

5. Conclusiones

La crítica de arte Rosalyn Deutsche formula la importante pregunta de si el arte público actúa actualmente tanto como una profesión, o como la tecnología que trata de modelar el espacio según los patrones. A raíz de esta pregunta se examina si el arte público puede influir en la habilitación, mantenimiento o interrupción de las prácticas cotidianas y las relaciones socio-espaciales. Este estudio llama la atención sobre las relaciones entre el arte y una proliferación de individuos, agencias y otros grupos de interés, destacando las competencias sobre el espacio, la autoridad, la experiencia, examinando el papel que el arte público desempeña en el mantenimiento o alteración de las relaciones socio-espaciales. El conocimiento sobre el arte público se produce, transforma y despliega a través de una serie de discursos sobre el arte contemporáneo, el diseño urbano, planificación, transporte y está ligado a los problemas específicos de la gobernabilidad.

El arte en el metro aparte de su función de ornato, debe seguir con la clave de un sentido, estimular la necesidad de pararse un momento, hablar a los pasavolantes y a los que se sientan, según al estado de su ánimo, para reflexionar, abrir al conocimiento y a la acción. Este lugar del arte no es solamente un espacio físico, sino también social, donde de forma cotidiana y sutil, se superponen pensamientos íntimos y diálogos compartidos. Por otro lado, el arte tiene un papel clave en la tarea de reivindicación del valor de hombres y mujeres que viven en la comunidad. Las intervenciones artísticas en el metro de Barcelona durante la primera década del siglo XXI son una interpretación novedosa y nada convencional, una crítica positiva de unos derechos inalienables en toda sociedad: el derecho a la representación (a la imagen propia), el derecho a la historia (y su legitimidad) y el derecho al monumento (a la perpetuación de los afectos). Es una labor más ardua honrar la memoria de los seres anónimos que la de las personas celebres; la construcción histórica se consagra a la memoria de los que no tienen nombre¹.

En los barrios de las intervenciones analizadas en este ensayo ocurren muchas cosas nuevas. El artista Antonio Ortega dice que toda la intervención pública exige un consenso, y este itinerario del proyecto es el más importante, con una doble vertiente de ser enriquecedora y agotadora al mismo tiempo². En el caso de la intervención de Juanpere, la voluntad poética de su idea y del proyecto, el artista supo resolver adecuándola a la especificidad arquitectónica, tan dura, del lugar que es la estación de metro Roquetes. La suma de los textos no pretende, sin embargo, dar una información exhaustiva; funciona como una poética imagen evocadora de un largo recorrido temporal, que puede formar parte de la vida de los usuarios de esta estación.

Los programas y las políticas públicas de arte público, se discuten con respecto tanto a la amplia literatura académica sobre la evaluación de la cultura, y la cada vez más amplia gama de las afirmaciones hechas por los beneficios instrumentales e innatos del arte público a las ciudades, comunidades, ciudadanos, artistas y patrocinadores, con frecuencia basadas en supuestos beneficios de la

activa participación de la audiencia con el arte. En particular, cada vez mayor la atención en los programas contemporáneos de arte público y de la política, a los problemas de la temporalidad, sugiere la categoría de arte público temporal como un importante lente a través del cual examinar las dinámicas respuestas de los artistas, directores de arte y políticos a los cambiantes imperativos de la articulación, la medición y evaluación de arte público³.

Cuando mencionamos la obra de Rebecca Horn, *El Cometa Herido*, comentamos que una de sus características distintivas se había perdido, ha sido robado el sistema de sonido que se había incorporado en el proyecto. La decisión del artista de no sustituirlo deja el trabajo sin este importante elemento, tan característico en muchas otras de sus obras. Así, por mutilar el sonido del *Cometa Herido*, el barrio de la Barceloneta se ha quedado sin el recuerdo de una de las actividades que le dieron carácter y una identidad. En el deterioro de la instalación de Eulalia Valldosera en el Forum, *Aquí hay tomate*, no ha participado el vandalismo, sino que es el resultado de la acción constante de la arena y la sal del mar. A pesar de los telescopios están cerrados, como consecuencia del viento, tanto la arena y sal entran y causan condensación en los sistemas de vídeo, que están sustituidos periódicamente. Se considera que una solución podría ser la instalación de un sistema de refrigeración, ya que los cortes de electricidad también a menudo paralizan los equipos y tienen que ser reprogramados con bastante frecuencia. Los aspectos relativos a la conservación y mantenimiento de las instalaciones artísticas en las zonas comunes se deben tomar en cuenta, y ser cuidadosamente estudiados y evaluados. Esto es particularmente cierto cuando la instalación, como un legado para el futuro por ser parte de una obra de arte, utiliza la tecnología cuya durabilidad resulta ser problemática: la constante evolución tecnológica significa que son rápidamente desfasada también significa que sólo serán sustituidos si la estructura de la obra original necesita ser cambiado. Hasta el año 2008, Barcelona fue la única ciudad europea con este tipo de instalaciones en espacios públicos, que forman parte del paisaje de la ciudad⁵.

Sin embargo, no solamente en Barcelona tiene lugar la siguiente situación: las obras que se encargan y se colocan no están pensadas para su perdurabilidad en el espacio público. Para los expertos en la conservación y mantenimiento son conocidas de sobra las causas de deterioro de estas colecciones: climatológicas, desechos de animales, garras, accidentes por vehículos, etc. También son conocidas las propiedades de los materiales con que se realizan y la resistencia que presentan a esta lista de degradaciones, que deviene de gran vulnerabilidad tratándose de obras contemporáneas. Llegamos al punto fundamental al que se enfrentan los responsables de la conservación que, aceptando las recomendaciones de la misma UNESCO deben mantener pero no recomponer estas obras, mas enfrentados a la tradición de conservar “intacto” el arte público para disfrute de la ciudadanía en el futuro. Nos cuestionamos si en realidad esta es la razón que induce a restauraciones añadiendo partes destrozadas o desaparecidas, aun cuando existen imágenes que atestigüen sus formas, dimensiones, posiciones y escalas. Si se sigue la misma tendencia que en la recuperación del patrimonio arquitectónico, el arte público debe quedar, tras una operación de conservación, en perfecto estado de limpieza aplicándose o no según el caso tratamientos fungicidas, etc. Con la óptica intelectual de nuestros días que comporta eternos debates, en realidad, ¿qué es lo que queremos que permanezca de nuestro pasado? ¿la obra, la obra y su entorno, la obra y sus significados, o la obra como elemento de identidad colectiva? Cuestiones aparentemente irresolubles que no dejan de estar ligadas entre sí.

Estos planteamientos de conservación son importantes en cuanto se aplican al arte actual, especialmente para las instalaciones en el espacio público, nacidas temporales y en ambientes a menudo no expuestos a la intemperie. Las características que presentan así los materiales en que se ejecutan, como cristal o tubos de neón, materiales frágiles, junto a otras tecnologías delicadas, resultan a veces obsoletas en menos de una década, y nos inducen a plantear la capacidad de adecuación de estas obras en el espacio público donde su permanencia es aún

más efímera que el tradicional bronce o mármol. Dentro de una filosofía de hacer la ciudad contemporánea, debe considerarse y evaluar la adecuación y los esfuerzos que conlleva su mantenimiento si, además, éstas obras de arte dan identidad a los espacios en que se ubican como si se tratase de objetos de memoria que han de perdurar en el futuro. Por otro lado, el arte público es un arte “vivo”; con el tiempo la imagen de las intervenciones cambia tal como el entorno que la acoge; recibe la pátina del tiempo, violaciones, actos de vandalismo, experimenta abandono o está conservado con el cariño de los usuarios de espacio público, como el elemento esencial de su identidad.

En caso de considerar la audiencia del arte, hay que tomar en cuenta no sólo los habitantes del barrio, pero también otros usuarios de la estación. Según las instalaciones en el barrio, relevantes a nivel del distrito o de toda la ciudad, como campus universitario, hospital, un gran mercado o feria. Por ejemplo los usuarios de la estación Mundet se encuentran principalmente en los siguientes grupos: estudiantes y profesores junto con el personal administrativo del Campus Mundet de la Universidad de Barcelona; en la estación Torre Baró/Vallbona son residentes locales, visitantes y los profesores y estudiantes de la Escola de Restauració de Béns Culturals; en cuanto al recinto Fórum, donde están ubicados los telescopios de Euàlia Valldosera, podrían ser disfrutados por los residentes, visitantes y las personas que atienden los grandes eventos culturales que se organiza allí. No obstante, los vecinos de La Mina, los sujetos de esta obra, tienen gran dificultad de visitar la intervención debido a las barreras del río Besòs.

Cada comisión de arte, permanente o temporal, empieza con una idea, una visión, un deseo expresado para el arte en el espacio público. Este deseo debe ser dirigido por personas con visión y siempre que sea posible, con el respaldo de las sólidas políticas para el arte en espacio público. Una estrategia, una visión del proyecto, necesitan objetivos claros y alcanzables, basados en el conocimiento local y el apoyo; con los papeles del artista y del curador definidos; un programa del desarrollo de proyecto, que corresponda a los objetivos de la política de arte público, incluyendo un programa para la comunidad y educativo, accesibilidad, mantenimiento del proyecto y las responsabilidades, documentación y proceso de revisión y evaluación. No obstante es esencial subrayar que el motivo primordial de comisionar a los artistas para responder a una situación local y particular, tiene que ser la expectativa de que van a desarrollar algo que esté fuera de *lo escrito* que es igual de importante para la comunidad.

Al momento de desarrollar un proyecto de arte público hay que tener en cuenta la importancia de la gestión integral de varios elementos; la colaboración con los equipos en la planificación maestra, estrategia creativa, selección del artista, diseño, construcción, instalación y gestión del proyecto. Sin duda es relevante asegurar que la intención creadora del proyecto se conserva y se entrega al tiempo y dentro del presupuesto. Las intervenciones de arte público deben acercarse a las responsabilidades ambientales tanto con una visión para el futuro inmediato, como a largo plazo, considerando la sostenibilidad ecológica, la responsabilidad social y la protección del medio ambiente como componentes críticos de los proyectos, y comprometerse a compartir estos valores con los sujetos involucrados en los proyectos.

La combinación de valores sostenibles con medidas reales y el diseño inteligente, refleja una visión para el cambio positivo y la creación de oportunidades en los proyectos ejecutados con la integridad, ofreciendo el arte y la creatividad en el ámbito urbano. Cuando las ciudades humanizan el espacio común, crecen cultural- y económicamente, inspirando sus habitantes y visitantes en la urbe.

