

Té encara sentit l'escultura pública?

Antoni Llena



Does public sculpture still make sense?

¿Tiene todavía sentido la escultura pública?

Ja fa anys que l'escultura pública és objecte de debat entre artistes, arquitectes i polítics, i que se'n discuteix sentit i funció en seminaris i simposis. Entre els artistes s'observen, pel cap baix, un parell de posicions frontalment contraposades: la dels qui entenen que l'obra d'art de carrer s'ha de fer perquè sigui contemplada a la manera tradicional (per innovadora que sigui la forma), però amb poder de despertar emoció, i la dels qui troben que la monumentalització, inevitable en aquesta mena d'obra, va contra l'esperit del temps. Si els primers són hereus dels plantejaments dels arquitectes que a la dècada dels cinquanta creien que l'administració havia de potenciar l'escultura pública, perquè era una manera d'instaurar i de culturitzar una societat rebeca als moviments d'avantguarda, els segons són fills dels propòsits estètics de la generació dels seixanta. Creuen que, en una societat més atenta a la base que no pas al vèrtex de la piràmide, l'art concebut com a monument no deixa d'ésser una imposició encoberta dels interessos dels grups de pressió. Si l'art veritable sempre és crític, aquests artistes ho són doblement: critiquen la suposada "criticitat" moralitzadora de l'art perquè la consideren una posició de força. Això dit, aquests artistes no renuncien pas a intervenir en l'espai urbà. Si es neguen a construir "objectes" artístics a la via pública, perquè siguin contemplats, és perquè volen obres que siguin viscudes, de caràcter lúdic; que obliguin els receptors a participar-hi activament, a ésser els protagonistes d'una mena de happening, a potenciar el valor dels sentits com a força revolucionària.

També els arquitectes urbanistes discuteixen la intervenció artística al carrer: o bé perquè veuen l'objecte artístic com un artefacte aïllat, que els polítics els imposen com a element decoratiu i que acaba forçant un conjunt (per exemple, quan una escultura serveix per dissimular un nyap urbanístic), o bé perquè l'actuació proposada pels artistes envaeix llur camp competencial amb propostes utòpiques, antiurbanístiques. Després encara hi ha la qüestió populista: el dret de la població de reclamar obres que li siguin agradoses.

Si l'escultura pública és avui vivament debatuda és perquè, darrerament, se n'ha abusat fins a fer-ne una moda banalitzadora. Ara, que s'hagi fet molt mala escultura pública no vol pas dir que aquesta no tingui sentit. També es fa molt mala arquitectura al món i no per això els bons arquitectes deixen d'aplicar-se a fer-ne de bona. Aquests darrers anys no hi hagué ciutat o poble que no hagi tingut un responsable polític amb ganes d'obsequiar els seus conciutadans amb alguna obra d'art al carrer. Molts consistoris han volgut marcar els límits del muni-

1
Antoni Llena,
David i Goliat.
Vila Olímpica,
Barcelona

For years now public sculpture has been the subject of debate among artists, architects and politicians, and its sense and function are discussed at seminars and symposiums. Among artists, at least two directly opposing positions can be seen: those who understand that street art has to be designed to be contemplated in the traditional way (however innovative its form may be), but with the power to arouse emotion, and those who find that monumentalization, inevitable in such work, goes against the spirit of the times. If the former are heirs to the ideas of the fifties architects who thought the administration should promote public sculpture, as a way to teach and culturally enlighten a society averse to avant-garde movements, the latter are the children of the aesthetic aims of the sixties generation. They think that, in a society more attentive at the base than at the top of the pyramid, art conceived as a monument still means the undercover imposition of pressure-group interests. If true art is always critical, these artists are doubly so: they criticise the supposed moralising "criticality" of art because they consider it a position of strength. However, these artists never reject a chance to intervene in the urban space. If they refuse to build artistic "objects" for contemplation in public places, it is because they want works that are experienced, in a recreational way; works that force receptors to actively participate, to be the protagonists of a kind of happening, to strengthen the value of the senses as a revolutionary force.

