

STREET ART CONSERVATION

MURRAL

OBSERVATORIO DE ARTE URBANO

ARTISTA Y COMISARIO. COMISARIO Y ARTISTA. DE LA CALLE AL MUSEO



Num. 5
Agosto
2017

MURAL
Street Art Conservation
nº5. Agosto 2017

Edita: Observatorio de Arte Urbano.
Madrid ISSN 2444-9423

INDICE

Presentación	pág 4
Arañar el mundo y <i>hackear</i> el mapa digital. Las firmas de los artistas verticales en los espacios híbridos. Santiago Morilla	pág 5
Con vello público (y II). Sentadas al sol entre artistas y comisarios. Jordi Pallarès	pág 11
Aún seguimos atravesando el desierto. Notas simples desde la orilla Ludovico Von Däniken en conversación con Avelino Salap	pág 19
Acuerdos y desacuerdos en la calle entre artista y comisario: La experiencia de Grip Face y Jordi Pallarès. Grip Face	pág 25
Comisariado de arte mural público. Bilbao. Elena Calderón Aláez.	pág 32

PRESENTACIÓN

En este número y desde diferentes puntos de vista se aborda la relación intelectual entre artista y comisario, desde el momento preciso que deciden enfrentarse juntos a la presentación artística de obras en el espacio público. En su relación se intuye lo que valora cada uno del otro y -en el caso del artista auto-comisariado o del comisario en busca de artista- los objetivos a conseguir. Lo particular y lo íntimo se mezcla con "lo común", de todos, para crear un núcleo en la base histórica de la ciudad que ha de navegar entre el discurso descriptivo de una idea y el proceso creativo.

El objetivo es abrir nuevas líneas de investigación en las que analizar las posibilidades de conservación de expresiones contemporáneas desarrolladas por y para el espacio público. La influencia de varios aspectos -tiempo y lugar- comprometen las diferentes perspectivas: la del artista, el educador, el historiador del arte, el galerista o el ámbito de la conservación-restauración, que no son iguales ni llegan a las mismas conclusiones, pero están condenadas a entenderse.

Las puestas en escena, ya sean grandes o pequeñas, son igual de ambiciosas en la difusión de su contenido y se articulan en un diálogo imprevisto con su entorno y dentro de un contexto multicolor que, a veces, resulta espectacular.

Desgranar el origen de ese "producto" creado, en el que se parte de lugares (mentales) diferentes, ofrece múltiples posibilidades para el debate. Ambas visiones, como caras de una misma moneda (la del artista y la del comisario) se ven abocadas a plantear cuáles son los puntos que les separa y los que les une. En cada caso particular, la acción del comisario será diferente a la del artista y su aportación intelectual no deja de ser una contribución creativa.

Tal y cómo se ha hecho en números anteriores, se ha optado por respetar la forma de expresión de los autores, en contradicción con las indicaciones académicas, en cuanto a palabras y expresiones como street art, Street Art, arte urbano, Arte Urbano, grafiti, graffiti o Graffiti, y no se han unificado

porque refuerzan la expresión de las ideas de cada autor. Un análisis objetivo las definiría todas como "intervenciones contemporáneas", fuera de otro tipo de etiquetas, aún cuando no existe un término de consenso, ese puede ser el término general más aproximado.

El arte público y el arte urbano, en boca de sus protagonistas -confundidos o no- se mezclan sin importar dónde está el límite que separa el arte popular del arte contemporáneo. Así pues, estos artículos plantean vías en las que seguir profundizando, ya que la acción del comisario ha cambiado y no se limita a la selección de obra, la producción textual y la elección del diseño; se sugiere la valoración de su participación y si debe formar parte de la documentación de las propias producciones, que se ven marcadas profundamente por decisiones que afectan a la supervivencia o desaparición de algunas de ellas.

Conservar intervenciones en la calle supera el concepto de colección pública institucional, tradicional, e implica valores que tienen que ver con el contexto, la memoria colectiva y sus particularidades. Antes de que se decida quién, qué y cómo almacenar el registro de obras artísticas de la calle, para que sea públicamente accesible, se habrán perdido cientos o miles de obras que navegan a la deriva por la red.

Elena García Gayo

"La teoría de Brandi es también una invitación a encontrar la teoría correspondiente al arte Moderno y Contemporáneo. El Grupo Zero, los informalistas, el arte Pop, y el nuevo Situacionismo y sobre todo la fotografía como la de Andrea Grusky y las instalaciones, como por ejemplo "il pesecane" de Damien Hirst" *(Althofer, 2007:54).

*ALTHÖFER, Heinz; y BEHRMANN-FRIGERI, Marion (2007). "La teoría di Cesare Brandi e l'arte moderna" en: Cesare Brandi oggi, Prime ricognizioni, Atti del Convegno 2008, Padova, Il Prato, pp. 51-54

ARAÑAR EL MUNDO Y HACKEAR EL MAPA DIGITAL. LAS FIRMAS DE LOS ARTISTAS VERTICALES EN LOS ESPACIOS HÍBRIDOS

Santiago Morilla.

RESUMEN

Las recientes intervenciones artísticas *site-specific* realizadas en diálogo con el registro satelital y su inclusión en las nuevas cartografías digitales, no sólo plantean nuevas reflexiones en torno a nuestra acción sobre el planeta y el poder unificador de la tecnología, sino también sobre el papel del arte en relación con la instrumentalización del territorio como mercancía o soporte publicitario.

Palabras clave: mapa, *mapping*, cartografía digital, intervenciones públicas, intervenciones específicas, arte público, arte digital, arte urbano, ecología, política, estética, comisariado

VERTICALIDAD Y EXPERIENCIAS HÍBRIDAS

La primera imagen completa de la Tierra fue tomada desde la misión Apollo 17 en 1972. Dicha imagen, conocida como *Blue Marble* y que ha sido reproducida hasta la saciedad desde entonces, ayudó en parte a que tomáramos conciencia del planeta como soporte donde se reflejaban nuestros trazos. Tuvieron que pasar treintatres años para que no sólo los astronautas y la NASA pudieran disfrutar de las imágenes que los satélites y las misiones espaciales tomaban de nuestro planeta, a millones de kilómetros. El 29 de junio de 2005 nació *Google Earth*, como programa de cartografía satelital gratuito, y *Google Maps*, un servidor de mapas que gracias a los avances en la triangulación de los datos georeferenciados GPS fundía las imágenes en alta resolución que proporcionan los satélites posibilidad de husmear por calles, azoteas y demás espacios públicos y

semipúblicos. Ya sabemos que los avances tecnológicos e informáticos han ido de la mano de los intereses bélicos (recordemos que Internet nació en la década de 1960, dentro del programa de defensa norteamericano DARPA, las siglas en inglés de la *Defense Advanced Research Projects Agency*) y,



Foto 1: Blue Marble” NASA, FUENTE: <https://www.nasa.gov/content/blue-marble-image-of-the-earth-from-apollo-17>

por supuesto, la cartografía digital vía satélite no iba a ser una excepción. Su uso permitía y permite aún el espionaje político-militar al tener un conocimiento muy preciso de los recursos naturales, características

topográficas, infraestructuras y otras informaciones relevantes de los posibles territorios de interés estratégico para que un ejército pueda planificar cualquier “acción” sobre ellos. Pero además, con todo, el nacimiento del monopolio cartográfico abrió otras posibilidades para la práctica artística como herramienta para interpretar y cuestionar las visualizaciones y las ficciones en los datos cartográficos. Desde entonces, la visualización espacio-temporal de nuestro planeta se ha convertido en un nuevo soporte narrativo, una herramienta de comunicación del retrato hiperreal² de nuestro tiempo. Recordemos que, ya desde el inicio de los tiempos, quien poseía el mapa poseía también el poder del viaje y la conquista, de la misma manera que actualmente quien tiene acceso a la información tiene el poder de manipularla y formalizarla en ideología. Y si afirmamos que sin duda *Google Earth* y *Google Maps* son hoy monopolio incontestable en la representación cartográfica de nuestro planeta, también podríamos advertir que (como indicaba Jean-François Lyotard) que únicamente el disenso es capaz de evitar la subordinación y generar una experiencia de emancipación. Por eso, y no por otra razón, algunos artistas disidentes -como operadores del plano simbólico que somos- hemos comenzado a *hackearlo* de forma analógica -físicamente sobre el terreno- pero también de forma digital interviniendo directamente los sistemas de visualización, quizás para denunciar imposiciones ideológicas, quizás para señalar injusticias o intereses ajenos al espacio procomún. Se trata así de buscar las limitaciones de un territorio y forzar su sistema de representación mediante intervenciones específicas de irrupción en el sistema³ con una nueva práctica artística. Y no es nueva por el hecho de que se actualice el paisaje⁴ -algo que llevamos siglos haciendo- sino porque el espectador -al igual que turista y usuario- depende de un novedoso agente unificador que hace las veces de filtro omnipresente: el satélite. Estas intervenciones artísticas *in situ* tienen en cuenta la captura fotográfica vía satélite y su futura inclusión o censura en la documentación in visu de los softwares cartográficos. Además, interpelan muy directamente al poder político-militar y al perezoso turista de sofá, espectador de una exhibición global que sobrevuela el planeta desde el ordenador o *smart-phone* sin aparente esfuerzo físico y económico. Nos hemos convertido en híbridos, analógicos y digitales, a la vez ciudadanos espectadores y usuarios

expectantes. El turismo del “viaje horizontal” convive con el “viaje vertical”⁵, algo que homogeniza la experiencia estética y termina instrumentalizando el territorio, como aquel escenario donde fotografiar y documentar el “yo estuve allí e hice esto”, engrosando el infinito repertorio de “postales” que sólo pretenden demostrar que la experiencia de la acción fue real, y que se posó físicamente sobre el trofeo. Es muy difícil recorrer todo el planeta para contemplar los geoglifos y las intervenciones gigantescas que recoge el satélite. Estoy pensando en los safaris o tours virtuales que usan las cartografías digitales como guía hipertextual, convirtiendo el planeta en un museo al aire libre. Ese es en mi opinión el peligro: asociar planeta a museo, territorio a muro, paisaje a exposición. Ojalá, el territorio, la tierra madre, no siga siendo usado como soporte cadáver donde taguear un -más o menos- narcisista obituario de nuestro paso por ella.



Foto 2 “To where you came from” (Dibujo realizado con tractor sobre campo de labor, Morille, Salamanca, España © 2012 Santiago Morilla)

Respecto al papel del artista, echo en falta una pregunta previa a la intervención ¿Qué puede aportar la intervención artística a la comunidad, al usuario digital... y al planeta? ¿También tenemos que reafirmar la individualidad frente a la alineación urbana en la cartografía digital? ¿Vamos a repetir las modas del muro en el mapa? ¿Lo micro en lo macro? ¿Queremos un mismo y homogéneo mural cartográfico? ¿Gentrificamos el planeta con “mensajitos” más o menos ocurrentes? ¿Tiene sentido talar

miles de árboles para escribir nuestro nombre georeferenciado y que los satélites lo usen para enfocar su óptica? ¿No sería mejor fundar un bosque con la misma intención? Si instrumentalizamos así el soporte de la comunicación, el precio que deberíamos pagar como humanidad es matarnos como mensajeros.

COMISARIAR E INSTRUMENTALIZAR EL TERRITORIO Y SU CARTOGRAFÍA DIGITAL

Si el planeta es ya soporte de exposición –real y virtual- podríamos preguntarnos por la necesidad y naturaleza del comisariado. Si como artistas –o artistas- queremos burlar los límites cartográficos y ”mapear” nuestro arte y sus mensajes, al menos tenemos que considerar que uno de los comisarios de nuestra exposición colectiva, siempre abierta y pública, es en última instancia *Google Corp.* Y es un *curator* tecnológico y político, un *chief curator* pasivo (quizás no consciente de serlo) pero implacable, que tiene la última palabra y que dejará exponer o no las imágenes en función de los intereses que cuestionen directamente su status quo. Sin embargo, hay intervenciones artísticas que pueden funcionar –y de hecho funcionan ya- como marcas de agua, como huellas temporales de acciones sobre el territorio que terminan eludiendo los filtros de visualización del *curator* y que quedan integradas en los sistemas de representación cartográfica, suponiendo una transformación radical del entorno, no menos importante que la experiencia y la idea que tenemos del entorno mismo. De entre todas esas firmas, las hay que no son autoreferenciales y no dependen exclusivamente del *artworld* ¿Podrían ayudar a reanimar conciencias, o simplemente certificar la defunción del planeta? Me hago la foto delante del monumento intervenido, y me pregunto si el cadáver ante el que poso es, en definitiva, también un monumento.

