

## 21/11/17 Debat obert: “L'art a l'espai públic de la Barcelona olímpica i la seva herència”

**Ponents:** Esteve Bonell, arquitecte; Glòria Moure, historiadora de l'art, comissària i editora; Toni Llena, pintor, escultor i escriptor; David Bestué, artista.

**Lloc:** Centre de Documentació del Museu del Disseny

*L'esdeveniment comença amb una reflexió sobre l'art i l'espai públic a través d'un debat organitzat per A-FAD i sobre el disseny industrial que va veure el món, mitjançant un making of entre responsables de dissenys olímpics de BCN'92, organitzat per ADI-FAD.*

*La ciutat que els arquitectes i els urbanistes veuen en la seva expressió geomètrica i formal és el gresol on es barregen molts fluxos, formes de vida i interessos, i, per tant, és el focus d'estudi de moltes disciplines diferents d'aquestes.*

### Esteve Bonell

Gràcies per permetre'ns estar aquí. Jo us explicaré una petita història, molt curta, sobre el problema visual del Velòdrom.

L'ajuntament de Barcelona ens va encarregar l'any 1984 a l'arquitecte Francesc Rius i a mi la construcció d'un edifici esportiu en un lloc d'Horta entre la Ronda de Dalt i el Parc del Laberint [el velòdrom]. Estaria bé construir-lo pel que eren els jocs... No, no, primer es va construir pels campionats mundials de ciclisme que es feien a Barcelona l'any 1984. Al mateix temps ja es va pensar en el cas que, si es poguessin tirar endavant uns futurs jocs olímpics, seria una de les primeres peces que es construiria. I així és com va ser.

A part del velòdrom, ens encarregaven tot l'entorn, tot el paisatge, tots els seus jardins. Vam pensar que, més enllà de fer diversos camins de vianants i de vehicles que permetessin l'enllaç entre la Ronda de Dalt, la Central Valor i el Parc del Laberint, volíem distingir un dels recorreguts. A un d'ells li vam voler donar un aire una mica més cultural i vam aconseguir que en Joan Brossa col·laborés amb un poema visual<sup>1</sup>.

Voldria anar deu o dotze anys abans i explicar una mica com es va gestar aquesta col·laboració i fer aquest salt en el temps per explicar com vaig conèixer en Joan Brossa a començaments dels anys 70. Tal com sabeu, Brossa és un dels personatges més atractius de la cultura catalana de la segona meitat del segle XX. Tota la seva vida i obra són el testimoni d'una revolució poètica excepcional. Tal com ell es definia: “Si no pogués escriure, als moments d'eufòria seria guerriller, als de passivitat, prestidigitador. Ésser poeta inclou totes dues coses”.

---

<sup>1</sup> Imatge Poema Visual Brossa

Brossa em fascinava per la manera directa que tenia d'exposar les coses, la imaginació i la facilitat per transmetre les idees. I em va fer descobrir el món de la màgia, on la realitat i la ficció quedaven entrelaçades. Parlava de la poesia de Mallarmé, de la música de Wagner, de les pel·lícules de Busby Berkeley, entre d'altres; però, sobretot, parlava de Leopoldo Fregoli. Fregoli havia estat un gran actor de teatre transformista, capaç d'interpretar tots els personatges d'una obra, canviant d'imatge, vestit o veu, sense interrompre la trama teatral de cada moment. "L'art és vida i la vida és transformació", afirmava Fregoli, i això ho confirmava Brossa. I és així com va transformar-li la imatge a Fregoli canviant-li la cara per la lletra F<sup>2</sup>. Va convertir una fotografia en un poema visual.