Las intervenciones artísticas y de diseño realizadas en el metro de Barcelona durante la última década han sido evolucionando hacia un nuevo modo de construir la memoria, identidad y conciencia de un barrio. Después del cuidadoso análisis de los proyectos, procesos que los han acompañado, aspectos técnicos, económicos, de temporalización, es importante destacar que son unos de los proyectos de arte público en Barcelona mejor resueltos y que responden

a los postulados de participación ciudadana en la construcción de espacio público, aparte de afirmar el uso del medio de transporte público más sostenible de todos y promoviendo creación de los espacios públicos seguros y accesibles, para todos. Por supuesto, en este punto aparecen otros puntos de interrogación, sobre los encuentros de arte y política, aspectos de administración y mantenimiento de los proyectos, consideración de los efectos y el impacto del arte público en las relaciones y espaciales urbanas cotidianas. Estas preguntas siguen abiertas en el vivo discurso contemporáneo de arte público.

A menudo se afirma que el arte público es obsoleto como un género distinto de la práctica artística dada la variedad de prácticas específicas del sitio, intervenciones y de colaboraciones que continúan desafiando las nociones de autoría, el lugar y público. Considerando que el arte público incluye una amplia gama de formas y prácticas, se argumenta que las divisiones estrictas de arte público y no-público son imposibles de mantener. Este argumento, sin embargo, tiene que ser contrastado con la legitimidad creciente del término, dentro de la política cultural, al menos a juzgar por el creciente desarrollo de las políticas de los gobiernos y por la universal presencia de arte público dentro de la renovación urbana a través de asociaciones público-privadas. Por otro lado es evidente que aún que sigue siendo pertinente a la pregunta, lo que significa poner la palabra público próximo al arte. Antoni Remesar dice que muchas veces se olvida que la gran diferencia entre el arte público y el arte en el espacio público radica en que el primero debe tener como objetivo que sean los ciudadanos quien tenga control sobre la estética de su propio ambiente⁵. Tal vez, en lugar de tratar de abarcar el concepto de arte público en un término cerrado y preguntar ¿qué? es el arte público, debemos plantear las preguntas más importantes ¿porqué? y ¿para qué? Donde con más claridad encontramos la distinción entre el arte público y el arte en espacio público.

Cerdá descubrió algo que nadie conocía a pesar de que estaba allí delante de sus ojos: la materia urbana, una sustancia viva. A través de las intervenciones artísticas en el metro examinamos la verdadera creación del espacio urbano, descentralizado, sin jerarquías, en contra de todas las reglas convencionales. Las sociedades están cambiando y evolucionando hacia nuevas formas y la realidad del espacio público es tan compleja que nadie, desde una posición disciplinar determinada, es capaz de abordarla y de responder de modo eficaz. La vía del diálogo y de la cooperación está abierta a todos aquellos interesados en producir espacio y arte público. Es interesante ver el cambio del concepto de uso de espacio: estación de metro, un espacio anónimo, destinado al tránsito, paso y espera, puede convertirse en un lugar de nueva experiencia y de otra categoría. Siguiendo el discurso de Charlotte Bonham – Carter⁶, la autora de este trabajo insiste en que necesitamos constantemente redefinir los conceptos y reevaluar las situaciones para poder seguir en la vanguardia del arte contemporáneo.

¹ PARERA I SERRAMIÀ, Josep (dir). *Les Estacions del metro de Roquetes i Trinitat Nova i l'estació de Provença d'FGC*. Barcelona: Departament de Política Territorial i Obres Públiques, Col·lecció: Art urbà 1, Biblioteca de Catalunya. Ed. Nova Era, 2010.

² *Ibidem*.

³ FAZAKERLEY, Ruth. Notes for a History of Public Art... 716 Craft Design, Issue 35. Australia: October 2008.

⁴ GRANDAS, Carme. "El arte público referente de identidad y memoria: algunas reflexiones sobre su perdurabilidad". *AACA Digital*, No 9, Zaragoza, December 2009. [Página Web] <<http://www.zaragoza.es/artepublico>> [Consultado 9/5/2013].

⁵ REMESAR, Antoni. "Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s.XXI". Barcelona: CER POLIS. Universitat de Barcelona [Página Web] <http://www.academia.edu/457187/Arte_contra_el_pueblo_los_retos_del_arte_publico_en_el_sXXI> [Consultado 10/5/2013].

⁶ State of Art: In Conversation with Charlotte Bonham-Carter"; *Introducing*, Issue 11, 2013. [Página Web] <<http://www.introducingart.com>> [Consultado 10/5/2013].

6. Bibliografía

- AUGÉ, Marc. *Non-places. Introduction to an anthropology of supermodernity*. London: Verso, 1995.
- AUGÉ, Marc. *In the Metro*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- BOHIGAS, Oriol. "Diguem no"! *El País*, Cataluña, 15 de junio de 2005.
- BORJA, Jordi. *Llums i ombres de l'urbanisme de Barcelona*. Barcelona: Biblioteca Universal Empuries, 2010.
- BOSCO, Roberta. "Paseos críticos y artísticos por el Fórum". *El País*. Barcelona, 15 de marzo 2007.
- BUINAUSKAS, Darius. "Public space and public art: Their interdependence with political sphere". Frankfurt am Main: Faculty of Social Sciences, Johann Wolfgang Goethe Universität, 2013.
- COMORERA, Ramon. "Una decoración de luz y hojas transforma la estación de Liceu". *El Periódico*. Barcelona, 19 de julio del 2008.
- CROW, Thomas. "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts", en FRANCINA, Francis. *Pollock and After: The Critical Debate*. New York: Harper and Row, 1985.
- CULLEN, Gordon. *The Concise Townscape*. New York: The Architectural Press, Routledge, 1961.
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- FAZAKERLEY, Ruth. "Notes for a History of Public Art", *716 Craft Design*, Issue 35, Craft Australia: October 2008.
- GRANADAS, Carmen. "Artists and technology in Barcelona Public Art". Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2010.
- GONZÁLEZ, Itziar. "Jardín de luz en la línea 11". *La Vanguardia*. Barcelona, Septiembre 2003.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte último del Siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, 2000.
- HENRICH, Jordi. "Paviments de Peces. Aspectes morfològics". En: LECEA, Ignasi de. *Tècniques i instruments per a la construcció de l'espai públic i els paviments*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Agrupació d'Arquitectes Urbanistes de Catalunya. Cursos de Reciclatge professional. Mayo, 1994.
- HIMMELSBACH, Sabine. "Blogs. The New Public Forum" en LATOUR, Bruno. WEIBEL, Peter (ed.). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2005.
- "Joan Miró baja al metro". *El Periódico*. Barcelona, Jueves, 26 de enero de 2012.
- LECEA, Ignasi de. "Arte Público, Ciudad y Memoria". *On the W@terfront*, No 5. Barcelona, 2004.
- LECEA, Ignasi de. "Esculturas y Espacio Público en la ciudad de Barcelona". *On the W@terfront*, No 8. Barcelona, 2006.
- LEWISOHN, Cedar. *Street Art: The Graffiti Revolution*. London: Tate Gallery, 2008.
- LINKER, Kate. "Public Sculpture: The Pursuit of the Pleasurable and Profitable Paradise". *Arteforum*, No 19, March 1981.
- LYNCH, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge MA: MIT Press, 1960.
- MILES, Malcolm. *Art, Space and the City*. New York: Routledge, 2005.
- MITCHELL, William J. Thomas. "The Violence of Public Art: Do the Right Thing". *Critical Inquiry*, Vol. 16, No. 4. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- MITCHELL, William J. Thomas (ed). *Art and the Public Sphere*. Chicago: Chicago University Press, 1992.
- MOIX, Llatzer. *La ciudad de los arquitectos*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- MONTAÑÉS, José Ángel. "El Muro de la Veneda, en pie". *El País*, Barcelona, 8 de agosto 2010.

MOURE, Gloria. *Configuracions Urbanes*. Barcelona: Polígrafa, 1994.

MUÑOZ, Oscar. "Viaje al Centro de la tierra". *La Vanguardia*. Barcelona, 05 octubre 2008.

ORTUÑO, Pedro. "Eugenia Balcells. La utopía como laboratorio". *Arte y políticas de identidad*, No 1. Murcia, diciembre de 2009.

PARERA I SERRAMIÀ, Josep (dir). *Les Estacions del metro de Roquetes i Trinitat Nova i l'estació de Provença d'FGC*. Barcelona: Departament de Política Territorial i Obres Públiques, Col·lecció: Art urbà I, Biblioteca de Catalunya. Ed. Nova Era, 2010.

POVOLEDO, Elizabetta. "Subterranean Naples, Brimming With Art." *The International Herald Tribune*, Febrero 16, 2013.

SCHMIDT, Sabine Maria [ed.]. *Hacking the City*. Essen: Museum Folkwang, 2010.

SENIE, Harriet F. *The Tilted arc controversy: dangerous precedent?* Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2008.

SODERSTROM, Goran. *Art Goes Underground: Art in the Stockholm Metro*. Stockholm: Stockholmia Förlag, 2004.

SORKIN, Michael. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: The Noonday Press, 1992.

QUINTANA, Marius. "El mobiliario urbano a debate". En CÁCERES, Rafael de, FERRER, Montserrat (ed.) *Barcelona espai públic: homenaje a Josep Maria Serra Martí*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1993.

On line:

AJUNTAMENT de BARCEONA. "Art Public". [Página Web] <<http://www.bcn.cat/artpublic>>. [Consultado 25/4/2013].

AJUNTAMENT de BARCEONA. Barcelona Cultura - El séptimo arte se sube al metro [Página Web] <<http://barcelonacultura.bcn.cat/es/te-recomendamos/el-septimo-arte-se-sube-al-metro>>. [Consultado 15/02/2012].

AJUNTAMENT de BARCEONA. Instituto Municipal del Paisaje Urbano y la Calidad de Vida (IMPUCV). [Página Web] <<http://w110.bcn.cat/portal/site/PaisatgeUrba>>. [Consultado 29/3/2013].

AJUNTAMENT de BARCEONA.. "Una ciudad renovada por la arquitectura, el arte y el diseño: El inicio de los Ayuntamientos democráticos" en *Barcelona Escultures*, Barcelona: 2007. [Página Web] <http://www.bcn.cat/publicacions/Bcn_escultures/info/capitulo4.html>. [Consultado 29/3/2013].

