

**ART,
EXPERIÈNCIES
I TERRITORIS
EN PROCÉS**


Ajuntament de Calaf

Ajuntament  de Manresa

 Generalitat de Catalunya
**Departament de Cultura
i Mitjans de Comunicació**

 **Diputació
Barcelona**
xarxa de municipis

Col·labora:

 **elCasino**
CENTRE CULTURAL

Centre d'Art
SantaMònICA

ART/ TERRITORI

EXPLORACIONS A
L'ESPAI PÚBLIC

08
ART, EXPERIÈNCIES I TERRitoris EN
PROCÉS
RAMON PARRAMON

17
QUÈ TÉ DE PÚBLIC L'ART PÚBLIC?
OCTAVI ROFES

22
ART I CONTEXT. CAP A UNA REDE-
FINICIÓ DE L'ESPAI PÚBLIC I L'ART
POLÍTIC
PILAR PARCERISAS

25
MÉS IDENSITAT. PER UNA NOVA
CULTURA URBANA
JOSEP MARIA MONTANER

27
MADRID ABIERTO
JORGE DÍEZ

31
IN_SITE 05. QUÈ HI HA DE L'ALTRA
BANDA?
TANIA RAGASOL

LOCAL/ ULTRALOCAL

TERRitoris EN PROCÉS

38
CATALUNYA INTERIOR, CATALUNYA
DISPERSA. PAISATGES DE RODALIA
FRANCESC MUÑOZ

43
S.I.T. MANRESA. SERVEI
D'INTERPRETACIÓ TERRITORIAL.
TREBALL CULTURAL METROPOLITÀ
SITESIZE

49
TERRITORI: ESPAIS D'IDENTIFICACIÓ,
ESPAIS PÚBLICS?
DAVID CLOSES NÚÑEZ

52
AFTER ARCHITECTURE
MARTÍ PERAN

55
CATALANATROLL. DENSITAT FURTIVA
AWP

63
CALAF I MANRESA. LA VARIABILITAT
DELS PAISATGES
JOSEP OLIVERAS

69
«CALAF: LLEGAT HISTÒRIC PER
ENTENDRE EL PRESENT»
JAUME MAS

70
NUCLI ANTIC . CALAF
ERIKA ARZT I JUAN LINARES

75
ICONA MANRESA. MANRESA ICONO-
GRÀFICA. EL NAUFRAGI DEL PERE III
ORIOI VILANOVA

78
NOTES SOBRE DETROIT. POLÍTICA I
ART POLÍTIC
LUCKY KITCHEN

80
SEVILLA 2008. UN PROJECTE EN
PROCÉS
ANTONI MUNTADAS

ACTIVISME/ TRANS- FORMACIÓ

ESPAI SOCIAL

86
DE LA INTERVENCIÓ A LA REARTICU-
LACIÓ: TREBALL EN COL·LABORACIÓ
DES DE POLÍTQUES CULTURALS
JAVIER RODRIGO

92
UNA APROXIMACIÓ ALS CANVIS
SOCIALS DE LA MANRESA ACTUAL
RAMON CANAL OLIVERAS

96
«PARTICIPACIÓ CIUTADANA:
DE BAIX A DALT»
JOAN MORROS

98
LA VIDA ASSOCIATIVA ALS BARRIS.
DEBILITAT CRÒNICA I NECESSITAT
DEMOCRÀTICA
ANTONIO TORRICO

101
UNA MIRADA SOBRE L'ART.
LA CAPACITAT O INCAPACITAT DE
LA CULTURA CONTEMPORÀNIA PER
INCIDIR EN ASPECTES SOCIALS
CÉCILE BOURNE-FARRELL

105
GROUND SPECIFIC
2A+P ARCHITETTURA

109
ARIADNA PI I L'OBLLIT
**MANUEL DELGADO I GERARD
HORTA**

112
ESPACIÓ TANGENTE. UN PROJECTE
EN XARXA
BELÍN CASTRO

ART/ PEDAGOGIA

ACCIÓ EDUCATIVA

118
APROPIAR-SE DE LA CIUTAT.
REPRESENTACIONS PERSONALS,
URBANES I POLITIQUES
JOAN ROCA

124
MORPHING CALAF. EL TREBALL
COL·LECTIU EN L'ART PÚBLIC. VISIONS
GENERALS DEL PROJECTE MORPHING
CALAF
ESTRÀBIC

127
EDUCAR MÉS ENLLÀ DE L'ESCOLA
M. ALBA PUIGPELAT PALLARÈS

129
ENTORN I IDENTITAT COL·LECTIVA
A TRAVÉS D'ESTRATÈGIES DE CO-
NEIXEMENT
MONTSERRAT CORTADELLAS

138
LA CIUTAT DELS NENS. VISIONS
INFANTILS DE L'ESPAI PÚBLIC
VÍCTOR VIÑA

142
AULABIERTA. AUTODIDACTISME I
UNIVERSITAT. UNA EXPERIÈNCIA
D'AUTOCONSTRUCCIÓ A LA UGR
**ANTONIO COLLADOS I VÍCTOR
BORREGO**

150
NOTES BIOGRÀFIQUES

152
CRÈDITS

ART/TERRITORI

EXPLORACIONS A L'ESPAI PÚBLIC



ART, EXPERIÈNCIES I TERRITORIS EN PROCÉS

IDENSITAT es posiciona com a espai de producció i investigació en xarxa, basat en el camp de l'art, per a l'exploració de noves formes d'implicació i interacció en l'espai social. El conjunt d'activitats que promou es defineixen per la *producció de projectes*, a partir de la combinació entre la convocatòria oberta i la invitació, amb la finalitat de promoure propostes per a contextos específics; per la realització d'*accions educatives*, a través de les quals es detecten col·lectius locals en els quals es proposa treballar en la intersecció d'aquests projectes amb alguna de les seves activitats programàtiques; i per la producció de *projectes de documentació*, que participen com a treballs realitzats en altres contextos, i que es presenten mitjançant activitats públiques com són els debats i les discussions, exposicions o, en aquest cas, la pròpia publicació.

En aquesta publicació es recull el conjunt d'experiències desenvolupades en el marc d'IDENSITAT, a través de les diferents facetes i nivells d'actuació. D'una banda, els projectes específics despleats per creadors des de l'àmbit de l'art (encara que alguns operen des de disciplines connexes com l'arquitectura, el disseny o d'altres que comparteixen la recerca de nous formats per generar projectes) en un territori fitat per les poblacions de Calaf i Manresa; i per l'altra, una sèrie de pràctiques i activitats realitzades en altres llocs, amb aportacions d'artistes, pensadors, activistes, educadors, arquitectes, gestors culturals, per citar algunes categories d'actuació. El fet d'emmetjar i vincular experiències localitzades en altres llocs facilita la incorporació d'elements enriquidors i complementaris d'allò que podríem denominar una visió expandida de l'activitat artística; una activitat que pretesament interfereix en el territori i que planteja qüestions basades en la reconfiguració de l'espai públic des d'una perspectiva postdisciplinària.

El conjunt d'activitats de la tercera edició del projecte IDENSITAT va desenvolupar-se entre el 2005 i el 2006. Els apartats en què es subdivideix aquesta publicació estan absolutament interconnectats, són línies d'interès que s'han anat esbossant en les diferents edicions i que segueixen mantenint-se en vigor. S'estableixen com a proposta per a una possible lectura, mitjançant l'or-

denació d'una sèrie d'articles i projectes, encara que en alguns casos podrien enllaçar-se d'altra forma, ja que es tracen a partir de varis dels quatre enunciats que es proposen.

ART/LLOC. Exploracions i experiments en el territori. Planteja diferents reflexions sobre aquest tipus de pràctiques artístiques, en les quals el lloc o el context d'actuació és determinant per desenvolupar metodologies de treball, per estipular com s'incideix en ell i per formular preguntes i qüestionaments implícits que afecten directament l'experiència artística.

LOCAL/ULTRALOCAL. Territoris en procés. Aquí s'esbossen qüestions vinculades al paisatge, producte de la transformació i expansió de les ciutats. En certs moments s'incideix mitjançant una microanàlisi molt específica d'algun d'aquests llocs, mentre que, en altres, es llegeixen aquests processos des d'una mirada més àmplia i com a part d'un procés globalitzador; tot examinant com els processos de transformació es reproduïen de forma mimètica en petites o mitjanes ciutats i incorren en aspectes de caràcter local.

ACTIVISME/TRANSFORMACIÓ. Espai social. Des d'aquesta perspectiva s'aborden qüestions relatives a la transformació del context urbà a partir de l'acció i la determinació de mobilitat d'aquells que l'habiten. Es tracta el tema de l'espai social com a producte d'accions negociades entre el conflicte i el consens. També s'hi qüestionen aspectes vinculats a la producció cultural: com aquests hi incideixen, com prenen part en aquest tipus de processos o plantegen situacions amb capacitat de transformació.

ART/PEDAGOGIA. Acció educativa. La relació entre l'art i la pedagogia és una de les qüestions que han centrat diverses de les activitats relacionades amb projectes que s'activen en aquests contextos. Una forma de possibilitar molts dels processos transformadors que es persegueixen passa per processos educatius. En aquest sentit s'aborda com es poden connectar entre si institucions massa sovint opaques, com ara són l'escola i l'art. Encara que aquestes accions educatives van més enllà, ja que a partir d'elles es desplacen ele-

ments d'intercanvi de coneixement, s'obren processos participatius –i en alguns casos de creació col·lectiva–, que s'estenen també fora d'aquests espais institucionals que acoten l'art i l'educació.

Art, experiències i territoris en procés, és el títol que pretén resumir en essència allò que aparentment procedeix de naturaleses disciplinàries inconnexes. D'una banda, perquè l'àmbit de l'art és el lloc comú, l'espai des del qual parteixen el conjunt d'activitats que articula IDENSITAT. Aquesta publicació és una més d'elles i alhora permet unir el conjunt de les seves peces. **Experiències,** perquè s'engega una sèrie de mecanismes i estratègies complexes que persegueixen modificar aspectes de caràcter local. La paraula «experiències» associada a l'art i al territori suposa posar en evidència que el tipus d'activitat artística que aquí es formula poc té a veure amb la construcció d'objectes, peces unidimensionals, i sí bastant més a veure amb el fet de generar situacions concretes, processos oberts, anàlisis de caràcter crític, intervencions puntuals en l'espai o altres possibilitats que es plantegen a partir de l'especificitat de la proposta i la interacció amb el lloc. Aquesta actitud, que consisteix a activar coses a través d'una certa dinàmica de complexitat, té a veure amb el concepte d'*ecologia cultural*, un terme introduït per Reinaldo Laddaga que procedeix de l'antropologia cultural i que, en aquest cas, ell reubica en l'àmbit de l'estètica. Laddaga utilitza aquest concepte per explicar un tipus de treballs artístics que són de naturalesa formal inconnexa, però que comparteixen l'interès per incidir en l'espai social i connectar-se amb comunitats concretes. En aquest sentit, generar «ecologies culturals» o experimentar a partir de la seva creació és una aproximació per parlar del tipus d'activitats que es formulen a l'entorn d'IDENSITAT. Aquestes activitats no poden realitzar-se sota un únic format i introdueixen nocions de proximitat en relació amb les persones que poden participar o formar part de certs projectes; o bé, tal i com Laddaga apunta, són un tipus de propostes en les quals l'observació silenciosa i la distància entre productor i receptor es redueix.¹ D'aquesta manera, quan la distància entre ambdós agents participants de l'acte comunicatiu s'escurça, la noció d'autoria reclama una interpretació distinta de l'habitual. Si una proposta es formalitza a partir de la interacció, la participació activa i creativa de diferents persones, el concepte d'autor, tal com s'aplica en la lògica capitalista, es qüestiona. De fet, en molts casos l'autoria pot compartir-se i es requereix d'una formulació deta-

llada de rols. Com suggereix Joost Smiers, en el moment en què la producció és finançada per fons públics, aquesta passa a formar part del domini d'allò que és públic.²

Un altre concepte que pot aplicar-se a aquest tipus d'experiències vinculades a l'art i al territori pot ser el d'*icosistemes*, un neologisme relativament distint a l'anterior en el qual s'incorpora el terme *innovació* i que, en aquest cas, procedeix de l'àmbit de l'economia. Juan Pastor Bustamante ha articulat aquesta definició per referir-se a la creació d'un entorn on allò que és cultural i allò que és territorial es barregen amb la imaginació per generar innovació:

«Espais on les persones que tinguin iniciatives imaginatives puguin relacionar-se entre si i desenvolupar els seus projectes, productes, serveis i experiències, fins que arribin a ser innovadors. Una proposta que busca que els territoris puguin generar els seus propis talents innovadors o pols d'innovació i, per descomptat, poder atreure el talent de qualsevol part del món».³

Si donar nom a les coses contribueix a clarificar el seu contingut, l'ús desmesurat d'una paraula, l'apropiació que d'ella se'n fa, pot contribuir a una pèrdua total de sentit, a la seva banalització i posterior confusió. Aquest és el cas de la paraula *innovació*, relacionada amb tot el que té a veure amb processos creatius, víctima del seu abús, buidada de significat; cosa que provoca la desconfiança cap a tot allò que ho duu per etiqueta. Hi ha una campanya publicitària d'un banc que diu: «Si el teu projecte és innovador i factible, te'l financem...»,⁴ i resumeix de forma contundent aquesta relació entre el somni i la realitat, entre allò que és possible i allò que és realitzable. Ells no demanen avales per concedir crèdits, n'hi ha prou amb tenir un projecte innovador, però cal que abans sigui factible. De fet, aquesta és la característica que se'ls demana a la majoria dels projectes, fis i tot quan el seu finançament procedeix d'institucions públiques. Malgrat que aquest binomi sorgeix d'una relació lògica, planteja certs problemes quan s'estén com a principi en l'àmbit de les polítiques culturals. La particular noció de factible que tenen molts gestors políticoculturals, aviat entra en conflicte amb tots aquells projectes que es mouen en l'àmbit de la investigació o la crítica. El grau de viabilitat dels processos que es gesten sota aquests termes han d'avaluar-se a llarg termini, tot incorporant el factor risc com a element

1 Reinaldo Laddaga. *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2006.

2 La gestió de drets d'autor o reproducció de les obres no és un tema que es tracti de manera explícita en aquest text, encara que és pertinent enunciar que em refereixo a un tipus de productes culturals que s'elaboren en un sistema de producció complexa. Els mecanismes establerts parteixen d'una privatització, tan en el concepte de creació com en el de la gestió dels productes o serveis, i això no s'acomoda a la lògica de molts d'aquests treballs. Joost Smiers ha tractat aquestes qüestions des dels diferents sistemes de producció cultural i ha plantejat possibles alternatives que afecten el seu consum. (veure: Joost Smiers. *Un mundo sin copyright. Artes y medios en la globalización*. Ed. Gedisa, Barcelona 2006.