Entonces, si en nuestro diálogo con la cartografía digital hemos burlado al *chief curator* ¿es necesaria la mirada del otro comisario, el artístico? Sí, si opera como altavoz, negociador, dinamizador y compilador de un saber adscrito a su postura política.

Entonces, el enfoque *curatorial* más interesante, desde mi punto de vista, sería aquel que no sólo documenta las obras ya realizadas, participando en el llamado “mal de archivo” del comisariado actual, o que tan sólo se plantea los dispositivos de exhibición, engrosando la legión de comisarios que participan a su vez en el también llamado “mal del dispositivo”. Los artistas más interesantes a los que acompañar serían aquellos que no instrumentalizan el territorio como cadáver donde tatuar su firma porque asumen que el espectador es un intérprete activo, harto del metalenguaje autoreferencial del arte, que no sólo hace esfuerzos por inventar sus propias traducciones de lo que ve para apropiarse del relato artístico, sino que además habita y convive, la propia obra, como actor principal en la cota cero del territorio y busca su emancipación también de la representación cartográfica digital (como decía Jacques Rancière). Hay comisarios que –conocedores de las problemáticas de las intervenciones públicas y las cartografías digitales- tejen redes entre artistas cuya obra también considere la organización de la vida cotidiana y las relaciones personales en las que nos definimos unos y otros. Una red que obras y acciones artísticas que luchan por la recuperación de lo estético en toda su potencia activadora de los micropaisajes personales y que, además, nos referencian en el plano social y político.

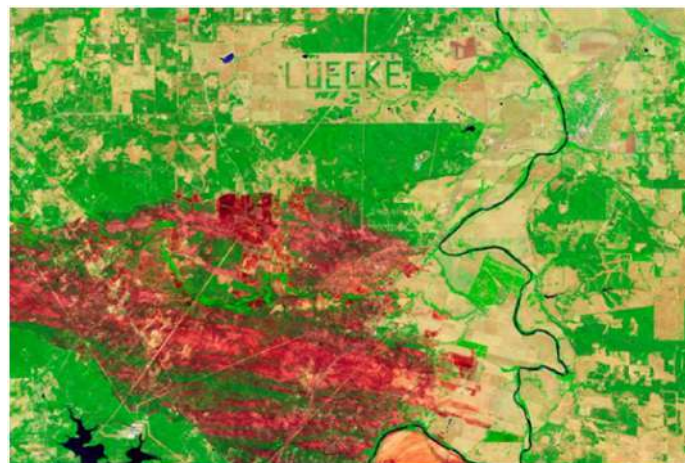


Foto 3 “LUECKE” (Firma realizada mediante la tala de árboles en Texas, EEUU)

Fuente: <https://goo.gl/daSzcb> (16-08-2017)

Personalmente, como artista que interviene e irrumpe en la representación del paisaje, creo que falta una buena exposición actualizada sobre arte y cartografía digital. Algo que me lleva a pensar en la necesaria involucración personal e intelectual del comisario desde campos de conocimiento híbridos, que se muevan entre el arte público y el arte digital, entre el arte relacional y la visualidad en la era global. Como artista, pretendo aumentar la conciencia en torno al uso del mapa, y del paisaje como campo de batalla, porque creo firmemente que nos movemos en varios planos de acción y representación de la realidad de manera simultánea y casi esquizofrénica, y, mediante las intervenciones artísticas, podemos cuestionar no sólo los significados de los flujos de información, comprendidos en nuevos medios y soportes digitales, sino también nuestro papel como habitantes parásitos de un planeta enfermo. Por eso, para mí, las intervenciones en el espacio público no existen ni tienen sentido sólo y exclusivamente en la calle, sino también en internet y en sus visualizadores cartográficos, algo que para muchos es ya la única realidad “objetiva”. Y es aquí donde la producción artística tiene un medio específico que invita a pensar y actuar para que: 1. Lo público y/o gratuito no sea monopolio de representación que opere como verdad única, 2. La falta de privacidad no sea usada para fines comerciales abusivos, 3. Lo representado –el planeta- sea instrumentalizado como soporte publicitario o medio de análisis para especuladores financieros, 4. La propia práctica artística nos invite revertir el progreso entendido como constante aceleración de la producción y el consumo donde el territorio es “propiedad” a la que exprimir, buscando la rentabilidad económica inmediata, en un mundo y una economía mundial de café para todos.

Esta práctica artística de la que hablo tiene en cuenta la creación y la restauración –del territorio, del planeta, del paisaje- en una sola dirección. A nivel de suelo, no se trata de restaurar la *Spiral Jetty* del artista norteamericano Robert Smithson o las intervenciones *site-specific* del artista Jorge Rodríguez Gerada para que se vean bonitas desde arriba, o gastarnos lo indecible en repintar las obras en los tejados de *Remote Words* o los *Lagographs* de Eduardo Kac, ni de repasar la jardinería textual de Jean Daviot para que se siga enfocando cenitalmente. A nivel “aéreo”, tampoco se

trata de invertir en repositorios cartográficos digitales (históricos) que nos mientan sobre la realidad para anestesiarnos, algo que es completamente posible a día de hoy. En mi opinión, se trataría de una “restauración activa” que desacelerase el progreso al que apelaba Walter Benjamin⁶, diseñando sobre el terreno las acciones que posteriormente quedarían registradas por el satélite, como ejemplos de que el arte puede hacer que la revolución pendiente, la ecológica, también sea atractiva. Porque, parafraseando la famosa frase del poeta y músico Gil Scott-Heron esta “revolución no va a ser cartografiada”... ¿o sí? Depende de cómo actuemos sobre los mapas. Los artistas podemos deconstruir sus límites, desenmascarar su instrumentalización por parte del poder para detonar, de nuevo, la crítica a la razón cartográfica del conocimiento del mundo.

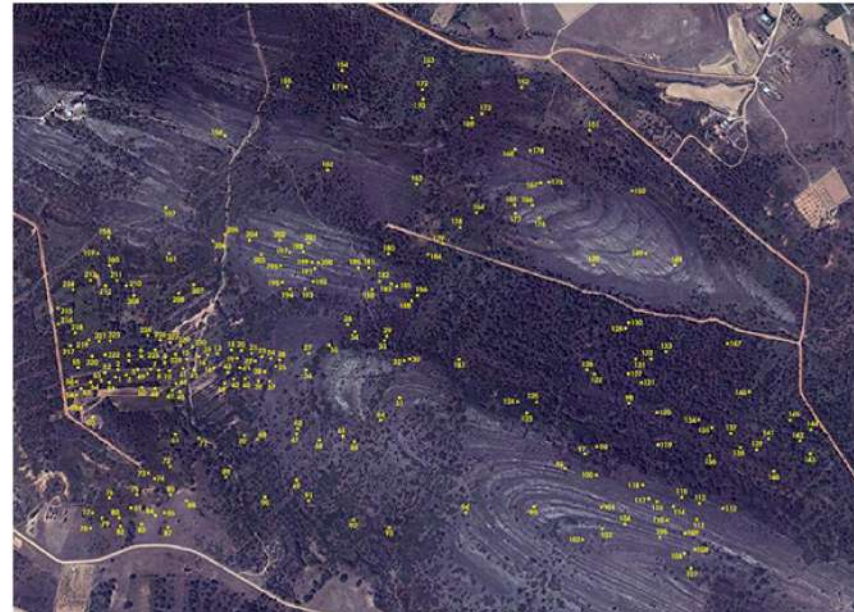


Foto 4 “FUNDAR UN BOSQUE” (Dibujo en proceso de crecimiento realizado mediante la plantación de árboles, Santa María de la Vega, Zamora, España) © 2016 Santiago Morilla

REFERENCIAS

- [1] GPS: Siglas en inglés de *Global Positioning System*, que se pueden traducir como Sistema de Posicionamiento Global.
- [2] La hiperrealidad, como concepto que se trabaja en el campo de la semiótica y la filosofía postmoderna (Jean Baudrillard, Daniel J. Boorstin y Umberto Eco, entre otros) puede pensarse como “experimentar la realidad a través de la ayuda de otro”. Ante la incapacidad de nuestra consciencia para distinguir la realidad de la fantasía, la tecnología está permitiendo la sistemática sustitución de la realidad por una interpretación de la misma.
- [3] El término hacking hace referencia a la acción de irrumpir o entrar de manera forzada en un sistema de cómputo o en una red, además de la acción de explorar y buscar las limitaciones de un código o de una máquina.
- [4] Alain Roger entiende por artialización la intervención artística del hombre en la naturaleza, transformándola en objeto de contemplación estética.
- [5] Término el de “turista vertical” que es utilizado por el escritor, ensayista y filósofo español Santiago Alba Rico en oposición al tradicional “turista horizontal” que cruza fronteras mediante los medios de transporte tradicionales, horizontalmente, sobre el terreno. El “turista vertical” penetra ultra-verticalmente y se traslada virtualmente por el mapa sin moverse de su casa.
- [6] “El concepto de progreso ha de ser fundado en la idea de catástrofe. El que las cosas «sigan así», eso es la catástrofe. Ésta no es lo que en cada momento está por delante, sino lo que en cada momento está dado. Así, Strindberg – en *¿Hacia Damasco?* - : el infierno no es que tengamos por delante – sino esta vida, aquí”. Benjamin, Walter. (1996) *Obra de los pasajes*, Convulto N. En “La dialéctica en suspenso”, p.146, Santiago de Chile, ARCIS-LOM.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBA RICO, S.** (2006) “Breve reflexión sobre el turismo de masas”. Artículo en *Diagonal*, nº 35.
- BENJAMIN, W.** (1996) *Obra de los pasajes*, Convulto N. En *La dialéctica en suspenso*, p.146, Santiago de Chile, ARCIS-LOM.
- LYOTARD, J.F.** (1998) *La condición postmoderna*. Ed. Cátedra.
- MARTIN PRADA, J.** (2012) *Prácticas Artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Akal, Madrid.
- RANCIÈRE, J.** (2010) *El espectador emancipado*, Ellago Ensayo, Castellón.
- ROGER, A.** (2007) *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca nueva.
- SCOTT-HERON, G.** (1970). *The Revolution Will Not Be Televised*. En *Small Talk at 125th and Lenox*. Flying Dutchman Records.



Santiago Morilla es artista, investigador y docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y en la TAI –Transforming Arts Institute- de Madrid. Se especializa en Media Art en el “MEDIA Lab” en la "University of Art and Design", Helsinki. Su práctica artística se centra en las intervenciones específicas que se integran en la cartografía digital y en los proyectos con claves abiertas hacia las narrativas de desaceleración y compromiso ecológico.

hola@santiagomorilla.com
www.santiagomorilla.com
[facebook.com/SantiagoMorillaArt](https://www.facebook.com/SantiagoMorillaArt)
twitter.com/santiagomorilla

CON VELLO PÚBLICO (yII). SENTADAS AL SOL ENTRE ARTISTAS Y COMISARIOS.

Jordi Pallarès.

RESUMEN

Intervenir significa tomar parte, interceder en algo. En calidad de turistas o de ciudadanos, no podemos evitar ser partícipes de los innumerables conflictos que se dan en el espacio público. Como fenómeno artístico, popular e institucionalizado, el arte urbano está intercediendo en las dinámicas ciudadanas desde varios niveles de actuación en los que artistas y comisarios (y quizá otros agentes) deben redirigir sus respectivas miradas, encontrarse y negociar.

Palabras clave: espacio público, negociación, intervenciones urbanas, artista urbano, comisario, práctica curatorial, prácticas colaborativas.

*We are the people that rule the world
A force running in every boy and girl
All rejoicing in the world
Take me now' we can try
“We are The People”, Empire Of The Sun (2000).*

La mesa de mi casa es extensible, pero bien sentados caben ocho. Plegada caben cuatro. En el día a día, mi marido y yo nos sentamos uno frente al otro pues provoca que nuestra comunicación visual y oral fluya. Aun así, no siempre coincidimos ni nos entendemos en todo. Cuando tenemos invitados y hay que “abrir” la mesa, invertimos unos instantes para reflexionar sobre la cantidad. Ocho caben bien, pero la cena acaba convirtiéndose en dos grupos de cuatro u ocasionales grupos de dos. En los locales públicos, por adecentados que estén y presuponiendo un buen diseño de espacio, suele

pasar lo mismo. Si a eso añadimos movimiento y, en ocasiones, un significativo ruido de fondo, la atención disminuye y el entendimiento acaba resultando complejo. Las conversaciones pueden verse reducidas a frases cortas que se responden con muecas de asentimiento y sonrisas sustitutas de emoticonos, o bien convertirse en discusiones jocosas de alto volumen que acaban contaminando acústicamente la mesa de al lado. Se trata de los clásicos factores de la comunicación que posibilitan, o no, que esta se lleve a cabo de la mejor manera.