ARXIU ARTISTES. Institut Ramon Llull [Página Web] <http://www.arxiuartistes.cat>> [Consultado 22/3/2013].

CAPEL, Horacio. "El debate sobre la construcción de la ciudad y el llamado "Modelo Barcelona". *Scripta Nova*, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Barcelona, 2007. [Página Web] <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-233.htm>>. [Consultado 30/3/2013].

ENRIC MAURI. [Página Web] <<http://enricmauri.blogspot.com>> [Consultado 12/3/2013].

EUGENIA BALCELLS. [Página Web] <<http://www.eugeniabalcells.com>> [Consultado 15/3/2013].

FAD. Xarxes d'Opinió. [Página Web] <<http://fad.cat/WIP/xarxes/?s=moure>> [Consultado 22/3/2013].

GARATE, Veronica. "El Modelo Barcelona de espacio público y diseño urbano: las chimeneas industriales como elemento de arte público. El caso del Poblenou. Barcelona", 2011. [Página Web] <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/17382>>. [Consultado 24/4/2013].

GENERALITAT de CATALUNYA. Departament del Territori i Sostenibilitat [Página Web] <<http://www20.gencat.cat/portal/site/territori>> [Consultado 27/3/2013].

GRANDAS, Carme. "El arte público referente de identidad y memoria: algunas reflexiones sobre su perdurabilidad". *AACA Digital*, No 9, Zaragoza, December 2009. [Página Web] <<http://www.zaragoza.es/artepublico>> [Consultado 9/5/2013].

IDENSITAT. [Página Web] <<http://www.idensitat.net>>. [Consultado 24/5/2013].

INTRODUCING ART. "State of Art: In Conversation with Charlotte Bonham-Carter". Issue 11, 2013. [Página Web] <<http://www.introducingart.com>> [Consultado 10/5/2013].

METRO NAPOLI. [Página Web] <<http://www.metro.na.it>> [Consultado 17/2/2013].

METRO SAO PAULO. [Página Web] <<http://www.metro.sp.gov.br/cultura-lazer/index.aspx>> [Consultado 23/2/2013].

METROBITIS.ORG [Página web] <<http://mic-ro.com/metro/metroart.html>> [Consultado 12/2/2013].

MTA, Arts for Transit and Urban Design. [Página Web] <<http://www.mta.info/mta/afu/permanentart/>> [Consultado 19/2/2013].

MUSEU BADALONA [Página Web] <<http://www.museubadalona.cat/index.php>> [Consultado 15/5/2013].

PUBLIC SPACE [Página Web] <www.publicspace.org> [Consultado 1/4/2013].

REMESAR, Antoni. *Hacia una teoría del Arte Público*. 1997, p.48. [Página Web] <<http://www.ub.es/escult/1.htm>> [Consultado 25/2/2013].

REMESAR, Antoni. "Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s.XXI". Public Art Observatory Project, Universitat de Barcelona, CER POLIS. [Página Web] <http://www.academia.edu/457187/Arte_contra_el_pueblo_los_retos_del_arte_publico_en_el_s.XXI> [Consultado 1/3/2013].

- REMESAR, Antoni. RICART, Nuria. "Arte Público 2010". *Revista Digital Ar@cne*, No 131. Universitat de Barcelona, 2010. [Página Web] <<http://www.ub.edu/geocrit/aracne/aracne-141.htm>> [Consultado 3/3/2013].
- SACRAMENTO, Enoch. *Arte no Metro*. Sao Paulo: A&A Comunicacao Ltda., 2012. [Página Web] <<http://www.metro.sp.gov.br/cultura-lazer/arte-metro/livro-digital/>> [Consultado 24/2/2013].
- SALVADOR JUANPERE. [Página Web] <http://www.juanpere.com/opublica10.html> [Consultado 23/3/2013].
- SBS Transit. Singapore. [Página Web] <http://www.sbstransit.com.sg/transport/trpt_ne1_art.aspx> [Consultado 26/2/2013].
- SINGAPORE INFOPEdia. [Página Web] <http://infopedia.nl.sg/articles/SIP_1582_2009-10-07.html> [Consultado 25/2/2013].
- SOLDEVILA ARQUITECTES [Página Web] <<http://www.soldevilasss.com/index.php?prizes/metro-19-la-salut/>> [Consultado 15/5/2013].
- STORSTOCKHOLMS LOKALTRAFIK. "Art in the Stockholm Metro". Stockholm, 1997. [Página Web] <<http://sl.se/en/Visitor/Art-guide/>> [Consultado 14/2/2013].
- TMB. Hora Punta. [Página Web] <<http://horapunta.tmb.cat/seccio/cultura/dese-aniversari-del-projecte-musics-al-metro>>. [Consultado 15/02/2012].
- TRANSPORT FOR LONDON. Art on the Underground. [Página Web] <<http://art.tfl.gov.uk/about/history/>> [Consultado 19/2/2013].
- UNIVERSIDAD INTERNACIONAL de ANDALUCÍA. Arte y Pensamiento. [Página Web] <http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=385>. [Consultado 24/5/2013].
- UNIVERSO EUGENIA BALCELLS [Página Web] <http://premsa.gencat.cat/pres_fsvp/docs/2010/11/02/09/46/67223c1f-2e6f-4500-806a-a9cdea7c447a.pdf> [Consultado 15/3/2013].

A N E

Repensar el arte público

X O S

We are in a strange place

Conversation with

Philomena Davidson

Having pioneered the promotion of arts and crafts in many parts of the UK to managing numerous Public Art projects and events, Philomena Davidson retains a comprehensive understanding of the creative process and its application in the public arena. Herself a sculptor with hands-on experience of all the plastic arts, from the most traditional to those that utilize the latest technological processes, she has many years experience working within the visual arts sector, with a successful track record of developing sustainable partnerships with stakeholders in public and private sectors. Freeman of the City of London, she was the first woman President of Royal British Society of Sculptors (1990-1996) and a member of Westminster City Council Public Art Advisory Panel (1997-2000). As DAP adviser Philomena has managed numerous public art projects in London including interventions at New Street Square, Cardinal Place, One Hyde Park or Jason Court during the past decade.

MAGDALENA URBANSKA: *Philomena, you have worked on various important projects in London public space. How do you manage all the process, beginning with the commission?*

PHILOMENA DAVIDSON: In the early phase, when the client has a development that they want to build, I begin with writing a public art strategy. It addresses the site, the opportunities, the aspirations and the restrictions. It is sent to the local authority along with the development application and when consent has been obtained, then we enter an artist selection process. I begin by writing an introductory brief that describes all aspects of the commission, the scale, the budget etc. I do big scale, big builds projects and I tend not to do community projects. Then, with clients and their architects, I produce a portfolio with works of anything between 20 - 30 artists. I try to mix the type of artists, mix the age groups and the genres. The way we choose the artist is through the discussion. Usually there is an aspiration that arises and there may be a number of opportunities. Then, we observe artist's practice, how he/she works and what results it gives. Usually we try to get that done within few discussions and bring the num-

bers down to maybe to 4 or 5 artists. Here comes the point where I am different from other consultancies in London. Usually the artist receives a brief that they have to think about and respond to. I work differently. If we have a short list of say 4-5 artists, I bring them altogether at the workshop and we all talk to the architects and we all talk to the client. This is a very different approach but I believe that transparency is much better; it educates the artists about what is happening and it educates the client. Sometimes it also opens for the new possibilities that the architect hasn't thought about. During a half a day workshop we discuss what are the opportunities inside the development project. After that we have the moment when the artists get the brief and go away to think about it, to come back later for an individual interview with the team. This way a client has met already these artists twice and that's important because they start to get to know their personalities and capabilities.

MU: *It means a project is built in a complex way; involving the artists, the architect and the client.*

PD: Some developers have worked with public art many times; some have never done that before. Sometimes the builders are embarrassed about what they feel when it comes to make decisions, so I find these mixed workshops as opportunities for a "wake up".

MU: *You said you were not interested in community projects. Why?*

PD: Because of my background is sculpture, I am particularly interested in a built environment such as architecture, urban design and landscaping. Consultancies that are very good with community projects tend to be more politically driven, which is great, but these projects tend to have less of an art life span. Projects that involve community are usually shorter and their budgets are very limited as well, but often they do involve a recognisable audience and a recognisable result. If somebody would ask me to do it, I would, but it is not something that I would particularly wish to pursue.

MU: *Still when you work on your projects, during the process, do you have a contact with the community?*

PD: We would probably provide an exhibition display of the project to the stakeholders, like residents, schools, etc., to get know their view, but at the end of the day I'd have never allow that to influence the decision. I think this is more an educational exercise.

MU: *Then it is more giving information and getting a soft feedback.*

PD: Yes. Since that's the environment that we are working in, obviously if a total rejection of the project happened, we would have to consider that. Nevertheless, there are many consultancies in London that are really good at projects based on working with local communities.

MU: *How does the workflow with the artist during the intervention process look like?*

PD: There are basically three stages of the work with the artist; first coming up with the idea, then coming to practical things and testing materials in order to accomplish the project. When the artist comes up with an idea that everybody likes, the next step is to work with the design team; the architect, the developer and maybe some other interested party, to produce a design concept for the idea and produce a preliminary design project, that everybody can look at and say what they think. After that we work with the details and usually it involves turning to design officers within the planning department of the local

authority. Some artist's work with design studios, some like Thomas Heatherwick have their own experienced teams. I like working with young artists; giving them the opportunity and making sure they do not get bullied.

MU: *At this stage, does the client participate in the process?*

PD: For most clients the priority is cost and its potential escalation. However, it has happened that the client encouraged the artist to expand the project, because they liked it so much, as in case of intervention at Cardinal Place in London; the client was very excited about the project and decided to spend much more money. The other interesting issue is to put a price on the marketing value of the art project, i.e in terms of attracting people to the venue. I think these days clients tend to influence the artist's aesthetics less than few years ago. They learn to trust to the artist instinct to do what they do. There might be tensions, maybe less from the client and more from the building teams. My work is about these interactions between the artists and the team.

MU: *What are the main differences between private and public commissions?*

PD: Basically public commissions involve less money and more bureaucracy and imply local political decisions. The danger is that sometimes it kills the project. When the parts of the idea are cut down, then the artist begins to be squeezed.

