



**ESCULTURES URBANES
D'ARCADI BLASCO**

GASPAR JAÉN I URBAN
UNIVERSITAT D'ALACANT

Q

uan, després de quatre dècades de dictadura a l'Estat espanyol, el 1979 se celebraren les primeres eleccions municipals democràtiques posteriors a la guerra d'Espanya i, com a conseqüència dels resultats electorals, els partits d'esquerra —socialista i comunista— es feren legalment i legítima amb el poder als ajuntaments de la immensa majoria de les grans ciutats espanyoles, s'inicià entre nosaltres un engrescador període en la pràctica urbana que, posats a situar entre dues dates, diríem que es tancà de veres el 1995, encara que aquest any es podria matisar en funció del lloc concret al qual ens referim.

Segurament, la característica més notoria de l'urbanisme municipal d'aquests setze anys fou el voluntariós intent que feren polítics i tècnics per a idear i portar a terme unes formes de disseny i de gestió de la ciutat que, en primer lloc, es volien diferents de les practicades pels ajuntaments franquistes al llarg dels quaranta anys anteriors, especialment als anys setanta; en segon lloc, havien d'ofrir alguna mena de continuïtat amb el millor urbanisme —modern, culte, sensat, sensible, obert— desenvolupat a Espanya des de meitat del vuit-cents fins al 1936; i en tercer lloc, havien de donar una resposta plausible a les necessitats de la població i a les reivindicacions del potent i conscienciat moviment veïnal que, format al caliu dels primers símptomes de clevillament del règim, s'havia desenvolupat a les grans ciutats de l'estat al llarg dels anys seixanta i setanta.

En efecte, a mesura que es recomposava l'oposició política al franquisme i a l'estat s'entrava en un procés accelerat de desenvolupisme marcat pel boom turístic i per la generosa arribada de capital americà, havien anat sorgint múltiples qüestions urbanes de diversa mena, la resolució de les quals era ja de tot punt inajornable: la irresponsable destrucció dels centres històrics i del territori natural, l'escandalós enderroc de trames urbanes i d'arquitectures valuoses, la descarada especulació urbana i els guanys, immorals per desmesurats, que s'originaven, les gravíssimes mancances d'equipaments públics i també d'obres d'urbanització i de serveis urbans, la total absència de claredat i de transparència en els processos de planejament urbanístic, la impossibilitat de participació ciutadana reglada, el creixement puixant del moviment veïnal... Aquests temes i molts d'altres preocupaven l'opinió pública a finals dels anys setanta, es trobaven sovint als diaris i, en un intent més que lloable de reconstruir la ciutat que —com el territori— havia estat arrasada pel franquisme desenvolupista dels anys seixanta i setanta, formaren part dels programes electorals progressistes d'aquell 1979.

La ciutat de Barcelona ⁽¹⁾, que mai no havia perdut la connexió amb Europa (i, pel que fa a l'arquitectura, mantenia una estreta relació amb Milà des dels anys cinquanta) i que estava encara lluny dels fastuosos preparatius per als jocs olímpics i de l'espiral d'incontinent despesa pública que l'event comportaria (un procés que, recordem-ho, tardà encara set anys en iniciar-se i amb el qual començà a entreveure's el final de l'etapa que comentem) encapçalà aquella nova visió de la ciutat, dels mecanismes d'actuació a la ciutat i, tot plegat, dels resultats palpables en una nova ciutat que començava a sorgir de les ruïnes del porciolisme. La clarivident actuació d'Oriol Bohigas —i dels alcaldes que, primer, el buscaren i, després, el deixaren fer— com també de tot un seguit d'arquitectes que hi participaren, en foren responsables. I sota l'afortunat lema que, aproximadament, proclamava la necessitat de "higienitzar el centre, monumentalitzar la perifèria", s'originà un model d'actuació urbana en el qual vam beure unes quantes generacions d'arquitectes vinculats a aquells primers ajuntaments democràtics i que en aquell moment històric vam haver d'agafar tasques de responsabilitat pública.

La ciutat de Madrid ⁽²⁾, també amb un afortunat lema, "Recuperar Madrid", que no amagava el tràgic episodi viscut per la capital entre 1936 i 1939 (quan, assetjada, afrontà i detingué heroicament l'avanç de les tropes franquistes) redactava un Pla General on es disposava a endreçar les malifetes d'aquell règim que havia portat la ciutat a una penúria urbana extrema.

⁽¹⁾ Ajuntament de Barcelona: Barcelona. *Espais i escultures (1982-1986)*, Barcelona, Ajuntament, 1987.

- Ajuntament de Barcelona: *Urbanisme a Barcelona. Plans cap al 92*, Barcelona, Ajuntament, 1987.

⁽²⁾ Ayuntamiento de Madrid: *El plan distrito a distrito. Avance del Plan General de Ordenación Urbana*, Madrid, Ayuntamiento, Oficina del Plan, 1982.

- Ayuntamiento de Madrid: *Conocer Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, Oficina del Plan, 1982.

- Ayuntamiento de Madrid: *Recuperar Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, Oficina del Plan, 1982.



"Monument al Pescador" (1989),
peça del passeig d'El Campello.

(3) Calduch, Joan: "El disfrute estético de la ciudad", conferència donada el 10-02-2005 a la Seu d'Oriola de la Universitat d'Alacant.

(4) Argan, Giulio Carlo: *Historia del arte como historia de la ciudad* (1983), Barcelona, Laia, 1984.

(5) Moix, Llätzer: *La ciudad de los arquitectos*, Barcelona, Anagrama, 1994.