Urban planning architects also discuss artistic intervention in streets; either because they see artistic objects as isolated artefacts, which politicians impose upon them as a decorative element and which end up forcing an ensemble (for example when a sculpture serves to hide an urban design blunder) or alternatively because the artists' proposed action invades their field of competence with utopian, anti-urban planning proposals. Then we still have the populist issue: the people's right to demand works they like.

If public sculpture is intensely debated today it is because, recently, it has been abused to the point of converting it into trivialising fashion. However, while there may have been plenty of poor public sculpture, that does not mean that it makes no sense. There is much poor architecture in the world, but that does not mean good architects stop applying themselves to producing good architecture. In recent years, there has not been a single town or village lacking some political authority who wanted to give their fellow citizens a work of art in the street. Many councils have tried

Ya hace años que la escultura pública es objeto de debate entre artistas, arquitectos y políticos, y que se discute su sentido y función en seminarios y simposios. Entre los artistas se observan, como mínimo, un par de posiciones frontalmente contrapuestas: la de quienes entienden que la obra de arte de la calle debe realizarse para ser contemplada al modo tradicional (por novedosa que sea su forma), pero con poder de despertar emoción, y la de quienes piensan que la monumentalización, inevitable en este tipo de obras, va contra el espíritu del tiempo. Si los primeros son herederos de los planteamientos de los arquitectos que en la década de los cincuenta creían que la administración debía potenciar la escultura pública, porque era una forma de instruir y de culturizar una sociedad reacia a los movimientos vanguardistas, los segundos son hijos de los propósitos estéticos de la generación de los sesenta. Creen que, en una sociedad más atenta a la base y no tanto al vértice de la pirámide, el arte concebido como monumento no deja de ser una imposición encubierta de los intereses de los grupos de presión. Si el arte verdadero siempre es crítico, estos artistas lo son doblemente: critican la supuesta "criticidad" moralizadora del arte porque la consideran una posición de fuerza. Aun así, estos artistas no renuncian a intervenir en el espacio urbano. Si se niegan a construir "objetos" artísticos en la vía pública para ser contemplados es porque quieren obras que sean vividas, de carácter lúdico; que obliguen a los receptores a interactuar con ellas, a ser los protagonistas de una especie de happening, a potenciar el valor de los sentidos como fuerza revolucionaria.

También los arquitectos urbanistas discuten la intervención artística callejera: bien porque ven el objeto artístico como un artefacto aislado que los políticos les imponen como elemento decorativo y que acaba forzando un conjunto (por ejemplo, cuando una escultura sirve para disimular un churro urbanístico), bien porque la actuación propuesta por los artistas invade su campo competencial con propuestas utópicas, antiurbanísticas. Después tenemos aún la cuestión populista: el derecho de la población a reclamar obras que les gusten.

Si la escultura pública es hoy vivamente debatida es porque últimamente se ha abusado de ella hasta convertirla en una moda banalizadora. No obstante, que se haya hecho muy mala escultura pública no significa que ésta no tenga sentido. También se hace muy mala arquitectura en el mundo y no por ello los buenos arquitectos dejan de aplicarse para hacer bien su trabajo. En estos últimos años no ha habido ciudad o pueblo que no haya tenido un responsable político con ganas de obsequiar a sus conciudadanos



JAUME ORPINELL

cipi adornant-ne els rond-points amb alguna intervenció artística. S'han fet, doncs, equivocadament, escultures a dojo que responien a criteris incorrectes; criteris que han acabat en nyaps redoblats: artístics i urbanístics. Podem demanar-nos: una escultura pot, tota sola, redimir un projecte equivocacat? El redimiria, si l'obra d'art en qüestió tingués categoria estètica? Potser sí, encara que sospito que no. I és que l'art de carrer (com el de museu) no pot ésser mostrat com un estirabot, com un fet aïllat. Necessita un coixí, un espai que li permeti de projectar naturalment l'esperit que l'informa. Aquest coixí, l'han de fer els arquitectes, que no han pas de combregar amb l'obra escultòrica amb què els toca de pugnar (a voltes, ingratament), sinó saber resoldre amb intel·ligència, urbanísticament bé, el conflicte que l'artista ha entaulat.