MU: *Which of your previous projects has been most challenging?*

PD: There's been a development project One Hyde Park, where the Richard Rogers Partnership were the architects and Candy & Candy the developers. It is quite a radical modern building located in front of the Hyde Park. Here there was the Jacob Epstein sculpture and some old fashioned gates into the park. Some of the adjacent site belongs to Royal Parks and it had its own opinion. As an important adjunct to the public art strategy for the development project, we got permission to move the Epstein sculpture to the new location, at the western end of the site. Likewise we moved the Edinburgh gates west. It's been a big thing. Then, with the artist Wendy Ramshaw, who was then in her seventies, we developed a new design for these park gates. She is best known for designing jewellery but she also designs gates. At the residential reception and the entry to the new building there is an intervention by James Turrell as well. Getting that all together and matching so many different personalities was actually tricky. When working on that project I met Turrell and he was wonderful. He came to the team meeting, totally charismatic and very funny. He is this kind of person who walks in the room and everybody looks at him. I want to go to Arizona to see that work he has in the desert...

MU: *I am so going there after you... (laughs) How long did that project process took place?*

PD: It started in 2006 and ended in 2010. Most of the projects go on 5 – 6 years.

MU: *What is the role of the artist in the public space intervention?*

PD: It's quite difficult for artists. I think it doesn't suite everyone. The biggest problem is not losing the integrity and staying focused. This is quite difficult in these kind of projects, no matter what age the artists are. I find that some artists cope with that better than others, they immediately understand what they have to do. There are some who learn so much during the project and then do wonderful things, while others might find it exhausting. There were two occasions when I understood it was a wrong combination of an artist and a venue. One artist suddenly became very self important while another got completely lost.

The audience of an artwork in public space is very distinctly different from the one in a gallery. Sometimes artists find people's reactions quite shocking... A lot depends on the kind of artist I work with. For example, it's a different situation with a photographer or a filmmaker, who are used to the public and the audience, and a different case with someone who does a very deep, very specialised, studio based work. Then I have to prepare space for them to shine.

MU: *How do you perceive the current state of public art and has it evolved and changed during the past decade?*

PD: I think we are in a strange place now. It's almost as if... I need to move sideways...

I do not work with curators; it allows me to observe what's happening without getting involved. Bit by bit public art has become more sophisticated. Now the clients seem to understand more, pretend to be more educated... they can go out and just choose an artist. And the danger is that they do not really know what they are doing. A mayor can call a commercial gallery and create a big commercial project with a wealthy artist. But then it does nothing really besides making them feel good. It is a public statement that costs a lot of money but I don't know where is that leading to.

MU: *Toward selling contemporary art in a very commercial way into public art?*

PD: Look at Damien Hirst... I'm ashamed to say... He hasn't had any good ideas for the last ten years.

MU: *Well, I cannot blame him for being rich... (laughs)*

PD: Actually that's interesting to observe his life because it describes the culture and what is going on. I think it is more interesting and makes more impact when say 40 unknown people (such as flash mob) take over a public space and perform an art installation and then disappear than placing there a work of any already acclaimed artist. You watch the news everyday and you just have to think how this is going to influence your practice and you as an artist. I think something radical is coming...

MU: *The art world is globally connected, on any level. How do you see it in the context of public art and your practice?*

PD: I feel I have to move because something is missing. Lately when I am interviewed for a job along with other consultancy teams, I can almost tell you what they are going to produce. I guess it's the same for the public art. I feel there is a requirement to go back to something very basic and something very human; something that you can really touch, physically or emotionally, without being over stimulated. What is missing is that basic level, almost without any overt stimulation. If I was a young artist right now I would really try to find it, explore it, even though it is difficult. I think the magic of the world is that we can communicate but the danger is that we are continually, deliberately threatened by media... You know, I am fascinated by human beings and the way they see the world. They always surprise me. Yesterday we were singing the Superman song with my grandson. First in Spanish and then my daughter asked him to sing the same song in English. He asked: *Is the music the same in English as it is in Spanish?*

London, May 23rd, 2013.

Ésto es un proceso

Conversación con

Josep Parera

Promotor de la conectividad entre el arte contemporáneo y espacio urbano, Josep Parera es historiador y miembro de la Associació de Crítics d'Art de Catalunya. Impulsor i primer director del Cercle Artístic Cirici Pellicer, creador de l'H.Art manifestación artística multidisciplinar que tomó la ciudad de l'Hospitalet como motivo i soporte de la experimentación artística entre los años 1987 a 1992, primer impulsor del espacio Tecla Sala de l'Hospitalet como centro dedicado a la expresión artística. Delegado de Artes Visuales de la Generalitat de Catalunya impulsando una nueva forma de formular las ayudas a artistas emergentes y a la creación de espacios para el desarrollo del arte contemporáneo en todo el territorio catalán. Creador y impulsor de los programas de arte en las obras públicas a través de la empresa pública GISA, empresa de la Conselleria de Obres Públiques de la Generalitat de Catalunya, desarrollando el proyecto en las estaciones del metro de Barcelona, las carreteras i autopistas catalanas. Actualmente director del Cercle Artístic Sant Lluc espacio de práctica, aprendizaje i promoción del arte.

MAGDALENA URBANSKA: *Te uniste al equipo de Generalitat de Catalunya en 2008, al Departament de Política Territorial i Obres Públiques, hoy Territori i Sostenibilitat. ¿Cual era tu papel allí?*

JOSEP PARERA: Me integré a la empresa GISA, que quiere decir Gestió d'Infraestructures, S.A.U., que ahora han reestructurado, cambiado de nombre y funciona como "infraestructures.cat". Era una empresa pública, dependía de la Conserjería, y fue creada para poder realizar la obra pública en toda Cataluña. Su funcionamiento se basaba en el sistema de método alemán; participación de empresa privada y empresa pública, para conseguir financiaciones y realizar la obra pública, escuelas, aeropuertos, hospitales... Me integré a esta empresa para un proyecto específico, de intentar que la creatividad, el arte y la sensibilidad artística tuvieran un papel en el desarrollo de las obras públicas y una traducción más humana para los usuarios de estos espacios. Era responsable de los proyectos que maximicen el potencial de la colaboración entre artistas, el metro de Barcelona y las comunidades de barrios que reflejen la diversidad de la ciudad.

MU: *Cual era la estrategia de GISA y de la Generalitat respeto las intervenciones en el metro?*

JP: Era muy simple. Sensibilizamos las compañías desarrolladoras ya en la fase temprana de la construcción de espacio público. Los proyectos estaban basados en el respeto de las personas que viven allá. Por lo tanto se trataba de no imponer, no situar las obras artísticas en el espacio público, sino construir el espacio pensado para éstas obras. Es diferente. No es cuestión de tomar una estatua, un cuadro, y situarlo en el espacio del metro, en la carretera, sino darle la oportunidad al artista y su propia visión creativa, sensible, para poder interpretar este espacio público.

MU: *¿Había un perfil específico del artista que se buscaba para los proyectos?*

JP: No, jugábamos con diferentes aspectos de la creatividad. Nos interesaban los artistas en activo y con la obra con una cierta representación y calidad probada, que después también tenga en cuenta el territorio. Pensábamos que cualquier artista con una trayectoria consolidada, que tenga referentes, y que sea de un territorio concreto es una razón más de invitarlo a trabajar en este territorio y interpretarlo adecuadamente. Eso era lo que nos interesaba. No es tanto hacer un catálogo de arte dentro del espacio público, sino darle espacio al artista para que pueda reaccionar y interactuar en un territorio determinado. Por eso pedíamos a los artistas para que antes de empezar a trabajar vayan a las estaciones del metro, era obligatorio. De alguna manera acompañamos al artista para que reconociera el territorio y la gente que vivía allá, encontrando una empatía entre lo interior y exterior, la sociedad y los potenciales usuarios, sobre todo en los barrios más periféricos. En el centro las personas que usan el espacio público del metro vienen y van, la relación de la mirada con el entorno es diferente que en un barrio periférico. Nos interesaba que el artista tuviera contacto directo con las asociaciones y personas del barrio, una especie de comunión, de sintonía, intercambio de intereses estéticos. Los vecinos intervenían mucho allá.

MU: *Varias de las intervenciones tuvieron lugar en los barrios de autoconstrucción, como Roquetas, Trinitat Nova, Torre Baró, donde la llegada del metro significaba un cambio radical y donde el tema de la identidad y la memoria de lugar son muy potentes. ¿Como resultaba el trabajo con los vecinos?*

JP: Era muy bueno. En Torre Baró la intervención de Ramon Parramon pone en valor las personas que viven allá. La arquitectura del barrio tiene su cierto desorden, el punto popular, que en el contexto artístico cogió otra dimensión. Las personas sentían orgullo, "esto es mi casa", y la satisfacción que una persona de fuera sabe ponerlo en valor. Era también dotar de significado a los barrios que no tienen su carácter tan claro, carismático, devolverle el sentimiento de arraigo, aunque a un nivel pequeño, modesto. En Roquetes por ejemplo la intervención de Salvador Juanpere es un testimonio, que tiene varias dimensiones. Todas estas pequeñas cosas, pequeños elementos, descontextualizados, puestos allí. La obra está allá, forma parte de una micro historia, y por otro lado te recuerda que sin las personas no hay sentido a la humanidad. Por otro lado hay cosas que no se ha podido terminar, como es el caso de la línea 9, que está en *stand-by*. Aunque hay estaciones acabadas, no hay dinero para las vías del tren. En unos años eso obviamente va a funcionar, se podrá retomar las historias que están allí, en un cajón, durmiendo... Al final esto son las pequeñas cosas que nota la gente y que te comenta luego, las que cambian el ritmo de tomar el metro, de viajar, de estar... Por lo tanto piensas, no estuvo mal, de alguna manera funcionan allí... Esto es un proceso, muy largo... y al final hace funcionar.