Dins dels programes que aquells primers ajuntaments democràtics començaren a desenvolupar —amb propostes més o menys afortunades, originals i primerenques, i amb resultats més encertats i enèrgics o més dubitatius i erronis— hi havia el que podríem anomenar, amb Joan Calduch ⁽³⁾, "el gaudi estètic de la ciutat". El marc teòric el donava en aquell mateix moment el gran teòric Giulio Carlo Argan ⁽⁴⁾, aleshores alcalde de Roma, en un cèlebre llibre —"Historia del arte como historia de la ciudad"— on es llegien, de forma paralela, des de la història, l'art i la ciutat.

Com mai després, hi havia implícit en les intencions municipals d'aquells anys que la ciutat devia deixar de ser un territori exclusiu de guanys econòmics a escala industrial per a promotors i propietaris i s'havia de convertir en un lloc hospitalari, amable i grat per a la trobada, el debat i la discussió, l'opinió i l'aprenentatge per al conjunt dels ciutadans. I els mecanismes que hom disposà per aconseguir-ho foren nombrosos: des de la reordenació i limitació del trànsit d'automòbils fins a la construcció de nou encuny d'abundants jardins i equipaments públics; des de la catalogació, restauració i valoració d'edificis antics fins a la urbanització de zones degradades, abandonades i marginades en els barris perifèrics de la ciutat ⁽⁵⁾. Entre tota aquesta gamma de tanteigs i de sol·lucions, un dels mecanismes que oferien una certa novetat, a la vegada que enllaçava amb pràctiques urbanes històriques, fou l'encàrreg de peces escultòriques de grans dimensions, "modernes", a artistes reconeguts —espanyols i estrangers— amb les quals es pretenia, en emplaçar-les a l'aire lliure, en places i avingudes, qualificar o requalificar, de forma absolutament i indubtablement moderna, (diferent, actual, nova) determinats llocs clau de les ciutats. Barcelona marcà la pauta i, a més de exhumar i retornar al seu lloc monuments prebèlics desmuntats i retirats el 1939, aconseguí que extraordinàries obres de Miró, de Piñon-Viaplana, de Tàpies, de Gehry o de Claes Oldenburg esdevinguessen noves fites urbanes en places, carrers, glorietses, passeigs o parcs, llocs destinats prioritàriament a vianants que, amb aquelles manifestacions artístiques veien com, durant uns pocs anys, la ciutat deixava de ser un domini prioritari, gairebé exclusiu, de l'automòbil i dels promotors immobiliaris i els oferia un valor d'ús funcional i artístic.

Fou en aquest dinàmic context polític i social, generalitzat arreu l'estat, que a partir de la meitat dels vuitanta (amb uns anys, doncs, potser, de retard respecte a les ciutats pioneres) Arcadi Blasco

"Monument al Pescador" (1989),
peça del passeig d'El Campello.



(Mutxamel 1928) va rebre de forma successiva els encàrregos dels ajuntaments d'Alacant, d'Elx i del Campello per a fer diverses peces escultòriques ceràmiques de grans dimensions que havien de donar un nou significat a l'espai urbà on anaven situades i amb les quals, a la vegada, es pretenia requalificar les poblacions que feien la comanda. ⁽⁶⁾

En aquells moments, Arcadi Blasco acabava de deixar Madrid, on durant tres dècades, després d'estudiar a l'Escola de Belles Arts de San Fernando i a terrisseries de Conca i de Triana, havia conreat intensament i amb una clara intenció de compromís sociopolític progresista, la pintura i la fabricació de mosaics, de ceràmiques, de pirogravats, de baix relleus i de vitralls, amb importants troballes tècniques i amb un gran reconeixement de la crítica més oberta als corrents moderns de l'art tant de l'estat com d'Europa. I en abandonar Madrid, en un moment de plena maduresa creativa i vital, s'havia instal·lat al seu poble nadiu, Mutxamel. ⁽⁷⁾

La intensa carrera de pintor, de ceramista i de vitrallista desenvolupada per Arcadi Blasco entre els anys cinquanta i setanta havia originat una abundant producció d'obres magnífiques, les quals, a més de formar part de diversos museus i col·leccions privades, anaven destinades, sobretot, a llocs públics, esglésies, habitatges, oficines, edificis oficials, etc. ⁽⁸⁾

Tanmateix aquells treballs, comentats en un altre lloc, o bé eren peces escultòriques de petita o mitjana grandària —volumètricament independents, tridimensionals, o, la major part, sensiblement bidimensionals— o bé, com era el cas més habitual, eren conjunts de grans dimensions que s'integraven dins d'una obra arquitectònica, tot seguint una línia de treball habitual en els primers arquitectes moderns espanyols de postguerra que, en rebre encàrregos oficials o de l'església, reprenien la pràctica d'una modernitat interrompuda per la guerra, amb la qual ja es començaven a allunyar de les tendències oficials del primer franquisme i des de la qual es considerava fonamental la comunió entre les arts ("integració" n'era el terme) la qual cosa es concretava en la incorporació de peces escultòriques o pictòriques a l'obra d'arquitectura, una tendència que trobà la màxima i primigènia concreció entre nosaltres en la cèlebre basílica d'Arantzazu a Oñati (1949–55), amb escultures d'Oteiza incorporades en un edifici de Sáenz de Oiza.

(6) Unes altres peces d'aquests anys, també emplaçades a l'aire lliure, com la de Mutxamel o la del campus de la Universitat d'Alacant, provenen d'una simple compra de peces ja fabricades i tenen, per tant, un sentit diferent.

(7) Bevià, Marius: *Món d'Arcadi Blasco*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1991. Màrius Bevià ha evocat de forma literària la contrada i la casa on s'instal·là Arcadi, al paratge de la Bonalba, i on viu i treballa des d'aleshores.