Però, tornem al debat apuntat més amunt: com ha d'ésser avui l'art de carrer? Quins criteris són més vàlids: els dels artistes que proposen l'obra, podríem dir-ne "passiva" (la que reclama contemplació), o bé els dels que converteixen la creació en un lloc de participació forçada? L'art monumental, o el camuflat? El que tendeix a automitificar-se o el que no? Diria que tots els criteris són vàlids. A la ciutat de Barcelona hi ha un ventall d'actuació artística al carrer tan ample i de tanta qualitat que posa en entredit totes les discussions bizantines que s'hi refereixen. La cosa important és la qualitat de l'obra i la justesa de l'entorn. És a dir: art i arquitectura. Exemples: l'escultura del parc de la Palmera, de Richard Serra, és, per si sola, una perfecta actuació urbanística; l'escultura-parc de l'estació del Nord, de Beverly Pepper, és una onada que ens convida a transitar, una escultura passeig; la intervenció soterrada de la fi del passeig de Joan de Borbó, de Mario Merz, es pot contraposar a la monumental escultura de Joan Miró, "Dona i ocell", del parc de l'Escorxador. Una obra, aquesta, que ens monumentalitza gràcies a la dimensió poètica amb què reclama la nostra atenció, i que ens fa veure que entre aquesta i la intervenció pràcticament invisible de Merz no hi ha gens de conflicte. Com tampoc no n'hi ha entre l'antimonument de Rebecca Horn, clavat a la sorra de la Barceloneta, i la monumental apoteosi del "Núvol i cadira" que corona la Fundació Tàpies; o contrastar l'escultura gegantina de la Vall d'Hebron, de Claes Oldenburg, que amablement distribueix la circulació, amb el cop de puny d'Eduardo Chillida al parc de la Creueta del Coll, que els arquitectes tan bé han sabut amorosir fent que es reflectís narcisísticament a la superfície de l'aigua. No calen pas més exemples per concloure que totes les concepcions en litigi són vàlides, sempre que siguin de qualitat i trobin l'espai just.



JAUME ORPINELL

2 Richard Serra,
Escultura del Parc de la Palmera

3 Joan Miró,
Dona i ocell

4 Mario Merz,
Intervenció al passeig Joan de Borbó

to mark their municipality's limits by adorning roundabouts with artistic interventions. So sculptures galore have been produced responding to mistaken criteria, which has led to dual – artistic and urban – blunders. We could ask ourselves: can a sculpture, alone, redeem a mistaken project? Would it redeem it if the work of art involved had aesthetic class? Perhaps, although I suspect not. The fact is that art on the street (like museum art) cannot be shown as an absurdity, as an isolated event. It needs a cushion, a space that allows it to project the spirit that informs it naturally. This cushion has to be provided by architects. They do not have to sympathise with the sculptural work they have to tackle (sometimes, thanklessly), but they need to know how to resolve the conflict set up by the artist, in an intelligent and urbanistically correct way.

Going back to the debate mentioned above: what should street art be like today? Which criteria are most valid? Those of artists proposing a work we could call "passive" (requiring contemplation)? Or of those who convert creation into a place of forced participation? Monumental art or camouflaged art? Art that tends to self-mythologize or not? I would say all criteria are valid. In Barcelona there is such a broad, range of quality artistic action on the city's streets that it calls into question the hair-splitting discussions referring to it. The important points are the work's quality and the setting's suitability. In other words: art and architecture. For example: the sculpture in the Parc de la Palmera, by Richard Serra, is, in its own right, a perfect urban design action; the sculpture-park at Estació del Nord, by Beverly Pepper, is a wave that invites us to pass, a walkway sculpture; the underfoot intervention at the end of Passeig de Joan de Borbó, by Mario Merz, can be set against the monumental sculpture by Joan Miró, "Dona i ocell" (Woman and Bird), in the Parc de l'Escorxador. The latter is a work that monumentalises us thanks to the poetic dimension with which it demands our attention. It makes us see that between this and the practically invisible intervention of Merz there is no conflict at all. There is none either between the anti-monument by Rebecca Horn, driven into the sand of the Barceloneta, and the monumental apotheosis of "Núvol i cadira" (Cloud and Chair) that crowns the Fundació Tàpies; or contrasting the gigantic sculpture of Vall d'Hebron, by Claes Oldenburg, which kindly distributes the traffic, with Eduardo Chillida's punch at Parc de la Creueta del Coll, which architects ably softened by making it narcissistically reflect itself on the water's surface. Further examples are not necessary to conclude that all conceptions in dispute are valid, providing that they are of quality and find the right space.