LA CONCIENCIA DEL ENTORNO: ¿DE QUÉ ESTAMOS HABLANDO?



Foto 1. Palma. Baleares. 2016.

11 © Jordi Pallarès

Muchas son las aproximaciones existentes para definir lo que ocurre en la calle, para acercarse a las actuaciones -artísticas o no- que con mucha, poca o ninguna conciencia contribuyen a la transformación de ese lugar en continua construcción, que es la ciudad. Términos que intentan dar forma a algo que, tomando prestado el concepto al desaparecido Bauman, siempre fue líquido. Un espacio que, susceptible de ser abordado desde muchas ópticas, disciplinas y ámbitos, se resiste a ser definido, modelado, acotado, realizado, absoluto, finalizado, eterno.

Pero también como Bauman comenta, ese estado líquido no presupone siempre ser conciente de esos cambios. Es más, se suele pasar página sin procesar lo que sucede, acumulando capas y sustratos e ignorando las razones y el contexto en el que han surgido cada uno de ellos. Y es que el espacio público procede así de orgánico. Richard Sennet acierta definiéndolo como aquel lugar que provoca que dos desconocidos se encuentren, vinculando ese desconocimiento previo al anonimato. Una interesante aproximación si partimos de que ese lugar supone un escenario compartido e imprevisible para que nosotros, actores, deambulemos e interactuemos sin olvidar al otro. Quizá sin mirarlo, pero no sin ignorarlo. Cada uno verá si quiere ahí primar lo singular, lo propio, lo de uno mismo (empoderándose en la identidad del “yo soy como soy y tengo mis derechos”), o actuar desde lo común, lo compartido.



Foto 2. Intervención de Santiago Morilla en las Ramblas de Barcelona (Derivas Babilónicas, PEEP SHOW, 2017) © Jordi Pallarès

Un "nosotros" como primera persona del plural que no se disfraza de masa, sino de ciudadano capaz de compartir ideales para hablar desde lo etimológicamente político. Probablemente, esto se refiera ya a la esfera pública. En cualquier caso, encuentros y desencuentros que ponen de manifiesto las relaciones de poder entre unos y otros.

Más allá de la labor de comisario, mi intención como ciudadano para con lo público es la de construir y transformar. Ser crítico a la vez que pro-activo con lo que ocurre. Situarse en el espacio público desde esa perspectiva supone no ignorar dónde se está. Sin dejarnos impresionar por lo que vemos (algo complejo por la propia saturación icónica que sufre el propio espacio urbano, y por el oculoctrismo actual) y evitando caer en la egoísta apropiación de aquello que compartimos y co-financiamos con nuestros impuestos, ese simple estado de conciencia es fundamental. El propio concepto de ciudadanía aún tanto a comisarios como a artistas, gestores culturales, políticos, representantes de asociaciones de vecinos y otros agentes susceptibles de participar de determinados proyectos. Independientemente de nuestro poder de ejecución particular, lo artísticamente profesional presupone ahí cierta responsabilidad con lo público. Muchas son, pues, las preguntas que podríamos hacernos al respecto, pero... ¿qué supone negociar en la calle? Existen multitud de motivos sobre los que reflexionar y muchos puntos de vista que considerar. Todo es susceptible de ser cuestionado por parte del ciudadano, aunque no todo debería ser discutible. Los intereses personales e interlocutores son tantos que, a menudo, las negociaciones resultan poco viables. Y sentarse a dialogar acaba siendo algo insólito o cansino, según se mire. Desde lo que se entiende por prácticas artísticas colaborativas y dialógicas, podría resultar contradictoria la figura de un comisario en proyectos que se desean autogestionados por los distintos agentes sociales antes sugeridos, sobre todo en lo que respecta a determinados perfiles de comisarios. Estamos hablando de “relaciones basadas en la reciprocidad y la horizontalidad entre un conjunto heterogéneo de agentes que (en el arte colaborativo) se reconocen como coproductores, procurando disolver así el rol pasivo que tradicionalmente se supone para el espectador”¹. Todo ello conectado con el

concepto y fenómeno de la cultura participativa, la real, se entiende. Para empezar, ¿quién debe formar parte de ella? ¿Quién representa a quién? ¿Dónde está la frontera entre lo popular y lo profesional, entre lo subversivo y lo institucional, entre lo comunitario y lo personal? ¿Nos podemos plantear cambiar ciertas normativas contextuales y ciertas tradiciones? ¿Debería la ciudad poder “actualizarse” como cualquier *app*? ¿Acaso los políticos electos no deberían estar capacitados para poder tomar decisiones al respecto, previa consulta técnica y profesional, o debería consensuarse todo entre la población, independientemente de su formación e intereses? ¿Cuál es el público implicado e interesado en lo realmente público? Y, a pesar de la artísticidad con la que muchos liberan mensajes, ¿hay que seguir reproduciéndolos hasta la saciedad entre la población a modo de pintadas viscerales, sumándose estas a los macromuseos globales al aire libre? ¿Cómo artistas, comisarios o ciudadanos, acaso no somos responsables de controlar y difundir nuestros propios mensajes? Retomando el discurso de Rosalyn Deutsche, lo público es conflictivo por definición, pero eso debe plantearse como una reflexión constructiva y procomún, y no como un handicap, que impida avanzar en nuestras posibles negociaciones. Ante mi desconocimiento de los límites de lo participativo, me planteo cómo conjugar lo democrático y lo público sin caer en demagogias y poder ser realmente transformadores en nuestras acciones.

LUGARES PARA CODIFICAR Y DECODIFICAR: EL ROL DEL ARTISTA Y EL DEL COMISARIO

Llegados a este punto, la figura del comisario en espacios *outdoor* es tan cuestionable y necesario como lo puede ser en proyectos *indoor*. Dependerá de modelos e intenciones y, cómo no, de proyectos y artistas. Mi manera de trabajar es muy básica. Ofrecer un diálogo bidireccional constante con el artista y los posibles mediadores, formalizando preguntas sobre intenciones, procesos y contextos en los que todo ello va a darse. Parafraseando los planteamientos de Consonni, “no se trataría tanto de definir una metodología para analizar un objeto siguiendo códigos preestablecidos, como de estar abiertos a explorar los múltiples interrogantes que la propia acción plantea”².

De todos modos, la creatividad en el espacio público (y en el privado) ¿es exclusiva de los artistas? Los perfiles dobles y versátiles suelen aportar miradas cuando menos interesantes (pájaro y ornitólogo al mismo tiempo³). Por otro lado, muchos “artistas urbanos” siguen reproduciendo esquemas de actuación similares a los que podrían desarrollar en galerías y museos. Esa libertad de expresión que provoca el espacio público conlleva que todas y todos los que interfieren en el mismo puedan llevar a cabo el trabajo que gusten y con el formato que consideren más adecuado, pero no es lo mismo ir a consumir arte a un lugar legitimado para ello que encontrarlo en “tu” espacio diario y cotidiano. Esa “producción” debería conectarse con la propia representación del espacio, identificando —tal y como vaticinó Lefebvre— lo vivido y lo percibido con lo concebido. Y claro está que el arte puede, entre otras cosas, “embellecer” el entorno, pero sin privarse de ignorar lo que ahí ocurre y con cierta reflexión sobre lo que está aportando. Bien es cierto también que, como práctica cultural, el arte puede y debe contribuir a fomentar el pensamiento crítico en la población. De ahí que “salga” de los espacios cerrados y se plantee esa incidencia respecto a sus propias intenciones, aunque sea, a veces, desde esa inconsciencia de lo subcultural y lo lúdico. Una necesaria y catártica burla que, en localizados casos, torna con el tiempo una práctica artística consciente. El clásico juego del toma y daca entre adolescentes (ciudadanos) e institución que plantea cíclicas propuestas de autogestión ante la privatización de lo público fomentado por las propias instituciones. Actuaciones “al margen” que, a diferencia de generaciones anteriores, “están más preocupadas por la ocupación espacial, las relaciones vecinales y la autoprotección y vigilancia”⁴. Podemos optar a tener una cierta visión global o pseudocéntrica de los nuevos sistemas de control, pero ¿somos capaces de dimensionar su magnitud? ¿Qué podemos hacer al respecto desde nuestro micropaisaje. Sin entrar en lo que supone el fenómeno de la *gentrificación* como transformación perversa de ciertas zonas “empobrecidas” de la que algunas instituciones participan, el arte urbano está contribuyendo a crear ciertos cotos cercanos a parques temáticos. Artistas y comisarios caen, a menudo, en la acción egoísta de ver realizado “su proyecto”, documentarlo y empezar a preparar otro,



Foto 3. Mawatres y Jordi Pallarès en *Getting up, PEEP SHOW*, Barcelona, 2017) © Jordi Pallarès

sea cual sea la ciudad que lo permita o la institución que lo provoque. En su sobresaturación de imágenes, el fenómeno del *Street Art* ha generado multitud de festivales sin identidad propia que apenas se diferencian entre sí y que no aportan discusión ni reflexión alguna. Es ahí donde artistas y comisarios —juntos o por separado— deberían plantearse el qué y el cómo de sus respectivas actuaciones ya que, al fin y al cabo, ambos son co-responsables para con lo público respecto a sus decisiones. Aun así, y a diferencia de la figura del comisario, la condición de artista urbano ha adquirido cierto reconocimiento entre la población en lo que llevamos de siglo, proyectándose sobre este un rol de cierta heroicidad, por servir de altavoz a las posibles quejas de la población sobre las decisiones de aquellos que ostentan el poder (una identificación que a muchos no supondrá nada nuevo, a pesar de que los escritores de graffiti de aquí vivieran otra realidad en los años ochenta y noventa). Si el espacio público tiene sus propias maneras de funcionar, siendo la ciudad un ente mutante con individuos de toda índole (los que lo gestionan y los que no) como protagonistas, ¿cuál es realmente el papel del artista urbano al respecto? ¿Y qué pinta ahí un

comisario? Si la masa es susceptible de ser manipulada como tal, y muchos de los trabajos en el espacio público son globales y unidireccionales, ¿cómo valorar todo aquello que permita organizar, reorientar, decidir, proponer, provocar desde lo individual hacia lo colectivo? ¿Cuáles deberían ser los márgenes, las condiciones y las consignas de las negociaciones que conllevaría todo ello? La experiencia curatorial conlleva varios niveles de actuación. Entre ellos, la de *freelance* en talleres e itinerarios participativos por la ciudad concertados por asociaciones de vecinos, partidos políticos, museos, grupos de estudiantes, etc... ofreciendo pistas para precisamente dimensionar lo que supone intervenir la ciudad. Ese “acompañar a pie de calle” suele ser agradecido en muchas de las ocasiones pues aúna a grupos que se van tornando heterogéneos a medida que van creciendo. Raras veces remunerado, los hay que critican esa labor pues parece que lo que “surje en la calle” no necesita ser explicado desde determinadas perspectivas profesionales (¿oficiales?). Bien es cierto que existe una gran experiencia histórica en trazar recorridos presenciales en el espacio urbano y rutas alternativas por la ciudad, pero ¿acaso la visión de un profesional no puede provocar pensamiento crítico? Y, retomando el espíritu de Jane Jacobs, ¿cómo llevar a cabo esa reconquista espacial del ciudadano sin mediación alguna? Hablando precisamente desde lo profesional, es preciso reivindicar los retos de aprendizaje que supone trabajar en y sobre el espacio público. Dar visibilidad a los conflictos que subyacen, hacer y hacerse preguntas a lo que ocurre sin olvidar nuestra condición de ciudadanos. Compartir esos procesos con un “espectador” que camina y observa sus espacios cotidianos, mientras se interactúa o no con los protagonistas de esa intervención, contándole parte de la historia de ese lugar (“su historia”), preguntando, interesándose, aun cuando las frases habituales sean: “¡qué bonito!, ¿cuánto tardáis en hacer eso?, ¿qué mano tienes?, a mi me gustan mucho estas cosas...” A veces, por qué no decirlo, ese compartir pasa también por sentirse un elemento hostil al aterrizar en una zona donde no se es bienvenido. Como si no se hubieran respetado los códigos no escritos propios del lugar, sintiéndose extraño (¿externo?), bajo presión ocular y con una sensación de estar en lo que ya “es de otros”. Los mismos que llevaron a cabo en su momento su propia apropiación sobre lo y los que ya antes

estaban allí. Historias de asentamientos que se repiten en la dinámica ocupacional del espacio público que, por otro lado, nos resitúa en la experiencia identitaria del reconocimiento (la visibilidad de unos es la invisibilidad de otros). Pensándolo bien, ¿para qué un proyecto artístico en el espacio público si no hay intención sobre el mismo, si se trabaja de espaldas a la gente, si se acumula sin sumar, si solo se ve la pared que tenemos enfrente? ¿No es paradójico volcar en la ciudad un trabajo intimista y encriptado? ¿La energía que se deposita en la versatilidad y el *tototerrenismo* por parte de quienes intervienen no debería invertirse en una devolución a la ciudadanía? Se podría cuestionar tanto la figura del comisario como la del propio artista urbano en muchos proyectos artísticos *outdoor*, pero cuando ambos trabajan en horizontal y bajo una mirada transformadora, ese *pack* tiene mucho sentido. Paralelamente, algunos artistas urbanos no acaban de valorar el trabajo intelectual (no visible) y de gestión del comisario, desaprovechando el aprendizaje bidireccional antes mencionado. Un cierto orgullo y desconfianza que impide reconocer aquello que otro agente cultural pueda aportar en su discurso sobre lo público. Un no verbalizar intenciones que resta objetividad en ese marco de actuación.