Brossa i jo ens vam fer amics i teníem diverses tertúlies en un restaurant que es deia Les violetes, al carrer Bruc, a cinquanta metres d'on jo estava començant a construir el meu primer edifici. Parlàvem de moltes coses, però, sobretot, de com podien col·laborar un poeta i un jove arquitecte. Vam plantejar la idea de superposar a la façana de l'edifici l'Ombra di Fregoli: l'art se superposava a l'arquitectura. Però, per qüestions conjunturals i evidentment econòmiques, no es va poder realitzar, si bé en va quedar el nom. Vaig decidir que l'edifici s'anomenés "Fregoli" en record a aquella trobada que es va fer molt grossa, aquella col·laboració que no vam fer perquè no vàrem poder tirar-ho endavant.

Però tornant a l'any 1984, deu o dotze anys més tard, torno a trobant-me amb Brossa. Havíem continuat amb la nostra amistat. Vaig aconseguir que pogués intervenir als Jardins del Velòdrom i l'Acebillo<sup>3</sup> va donar el vistiplau per tal que això es tirés endavant. Vam ubicar-hi un poema que es va denominar: "Un poema visual transitable en tres parts: naixença, el camí – pauses i entonacions – i el final". Com a presentació, havíem dit de fer un projecte: havíem de fer uns amidaments, havíem de posar una memòria constructiva i una memòria explicativa del projecte. En la memòria del projecte, Brossa afirmava:

"La poesia experimental del nostre temps és la poesia visual. El poeta muda de codi, deixa el codi literari i s'expressa en un llenguatge que s'esdevé de la recerca d'una nova dimensió entre allò visual i allò semàntic. El poema visual no és ni dibuix ni pintura, sinó un servei de comunicació. Que jo sàpiga" deia, aplicar aquesta activitat a l'arquitectura o a l'urbanisme és un fet gairebé insòlit. L'espai real esdevé el suport del poema en tota la riquesa de possibilitats que el fet comporta. La pàgina del llibre o el cartell són substituïts pel paisatge i això ofereix una nova dimensió al gènere."

---

<sup>2</sup> Imatge les mil cares de Fregoli, Museu de les Juguines, Figueres, 1990

<sup>3</sup> Josep Antoni Acebillo, director del Servei de Projectes Urbans de l'Ajuntament de Barcelona entre 1981 i 1987, i director tècnic de l'Institut Municipal de Promoció Urbanística (IMPU), organisme encarregat de planificar i coordinar les obres del projecte olímpic Barcelona'92, entre 1988 i 1994.

(...) En realitat, la idea principal del poema era traslladar els signes escrits del paper al paisatge i oferir una nova dimensió al gènere. Els signes es transformen en objectes monumentals. Tot poema té un principi i un final. Al principi va “lletrar” majúscula com a monument de quinze metres d’alçada que serveix de pòrtic del recinte, recolzat en una plaça de quinze metres per quinze, carregada d’arbres<sup>4</sup>. La gent passaria per sota i iniciaria el recorregut del poema. Un camí apareix disposat en el terreny per signes de puntuació: pauses i entonacions, com a qualsevol text. Comes, punt i coma, dos punts, punts suspensius, interrogants, parèntesis, etc., fins arribar al final del camí, al desenllaç del text, la destrucció del monument, la seva ruïna. Una A idèntica, però destruïda. Possible significació: la mida de l’ésser està sotmesa a una avaluació degradant que acaba en la destrucció<sup>5</sup>.

Per arribar a aquesta solució, abans van desestimar varies idees que tenia Brossa, que sempre n’aportava una gran quantitat, però que eren difícilment “materialitzables”. En una d’elles, Brossa imaginava un estany d’aigua amb uns sortidors disposats a la superfície que llençaven a l’aire fines columnes d’aigua que, en dècimes de segon, es convertien en lletres que desapareixien immediatament, però deixaven a la retina l’impacte del missatge a la manera dels focs artificials que també entusiasmaven Brossa.