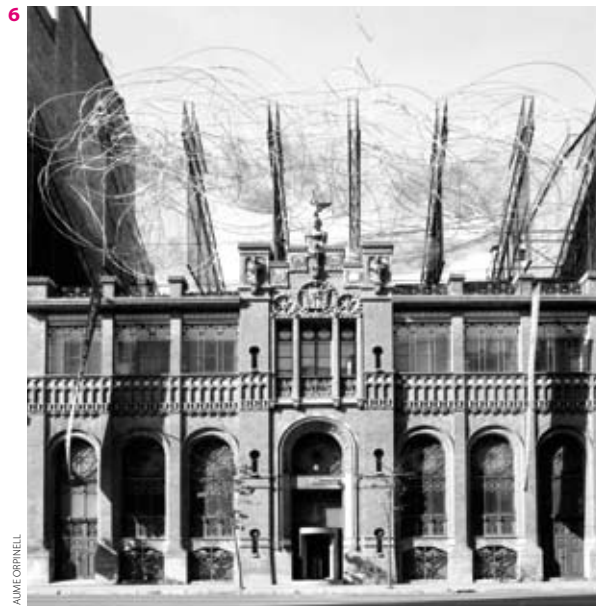
JAUME ORPINELL

con alguna obra de arte pública. Numerosos consistorios han querido marcar los límites del municipio adornando sus rotondas con alguna intervención artística. Se han realizado, pues, equivocadamente, esculturas a porrillo que respondían a criterios incorrectos, criterios que han desembocado en churros redoblados: artísticos y urbanísticos. Podemos preguntarnos: ¿puede una escultura, en solitario, redimir un proyecto equivocado? ¿Lo redimiría, si la obra de arte en cuestión tuviera categoría estética? Quizás sí, aunque sospecho que no. Y es que el arte de la calle (como el del museo) no puede ser mostrado como un despropósito, como un hecho aislado. Necesita un cojín, un espacio que le permita proyectar naturalmente el espíritu que lo informa. Este cojín deben suministrarlo los arquitectos, que no tienen por qué comulgar con la obra escultórica con la que deben pugnar (a veces, ingratamente), sino que deben aplicarse a resolver con inteligencia, urbanísticamente bien, el conflicto que el artista ha entablado.

Volvamos al debate apuntado más arriba: ¿cómo debe ser hoy el arte callejero? ¿Qué criterios son más válidos: los de los artistas que proponen la obra, podríamos decir "pasiva" (la que reclama contemplación), o bien los de quienes convierten la creación en un lugar de participación forzada? ¿El arte monumental o el camuflado? ¿El que tiende a automitificarse o el que no? Diría que todos los criterios son válidos. En la ciudad de Barcelona hay un abanico de actuación artística callejera tan amplio y de tanta calidad que pone en entredicho todas las discusiones bizantinas que se refieren a ella. Lo importante es la calidad de la obra y lo idóneo del entorno. Es decir, arte y arquitectura. Ejemplos: la escultura del parque de la Palmera, de Richard Serra, es, por sí sola, una perfecta actuación urbanística; la escultura-parque de la estación del Norte, de Beverly Pepper, es una ola que nos invita a transitar, una escultura paseo; la intervención soterrada del final del paseo de Juan de Borbón, de Mario Merz, puede contraponerse a la monumental escultura de Joan Miró, "Dona i ocell", del parque del Escorxador. Obra esta última que nos monumentaliza gracias a la dimensión poética con que reclama nuestra atención, y que nos hace ver que entre ésta y la intervención prácticamente invisible de Merz no se plantea conflicto alguno. Como tampoco lo hay entre el antimonumento de Rebecca Horn, clavado en la arena de la Barceloneta, y la monumental apoteosis de "Núvol i cadira" que corona la Fundació Tàpies; o contrastar la gigantesca escultura de Vall d'Hebron, de Claes Oldenburg, que amablemente distribuye la circulación, con el puñetazo de Eduardo Chillida en el parque de la Creueta del Coll, que los arquitectos han sabido suavizar tan bien haciendo que se reflejara narcisísticamente en la superficie del agua. No hacen falta más ejemplos para concluir que todas las concepciones