DIMENSIONAR LA EXPERIENCIA Y NEGOCIAR CON LO PÚBLICO

La protección o conservación de intervenciones urbanas supone todo un tema que despierta desencuentros y que remite a la necesidad o no de museizar aquello que se da en la calle. En apariencia paradójico por su condición de efímero, muchas de las intervenciones surgen bajo intenciones puntuales de aquellos que emiten (y han emitido) mensajes más o menos artísticos, y por la devolución y reacción que estos han provocado en un determinado contexto por parte de unos ciudadanos que en ese momento “ocupaban” esa zona o barrio. Hablamos de lo que nace como finito, desmaterializado como la propia acción de ser, pasar y dejar nuestro rastro vital. Más allá de “lo artístico”, son muchos los factores que contribuyen a que un mensaje pueda no ser codificado. Por otro lado, centros culturales y museos internacionales intentan, con mayor o menor acierto, dar sentido a la

conservación de una práctica artística ausente todavía de un relato que contemple todos los aspectos de su génesis, producción y consumo (los de antes y los de ahora). Muchas preguntas y críticas surgen frente a determinados intentos de “organizar” todo ello. Lo generacional, lo patrimonial, lo subcultural, lo comunitario, lo público, lo institucional, lo *outsider* (vocablo que pierde el sentido desde el momento en que se utiliza) categorías todas susceptibles de ser resignificadas. Es cierto que la técnica tradicional garantiza que las intervenciones murales puedan ser “movidas” bajo pretextos de conservación, protección o patrimonialización. La cuestión es a dónde, quién debe opinar sobre ello y qué intención justifica esa acción. Negociar y renegociar eso entre artistas, comisarios, conservadores, dueños de inmuebles afectados, ciudadanía, coleccionistas, instituciones, es el gran reto. Los conflictos y las contradicciones de unos y otros se hacen más visibles que nunca.



Grip Face. FiNAL. Bilbao, 2016. © Jordi Pallarès

Por un lado, parece que las instituciones de corte progresista pretenden oficializar ese tipo de intervenciones, domesticándolas sin más para no vetar una práctica artística hoy por hoy más cercana a la ciudadanía. Una voluntad política paternalista sin postura clara que apenas ofrece debate entre los profesionales del sector. Dada la presencia y la popularidad de este tipo de prácticas en el espacio público, valorar la dimensión y la temporalidad de lo que ya está hecho y de las delicadas dinámicas de lo que se está haciendo supone un ejercicio que las instituciones deberían plantearse. Paralelamente, muchos artistas urbanos continúan reivindicando su autoría desde lo ilegal, olvidando su condición de ciudadano. Por otro lado, comisarios y gestores culturales aterrizan en ese ámbito sin demasiada conciencia de lo que supone actuar en el espacio público, y ante la obligación de explicar, de una vez por todas, el porqué de la heterogeneidad de este tipo de prácticas en las que lo amateur y visceral se funden con lo profesional e intencionado. De ahí que dimensionar la experiencia intervencionista en el espacio público suponga un ejercicio a valorar desde diferentes voces. Conservar lo que hay y hablar de lo que hubo sigue siendo algo a debatir, pues cualquier historia contada es de por sí algo perverso desde el momento que se cuenta por quien no la ha vivido. Y aún contando con testigos oculares, se trata de un hecho que no solo afecta al hipotético autor, sino también a aquellos que lo vieron en un determinado momento. La inevitable ficción y visión hegemónica de muchos relatos históricos. En ese caso, la perspectiva del comisario como narrador posible podría ser necesaria y complementaria a la del artista, instigando al ciudadano y haciéndole partícipe de los procesos propios del arte contemporáneo. Estamos hablando de prácticas artísticas relacionales que pueden tener más o menos incidencia sobre aquellos y aquellas que lo ven y van a verlo (los medios de comunicación y el espacio público *online* cobran ahí mucha importancia, sobre todo cuando se trata de un proyecto que suscita cierta polémica en forma y/o en contenidos). Experiencias susceptibles de agitar lo que ocurre en la ciudad. Otra cosa es que el ciudadano conozca los códigos para que el mensaje en cuestión llegue, o que se resignifique lo existente en un trabajo de mediación con la ciudadanía, sin olvidar que la artísticidad que conlleva una determinada acción o mensaje no tiene por qué ser relevante para el ciudadano. En todo caso, puntualmente

significativo en tanto en cuanto se proyecte y le provoque algún tipo de reacción (incluso la indiferencia podría llegar a ser significativa). Recuperar, pues, ciertos murales y piezas (semi)desaparecidas supone todo un ejercicio en el que plantearse el porqué y el para quién, sobre todo si los artistas ya no pueden pronunciarse. A pesar de considerar su “legado” como resultado de su generosidad para con la ciudad (una acción discutible si nos referimos a la práctica del graffiti), se trata de un tema ciertamente ilegal sobre el que discutir con respecto a los derechos de propiedad y autoría. Dicho esto, restaurar piezas *in situ*, moverlas de su lugar original o, simplemente, intervenir en el espacio de la ciudad deberían ser acciones que transgredieran lo técnico y lo estético, adquiriendo sentido en lo sociológico, lo cultural y lo político para intentar contextualizar los factores y condicionantes que han contribuido a que eso se haya generado. El verdadero reto consiste en que una determinada apropiación de lo público no logre consensuarse como arte, sino como un proceso revelador para un grupo significativo de individuos en relación a un espacio común. El valor de lo que vemos subyace precisamente en la acción puntual de determinados agentes culturales de poner en jaque a sus iguales y a las instituciones. Actuaciones para un público de lo público que ponen sobre la mesa, una vez más, la necesidad y el aprendizaje de lo conflictivo. Problematizar cuando todo parece normal. Deambular por la ciudad con la suficiente conciencia política que permita una desobediencia civil crítica con lo que aparece. Si los muros de las calles han sido siempre redes sociales *avant la lettre*, estamos hablando de espejos en los que lo singular y lo plural se miran cara a cara. Acciones que obligan a repensar nuestras relaciones con los demás y con el propio espacio de una ciudad que sigue creciendo a cualquier precio. Saquemos las sillas a la calle y sentémonos al sol, como antaño, a negociar.

REFERENCIAS

1. FONTDEVILA, O. “Comisariar arte colaborativo, ¿colaborativamente?”. Texto publicado en Antonio Collados y Javier Rodrigo (eds.): *Transductores* 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias. Centro José Guerrero. Granada, 2015. <https://goo.gl/wdsR7M> (18-8-2017).

2 y 3. Como apropiación crítica que las artistas Cabello/Carceller hacen de una afirmación de la artista sueca Ann-Sofi Sidén, Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo se plantea como un proyecto de investigación que “se caracteriza por su intento de identificar las claves teóricas, filosóficas y metodológicas de un modelo de análisis que diera respuesta al cambio social y a la desestabilización epistemológica que han afectado a la evolución del concepto de producción en el arte contemporáneo y la manera en que las prácticas artísticas ocurren dentro de las distintas condiciones de producción actuales”. En su texto introductorio, Consonni —investigando fórmulas experimentales para crear esfera pública, con los feminismos y las prácticas colaborativas como hoja de ruta desde la edición, la producción y el comisariado— comentan cómo, desde el análisis cultural, se sienten “obligadas a diseñar un nuevo marco interpretativo para identificar algunas de las dimensiones que están siendo determinantes en la aparición de una nueva cultura en este cambio de época que acontece”. “Producción cultural. ¿Fabricar jaulas para pájaros libres?”. Texto perteneciente a la publicación Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo. Consonni, 2016.

4- Según Jorge León y Ana Ruiz, ciertos movimientos obreros *skin head* actuales recuperan el significado original y antirracista de los setenta bajo su lema ACAB (*All Cops Are Bastards*) con una nueva implicación y apropiación del espacio urbano. *All Cops Are Bastards* y el derecho a la ciudad. <https://goo.gl/GCTsD8> (11-3-2017).

BIBLIOGRAFÍA

- BAUMAN, Z y LYON, D.** (2103). *Vigilancia líquida*. Ed. Austral. Barcelona.
- DEBORD, G** (1967). *La sociedad del espectáculo*. Ed. Pre-textos. Madrid.
- DEUTSCHE, R.** *Agorafobia*. <https://goo.gl/eGKxTa> (18-8-2017)
- GROS, F** (2015). *Andar. Una filosofía*. Ed. Taurus. Madrid.
- JACOBS, J.** (1992). *The Death and Life of Great American Cities*. Vintage Books Ed. NYC.
- LEFEBVRE, H.** *La producción del espacio*. <https://goo.gl/xf1xGi> (18-8-2017)
- MARTIN, J.Y.** *Une géographie critique de l’espace du quotidien. L’actualité mondialisée de la pensée spatiale d’Henri Lefebvre*. <https://goo.gl/J7SijB> (18-8-2017)
- OMODEO, C.** “L’arte allo stato urbano”. Artículo publicado en el catálogo del proyecto Street art. Banksy&CO. Palazzo Pepoli. Bologna. 2016.
- PALLARÈS, J.** “Portes sense destinació, un conflicte obert en l’art urbà”. Artículo en catalán publicado en el periódico “Ara Balears”. 18-12-16.
- PALLARÈS, J.** “Reconquerir la ciutat que volem”. Artículo en catalán publicado en el periódico “Ara Balears”. 19-9-15.
- PALLARÈS, J.** “Con vello públic (I). Posibles instrucciones sobre la mesa a negociar”. Texto incluido en el volumen “Antes de que suceda” correspondiente a Laboratori B, una experiencia colectiva coordinada por Fernando Gómez de la Cuesta. Edición a cargo de Es Baluard. Museu d’Art Modern i Contemporani de Palma. Palma, 2017. Catalán/castellano. <https://goo.gl/TvAjWa>
- SENNET, R** (2014). *L’espai públic. Un sistema obert, un procés inacabat*. Ed. Arcadia. Barcelona.



Jordi Pallarès es docente, educador visual, comisario e investigador sobre el espacio público y la esfera de lo representacional *on y offline*.

Desarrolla su trabajo desde Palma (Islas Baleares), investigando sobre la identidad y la representación en la esfera pública. Miembro del IAC y de INDAGUE, desde 2012 es también coeditor de VB_exposición visible <http://www.vbvb.es/> un proyecto curatorial impreso sobre trabajos inéditos en el espacio público.

jordipallaresolive@gmail.com

www.jordip.com

<https://www.facebook.com/jordipallaresolive>

AÚN SEGUIMOS ATRAVESANDO EL DESIERTO. NOTAS SIMPLES DESDE LA ORILLA. LUDOVICO VON DÄNIKEN EN CONVERSACIÓN CON AVELINO SALA

RESUMEN

Ludovico von Däniken, comisario y artista; Avelino Sala, artista y comisario. El diálogo que se presenta es una conversación entre dos artistas-comisarios que han desarrollado un trabajo conjunto a lo largo de los años, un diálogo continuado que aquí se formaliza en ideas de proyectos ya realizados que aluden a temas relacionados con el arte público como espacio para el conocimiento.

Palabras clave: arte público, dialogo, intercambio, colectividad, sinergias.



Foto1: El enemigo está dentro, disparad sobre nosotros, 2008, Neón,
Instalación *site specific*. Intervención en WIP, Estocolmo, 200 x 700 cm.
©Avelino Sala

Ludovico von Däniken: Entremos en materia directamente ¿Qué es hacer arte público y cuándo comenzaste/comenzamos?

