supone el auge del Movimiento Moderno en Arquitectura, con el intento de expansión de los principios de los diversos CIAM, especialmente la extensión de los principios de la denominada Carta de Atenas. En una primera fase

⁵ En este trabajo, Sert, añade: *"esto no quiere decir que haya que mantener algunos sistemas tradicionales que ligan a la perfección con la construcción moderna, tales como, por ejemplo, las bóvedas de ladrillo plano admirables de nuestra tierra"* y abren el camino del movimiento moderno para lo que más tarde sería llamado Regionalismo Crítico (Frampton, 1980; 1983). Sólo, señalar que la relación entre lo Nuevo, lo radical, y la tradición que ya fue destacado por Gropius (1930). *"La idea de la tradición (...) no es en modo alguno hostil o contraria a la idea del radical. (...) Es fácilmente posible que un hombre pueda actuar al mismo tiempo, radical y tradicionalmente (...) Tradición, para nosotros, tiene sentido y valor sólo cuando utilizamos las experiencias de nuestros antepasados con inteligencia viva, cuando añadimos nuevas experiencias a la ya conocida."*(Gropius, 1930).

Esa es una de las bases del pensamiento español GATEPAC; *"La adaptación de un sistema histórico está distorsionando el sistema, y niega el tiempo. En las arquitecturas regionales, como resultado de las condiciones climáticas, las costumbres locales y los materiales disponibles, sólo el tiempo tiene valor absoluto. Lo fundamental debe mantenerse. Lo episódico, accidental, debe desaparecer, podemos esperar una división de la arquitectura universal en relación a las condiciones climáticas. La Arquitectura del Sur: terrazas, toldos, losas, voladizos, luz filtrada. La Arquitectura del Norte: superficies de vidrio de gran tamaño (...) Llevar la arquitectura a su entorno natural, es decir, técnica, social y económicamente es el programa (aceptado por muchos, pero que pocos intentan realizar), que el Grupo de GATEPAC pretende implementar la coordinación de esfuerzos y trabajar en conjunto."* (AC, 1,931 nr. 1). García Mercadal observa con admirable intuición de que la arquitectura mediterránea (Grecia, España, el norte de África, Italia) formaba una unidad, y que esta arquitectura tenía un asombroso parecido con los descubrimientos más recientes del norte de Oud, de Taut. Así, añade refiriéndose al diseño residencial; *"El clima, los materiales y la estructura social de cada nación, influyen en gran medida la disposición de la planta y su estructura interna, pasando de una época a otra, siempre debido a su dependencia inmediata del factor social"* (García Mercadal, 1930)

intentando negar la colaboración entre artes distintas - a pesar del programa de la Bauhaus establecido por Gropius en 1911- y en una segunda fase reconociendo un valor ornamental a la escultura, para finalmente a partir del CIAM de 1951 pasar a reconocer la necesaria cooperación e interrelación entre las artes.

El escultor se debate entre el objeto y la construcción del espacio en el contexto de sus proyectos para el circuito expositivo de la galería. El arquitecto moderno niega el territorio al escultor, puesto que tal como establece el artículo 57 de la carta de Atenas: *«El trazado de orden suntuario, persiguiendo fines representativos, ha podido o puede constituir graves obstáculos para la circulación»*. En la ciudad del maquinismo no hay espacio para la representación, sólo para la función.

Brancusi capto muy bien este problema. Si la escultura quiere competir con la arquitectura debe hacerlo en su propio terreno, dotando de función utilitaria a la propia escultura y sólo, secundariamente manteniendo su función representativa o simbólica *«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 un Pájaro de oro, a ponto de volar. Cada generación debería de construir un nuevo módulo, convirtiéndola realmente en una columna sin fin « (1926)*

No es de extrañar la propuesta de Mies. Tampoco es de extrañar el rechazo de Hitchcock y Johnson (1932) al arte moderno que puede ser apreciado por los arquitectos como un puro ejercicio formal, pero es superfluo para la arquitectura en cuanto que esta *«pretende que un edificio sea, en sí mismo, una composición plástica abstracta «*

BRANCUSI Y LA COLUMNA SIN FIN

1935-1938. Constantin Brancusi. Monumento a los soldados rumanos muertos en la I Guerra Mundial.