MU: *Ayer visité la estación de Torre Baró. Una parte de los paneles del proyecto de Ramon Parramon estaba arrancada. Actualmente, ¿quien queda responsable de mantenimiento de las obras?*

JP: Es TMB o FGC, según la estación. Sin embargo, dentro de la TMB cada línea del metro tiene una gerencia que determina su propia manera de hacer las cosas. A partir de allí las mucho depende de la receptibilidad de las personas, por un lado, y de los recursos económicos, por el otro. Hay líneas del metro que son conflictivas, líneas antiguas, que tienen filtraciones de agua, escaleras mecánicas que se estropean, temas de la limpieza y vandalismo, y donde esos aspectos serán su prioridad. El mantenimiento de las intervenciones artísticas depende mucho de la sensibilidad, de la cual nuestro país en general carece. No se si estamos aún al tiempo, pero alguna cosa se debería hacer para proteger y valorar el trabajo de los artistas. Otro día lo hemos comentado también en la Asociación de los Críticos del Arte de Catalunya... Cuando hacíamos las intervenciones, se las respetaba mucho. Pero tienes que estar muy atento; las cosas se respeta hasta que no hay una fractura. Si mantienes lo que hay allí con el respeto al usuario, éste tiende a respetarlo también. Si se corta en un momento este respeto, porque no se cuida, el usuario lo maltrata también y empiezan unos pequeños actos de vandalismo, que van creciendo. Creo que estamos en este proceso, donde se ha roto de respetar. Bohigas y McKey, que reformaron la estación de Liceo, con aquellos plafones con hojas, decían; "hasta no se degrada, no pasa nada, pero si no se cuida, el día que empieza a estar rebajado, se degrada totalmente". Esto es una corriente que nos esta llevando en estos momentos difíciles, no solo aquí, pero en Europa. Estamos en un momento de decadencia y esto se va a notar, un momento de la degeneración de las ideas...

MU: *¿Se ha planteado alguna vez de organizar visitas guiadas en el metro o darles alguna forma de publicación?*

JP: Si, que lo habíamos pensado. Lo hemos hecho a nivel escolar, organizado algunas veces las visitas con la universidad. Espero que llegará el momento cuando alguien hará un trabajo al respecto, que se redescubrirá estos proyectos. Le propuse a TMB la idea de las visitas, pero la respuesta era negativa, y es una lástima, porque es un bien cultural de cual sacar el partido, para dar la imagen.

MU: *Muchas veces es la fabtástica imagen de Barcelona de periferia contemporánea, todavía llena de contrastes y en transformación. ¿Cual de proyectos que has realizado en el metro supuso el reto más grande?*

JP: Me interesó mucho toda la intervención en el tramo de línea 9, en Santa Coloma de Gramenet. Unas fotos, unas imágenes muy bien integradas, unas ventanas que en realidad no existen junto al un espectacular pozo de 70 metros. El juego es muy interesante. Las estaciones impactan por las contradicciones que integran. Entrás en un espacio amplio y bajas en un gran ascensor a un andén en espacio muy reducido. Montserrat Soto en este tramite uso las fotografías de otros túneles en construcción, de la línea 9, camufladas en los potentes ventanales de las paredes de color naranja. La idea era la siguiente; sabes que estas debajo de la tierra, pero pierdes la referencia porque no tienes ninguna imagen del exterior. Aunque sabes que has bajado muchísimos metros y estás conciente que es el metro, ya no sabes donde estás, lo que hay atrás... Esta idea conceptual de estar dentro de la Tierra me resultó maravillosa. De ver lo que hace un ser humano; coger el metro y rodar por la ciudad. Pero incluso ver la construcción allá debajo es una experiencia extraordinaria; las maquinaria que usan, la brutalidad de la obra, son impactantes. Lo importante era buscar los artistas que puedan adaptarse, que tengan unas ideas que fueran fácilmente sostenibles, que no se degraden-rápido o que no tuvieran mucho trabajo de mantenimiento. Allí lo conseguimos y a nivel poético también funciona. Otro proyecto que funciona muy bien es el

- MU: proyecto de Eugenia Balcells, en la Ciutat Meridiana. Bajas al andén en un ascensor ciego y cuando se abre la puerta ves aquel jardín. O paseas por encima de agua, como en Casa de l'Aigua. Aquella estación al principio se iba a llamar Nueva Trinitat Nova, pero lo cambiaron gracias a ésta intervención. La artista empezó a preguntar los vecinos que encontrarán en ése sitio cuando llegaron por primera vez. Un viejo le repetía constantemente, que allá no había nada, solo había Casa de Agua... Y bueno, a nivel de dificultad, quizás el más difícil era mi primer proyecto (*risas*)... "¿Como explicar eso del metro a los demás? Era más por la capacidad que dificultad.
- MU: *¿Cual intervención era?*
- JP: Muy simple, en la estación de Ferrocarrils Almeda, en Comella. Es la intervención de Francesc Cavat, una caja de luces con fotos, entre dos andenes. Hace tiempo esos eran barrios políticamente muy comprometidos, muy densos, con una realidad muy dura y donde la memoria de lugar es muy escasa. Después se han ido transformando, ahora es otro mundo. La intervención con cual me siento más vinculado y satisfecho sentimentalmente es la de Jordi Benito, en Diagonal. Siempre pensé que su obra era extraordinaria. Aparte eramos muy amigos, y sabía que ya estaba muy mal físicamente en aquel tiempo. Cogió esta frase de Pompeu Fabra y la convirtió en una cosa abstracta, en un juego de contrasentidos. Me gusta que el grabado esté allí, aunque el ya no lo pudo ver, murió antes de la inauguración. Cada día cientos de personas pisan las palabras y no lo saben. Y esto está bien, es bonito.
- MU: *Para seleccionar a los artistas, ¿había concursos abiertos?*
- JP: Era un concurso abierto a medias. Hicimos un acuerdo con MACBA y con FAD. Entendíamos que era lo mejor que podíamos permitir en nuestro ámbito, de arquitectura y arte contemporáneo, y a la hora de asesorar la selección de los artistas. Hablábamos sobre cada estación, el barrio donde estaba ubicada, que personas podrían ser sensibles a este tipo de cosas y hacíamos un listado. Unos 25 nombres posibles. Hablábamos con estos artistas sobre un posible interés, luego paseábamos juntos en el territorio, explicando el proyecto, para que ellos nos expliquen las primeras ideas, lo que harían, a nivel de intuición, sin ningún compromiso. Entonces se reunía el jurado y de allí salían 3 candidatos. A ellos les pedíamos los proyectos, que entraban en la selección final. Entonces, no estaba abierto a todo el mundo, pero creo que era un proceso de selección bastante bien estructurado. Creo que nos equivocamos poco.
- MU: *¿Como ves el panorama de arte público en Barcelona durante la última década?*
- JP: Había muchos intentos... Maragall decía monumentalizar la ciudad. La idea al principio no era mala, era para poner valor. Pero esto no siempre ocurrió. Era más como invadir el territorio, se imponía las cosas, no acabando de confiar que el criterio artístico de la gente sería suficiente bueno. Siempre había unas tensiones en el espacio. Creo que el espacio público no se ha resuelto bien, porque pierde la función si es para magnificar un criterio ideológico, cualquiera fuera. Imponer estéticamente la condición en el espacio público puede ser peligroso. Se había cometido errores. En la Plaza de George Orwell está la escultura de Leandre Cristófol i Peralba. Su trabajos eran surrealista, de tamaño pequeño, bonitos así, no como una pieza de 10 metros.
- MU: *¿Y "Homenatge als Castellers" de Antoni Llena?*
- JP: Esta fuera de la escala. El autor esta vivo así que puede decir que le parece. Allí no hay problema. Aparte está en un sitio de paso, no me molesta tanto. Pero deberíamos ser más cuidadosos con el espacio público. Lo que siempre decíamos en los proyectos en el metro; participación ciudadana es un dialogo abierto entre el artista y el creador y los ciudadanos y usuarios. Se trata de hacer unas cosas con ellos para ellos. Una vez los vecinos querían el monumento de Che Guevara y revolución en Nicaragua... Y el artista les surgerió algo más; la revolución se puede hacer de diferentes maneras, a través de una imagen...

Barcelona, 27 de mayo de 2013.

Crear una situación

Conversación con

**Gloria
Moure**

Ph.D en Historia del Arte, comisaria independiente y crítica de arte. Dirige la colección 20_21 que pertenece a la célebre editorial catalana Polígrafa, y es autora de varios ensayos sobre artistas contemporáneos. En 1984 en la Fundació La Caixa organizó la primera retrospectiva de Marcel Duchamp en España. Ha organizado numerosas exposiciones de arte contemporáneo en los principales museos españoles y las instituciones culturales, como el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, donde fue la primera directora, en la Fundación Miró, el Museo Español de Arte Contemporáneo y la Fundació Antoni Tàpies. En 1994 se vinculó al museo Reina Sofía como miembro del Consejo Asesor y fue responsable, entre otras, de la retrospectiva de Jannis Kounellis y de la muestra del artista estadounidense Dan Graham. Ha sido comisaria de los proyectos en el espacio público en Barcelona, donde trabajó con Lothar Baumgarten, Rebecca Horn, Jannis Kounellis, Mario Merz, Juan Muñoz, Ulrich Rickriem o James Turrell.

MAGDALENA URBANSKA: *Me acuerdo que en septiembre de 2011, durante la conferencia en FAD sobre el arte público, dijiste “no he hecho ninguna intervención de arte público en Barcelona. Hice proyectos en la ciudad...” Es una postura muy diferente a como ve el tema mucha gente. Como interpretas el papel del curador en los proyectos artísticos en el espacio público?*

GLORIA MOURE: No diferencio el papel del *curator* para el espacio público y para una exposición. Creo que es un papel de simplicidad y de ayuda a crear una situación en la que los artistas pueden crear. El trabajo de curator tiene una parte creativa, junto a los artistas, que es aquella de conseguir, a través de las ideas, y luego de generar, a través de una selección, de modo que construya esta situación idónea para permitir la creación de la obra, en caso de site-specific., o de mostrar la obra, en otro caso. El papel creativo de curator resulta en crear una situación que da pie a la creatividad, pero sin ser impositivo... He hecho muy pocas exposiciones temáticas, casi siempre hago monográficas. Cuando he hecho las temáticas, siempre he intentado que el tema permita al artista a crear con él. Estoy en contra de utilizar al artista o a la obra como ilustración de un

tema. Es difícil hacer las exposiciones temáticas, porque cuando tienes una idea, buscas que te la ilustren. Así quitas a la obra el poder. En el espacio público he tenido dos experiencias; una en el 1992 y otra en el 2004. El resultado de la primera fue muy interesante, con los espacios ya construidos, se los estaba remodelando, sin embargo tenían su memoria. En el cambio en 2004 todo lo que se hizo eran los espacios no-lugares, el desierto urbano. Esto es bastante complejo para un artista, cuando le das un lugar nada y pides una pieza. En el caso de 1992 la petición era hacer algo para los Juegos Olímpicos. No me parecía interesante hacer una exposición porque había las Olimpiadas; no podía crear un a buena situación con este motivo. En vez de hacer una exposición para un mes, propuse hacer una intervención en el espacio público con la idea de permanencia. Me interesaba reflexionar sobre eso. Ya desde los años 80 Barcelona tenía intervenciones en el espacio público. Formalmente todo parecía contemporáneo, pero en realidad era pura decoración; ponemos un Serra aquí... un Lichtenstein allá... Resultaba como las intervenciones del siglo XIX, pero con la diferencia que ni siquiera tenía condición de la conmemoración. Me molestaba este concepto y me parecía que estaría bien hacer algo que fuera "repensar" con los artistas y construir algo que no estuviera un componente. ¿Es todavía posible consentir una pieza que este arraigada en el espacio público? ¿que trabaje con la historia del lugar, pero además sea habitable? ¿que no sea una imposición para la gente? ¿Puede el arte realmente vivir en este entramado de constante transformación?