Avelino Salas: Recuerdo plantearnos esto en los talleres de verano de arte público en Gijón, en la Fundación Municipal de Cultura. Allí crecimos -y hablo en plural porque tu veraneabas con nosotros- unos cuantos artistas bajo la tutela de Fernando Castro Flórez, el maestro Javier Utray, Nacho Criado, Valcárcel Medina, Carmen Calvo y muchos otros... Nos cuestionaban todo, nos daban caña, nos llevaban al límite. Aprendíamos en una semana de verano más que en todo el año. Eso sí, nos ponían verdes. Nos forzaban a pensar y pensar sobre “el por qué” “el para qué” y el “¿es eso arte público?”. Después ya fuimos creciendo, cada uno gestionó y amplió su carrera como artista y comisario en todos los sentidos. Actualmente yo desarrollo proyectos de arte público con diferentes agentes y comisarios, aparte de trabajar como artista.

Recuerdo especialmente la primera pieza de arte público que hice, una continuación de la muralla romana de Cimadevilla en Gijón con botellas de sidra en un programa de intervenciones en el casco antiguo. Es una pena porque sólo me queda una fotografía localizada de esa pieza. ¡Aún no había ni cámaras digitales!

L.V.D: Me gustaría preguntarte acerca de lo que queda, justo hablas de que esa pieza no tiene casi documentación. ¿Qué sentido le dan los propios artistas a la conservación de la obra? ¿Qué es lo que nos queda? ¿Hay conciencia de que debemos quedarnos con algo? ¿O quizás deliberadamente con nada?

A.S: Los tiempos han cambiado, en unos años, de una manera brutal. Ahora el artista esta muy obsesionado con la documentación de la obra, la cuidamos de una manera exagerada. Somos unos maniáticos en ese sentido. Parte de la obra del artista actual es esa documentación, además. Hay artistas que trabajan con el archivo como material de referencia, incluso. Eso es pieza y documentación a la vez.

Las imágenes o el video es lo que nos queda para trabajar, cuando las obras son efímeras o tienen un tiempo de vida limitado. El video es una técnica de trabajo que es muchas veces eso, obra y documentación. Dentro de mi producción, por ejemplo, tengo obras de video que son un registro de lo que ocurrió en un espacio y un tiempo concretos. En cuanto a la fotografía, muy similar, al final siempre trabajamos a través de la red o de publicaciones con la difusión de nuestro trabajo y necesitamos esas imágenes de la intervención, *performance*, etc. Es en definitiva una parte esencial en nuestro trabajo.

L.V.D ¿Cuál es el último proyecto de "arte público" que has desarrollado o en el que has participado?

A.S Hace unos días, junto a Fernando Gómez de la Cuesta, cerramos de manera muy satisfactoria el taller curso "Public Address. El arte público como espacio para la disensión (intramuros-extramuros)" era una propuesta teórico-práctica sobre las nuevas formas de intervención artística en el espacio compartido, que culminó con la presentación pública -el sábado 1 de abril- y en los propios espacios exteriores del museo, de las acciones e intervenciones específicas realizadas por los participantes en el taller. Esas acciones híbridas, mestizas, se convirtieron en arte público por unas horas. La idea principal del proyecto era trabajar entre los dos límites del museo Es Baluard, por ser un espacio museístico tan particular (recordemos que es un fortín amurallado). Entonces nos planteamos trabajar en esas lindes del perímetro del Es Baluard, ni dentro ni fuera. Junto a los artistas que participaron en el proyecto conformamos tres piezas maravillosas de manera colectiva: desde una pieza crítica con el contexto político en la isla, en plena

ebullición, pasando por la problemática del turismo masivo y los diversos problemas de gentrificación, a la ausencia de libertad de expresión a través de una *performance*.

Como ves, los artistas fueron de alguna manera tutelados por nosotros dos, los "comisarios". Se genera en estos talleres un ambiente de empatía muy interesante que conforma un espacio de intercambio de ideas muy intenso. Es, un poco, el grado de intensidad que aparece entre el comisario y el artista de manera continua.

A.S. ¿Tú que has desarrollado tu carrera en un contexto anglosajón, cómo ves la relación artista-curador desde esa perspectiva?

L.V.D. He de puntualizar que entiendo la escena del arte como algo global. Hemos de olvidarnos de etiquetas locales. Vivimos, como bien sabes, un proceso de "bientalización" global. Todo es muy parecido en todas partes. Los agentes van a salto de mata de evento en evento. El arte, como todo proceso contemporáneo, se ha perdido en esos caminos.

El comisario es -y tú lo sabes bien porque trabajas aparte de conmigo con otros que son muy cercanos a ti- un amigo, un cómplice. Yo veo que los artistas lleváis desarrollando durante años proyectos vitales con comisarios concretos. ¿No lo ves tú así?

A.S. Sí, que es verdad, que al final el nivel de trabajo al que se llega con comisarios cercanos se diluye de alguna manera con la amistad. En mi caso concreto trabajo con comisarios de toda índole más o menos cercanos, pero es cierto que el contacto de amistad que tengo con tres o cuatro no es el mismo que con los otros y eso se nota en los proyectos.

Después, en el ámbito de lo colectivo, otro de los proyectos a desarrollar son las relaciones difusas entre unos y otros. Y con esto me refiero al colectivo en el que participamos, desde críticos, como José Luis Corazón Arduro o Gómez de la Cuesta, comisarias, como Blanca de la Torre o Imma Prieto, artistas como PSJM o Eugenio Merino. Y en este colectivo, en este magma, desarrollamos diversas líneas de trabajo. Pero la más clara es la edición de una revista. Revista Sublime.

Por ejemplo, en aquel especial de arte público que hicimos sobre intervenciones en el espacio recogimos diversas fotografías de instalaciones y piezas efímeras de arte y presentamos la revista a modo de catálogo/revisión de obra importante para nosotros.

Casi todo lo que nos queda son las publicaciones, porque las piezas en el espacio público acaban desapareciendo.

LVD: Tú gestionaste en la Academia de España en Roma un programa de encuentros de arte público ¿no? ¿Cómo fue esta experiencia? ¿Que aportó y como fue el intercambio entre artistas y comisarios?

A.S: Sí, al año siguiente de ser becario de la Academia, María Rosa Sossai, una comisaria italiana especialista en video arte, y yo mismo le presentamos al director de la Academia un programa para el año siguiente de intervenciones y acciones en el espacio que titulamos “El arte de la hospitalidad”. Nuestra idea siempre fue invitar a artistas y comisarios a “intervenir” en la Academia. Nos basamos en esta idea, que incluíamos así en la presentación del proyecto: “En su texto Hospitalidad, Jacques Derrida considera la acogida como un regalo ofrecido sin ninguna contraprestación o principio de reciprocidad, mientras el estatus de anfitrión en la doble acepción de quien alberga y de quién es anfitrión, recuerda el filósofo francés, pone a todos en la condición de experimentar la otredad. Aunque la responsabilidad hacia el otro siga siendo uno de los temas éticos que mayormente influyen en el pensamiento actual, sus principios son reducidos a una serie de normas y obligaciones político-estratégicos, por las leyes de inmigración en salvaguardia de la seguridad, a los sistemas de alarma para las cámaras de vigilancia”.

Partiendo de estas consideraciones, el programa que desarrollamos en la Real Academia de España en 2011 se articuló en tres fases: conferencia, exposición y ciclo de *performance*. Con todo esto se construyó una obra relacional, esto es, intercambiamos visiones de la realidad, establecimos puntos de encuentro destacando similitudes y distancias, y actuamos juntos en algunos espacios de la Academia que normalmente son inaccesibles al

público externo - la biblioteca, la cocina, el templete de Bramante, el salón de retratos o el jardín.

Se conformaron unas sinergias muy interesantes, con proyectos consistentes a veces en un sólo gesto, como fue el de Muntadas de abrir todos los cajones de los salones de la Academia, o la acción de Teresa Margolles, que trajo cordeles de la morgue de Ciudad Juárez con los que fue haciendo una cuerda que salía de un muro y acababa en otro, en homenaje a las víctimas.

Domingo Sánchez Blanco junto a Castro Flórez presentaron una video *performance*, y Berta Sichel dio una conferencia. Como ves nada “material” quedó de aquellos encuentros que se desarrollaron durante todo el año pero fue maravilloso.

A.S: Recuerdo aquella intervención que me comisariaste en Suecia, en Estocolmo, con la pieza ANXIETY. Allí sí que se pasaba del espacio de lo privado a la calle. La intervención se hizo en un gran ventanal y no quedaba clara la diferencia. ¿Qué relación guardan estos dos lugares (comunes)?

L.V.D: El arte es una herramienta para poder comunicar. Recordarás que en vez de usar el espacio de la galería nos pareció mucho más interesante trabajar hacia fuera. Ese espacio estaba en un cuarto piso de un edificio que se encontraba en un cruce de caminos, un punto de intercambio a las afueras de la ciudad. Delante se cogía el tren y pasaban las autopistas, era el lugar perfecto para comunicar esa idea de ansiedad de la vida capitalista “desatada”. Así que en la cristalera y con unas letras gigantes colocamos con vinilo la palabra ANXIETY, y encendimos las luces de la galería y unos focos, cuantos más, con los que creamos una gran caja de luz. Dentro se generaba una especie de juego de luces y sombras, aunque no había nada dentro. El vacío, pero un vacío cargado de contenido, una gran paradoja.

L.V.D: Háblame ahora de qué artistas, que hacen “arte público”, te interesa más y cómo son las relaciones con ellos.

21 **A.S:** Tú bien sabes que, al final, con lo que te quedas es con esa suerte de



Foto 2. Anxiety, 2007. Vista desde el exterior © Avelino Salas



Foto 3. Anxiety, 2007. Vista desde el exterior © Avelino Salas

“guardia pretoriana” de artistas, así que nombraré a gente de mi generación y que me es cercana. Artistas con los que a veces colaboro o trabajo. Por dar algunos nombres, me gustaría referirme por ejemplo a Pelayo Varela, un artista “raro”. Estoy preparando con él un proyecto de intervención en el espacio exterior del Centro Niemeyer de Avilés. Él trabaja con la idea de autobiografía pública, llevando al ámbito de lo público aquello que es muy íntimo. Creó el Centro de *Arte Ego*, que era un mueble de su casa donde invitaba a montar exposiciones. Una pieza maravillosa que nos habla de cómo lo público entra en lo privado. Justo el camino inverso.

Me interesa mucho también el trabajo de Santiago Morilla, con sus intervenciones en azoteas, obras de tamaño monumental, y que sólo se pueden ver a través de satélite, de Google Earth o desde un dron o una avioneta. Es una manera de “camuflar” el arte mural en horizontal, no en vertical como estamos acostumbrados. Su presencia es relativa, su visión diferente. Me parece una manera de abordar el *street art* de una manera



Foto 4. Proteus project, 2009, Cerámica transferida y papel pegado en las calles de Londres, Instalación site specific, A foundation, Londres, 90 x 120 cm. ©

completamente diferente y mucho más inteligente.

Me parece absolutamente radical y maravilloso el trabajo de Nuria Güell, que ha alcanzado un punto muy maduro como artista. Ella hace intervenciones reales en el ámbito de lo social, su trabajo está traspasando el ámbito de lo simbólico para llegar al de la realidad, es eso que podríamos llamar



Foto 5: Proteus project, 2009, Cerámica transferida, Instalación site specific, A foundation, Londres, 90 x 120 cm. © Avelino Salas

También me interesa mucho el trabajo de Chus García-Fraile, cómo es capaz de aunar en la calle trabajos que vienen directamente del hogar. Recuerdo un Madrid Abierto en el que colocó por el paseo del Prado varios *post-it* que tenía en su nevera, llevados a tamaño monumental, con cosas como “Pablo tienes pollo en la nevera” y similares. Es un ejercicio de abrir las ventanas metafóricas de tu casa para que todos lo vean.

Me parece magnífico el trabajo de Daniel García Andújar, un artista que

domina como nadie el ámbito de lo público en el espacio de la calle, pero también el espacio de la red, el espacio de la publicidad y muchos otros ámbitos de lo público que finalmente conforman capas de lo que entendemos como sociedad.

Creo que uno de los artistas que también mejor controlan el espacio público es Paco Cao, generador de, entre otras cosas, concursos de belleza con obras de museos. Actualmente está llevando a cabo una de estas piezas en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, donde los cuadros son los concursantes y el público vota. Es un sagaz controlador además de los medios de comunicación (material que incorpora a su obra), apareciendo en *mainstream* y dando gran visibilidad a sus proyectos y, en definitiva, al arte público en general. Y podría seguir así con muchos más...