(8) González Borràs, Carme: *La obra de Arcadi Blasco (1955-1986)*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1996. Carme González ha estudiat amb profunditat l'obra d'Arcadi Blasco anterior al 1986.

(9) Considerem també fora d'aquest grup algunes peces que, malgrat utilitzar la mateixa fórmula (podriem dir "ceràmica de grans dimensions situada en un espai públic") es troben allunyades del País Valencià, com ara "Elogio a la ciudad" (1993) ubicada en una glorieta —o rodona— d'Alcorcón, a Madrid.



"Font de la Torre Vigia" (2001), Mutxamel.

Les cinc peces que podem considerar formant el corpus d'escultures urbanes d'Arcadi Blasco, objecte del nostre treball, per ordre cronològic, són les següents: en primer lloc, inaugurant el cicle, "Monument a la Constitució" (1986), situada a la Rambla d'Alacant; en segon lloc, "Homenatge a la Dama d'Elx" (1987), situada a l'avinguda del Ferrocarril d'Elx; a continuació, "Monument a la Santa Faç" (1989), emplaçada al poblat homònim, i també "Monument al Pescador" (1989), potser la peça capital del grup, vora la platja d'El Campello; i ja per acabar, no sols tancant el cicle sino amb un significat urbà ja clarament diferent de les altres, menys potent, "Homenatge a Sempere" (1991), una preciosa escultura ceràmica de molta qualitat formal, situada dalt d'un turó boscos que forma part de la plaça de la Vinya, a Alacant.⁽⁹⁾

Els arquitectes que vam col·laborar amb ell en la instal·lació d'algunes de les peces vam ser Màrius Bevià, Jaume Giner, Manolo Beltrà i jo mateix. També van col·laborar els enginyers Juan Manuel Cánovas i Florentino Regalado.

Respecte a la datació de les obres, hem seguit la que apareix en aquest catàleg, però respecte a la peça d'Elx hem d'aclarir, que encara que ignorem de quan data l'encàrreg, la maqueta ni la cocció de les peces —pot ser, efectivament, del 1987— el muntatge definitiu de l'escultura (en el qual participarem personalment) no es féu fins a finals del 1989, mentre que la inauguració no es portà terme fins els primers mesos del 1990.

Algunes peces posteriors d'Arcadi Blasco quedarien fora de la consideració de peces urbanes, en tractar-se d'obres ceràmiques autoportants, situades de forma més o menys arbitrària o aleatòria, marginal o ornamental, en rodones, fonts o voravies, unes obres molt més mòbils o traslladables i que no qualifiquen com aquelles cinc l'espai urbà. En aquesta categoria es poden incloure tant peces de dimensions més modestes (inferiors a l'escala humana) com "Diálogos", emplaçada en una pinada del campus de Sant Vicent del Raspeig de la Universitat d'Alacant, però també peces de dimensions mitjanes (molt més altes que una persona), com "Ales de pardal" (1990, encara que la peça porta la data 1993), situada originàriament en un costat del pont de la Generalitat, a Elx, i posteriorment desmuntada i instal·lada, sense participació de l'autor, enmig d'una rodona en l'altre extrem de la ciutat, i encara la "Font de la Torre Vigia" (2001) instal·lada en una rodoneta ajardinada per al trànsit dins de la població de Mutxamel.



"Diálogos" (1992)
(Campus de Sant Vicent,
Universitat d'Alacant)



"Homenatge a Sempere" (1991),
plaça de la Vinya, Alacant.

Siga com siga, considerem que la gènesi de les cinc peces esmentades fou unitària, que ens trobem davant un treball també unitari en la producció de l'autor (com també en el significat urbà que tingué) i que, tancat en el temps (1986-1990), presenta unes característiques similars, entre les quals no és la menys important la dimensió colossal de les peces, —s'arriben a assolir els tres, quatre i fins i tot deu metres d'alçada— ni la voluntat de que hi hagués una presència urbana significativa de l'obra d'art, amb un estudi o consideració previ —o simultani— del lloc on s'havia d'erigir el monument.

Aquesta relació amb el lloc implicà pensar la ceràmica amb un caràcter ornamental i simbòlic, relacionar la peça amb elements vegetals, amb fonts o fins i tot amb la mar, però també implicà la col·laboració —més o menys fluïda— amb els arquitectes municipals dels ajuntaments d'on provenia l'encàrreg o amb els arquitectes autors del projecte urbà de la zona on s'erigia la peça. En "Homenatge al pescador" d'El Campello, l'obra més complexa i grandiosa de totes, fins i tot, en una mostra dels nous temps que vivíem, segons el mateix autor (i com, per cert, també férem nosaltres mateixos en un altra obra urbana)

"figuran, aunque no se distinguan desde tierra, los nombres de los que participaron en la construcción del monumento: desde los ingenieros y arquitectos hasta buceadores, albañiles, etc., como un pequeño homenaje añadido a los que hicieron posible la realización y colocación de esta escultura."

Hi hauria que considerar, però, a més de la proximitat, algunes diferències entre la gènesi d'unes peces i d'unes altres i el diferent valor dels resultats formals.

En primer lloc, en totes elles hauríem de considerar la concepció de l'escala urbana, el salt que hi ha entre fer peces ceràmiques que, com a molt (i al marge de la seua grandària, que, en forma de mural, pot ser també considerable) queden integrades dins de l'arquitectura i fer peces que, elles soles, per si mateixes, a l'aire lliure, han de formar part de la ciutat, assolir, per tant, una escala de ciutat, sense suport arquitectònic. Això comporta la necessitat d'analitzar la responsabilitat en la decisió de l'ubicació i la decisió sobre les dimensions de la peça. I mentre que la forma general i les dimensions de la peça de la Rambla, la d'Elx i la de la Vinya, foren responsabilitat exclusivament del ceramista, la



"Mur per a defensar-se de la por"
("Ruina arqueològica"), Alcoi (1983-86).