3 Juan Pastor Bustamante. «Icosistemas», article publicat a *if... La revista de la innovació*, num. 53. <http://www.infonomia.com/if/articulo.php?aneu=90&if=53>. Juan Pastor Bustamante és gerent d'Iniciativa Jove, impulsada per la Junta d'Extremadura, que promou l'activació econòmica de la comunitat autònoma a través d'un extens programa que abasta aspectes tant de formació com de subvenció per impulsar projectes.

4 És l'eslògan televisiu d'una campanya de Bancaixa. Un exemple més dels múltiples que són utilitzats en diferents campanyes publicitàries, on fàcilment es recorre al concepte d'innovació per la seva capacitat de seducció.

propi. Requereixen del temps i l'interesa necessària que, en molts casos, no coincideix amb la immediatesa de resultats que demanden certs gestors polítics quan basen els seus objectius en els períodes electorals. Requereixen també situar-se fora del control mediatitzat per la mecànica partidista que ho impregna. Catalunya té previst introduir importants canvis que afecten al model cultural i que persegueixen resoldre aquests aspectes que comento. Durant bastant de temps s'ha anat gestant el Consell de la Cultura i les Arts amb la finalitat de generar una estructura que treballi de forma independent, que promogui polítiques culturals i tingui poder executiu per decidir les seves aplicacions pressupostàries. És un model similar a l'Arts Council aplicat a Anglaterra des de 1946. Aquesta organització, amb més de 60 anys d'experiència, planteja a l'actualitat algunes revisions que han de ser recollides davant l'aplicació de nous models. El seu qüestionament, per part d'alguns sectors artístics, passa per un increment de la burocratització, la manca de diàleg amb el sector artístic, l'excessiva proximitat del govern (retallada progressivament), un arraconament de valors culturals i artístics en pro de beneficis de polítiques de benestar social,⁵ veus que han conduït a aplicar mesures correctives i que, de fet, posen de manifest la necessitat de plantejar una renovació continuada de les estructures.

Tot seguint amb aquesta línia de donar nom a les coses i vincular les experiències a conceptes, és oportú introduir el terme *camp d'acció*. Considerem que el tipus de pràctiques que impulsem des d'IDENSITAT constitueixen un *camp d'acció*, on allò que és híbrid i heterogeni, s'articula a través de l'art com a sistema d'experimentació i transgressió, en connexió directa amb la quotidianitat i aspectes vivencials de la realitat local. Amb el conjunt d'activitats que es generen a través dels projectes, els debats, les publicacions i les activitats educatives es persegueix posar en connexió el pensament i l'activitat local amb la pràctica de projectes elaborats per a un context específic. Es tracta d'elements que, extrets del seu lloc inicial, poden contribuir a generar un pensament teòricopràctic que es compregui des d'una dimensió extralocal. Ha estat Pierre Bourdieu qui ha elaborat la teoria dels camps i ha establert que tota organització social està estructurada per una sèrie d'espais que tenen les seves pròpies regles i lleis de funcionament, on les relacions de força s'estableixen entre els diferents agents que intervenen i la posició que hi ocupen. «Per aquest motiu es pot parlar de camp educatiu, camp cultural, camp polític, camp científic...»⁶ i cadascun d'aquests camps comparteixen una articulació

similar. «Els camps consten de productors, consumidors, distribuïdors d'un bé i instàncies legitimadores i reguladores, les característiques de les quals, regles i conformació varien d'acord amb la seva història i relació amb el camp de poder».⁷ Bourdieu ha analitzat el camp de la producció cultural en la seva lluita per l'autonomia i la legitimitat, i com aquesta és inseparable de la lluita que s'estableix en el sector dominant, quan entén la cultura com una forma simbòlica connectada al poder, al domini i a la distinció.⁸

Des d'un interès més experimental que teòric, *camp d'acció*, en el cas d'IDENSITAT, suposa buscar i trobar possibilitats de connexió entre diferents parcel·les d'activitat que habitualment s'articulen de forma independent. Es plantegen projectes que actuen de «node» entre ells, es generen situacions que adquireixen una dimensió polièdrica. En el cas específic d'aquesta publicació i com a conseqüència del conjunt d'activitats d'IDENSITAT, es va prendre com a punt de partida el creixement i l'expansió urbana. A partir de les realitats específiques de les poblacions de Calaf i Manresa, amb aportacions de persones coneixedores de la realitat local en connexió directa amb persones que insereixen una visió forana. Unes, procedents de disciplines pròximes a l'anàlisi del territori i la seva transformació socioeconòmica; altres, de l'àmbit educatiu; i unes altres de la producció audiovisual. Cadascú aporta part del seu capital cultural en un context intervingut per activitats interconnectades. Cadascun d'aquests camps, segons la noció de Bourdieu, troba elements d'enllaç.

La ciutat i el territori són actualment un camp d'acció que suscita un creixent interès per la recerca per expandir i experimentar noves formes mitjançant múltiples pràctiques. L'art s'incorpora a aquest procés des d'una mirada pròpia, tot generant un espai d'actuació possible. La complexitat que requereix incidir en l'àmbit públic posa de manifest la necessitat d'utilitzar plantejaments multidisciplinaris, que poden incorporar aspectes d'interacció amb públics no iniciats, que poden assenyalar, incitar i despertar l'actitud crítica, que poden plantejar noves significacions en l'espai tot utilitzant infraestructures existents, que poden obrir processos de treball que siguin represos per altres persones involucrades en la transformació de l'espai social; que poden, en definitiva, convertir-se en elements actius en la construcció, comprensió i reinterpretació del lloc en el qual s'actua.

Aquest tipus d'activitats artístiques s'ha englobat sovint en el pack «art públic»; essent aquest de nou un terme gastat i imprecís, ja que acull indis-

criminadament formats anacrònics que conviuen amb aportacions capaces d'introduir formes innovadores en el context de l'art. Es pot remarcar que es van consolidant programes que permeten aquest tipus de treballs i que, per una evident retroalimentació, coincideixen amb un creixent interès per generar projectes que, d'altra forma, no trobarien possibilitat de realització; es tracta d'un àmbit d'actuació que requereix d'un continuat canvi i no només de formats sinó també de tàctiques.⁹

El canvi de formats i tàctiques s'està produint des de fa bastants dècades, i és en els anys noranta – i perllongant-se en l'actualitat – quan adquireix un augment substancial. L'heterogeneïtat i la recerca de nous espais d'actuació per part dels artistes s'experimenten en una multitud de projectes. Paul Ardenne els ha compilat i ha teoritzat sobre ells sota el nom art contextual.¹⁰ En el seu llibre dona continuïtat i actualitat a aquest concepte introduït per l'artista multidisciplinar i teòric polonès Jan Swidzinski. Va ser el 1974 quan va escriure per primera vegada sobre art contextual com a nova estratègia de l'art i va documentar històricament i teòrica les relacions de l'art amb la societat. Com a resultat d'això va confirmar la importància del context i va proposar una nova manera d'elaborar la pràctica artística en relació amb la realitat.¹¹ A través de múltiples pràctiques amb projectes s'ha treballat per disminuir la tradicional visió jerarquitzant de l'art, mitjançant un «enfocament experimental de la realitat»¹² i s'ha proposat una connexió directa entre l'art i la vida quotidiana. La relació entre autor, obra i públic queda desdibuixada i, segons l'especificitat del projecte, la seva relació es redistribueix en funció del grau d'implicació que s'adquireix en cada cas. Això és el que planteja Miguel Ángel Hernández-Navarro en referència a la relació que s'estableix entre el treball artístic i el públic quan s'inclou el component contextual:

«L'artista contextual esborra la línia que el separa del públic i interactua amb aquest, convertint-se en un actor social implicat. Crea en col·lectivitat i subverteix, per tant, la concepció d'artista individual. A diferència de l'esmentat artista, allò contextual no se situa fora de la realitat per mostrar-la als altres, sinó *in media res*, enmig d'ella, tot vivint-la i experimentant-la. Per això, potser

la paraula mestra d'aquesta passió per la realitat sigui «copresència» –habitar amb la realitat–, però també «actuar pareil et autrement», és a dir, amb la realitat, dintre d'ella, com un ésser entre les coses, però d'una manera distinta a la quotidiana, per a ensenyar, mostrar i, sobretot, experimentar altres formes de relació amb el context».¹³

L'èxit o l'assoliment d'aquest tipus de pràctiques passa per entendre l'intercanvi que es pot establir entre els implicats, en el qual tots poden donar però també han d'obtenir. No sempre queda clar aquest intercanvi. Això dona lloc a introduir la noció de fracàs. És interessant el concepte que introdueix Pedro de Pla per tal d'analitzar certs projectes d'art públic i mesurar la capacitat que tenen les obres per fracassar. «Una obra que naufraga pot fer-nos veure l'habilitat d'un artista per posar en evidència els límits –visibles i invisibles– que defineixen a una societat concreta».¹⁴ Aquesta qüestió en alguns casos pot ser certa i en d'altres pot resultar molt més complex dilucidar i trobar les causes del possible fracàs. L'artista que pretén operar en l'espai públic, no sempre té el control de la situació, com no el té l'organització o qualsevol dels implicats. També succeeix que molts treballs, si no duguessin l'etiqueta *art*, difícilment podrien ser realitzats, ja que això els eximeix d'haver de donar excessives explicacions quan actuen sota l'empara de la institucionalització de la pràctica artística. Avaluar el component d'èxit o fracàs passa per analitzar els punts de partida, els objectius que es persegueixen, el grau de pertinència en relació a la complexitat del context, el grau de mediació que tot això comporta i els components interactius que entre tots aquests elements es conjuguen. Tot això introdueix la qüestió d'oportunitat però també de limitació.

Sobre els límits i oportunitats de les pràctiques que incideixen en l'àmbit públic i actuen al territori

Hi ha moltes maneres de marcar el territori, una d'elles és definir els seus límits. L'altra possible és definir les metodologies de treball –i aquestes es poden basar en desdibuixar els límits–, tot posant en relació qüestions que facilitin la fluïdesa i l'intercanvi entre les coses. Hi ha vegades que un no sap molt bé què vol ser, però té molt clar què no vol ser. Tot allò que no es vol ésser es deixa fora del territori en el qual un pretén instal·lar-se i

9 Per a una ampliació sobre aquestes qüestions en les quals es vincula la pràctica artística i el marc institucional, veure l'article de Ramon Parramon: Art i espai públic. Camp d'acció o camp de batalla? Producte o servei?. Article publicat en el marc del projecte: 7.1 Distorsiones, documentos, naderías y relatos. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM. Marzo, 2007. Consultable en el web <http://sietepuntouno.blogspot.com/>

10 Paul Ardenne. *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. Murcia, 2006

11 Per a ampliar referències sobre els plantejaments d'aquest artista veure <http://revista.escaer.cl/node/48>, per Clement Padín. En aquest mateix article planteja algunes reflexions sobre la controvertida relació entre art i societat, de la qual destacaria la següent cita: «L'art, en reflectir les relacions socials que li donen origen en tant que producte de comunicació, no pot deixar de reproduir aquesta mateixa realitat. No només social o política, sinó total. És per això que és tan difícil descontextualitzar l'art de les altres àrees de l'activitat humana. Per a aquestes tendències «contextuals», tant el sentit social com el polític són consubstancials a l'art. L'art es revela com forma sublimada de la consciència social i, com a tal, és un instrument de coneixement més, la funció del qual és auxiliar amb la seva aprovació (o desaprovació) a aquesta mateixa societat, tot podent-se convertir, d'acord a les circumstàncies, en instrument de canvi i transformació, o de consolidació i preservació (segons s'oposi o no)».

12 Paul Ardenne op. cit. p.41

13 Miguel Á. Hernández-Navarro. El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antisocial y lo siniestro. *Revista de Occidente* n.º 297. Madrid, Febrero 2006

14 Pedro de Llano. «La medida del fracaso». En la revista *Exit Book n. 7: Arte Público*. Madrid, 2007

5 Dades extretes de l'estudi realitzat per Toni González, El Consell de les Arts d'Anglaterra. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, maig 2007. Consultable a <http://www.aavc.net/aavcnet/html/documents/Anglaterra.pdf>

6 Luz Ortega. «De los Puentes para los Campos. Reflexiones en torno a la Divulgación de la Ciencia». *Razón y palabra*, número 32, Abril-mayo 2003 en <http://www.razonypalabra.org.mx/antieriores/n32/ortega.html>

7 Sánchez Dromundo, R. A. (2007). «La teoría de los campos de Bourdieu, como esquema teórico de análisis del proceso de graduación en posgrado». *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 9 (1), en: <http://redie.uabc.mx/vol9no1/contenido/dromundo.html>

8 Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.

desenvolupar la seva experiència. Aquesta pot ser una altra manera d'edificar, tot territorialitzant l'experiència, és a dir, no tant marcant el territori, sinó construint experiències que generen nous territoris possibles. No territoris per descobrir, sinó experiències o experiments diversos que facin o busquen una manera diferent de percebre, habitar, participar o interactuar en el territori.