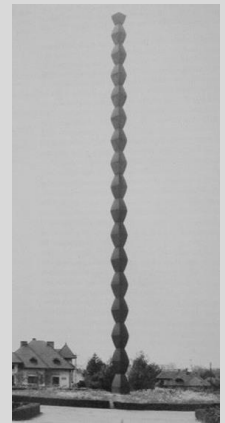
Tirgu-Jiu Rumania



La puerta del beso



La mesa de los héroes



La columna sin fin

El proyecto de una columna sin 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.

Su estancia en los EE.UU, es polémica, no sólo por el juicio que hemos descrito sino porqué 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 antipublicart, 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....

En varias ocasiones inició la negociacions 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, ni 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



Tatlin
*Monumento a la III
Internacional, 1919-
1920*

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.

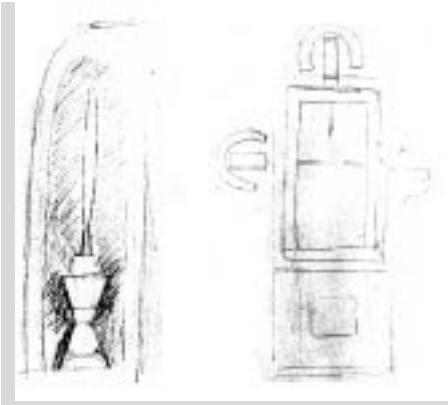


Brancusi Templo del cocodrilo (1924)
Madera. Desmantelado

Foto Brancusi

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



Brancusi (1936) Dibujos preparatorios para un proyecto de templo - mausoleo

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, però 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 porque los monumentos de Brancusi son, realmente anti-monumentos y ¿qué mejor forma de llevar a cabo un anti-monumento que no realizándolo?

En 1943, Sert, Léger y Giedion⁶ publican nueve puntos sobre Monumentalidad que puede ser considerado un hito en el replanteamiento del ornato de la ciudad dentro del Movimiento Moderno. Viniendo cada uno de ellos de una disciplina diferente, el manifiesto mostró su preocupación por la relación entre el arte y el espacio público, lo que refleja la posible colaboración entre el arte, la arquitectura y la historia.

⁶ "La gente quiere que los edificios que representan su vida social y comunitaria sean algo más que dispositivos funcionales. Quieren satisfacer su aspiración a la monumentalidad, a la alegría, al orgullo y a la emoción... El cumplimiento de esta demanda se puede lograr con los nuevos medios de expresión al alcance, aunque no es una tarea fácil. Las siguientes condiciones son esenciales para ello. Un monumento es la integración de la labor del planificador, arquitecto, pintor, escultor y paisajista que exige una estrecha colaboración entre todos ellos. Esta colaboración ha fallado en los últimos cien años. La mayoría de los arquitectos modernos no han sido entrenados para este tipo de trabajo integrado. Tareas monumentales no se han confiado a ellos (...) La arquitectura monumental será algo más que estrictamente funcional. Se han recuperado su valor lírico. En estos diseños monumentales, la arquitectura y la planificación de la ciudad podían alcanzar una nueva libertad y desarrollar nuevas posibilidades creativas. Tales como las que han comenzado a sentirse en las últimas décadas en los campos de la pintura, la escultura, la música y la poesía, los artistas más conocidos hoy en día tienen un buen mercado, pero no hay paredes, ni lugares, ni edificios, donde su talento puede tocar el gran público, donde pueden formar a la gente y las personas podrían formar ellos." (Sert, Léger y Giedion, 1943). Muy poco después, en su artículo de 1944, Giedion añadiría, "sólo la imaginación de los creadores auténticos es adecuada para reconstruir los centros cívicos, de nuevo para inculcar al público el viejo amor por festivales, e incorporar todos los nuevos materiales, el movimiento, el color y las abundantes posibilidades técnicas"