"Homenatge a la Constitució"
(1986). Rambla, Alacant.

forma i les dimensions de les peces de la Santa Faç i del Campello tenien en compte el projecte urbà dels arquitectes. En tots els cassos, a més, calgué la intervenció d'enginyers per a calcular l'estructura i, en el cas del Campello, també per a resoldre els problemes d'estabilitat, ja que una de les dues peces, la més oblonga, es trobava situada dins de la mar —ara, ai las!, varada en la platja d'arena. Així mateix hi van intervenir ferralles especialitzats per a muntar l'ànima interior de formigó armat de la peça, quan les rajoles formaven un aplacat). També s'ha de considerar que mentre l'emplaçament de les d'Elx, de la Santa Faç i del Campello es decidí amb intervenció dels arquitectes (que ostentàvem el càrreg d'arquitectes municipals en el cas d'Elx i d'Alacant) l'emplaçament a la Rambla d'"Homenatge a la Constitució" —la peça que, amb tanta fortuna, encetava la sèrie— fou decissió de l'alcalde Josep Lluís Lassaleta que, segons sembla, davant la destrucció constant del jardinet que hi havia decidí "sacralitzar" el parterre de planta triangular amb un monument de nou encuny. I, en aquest cas, del lloc triat a priori prové el plantejament del conjunt, l'ús d'una escala estrictament humana, perquè l'obra fos transitable per la gent sense entrar en conflicte amb l'altura gegantina dels edificis que l'envolten:

"No podía entrar en diálogo plástico con el entorno agresivo y de dimensiones excesivas y concebí el proyecto como una isla verde con imágenes a modo de ruinas arqueológicas, en horizontal, a la altura del hombre, como la propia Constitución de 1978, no alejada y distante —sentido vertical— sino con vocación de formar parte de la vida cotidiana del ciudadano de a pie."

D'altra banda, tant la peça de la Vinya (un encàrreg municipal a petició de l'associació de veïns per a aquell lloc, però independent del projecte de la plaça) com també la de Mutxamel (ja tardana, comprada per l'Ajuntament, però no pensada per a cap lloc específic), eren peces amb un marcat caràcter autònom. La situació venia donada en la Vinya per l'espai lliure que hom disposà dalt del turó amb arbres després de l'actuació dels arquitectes; però en Mutxamel, ja d'una forma del tot aleatòria, l'únic condicionant era la necessitat d'adornar el jardí d'una petita rodona en el centre del poble amb l'obra d'un artista local.

En segon lloc hauríem de considerar la diferència de caràcter tècnic que hi ha entre aquelles peces que tenen una forma o ànima interior estructural, generalment de formigó armat (encara que podria ser també puntualment de fàbrica de rajola) i que van recobertes amb un xapat o aplacat de peces ceràmiques, "fragmentado por el sistema de 'trencadís' y dispuesto como mosaico" (un tret, aquest de la fragmentació de les peces, de gran importància tècnica per l'encongiment que es produeix amb el cuitat i que Carme González situa com peculiar del quefer artístic de l'autor) i aquelles altres peces autoportants, com escultures ceràmiques, el que el mateix Arcadi diu "realizadas por el sistema de urdido, como las tinajas, con tabiques interiores", que també ha estudiat Carme González. Així, segons el caràcter tècnic de l'escultura, la col·laboració amb arquitectes i enginyers, tant pel que fa a temes d'urbanisme com a temes d'estructura, esdevé més o menys important i fa que la peça tinga més o menys valor urbà en funció de l'impacte sobre la ciutat. Però amb tot i això, en totes les situacions esmentades, la relació entre l'arquitecte i el ceramista s'inverteix i, mentre que als anys cinquanta i seixanta, l'arquitecte era l'autor de l'obra "principal" i podia dirigir la incorporació de la peça "artística" complementària, ceràmica o vítrea, en les peces que comentem no hi ha més "autor" que el ceramista, ja que arquitectes i enginyers quedaven en un segon terme, com mers col·laboradors, sense interferir amb la potència i el valor de l'obra escultòrica.

En tercer lloc s'hauria de considerar la relació de les peces amb l'espectador, si aquest es pot o no aproximar a l'obra, veure-la de prop, tocar-la, transitar entre elles, ja que una característica de l'obra d'Arcadi, profundament manual i artesanal, amb una clara voluntat didàctica i divulgadora, és que no s'hauria de considerar només per a contemplar de lluny, com els quadres dels grans museus, envoltats d'alarmes, sino per a veure de prop i fins i tot per a palpar —una qüestió, aquesta de la relació íntima entre l'obra d'art i l'espectador, com també del valor didàctic de l'art, gairebé programàtica entre els artistes moderns espanyols dels anys cinquanta i seixanta.⁽¹⁰⁾

D'ahí la importància de l'emplaçament, que en els cinc cassos —la Rambla, Elx, la Santa Faç, El Campello i la Vinya— era enmig d'un passeig, d'una glorieta o d'un jardí, o fins i tot enmig de la mar, llocs on es podia accedir fàcilment i des d'on es podia veure de prop i tocar la peça.