Un territori té molt d'espai físic, amb unes característiques concretes i pròpies, però és també un conjunt de relacions socials que sorgeixen a partir de la interacció i la xarxa de relacions entre els diferents individus que hi habiten. Individus que, segons Alain Touraine, cada vegada més són menys éssers socials, per passar a ocupar un lloc en una societat que determina les seves accions i comportaments, dictades per les normes socials:

«Passa una cosa essencial: el capitalisme per excel·lència! És a dir, l'economia al capdavant i després tot el que és social, totes les institucions, tot és desfà. I quan la gent diu que l'economia es desfà, que la família es desfà, en certa manera és veritat [...], ja no ens trobem de cap de les maneres en una oposició de classe contra classe o d'actor contra actor. D'una banda hi ha el jo unipersonal (els mercats, les guerres, les onades de violència, les tecnologies) i d'una altra, què hi ha? L'individu».¹⁵

Un individu ja emancipat, condicionat per normes globalitzades, amb cert grau de llibertat en les seves decisions, i on la comunitat ja no determina ni defineix la seva identitat sinó que aquestes «comunitats es converteixen en artefactes efímers del continuat joc de la individualitat», segons apunta Zygmunt Bauman. Ell remarca l'existència d'una relació recíproca, «una societat que dona forma a la individualitat dels seus membres, i uns individus que donen forma a la societat, amb els actes propis de les seves vides posant en pràctica estratègies possibles i viables dins el teixit social de les seves interdependències».¹⁶ És pertinent fer referència a les puntualitzacions d'aquests pensadors contemporanis amb la finalitat d'introduir el concepte de comunitat, que en diferents edicions d'IDENSITAT s'ha plantejat com a possible territori en el qual desenvolupar experiències artístiques, i al qual sovint alguns artistes apel·len amb la finalitat de justificar pràctiques o intents per interactuar en una parcel·la de realitat.

Però què és comunitat? Per a Daniel Innerarity, el concepte de comunitat «és una imatge útil per posar en evidència les contradiccions entre el sis-

tema econòmic i el desenvolupament social; una idea per reivindicar els drets d'un grup reprimat, de col·lectivitats minoritàries; una fórmula per exigir el control del poder econòmic i realitzar una major igualtat social».¹⁷ Des d'aquesta perspectiva la comunitat serà aquell conjunt d'individus que sofreixen una situació de greuge cap al gruix més ampli de la societat. Això justifica que es mobilitzin i agrupin forces per lluitar contra aquesta situació. Aquest és el sentit i l'energia viscuda pel moviment associatiu fa tan sols uns pocs anys en uns moments de grans mancances infraestructurals i de mínima qualitat de vida.¹⁸ Actualment aquesta força col·lectiva sorgeix per qüestions derivades de la globalització del capital que, en conseqüència, adquireix matisos propis modelats per la circumstància local. Tota comunitat, per petita que sigui, construeix o reproduceix estructures de poder i, al mateix temps, ha de posar-se en relació, per negociar, atacar o pactar amb altres formes de poder probablement més estructurades.

Si ampliem el ventall i considerem altres formes de generar comunitats o microcomunitats, podem plantejar que les persones s'agrupen no tant per una qüestió d'identificació identitària (que en alguns casos sí que és així) com per compartir problemàtiques, situacions temporals, reivindicacions concretes, compartir aficions, per ocupar el temps lliure, per vocació de transformació de la realitat, per no sentir-se sols, perquè habiten en un mateix bloc de pisos, per ocupar un habitatge, perquè viuen en un barri, per divertir-se, per desenvolupar activitats culturals, per pertànyer a una cofraria, per ser membre d'una associació, per tenir unes orientacions sexuals específiques, per pertànyer a un segment d'edat concret, per afinitats polítiques, per fer negocis, etc. Un individu pot pertànyer al mateix temps a diversos col·lectius i ser membre de diferents comunitats, uns voluntàriament, uns altres perquè són categories que predefeixen la seva pertinença. Per tant, la construcció categòrica de comunitat o el fet de formar part d'una comunitat no pot quedar definida per uns límits concrets, sinó que són circumstàncies permeables, canviant i interconnectades. IDENSITAT trobaria en la dissolució d'aquests límits la possibilitat i el desig de generar projectes culturals, ja sigui mitjançant la representació, la participació o la mirada qüestionadora.

En aquest sentit seria desencertat activar, per exemple, un projecte dirigit a una comunitat d'immigrants, i tractar-lo d'una manera aïllada passant per alt que tot està estretament relacionat a moltes altres circumstàncies tant de tempo-

ralitat com de vinculació amb el lloc, entès aquest com la multiplicitat de relacions i posicions que el subjecte estableix cap a l'entorn. Arran d'això es dona el cas que, a través de la convocatòria de projectes que impulsa IDENSITAT, moltes de les propostes focalitzen el seu interès cap a comunitats pretesament definides, per exemple la comunitat xinesa, la comunitat magrebina, un col·lectiu de dones, etc. En molts casos s'expressa una voluntat de generar una cartografia pròxima a la etnografia, altres per donar veu a qui no té accés a estructures comunicatives que els legitimin, o també per una atracció cap a allò que es desconeix i per tant no s'acaba de comprendre. Totes elles poden ser formes possibles per iniciar un projecte des del vessant artístic, però que per la seva complexitat i la delicadesa del tema, requereixen de metodologies amb les quals moltes vegades l'artista no està suficientment familiaritzat. Plantejar la possibilitat de col·laborar amb altres especialistes pot ser una opció per afrontar reptes d'aquest tipus d'una manera més oportuna. Encara que això no garanteixi l'interès del resultat, sí que planteja o possibilita fórmules de treball necessàries en el camp de l'art: emprendre treballs interdisciplinaris, col·laboratius, amb resultats que poden tenir sentit específic en els diferents àmbits, però que al mateix temps incorporen elements nous, enriquits per aquesta relació. Aquest és un altre dels límits –i al mateix temps l'oportunitat– pels quals hem intentat desplaçar-nos des d'IDENSITAT. Pensem que des de les pràctiques culturals, les pràctiques creatives i concretament des de les pràctiques artístiques es poden aportar visions, formulacions o reflexions molt fructíferes quan això es produeix en aquest sentit de col·laboració real, és a dir donar i rebre, proposar i participar, negociar les metodologies i les formalitzacions. Quan la mirada és unidireccional, avalada des d'una posició dominant (i en el cas de la producció artística això es produeix sovint), tan sols es reafirma el qüestionament de la pròpia metodologia. És com buscar un motiu que inspire o justifiqui una peça o una activitat. Quan aquesta temàtica es basa en la labor d'altres persones o en qüestions especialment complexes perquè incideixen en l'esfera social, pot resultar especialment inoportú desenvolupar o incentivar accions unidireccionals; és imprescindible que s'actui amb una voluntat d'intercanvi. Una part important del treball que es proposa desenvolupar serà detallar com es produeixen aquestes relacions. En cas contrari es pot caure fàcilment en una espècie de procés de treball pseudosociològic, moralitzador o decoratiu. Podria ser l'equivalent a aquest espècie de valor afegit que moltes empreses incorporen en les seves estratègies comunicatives sota

el concepte de responsabilitat social corporativa; una espècie de peatge o sanejament d'imatge que justifica el fet d'enriquir-se de vegades a costa de qüestions èticament no tan justificables.

Qüestionaments i revisions a través de la pròpia trajectòria d'IDENSITAT

Des de fa uns anys han aparegut en escena nous formats mediàtics que són utilitzats per pràctiques artístiques, que segueixen interessades en investigar en nous territoris de l'àmbit d'allò que és públic. Tot això no té sentit si no s'aborden certes qüestions: quin és el paper que adquireix l'art en un context social complex? Com s'insereix en pràctiques col·laboracionistes i participatives? O Quin és el sentit que adquireixen aquestes pràctiques en aspectes d'interès col·lectiu?

Aquestes qüestions han estat tractades des de les diferents edicions d'IDENSITAT. Ja el 1998, en la preparació per a la primera edició de 1999-2000 es va treballar per definir metodologies de treball que poguessin donar resultats de caràcter efímer en relació amb l'espai i que, al seu torn, incorporessin nocions contextuals en els treballs produïts. En l'edició del 2001-2002 es va promoure el desenvolupament de projectes a Calaf, i es va investigar la possibilitat de dur a la pràctica aspectes que relacionin l'art amb estratègies participatives. Aquestes qüestions van ser ampliadetes, en el marc del mateix programa, a través d'un conjunt de debats realitzats a Barcelona (Centre de Cultura Contemporània) l'octubre del 2002. Amb el títol **Participació cultural / Representació urbana**, es va pretendre abordar estratègies de representació urbana basades en posicionaments i accions culturals promogudes des de l'àmbit de l'art i la intervenció en l'espai públic.

Des d'una perspectiva invertida, a través del concepte de Participació Urbana / Representació Cultural es va debatre sobre el treball desenvolupat per sectors socials concrets, que impulsen alternatives basades en la participació col·lectiva i que generen estratègies de representació cultural vinculades a la realitat social local. El context d'aquests debats es va centrar en el barri del Raval de Barcelona, el barri de la Mina de Sant Adrià del Besòs, el nucli antic de Jérez de la Frontera i el barri Zona Sud de la mateixa població.¹⁹

L'objectiu inicial d'aquests debats era aportar visions ampliades a través de maneres de fer i actuar des de l'art en relació amb l'espai públic, ja sigui en relació amb comunitats específiques –en aquest cas molt centrades en les associaci-

15 Entrevista de Jean Bairon i Christine Renouprez de la revista *Intermag* a Alain Touraine, abril 2005. <http://www.rta.be/intermag/magazine/200506b/200506b0.htm>

16 Zygmunt Bauman. *La modernidad líquida*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 36

17 Daniel Innerarity. *El nuevo espacio público*, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p.103

18 L'activitat associativa vinculada al barri i la seva vinculació a altres moviments associatius activistes, s'introdueixen en aquesta publicació amb el text d'Antonio Torrico: «La vida asociativa en los barrios: debilidad crónica y necesidad democrática».

19 VV.AA. *Identitat. CLF_BCN01_02_Proyectos de intervención crítica e interacción social en el espacio público*. Instituto de la Juventud. Madrid, 2003

ons de veïns-, en relació amb processos temporals amplis, en la recerca de noves alternatives d'ocupació de l'espai, en actituds crítiques al sistema o l'impuls d'estratègies basades en la col·laboració.

Els projectes de desenvolupament urbà, la proliferació del turisme cultural, la millora de les condicions socials, són temes que des de l'art i la cultura abasten una sèrie de pràctiques que promouen posicionaments compartits, situacions i responsabilitats renovades enfront de futurs possibles i alternatives amb capacitat d'actuar.

En l'edició d'IDENSITAT 2001-02 es va incorporar la idea de desenvolupar un taller dirigit a algun àmbit de la població amb la finalitat que les propostes plantejades pels artistes poguessin articular d'alguna manera un retorn a la comunitat amb la qual es treballa. El treball de Montserrat Cortadellas es va ajustar molt clarament a aquesta idea, en desenvolupar un projecte en col·laboració amb educadors i alumnes de l'escola i l'institut de Calaf, a través d'un treball que en si mateix constituïa un taller perllongat en el temps i incorporava les imatges i els textos generats com a part del treball artístic. Arrel d'aquest treball es va aconseguir incorporar la col·laboració de l'Institut Alexandre de Riquer d'una manera continuada en les successives edicions d'IDENSITAT. S'ha generat una dinàmica en la qual actualment és el mateix institut qui ens proposa temàtiques amb la finalitat de tractar conjuntament i provocar interaccions entre artistes, educadors i alumnes. Temàtiques que, al mateix temps, tenen una estreta i pertinent relació amb el lloc.

En l'edició IDENSITAT 05 hem volgut incorporar el concepte d'acció educativa, que suposa que des de l'organització es fa un seguiment i un treball per facilitar la connexió amb persones o col·lectius que des de Calaf o Manresa vulguin participar en el procés de treball. Constitueix una manera de retornar a l'àmbit públic aspectes vinculats a l'experimentació artística. Constitueix una forma de remarcar una voluntat de servei públic a l'entorn o en el conjunt de les activitats que desenvolupa.

Es pretén que IDENSITAT es converteixi en una labor centrada en el procés i una experimentació en el territori a través de projectes que es desenvolupen al voltant de la creació. Tot això té un punt de complexitat en el sentit que sorgeix la següent qüestió: com es resol en positiu el fet que en un moment donat una sèrie d'artistes aterrin a qualsevol dels llocs que es plantegen com a context de treball? De fet, els mecanismes i la meto-

dologia proposada per IDENSITAT fins a l'edició del 2005, intentaven mitigar l'efecte de l'artista turista; és a dir, l'artista que com a màxim es durà una visió molt superficial del lloc, cosa que inevitablement es traduirà en el treball resultant. Es procurà incentivar el treball en procés, reforçar aspectes de l'acció educativa, provocar trobades i debats amb agents actius del context, reforçar la mediació, activar elements de comunicació que facilitin la interacció amb la població, així com altres intents que sempre han perseguit evitar que el treball resultant sigui el producte d'una mirada turística, o la d'un visitant. Es pot agafar com a punt de reflexió una cita de Dean MacCannell:

«L'acte de realitzar una visita turística és una espècie de participació en les aparenances socials, que ajuda a una persona a construir totalitat a partir de les seves experiències disperses. Així, la seva vida i la seva societat poden semblar-li una sèrie ordenada de representacions formals, com fotografies en un àlbum familiar».²⁰

El dubte, des d'una perspectiva autocrítica, es planteja en el moment d'intentar enumerar tots aquells casos que han anat més enllà d'aquesta aproximació que extreu el turista. Encara que aquest no és el moment ni el lloc d'analitzar-ho detingudament, sí que aquesta reflexió ha servit perquè en l'edició d'IDENSITAT que es desenvolupa actualment, el 2007, s'estableixin dues línies de treball, fonamentades en metodologies diferenciades, d'una banda aquells projectes basats en un procés de treball, que requereixen una temporització més llarga i una relació amb el lloc més pròxima i intensa; d'altre costat projectes més puntuals que no fa falta que entrin en una lògica d'aquest tipus i que pretesament es poden moure més en aquesta mirada «turística» de la qüestió. Entre aquests dos pols hi ha diferents matisos, però cadascun d'ells pot aportar elements enriquidors per al lloc. En el primer cas trobaríem el projecte «S.I.T. Manresa», pel desplegament metodològic establert, les relacions generades en el context i com exponent més concret i palpable d'impulsar un treball en aquesta direcció. La resta de treballs desenvolupats en l'edició del 2005 estarien en diferents graus d'aproximació o distanciament d'aquests dos pols definits.