JAUME ORPINELL



JAUME ORPINELL



JAUME ORPINELL

Mirant-ho a la inversa: com ha d'actuar l'artista convidat a intervenir en un lloc ja formalitzat? Crec que l'única opció que té, abans de pensar a fer res, és de deixar-se posseir pel lloc. Esperar que l'espai sensible li suggereixi, sensiblement, allò que aquest reclama (ni que sigui per ésser contradit). Segons el filòsof francès Jacques Rancière, l'art és un pensament no pensat, un pensar que precedeix al raonament, que pertany a l'espai de la cosa sensible. És difícil de saber amb exactitud la dimensió d'aquesta proclama del filòsof, encara que em sembla que deu voler dir que l'art no és pas el resultat d'un raonament, sinó d'un neguit. Que, al cap i a la fi, l'obra és un pensament que s'imposa. Que la conceptualització de la idea es fa a posteriori. La sentència del filòsof, al meu entenent, ve a coincidir amb el famós aforisme de Picasso: "L'artista no cerca, troba". Es deixa prendre.

Confesso que amb les meves intervencions artístiques a l'espai públic de Barcelona m'he deixat sensibilitzar, neguitejar, pel lloc. Quan vaig projectar el "David i Goliath" de la Vila Olímpica l'única cosa que m'inquietava era com podia intervenir en un espai amb dos gratacels i una xemeneia gegantina que marcaven, a dreta i esquerra, una verticalitat brutal, i de rerefons, una gran font que barrava tota possibilitat d'actuació horitzontal. Per a mi, la solució únicament podia consistir a intervenir al cel, és a dir, a obligar l'espectador a aixecar el cap perquè pogués contemplar l'obra aïllada dels elements distorsionadors que l'envolten. Calia trobar, després, un punt fort que centrés l'atenció de l'espectador en aquesta direcció, que es va materialitzar en una màscara flotant en l'aire. La paraula màscara vol dir, en grec, persona i, fent un homenatge a la persona en sentit ample, la dimensió ètica que sempre he volgut tenir a l'hora de fer art restava salvada. La màscara pot ésser també una carota, un objecte que suggereix comicitat (una comicitat que les formes gracioses dels tubs que la sostenen volen emfatitzar), i amb la comicitat suggerida, vaig mirar de diluir tota pretensió de monumentalitat arrogant.

En l'actuació a la Casa de la Ciutat de Barcelona em vaig trobar amb un espai molt ingrat. Com intervenir en un celobert que té una planta de cinc metres per deu i una alçada de cinc pisos? El neguit que m'inspirava aquell buit em va dictar una obra que el potenciés: que fos aquesta sensació de vertigen la que finalment donés la unitat necessària al conjunt de la peça; que fos possible de tenir-ne una comprensió general amb la visió fragmentada de cada un dels finestrals de l'edifici. El títol, "Preferiria no fer-ho", manllevat de Herman Melville, va venir després. La història de "Bartleby, l'escrivent", el

5
Beverly Pepper,
Escultura al Parc de
l'Estació del Nord

6
Antoni Tàpies,
Núvol i cadira

7
Rebeca Horn,
Intervenció a la platja
de la Barceloneta

Looking at it another way: when invited to intervene in an already formalised place, how should artists act? I think their only option, before thinking about doing anything, it to let themselves be possessed by the space. To wait for the sensitive space to sensitively suggest what it requires (even if only in order to be contradicted). According to French philosopher Jacques Rancière, art is a thought not thought, a thinking that precedes reasoning, that belongs to the space of what is sensitive. It is difficult to be certain of the dimension of this philosopher's discourse, but it seems to me that he must mean that art is not the result of reasoning, but of preoccupation. That, in the end, the work is a thought that imposes itself. That the conceptualisation of the idea takes place subsequently. The philosopher's words, as I understand them, coincide with Picasso's famous aphorism, that as an artist: "The artist does not seek; he finds." He lets himself be taken.