El problema era com arribaríem a construir això, com els arquitectes podríem construir això, com podríem construir aquesta idea. Ho podríem dibuixar. (...) Va quedar la idea d’aparició i de desaparició, de principi i final, de naixement i mort en pocs instants, que vam resoldre materialitzant les lletres A com a monument, la més arquitectònica. L’A ara és una icona de la poesia visual de Brossa, la lletra A. Però, per nosaltres, era la més arquitectònica, la que se suportava més bé, la que es sostenia millor, la que tenia facilitat per estructurar-se. I, a més, s’hi podia passar per sota d’ella sense gaires problemes.

Al final, podria haver estat la Z, com en algun poema visual Brossa ja havia fet. La Z, aquella lletra, hi ha la A, després uns passos, i després s’acaba amb una Z, però vam decidir el plantejament de la ruïna, perquè ens semblava que era molt més arquitectònica. El que ens interessava a nosaltres era dissenyar al mateix temps el monument, la construcció d’una cosa, i la seva destrucció. Com anècdota val la pensa explicar que quan estàvem fent això, un periodista de *La Vanguardia* em va trucar i em va dir: “Escolta, de sobte, què ha passat al velòdrom, que us ha caigut una lletra d’aquelles que posàveu per allà? Com és que això us ha succeït?”. Bé, això, a Brossa, és de les coses que li va agradar més.

Bé, Brossa acabava la seva memòria dient:

---

<sup>4</sup> Imatge del pòrtic d’entrada al recinte

<sup>5</sup> Imatge de l’A destruïda

“Aquest poema visual que abraça diferents indrets, omple espais de trànsit i forma un contrapunt amb els dos edificis: el Velòdrom i el Palau del Marquès d'Alfarràs del Jardí del Laberint. També hi jugarà en l'impacte la sorpresa que suposa l'aventura d'unes lletres i uns signes que busquen llur significat allunyats de qualsevol text i en mig de la vegetació, sinó en la vida mateixa”.

L'abril de 1984, Brossa col·loca les últimes peces del poema. El 27 d'agost d'aquell mateix any, Pasqual Maragall inaugura el poema visual. Inicia el recorregut del poema. S'hi introdueix, hi passa per sota, arriba a les ruïnes i es queda mirant aquesta peça insòlita d'un poema visual transitable al Parc del Laberint.

### Glòria Moure

Gracias a todos y gracias al museo también por acoger esta mesa redonda. Bueno, para mí, es un especial privilegio y placer poder hablar de un proyecto que hicimos hace veinticinco años. Todavía existe y todavía lo podemos disfrutar en la ciudad, lo cual creo que es una medalla para Barcelona impresionante el hecho de que elementos que tienen una cierta fragilidad también se mantengan y con todo lo que conlleva ser una ciudad y el uso de una ciudad. No obstante, me parece que eso es algo que en muy pocas ciudades se da, que intervenciones de este tipo puedan mantenerse a lo largo del tiempo. Y yo estoy hablando de hace veinticinco años.

Bueno, esto se inicia un poco porque, paralelamente a las olimpiadas o anterior a las olimpiadas, se montó una sociedad que muchos de vosotros conoceréis que era Olimpiada Cultural<sup>6</sup>, básicamente para poner en marcha todos los proyectos culturales previos a las olimpiadas y durante las olimpiadas. O sea, dos años antes esto estaba ya en funcionamiento. Entonces me llamaron para decirme si podía hacer una exposición durante el periodo de las olimpiadas.

---

<sup>6</sup> Segons requeria el Comitè Olímpic Internacional, per a la XXV Olimpíada es va fer una planificació específica pel que fa a programa cultural. En aquest sentit, els quatre anys entre els Jocs de Seül de 1988 i els Jocs de Barcelona'92 es van tematitzar culturalment parlant. Formalment es va iniciar el 1988 amb el "Pòrtic" de l'Olimpíada, on es va incloure la famosa actuació de Montserrat Caballé i Freddy Mercury. 1989 es va anomenar l'any de l'esport i es va inaugurar una exposició permanent sobre el tema i es va iniciar el primer Festival de Tardor, que es va anar repetint el 1990 i 1991. Aquests festivals unien temàticament una sèrie d'espectacles de teatre, música i dansa que van incrementar l'oferta habitual de la ciutat. 1990 es va denominar com l'any de les arts, i es va destacar el patrimoni cultural modernista de la ciutat. Entre altres actuacions, es van senyalar els edificis modernistes més singulars de la ciutat a través de rajoles identificatives que constituïen un circuit marcat de manera específica. De tal manera, aquestes obres es lligaven temàticament de manera gràfica per primera vegada. 1991 va ser l'any del futur, en què es van destacar les noves tendències en disseny que es donaven a la ciutat amb el projecte Casa Barcelona, a més d'un nou Festival de Tardor.