Per exemple, en el cas del projecte «Ground Specific» del col·lectiu d'arquitectes 2A+P, s'ha aplicat una metodologia de procés participatiu, tot dissenyant un espai i concretant-lo a través de les activitats que el col·lectiu de gent gran de Calaf realitza o li agradaria fer, amb la finalitat de remodelar i

recuperar un espai privat, concretament un jardí que finalment ha passat a ésser d'ús públic i que està dirigit específicament a aquest col·lectiu. Encara que aquest tipus de metodologies són sovint reivindicades o assajades en les grans ciutats, són una innovació en el cas concret de Calaf o poblacions més petites, on l'administració local desenvolupa processos de transformació urbana de manera més unidireccional o poc dialogada. Pot ser que no s'hagi desenvolupat una estratègia participativa a l'ús de les teories dels plans comunitaris o altres formes metodològicament assajades, però sí que s'ha fet possible la construcció real d'un espai per al qual s'ha involucrat molt explícitament un col·lectiu i s'ha facilitat a l'administració local una altra manera d'afrontar les coses.

És en aquest sentit, amb la suma del conjunt de projectes, que és possible assajar petits canvis que inevitablement revertiran cap a una utilització pública més àmplia de tot allò que es genera. Conscients però, a hores d'ara, que no tots els projectes han d'adoptar una metodologia processual d'impliació a llarg termini, s'ha introduït per a aquesta nova edició d'IDENSITAT 07 l'acció puntual que pot aportar la mirada de l'artista, creador o col·lectiu visitant, tot entenent que d'aquesta mirada forana també s'extreuen elements de coneixement enriquidors per a la producció del saber local. Podríem coincidir en allò que s'apunta en el text «La qüestió local» publicat a l'agenda informativa del MACBA: «Allò local, és, doncs, una forma específica d'estar obert a l'altre i de ser transformat per ell». També en aquest sentit Octavi Rofes, a l'article que es presenta en aquesta publicació, i en referència a l'art públic apunta: «Són necessaris paracaigudistes i es necessiten audiències inadequades per a fer prosperar el coneixement, només les fonts externes garanteixen la fertilitat del coneixement local».

Som conscients, també, que estem treballant en l'àmbit de l'espai públic i que aquest és un espai de xoc, de conflictes, també de negociacions i de consens; és en aquesta tensió constant des de la qual IDENSITAT aporta experiències en territoris molt específics, on hi ocorren processos de transformació constant, on hi ha una articulació pròpia sobre aquests processos de transformació i on la mirada aliena pot fusionar-se amb aquest coneixement local, pot topar o coincidir, però segurament introdueix elements nous. Aquest experiment iniciat el 1999 a Calaf, s'expandeix en aquests moments a Manresa, Mataró i el Priorat a través de la producció de projectes, però obre moltes més relacions a partir de les connexions que progressivament es van establint amb múltiples projectes vinculats a altres ciutats. Això ha de permetre generar un

treball en xarxa que incorporarà nous elements en aspectes de la qüestió local. Fruit d'aquesta tensió que també es genera en les competicions esportives i que es tradueix en un marcador que exemplifica la relació competitiva entre allò que és local i el visitant. **Local/Visitant** és el lema que s'ha escollit per als treballs i les activitats produïdes al llarg del 2007 i que, d'alguna forma, ja s'introdueix en aquesta publicació. S'entén, així, que constitueix una primera part d'alguna cosa que té un marcat interès per allò que és local.

M'agradaria acabar amb una sèrie de preguntes, que bé podrien haver servit de preàmbul. De fet, aquestes preguntes es formulaven amb aquest mateix sentit obert, per a introduir la jornada de debat amb la qual va concloure l'edició 2005 d'IDENSITAT i que va donar com a fruit algun dels textos que aquí es publiquen. Algunes d'aquestes preguntes s'han contestat en aquest text, unes altres preferim mantenir-les com un estat permanent de qüestionament, fet que ens impulsa a seguir experimentant a través de la pràctica.

Quins són els elements que determinen els factors de continuïtat, consolidació o desaparició d'un programa d'intervenció en l'espai públic? És possible generar elements que facilitin la implicació i la connexió amb el context? Què cal tenir en compte a l'hora de construir estructures de producció híbrides en el camp de l'art? Com obrir vies de treball col·laboratiu i transversal? Té sentit fer-ho? Què succeeix amb el concepte de l'autoria en les pràctiques de creació compartida? Pot l'art participar en els fenòmens de creixement i transformació urbans? I el ciutadà? Què pot aportar aquest que no hagi estat contemplat pels arquitectes, els urbanistes o els polítics? Té sentit plantejar la dissolució definitiva de l'art en el treball social? Disminueix la capacitat crítica dels projectes quan s'impulsen des d'àmbits institucionals? S'ha de continuar parlant d'art públic o definitivament cal reformular-lo i allunyar-se d'aquest concepte poc concret i en certs moments decadent? Hem de contribuir a generar espais autònoms de creació externs a la institució artística? Quina visibilitat adquireixen les pràctiques en aquest cas? Com es pot fer visible el procés artístic? I per què cal fer-lo visible? Quin interès posseeix allò local? Què significa l'art per a la comunitat? Quina comunitat? Quins mecanismes de continuïtat i independència poden arribar als projectes? És necessari vincular els projectes de creació a un espai físic? És possible plantejar, des de l'art, eines i conceptes que activin la participació i la producció culturals?

QUÈ TÉ DE PÚBLIC L'ART PÚBLIC?



Quan ens preguntem sobre què volem dir quan parlem d'art públic, hi ha un acord general per considerar l'emplaçament de l'obra d'art en l'espai públic com una condició necessària però no suficient. Ja Ciceró observa com a Siracusa –la més bella de les ciutats gregues– la ciutadella, els ports, «carrers amples, pòrtics, temples (i) muralles no podien fer res més perquè ella fos una república mentre hi governés Dionisi; car res de tot això no pertanyia al poble i el poble com a tal era només d'un sol individu».¹ De la mateixa manera, a Atenes, ni «el teatre, els gimnasos, els pòrtics, els notables propièus, la ciutadella o les obres d'art meravelloses de Fídies (...)»,² sota el govern dels trenta barons després de la guerra del Peloponès, constituïen l'Estat, perquè no hi existia «la cosa del poble» (*quidem populi res non erat*).³ Per tant, l'expressió *res publica* fa referència a institucions de govern i també a béns tangibles, carrers, edificis o obres d'art. A causa d'aquest ampli abast terminològic, la *res publica* és, doncs, una combinació de conceptes, institucions i coses, uns i altres entesos com a agents actius que estan a l'origen mateix de l'activitat social.

En el raonament de Ciceró, les coses públiques no constitueixen la «cosa pública» quan són del tirà, i aquí la propietat és entesa com un vincle tant entre humans i coses com entre els mateixos humans: el poble no és propietari de les coses perquè ell mateix pertany al tirà. Així, a Roma, a causa de la manera arbitrària d'actuar del segon equip de decemvirs, «no hi havia cap cosa del poble, ans més aviat el poble pledejà (*egit*) el seu dret per recuperar el que era seu».⁴ El dret sobre les coses a l'espai públic, i el dret sobre la «cosa pública» són, doncs, objecte d'un mateix plet. Més que considerar aquest engalzat de règims de govern i monuments públics

com el fruit d'una manca terminològica llatina que impedeix pensar correctament i distingir amb claredat els trets específics de les relacions entre humans per una banda i els trets que caracteritzen les relacions entre humans i no-humans per l'altra, la *res publica* llatina ens pot ajudar a comprendre la naturalesa pública de l'art públic des d'una perspectiva, com la pro-



posada per Bruno Latour⁵ o per Alfred Gell,⁶ que permeti considerar els objectes no com a mers intermediaris «que poden «expressar» relacions de poder, «simbolitzar» jerarquies socials, «reforçar» desigualtats socials, «transportar» poder social, «objectivar» la desigualtat, la «reificació» de les relacions de «gènere»,⁷

sinó com a mediadors actius en la constitució d'associacions entre humans. És en aquest sentit que sembla útil considerar la proposta d'Oleg Kharkhordin⁸ d'estudiar fins a quin punt les repúbliques contemporànies emfasitzen o, al contrari, obvien la relació que estableix Ciceró entre, d'una banda, les lleis i les institucions que protegeixen la República dels abusos d'un poder arbitrari i, de l'altra, el béns físics tangibles i perdurables compartits pel conjunt dels ciutadans i que produeixen un efecte comú de complença.

Els mecanismes de gestió que, a les democràcies representatives, garanteixen –ja sigui per mitjà de programes de promoció, de suport a la creació, a la producció i a la conservació, o de recursos educatius– que la propietat de l'art públic no caigui a mans de cap nova forma de tirania, es financen amb càrrec als pressupostos públics i són regulats per mitjà de concursos, beques i encàrrecs sota la supervisió de comissions d'experts. Per defensar la bondat del finançament públic de projectes artístics se sol presen-

1 **Questionant l'art públic:** projectes, processos i programes. Jornades de debat i espai de documentació al Centre d'Art Santa Mònica. Barcelona, 27 i 28 d'abril de 2006. 1- Bartolomeo Pietromarchi, Octavi Rofes, Jorge Díez i Tania Ragasol. 2- Javier Rodrigo. 3- Alejandro Araya, Quim Moya. 4- Vista general, a la taula Ramon Parramon, Ramon Ruai, Oriol Vilanova i Ingrid Sala.

1 Marc Tul·li Ciceró, *L'art de governar [De re publica]* (Cabrils: Prohom edicions, 2006), 413.

2 Ciceró op. cit. p. 415.

3/4 Ciceró op. cit. p. 414.

5 Bruno Latour, *Reassembling the Social* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

6 Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998).

7 Latour op. cit. p. 72.

8 Oleg Kharkhordin, «Things as Res publicae: Making Things Public» a Bruno Latour i Peter Weibel (eds.), *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (KarlsCambridge Mas.: ZKM i The MIT Press: 2005), pp. 280-289.



tar un conjunt divers d'arguments que provenen de diferents corrents de la filosofia política. Així, quan es diu que l'art ajuda a definir la pertinença dels individus a una comunitat, s'està adoptant un punt de vista comunitari on l'individu «se situa» o «s'integra» a partir de la construcció de la seva identitat des del reconeixement dels altres.⁹ En canvi, si diem que l'art contribueix a formar ciutadans millor educats, estem en consonància amb el liberalisme modern de John Rawls¹⁰ per a qui, si bé l'Estat ha de mantenir-se neutral respecte a les diferents concepcions sobre què constitueix la «bona vida» i, per tant, no ha de promoure el desenvolupament d'individus d'un estil determinat, es veu obligat, en canvi, per tal de garantir l'equitat intergeneracional, a preservar el llegat cultural que ha de ser tramès a la següent generació. Finalment, quan s'afirma que l'art contribueix al creixement econòmic i a la millora de la qualitat de vida s'està maximitzant la generació de riquesa a la manera de l'utilitarisme tradicional, en aquest cas els ajuts públics es justifiquen ja sigui per corregir la ineficiència dels mercats o per promoure aquelles preferències dels individus que es consideren d'un nivell superior, més elevades, tot i que, sovint, es veuen relegades a favor de preferències més bàsiques i elementals.¹¹

Michael Rushton¹² ha analitzat quina resposta es pot donar, des del comunitarisme, el liberalisme i l'economicisme, als freqüents debats sobre el suport públic a obres d'art controvertides. Rushton parteix de la polèmica esmena de l'any 1990 a la llei americana que regula el National Endowment for the Arts. Amb aquesta esmena s'obliga als experts que han de valorar la concessió d'ajuts públics a projectes artístics a considerar si aquests s'adeqüen als estàndards de decència i respecte per les diferents creences i valors del públic americà. A diferència dels defensors de la llibertat d'expressió que consideren l'excel·lència artística com a únic criteri vàlid d'avaluació, Rushton, argumenta que, donades les característiques de la definició de l'art, la valoració de l'excel·lència artística pot fer-se des de la més completa displicència en relació amb els interessos públics. Això és així perquè els criteris de les comissions d'experts formades per membres del «món de l'art» (artistes, teòrics i crítics d'art, comissaris d'exposicions, directors de museus, etc.) s'orienten a jutjar el valor artístic dels projectes sense prendre en consideració el seu contingut. Des d'aquest punt de vista, l'obra d'art tindria

dues naturaleses: aquella que li atorga valor artístic i aquella que la fa apropiada com a art públic. Atès que totes dues obeeixen a criteris diferents, es fa necessària una avaluació amb doble raser, ja sigui per mitjà de normatives que garanteixin l'atenció a aspectes d'interès públic no rellevants pel «món de l'art», ja sigui per mitjà de comitès on, juntament als experts en art, també hi hagi representants de les comunitats implicades.¹³

De la mateixa manera que el supòsit de la doble naturalesa de l'art públic permet pensar en excel·lents obres d'art incompatibles amb l'interès general, també podem trobar obres que, tot i reunir les condicions que les fan adequades per a la consideració pública, no són mereixedores de l'atribució d'un valor artístic. Així, per exemple, la reproducció monumental, a la urbanització Mas del Plata del municipi de Cabra del Camp (a la comarca de l'Alt Camp), de Mazinger Z, el robot protagonista del *manga* creat a principis dels anys 1970 per Go Nagai i que va ser molt popular gràcies a l'*anime* produït per a la televisió per Toei Animation, difícilment pot considerar-se una obra artística. Tot i això, el Mazinger del Mas del Plata no només contribueix a singularitzar un paisatge anodí d'habitatges unifamiliars en parcel·les separades per murs de jardí, camins sense asfaltar, pins i línies d'alta tensió, sinó que incorpora a aquest paisatge l'índex d'una època, la del creixement massiu de les concentracions de segones residències com a espais de lleure d'estiu i de caps de setmana (la primera emissió de la sèrie a Televisió Espanyola ocupava un lloc privilegiat a la gràcia dels dissabtes) que se situaven a mig camí entre la dispersió dels masos rurals i les aglomeracions urbanes. El robot antropomòrfic creat per Go Nagai era, de fet, dirigit per un pilot que accedia, des d'una petita aeronau, a una cavitat situada, significativament, on correspondria que aquesta variant japonesa del Golem jueu tingués el cervell. La carcassa del robot no era, per tant, res més que una extensió tecnològica del cos de Koji Kabuto, el coprotagonista preadolescent i l'ànima de Mazinger, una extensió anàloga que, per les famílies del Mas del Plata, podia ser representada per les «carcasses» de l'automòbil, de l'arquitectura de la segona residència, del jardí, la piscina i la barbacoa, o el conjunt mateix de la urbanització que, per la presència del monument, transportava a l'escenari mític de la lluita contra les forces del mal per aconseguir un món millor. El Mazinger és, per tant, un element comú en el paisatge,

1 Mazinger Z, escultura pública a l'entrada de l'«urbanització Mas de Plata del municipi Pla de Santa Maria de la província de Tarragona. Fotografies de Montserrat Cortadellas.