Tot plegat, trobem en la relació de les peces amb l'entorn les dificultats en l'elaboració de l'obra, ja que s'ha de resoldre la unió de dues escales molt diferents, una petita i una gran: s'ha de veure com es fa compatible la petita escala del botijó i la gran escala de la ciutat. En certa manera, com indica Jaume Giner, hom acaba fent un mosaic en el qual es manté la petita escala de la peça ceràmica però on el conjunt, per amuntegament, es pot fer tan gran com es desitja. Però si considerem, com assenyala Calduch, que la ciutat és part integrant de les obres d'art que acull, la relació entre el monument i l'ambient que l'envolta va més enllà, ja que es posa en evidència en l'intent de qualificar els nous encreuaments urbans sorgits en les metròpolis actuals, i això reclama dels autors entendre el problema de l'escala, el de la materialització i el de les condicions concretes per a captar l'atenció imposades per la velocitat dels medis de transport actuals i per la tremenda competència dels panells informatius i, sobre tot, de la desmesurada publicitat urbana. De fet, en peces com la d'Elx, es pot veure que, del conjunt volumètric i de les peces de revestiment, allò que té més interès del resultat no és tant la forma escultòrica general, tridimensional, vista de lluny, com el valor plàstic i simbòlic de la petita escala, els delicadíssims detalls en baix relleu, sensiblement bidimensionals, de colors terrosos i d'extrema rugositat, que componen el mosaic de la paret, i que, amb una riquesa extraordinària, representen, al nostre parer, la màxima fita assolida per l'autor en el conjunt que comentem.

Des d'aquest punt de mira, si tenim en compte la cronologia i la situació urbana, podem considerar que la primera peça és la de la Rambla, encara amb un cert caràcter de tanteig, producte d'un encàrreg directe de l'alcalde. Després vindria la d'Elx, també un encàrreg directe de l'alcalde Manuel Rodríguez, on l'autor assajà un volum autònom de gran escala amb el qual s'evoca la cèlebre escultura ibèrica, recobert posteriorment de peces que formen el dibuix dels plànols del volum. A conti-

(10) Una exposició detallada de l'ambient popular i artístic d'aquells anys es pot llegir en el ben documentat llibre *La obra de Arcadi Blasco (1955-1986)*, de Carme González Borràs.



"Escultura como un banco",
Centre de Sargadelos, Cervo (Lugo)

nuació tindriem una peça volumètricament de major interès, la de la Santa Faç, amb l'encàrreg de la qual l'Ajuntament resolgué el concurs que havia convocat amb motiu de la celebració del centenari dels miracles de la relíquia. Després, la del Campello, resultat d'haver guanyat un concurs, pot ser el punt culminant de la sèrie (encara que, com hem apuntat, hauria que saber si la concepció d'aquestes dues peces no són anteriors a la d'Elx). I ja, com a colofó, tenim la de la Vinya, on es comença a perdre el caràcter urbà, un caràcter que ja no trobem en absolut —o al menys, no trobem en la mateixa intenció ni amb els mateixos bons resultats— en d'altres obres de menor dimensió —i per tant amb un caràcter autònom, independent del lloc on es troben situades— com la de la Universitat d'Alacant, la de Mutxamel, o la del pont de la Generalitat d'Elx (encara que aquesta sí que fou pensada per a un lloc concret i, des d'aquest punt de mira, podria formar part del conjunt), peces que enllaçarien amb obres anteriors, com "Homenatge a Castelao" i "Escultura como un banco", totes dues a Sargadelos, on el conjunt s'assoleix mitjançant l'amuntegament de peces ceràmiques tridimensionals autònomes, com grans rajoles autoportants, la superfície de les quals està dibuixada, gravada, incisa, un sistema estructural que, d'altra banda, és el que forma la peça de la Rambla d'Alacant.

Si ens fixem en l'aspecte gràfic del conjunt, els temes dibuixats en la superfície de la ceràmica, la pell de l'escultura, que és allò que veritablement li dona el caràcter "artístic" a l'obra i també el significat col·lectiu, trobem que, a més d'alguns textos escrits (abundants en la peça de la Rambla i en la de la Santa Faç) en tots els casos l'autor es planteja una evocació de caràcter integradorament identitari, no exenta d'un cert ingenuisme, com corresponia a la voluntat política dels comitents i a la intenció d'aquells anys; així, del monument a la Constitució ens diu:

"En las distintas piezas del conjunto, trato de evocar las culturas que formaron nuestro peculiar modo de ser y de sentir: desde los navegantes fenicios y los pueblos ibero, griego, romano y cartaginés, hasta el mundo islámico, tan próximo, catalanes y aragoneses junto a Castilla, todos ellos en las raíces de los habitantes de estas tierras; el mundo mediterráneo, en suma, como aglutinante."

"Homenatge a la Constitució"
(1986). Rambla, Alacant.





"Homenatge a la Dama d'Elx" (1987-90). Avinguda del Ferrocarril, Elx.

També trobem una referència semblant, de caràcter arqueològic, polític i social, no exempt d'un xovinisme fàcil, en "Homenatge a la Dama d'Elx", on es planteja un

"conjunto escultórico de tres piezas en disposición triangular que recuerda la figura de los carros fenicios. Dos de estos elementos, en paralelo, evocan los rodetes ornamentales de la escultura ibérica [...] en diálogo con el tercer elemento que nos recuerda la silueta del perfil de la escultura original, con un vacío circular, simulando la ausencia de la pieza original de su emplazamiento primigenio [...] he querido ironizar sobre este expolio centralista y he querido hacer afirmación de la 'presencia de una ausencia', como diría Pablo Serrano."

També al monument a la Santa Faç, es donava aquesta voluntat de referència arqueològica, comunitària i votiva, ja que fou

"concebido como un monolito, como una especie de estela, cristianización probable de antiguos parajes paganos consagrados a los dioses protectores de las inundaciones y las devastadoras tormentas que aun hoy se producen."