El mateix any 1992 es va celebrar com a acte cultural principal el Festival Olímpic de les Arts, que va aglutinar exposicions i mostres d'art escènic diverses com a culminació de l'Olimpíada Cultural.

El 92 coincidía con la Documenta de Kassel<sup>7</sup>, que es una manifestación muy importante, que se da cada cinco años, y que lleva haciéndose desde 1955. (...) Entonces me parecía que hacer una exposición en una época que íbamos a coincidir con una gran exposición europea y, además, con motivos, no veía cómo podía coger el tema. No veía cómo poder hacer algo que realmente tuviera un sentido y que fuera en ese periodo. Por lo tanto, pensé y propuse hacer una selección de artistas con los que poder reflexionar sobre lo que era la intervención en el espacio público, porque Barcelona, desde el año ochenta, ya tenía un historial de intervenciones en el espacio público. Y, bueno, me parecía que era interesante repensar esa intervención. Era una intervención que empezó un poco por casualidad, por el encuentro del alcalde de aquel momento [Narcís Serra] y del artista Richard Serra<sup>8</sup>. “Ah, te llamas Serra”, “Yo me llamo Serra” y bueno este tipo de cosas. Y así empezó e hizo esa pieza que está en la Verneda [El Mur]<sup>9</sup>.

Luego, se fueron añadiendo otras piezas, etc. Entonces, me parecía interesante reflexionar sobre cómo a finales del siglo XX y encargándonos al XXI, nos seguíamos enfrentando al espacio público de una manera, por mi parte, un poco cuestionable. Con lo cual, planteé este proyecto desde lo correcto y tiramos adelante. Entonces, lo que sí pensamos desde el inicio es que fueran piezas, pues, permanentes: que el proyecto quedara como un proyecto, como un recorrido. Era como una especie de paseo a través de las piezas y que se quedaran permanentes.

El Ayuntamiento socialista tenía como norma las intervenciones públicas en la periferia, no intervenciones públicas en el centro de Barcelona o aquellas partes que estaban más, digamos cuidadas. Por lo tanto, tuve que hacerme un recorrido por la periferia de Barcelona –la periferia que hoy, evidentemente, es otra cosa– y me pareció que la Barceloneta era un tema absolutamente olvidado, porque estamos hablando de un año antes, o sea del 91, y estaba en remodelación. Era un espacio absolutamente de espaldas al mar. Tenía los problemas de periferia. Además, no tenía ninguna pieza de intervención pública y me pareció que podía ser una cosa bonita trabajarla desde el Parque de la Ciudadela hasta el mar. Un recorrido que me parecía agradable también para hacer a pie. Me permitía hacer un recorrido a través de las piezas.

---

<sup>7</sup> La Documenta va néixer el 1955 com un esdeveniment inesperat al món de l'art, de la mà d'Arnold Bode, pintor i professor de l'acadèmia de Kassel. L'exposició constituïa un programa afegit al Bundesgartenschau (German Federal Horticultural Show) com a reconstrucció històrica i documental. Es duu a terme cada cinc anys (inicialment cada quatre anys) a Kassel, Alemanya, i dura 100 dies. La darrera edició, la número 15, va tenir lloc entre el 18 de juny i el 25 de setembre de 2022.