Sin embargo, el desarrollo de los postulados del movimiento moderno, su ejemplificación viviente sobre el suelo de las ciudades, la concreción de los planes e ideas, genera la necesidad de la reaparición de la escultura en la calle. La zonificación monofuncional, la distribución funcional del espacio que rige los planes reguladores, conlleva la creación de distritos específicos en el corazón de la ciudad. También, cuando la ciudad se reconstruye después de los destrozos de la guerra. Distritos que se caracterizan, especialmente en la ciudad USA y en algunos desarrollos europeos y latinoamericanos, por un compulsivo crecimiento vertical que a nivel del plano de la calle requiere la apertura de espacios que permitan un cierto esponjamiento del territorio. La plaza, en el sentido del urbanismo moderno. Plaza que, además, es territorio colectivo de propiedad privada. Si la altura de los edificios define el skyline de la ciudad, a nivel del suelo - ¿podríamos llamarlo gazebo? - se requiere de la presencia, otra vez, de elementos que permitan establecer marcas representacionales sobre el territorio.

Escultura = arte = clase = poder (en el Estado del Bienestar)

Ya lo decía Ildefons Cerda en 1859. El ornato público es un elemento fundamental para la definición del paisaje urbano. Cien años después nos lo recuerda K. Lynch en su *Imagen de la Ciudad*. Los elementos referenciales son básicos para la construcción de nuestro mapa cognitivo, para permitir nuestro manejo de la ciudad y desarrollar los procesos identitarios fundamentales para la vida en común.

Cómo vamos a diseñar espacios de uso público desangelados, sin dotarlos de algún elemento significativo que, de paso, demuestre la importancia de aquel que ha facilitado el espacio. La introducción del arte - los programas de integración del arte y la arquitectura, la creación de regulaciones del 1% - va a ser uno de los mecanismos fundamentales para facilitar que el desnudo espacio de uso público, pueda convertirse en lugar, en sitio de encuentro y, como se apuntará más tarde, en mecanismo fundamental para potenciar la cohesión social.

No importa si estos signos colocados en el espacio funcionan también como signos de exclusión. Lo importante es generar una imagen de la ciudad que facilite las adhesiones, los votos y además que nos permita revitalizar los centros degradados, abandonados, tomados por la chusma. Por ello, al menos en Europa, mimaremos, cuidaremos, el monumento histórico y su recuperación. El monumento otra vez, la

marca significativa de lugar, el símbolo de la pertenencia y, en determinados momentos, el inductor de la apropiación del espacio.

Fue Brancusi, en Tirgu-Jiu (Rumania) quien estableció buena parte de las bases del reencuentro entre la escultura y el espacio. Para **Ser** la escultura requiere del **Estar** – por lo menos en lo que se refiere a la escultura emplazada en el territorio urbano- y en este contexto, con independencia de los resultados finales, estar significa ocupar territorio, no sólo en el plano vertical - el clásico monumento- sino, fundamentalmente en la construcción de un espacio, en la ocupación del suelo, en la creación de una nueva narrativa propia de la obra que ya no se fundamenta en la representación sino, como dirá más adelante E. Chillida en el establecimiento de límites para hacer emerger el espacio.

EL ARTE PÚBLICO CONTEMPORÁNEO EN LOS PROGRAMAS DE EDIFICIOS INSTITUCIONALES

Después de la II Guerra Mundial diversas Instituciones Públicas propulsaron el arte contemporáneo en el diseño de sus respectivas sedes siguiendo los principios de la Síntesis o Integración de las Artes que plantearan Sert, Leger y Giedion

Ciudad Universitaria de Caracas

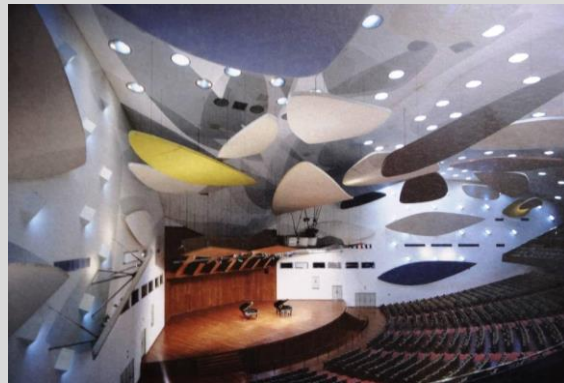
Arq. Raúl Villanueva (1944-1960)