En definitiva el arte público y la relación entre artista y comisario es un trasvase, un diálogo continuo, un intercambio. Son dos voces diferentes que acaban cantando al unísono. Heráclito decía que "la verdad aparece en el choque de dos voces contrarias". Pues eso, supongo que todo arte es un diálogo y que todo lo que se comprende como arte público es un cúmulo de situaciones que se generan por diferentes medios. En palabras de Tarkovsky, "el artista se transforma en ideología", y yo creo que el comisario lo mismo.

El arte es eso, un inconformismo compartido. Una ideología que se va construyendo.



Avelino Sala, (BA) Hons degree Critical Art Practice,
Brighton University.

Es artista plástico, actualmente prepara proyectos para varios museos. Su trabajo como artista le ha llevado a cuestionar la realidad cultural y social desde una perspectiva tardo romántica, con una mirada crítica y poco cómoda en un continuo explorar el imaginario social e intentar meter el dedo en la llaga para comprobar el poder del arte como generador de espacios de experimentación capaces de recrear nuevos mundos.

Ha participado en Bienales como la de Valencia, Anámnesis, Encuentro entre dos mares (2007), Poles Apart t/ Poles Together project, 51 Bienal de Venecia (colateral 2005) en la Bienal del Fuego de Caracas (2006), VideoZone V Bienal de video Arte de Telavit (2010), Nightcomers, 10 Bienal de Estambul (colateral 2007), Bienal del fin del mundo (2011), Bienal de Video Arte de Puebla, en México (2014) y en la Bienal de Istmo Centro Americano de Guatemala (2014) entre otras.

avelinosala@hotmail.com
www.avelinosala.es



Ludoviko Von Däniken, (BA) Hons degree Critical Art Practice,
Brighton University.

Es comisario y artista. Ha trabajado con el arte político y crítico como medio expresivo. Sus participaciones en los 90 en bienales como las de Helsinki y la de Estocolmo le ha dado una presencia como comisario internacional destacado. En la actualidad prepara un libro sobre la capacidad del arte como espacio regenerador personal y su trato con el planeta y la ecología como arte público definitivo desde su retiro voluntario en algún lugar de Islandia.

ludovicovondaniken@gmail.com

ACUERDOS Y DESACUERDOS EN LA CALLE ENTRE ARTISTA Y COMISARIO: LA EXPERIENCIA DE GRIP FACE Y JORDI PALLARÈS

Grip Face

RESUMEN

Este es el resultado del trabajo conjunto y reiterado en el espacio público. Una charla entre Jordi Pallarès -comisario- y GripFace -artista- en la que se intercambian opiniones sobre lo que está ocurriendo “ahí afuera”, sobre el propio deambular del arte urbano hoy y sobre las heterogéneas miradas de todos aquellos y aquellas que especulan sobre ello.

Palabras clave: muralismo, comisariado, indoor, *outdoor*, artista urbano.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Podría denominarse como oportuno o casual el encuentro entre un artista y un comisario, pero las casualidades no existen y las miradas se captan deseosas de ser retroalimentadas. Eso fue lo que ocurrió cuando Jordi Pallarès se encontró cara a cara con GripFace. Una admiración que pronto se convirtió en mutua, pues los dos coincidieron en sus maneras de entender las prácticas artísticas urbanas. A partir de ahí, han surgido colaboraciones y, sobre todo, complicidad y entendimiento a la hora de trabajar, lo que ha permitido provocar proyectos en los que el espacio público acostumbra a ser el “lugar” elegido, sin descartar espacios *indoor* y publicaciones.

Jordi Pallarès: Probablemente, “lo nuestro” no sea muy común, pero me atrevería a decir que el perfil de artista urbano no es, de entrada, fácil para alguien que se plantea combinar el trabajo *horizontal* con lo profesional. Dos ámbitos que se perciben antagónicos. Del mismo modo, que un comisario

atterrice e investigue en ese *cul de sac* llamado *street art* debe, quizá también, asombrar a según qué artista.

GripFace: No es solo el trato profesional el que nos une, la amistad y la confianza hacen que todo sea más fácil a la hora de encarar un proyecto juntos. Generar esa forma de trabajo horizontal entre "curator" y artista es esencial para el buen entendimiento de ambos y que todo fluya.

AUTORRETRATO A DOS. PROYETO BLACK FACE. SC GALLERY. BILBAO, 2016



JP: En ese sentido, ¿qué podría aportar un comisario? ¿Es lo mismo comisariar un proyecto *indoor* que uno *outdoor*? ¿Hay comisarios y comisarios? ¿Cómo describirías nuestra experiencia, y otras que hayas tenido?

GF: Creo que hay muchas clases de comisarios y que su papel varía, dependiendo del proyecto. En la actualidad estamos viendo gran cantidad de festivales relacionados con el "arte contemporáneo urbano" y que ya están comisariados por los propios artistas que conocen bien el terreno. Tanto los proyectos expositivos como los proyectos de arte público tienen sus roles diferentes a la hora de ser comisariados, el estudio previo, el medio donde se realiza el proyecto, etc. No todos los comisarios saben trabajar en este medio. No es lo mismo exhibir una obra en un *white cube* que en la calle. En muchos casos el comisario hace un papel de gestor y en tantos otros se implica de una manera intimista y directa con el artista.

JP: Según lo que dices, ¿puede realmente beneficiar a un artista urbano trabajar con un comisario que investiga sobre el espacio público? O, dicho de otro modo, ¿es posible vincular ahí teoría y praxis? y ¿los artistas pueden autocomisariarse un proyecto? ¿Cómo entiendes tú esa práctica?

GF: Es positivo que haya un segundo punto de vista para el creador y no solo eso ofrece un comisario sino un replanteamiento a favor del trabajo del artista. Pero, no siempre es necesario porque hay artistas que tienen buenas dinámicas de trabajo con curadores y otros que no tanto, ni las necesitan. Depende del artista y del proyecto. Respecto a lo otro que me preguntas, no creo que gestionar un proyecto sea lo mismo que comisariarlo. El enfoque de un comisario hacia un proyecto es de una complicidad y una implicación distintas a las de un gestor, pero sí que creo que un comisario tiene que ser buen gestor y facilitar en cierto modo el trabajo del artista.

JP: Estoy de acuerdo contigo. Un comisario debe además de aportar, provocar, instigar, confrontar, y evitar que el artista acabe haciendo lo que siempre hace, para conseguir así proyectos en los que ambos crezcan. Y sí, también una buena gestión es fundamental. Vertical y horizontal. Si a eso añadimos que determinadas prácticas

artísticas en el espacio público empiezan a ser ya muy recurrentes en determinadas zonas o ciudades especialmente intervenidas y que el papel de las instituciones acaba siendo, en la mayoría de los casos, el de sacar un beneficio político que se traduce en maquillar barrios abandonados. ¿Cómo entiendes el espacio público y cómo te planteas actuar en él?

GRIP FACE. PALMA. BALEARES. 2015.

GF: El espacio público va mutando continuamente. Hoy en día es un espacio que está más enfocado para pequeñas parcelas privadas que para el uso comunitario y social. Actualmente las plazas públicas están invadidas de terrazas de bares y no se promociona otra actividad que no sea el consumo. Las instituciones públicas son inteligentes y saben sacar partido político de lo que ellos consideran una moda: el "arte urbano". No profundizan sobre él. Yo diría que mi papel en esto es el de rastreador, con el objetivo marcado de buscar los espacios adecuados para intervenir. Empecé muy temprano a realizar intervenciones en el espacio público, porque siempre tuve esa curiosidad por la cantidad de información y de grafismo que encontramos en este, y sobre todo por ese papel efímero y cambiante que tiene todo. A veces resulta difícil diferenciar lo que es una intervención efímera y la que no lo es (o no pretende serlo). La corta vida de muchas de las obras que nos encontramos en la ciudad forma parte de esa esencia vital, y no estoy hablando de grandes murales...

JP: Hablas de transformación de lo efímero, pero no todos los artistas urbanos trabajan desde esas premisas. ¿Cuál es tu opinión cuando desde una institución, galería o el propio artista pretenden "conservar" una determinada intervención "suponemos" que legal?

GF: El único problema que veo ahí es que se genere un exceso de "muralismo" y que se implante el fenómeno de hacer proyectos porque está de moda y no por un interés real de crear contenidos... Por otra parte, creo que es positivo que haya entidades que apuesten por proyectos de esta índole y apoyen a los artistas con medios y recursos. En ese sentido, me gustaría recalcar un tema que nunca se habla. El de los recursos que se necesitan para generar arte público. Saber diferenciar lo

que son proyectos personales de lo que son meros encargos... ¿Qué opinas?

JP: ¿Hablas de recursos públicos? Bueno, siempre depende de la estrategia que uno tenga para intervenir. En cualquier caso, lo importante es poder trabajar bien y, cuando no se tiene lo que uno precisa, valorar si merece la pena llevar a cabo ese proyecto o guardarlo en un cajón. Otra cosa es cuando las instituciones se plantean provocar algo artístico en el espacio público, ignorando el qué y el cómo, pero no dotan los proyectos de lo necesario para que eso suceda con éxito. Tú y yo sabemos de qué hablamos... Aunque el arte (urbano) no debería depender de los recursos públicos, cuando se plantea desde allí, hay que tener presente cuestiones como la profesionalidad y la dimensión social que eso puede llegar a tener. Hablando de proyectos ¿te preocupa realmente que lo que haces tenga una cierta incidencia antes, durante o después de hacerlo?

GF: Sí, creo que cuando intervienes en la ciudad estás de alguna forma invadiendo un espacio que es de muchos, pero lo haces sabiendo que eso generará conflicto y reflexión. Durante muchos años no me importaba, tenía esa necesidad vital de trabajar en ese entorno... Empiezas de un modo muy egoísta para satisfacer tu necesidad, contigo mismo, y eso nunca lo pierdes, pero con el tiempo vas replanteando tu proyecto y ves cómo dialoga contigo y con el resto de gente.

CRISIS MIGRATORIA: GRIP FACE. BILBAO 2017.

JP: ¿Crees que muchos artistas urbanos y comisarios pueden llegar a utilizar el espacio público para autopromocionarse? ¿Es eso lícito?

GF: Creo que sí, hay muchos proyectos satélite de artistas y comisarios que no proceden de este medio y lo utilizan para generar su autopromoción. Si es lícito o no... ¿Quién puede juzgarlo?

JP: No sé, pero que no procedan de este medio no significa que le den un mal uso. Ese “intrusismo” que mencionas siempre ha estado mal visto para muchos de los que trabajáis desde “ahí”, como si se quisiera preservar la calle como un coto específico de actuación solo para aquellos que lo hacen desde cierta

subversividad... como se hacía antes con el graffiti..

GF: Hay tantos perfiles de gente que interviene el espacio público... en fin, creo que es positivo la diversidad de proyectos/intervenciones que hoy en día nos encontramos.

JP: Ya, ¿y qué piensas del trabajo en comunidad, de la participación u opinión del ciudadano sobre el arte urbano? ¿hasta qué punto hay que tenerlo en cuenta? ¿qué piensas sobre la profesionalización del arte urbano?

GF: Creo que es interesante poder trabajar en comunidad, los ciudadanos tienen derecho a opinar y plantear serias cuestiones sobre los proyectos que se generen en su barrio o zona. Por otra parte, creo que no todos los proyectos de arte público tienen que tener el voto de los ciudadanos, ya que hay proyectos que entran mejor a nivel visual y otros no tanto, pero tienen un discurso más interesante que algunos que son mera estética. El abanico del arte urbano es muy amplio y en una ciudad te encuentras de todo, desde intervenciones más *amateur* hasta proyectos de mucha calidad.



JP: Es difícil medir y ajustar la participación de la ciudadanía en lo público. A veces me da miedo cómo resuena el verbo “empoderar”... Esos que opinan, en representación de no se sabe quién... bajo unos motivos u otros... ¿Qué ocurre con esa apropiación de lo urbano? Recuerdo hace un par de años en Bilbao, cuando llevábamos a cabo tu intervención para Final. No lo tuvimos fácil con aquellos que habían “ocupado” esa plaza.

GF: Las dificultades que tuvimos en Bilbao para realizar esa intervención a causa de ese grupo de personas tiene dos puntos de vista, el "positivo" y el negativo. Su lado positivo es lo que hace que tenga una reacción directa y viva con el espectador cuando estás generando una intervención artística, que en otros sectores no se da. No me molesta tanto que unos jóvenes estén jugando y haciendo pequeñas “gamberradas” en una plaza, como ver una ciudad tomada por una explosión publicitaria y de puro consumismo sin sentido. Por otra parte, claro que cuando uno está concentrado en un proyecto no es muy agradable que no te dejen trabajar, no? Es una buena anécdota esta, podríamos contar alguna más...



FINAL, PROYECTO COLECTIVO. SC GALLERY. BILBAO 2015.