MU: *En caso de las Configuraciones Urbanas, como conectabas a los artistas con los espacios?*

GM: No explique esto a los políticos: serán 8 – 10 piezas y serán permanentes. Tuve que buscar un itinerario, donde se podía hacer el recorrido a pie. La tendencia en Barcelona de la época era que las intervenciones tenían que estar en la periferia. Me gustó la Barceloneta, un lugar con una historia tremenda, pero donde entonces no había nada. Se estaba remodelando la parte frente del mar. La idea era hacer un paseo desde el Parc de la Ciutadella hasta el mar. Elegí a aquellos artistas que ya reflexionaban con los temas de espacio y memoria. Rebecca ha trabajado mucho el tema del paisaje, con una vinculación con Latino America, la vegetación, los animales, la desaparición. Entonces también era un lugar donde las cosas están en la desaparición, necesitaban a alguien que lo reivindicaba, como una memoria de las cosas. A Lothar le propuse el hibernadero del Parc de la Ciutadella, porque me parecía un lugar estupendo. Me dijo entonces, "Gloria, me encanta el lugar, pero es demasiado claro que es para mi. Por eso no me inspira, porque acabare poniendo los nombres a las plantas... Déjame buscar otro lugar". Yo proponía y luego buscábamos aquel espacio donde se sentía mejor el artista. Lothar acabo haciéndolo en la explanada en la calle; *La Rosa de los Vientos*. La percibes sólo cuando andas. Por otro lado, me parecía estupendo traer aquí una pieza de James Turrell. Justo el Ayuntamiento acababa de comprar el edificio donde actualmente está ubicado el Museu de la Xocolata. A Turrell le encanto la idea de crear una obra que invitaba a entrar adentro.

MU: *Dices, "hago los proyectos para los museos, para los espacios". No obstante las Configuraciones permanecen allá, en el tiempo... ¿Como percibes el tema de mantenimiento de las obras en el espacio público, teniendo en cuenta los problemas que han sufrido las intervenciones ubicadas en el recinto de Fórum? ¿Como se proyecta la "vida" de las obras en el espacio público?*

GM: Lo ideal sería que se cuiden igual como las fachadas de la calle, cuidando la ciudad, aunque fuera de la percepción de ser intocables. Obviamente, estas obras participan en el proceso de la transformación de la ciudad. La torre de Rebecca está completamente oxidada...

MU: *...aparte está el tema de aparato con el sonido robado. Me da pena no poder*

escuchar las grabaciones, pero por otro lado encuentro también este hecho muy simbólico; es el Cometa Herido.

GM: En todo este proyecto había la idea de no monumento. Nadie conmemoraba nada, los artistas trabajaban la memoria de lugar. En cambio, el caso de Rebeca era diferente. Un día estuvimos paseando por la Barceloneta, entonces llena de los restaurantes en la arena, con el aspecto rústico, muy agradable, muy mediterráneo. No era elegante, pero era una parte muy característica de Barcelona. Sin embargo, los de diseño dijeron que no era “sano”. Cuando Rebecca vio lo que estaba pasando, que estaban destruyendo a los chiringuitos, me dijo; “Me duele eso, para mi Barcelona siempre ha sido esto, vamos hacer algo con los chiringuitos”. En este caso tenía sentido hacer algo conmemorativo y tenía que estar emplazado allá donde quedaban los chiringuitos. Luego había grabado la voz de la gente del barrio. Era difícil oírlo por el viento. Que ya la grabación no esté también tiene un poder. El arte funciona mucho en lo que crea en la mente. Por ejemplo los relampagos de Walter de Maria. Todos sabemos la pieza, casi la sentimos. Hay fuerzas que están más allá de poder ver y tocar, y eso el arte lo tiene. A mi entonces esta parte no me molesta. También la de Juan Muñoz es una obra preciosa, pero es una pieza donde tenía que llover dentro. La obra estaba en un lugar complicado y en el proceso hay también las transformaciones. Luego, con el tiempo, las transformaciones ocurren en el entorno. La pieza de Juan era basada en la conversación y protegida por una estructura que tiene que ver con el hibernadero de la Ciudadela, pero los arboles en vez de estar dentro, como en el parque, están fuera, protegiendo la arquitectura. Ahora su entorno ha cambiado completamente y es muy interesante ver como a través del tiempo las piezas viven con las transformaciones de la ciudad. No son piezas para un museo.

Luego es la complejidad de los materiales. Pero tenemos que asumir, que nada en la vida es permanente. La permanente quiere decir que no tiene una fecha límite, pero todo está en transformación. La pieza que hicimos para el Fòrum con Eulalia Valldosera sufre de mal funcionamiento aunque es una pieza muy simple. Igual la de Tony Oursler, la mantienen mal y las proyecciones a ves no van. La pieza de Mario Merz es muy simple, pero desde principio tuvo problemas, y en la de Cristina Iglesias, que está protegida por el interior del edificio, cambiaron el sistema de luces, por lo cual cambia el sistema de sombras. Es el ataque de la vida práctica a la obra, que tiene que sobrevivir en este territorio de la cotidianidad.

MU: *Como sientes el tema de la participación ciudadana en los proyectos de arte en el espacio público? Este es el arte público?*

GM: Tenemos que revisar la idea de lo público, es muy complejo. El museo es un espacio público. Cuando normalmente decimos arte público, queremos decir el arte exterior. Pero que es entonces arte en el museo? El concepto no está claro. Me interesan las intervenciones en la ciudad porque es un fermento constante de cambios y transformaciones, que es importante para la obra misma y el planteamiento del artista. Mario decía; “Lo único que quiero es hacer una línea para que los niños puedan jugar. Mi ilusión sería verlos funcionando en esta vía de luz”. Todos artistas con quien trabajé intentaron estar en el espacio, pero sin resultar impositivos, sin cortar el paso, dejando que la gente viva. Intentaron crear una situación de complicidad, de que todo esta funcionando, sin impedir que el otro funcione. La participación ciudadana en unos casos fue mayor, en otros eran zonas nuevas y no había vecinos. En caso de Kounellis, su intervención en una pared, la has visto ahora en otro sitio (*Balança romana*, de Jannis Kounellis, está ubicada en la calle de Andrea Dòria, en la Barceloneta). El original estaba en la calle de Almirante Cervera, donde había tres pequeños espacios, vacíos de edificios derrumbados, que ocuparon los vecinos con las mesas de jugar cartas, los bares etc., y le gusto mucho la idea de intervenir allá. La pared de Kunellis

estaba llena de pintadas de la época. Era muy bonito porque los edificios hacen una línea como el barco y la balanza con café se convertía visualmente casi en un mascarón de proa. Jannis es griego y los temas de barcos, Mediterráneo, transporte, de materias primas, de obrero, son suyos. La pared era su obsesión, “no quiero que cambie la vida de esta plaza, *nada*”. Lo hizo de una manera que la gente pasaba y a veces ni se daba cuenta...

MU: *Un planteamiento totalmente opuesto al de Richard Serra.*

GM: Si una obra tiene que existir en el espacio público porque tiene que romper el ritmo de la vida de la gente, imponer un discurso, mejor hacerlo en tu casa, o en un museo... Pierde el sentido y solo lo ves como un anuncio vacío. El alcalde le propuso a Kounellis mover a un estanco en la plazoleta para ubicar la obra, pero éste protestó: “De mover, nada. Es que yo fumo... No toco nada”. Después del año el Ayuntamiento me llamo porque querían vender el edificio pero no podían porque la pieza estaba allí. Les dije que se puede permitir a recolocarla, porque la pieza estaba pensada para aquel lugar. Pero el destino es así; encontraron el mismo tipo del sitio con una pared, simétrico a la ubicación original...

MU: *Es una migración de la pieza en el espacio, unida a la evolución de la ciudad.*

GM: Se pudo hacerlo aunque no es lo más típico. Cuando estuve en la Comisión de Escultura, bastante años, a esta comisión le pidieron reforma de la Avenida Mistral, cerca de Plaza España. Mistral era un poeta provenzal. Se me ocurrió hablar con Lawrence Weiner, que ha trabajado la idea de lenguajes. Lawrence se quedó entusiasmado, tanto por el tema del espacio como por Mistral. En este momento Weiner estaba en México y desde allá me mandó las fotos de unas ruinas diciendo; “Creo que tenemos la idea”. Son entonces unos bloques caídos que sirven para subirse los niños, sentarse las personas etc., con los poemas de Mistral en diferentes lenguas. Son de colores, con un aspecto lúdico.

MU: *¿Como percibes la situación de las intervenciones artísticas en el espacio público durante la última década?*

GM: Creo que el parentesis de '92 no ha tenido el efecto en la ciudad. A la gente le puede gustar, pero no ha tenido un efecto de reflexión. Se sigue haciendo lo mismo que se hacía antes; lo que me interesa, lo colloquo, como la pieza de Antoni Llena, colocada en la plaza atrás del Ayuntamiento... Se sigue haciendo las intervenciones pensando en la manera anticuada. Creo que no hemos adelantado nada. Estamos igual como en los '80. Se ha hecho menos cosas. En una época intentamos no hacer las intervenciones que fueran peticiones. A una cantidad sin fin de peticiones, por ejemplo de donantes de corazón que quieren un monumento, Guatemala amigos de Barcelona que quieren un monumento, buscamos otras maneras, como colocar una placa, para no llenar la ciudad. Pero aún así hay presiones, y hay artistas, y aunque hay mucho menos de lo que se había hecho, creo que seguimos en un sistema obsoleto. No tiene sentido llenar la ciudad.