Gran ejemplo de síntesis de las Artes. Conjunto clasificado por la UNESCO como Patrimonio Mundial de la Humanidad

“El entorno natural de las obras artísticas es cuadrados, jardines, edificios públicos, fábricas, aeropuertos: todos los lugares donde el hombre percibe al hombre como un compañero, como asociado, como una mano amiga, como la esperanza y no como la flor marchita de aislamiento y la indiferencia” (Villanueva, 1980)



1954. Composición Estática, Composición dinámica.
Oswaldo Vigas



1953. Nubes acústicas. Alexander Calder

En La Ciudad Universitaria de Caracas intervinieron varios artistas iberoamericanos junto a otros de renombre internacional y de distintas tendencias como Víctor Vassarely, Jean Arp, Fernand Leger

Vid. Obra completa <https://patrimoniocuc.wordpress.com/>

Edificio de las Naciones Unidas. New York

La nueva sede de la ONU surge de un proyecto conjunto entre Oscar Niemeyer, Le Corbusier y Wallace K. Harrison, desarrollándose entre 1949 y 1950

Este proyecto, junto al del edificio de la UNESCO en París, introduce una cierta lógica de “branding” en la selección de artistas. Se van a buscar artistas de renombre internacional muchos de ellos procedentes de las distintas vanguardias anteriores a la II Guerra Mundial



1964. Barbara Hepworth Single Form, . Monumento a Dag Hammarskjöld



1964. Henry Moore Reclining Figure



1963. Marc Chagall. Chagall Window

GUERRA FRÍA - PELIGRO NUCLEAR



Construido para la Exposición de Bruselas de 1958, el **Atomium** representa un cristal de hierro. Es un símbolo en el que podemos reconocer lo bueno y lo malo de toda una época. Andre Waterkeyn fue el diseñador del Atomium

El periodo posterior a la II Guerra Mundial inaugura una etapa de expansión del capitalismo que se enfrenta a la expansión del socialismo real, primero en la URSS, posteriormente en los países del Pacto de Varsovia, la China y las distintas colonias que, paulatinamente, van a conseguir su independencia.

Se configuran dos bloques en guerra constante sin batallas (la denominada guerra fría) sustentada en las amenazas mútuas de Holocausto Nuclear. Entre los dos bloques los países “no alineados”.

La guerra fría tiene un alto contenido simbólico (culturalización y propaganda) en el que las Artes Visuales van a tener un papel muy importante como medios de demostrar al “otro” los valores y ventajas del mundo respectivo.

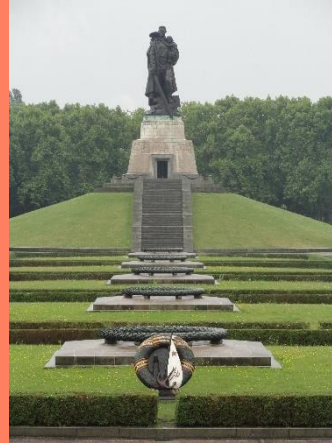
Época de guerras coloniales (Indochina, Vietnam, Argelia, diversos países africanos desde el Congo a Angola) en que participarán las antiguas potencias coloniales. Es un periodo de penetración imperialista, unas veces económica y política (conducirá a los

movimientos armados de resistencia y revolucionarios a lo largo y ancho de Iberoamérica), otras de presencia militar (Vietnam, Afganistan...).

La introducción de la perestroika por Gorvachov iniciará el fin del periodo que, simbólicamente, concluye con la caída del muro de Berlín, el 10 de noviembre de 1989, dando fin a casi 45 años de confrontación.