9 Veure Robert Bellah et al., *Habits of the Heart* (Berkeley: University of California Press, 1985) i Michael Sandel, *Liberalism and the Limits of Justice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).
10 John Rawls, *A Theory of Justice* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1971).
11 Un exemple de l'aplicació de criteris economicistes en defensa de l'art públic el trobem a J.D. Snowball, «Art for the Masses? Justification for the Public Support of the Arts in Developing Countries – Two Arts Festivals in South Africa» a *Journal of Cultural Economics*, n.29 (2005), pp. 107-125.
12 Michael Rushton, «Public Funding of Controversial Art», *Journal of Cultural Economics*, 24 (2000), pp. 267-282.
13 Ronald Lee Fleming i Melissa Tapper Goldman, «Public art for the public» a *The Public Interest*, n.22 (2005), pp. 56-76.

en l'imaginari i en els horitzons morals de les famílies de la urbanització, un mediador que transforma l'entorn: el modernitza, l'internacionalitza, l'infantilitza, el ficcionalitza, el dota d'una èpica de baixa intensitat i construeix, en definitiva, al seu voltant la cultura «lleure-cèntrica» de la segona residència. Tot això sembla suficient per justificar el seu caràcter públic, encara que sigui en el grau més baix, com a catalitzador de microassociacions efímeres entre un conjunt reduït de famílies que han passat a compartir alguna cosa més que un espai, la distància amb les grans obres públiques que defineixen la pertinença a una nació no suposa més que un canvi d'escala. De tota manera, difícilment trobarem el camí per fer del Mazinguer també una obra d'art.

Ni l'originalitat i la coherència en la trajectòria de l'autor ni la correcció en la forma ni la puresa de llenguatge, és a dir, cap dels criteris moderns d'atribució de valor artístic són aplicables al Mazinguer del Mas del Plata: es tracta d'una mostra sense pal·liatius del mal gust, del kitsch de la cultura de masses. Tampoc des de les teories institucionals de l'art, aquelles que no atribueixen el valor artístic per l'escrutini d'un tret intrínsec de l'obra sinó per la relació que aquesta manté amb el «món de l'art» i la tradició artística, és fàcil establir-ne la pertinença: sembla poc plausible suposar que un comitè de teòrics i crítics de l'art decidís institucionalitzar el caràcter artístic d'aquest monument. Si bé *Puppy* la gran escultura floral en forma de gos concebuda l'any 1992 per Jeff Koons, tot i les semblances a primer cop d'ull amb el nostre Mazinguer, admet la filiació amb l'art topiari, amb la *fête galante* del Rococó, amb el Dadà i el Pop Art, i, de la mateixa manera, es pot defensar la seva paternitat en relació amb l'obra posterior de Damien Hirsh o de Mona Hatoum, des del Mazinguer no connectarem amb la tradició acumulativa i progressiva, amb el Geist del gran relat de la història de l'art occidental.¹⁴ L'absència d'un autor identificable, i d'alguna intencionalitat artística reconeixible en la iniciativa presa, ja sigui pels promotors immobiliaris o per un grup de veïns, en l'erecció del monument és un obstacle difícil de salvar en el procés d'atribució del valor artístic. Un artefacte com el monument a Mazinguer Z només pot tenir cabuda dins un concepte que depassi les limitacions institucionals de l'art. L'antropòleg Alfred Gell va proposar agrupar sota la denominació *technology of enchantment* tots els components d'un «vast i no reconegut sistema tècnic, essen-

cial per a la reproducció de les societats humanes» que contribueix a garantir l'aquiescència a la xarxa d'intencionalitats que, tot i els propòsits particulars de cada individu, s'entrellacen per formar els grups humans.¹⁵ Allò que anomenem «art» seria només una secció reduïda d'aquesta tecnologia de l'encanteri, i no necessàriament la més eficaç.

Per tant, si en el cas de les polèmiques sobre els estàndards de decència i respecte, el caràcter públic actuava com un constrenyiment que limitava l'univers dels possibles –potser no estilístics, però sí temàtics– de l'obra d'art, en el cas del Mazinguer del Mas del Plata veiem com, en canvi, l'acompliment de la funcionalitat pública depassa les limitacions que les veus autoritzades del «món de l'art» imposen. ¿És, per tant, només des d'una postura filisteia i procliu a rebaixar els criteris d'excel·lència artística i, a la vegada, des de la desconfiança i el control sobre els estàndards de moralitat de la comunitat artística, que podem considerar l'interès públic de l'art? De ser així hauríem passat d'unes obres d'art que, per Ciceró, no eren públiques perquè eren propietat de Dionisi, dels trenta barons o dels decemvirs, a d'altres on la figura del tirà estaria encarnada per Fídius mateix.

Pensar en la incapacitat o en la manca de voluntat del «món de l'art» per jutjar l'adequació de l'obra als interessos, els valors i les creences de la comunitat implicada és probablement el resultat d'una lectura excessiva del discurs modern en defensa de l'autonomia de l'art. És cert que la «desfuncionalització» dels monuments promoguda durant la Revolució Francesa per Alexandre Lenoir i el seu Musée des Monuments Français per protegir-los del vandalisme iconoclasta, amb la intenció de transformar-los en «meres» obres d'art inofensives més enllà de la seva possible utilització com a instruments de domini durant l'Antic Règim, s'ha convertit en el paradigma de la mirada moderna i educada sobre l'art públic.¹⁶ També és cert que l'actitud que porta a veure «l'escultura en lloc del rei» s'ha mostrat sovint limitada i, fins i tot, inoportuna. Això es fa evident quan, per exemple, la defensa del Contemporary Arts Center de Cincinnati, en el judici per obscenitat per l'exposició «Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment» del 1988, va descriure fotografies de tortures sexuals destacant només aspectes com ara «les poderoses i oposades diagonals de la composició», «la imatge extremadament cen-

trada» o el caràcter «quasi clàssic» del conjunt.¹⁷ El solipsisme de la comunitat artística no arriba a aquest extrem i, sense sortir de l'àmbit de les teories institucionals, és a dir, admetent la capacitat del «món de l'art» per valorar el caràcter públic de l'art públic, podem trobar criteris sobre el valor artístic basats en la capacitat per integrar en l'obra les especificitats físiques, socials o culturals de la seva localització.¹⁸

Una imatge recurrent que el «món de l'art» utilitza per fer visibles les peculiaritats de l'art públic és el contraexemplar del paracaigudes per representar aquelles manifestacions artístiques que, sense merèixer el qualificatiu de públiques ocupen de manera indeguda l'espai públic.¹⁹ L'eficàcia de la figura del paracaigudes es demostra pel fet d'aparèixer en un bon nombre de comentaris avaluadors sense haver d'anar acompanyada de cap tipus d'explicació. Davant afirmacions com ara «aquesta obra sembla caiguda amb paracaigudes» o «aquesta artista és una paracaigudista» es posa de manifest la incompetència per integrar en l'obra les especificitats locals o, pitjor encara, una manca de sensibilitat per conèixer el «context» on s'està treballant. Ara bé, l'eficàcia de la imatge per incorporar i transmetre d'un sol cop un missatge complex no treu que el recurs a l'analogia ens porti a resseguir les possibilitats obertes pel trop, a pensar altres implicacions suggerides per la mateixa figura retòrica.

Entenc que l'obra caiguda «en paracaigudes» arriba ja formada i acabada sense, per tant, haver-se alimentat dels nutrients propis de la terra que l'ha d'acollir. D'on ve? Cau evidentment del cel, té un origen genèric que es contraposa a un destí d'accentuada especificitat. És de suposar que no parla la llengua local ni coneix la història, les tradicions i els costums del territori d'acollida. Ara bé: quina llengua parla? La de l'estudi? La de la galeria? Pots ser la llengua de l'art? Són, aquestes, llengües universals?

La imatge del paracaigudes és persuasiva a l'hora de fer-nos veure i assumir que una obra determinada «no forma part del context», i ho fa negant-nos la possibilitat d'imaginar un «context» d'origen amb el qual la transferència sigui possible. El cel d'on cau el paracaigudes és massa «pur», massa «abstracte», massa allunyat de la «vida real», massa «global» com per arribar a ser tingut en consideració. Crec que es pot veure en aquest efecte col·lateral de la imatge del paracaigudes la manifestació d'un principi

cada cop més estès entre els gestors culturals: tota transmissió de coneixement ha de ser considerada prèviament rellevant per a l'audiència. L'antropòloga Marilyn Strathern ha donat resposta a aquesta exigència de rellevància fent ús d'una analogia que permet pensar de manera alternativa²⁰ i parla de «transplantament» per establir una relació entre, per una banda, la suposició epistemològica de l'existència de diferències entre «contextos» que fan que el desplaçament doni lloc a «nous» coneixements, i, de l'altre, la noció quotidiana que dota a les persones de l'habilitat per tenir punts de vista propis i, a la vegada, absorbir el coneixement produït per altres i canviar de punt de vista. Una segona pas en la cadena d'analogies d'Strathern porta el «transplantament» més lluny, fins a una pràctica descrita a Papua Nova Guinea on els homes d'un clan patrilíneal, quan ofereixen la seva germana o filla a un home d'un altre clan, es veuen com si tinguessin una part d'ells mateixos al segon clan, i quan la dona té un fill, tot i néixer en el clan del pare, es pensa com si hagués viatjat, a través del cos de la dona, des del clan de la mare on una part essencial del seu cos va començar a créixer primer. Els fills i els coneixements «trasplantats» serveixen a Strathern per emfatitzar la noció de generativitat lligada a la necessitat d'origens exteriors: les idees, com les plantes, necessiten una influència vinguda de fora. Calen paracaigudistes i calen audiències inapropiades per fer prosperar el coneixement, només les fonts externes garanteixen la fertilitat del coneixement local. L'exigència d'una consideració de rellevància prèvia per part de l'audiència pot donar lloc a una tercera forma de tirania en l'art públic, d'alguna manera equivalent a la que portava a Ciceró a no considerar com a república l'imperi d'una multitud».

14 Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge MA: Harvard University Press, 1981)

15 Alfred Gell, «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology» a Alfred Gell (Eric Hirsch, ed.), *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*

16 Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (Londres: Reaktion Books, 1997), p. 36.

17 Wendy Steiner, *The Scandal of Pleasure: Art in the Age of Fundamentalism* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995).

18 Veure, per exemple, Lucy Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society* (Nova York: The New Press, 1997) i Miwon Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge MA: The MIT Press, 2002).

19 Lucy Lippard, «Looking around» a Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle: Bay Press, 1995), pp. 114-130.

20 Marilyn Strathern, «Useful Knowledge», text inèdit presentat a la *British Academy: Isaiah Berlin lecture 2005*.

ART I CONTEXT

CAP A UNA REDEFINICIÓ DE L'ESPai PÚBLIC I L'ART POLÍTIC

«[...] The discourse about public art is itself a political site – a site, that is, of contests over the meaning of democracy and, importantly, the meaning of the political.»

Rosalyn Deutsche

L'art com a experiència pública o social està redefinint conceptes com el de l'art públic i/o l'espai públic. Des dels anys vuitanta, el concepte d'art públic va lligat al de l'espai públic. Es parla d'art en llocs públics, de l'art com a creador d'espais públics o de l'art en context. És evident que cada cop s'és més exigent amb el concepte de «públic», que té unes connotacions altament democràtiques. Públic, en aquest context, implica «obertura», «accessibilitat», «participació», «inclusió» i, en definitiva, tenir en compte la gent, no només com a espectadors o visitants, sinó com a usuaris de l'espai públic i que poden ser part activa en la configuració d'aquest.

Les discussions i el discurs emergent sobre el nou concepte d'art públic va íntimament lligat a un «comportament democràtic» entorn l'art, l'arquitectura i els espais urbans. L'espai públic forma part de la retòrica democràtica, un lloc comú per exercir-ne els drets que se'n deriven, encara que sovint serveix per justificar o donar suport a un urbanisme irracional. L'espai públic es defineix per contraposició a l'espai privat, basat en la propietat en base a la llibertat, la igualtat, la participació i l'activisme com a forma reconeguda de participació.