Pel que fa al context immediat de les peces, en tots els cassos la vegetació i l'aigua prenen també un significat simbòlic en la poètica del ceramista (com també en la dels arquitectes que hi col·laborarem). Així, en "Homenatge a la Constitució",

"las piezas [...] están rodeadas por las especies arbóreas más características [del lugar] —la palmera, el ciprés, el olivo, la chumbera, la adelfa...— como apretado jardín donde surgen las figuras de cerámica que evocan una tumba micénica, una chimenea gaudiana, una fortaleza medieval, unas columnas con inscripciones."



"Ales de pardal" (1989), al pont del Raval fins a 2007.

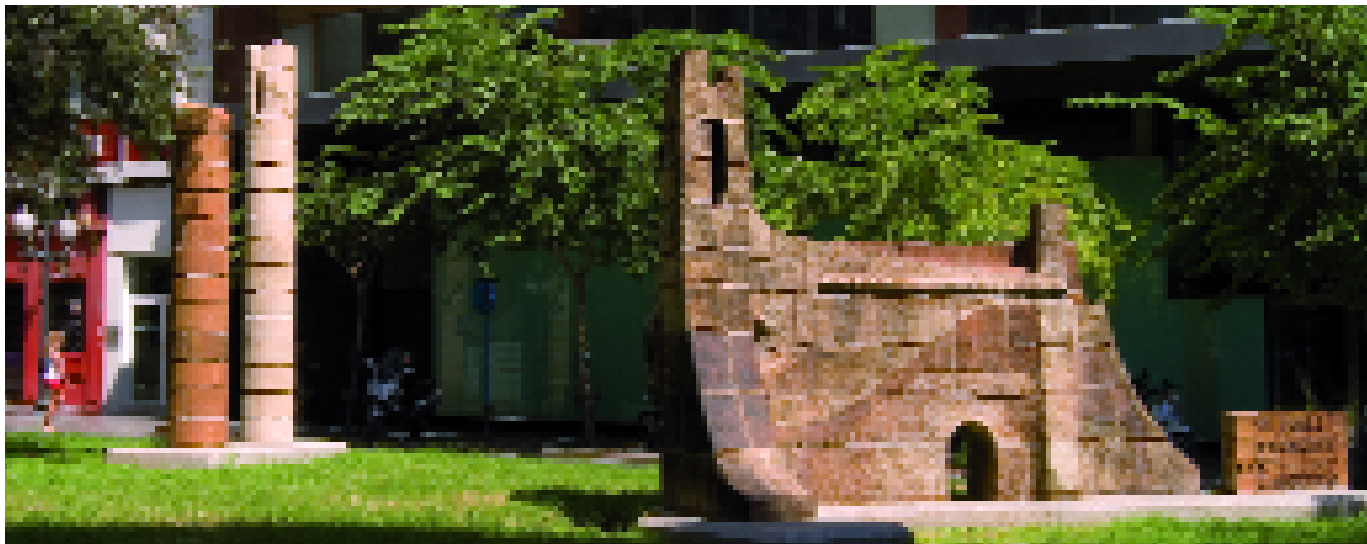
La peça d'Elx apareix també "sobre plintos de hormigón y rodeada de jardinería autóctona y palmeras". I la peça de la Santa Faç, envoltada de grans xiprers, tenia "delante del monolito [...] un surtidor de agua cuyo chorro debería elevarse a la altura del monumento." Pel que fa a "Monument al Pescador", la peça més complexa, vinculada a la nova urbanització de tota una plaça per a la qual, com hem dit, es convocà un concurs, la volumetria, l'entorn i el simbolisme s'uneixen indisolublement. En efecte, l'autor explica que

"Dado que el espacio [...] no daba directamente al mar y solo desde uno de los lados podría desdoblarse en dos elementos y situar uno de ellos dentro del mar, pues tratándose de un homenaje a los pescadores no me pareció coherente que estuviese casi de espaldas a él. La otra parte del conjunto, forzosamente en tierra firme, pues era el espacio a urbanizar, la situé en el ángulo que permite ver el mar. Esta pieza se basa formalmente en la interpretación de un timón que, por medio de un rayo láser, se conecta en la noche con la que está situada dentro del mar, a modo de mascarón de proa o mástil y desde la que desciende una cascada de agua. En el lado del paramento que mira al norte se puede adivinar una nave fenicia [...] y en el lado opuesto se evocan unas figuras como de navegantes con aspecto un tanto clásico. Todo el timón está situado sobre una lámina de agua rectangular de la que sobresalen, en el lado opuesto, un grupo de grandes piedras graníticas, como islas, y de ellas se proyectan cinco grandes surtidores de agua al centro de la alberca [...] Troceado al modo del 'trencadís' [el material] forma como un mosaico en el que los ritmos compositivos son un reflejo del movimiento del mar. En la parte inferior del mástil encontramos representadas una serie de formas marinas primitivas (emonites, trilobites...) limitadas por una recia maroma."

Segurament, és la simbologia i l'abstracció (com també la qualitat tècnica de l'execució) expressades en els preciosos relleus ceràmics allò més potent, allò més colpidor d'aquestes escultures urbanes (com, d'altra banda, segurament ho és també en la resta de l'obra d'Arcadi Blasco, inclosos dibuixos i gravats). El mateix autor proposava que

"[...] una olla del neolític ens diu més coses i conté més poder de transmissió que qualsevol retrat d'un rei, pintat per qui sigui."

"Homenatge a la Constitució"
(1986). Rambla, Alacant.



I fet i fet, era aquest valor plàstic, expressiu, antic i arrelat, profundament evocador, el que vam voler destacar en un poema, "Sonet del fang cuit", que li vam dedicar ⁽¹¹⁾:

Als turons d'enllà el mar hi és l'edat primera,
força d'homes i cordes en les taules que giren,
la mà que el déu imposa sobre la terra flonja,
l'alé diví que abraça el ventre encés dels forns,
auguris d'aigua fresca en la gerra i el càntir.