REALISMO SOCIALISTA

Imperante en la URSS desde la década de 1930, especialmente a partir del Decreto de Stalin del decreto de reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas. Es una respuesta a las Vanguardias cuyo arte se considera burgués y antirrevolucionario. Se fundamenta en el realismo. Tras la II Guerra Mundial este estilo oficial se expande a todos los países europeos de régimen socialista. Constituye el aporte de la cultura socialista a la guerra de símbolos que define una buena parte de la denominada Guerra Fría



1946 - 1949 Monumento Conmemorativo a los Soldados Soviéticos parque de Treptow, Berlin

Yákov Belopolski, arquitecto, el escultor Yevgeni Vuchétich, el pintor Anatoli Gorpenko y la ingeniera y escultora Sarra Valerius

"honra a los soldados que murieron por la libertad y la independencia de la patria socialista"





Murales del Antiguo Ministerio del Aire (Reichsluftfahrtministerium) . Berlin



"Nuestra Vida", murales de la Haus des Lehrers de Walter Womacka, años 60. Berlin

RESPUESTA DEL BLOQUE CAPITALISTA

Frente al realismo y el control, expresión y abstracción

EL CASO DEL CONCURSO PARA UN MONUMENTO AL PRISIONERO POLITICO DESCONOCIDO (1951- 1953)

Fue un concurso internacional, la idea había venido de EE.UU , articulándose a través del Instituto de de Arte Contemporáneo (ICA) de Londres . El concurso al que se presentaron más de 200 escultores de diversos países, aunque ninguno del bloque del Este, puesto que se consideró el el concurso como una agresión. La realización del concurso que ganó el escultor inglés Reg Butler, siempre se ha asociado a un financiamiento de la CIA.

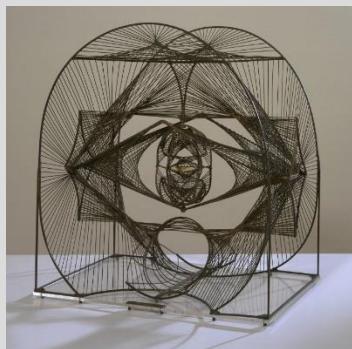
Vid. Renau (1977); Marter (1994); Abreu (2007)



Greg Butler. Vencedor del Concurso



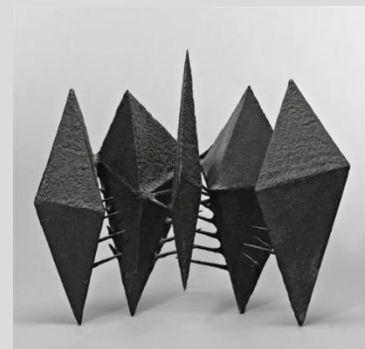
Barbara Hepworth (Maqueta de la Tate)



Anthony Pevsner (maqueta de la Tate)



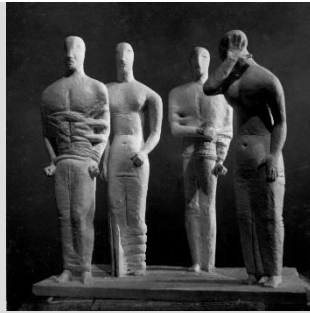
Naum Gabo (maqueta de la Tate)



Lynn Chadwick



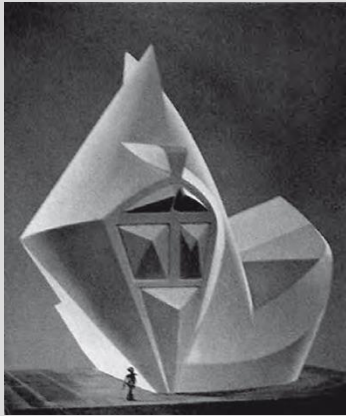
Theodore Roszak



Heinz Henghes



Marta Colvin



Henry-Georges Adam



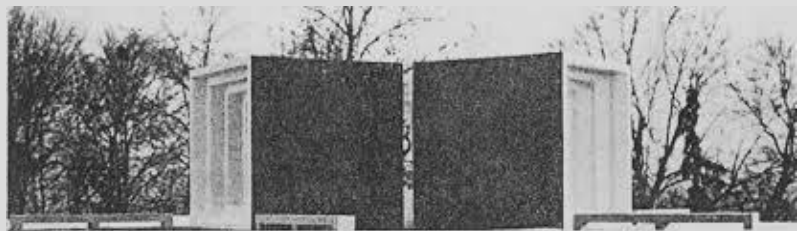
Pablo Serrano



George Vieira



Jorge Oteiza



Max Bill

ESTUDIO DE CASO

BRANCUSI CONTRA LOS ESTADOS UNIDOS

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
- 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*". (Arnoldi, R, 1928)

El proceso se desarrolló por espacio de más de un año. Algunas 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 Greenberg. 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:

PREGUNTA	RESPUESTA DE BRANCUSI
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?	- <i>Sí, lo he concebido y creado en mi estudio de Paris, entre los años 1925 y 1926</i>
2.- ¿este objeto ha estado concebido y realizado enteramente por vd?	- <i>Sí, totalmente</i>

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 su 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 era 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

7.- en el momento de la fundición e inmediatamente después ¿ha intervenido personalmente sobre la pieza?