Aquesta idea sobre l'espai públic, pròpia de les democràcies més conservadores, va anar canviant a mesura que els anys 80 del segle XX avançaven en el marc d'un context accelerat de desenvolupament urbà massiu, característic d'un neocapitalisme avançat, basat en l'explotació i l'opressió de l'espai urbà i dels seus habitants. Això ha transformat les ciutats en espais de profit privat sota control públic, tot creant bosses urbanes de desnonaments i deseparats, ja que el desenvolupament i la reestructuració dels espais urbans han destruït sistemes precaris de supervivència a les grans ciutats. Tot i així, en aquest context, l'art ha tingut un paper com a element de cohesió, si bé en unes funcions de «monumentalització», «decoració» o «embelliment» de l'espai públic que ara estan en declivi, tot i que cada vegada més la participació veïnal ha estat sol·licitada per resoldre els problemes entre l'artista que ha dissenyat un objecte escultòric per a un espai públic i els veïns.

L'art públic però, ha anat canviant la seva funció política i el que podríem anomenar «nou art públic» sorgeix del conflicte i l'opressió que generen els nous espais urbans. Des dels anys seixanta i setanta, la mirada interdisciplinària de l'art ha transformat la pràctica artística en una praxi més allunyada de l'objecte artístic, a la qual s'atorga una dimensió política i social més acusada, atès que s'entén la pràctica de l'art com una pràctica crítica. Si al concepte d'espai públic hi afegim el d'esfera pública, una categoria analitzada per Jürgen Habermas en la qual

els ciutadans poden crear estats d'opinió crítics contra l'estat, el sistema o la institució establerta, llavors en aquest context, l'art crític esdevé la clau de volta per intervenir en l'esfera pública i propiciar la unió entre espai públic i esfera pública, i convertir l'espai públic en un espai polític. És gairebé una condició *sine qua non* que l'art públic tingui lloc fora dels espais institucionals de l'art, és a dir, «fora del museu», per garantir així la seva qualitat pública i total i també la lliure accessibilitat. És obvi que l'espai del museu cau en la parcialitat i la privacitat i que una autèntica acció crítica d'art i context només pot tenir lloc, de veritat, fora de les muralles del museu i la institució artística.

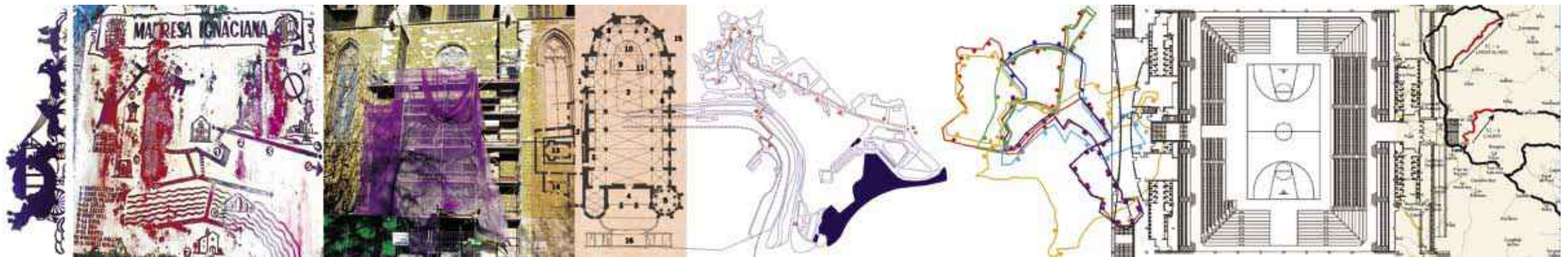
Molts dels treballs contextuais que s'han dut a terme han tingut present precisament la dicotomia espai públic/espai privat com a punt de conflicte. Altres han pres l'espai comunitari com a espai d'interacció, identitat, comunicació, confrontació i participació. L'art genera nous instruments per activar la intervenció en l'espai públic i esdevenir una eina de participació democràtica en la resolució de conflictes, i així s'escurça la distància entre el ciutadà i el context, mitjançant l'aportació i participació de col·lectius socials i educatius. Els anys 70 del segle XX impulsaren la pràctica artística vers l'art expandit i la hiperrealitat social: es van crear noves formes d'implicació de l'art amb la societat; es van activar altres disciplines, com la sociologia, l'antropologia, la psicologia, les ciències de la comunicació i d'altres que, en interacció amb els processos i la sensibilitat artístics, han anat desembocant en una fusió de l'art amb la realitat.

És cert que la major part d'accions i experiències d'art públic s'identifiquen, ara per ara, en l'espai físic de la ciutat, en l'urbanisme i en allò que és urbà, però l'espai públic respon a un concepte més ampli, no sempre referit a un espai

físic, sobretot quan es desenvolupa en el marc de l'esfera pública, en què un conjunt de ciutadans (o no ciutadans), a través de les seves entitats o institucions, enguagen un debat entorn de conceptes que els afecten, ja siguin un tema de drets humans, d'identitat o de qüestionament del sistema establert, o d'altres. L'espai públic pot ser, doncs, d'ordre immaterial, un espai on les relacions socials prenen sentit i, per tant, es pot desplaçar fàcilment d'un territori físic a un territori conceptual. Tanmateix, doncs, l'espai públic es pot definir, d'acord amb Rosalyn Deutsche, com un «contenedor de processos socials o l'expressió material de les relacions socioeconòmiques». L'espai no és un espai donat, sinó un espai construït, en el sentit de Heidegger: «something that has been made room for», amb els seus límits i les fronteres que delimiten la seva presència.

Aquesta concepció de l'espai posa en joc la problemàtica d'aquestes dues concepcions de l'espai públic, la que es refereix a l'espai físic urbà (un bloc de pisos, un parc urbà, una perifèria metropolitana, un barri, una plaça) i la que afecta l'espai social, el seu discurs i la seva representació. L'espai públic és fràgil i, sovint, és fàcil que s'hi produeixi la violència i l'exclusió. Les alternatives que s'ofereixen des de l'art per tractar l'espai públic, bé com a espai físic, bé com a discurs o representació de l'esfera pública, o d'ambdós camps alhora, són propostes complexes que posen en marxa processos de comunicació i construcció social a través de l'espai públic i dels col·lectius socials i educatius.

Experiències com les que està duent a terme la Fondazione Adriano Olivetti a Itàlia entren perfectament en la doble categoria d'espai públic físic i territorial, i alhora conceptual. Un exemple impulsat a Roma és el projecte «Immaginare Corviale», una perifèria urbana en què





els veïns han estat convidats a canviar la imatge d'aquests blocs urbans, per tal de refer la seva identitat, en una comunicació entre artistes visuals, arquitectes i els mitjans de comunicació i la tecnologia actuals. A Espanya, les iniciatives són encara escasses, però cal destacar la temptativa de Madrid Abierto, una plataforma estable per a projectes d'art públic en els entorns urbans de Madrid. L'altre assaig destacable és la convocatòria IDENSITAT, una experiència que va néixer en el marc d'una població petita, Calaf, sota un programa d'escultura pública, i que ha anat derivant cap a una exploració de l'espai públic i l'esfera pública, paradigma de noves experiències de construcció social. IDENSITAT convoca projectes artístics que activen la participació social i constitueix un fòrum de creació contemporània en relació amb l'àmbit geogràfic en què l'espai públic és valorat com a espai sensible. La construcció de la ciutat i el territori són considerats espais de representació de la vida col·lectiva, dels quals el ciutadà esdevé un usuari que es vol participar en la construcció i representació d'aquest espai simbòlic, personal i col·lectiu. Al mateix temps, IDENSITAT, que treballa en un espai social reduït, el de la població de Calaf, d'uns 3.500 habitants, que en la convocatòria 2005 ha fet extensiu al territori de Manresa, una ciutat de prop de 75.000 habitants, ha incentivat projectes que poguessin implicar factors socials i culturals propis del lloc, entitats mitjanceres, col·lectius educatius, de manera que no només ha propiciat la intervenció artística en un espai social donat, sinó que ha desvetllat processos i iniciatives d'autoconstrucció i, en conseqüència, autocreatives.

Mitjançant aquestes experiències processuals de l'art públic es crea una relació artística de complicitat amb el context i els seus efectes socials, es genera un debat i el treball en qüestió es transforma en un espai de debat polític, tot creant-se un diàleg entre la societat, els estaments públics i els col·lectius de la població. L'experiència d'art públic esdevé, finalment, un treball d'art polític en el marc d'allò que és «real», sigui espai físic o representacional. El retorn d'allò real anunciat per Hal Foster mitjançant la tasca de «l'artista com a etnògraf» és ara una pràctica real, l'acompliment d'una dimensió utòpica de l'espai públic que el situacionisme internacional centrà en la psicogeografia de l'espai urbà com a lloc on resoldre els conflictes. Ara, des del conflicte, les noves pràctiques artístiques ajuden a crear noves vies de construcció social i a llimar les dissidències des del diàleg i la col·laboració com a instrument. Art i esfera pública creen un nou actiu dins l'espai polític i social, que es fusiona amb les utopies i l'esperit creatiu i sensible de l'art. Una nova visió també democràtica de l'art, un cop desaparegudes les figures de l'autoria i del geni romàntic. Probablement, al segle XXI, entrem en una nova era d'acompliment de l'escultura social», anunciada profèticament per Joseph Beuys els anys seixanta del segle XX.

MÉS IDENSITAT

PER UNA NOVA CULTURA URBANA

Les propostes que s'han promogut amb IDENSITAT 05 Calaf/Manresa consisteixen en la realització d'una sèrie de projectes d'investigació artística i d'interacció social en ambdós nuclis urbans, dirigits a la crítica, la pedagogia, els projectes socials i la creació de xarxes de debat i participació.

Aquesta és una altra de les mostres de l'eclosió d'una nova vitalitat social, més enllà de l'anquilosament administratiu. Està sorgint una nova cultura urbana, potser encara minoritària, impulsada per moviments veïnals, artístics i pedagògics, alternatius i no governamentals, que entenen que l'espai públic es fa a través de la pràctica i que parteixen d'una nova concepció de ciutadania que rebutja el paper que se li ha atorgat de massa passiva consumidora i que reclama ésser protagonista activa.

Entre els projectes presentats a IDENSITAT 05, sota l'eix articulador del creixement i l'expansió urbana, destaquen, en primer lloc, aquells que proposen una activitat pedagògica de taller creatiu, com «La ciutat del nens», al CEIP Alta Segarra, o «Morphing Calaf», a l'IES Alexandre de Riquer, ambdós a Calaf. Existeixen les opcions que entenen l'art com a ajut social, i que generen petites intervencions artístiques enteses com autoreestructuracions dels espais domèstics, així tenim «Nucli Antic», de Juan Linares i Erica Arz. N'hi ha d'altres que se centren en el projecte arquitectònic convencional, com és ara la intervenció «Ground Specific» dels arquitectes romans de l'equip 2 A+P que, a partir del procés de participació d'avis i àvies, han projectat un jardí dels sentits en un terreny urbà de Calaf sense funcionalitat definida. També hi ha

les intervencions que han rastrejat les qüestions de la memòria i de les icones, com ara el projecte entorn a l'Hotel Pere III de Manresa del grup de Ramon Rúaix, Íngrid Sala i Oriol Vilanova. Per acabar, el projecte més complex i admirable és el del col·lectiu Sitesize per a un S.I.T (Servei d'Interpretació Territorial) aplicada a Manresa, especialment als seus límits i a la seva articulació amb els municipis de l'entorn, a partir d'acions relacionals, de mecanismes de producció de creixement col·lectiu i d'estratègies de comunicació basades en la teoria dels sistemes, els medis informàtics i la participació ciutadana.

D'aquesta manera, l'artista de principis del segle XXI es converteix en un pedagog social i en un tècnic. La seva creació no és una obra concreta sinó un projecte artístic multidisciplinari que té la voluntat d'implicar activament la ciutadania.

S'està desvetllant, així, quin és el nou lloc metropolità de l'art, que ja no és la galeria o el museu, sinó l'espai públic i l'acció: la societat urbana mateixa s'ha convertit en l'escenari de l'art; allò que compta ja no és l'obra com a resultat final, sinó com a procés; l'artista pretesament genial (generalment home), ja no és un autor únic, sinó un equip, moltes vegades multidisciplinari; i s'ha abandonat l'elitisme de les avantguardes per tal d'intentar acostar-se als fenòmens de la vida quotidiana.

Desgraciadament, la separació entre les polítiques urbanes i culturals per una part, i els processos reals de la societat civil, els barris i les comunitats per un altra, va en augment i té la seva màxima expressió en la crisi del model de gestió socialdemòcrata de la ciutat i en la ino-





portuna pervivència de l'urbanisme i del despotisme il·lustrat. Les condicions actuals de la gestió administrativa han canviat i són d'una major complexitat: tenen la responsabilitat de servir a la comunitat i, al mateix temps, alguns dels seus gestors se senten fortament temptats a participar en les estratègies financeres i immobiliàries del creixement econòmic i en les intervencions de major escala. Per aquestes raons, la gestió de l'urbanisme necessita mostrar-se molt complicada, maquillar la realitat dels fets i esdevenir borrosa, tallar tot procés real de participació i evitar la transparència democràtica per ocultar complicitats amb l'especulació.

Com que augmentaria encara més l'eficàcia de les lleis i projectes urbans si els deixessin de controlar d'una vegada els urbanistes, gestors i funcionaris que segueixen actuant a la forma antiga, que són incapaços de sortir de la manera compartimentada de fer front a qualsevol intervenció, que projecten des dels seus despatxos, els *a priori* i la seva pesada inèrcia, i que en no trepitjar els barris en els quals intervenen no

poden captar les diferències. És clar que milloraria si es tinguessin en compte les investigacions multidisciplinàries, els projectes artístics, les experiències pedagògiques, els tallers dedicats a l'urbanisme i al gènere, els moviments contra la violència immobiliària i urbanística o les dinàmiques de mediació que promouen alguns sectors d'artistes plàstics i visuals, arquitectes i dissenyadors, pedagogs i professors, geògrafs i historiadors, sociòlegs i antropòlegs, que reclamen una manera participativa i sostenible de fer ciutat i territori, buscant uns mitjans d'expressió per a l'alteritat, per als grups socials més vulnerables i que tenen més dificultats per intervenir a l'esfera pública.