JP: Sin duda, hemos vivido muchas experiencias en la calle y también en espacios expositivos. Hablando de ello, ¿cómo valoras tu experiencia al respecto? ¿existen perfiles de galeristas realmente involucrados y que “muevan” proyectos en el espacio urbano?

GF: En España la mayoría de galerías de arte contemporáneo parece que les cuesta trabajar con artistas que tienen relación con el espacio público. Pocos son los espacios en este país que realizan proyectos *outdoor*...Y cuando hablo de proyectos *outdoor* no me refiero únicamente a proyectos plásticos y de mural, sino a toda la amalgama de acciones en el espacio público, como *performances* entre otros. Supongo que es complicado vender algo que está en el exterior, pero sí que creo que si una galería arriesga un proyecto de exterior está dando más visibilidad y tomando un paso más para atraer a un público que no está vinculado con el arte contemporáneo hacia sus galerías.

JP: Ya, ¿pero qué papel tienen las galerías y los museos en este tipo de proyectos? ¿Gestionan permisos sin más, actúan de mediadores con sus “públicos”, se involucran en los proyectos en sus respectivos ámbitos de actuación, les interesa contar algo o, simplemente, se aprovechan de ello porque está de moda?

GF: Hay un poco de todo, depende del museo o de la galería en cuestión. Hay entidades que sí se implican de manera directa y con peso, hay otra que se suman al carro y hacen proyectos mediocres. Bajo mi punto de vista, en España está todo aún muy verde comparado con otros países.

DOORS WITHOUT DESTINATION. GRIP FACE Y JORDI PALLARÉS. CENTRO CULTURAL ANDRATX. PALMA. BALEARES. 2016.

JP: Ya. Aun así, hay espacios y certámenes que sí “lo hacen bien” y, sobre todo, hay muy buenos creadores. Hoy mismo me hacían una entrevista en un periódico

local sobre el panorama en Palma respecto al arte urbano. Enfoques tan antagónicos como los de los ayuntamientos de Calvià y Palma. Hablamos también de vosotros, los artistas. Los límites son necesarios para todo ser humano, y más en un espacio compartido. Parece que a los artistas no os gusta que os los pongan. Entonces, ¿quién se supone que debe marcarlos?

GF: Si debe haber límites, tienen que marcarlos los propios artistas o comisarios especializados, no las instituciones o gente ajena al arte "público". Pero de todas formas marcar límites es complejo, por una parte si regulamos ciertas partes del arte público está perdiendo ese lado más furtivo, más cárnico y salvaje. En cambio, si no se delimita se convierte en un exceso de intervenciones. Una sobreinformación parecida a la de las redes sociales, y es más complicado encontrar un diálogo para hacer repensar al espectador.



JP: Cierto. Está pasando, por ejemplo, con los murales. Se trata de algo que necesita de tiempo y de ciertos medios. Intervenir una fachada o una medianera es todo un lujo para la visibilidad de cualquier artista urbano y de cualquier institución o galería que lo apoye. La misma ciudadanía y los medios lo aclaman siempre con

un "WOW", pero más allá de ese "legado" para la ciudad, existen zonas -como tú apuntas- que empiezan a sobresaturarse de intervenciones, que acaban siendo marcas genéricas de sus autores. Se trata de *masterpieces* que sirven de *highlights* en los denominados "safaris urbanos". ¿Qué opinas sobre ello?

GF: Creo que habría que diferenciar el tema del muralismo que se está generando ahora y el arte urbano más "subversivo". A mí me interesa el trabajo en grandes dimensiones por su impacto visual y contraste que genera en algunos puntos de una ciudad. Pero estoy de acuerdo con que los murales pueden o se están convirtiendo en mega banners de famosos artistas. Hay un amplio debate sobre este tema, ¿no crees?

JP: Sin duda, y tiene que haberlo. No podemos acumular imágenes y mensajes vacíos sin más. Ahí es donde yo pondría límites. Hablando de límites, me consta que alguna de tus intervenciones ilegales en la calle ha sido objeto de una apropiación, sin más, por parte del dueño del inmueble sobre la que había sido realizada. ¿Es lícito por su parte, es un tema de ética y respeto profesional hacia el artista...? Honestamente, ¿cómo crees que habría que "resolver" eso para que ambas partes estuvieran "satisfechas"?

GF: En mi cabeza no cabe la idea de expropiar una obra que se encuentra en el medio urbano para llevarla a un espacio interior, desde mi punto de vista sí que es una falta de respeto no solo hacia el artista, sino sobre lo que representa esa intervención y su función en el espacio público. Pero no puedo pretender que todo el mundo entienda ese concepto y esos valores, y menos el dueño de dicha pared o puerta que decide exhibirla en el interior de su hotel.

INTERVENCIÓN BLACK FACE. PALMA. BALEARES, 2016.

(Momento en que unos obreros separan la puerta para llevarla al interior del inmueble).

JP: Creo que aún no lo hizo, pero probablemente lo haga. Hablas de expropiar, pero tú también te "apropias", en cierto modo, de un inmueble

privado cuando lo intervienes. Parece que el espacio público funcione de ocupación en ocupación... ¿Se trata de una supervivencia sin más o realmente interesa que esos procesos generen algo?

GF: Es una apropiación respetuosa, pero no siempre lo es. Por ejemplo, cuando el dueño de un inmueble que lleva más de 20 años permitiendo que ese edificio se caiga a pedazos y un artista decide intervenir para crear un lenguaje en su fachada exterior, se trata de una apropiación desde mi punto de vista muy cautelosa. ¿Qué opinas?

JP: Ahí te doy la razón. Algunos edificios -algunos de ellos declarados BIC- llevan años sin que nadie se preocupe por su deterioro. Y qué decirte de inmuebles privados sobre los que se provoca un abandono con objetivos de especular sobre su valor respecto ahí dónde están... Hablando de conservación, se está debatiendo mucho últimamente sobre la posibilidad de restaurar el arte urbano. Clásicas piezas de Haring y otros autores han sido ya repintadas, limpiadas o reproducidas. Es cierto también que no todas las prácticas artísticas en el espacio urbano son ilegales, e intuyo que entre los artistas urbanos hay opiniones al respecto de todo tipo. ¿Crees que algo que surge como subversivo es susceptible de recuperarse bajo una iniciativa vecinal, institucional o privada? ¿Cuáles son los criterios -según tu opinión- para que algo en ese sentido no desaparezca? ¿Qué pasa con lo efímero y el devenir orgánico que parecían tener las intervenciones en el espacio público? ¿Cuál crees que es el valor de la opinión de artistas u otros profesionales sobre ello?

GF: Bajo mi punto de vista la recuperación de la pieza que realizó Haring en Barcelona me pareció algo vacío y decepcionante. No estoy muy a favor de repintar piezas que ya habían sido borradas o destruidas en el espacio público, sobre todo cuando en ese momento el Ayuntamiento de Barcelona invierte 10 millones de dólares al año para borrar cualquier rastro de arte urbano. Es algo contradictorio, ¿no?

No digo que no se puedan restaurar obras que estén en el exterior, pero ¿quién decide que una pieza es más valiosa que otra? ¿por qué restaurar a un

autor y no a otro? Hay muchos factores que intervienen en este tipo de decisiones y es algo complejo.

Hay intervenciones que nacen para ser efímeras, pero no todas las obras de exterior son de poca durabilidad. Por ejemplo los grandes murales que hoy en día vemos en fachadas de todas las ciudades del planeta, muchos de ellos sí que necesitan una restauración, y se realizan para que tengan una durabilidad mayor que otro tipo de intervenciones. ¿Crees que se debe de considerar patrimonio alguna de ellas?

JP: No tengo claro si hay que patrimonializar ese tipo de intervenciones por “grandes” que sean. Volviendo al discurso original, muchas son las cosas que necesitan ser restauradas. Habría que aplicar un criterio profesional, objetivo y, sobre todo, saber la opinión de los autores al respecto (en el caso de que aún existan). Al final, volvemos a lo de siempre. No se trata de hacer por hacer, sino de darle sentido a las cosas. Igual que cuando las “obras” se trasladan a un espacio *indoor* o se “exponen” obras de arte urbano o de artistas urbanos en una galería o museo. ¿Qué ocurre ahí? No sé si estoy de acuerdo con lo del “muralismo”. Parece que los murales estén literal y categóricamente por encima de las demás intervenciones, y que por el hecho de haber invertido más tiempo necesitan permanecer. Yo creo que siempre dependerá de cómo el artista o colectivo entienda su práctica artística en la calle, y de lo que acaben aportando ahí donde estén. Lo digo porque tú y yo hemos visto murales oportunistas e insulsos que instituciones e incluso asociaciones de vecinos han promovido.

GF: A mí sí me parecen interesantes los proyectos de gran formato y los apoyo, pero no hay que caer en la sobreacumulación de piezas como ocurre con otros factores en la ciudad. Que los murales de gran formato tengan todo el peso y otros proyectos que incluso pueden ser más interesantes pierdan visibilidad, estoy en desacuerdo... Y muchas veces parece que se plantean murales de gran formato con una finalidad meramente decorativa y no para hacer reflexionar. Supongo que tiene que haber de todo en estas aguas en las que nos encontramos, ¿o no, Jordi?



GRIP FACE es artista visual / urbano. Exposiciones: 2017 “Exported items” - Jan Arnold Gallery (Viena), 2016/7 “Black faces” - Sc gallery (Bilbao), 2016 “Doors without destination” - CCA Andratx (Andratx, Mallorca), 2015 “Final” (comisariado por Jordi Pallarès) - Sc gallery (Bilbao), 2014 Miniprint finland - Hyvinkää Art Museum (Hyvinkää, Finland)

Espacio público: 2017 Proyecto mural (medianera) Gestos post-catarsis (Palma), 2016 intervención mural “Crisis migratoria” Bilbao, 2016 intervenciones del proyecto “Exported items” (Amsterdam), “En el punto de mira” 2015 (Bilbao)

Ha publicado “Black faces” 2017

www.gripface.com
hello@gripface.com

COMISARIADO DE ARTE MURAL PÚBLICO. BILBAO

Elena Calderón Aláez

RESUMEN

Las áreas urbanas de Bilbao la Vieja y San Francisco, situadas en un espacio estratégico de la ciudad de Bilbao, desgraciadamente condenadas durante décadas a la marginación urbanística y social, vuelven a renacer hoy en día gracias a proyectos como los impulsados desde el Ayuntamiento de Bilbao y comisariados por la SC Gallery. El conjunto de murales que se llevan ejecutando desde hace 15 años en estas áreas trata de acercar este tipo de arte a todos los ciudadanos, incluidos aquellos que no tienen suficientes recursos económicos para acudir a un museo, o que normalmente no frecuentan espacios culturales. Este es el principal propósito de estos proyectos, y no el de embellecer las calles de las ciudades con elementos decorativos, como la mayoría del público opina.

De este modo, los murales contienen temas y técnicas artísticas muy diferentes, para poder transmitir al público una oferta más rica y variada de artistas y diseños. Aunque, en ocasiones muy puntuales, han surgido ciertas polémicas en cuanto a la temática elegida para estos murales, encontrándola ligeramente ofensiva, oscura o negativa - en general- esta iniciativa ha conseguido una respuesta muy positiva año tras año, por parte de los vecinos del barrio. Así nos lo cuenta Sergio García Bayón, comisario responsable de los murales.

Palabras clave: murales, Bilbao, galería, Bilbao la Vieja, barrio de San Francisco

INTRODUCCIÓN

Antes de abrir la galería en 2008 en los barrios de San Francisco y Bilbao la Vieja, con un pasado minero y obrero, ya existía una gran tradición de pintura mural, y la vinculación con el graffiti tradicional o reivindicativo desde los años 80. Sergio García, responsable de la SC Gallery, había pintado previamente murales, por lo que se relacionaba con artistas que venían de la misma línea de trabajo y conocía de primera mano el proceso de ejecución de los mismos.

El barrio es el espacio idóneo para trabajar con este tipo de artistas, ya que da bastante juego al tratarse como ya hemos comentado anteriormente, de un área socioculturalmente deprimida, y que por lo tanto presenta numerosas zonas en desuso, abandonadas, en las que poder intervenir.

Por tanto, no se trata de un fenómeno nuevo que haya llegado a estos barrios de forma espontánea, como sí está sucediendo en otros lugares, en los que esta actividad se está poniendo de moda y acaba generando, en numerosas ocasiones, problemas, entre otros, como la denominada *gentrificación*.

Por el contrario, tal y como comenta Sergio García, el muralismo es algo que ya lleva años produciéndose, y por eso no causa sorpresa o un gran impacto en los antiguos vecinos, ya que están acostumbrados a este tipo de intervenciones.