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 ido para verificar la exactitud de la fórmula de aleación y a dar al fundador instrucciones sobre el modo en que quería que realizaran la fundición

- 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.

Vid. Rowell 1995. Remesar, 1997

CARTOGRAFIA 1



REFERENCIAS

Abreu, José Guilherme *Escultura Pública e Monumentalidade em Portuga (1948 -1998)*. Tese Doutoramento. FCSH. Universidade Nova de Lisboa, 2007

Amman, JC. *Siah Armajani* Basel, Amsterdam, s.p.

----- *Reading Spaces. Espais de lectura*. Barcelona. MACBA, 1995

Arnoldi, R. *Spirit of Old Masters*. News, Denver, Colorado, 20-3-1928

Birmingham City Council. *Public Art and the Private Sector*. Birmingham, 1997

Bohigas, Oriol, *Arquitectura española la Segunda República*, Barcelona. Tusquets. 1970.

Bond, J & Wilt, V *Rebuilding the Public Consensus Behind Free Expression* in Peter, J.A. & Crosier, L.M. *The Cultural Battlefield. Arts Censorship & Public Funding*, Gilsum, Avocus Pub., 1995

Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques*. Paris. Du Seuil, 1994

Bovaird, T & Bovaird, N. *Arts Sponsorship: The Case for and againts*. PSMRC. Aston University. Birmingham, 1997



- Brandão, P. *Lisbon images and 4 metaphysical dissertations on waterfront urban design: vision, move, ethics, and interdisciplinarity* in Remesar, A (ed). *The Arts in Urban Development*. Barcelona. Publicacions Universitat de Barcelona 2001
- Chiapello, Eve. *Artistes versus Managers*. Paris, Metilite, 1998
- Curtis, Penelope. *Sculpture 1900- 1945*. Oxford History of Art, 1999
- Crane, Diana. *The Transformation of the Avant-Garde*. Chicago University Press, 1987
- Fernández, Angel. "Victor Moré Escultor", Barcelona. *Mirador*, num 188 (8 set. 1932), p.7
- Flores, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*, Madrid. Aguilar 1961
- Frampton, Kenneth. *La Renovació de Barcelona*. Una apreciació. In AA. *Barcelona Espais I Escultura*. Barcelona. Ajuntament de Barcelona, 1980
- "Towards a Critical Regionalism: Six Points of an Architecture of Resistance." In *The Anti-Aesthetic*. Edited by Hal Foster. Port Townsend: Bay Press, 1983.
- García Guatas, M. Las "Pajaritas de Ramón Acín". *Arte Público de Huesca*, 2011.
<http://www.huesca.es/la-ciudad/que-visitar/arte-publico-huesca/las-pajaritas>
- García Mercadal, Fenando. *La Vivienda En Europa Y Otras Cuestiones* (1926). Zaragoza: Institución Fernando el Católico. C.S.I.C.; 1998.
- *La Casa Popular En España*. Madrid: Espasa Calpe, 1930
- GATEPAC. "Exposición Alemana de la Edificación y Construcción y la Internacional de Urbanismo y Habitación" AC 2, no. Segundo Semestre 1931 (1931): 35–36.
- "Proyecto de Urbanización de la Diagonal de Barcelona." AC 4, no. cuarto trimestre, 1931 (1931): 22–27.
- Giedion, Sigfried. "The Need for a New Monumentality." In *New Architecture and City Planning, A Symposium*. Edited by Paul Zucker, 549–68. New York: Philosophical Library, 1944.
- Kahweiler, D.H. *Les sculptures de Picasso Paris*. Dunod, 1949
- Grandas, Carme. "Arquitectura para una exposición: Barcelona 1929". *Artigrama*, núm. 21, 2006, 105-123 — I.S.S.N.: 0213-1498
- Lewis, Justin. *Art, Culture & Enterprise*. London. Routledge, 1990
- Lichtestern, Chrita. *Picasso Monument a Apollinaire*. Paris. Adam Buro. 1990
- Maderuelo, Javier. *El espacio raptado*. Madrid. Mondadori, 1990
- *La pérdida del pedestal*. Madrid. Circulo de Bel/as Artes, 1994
- *O fenómeno da Arte nos espaços públicos* in Pedro Brandão- A. Remesar *O espaço público e a interdisciplinarietà*, Lisboa, CPD, 2000
- Miles, Malcom . *Art, Space and the City* . London Routledge, 1997
- Ramirez, J.A. *Ecosistema y explosión de las Artes*. Barcelona. Anagrama, 1994
- Pol, E. *Symbolism a priory – symbolism a posteriory* in Remesar, A.(Ed) *Urban Regeneration: A Challenge for Public Art*. Barcelona. Pub. Universitat de Barcelona, 1997
- Remesar, A.(Ed) *Para una teoría del Arte Público*. Bcelona. Centre de Recerca POLIS. 1997
(<http://www.ub.edu/escult/editions>)
- *Urban Regeneration: A Challenge for Public Art*. Barcelona. Pub. Universitat de Barcelona, 1997. (<http://www.ub.edu/escult/editions>)
- *Waterfronts, arte pública e cidadania*, in Pedro Brandão- A. Remesar *O espaço público e a interdisciplinarietà*, Lisboa, CPD, 2000