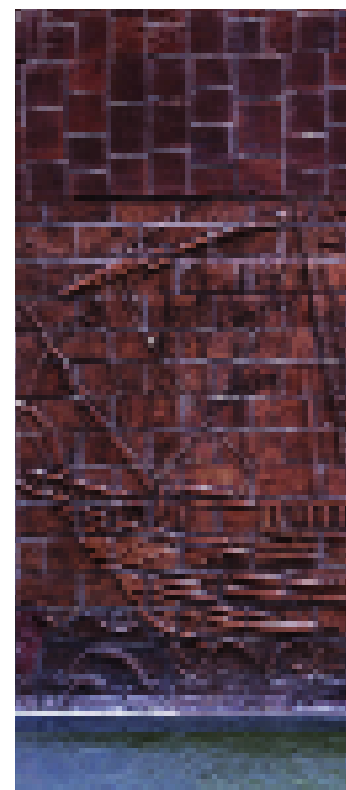
D'artilugis de moldre la vida i la farina
naixen crostes de serres i orbs enfilalls de perles
que en les torres de pedra i en les rodes s'enganxen,
dentadures llarguíssimes amb la llum i els colors
dels inferns de la terra i el cel de les muntanyes.

Cent monuments sagrats s'aixequen vora platja,
on els camins es troben, on hi ha xiprers i nàiades,
palmeres i baladres que assenyalen les fonts.

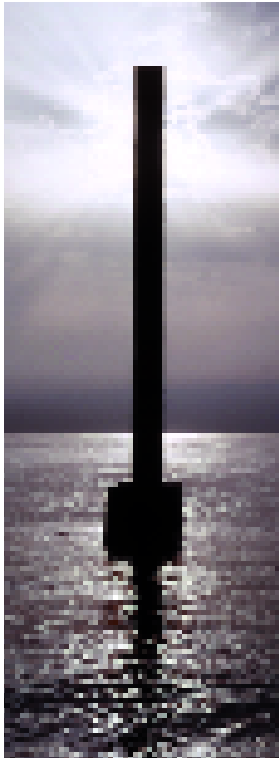
La pell del fang cuit té incissions gravades,
escriptures i signes d'un alfabet que ens parla
del rostre antic dels dies. Ulls cecs de dona ens guaiten.

Hi ha plantejat aquí, doncs, com a lectura o interpretació poètica dels relleus d'Arcadi, uns turons prehistòrics vora la mar que poden situar l'escenari a les comarques assedegades del sud valencià, uns llocs on homes primitius, amb torns, fabriquen estris ceràmics la superfície exterior dels quals adornen amb dibuixos de cordes, de dits o de mans. Hi trobem l'orige diví del foc que, al forn, com un ventre panxut encès, cuita allò que contindrà més tard dins seu —en obert contrast— l'aigua fresca, el més gran tresor per a la supervivència humana, gerres i càntirs que s'amunteguen, encara tous, a mitjan fer encara, dins l'entranya ardent del forn. Hi trobem els sistemes mecànics ancestrals de rodes, cilindres o cons que produeixen superfícies de revolució i que es vinculen amb la tasca de moldre el cereal i de xafar l'oliva, els altres dos aliments cabdals que teníem els homes per a sobreviure: el pa i l'oli. Matèria primera, sistemes de fabricació i conjunt d'ornaments que originen en la ceràmica primitiva, austera, despullada, de textures rugoses, sense vitrificar ni esmaltar, geometries diverses, traços, dibuixos o ratllats característics dels colors de la terra, de la pedra, de l'infern o de la muntanya. Hi trobem el caràcter monumental, sagrat, de les peces que els homes erigien per a commemorar esdeveniments o per a indicar circumstàncies i que solien situar-se en llocs plaents d'estada i de descans, com oasis en un territori hostil, llocs on hi ha aigua i on, per tant, poden créixer la vegetació, les hortes, les arbredes. I hi trobem, en fi, l'aparició de l'alfabet, de l'escriptura, uns caràcters gràfics perdurables que converteixen en història els esdeveniments i a la vora dels quals hi ha encara l'escultura antiga, uns ulls cecs de dona que ens guaiten sense poder-nos veure: un ulls cecs. Volíem evocar, així, amb versos mesurats els preciosos ornaments antics, fenicis, ibers, però també

(11) Jaén i Urban, Gaspar: «Sonet del fang cuit», en *Arcadi Blasco. Forats de fang*, València, Bancaixa, p. 6, 1992. També en Jaén i Urban, Gaspar: *Del temps present*, Alzira (València), Bromera, 1998.



"Monument al Pescador" (1989), peça del passeig d'El Campello. (Detall)



"Monument al Pescador" (1989),
peça de la platja d'El Campello.
(imatge de 1990).



"Monument al Pescador" (1989),
peça de la platja d'El Campello.
(imatge actual).

medievals i arabitzants que Arcadi Blasco feia en modelar l'argila que treballava, abans de cuitar-la al forn.

Ja per a acabar, digam que el tracte que, amb les transformacions polítiques del 1995 ençà, les administracions públiques han donat a aquestes obres urbanes d'Arcadi Blasco (com, d'altra banda, el que han donat al conjunt de la ciutat) no ha estat sempre prou respectuós. Després d'aquells decennis, la ciutat ha tornat a ser patrimoni prioritari, gairebé exclusiu, de l'automòbil i dels promotors a través de grandioses obres inútils, molestes, constants, reiteratives, inacabables; les glorietses i els passeigs han estat substituïts per grans —o petites— rodones destinades al trànsit, inaccessible al transeunt i on és impossible, per tant, que el ciutadà pugui contemplar i gaudir de les obres d'art que s'hi instal·len. El resultat és que gairebé totes les peces urbanes d'Arcadi Blasco han patit canvis significatius i simptomàtics que han comportat algun tipus de falsejament.