MU: *¿Crees que hay ciudades donde se resuelve bien este tema? Donde hay proyectos que destacan?*

GM: Chicago es un ejemplo de ciudad donde se hizo muchos proyectos en el espacio público. También muchos mal, pero en general muchas cosas positivas, grandes nombres. Luego hay por ejemplo trabajos de Jaume Plensa (*Crown Fountain, en Millenium park; nota del editor*) Esta pieza me interesa particularmente, porque tiene todos los componentes populistas con las fotos de inmigrantes, pero por

otro lado es una pieza que funciona; los niños se bañan, la gente juega... Como la obra artística creo que es floja, débil, porque tiene componentes muy simples, políticamente muy correctos. Por otro lado es muy vivida, muy famosa y popular. Al final es una fuente. Lo complicado de esto es combinar que sea una buena pieza y que además funcione en la ciudad. Donde mejor se dan las intervenciones es casi siempre cuando no son permanentes. En Munster se ha hecho cosas estupendas. Hay una pieza de Bruce Nauman, que pidieron ya en los años setenta, pero no la acabo hasta hace 5 años. Nauman ha creado un lugar con una descompensación de altura que te cambia la percepción. Es estupendo, estas dentro del cuadro. Hay piezas muy buenas, pero son pocas, como todo. El arte bueno es escaso.

MU: *En que proyectos estas trabajando ahora? Acabo de ver tu nuevo libro sobre Marcel Broodthaers...*

GM: Acaba de salir. Estoy terminando en el otro, sobre Michael Snow, un artista canadiense fantástico. Ahora estoy haciendo también una exposición para el año que viene sobre los comportamientos revolucionarios pero en el sentido de repensar situaciones históricas que son muy actuales. Hay temas estupendos en el arte como El caminar como expresión artística.

MU: *Mirando el libro sobre trabajo de Broodthaers es imprescindible no reflexionar sobre la liquidez de las fronteras entre las disciplinas de arte. ¿Es el sinónimo de la situación que vivimos actualmente?*

GM: Creo que hemos vivido un concepto del mundo que está completamente finiquitado, el modelo que venía de la modernidad racionalista. Todo era especializado, clasificado. Incluso la educación; la gente se especializaba y no sabía de lo otro. Y ahora ya tenemos esta visión holística del mundo, donde las cosas no están dentro de un cajón, sino que en el mundo donde todo está conectado. Algo que es imprevisible o imperceptible aquí, puede tener efectos en otro sitio. Todo está intercomunicado. El arte es un efecto más de la época, y no es desde ahora. Los años sesenta fueron radicales, los artistas entendieron que el mundo era así, que la modernidad se había acabado. Por lo tanto trabajaban con esta directiva de que todo es posible y relacionado. Las técnicas no definen nada, puedes usar cuatro a las vez. Esta manifestación de un concepto del mundo todavía la asumimos mal, porque tenemos formaciones antiguas, de otra concepción del mundo, pero debemos comprender que ya no vivimos allí. El día al día nos dice, que las cosas están en una constante transformación, que las fronteras no existen, que todo está permeable.... La inestabilidad no es algo peyorativo, puede ser incluso positivo, no es algo que necesariamente hay que rechazar. De un error pueden surgir cosas muy interesantes. ¿Y que es lo que llamamos un error? Todo depende de los criterios y los conceptos que manejamos.

Barcelona, 3 de junio de 2013.

Demasiada libertad

CONVERSACIÓN CON

**Enric
Maurí**

Enric Maurí es un artista multidisciplinar que ha realizado exposiciones en Francia, Suiza, Italia, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos y España. Su obra se encuentra en las colecciones de La Caixa, Banco de Paris, Biblioteca Nacional de Arte Moderno de Roma, Col·lecció municipal d'art contemporani de Reus, Col·lecció Espais de Girona, Col·lecció Testimonis de la Fundació La Caixa. Becado en 2002 por el Departamento de Cultura de la Generalidad de Cataluña, Maurí realizó intervenciones en las nuevas estaciones de metro de Barcelona; en 2004 unos retratos con la técnica de hologramas en el vestíbulo de la estación Maresme - Fòrum y en 2008 en el vestíbulo de la estación de metro Trinitat Nova, un proyecto que muestra la suma de iniciativas y acciones vecinales y el compromiso ciudadano en la lucha por el progreso del barrio, una metáfora de un florecimiento de amapolas a través de la técnica fotográfica con 3D.

MAGDALENA URBANSKA: *Durante la última década, has realizado tres proyectos en metro de Barcelona; primero una exposición temporal en 2002 en la estación El Maresme/Fòrum (línea 4), luego "Bon Viatge", en 2004, en la misma estación, una intervención vinculada a los eventos del Fòrum de les Cultures y finalmente en 2008 la intervención permanente en la estación Trinitat Nova (línea 3), "Metamemoria". ¿Como ha sido trabajar en el contexto del metro? un espacio subterráneo y de tránsito, tan diferente al ambiente de trabajo común.*

ENRIC MAURÍ: En primer lugar tengo que aclarar que mis intervenciones públicas en el metro son dos. La primera, en 2004, para la inauguración de la estación de metro Maresme y Fòrum, y la segunda en la estación de Trinitat Nova. Es cierto que en un libro que ha recibido el premio *Ciutat de Barcelona* se explica que yo primero hice una exposición para el Fòrum y luego quedó como instalación permanente, pero eso no fue así. Además el texto de este libro, por lo que se refiere a los autores, está lleno de errores. Por suerte en mi caso se reproduce también un texto de la crítica de arte Teresa Blanch que está perfecto .

Es apasionante trabajar en un espacio público dónde la gente tropieza con tu instalación en el día a día. Este aspecto para mi es muy importante porque hay que tener en cuenta que hay gente que lo verá cada día, así que lo tienes que hacer un tanto enigmático, pero dinámico y que les resulte interesante. Tiene que ser como un espacio verde, un paréntesis, dónde la gente se traslade a otro ámbito muy diferente al de la prisa, los empujones, al calor, al frío... al de los problemas cotidianos.

EM: *¿Cual fue la diferencia más grande en el proceso de trabajo en los dos proyectos realizados en 2004 y 2008? ¿La dinámica? ¿El proceso participativo? ¿El contexto?*

MU: Lo que diferencia especialmente *Metamemoria* y *Bon viatge*, es que un proyecto está pensado en el ámbito del barrio y el otro en el de la ciudad. Quiero decir con ello que el de Trinitat Nova pedía mucha participación de los vecinos, de los usuarios que habitualmente utilizarían el metro. Este barrio, ubicado en la montaña, no es un destino habitual para la gente que no vive allí o pasa por Barcelona de visita. Es una estación que la usan principalmente las personas que viven en Trinitat Nova, así que los protagonistas eran ellos, los vecinos. En cambio la estación Maresme i Fòrum sí que sería un destino habitual para habitantes de Barcelona, un lugar turístico, de negocios, de festivales y conciertos. Allí trabajé a partir del evento para el cual se construyó la estación, el *Fòrum de les cultures 2004*. El proyecto trataba de mostrar que Barcelona ya antes del evento era un foro de las culturas, por el deseo de sus ciudadanos, por su carácter y su manera de ser. Así que retraté diferentes personas de diferentes orígenes que vivían o estaban en aquellos momentos en Barcelona. Añadí un espejo para incorporar al proyecto a todas las personas que pasen por allí en un futuro.

MU: *¿Podrías explicar más sobre las personas retratadas en "Bon viatge"? ¿Como elegiste a los modelos, como fue el trabajo con ellos?*

EM: Como he dicho antes, quería mostrar que ya mucha gente de diferentes orígenes había elegido a Barcelona como destino. Primero me informé de las estadísticas que habían sobre la emigración en Barcelona, procedencia, edades... Luego creé una estrategia para elegir a los modelos. Lo que hice era crear unos circuitos de gente que se conocía una a otra, y que por lo tanto su foro era Barcelona. El proyecto propone un viaje a partir de los rostros y miradas procedentes de todo el mundo y creo que refleja muy bien lo que es hoy Barcelona, una ciudad abierta en diálogo con el mundo, por la voluntad de los propios ciudadanos.

MU: *Cuatro años después volviste a trabajar en el contexto del metro, esta vez con los vecinos de Trinitat Nova.*

EM: Este proyecto supuso un trabajo intenso en lo que se refiere al contacto y conocimiento del entorno, tanto en el ámbito humano como en el histórico y topográfico del barrio. Ya conocía bastante la zona porque en 2003 había presentado un proyecto para la estación de *La casa de les Aigües*, que entusiasmó a los vecinos de Trinitat Nova pero que finalmente no llevé a cabo porque en el mismo tiempo ya había ganado el concurso para la estación de Maresme i Fòrum y se había llegado al acuerdo de que quién ganase dos proyectos renunciaría a uno de ellos. Así que cuando se volvió a convocar un concurso de ideas para otra intervención artística en el barrio, los vecinos pidieron al director de proyectos públicos que me incluyeran de nuevo para concursar. En mi propuesta para Trinitat Nova presenté dos obras pensadas para distintas ubicaciones. *Metamemoria* es una pieza que habla del derecho a la historia. Cuando visité a los vecinos del barrio y hablé con las diferentes entidades, enseguida me di cuenta que su historia partía básicamente de los años 50, cuando llegó el primer flujo de emigrantes, y que en cambio carecían de información de lo que había acontecido en aquel entorno a

lo largo de la historia. Todos tenemos derecho a la historia, aunque normalmente son las clases dominantes las que la tienen más documentada. Me fui documentando, a través de diferentes archivos, los hechos más significativos que habían ocurrido en el barrio. Luego añadí los recuerdos de la gente que aún estaba viva. Los vecinos me pasaban chuletas de sus recuerdos, escritas a mano. Pensé disponer estas memorias en dos grandes pizarras lenticulares con los textos acompañados de imágenes de amapolas, fotos y dibujos, que los mismos vecinos habían pintado en diferentes sesiones que hicimos. Cuando empecé a diseñar el proyecto estaba en mi casa del campo y en esa época el entorno estaba lleno de amapolas. De allí surgió la idea; las amapolas y los habitantes de Trinitat Nova se parecían bastante, apareciendo sin ningún tipo de programación, todo muy improvisado, a la vez muy natural y salvaje. La otra obra que propuse era una “web mecánica” que también fue escogida por los vecinos para integrarse a la estación. Finalmente esta parte no se realizó porque las autoridades consideraron que era dar “demasiada libertad” a los vecinos, que tenían que mantener su funcionamiento, etc. Era muy buen proyecto, requería de mucha participación y a la vez era un buen instrumento para que los vecinos pudieran expresarse en un espacio público...