- Remesar, Antoni. "Waterfronts and Public art: a problem of language." *On the w@terfront* [en línia], 2002,, Núm. 3 , p. 3-26.
<http://www.raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/214686/284978> [Consulta: 11-01-16]
- Remesar, Antoni; Marién Ríos Díaz. "BARCELONA : PAISAJES DE LA MODERNIDAD." *On the w@terfront* [en línia], 2015,, Núm. 35 , p. 5-58.
<http://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/291539> [Consulta: 11-01-16]
- Ricart, Nuria. "Das Märzgefallenen – Denkmal Monumento a los caídos de marzo. Evolución de la obra a través de los documentos gráficos" *Acca Digital* num 6, marzo 2009.
<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=158> [Consulta: 11-01-16]
- Roca, M.A. De la ciudad contemporánea a la arquitectura del territorio. Córdoba. Arg. UNC, 1995
- Rowell, Margaret . *Brancusi contre les Etats Unis. Un process historique 1928*. Paris. Adam Biro, 1995
- Senie, Harriet F. Contemporary Public Sculpture. New York -Oxofrd. Oxford UP, 1992
- Sert, Josep Lluís. "¿Qué Penseu de l'Arquitectura Moderna?" *Mirador*. abril, num 65 1930.
<http://www.bnc.cat/digital/arca/>.
- SPARC. *Guide to the Great Wall*, Los Angeles, 1983
- Verwijnen, J. "Here and nowhere. The making of the urban space". *On the waterfront (on-line magazine)*, nr 2, feb. 2000, <http://www.ub.es/escult/1.htm>
- Sobre o planeamento cultural e estrategico. in Pedro Brandão- A. Remesar *O espaço público e a interdisciplinariedade*, Lisboa, CPD, 2000
- VV.AA. *Artists and the Architects Collaborate: Designing the Wiesner Building*. Cambirdge.Mass. MIT Press, 1985
- Zukin, Sharon. . *The Cultures of the Cities*. London- New York, Blackwel/, 1995

RECONOCIMIENTO

Este trabajo deriva de la investigación desarrollada en el marco de los proyectos HAR2012-30874, HAR2011-14431-E, HUM2009-13989-C02-01 del Ministerio de Economía y Competitividad de España y de los proyectos 2009SGR0903 y 2014SGR0068 de la Agaur de la Generalitat de Catalunya

Fotos Barcelona: proyecto Art Público Barcelona (Ajuntament de Barcelona- Cr Polis Universitat de Barcelona). Fotos Caracas de Carme Grandas. Fotos Berlín Nemo A. Remesar