Cal pensar, com assenyala Calduch, que la ciutat és en gran mesura part integrant de les obres d'art que acull, i que no només l'escultura monumental tradicional no té sentit separada del lloc on s'erigí, sinó que aquest lloc perd un valor important si es produeix un buit perquè s'elimina un monument que el qualifica. L'emplaçament no és, doncs, un context passiu per als monuments commemoratius, sinó que és un component actiu i fonamental de la seua percepció. Per això resulta tan nefast el seu trasllat indiscriminat i capriciós d'un lloc a un altre, com si les estàtues fetes per a llocs urbans i públics fossin mobles que es poden desplaçar a voluntat. Amb aquestes actuacions no sols s'està degradant l'entorn sinó que es desarrela l'escultura que, d'aquesta manera, perd gran part del seu valor expressiu i estètic.

Podem revisar, doncs, com s'ha modificat la relació amb l'espai urbà de les grans peces urbanes d'Arcadi Blasco:

Com ja hem dit, l'escultura "Ales de pardal", que establia un diàleg —encara que, potser, massa immediat i evident— amb el pont de la Generalitat d'Elx —una obra d'enginyeria, d'altra banda, poc interessant— ha estat desmuntada i traslladada a una rodona, sense que hom pugui acostar-se a tocar-la, veure-la i sentir-la de prop i sense que es pugui ja entendre la possible ironia amb que l'autor relacionava l'escultura amb el pont. I aquest enginy —les rodones—, destinat a crear la ficció que el trànsit de vehicles automòbils potser fluït, fins i tot quan s'usa massivament, ha estat practicat darrerament fins a l'extenuació pels dissenyadors de carreteres i ha originat moltes de les destrosses d'obra artística urbana arreu l'estat. Així, també la peça de la Santa Faç ha quedat enmig d'una gran rodona d'autovia, a la vora d'un barranc canalitzat, en una posició d'improbable equilibri inestable, sense que hom pugui acostar-s'hi, sense la percepció de l'escala original i sense el brollador ni la vegetació de grans xiprers i de baladres que l'arrecerava i li servia de rerafons.

Pel que fa a "Homenatge al pescador", una de les dues parts del monument ha quedat varada en l'arena, erosionada i objecte de diversos atacs vandàlics —agressions multiplicades en peces situades en d'altres ciutats, com ara el mural "Para Andalucía" de Granada— i de restauracions gens sensibles ni respectuoses, com un totem que ha perdut el significat; i sort encara que l'altra part segueix conservant la font i que el conjunt de l'estany és veu prou net; tanmateix, com era d'esperar, el raig lasser fa temps que va desaparèixer i l'inversemblant amuntegament d'automòbils entre les dues parts del monument en fa difícil la percepció unitària.

Pel que fa a "Homenatge a la Dama", mai no s'arribaren a fer els passos peatonals previstos perquè l'espectador pogués acostar-se a tocar i veure de prop la peça; i encara, per fortuna, s'ha pogut evitar que fos desmuntada i traslladada en un altre lloc quan es feren obres per a construir en aquell lloc una megarodona, enmig de la qual ha quedat situada l'obra, amb una escala i una proporció inadequada, petita, com perduda, abraçada per una gran superfície de gespa artificial, de plàstic, que ha substituït el cercle de palmeres i magraners que la envoltava i que velava lleugerament l'escultura,



"Monument a la Santa Faç" (1989)

impedint-ne una percepció massa crua i despietada com la que es dóna ara. Aquesta disminució de l'escala urbana de la peça augmenta si considerem que, a més, s'ha pujat el nivell del sòl de terra que l'envolta i, així, s'han absorbit els tres plints que elevaven la peça. El resultat és que, donades les grans dimensions del vial, l'espectador ha quedat tan allunyat de l'obra que només la pot veure des d'una gran distància, sense ni tan sols distingir els detalls ceràmics del mosaic.

Un distanciament semblant ha patit la peça de la Vinya, "Homenatge a Sempere", en construir un reixat —d'altra banda, del pitjor gust imaginable— tot al voltant del turó dissenyat pels arquitectes i dalt del qual, envoltat d'una densa pinada, es troba la peça, la qual, a hores d'ara, difícilment es pot contemplar.

Curiosament, la peça de la Rambla, la primera de la sèrie, és la que es troba en millors condicions, ja que només ha desaparegut una part de la vegetació original, baladres i xiprers (les oliveres i les palmeres segueixen al seu lloc), però el fet d'haver aclarit el conjunt —en alguns moments massa bigarrat— no ha quedat malament, ja que millora la percepció de les escultures i la relació entre elles. Però, sobre tot, en aquest monument, situat sobre una superfície de gespa i envoltat d'una voravia de llambordes, sense reixat, ha augmentat la immediatesa de l'obra amb l'espectador que, a diferència de l'allunyament que ha patit la resta, encara es pot acostar i llegir els rètols i contemplar i tocar els preciosos dibuixos i relleus de les peces ceràmiques que, insistim, més que la volumetria general, és el que tenen de major valor plàstic aquestes peces urbanes que Arcadi Blasco, amb un gran amor pel seu treball, per la ciutat i pel país, plenament conscient del valor del que feia i del que calia fer, va modelar i va coure al seu taller de Bonalba durant aquell període d'ajuntaments democràtics a l'Estat espanyol.



Maqueta per al "Monument a la Santa Faç" (1989).