MADRID ABIERTO

Es recorre a l'anècdota quan no es pot explicar quelcom. Aquesta fou una de les frases amb què ens obsequià l'octubre passat l'home que també va confessar no escriure ni cartes d'amor, Jaume García Márquez, l'enginyer germà de Gabriel qui, com a vicepresident de la Fundació Nou Periodisme Iberoamericà, va atendre el grup que a Cartagena d'Índies començàvem a preparar un projecte expositiu per a l'any 2008.

Poso en pràctica la frase i heus ací l'anècdota: en una de les taules rodones d'IDENSITAT celebrada al Centre d'Art Santa Mònica el mes d'abril, mentre em barallava amb el meu portàtil per preparar la presentació de Madrid Abierto, Octavi Rofes va començar a presentar la taula esmentada amb un precís i brillant esbós de la seva opinió sobre l'art públic i la gestió social enfront la gestió cultural, i va emmarcar la seva argumentació en els conceptes oposats de *convenció/invençió* i *abstracte/situat* a l'hora d'avaluar els diferents programes i projectes a l'espai públic. Allò que jo suposava una presentació més o menys convencional s'havia transmutat sorprenentment dins el meu fur intern en un contundent plec de càrrecs contra la meua pròpia activitat professional i contra el projecte del qual anava a parlar tot seguit, enfrontats ambdós en negatiu a l'actuació de Ramon Parramon i als plantejaments d'IDENSITAT, que encaixaven com un vestit, millor dit dos vestits tallats a mida en l'esquema plantejat pel presentador transformat en sastre.

Amb la corresponent incomoditat personal, aliena suposo a la voluntat del presentador/moderador de la taula, vaig començar a explicar algunes de les intervencions produïdes dins de Madrid Abierto a les tres edicions realitzades successivament des de l'any 2004, amb el problema afegit que totes les imatges apareixien partides, no sé si per una errada del meu *powerpoint* o de la sincronització del projector. En resum, que malgrat que el meu ànim va millorar en el posterior debat, vaig viure allò com una petita decepció personal, sobre la utilitat general de la qual em vaig anar interrogant en l'immediat trajecte en taxi a l'aeroport de tornada a Madrid.

I llavors vaig recordar els ressos de l'esbronc produït en una taula rodona a ARCO a propòsit de l'*Open Spaces* de la Fundació Altadis, que després d'exposar escultures a les zones d'accés als pavellons, s'havia convertit en un concurs d'intervencions artístiques en diferents espais de la fira. A la primavera de 2002, la que llavors era directora d'ARCO, Rosina Gómez Baeza, va convocar diverses persones i institucions a una reunió perquè discutíssim un nou model que satisfés tant els patrocinadors com els pressupostos de l'art públic. Es succeïren les reunions i es va anar perfilant una proposta que vaig impulsar a partir de diferents eixos: les intervencions artístiques serien de caire temporal o efímer, es realitzarien a la ciutat, més concretament a l'eix del Passeig de la Castellana, Recoletos i el Passeig del Prado per facilitar la seva visibilitat i difusió. Tindrien lloc durant el mes de febrer, al mateix temps que ARCO, i es convocarien mitjançant un concurs internacional de projectes. A més, es dedicaria la major part dels recursos a la producció i es contemplaria igualment la remuneració dels artistes participants.

L'oposició inicial de diverses galeries, davant la suposició que podria treure atenció a la mateixa fira, la displicència amb què es van manifestar alguns crítics i, indubtablement, les errades pròpies d'un voluntarisme que anava de vegades més enllà del que és raonable, van contrastar amb una gran repercussió en els mitjans de comunicació d'àmbit general i amb l'interès i curiositat de nombrosos ciutadans i visitants. La participació fou nombrosa i de fet ha crescut molt en tres anys, fins a assolir la xifra de 658 artistes a la quarta convocatòria respecte els 234 inicials, per la qual cosa hem inclòs dos apartats específics per peces a audiovisuals al Canal Metro i d'art sonor a Radio 3. Hem modificat el sistema de selecció, amb la finalitat que el comissari escollit pugui articular millor el conjunt final, i hem incorporat unes jornades de debat en col·laboració amb la Casa Encendida. En resum, que tractem de mantenir aquest programa d'art públic en permanent revisió i intentem pal·liar les seves mancances dins les nostres possibilitats.



Malgrat tot, la inquietud sorgida a la taula esmentada a l'inici apunta a alguns punts clau d'aquest projecte. És possible, en un espai públic saturat, obrir forat per a una proposta que intenti ser rigorosa sense tancar-se en el gueto ni esdevenir un circ? I, pot fer-se amb un finançament institucional, bastant ajustat per cert, sense renunciar a la necessària independència? Com moure's en una escala d'una gran ciutat com Madrid per assolir una certa visibilitat i no caure en el pur adornament sense cap connexió amb el context social i polític? No tinc una resposta categòrica a aquestes preguntes, però sí la voluntat de seguir afinant en la seva formulació des de l'experiència pràctica desenvolupada, amb l'objectiu de començar a trobar les respostes que en bona mesura estan sempre darrere les preguntes ben formulades. I a formular adequadament les preguntes sempre hi ajuden plantejaments crítics i exigents com els realitzats en la intervenció d'Octavi Rofes esmentada a l'inici.

Anem, doncs, a la pràctica tot prenent com a exemple el projecte «Locutorio Colón» de Tadanori Yamaguchi, Maki i Kei Portilla-Kawamura, i Ali Ganjavian. La plaça de Colom i els Jardins del Descobriment foren el lloc triat pel grup per a la seva intervenció, centrada en la comunicació i en les relacions actuals entre el

Vell i el Nou Món. En el context contemporani es creuen permanentment allò que és local i allò que és global, les xarxes comunitàries i les internacionals, allò que és «micro» i allò que és «macro». A la ciutat de Madrid s'han creat en els darrers anys comunitats integrades per immigrants de països molt diferents que han crescut a un fort ritme, i són les més nombroses les que procedeixen de l'Amèrica Llatina. Els autors del projecte es van fixar en el locutori telefònic com element de cohesió social d'aquestes comunitats emergents, que articula diferents xarxes de relacions locals i globals.

La seva intervenció es va concretar en la instal·lació d'un locutori d'ús gratuït per llatinoamericans a la plaça de Colom. Van dissenyar cabines telefòniques a partir de mòduls per facilitar el transport, muntatge i desmuntatge, tant per l'operació constructiva en la pròpia plaça com per al seu eventual ús posterior en altres ciutats. Els panells de fusta premsada van reduir-ne el cost i van facilitar el tancament diürn de la instal·lació, convertida en un cub estanc a prova de vandalisme.

Tots els aspectes col·laterals a la peça i al seu ús comunicatiu van agafar una gran importància en el projecte, des de la difusió mitjançant tríptics als diferents barris d'immigrants





o el boca-orella, fins a l'organització dels torns d'ús o la recollida d'informació dels usuaris dels locutoris. A més es va comptar amb la interacció dels vianants, els usuaris habituals de l'espai o els skateboarders, així com l'eventual ús publicitari i gràfic de les cabines mitjançant l'engaxada de cartells, anuncis i graffitis o l'organització espontània d'activitats sorgides al voltant del locutori.

La producció d'aquest projecte, inclosos els honoraris i viatges dels artistes, va comptar amb el màxim de 12.000 euros assignats a cadascuna de les intervencions seleccionades. La instal·lació telefònica i el cost de les trucades, que es realitzaren entre l'1 i el 26 de febrer des de les 20 a les 24 hores, fou assumit per la Fundació Telefònica, el patrocini de la qual s'ha estès a la publicació d'una monografia sobre els resultats del projecte, que es presentarà dins del marc de les properes taules de debat de Madrid Abierto 2007.

Aquest «Locutorio Colón» tan sumàriament descrit exemplifica, en la meua opinió, la funció que pretenem desenvolupar com a eina per a la producció i difusió de projectes, amb la possibilitat en molts casos d'experimentar propostes susceptibles d'un desenvolupament posterior. I ho volem fer, com ja he assenyalat, a partir d'una convocatòria oberta de projectes, cosa que en aquests moments no només fa complex i difícil el procés de selecció, si tenim en compte l'elevat nombre de participants, sinó que produeix un clar desajust i la possible frustració pròpia i aliena com a conseqüència del reduït nombre de projectes que finalment es poden produir. En qualsevol cas, i encara que l'escala del referent –la ciutat de Madrid– pot afavorir un cert desenfocament a l'hora d'avaluar l'èxit de la iniciativa pel que fa a l'audiència i al grau de la incidència en el context social i artístic, crec que paga la pena tractar de generar plataformes específiques per a intervencions artístiques a l'espai públic.

IN_SITE 05

¿QUÈ HI HA DE L'ALTRA BANDA?

Quan el març del 2004 Maurycy Gomulicki¹ va convidar per primer cop un grup de pilots aeromodelistes de San Diego a col·laborar amb ell en un projecte artístic que s'anomenaria «Puente Aéreo», la resposta no fou positiva a l'inici. Que feia aquell parell de joves al seu club de vol prenent fotografies i fent preguntes? Per què tant d'interès a conèixer els detalls de la seva activitat? Havíem visitat diferents camps de vol de la ciutat i coneixíem l'orgull que senten els seus membres en parlar de la seva passió. Això era ja un bon senyal, però encara se'ls havia de convèncer a participar amb Gomulicki i en un esdeveniment com inSite_05, que podia representar l'oportunitat de viure quelcom rar, diferent i potser alliberador. També calia aconseguir la participació d'un grup de pilots aeromodelistes a Tijuana, de manera que l'equip de treball fos binacional. A mesura que les nostres cares van anar esdevenint familiars, les converses es van anar fent més esperançadores. La curiositat dels pilots al voltant d'allò que podia suposar l'experiència els va fer comprendre que no era tant important entendre què era inSite, o fins i tot que es tractés d'un «projecte d'art». Després d'un llarg procés d'intercanvis, de permisos i de condicionaments tècnics, el 24 de setembre del 2005 a les tres de la tarda es va realitzar l'esdeveniment de vol de «Puente Aéreo». Cinc pilots aeromodelistes de Tijuana i cinc de San Diego feien volar models aeris –dissenyats per ells mateixos en diàleg amb l'artista– sobre la llera de ciment del Riu Tijuana, just on la línia groga de divisió territorial el travessa i separa Mèxic dels Estats Units.²

L'any 2002 vaig ser convidada per Osvaldo Sánchez a comissariat de forma associada inSite_05. Com a condició havia d'anar a viure a l'àrea fronterera entre Tijuana i San Diego i un cop allà estar vinculada específicament als projectes d'intervencions –el nòdul d'inSite des del 1992.³ Des d'aquell moment vaig participar en la reflexió i la discussió activa al voltant de conceptes com *art públic*, *domini públic* i *ciutat*,

així com d'allò que es pretenia incentivar a partir del perfil de comissariat que Sánchez proposava:

«InSite_05 pretén donar un enfocament de la ciutat com un teixit social la supervivència de la qual depèn dels seus fluxos. Com a resultat, pretén impulsar experiències de domini públic i la implementació de pràctiques alternatives de ciutadania i interconnectivitat. Això, des d'una plataforma operativa interdisciplinària –basada en models crítics de camps diferenciats d'investigació o d'intervenció–, necessària per alterar l'ordenament existent dels significats urbans.»⁴

Aquestes idees van mantenir la seva presència al llarg de dos anys durant les discussi-



ons de comissariat amb els artistes convidats a concebre propostes d'intervenció a Tijuana-San Diego. La tasca de conceptualització i producció dels projectes incloïa l'exercici d'eludir la idea de ciutat com una trama urbana sobre la qual situar objectes estètics. Les intervencions apuntaven, més aviat, a generar noves experiències sensibles dins de comunitats específiques de la zona, com plataformes des de les quals posar en pràctica noves dinàmiques de pertinença i adhesió identitària. Per on comen-

1 Maurycy Gomulicki (Varsòvia, Polònia, 1969), un dels artistes convidats a participar a Intervencions, inSite_05. Va estudiar arts gràfiques a l'Acadèmia de Belles Arts de Varsòvia. Va realitzar cursos de postgrau a Barcelona, Milà i Ciutat de Mèxic. El seu treball ha estat exposat en nombroses exposicions individuals i col·lectives tant a Mèxic com a Polònia. Entre els seus projectes recents destaca PINK NOT DEAD! (2006) Viu i treballa entre Ciutat de Mèxic i Varsòvia.
2 Cada pilot va executar la coreografia del seu vol d'acord amb una peça musical triada prèviament pel programa. Els pilots i l'equip de producció es trobaven al fons del riu sense canalitzar i empraren la llera com a pista d'aterratge i enlairament. Pilots coparticipants: Alan Andere, Alejandro Guzmán, Humberto Jacobi, Gildardo de la Mora, Gerardo Ontiveros, Tim Attaway, Ray Fulks, Chuck Grim, Dickson López, Doug Rubin.
3 Des de la seva primera edició al 1992 inSite va promoure intervencions artístiques a l'espai públic de Tijuana i San Diego relacionades amb allò públic, urbà i fronterer. Al llarg de les seves subsegüents edicions –1994, 1997 i 2000-2001– inSite va anar renovant estratègies i formes de treballar. InSite_05, la cinquena edició, va disposar de quatre components. 1) Intervencions: 22 projectes enfocats a crear experiències de domini públic en el teixit social de Tijuana i San Diego. Comissari: Osvaldo Sánchez; 2) Escenaris: en el quals es van agrupar pràctiques que ultrapassen la localització urbana i comprès alhora per tres projectes diferents. 3) Converses: una sèrie de diàlegs, tallers, conferències i publicacions. 4) Exposició. Per més informació: <http://www.insite05.org> www.insite05.org | [Situational Public, inSite_05, 2006].
4 SÁNCHEZ, Osvaldo, Bypass, Perfil de comissari d'inSite_05.