En el año 2002 empezaron a rehabilitar edificios, y se planteó un concurso de pintura mural. Cuatro de los primeros murales del barrio se hicieron dentro de éste: el colorido mural abstracto de Fermín Moreno Martín, en la calle Cortes; el patinador de Dk Muralismo, en la calle Mena y un retrato

casi hiperrealista de José Ramón Bañales, en la calle Iturburu, o el mural de las bolas de caramelo en la calle Urazurrieta, también del mismo artista.

El primer mural que se planteó desde la propia galería fue el realizado en el 2009 por cuatro artistas invitados (Axel Void, Fete Talavera, Remed y Laguna) procedentes de distintos países, en colaboración con el festival “BLV Art” del propio barrio. Pintaron en un pequeño muro de la calle Cortes. En 2010 se invitó a Escif para pintar en el barrio de Zabala, aunque desgraciadamente ese muro ya no existe. De ese mismo año aún se conserva el camaleón pintado en un pequeño muro por de “El Hombre Viento”, en la calle Gimnasio.

En 2011 los artistas pasaron a trabajar con formatos más grandes, en las medianeras, con trabajos como el de Eltono en la calle Urazurrutia, con sus característicos motivos abstractos geométricos. En barrios similares se pueden encontrar muchos edificios de estas características con muros ciegos y medianeras. Las obras han ido evolucionando desde el pequeño formato hasta llegar a alcanzar tamaños considerables, como las incluidas en el catálogo realizadas entre los años 2012 y 2016: El colorido futurismo primitivo de Sixe Paredes, en Bilbao la Vieja (2012). El paisaje hiperrealista marítimo de Michael Grudziecki de la calle Iturburu (2013). Los esqueletos de Aryz, en la calle Urazurrutia.(2014). Los característicos personajes (ausencias y presencias) de Suso33, en la calle Concepción (2015). Coches hiperrealistas de Zoer y Velvet, en la calle Miribilla (2016)

CATÁLOGO Y VISITAS GUIADAS

Recientemente, en Diciembre del 2016, la galería ha lanzado a la venta el catálogo "Arte público Mural del barrio de Bilbao la Vieja" y alrededores, como un reclamo más para invitar a recorrer y conocer estos espacios más olvidados de la ciudad.

Desde que se comenzó a llevar a cabo esta iniciativa por parte de SC Gallery, se realizan de media una o dos piezas al año, por lo que la ciudad

cuenta con un nutrido conjunto de murales. De algún modo, la galería tiene la voluntad de documentar todos estos trabajos para darles el valor que se merecen, publicando un catálogo junto con un mapa desplegable gratuito, repartido por diversos establecimientos del barrio. Este catálogo recoge veinte intervenciones en total, aunque se pueden encontrar más murales repartidos por toda la ciudad.

A partir de la creación de este catálogo, se decidió organizar también una serie de visitas guiadas, en las que se explica quiénes son los artistas, de dónde surge la idea para la temática, qué tipo de técnicas y materiales se han empleado... etc.

El resultado de esta actividad ha sido muy positivo, ya que en tan sólo dos meses han pasado unas 900 personas por el barrio, a pesar de que tiene cierto estigma y todavía hay gente que no se atreve a pasear por sus calles. Se aprecia la gran demanda que existe por parte del público, muy interesado en conocer estas nuevas formas de expresión y a la vez disfrutar de la nueva oferta cultural de la zona. El público que acude a las visitas es muy variado, diversos rangos de edad y el común interés relacionado con el arte urbano. Las visitas son realizadas en euskera y en castellano, y de momento no están dirigidas a turistas. Son gratuitas y gestionadas a través del Ayuntamiento de Bilbao.

En la realización de un proyecto de este tipo, Sergio también nos comenta que se invierte como mínimo un año, tiempo necesario para conseguir los permisos pertinentes, tanto por parte del ayuntamiento como de la comunidad de vecinos. La galería se encarga de la elección de la ubicación de los murales que posteriormente pasa por un filtro municipal, tras el que se ponen en contacto con la comunidad de vecinos. Una vez escogido el emplazamiento, tras la aprobación de los propietarios del inmueble, se selecciona a los artistas, a los que se les solicita un boceto y varias propuestas infográficas que también se presentan a la comunidad. Incluso en los últimos años, los murales que se han realizado llevan implícito un contrato con los vecinos. Por último, una vez se han conseguido todos los permisos necesarios, el artista trabaja en general durante unos 15 días

aproximadamente. La estancia y los materiales están financiados en gran parte, a través del área de cultura del festival “BLV Art” y otros por el propio proyecto de rehabilitación del barrio, impulsado desde el ayuntamiento de Bilbao.

MANTENIMIENTO DE MURALES

En cuanto a la parte referente a la conservación y restauración de estas obras, es importante destacar que desde la galería se considera necesario llevar a cabo un mantenimiento periódico de estas piezas murales. Como comentó Sergio García, el responsable de la galería, algunos de estos murales, [Foto 1] sobre todo los más antiguos, que datan del 2002, necesitan “simplemente ser repintados de nuevo”, sobre el original de forma puntual, para devolverles su lectura original y luminosidad, ya que a nivel cromático han perdido en gran medida su tonalidad y se ven fríos y apagados. Sin embargo, Sergio nos comenta, que lamentablemente, hoy en día, no hay nadie a nivel particular, ni existe ninguna institución que se dedique a mantener estos murales.



FOTO 1. Bolas de caramelo, José Ramón Bañales, 2002

La pieza del artista Dk Muralismo, situada en la calle Mena, que representa a un chico patinando, fue parcialmente mutilada ya que se realizaron obras arquitectónicas en el edificio contiguo que hizo que se perdiera parte de la visión original del mural, y evidentemente esto ha supuesto que su valor y resultado estético haya sido modificado por completo. En casos como éste se ve el poco interés que existe por parte de las instituciones en general por preservar obras de este tipo.

En cuanto al vandalismo sufrido por estos murales, es positivo destacar que es casi mínimo o nulo. La gran mayoría de las obras han sido respetadas, mucho más que en otras ciudades, ya que en Bilbao no es tan común la práctica del graffiti. Además, en el momento de la elección de las ubicaciones de los murales se procura no "pisar" graffiti ya existentes o antiguos murales para no causar mayores conflictos, y respetando así anteriores intervenciones.

El galerista nos comenta que no existe, hasta la fecha, ningún organismo (ni a nivel particular o institucional) que los mantenga, ya que la gran mayoría de estos murales no necesitan gran rehabilitación. A excepción de un par de ocasiones en que han sido vandalizados, [Foto 2] a día de hoy se respetan y no han sufrido alteraciones destacables.



FOTO 2. Detalle de graffiti pisando el mural de Eltono, 2011

Y en los pequeños casos puntuales en los que los murales han sufrido agresiones como pintadas, se han restaurado por parte del ayuntamiento, quien ha aportado la financiación para los materiales, a petición de la galería. En ese caso siempre los “restaura” (la palabra va entre comillas, ya que la acción se reduce en la gran mayoría de los casos al mero repinte) el propio artista.

En cuanto a las medidas de conservación preventiva, en algunos casos, el propio artista ha planteado el uso de un barniz protector, con el fin de salvaguardar la obra a nivel cromático, pero su escasa durabilidad hace que no se plantee la cuestión del mantenimiento, renovando la capa de nuevo, ya que la superficie a cubrir es tan grande que, evidentemente, los costes serían muy elevados.

Es importante destacar también que todos los murales son documentados, tanto el resultado final como su ejecución. Los daños sufridos y los procesos de “repintado” de éstos también son documentados. Un caso especial son las pequeñas figuras denominadas “ausencias y presencias” de Suso33 en la Plaza de los Tres Pilares, en el que el propio artista pidió que se realizase un seguimiento de la evolución de esta intervención, cómo se van desvaneciendo las pinturas y cómo se mimetiza con el paisaje y la vegetación circundante. La galería considera que se trata de un proceso muy importante y comenta que en un principio solo se documentaban a modo de foto, pero desde el 2012 se realiza también en video.

Estos videos se pueden encontrar en la página web oficial de la galería, y son de gran interés ya que además de mostrarnos el proceso de creación de estas obras, también recogen la reacciones de los vecinos de la zona, que en ciertas ocasiones se muestran reacios a que este tipo de intervenciones ocupen su espacio cotidiano. Aunque según nos comenta Sergio García, en general los resultados son muy positivos. “Yo creo que en el barrio estamos aportando más que desfavoreciendo. El hecho de hacer intervenciones murales es una manera de acercar el arte contemporáneo y dignificar los espacios para la gente del barrio” .

En el caso del video del mural de Aryz del 2014 [Foto 3], se recogieron los comentarios negativos de los vecinos de manera intencionada, ya que quisieron hacer ver que el trabajo de estos artistas no siempre es bien recibido por parte del público y que, en ocasiones, surgen complicaciones que hacen que no se sientan cómodos ni ellos, realizando los murales, ni los comisarios gestionando alguno de estos proyectos. “Queríamos poner encima de la mesa ese hecho de que no a todo el mundo le puede gustar este tipo de obras” . Por el contrario, hubo mucha gente que se acercó al lugar a felicitar al artista por el trabajo realizado, aunque esta parte no aparece incluida en el video.



FOTO 3. Detalle esqueletos del mural de Aryz, 2014

Se comentó que la mayoría de estas opiniones negativas por parte de los vecinos hacia el mural se debían a la temática de los esqueletos. Sergio García nos explicó que, desgraciadamente, la gente había hecho una lectura de algo tétrico, como la muerte... aunque en

realidad la intención del artista era muy distinta.

CONCLUSIÓN

La idea de comisariar este tipo de proyectos se explica en este ejemplo que recoge las reflexiones de Sergio García, interesado en generar diferentes líneas de trabajo. Por un lado, el galerista es partidario de respetar la idea y temática propuesta por cada uno de los artistas, y no condicionar su estilo personal para conseguir una respuesta positiva por parte del público. Sergio nos comenta que atendiendo a los gustos populares únicamente podría invitar a artistas cuya obra fuese de tipo figurativo o más realista, y que fundamentalmente se limitasen a realizar paisajes o trampantojos agradables a la vista, pero deja claro que ese no es su propósito. Comprende que lo que más puede atraer a los vecinos del barrio son las piezas hiperrealistas con temas amables, como por ejemplo la arquitectura marina de Michael Grudziecki o los coches de Zoer y Velvet [Foto 4], porque es algo que la gente “lee” con facilidad y entiende lo que representa. Por el contrario, y en el otro extremo, piezas como la de Eltono, son mucho más difíciles de entender por su carácter abstracto. Pero precisamente, no es embellecer o adornar las calles lo que busca Sergio con este tipo de proyectos, sino que, desde la gestión, trata de generar un conjunto artístico con diferentes tipos de manifestaciones y códigos plásticos, respetando a su vez el estilo propio de cada artista y la idiosincrasia del barrio.

“La gente no visita la galería porque tienen miedo a no entender, y esto cuesta cambiarlo. Espacios como estos para mucha gente son como frigoríficos. Por eso me interesa trabajar en espacio público, porque se genera un mayor feedback con el público. Eso me parece muy interesante. Para muchos artistas esto es lo importante de trabajar en la calle. Y creo que deben de existir ese tipo de manifestaciones en la calle, no se puede quedar todo en los museos y galerías”.



FOTO 4. Visita guiada. Mural Zoer y Velvet, 2016

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA:

- Página web oficial de SC Gallery: <http://scgallery.es/> (28 Marzo 2017)
- AAVV. (2016) Catálogo: Arte Público Mural, Bilbao La Vieja, 2016. Bilbao.

© Fotos: Elena Calderón Aláez



Elena Calderón Aláez es Graduada en Conservación y Restauración de Patrimonio Cultural por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido miembro activo del grupo STACO. (Street Art Conservators del TEI de Atenas, Grecia). TFG sobre la conservación y restauración de obras del artista Eltono en Madrid. Máster en Conservación y Exhibición de Arte Contemporáneo por la UPV de Bilbao.

calderonalaez@hotmail.com

AVISO LEGAL: Los autores son responsables de las opiniones de los artículos, así como del uso de las imágenes aportadas para su ilustración. MURAL STREET ART CONSERVATION por <http://observatoriodearteurbano.org> se distribuye bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional: Reconocimiento (Attribution): En cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría. No Comercial (Non commercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales. Sin obras derivadas (No DerivateWorks): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada. Compartir Igual (Share alike): La explotación autorizada incluye la creación de obras derivadas siempre que mantengan la misma licencia al ser Divulgadas. Atribución No Comercial Sin Derivar



Diseño de portada: **Adela Cabañas**