I confess that with my artistic interventions in Barcelona's public space I have allowed myself to be sensitised, preoccupied, by the place. When I planned "David i Goliath" at the Olympic Village, the only thing that worried me was how to intervene in a space with two skyscrapers and a gigantic chimney that marked, on the right and left, a brutal verticality, and as backdrop, a large fountain that barred all possibility of horizontal action. In my view, the solution could only be to intervene in the sky, in other words, to make spectators lift their heads to be able to contemplate the work in isolation from the distorting elements surrounding it. Next it was necessary to find a strong point that centred the spectator's attention in this direction, which materialised as a mask floating in the air. *Màscara* means person in Greek, and by paying tribute to the person in the broadest sense, the ethical dimension that I always seek in my art was safeguarded. It can also be a face mask, an object suggesting comicality (which the fun forms of the tubes holding it up aim to emphasise), and with this suggested comicality, I tried to dilute any pretensions of arrogant monumentality.

With the work at the Casa de la Ciutat de Barcelona I found myself with a very unrewarding space. How does one intervene in a light well that covers a surface area of five by ten metres and is five storeys high? The preoccupation which that hollow inspired in me dictated a work that would emphasize it: that sensation of vertigo would finally provide the entire piece with the necessary unity; it had to be possible to get a general comprehension of it with a fragmented vision from each of the building's windows. The title, "Preferiria no fer-ho"

en litigio son válidas, siempre que sean de calidad y encuentren su espacio justo.

Mirándolo al revés: ¿cómo debe actuar el artista invitado a intervenir en un lugar ya formalizado? Creo que la única opción que tiene, antes de pensar en hacer algo, es dejarse poseer por el lugar. Esperar que el espacio sensible le sugiera, sensiblemente, aquello que reclama (aunque sólo sea para ser contradicho). Según el filósofo francés Jacques Rancière, el arte es un pensamiento no pensado, un pensar que precede al razonamiento, que pertenece al espacio de lo sensible. Resulta difícil saber con exactitud la dimensión de esta proclama del filósofo, aunque me parece que debe querer decir que el arte no es el resultado de un razonamiento, sino de una inquietud. Que, al fin y al cabo, la obra es un pensamiento que se impone. Que la conceptualización de la idea tiene lugar a posteriori. La sentencia del filósofo, a mi entender, viene a coincidir con el famoso aforismo de Picasso: "El artista no busca; encuentra". Se deja tomar.

Confieso que con mis intervenciones artísticas en el espacio público de Barcelona me he dejado sensibilitzar, desazonar, por el lugar. Cuando proyecté el "David y Goliath" de la Villa Olímpica, lo único que me inquietaba era cómo podía intervenir en un espacio con dos rascacielos y una chimenea gigantesca que marcaban, a derecha e izquierda, una verticalidad brutal, y de trasfondo, una gran fuente que cerraba cualquier posibilidad de actuación horizontal. Para mí, la solución sólo podía consistir en intervenir en el cielo, es decir, obligar al espectador a levantar la cabeza para que pudiera contemplar la obra aislada de los elementos distorsionadores que la rodean. Había que encontrar, acto seguido, un punto fuerte que centrara la atención del espectador en esa dirección, que se materializó en una máscara flotando en el aire. La palabra máscara significa, en griego, persona, y, haciendo un homenaje a la persona en sentido amplio, la dimensión ética que siempre he querido tener a la hora de hacer arte quedaba salvada. La máscara puede ser también una careta, un objeto que sugiere comicidad (una comicidad que las graciosas formas de los tubos que la sostienen pretenden enfatizar), y con la comicidad sugerida, intenté diluir cualquier pretensión de arrogante monumentalidad.