1 Locutorio Colón. Tadanori Yamaguchi, Maki Portilla-Kawamura, Key Portilla-Kawamura, Ali Ganjavian. Madrid Abierto, 2006.



çar? Les dues prioritats clau de comissariat que va plantejar inSite_05 com eix primordial per al desenvolupament dels projectes foren: el caràcter processual de l'obra i la coparticipació de col·laboradors convidats. El repte era gran. No tots els artistes estaven familiaritzats amb estratègies de treball que invitessin a la transformació de les audiències massives i passives de les obres en individus cocreadors; en individus coparticipats d'un procés i el seu desenllaç. L'aposta obligava a replantejar tan la seva pràctica artística com la possibilitat de noves experiències de creació col·lectiva, en les quals es convoqués temporalment a grups heterogenis entre ells, amb un entorn i amb l'altre. Això implicava la construcció conjunta d'un lloc on l'intercanvi entre grups socials diferents és possible i, de fet, succeeix», com Maarten Hajer i Arnold Reijndorp defineixen com a *domini públic*.⁵

El procés de treball dels artistes a l'àrea Tijuana-San Diego va començar amb les residències des de l'octubre del 2003. Aquestes es van desplegar des de llavors i fins al maig de 2005. Un primer període de residències fou organitzat per petits grups d'artistes, i dedicat a proveir una introducció inicial a l'àrea i als seus actors socials. Durant aquesta estada, l'equip del comissariat va mantenir un diàleg constant amb els artistes pel que fa al perfil del comissariat, el context i els seus possibles interessos d'investigació. Els dies passaven entre les dues ciutats, anant i tornant d'una a l'altra tot depenent dels encontres amb acadèmics,

artistes, intel·lectuals i altres professionals de l'àrea. Tot i que Tijuana i San Diego són molt diferents urbanísticament, en estar immerss en el programa d'activitats –des de *field trips* fins a trobades amb especialistes de temes de la frontera– un podia oblidar-se de sobte a quin país o costat era. El recordatori podia arribar en el moment d'observar la tanca divisòria entre Mèxic i els Estats Units que entra al mar i talla el país a Platges de Tijuana. O, evidentment, en el moment d'haver de presentar a una de les garites d'entrada els documents que possibiliten l'accés a San Diego. Creuar d'una ciutat a l'altra és part de la quotidianitat de molts que viuen a la zona: és comú que un ciutadà de Tijuana tingui un apartat postal del costat americà; que els de San Diego vagin al dentista a Tijuana; que els habitants de Tijuana vagin a la feina o a l'escola durant el dia a San Diego i tornin a dormir a la seva ciutat per la nit; que els americans tinguin cases de cap de setmana a les platges de la costa de la Baixa Califòrnia o que els tijuaneus vagin de compres al país veí. El fet de viure ambdues ciutats com una mateixa regió territorial és un factor que varis dels artistes van incorporar als seus projectes.

D'acord amb els interessos particulars identificats per cada artista durant aquesta primera visita a l'àrea, es van definir els subsegüents períodes de residència. Una segona residència personalitzada fou concebuda de manera que cadascú pogués començar a definir el tema que treballaria o la seva àrea d'investigació

de manera individual. De manera semblant al calendari general de residències, es va organitzar especialment un programa de treball pels artistes residents a l'àrea, enfocat a la discussió d'estratègies d'intervenció a les dinàmiques culturals de la zona dirigides a produir domini públic. Durant la tercera residència, els artistes en conjunt van participar en taules de discussió de les seves propostes, entre ells mateixos, amb els comissaris i amb els interlocutors. La quarta residència, la majoria dels casos va estar ja enfocada a la producció dels projectes i a aquesta van seguir-li altres projectes d'estada a l'àrea, segons els requisits de cada procés.

Després de nombroses sessions de discussió del comissariat amb cadascun dels artistes i un cop definides les seves propostes d'intervenció al llarg de les residències, es va començar la tasca de convocar els coparticipants, segons la comunitat amb què desitjava treballar cadascun d'ells. Potser aquest va constituir un dels reptes més decisius tant pels artistes com pels comissaris: la invitació als coparticipants i la tasca de mantenir el contacte amb ells i alimentar el seu entusiasme un cop convençuts a participar en els projectes. Això es feia simultàniament a una altra tasca, igualment definitiva: l'adquisició dels permisos per dur a terme les intervencions en llocs específics de la regió. En més d'un cas, la producció dels projectes havia de seguir els seus cursos i la seva programació al calendari, mentre els directores executius seguien treballant per la confirmació dels permisos. Les pas-

ses a seguir per la cristallització de cadascun dels diferents projectes d'intervenció es van posar en pràctica entre la teoria i la pràctica, el carrer i l'oficina, el concepte dels projectes i la seva producció. Moltes vegades es van haver de prendre rumbos inesperats i ajustar-se a les situacions que s'anaven presentant d'acord amb els sorprenents canvis d'opinió dels coparticipants, del clima, o de l'accessibilitat per concertar amb funcionaris –per esmentar només alguns dels factors que impedié tenir el control complet del desenvolupament i desenllaç dels projectes. Després de gairebé dos anys de procés de conceptualització, d'intensos intercanvis, de recerca de permisos i de producció, el 26 d'agost del 2005 es va inaugurar el que es va anomenar la fase pública d'inSite_05, la mateixa que va durar fins el 13 de novembre del mateix any.

Des de les primeres converses entre l'equip de comissariat i fins arribar a la fase pública d'inSite_05, l'èmfasi fou sostingut en la idea del domini públic i la intenció d'implicar a comunitats específiques en la creació de noves aliances d'identitats temporals en el complex entorn fronterer. Entre d'altres, les diverses comunitats a les quals es va convidar van incloure: veterans de guerra, addictes en recuperació, dones de militars en servei, estudiants universitaris, alumnes d'escola primària, rotulistes, car crews, Djs, veïns i colons de barris de San Diego i Tijuana, maleters, pacients psiquiàtrics, emigrants, líders d'opinió de diversos grups soci-

⁵ HAJER, Maarten i REIJNDORP, Arnold, *In Search of Public Domain*, NAI Publishers, 2001, p.11
El domini públic se centra al voltant de l'experiència de la mobilitat cultural: per l'oportunitat de veure coses de manera diferent, per la presentació de noves perspectives, així com per la confrontació amb els propis patrons personals desgastats. Esser coaccionat a pertànyer no concorda amb aquesta perspectiva d'un domini públic que funciona correctament. Esser reptat a relacionar-se amb altres, sí. p. 116 [Traducció de l'autora]

als a ambdós costats de la frontera i pilots d'aeromodelisme.

Interessat en com la passió per una fantasia pot funcionar com un pont que connecta persones de procedència i ideologies diferents, Maurycy Gomulicki va convidar deu pilots de models aeris a col·laborar amb ell en la construcció de nous models d'avions i la planificació d'un espectacle de vol. El *hobby* –comunment entès com una activitat per omplir el temps lliure– és a «Puente Aéreo» el vincle entre dos grups de participants inscrits a models preexistents de pertinença social a ambdós costats de la frontera, semblants, però amb característiques culturals particulars. A partir d'un esforç de col·laboració en l'exercici de la fantasia per ultrapassar l'establert pels esmentats models, «Puente Aéreo» va proposar la posada en pràctica de diferents codis d'adhesió i representació conjunta. Aquests nous models d'associació i pertinença van anar prenent forma al llarg del procés de treball i intercanvis dels pilots amb l'artista i entre ells mateixos. Com a part de les negociacions i la invitació als coparticipants per intervenir a «Puente Aéreo», es va haver d'explicar que el vol conjunt es realitzaria a Tijuana, i algunes de les reunions de planificació a San Diego. Això implicava necessàriament el fet de crear uns i altres col·laboradors a la ciutat del veí. La possibilitat dels pilots de Tijuana de crear al costat nord-americà tenia més a veure amb l'ús del temps i què es comptés amb el visat necessari, però el pas dels de San Diego al costat mexicà era una altra qüestió. Acostumats a la convivència regulada a la seva ciutat, crear a Tijuana els representava la trobada amb el caos, i això els inspirava malafiança. Hi va haver diversos pilots dels Estats Units que van argumentar aquesta raó concreta per no participar en el projecte. A aquells que van acceptar col·laborar, inSite i l'artista els van assegurar que s'encarregarien de proveir les condicions perquè tant el desplaçament com l'estada fossin no només segurs, sinó plaents. Però aquells que veritablement van canviar la concepció prèvia dels pilots dels Estats Units pel que fa a Tijuana van ser els seus col·laboradors de Tijuana. Orgullosos de la seva ciutat i de la seva cultura, van convidar en més d'una ocasió «els americans» a volar al seu camp, i aquests van correspondre amb invitacions «als mexicans» a volar als camps de vol de San Diego. Les experiències de vol en una i altra banda són completament diferents: a San Diego, el *hobby* es considera una activitat gairebé professional després de la

feina i es du a terme amb una seriositat i sobrietat inesquible; es prohibeix beure i fumar al camp i rarament es veu a nens i parents acompanyant els pilots, amb l'excepció dels dies de competició. A Tijuana, en canvi, el *hobby* esdevé un moment de relaxació i diversió i es converteix moltes vegades en un dinar amb carn rostida, cervesa, amb família i nens al camp. La visita dels veïns d'ambdós equips al camp de vol fou part important en la constitució d'un sol equip de treball, amb respecte cap a la manera de fer de l'altre, alhora que es filtraven maneres d'operar.

La implicació entusiasta i el nivell de compromís per part dels coparticipants al llarg de la construcció dels diferents projectes fou un dels aspectes més gratificants de l'experiència del comissariat d'Intervencions. El fet permetia preguntar-se si potser els projectes d'Intervencions més que «donar la volta» a barreres físiques (la bardissa fronterera) van sortejar i actuar sobre barreres psicològiques i emocionals, tot inserint-se i intervenint a les dinàmiques de convivència i intercanvi pròpies de la zona.

Aquestes intervencions a les dinàmiques socials de la zona en molts casos van estar mancades de suports objectuals o de seus físicament identificables i funcionaven de vegades gairebé des d'una invisibilitat pública.⁶ D'alguna manera, els projectes van estar succeint durant els dos anys de procés, el qual va constituir l'obra tant com els resultats. Quan els projectes han estat esdevenint al llarg de dos anys, quines són les audiències? Potser la clau de la resposta sigui el replantejament del concepte d'audiència amb la recuperació de la idea de la seva transformació: de «massa consumidora» a individus coparticipants d'una experiència revifadora. Potser la pregunta que queda a l'aire és si serem capaços d'identificar les diferents maneres de viure i implicar-nos amb una experiència determinada i tot allò que implica. I com a espectadors, seguirem comptant amb curiositat i capacitat d'astorament davant certes subtils transformadores?

Osvaldo Sánchez conclou el seu assaig *Señuelos* amb la següent reflexió:

«Més enllà dels discursos d'art generats pel procés de les intervencions, existeix entre nosaltres la certesa que moltes d'elles van catalitzar finalment com a accions públiques sota una forma inabastable de narrativa. Un cop transcendit el punt de



deixar anar el procés –d'abandonar tot rastreig dels indicis i les visions de l'experiència, de no identificar més la seva (des)memòria “com a obra d'art”– aquelles intervencions han continuat reapareixent, deslocalitzades, com a reapropiacions (públiques) d'allò que és possible. Més d'un projecte s'ha consolidat en els imaginaris públics locals com a falla, com a reconstrucció oral d'un acte extraordinari i efímer des de fragments de memòries imperfectes, en números exponencials. Potser aquesta mena d'intervencions sedimenti en el públic, amb dificultat, com a textos oberts on heroi i autor són el mateix. Potser la seva acció diminuta sigui desafiar allò real des de l'evanescent poder dels reclams.»⁷

Quants ressos pot tenir un projecte? Pot ser que en la seva qualitat de «detonador» pugui tenir múltiples «ones d'abast» per a aquelles audiències disposades a deixar-se provocar?

Per celebrar el desenllaç de «Puente Aéreo», després de l'esdeveniment de vol el 24 de setembre de 2005, els pilots mexicans van organitzar una reunió en un restaurant de Tijuana i hi van convidar tots els col·laboradors. El convit va tenir lloc entre agraïments i elogis recíprocs envers els seus països, les seves ciutats i les seves maneres de treballar. Una vegada i una altra, els pilots van recordar el procés d'intercanvi mutu i com aquest havia obert a cadascú l'opció vital de seguir disposats a veure i experimentar el que hi ha «de l'altra banda».

6 Com a part dels projectes de les intervencions es van comissionar dos projectes d'arquitectura efímera per albergar els dos infoSites, un a San Diego i l'altre a Tijuana. Aquests centres d'informació van funcionar com a llocs d'acollida per als visitants d'inSite_05, a més de servir de plataforma per a diversos intercanvis educatius. Les àrees de consulta van disposar de vídeos d'entrevistes als artistes de les intervencions, connexió digital al website d'inSite_05, accés als projectes comissionats per la xarxa i peces que incloïen so, llibres i compilacions al voltant de l'art públic, la ciutat i les pràctiques artístiques de procés i coparticipació. En aquests pavellons es podien trobar textos descriptius de cadascun dels projectes d'intervencions que funcionaven com una mena de guia, així com els calendaris d'activitats, segons els caps de setmana d'inauguració i mapes que ubiquen les seus dels projectes. En el cas de projectes amb seus deslocalitzades, mòbils o temporals, es trobava informació al voltant del mode com s'articulaven.

7 SÁNCHEZ, Osvaldo, «Señuelos», a [Situational] Public, inSite_05, 2006. p.349

1 Soy Madrid. Simon Grennan i Christopher Speramio. Madrid Abierto, 2005.
1 Puente Aéreo. Maurycy Gomulicki.