MU: *¿Que opinas sobre el panorama actual y la práctica de las intervenciones artísticas en el espacio público de Barcelona?*

EM: Barcelona debería apostar mucho más por el arte y la cultura en general. Me sabe mal que habiendo tanto talento artístico se desaproveche de esta manera, es impropio de una ciudad avanzada como ésta. Ser artista en Barcelona es muy duro, si no te buscas la vida fuera estás muerto... En general los procesos de las intervenciones artísticas en el espacio público son muy opacas, casi nunca tienes la posibilidad de participar porque no hay información. Las intervenciones del metro han sido los únicos concursos públicos de que me he enterado, así que no he podido participar en ningún otro... Creo que son muy escasos los proyectos de arte público en Barcelona. Ahora todo está paralizado, no hay dinero, no hay proyectos, no hay intervenciones... El programa de las intervenciones en el metro es de lo más reseñable en estos últimos años.

*Correspondencia electrónica
Junio 2013*

En la frontera

Conversación con

Ramon Parramon

Jefe de los estudios de máster y posgrado, así como Co-director del Máster Diseño y Espacio Público de Elisava (Universitat Pompeu Fabra). Desde 1999, dirige el proyecto de arte IDENSITAT que se desarrolla en Calaf, Manresa, Mataró y Priorat. Desde 2004, realiza el proyecto Habitus, conjuntamente con Gaspar Maza. Formó parte de la comisión asesora de Madrid Abierto (2007-2010), donde ha comisariado el programa de arte público. En 2003, desarrolló el proyecto *i/&j Territori* en los barrios de Torre Baró, Vallbona y Ciutat Meridiana de Barcelona, y en 2010 la intervención *Espai de Lectura* en las estaciones Gorg, La Salut y Llefià de la línea 10. Desde 1987, ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas, diferentes talleres y forúms de debate. Su trabajo se desarrolla con un claro interés en proyectos interdisciplinarios y sobre las funciones que puede ejercer el arte en un contexto sociopolítico específico.

MAGDALENA URBANSKA: *Durante la última década, has realizado dos intervenciones artísticas en las nuevas estaciones del metro de Barcelona; primera en 2003 en la estación de Torre Baró / Vallbona de la línea 11, y segunda en 2010 en las estaciones del tramo de la línea 10, Gorg, Llefià y La Salut. ¿Cual fue la diferencia en la evolución de proceso de trabajo, la selección de los medios y formato, gestión y dinámica de los procesos participativos, en estos dos proyectos?*

RAMON PARRAMON: Ambos proyectos empezaron como una propuesta presentada para el concurso. En Torre Baró había una vinculación con el lugar, había asociación de vecinos, un plan comunitario en el barrio. Allí estaban vinculados con el proceso y con ganas de participar. Entoces el resultado incorporaba la idea participativa desde inicio. Todo el trabajo se diseño teniéndolo en cuenta y entonces el proceso era más complejo. La intervención en Badalona de entrada era distinta porque eran tres barrios. Por decisión del metro el proyecto estaba vinculado al arquitecto que hizo las tres estaciones. Los barrios de Llefià y La Salut se parecen bastante, pero Gorg era muy diferente, un barrio en el pro-

ceso de transformación urbanística que se había parado. Todo eso obligo a buscar una lógica diferente. Pensé que igual aquí no hacía tanta falta generar procesos participativos, también por los motivos de tiempo, y desplegar la intervención de otra manera. En Gorg si que hubo contactos con las asociaciones, unas conexiones con la gente de allá, hubo búsqueda de los materiales del archivo, pero básicamente para extraer una serie de imágenes que luego se trataron a nivel más gráfico, para hacer las intervenciones en las puertas. Había una serie de las temáticas de que trataban las fotos; en general diferentes elementos que tenían que ver con el espacio público, el paisaje, igual más gráfico como el skyline desde el mar... Al final ha sido una síntesis. Pues son dos proyectos bastante distintos. Aunque se basan en una recopilación de las imágenes, pero han sido hechas de diferente maneras. En caso de Torre Baró había más posibilidades de pensar a donde intervenir. También allá se hizo una parte que iba a tener la continuidad en el tiempo, pero al final funcionó solamente al inicio, más por las cuestiones tecnológicas. Se trataba de una cámara que iba a grabar y luego proyectar las imágenes en un monitor.

MU: *En comparación con tantos otros proyectos que ha realizado en el espacio público, ¿como fue trabajar en el contexto del metro, lugar de tránsito?*

RP: La estación del metro te condiciona mucho formalmente. Hay mas reglas y orientaciones de lo que está permitido, la señalitica.. Unas limitaciones formales muy fuertes que condicionan claramente la intervención. Hay cosas que obviamente son impensables. Tampoco puedes pensar en unas intervenciones puntuales, de cine, esto se descarta. Tienes que optar por un resultado para presentarlo. Pero el proceso de intervención es parecido a otros proyectos. Mi experiencia en el espacio público es muy canalizada a través de IDENSITAT. Allá hemos invitado otros artistas, para generar unas metodologías, unos mecanismos, unas mediaciones con contextos, hacer proyectos creativos. Defiendo IDENSITAT como un proyecto artístico aunque el resultado puede estar vinculado tanto a mí o al equipo o incluso a otros artistas. Es como generar un sistema o una especie de microcosmos que nos permite realizar proyectos puntuales o procesos muy complejos. A veces lo más difícil en los proyectos en el espacio público, es hacer de la participación un componente importante. Lo que toma más tiempo es conectar con la gente, ganar la confianza. En Toré Baró había una sintonía con la gente. Anteriormente hice un proyecto, *Territorios ocupados*, en La Mina, en Santa Coloma. En distintos contextos se basaba en los vídeos. Me tomó mucho tiempo de hacer las conexiones allá. Por otro lado, cuando trabajé la línea 10 hubo un caso interesante, de una plataforma de los vecinos pro Che Guevara. Hacían homenaje cada año, solicitaron incluso un monumento... Pues pidieron que la estación La Salut se llame "Che Guevara". El Ayuntamiento no entendía esta reclamación. Esto provocó un proceso un poco extraño. Mi primera reacción era tener que negociar con esa gente. Pedían que de algún modo se trataría el tema de Che Guevara en la estación. La manera más sutil que se me ocurrió era plantearles extraer las frases, que tienen relación con el concepto revolucionario de Che, en vez de poner su imagen. Hicimos entonces una selección de frases de distintos autores vinculados con el concepto, para incorporarlas en el proyecto. Eso me parecía muy bien, era como el reflejo de ésta gente que reclamaba sus ideas y se hacía presente. Claro, querían que sea muy visible y ese punto fue un poco conflictivo. La intervención en la línea 10 es muy sutil, incluso aparece y desaparece cuando llega el tren, es muy puntual. Tiene varias capas de lectura, tal como las tiene la ciudad. Allá, en la intervención de Xavier Maners, la dinámica de las luces al principio cambiaba, dirigida por los ordenadores, con la idea de una cortina de fondo. Al final resultó muy sutil también y quizás más distorsionaba que sacaba partido de las transparencias.

MU: *¿Como definirías el papel del artista en las intervenciones en el espacio público? En el contexto de los proyectos que has realizado y entre las posibles*

funciones de actuar como el mediador, productor, impulsor, trabajando las necesidades del espacio y de las personas que lo habitan, ¿se podría decir que se acerca, en el amplio sentido de la palabra, a un diseñador?

- RP: En mi caso si que defendería trabajo artístico, tanto en el contexto de las intervenciones en el metro como en el proyecto de IDENSITAT que es una plataforma más compleja. En los proyectos sería una mezcla de las cosas que has dicho, han sido más los encargos, donde estas en un concurso, lo desarrollas, pero estás más condicionado bajo unas directrices de un organismo que posibilita esto. En caso de IDENSITAT es más inventar los escenarios, los lugares donde vas a actuar. Por lo tanto hay más posibilidades. De todas formas todos los proyectos tienen su parte creativa, otra de gestión, de negociación, de mediación con la gente y una parte de comunicación, de como hacerlo visible. A veces, como no sabes hacer todas estas cosas, tienes que contar con otra gente que participe y esto también es la manera de hacer las cosas, enfrentarlas interdisciplinariamente, o como lo hemos hecho en IDENSITAT formar un equipo, con un antropólogo, un diseñador. En función de los proyectos vamos articulando el grupo del trabajo.
- MU: *Si, es necesario un equipo, ya que los proyectos en el espacio público son muy complejos y es imposible que uno sepa todo y interactue con todo el mundo. ¿Como en tu opinión ha cambiado el panorama de arte público en Barcelona durante la última década?*
- RP: De algo que casi no existía, o existía en una forma solo, institucional, se pasó a otra, mucho más compleja. Hay muchos trabajos que están en la frontera, pero tampoco creo que hace falta separarlo todo; “eso es arte público y eso no”. Hay tipos de trabajos y proyectos que a veces inciden más en esto y por tanto la estrategia de hacerlos visibles la tienes que alimentar. En Barcelona se ha potenciado mucho este modo de ver las cosas. Hay artistas, gente joven que ha hecho esto más presente, trabajando desde otras metodologías.
- MU: *¿En que proyectos está trabajando actualmente?*
- RP: Estoy en Mexico para activar el proyecto *Barrio Mex*, una metodología de trabajo que ya hemos usado en Barcelona. Se fundamenta en la organización de los talleres. Estamos trabajando en un barrio histórico en el centro y en otro en periferia, Tultitlan, generando espacio de colaboración y estableciendo conexiones.

Mexico D.F. , 8 de juni de 2013.

Liquid

Video

Places



Liquid places is a black and white ballad about an ordinary trip on the subway, daily life in a city and an individual confrontation with urban space and non-places, that for different reasons convert into essential points on a map of a personal universe. Underground transitory character reflected with simplest means recalls a sense of a liquid nature of these sites and bring forward transitions within interior and exterior borders. Inspired by locations with art projects in Barcelona subway, stations like Ciutat Meridiana, Llefià, El Carmel, Roquetes, Trinitat Nova, Diagonal, Casa de l'Aigua, and life in transit. <http://liquidplaces.tumblr.com>

Magdalena Urbanska	Direction and Photography
Giorgio Badalacchi	Music
Nahal Fathi	Performer
Angela Parra	Performer