En la actuación en el Ayuntamiento de Barcelona me encontré con un espacio muy ingrat. ¿Cómo intervenir en un patio de luces que tiene una planta de cinco metros por diez y una altura de cinco pisos? La desazón que me inspiraba aquel vacío me dictó una obra que lo potenciara: que fuera esa sensación de vértigo la que finalmente confiriera la unidad necesaria al conjunto de la pieza; que fuera posible captar una comprensión

8



JAUME CORPINELL

9



JAUME CORPINELL

10



JAUME CORPINELL



JAUME ORPINELL

funcionari fantasmal que l'autor perfila al conte fou la guinda que aportà la ironia que la meua obra reclamava. Podria adduir més exemples de com he mirat de resoldre el conflicte d'incidir en un espai urbà o arquitectònic definit. Podria parlar encara de la meua intervenció a la façana lateral del Corte Inglés de la plaça de Francesc Macià, o del projecte de monument als Castellers, previst de situar aviat dins l'entorn del mercat de Santa Caterina, però no crec que calgui allargar més aquest punt. Per acabar sols repetiré que, a l'hora de projectar totes aquestes obres, l'única cosa que he fet ha estat d'escoltar allò que el lloc m'ha dit i permès de fer. Crec, sincerament, que aquesta és l'única manera correcta d'incidir estèticament en l'espai urbà.

Abans d'acabar, una pinzellada. Mentre els escultors anem esfullant la margarida, els arquitectes s'han posat a fer, ben desacomplexadament, d'escultors. Com pot un escultor competir amb la torre Agbar o amb el Guggenheim de Bilbao? Quin escultor tindria la possibilitat de fer una obra d'un cost semblant? Qui pagaria tal deliri? Doncs bé, resulta que els arquitectes estrella troben clients que els paguen els problemes superflus que les seves estructures generen en l'afany de voler fer de l'arquitectura una obra escultòrica. I és que els clients han descobert que els arquitectes són, avui, més eficaços que no els publicistes. Els nous monuments arquitectònics magnifiquen una marca; fan conèixer al món l'existència d'una institució i la prestigien amb més eficàcia que no pas una campanya publicitària de pressupost milionari.

A banda d'això, hi ha un factor nou que ajuda a entendre el gust per aquesta arquitectura-escultura: les noves tecnologies, que permeten de dur a terme coses que els sistemes tradicionals feien impensables. És ben comprensible, doncs, que els arquitectes no vulguin renunciar a la llaminadura de poder fer filigranes estilístiques amb els mitjans que el temps els ha posat a l'abast. Però, voler fer arquitectura com si fos escultura no ha pervertit l'una i banalitzat l'altra? Si, com sembla, la cultura del moment ens obliga a transitar per espais transversals, a difuminar fronteres, potser caldria reivindicar la sentència de Paul Cèlan: "Sóc més jo, si tu ets més tu". Val a dir, és bo de recordar que és més saludable la tensió entre disciplines que no pas l'aiguabarreig. ♦

Antoni Llena

8
Antoni Llena,
Projecte de
monument als
Castellers, Mercat de
Santa Caterina

9
Claes Oldenburg,
Escultura a la Vall
d'Hebron

10
Antoni Llena,
Intervenció a la
Casa de la Ciutat,
Barcelona

11
Eduardo Chillida,
Escultura al Parc de
la Creueta del Coll

12
Antoni Llena,
Intervenció a la
façana lateral del
Corte Inglés de la
plaça Francesc Macià



JAUME ORPINELL

(I'd rather not do it) loaned from Herman Melville, came later. The tale of "Bartleby, the scribe", the ghostly public servant that the author profiles was the cherry that brought the irony that my work demanded.

I could provide more examples of how I have sought to resolve the conflict when influencing a defined urban or architectural space. I could add my intervention on the side façade of El Corte Inglés in Plaça Francesc Macià, or the project for the monument to the Castellers (human towers), planned to be sited in the area of the Santa Caterina market soon, but I don't think it is necessary to stretch this point further. To finish, I will just repeat that, when planning all these works, all I did was listen to what the place said to me and allowed me to do. I sincerely believe that this is the only correct way of making an aesthetic impact on the urban space.

Just a few words before I finish. While we sculptors pluck the petals off daisies, the architects have openly set about acting as sculptors. How can a sculptor compete with the Agbar tower or the Guggenheim in Bilbao? What sculptor would have the possibility of producing a work with that kind of cost? Who would pay for such flights of fancy? Well, it turns out that star architects find clients who pay for the superfluous problems their structures generate, with a desire to make architecture into a sculptural work. And their clients have discovered that these days, architects are far more effective than publicists. The new architectural monuments magnify a brand; they make the world aware of an institution's existence or enhance it more effectively than a million-dollar budget advertising campaign.

There is an additional factor that helps understand the taste for this architecture-sculpture: new technologies, which allow things to be done that were unthinkable with traditional systems. It is therefore very understandable that architects are not inclined to give up the temptation of being able to do fancy stylistic stuff with the resources time has placed within their reach. But, hasn't wanting to make architecture into sculpture, perverted the one and trivialised the other? If, as it seems, the culture of the times forces us to pass through transversal spaces and to diffuse frontiers, perhaps it would be necessary to remember Paul Celan's words: "I am more me, if you are more you." It is worth remembering that tension between disciplines is healthier than mixing them. ♦

Antoni Llena
Translated by Debbie Smirthwaite

general de la misma con la visión fragmentada desde cada uno de los ventanales del edificio. El título, "Preferiría no hacerlo", que tomé prestado de Herman Melville, vino después. La historia de "Bartleby, el escribiente", el funcionario fantasmal que el autor perfila en el cuento, fue la guinda que aportó la ironía que mi obra reclamaba. Podría aducir más ejemplos de cómo he intentado resolver el conflicto de incidir en un espacio urbano o arquitectónico definido. Podría hablar aún de mi intervención en la fachada lateral de El Corte Inglés de la plaza de Francesc Macià, o del proyecto de monumento a los castellers, que se prevé situar pronto en el entorno del mercado de Santa Caterina, pero no creo que sea necesario alargar más este punto. Para acabar, sólo repetiré que, en el momento de proyectar todas estas obras, lo único que he hecho ha sido escuchar lo que el lugar me ha dicho y permitido hacer. Creo, sinceramente, que esta es la única forma correcta de incidir estéticamente en el espacio urbano.

Antes de acabar, una pincelada. Mientras los escultores vamos deshojando la margarita, los arquitectos se han puesto a hacer de escultores sin tapujos. ¿Cómo puede un escultor competir con la torre Agbar o con el Guggenheim de Bilbao? ¿Qué escultor tendría la posibilidad de realizar una obra de un coste semejante? ¿Quién pagaría tal delirio? Pues bien, resulta que los arquitectos estrella encuentran clientes que les pagan los problemas superfluos que sus estructuras generan en el afán de querer hacer de la arquitectura una obra escultórica. Y es que los clientes han descubierto que los arquitectos son, hoy por hoy, más eficaces que los publicistas. Los nuevos monumentos arquitectónicos magnifican una marca; dan a conocer al mundo la existencia de una institución y la prestigian con mayor eficacia que una campaña publicitaria de presupuesto millonario.

Por lo demás, existe un nuevo factor que contribuye a entender el gusto por esta arquitectura-escultura: las nuevas tecnologías, que permiten llevar a cabo cosas que los sistemas tradicionales hacían impensables. Resulta bien comprensible, pues, que los arquitectos no quieran renunciar a la golosina de poder hacer filigranas estilísticas con los medios que el tiempo ha puesto a su alcance. No obstante, querer hacer arquitectura como si fuera escultura, ¿no ha pervertido a la una y banalizado a la otra? Si, como parece, la cultura del momento nos obliga a transitar por espacios transversales, a difuminar fronteras, quizás sería preciso reivindicar la sentencia de Paul Cèlan: "Soy más yo, si tú eres más tú". Es bueno recordar que es más saludable la tensión entre disciplinas que la mezcolanza. ♦

Antoni Llena
Traducido por Jordi Palou