<sup>8</sup> Obra de l'artista americà Richard Serra (San Francisco, Estats Units, 1939), inaugurada l'any 1984. És un doble mur corbat inscrit dins el propi disseny de la plaça de la Palmera, obra dels arquitectes Pedro Barragán i Bernardo de Sola, amb els quals l'artista va treballar conjuntament. Està format per dues peces separades de formigó armat blanc, d'uns 3 m d'alçada, que descriuen un gran arc de circumferència.

<sup>9</sup> Foto El Mur, de Ricard Serra,

Llamé a ocho artistas de quienes conocía su obra para dialogar sobre el porqué de una intervención en espacio público, cómo un artista se debe enfrentar al espacio público y una reflexión también sobre todo lo que era la idea de monumento que, a mí me preocupaba y me interesaba. Hay que pensar que esto se hace a finales del siglo XX, en una modernidad absolutamente ya agotada y en sus, ramas más racionalistas, absolutamente sobrepasada. Y pensaba que debía trabajar sobre esa idea de modernidad revisada. A mí no me gusta nada usar la palabra posmodernidad porque significa que la modernidad ha muerto, que es algo “después de”. Yo no lo creo así. Yo creo que la modernidad es algo que tiene todavía muchas posibilidades si la revisamos y que, evidentemente, damos por supuesto todo aquello que está, que ha sido incluso agotado. Pero hay muchos temas que desde la ilustración se deberían revisar y, de hecho, los artistas están en ello.

Necesitaban artistas que trabajaran con el entorno, en lugar de que hicieran un objeto aislado monumental; y también porque en el momento que nos planteábamos esto, la idea de monumento ya era una cosa bastante en desuso, porque viene del siglo XIX que tenía un sentido muy claro y se ha ido prolongando y alargando muchas veces sin ningún sentido y ha quedado como algo meramente formal: la verticalidad y la centralidad de dónde está puesto, etc. Son cosas formales que no aportan ningún contenido a la pieza y no se vinculan con la gente, porque al final, la ciudad es de la gente y del que vive en ella y participa de ella. Se trata de buscar situaciones artísticas que no impongan ningún tipo de discurso, que generen convivencia, que puedan formar parte incluso con el tiempo de la arqueología de la ciudad.

Bien, digamos que en estas reflexiones busqué ocho artistas de los cuales había seis que eran internacionales. Claro, hoy hablamos veinticinco años después de aquel momento; algunos ya eran bastante conocidos, hay que decirlo; algunos ya ni existen y son, pues, grandes figuras. Y cogí dos artistas: uno que era catalán, uno nuestro al que yo conozco desde que empezó, y otro, que también conozco desde que empezó, que era de Madrid. Básicamente porque me parecían dos artistas interesantes. Uno era Jaume Plensa y el otro Juan Muñoz.

De los artistas internacionales voy a empezar a explicar las obras porque no me quiero alargar mucho. El primer artista que vamos a ver es Lothar Baumgarten. No están por orden de itinerancia. Es una artista que estuvo durante dos años de su vida viviendo en la selva amazónica con los indígenas. Ha trabajado mucho sobre las incubaciones culturales entre los diferentes lugares y a través del lenguaje. Lothar me parecía que era un artista interesante para trabajar el Mediterráneo. Nos hizo una Rosa de los Vientos -por decirlo de alguna manera- alrededor del Palau de Mar<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Imatge de la Rosa dels vents Lothar Baumgarten

El Palau de Mar es donde ahora se ubica el Museo de Historia, etc. Era un espacio fantástico. Con solo limpiarlo hubiéramos tenido un espacio magnífico. Vemos aquí la ubicación de las piezas<sup>11</sup>: son piezas que te las encuentras a medida que vas andando, que te las encuentras, te encuentras una letra y vas reconstruyendo el nombre de los vientos que están en catalán, evidentemente, y que genera esa vinculación tan fuerte con las otras culturas del Mediterráneo en que los nombres son prácticamente los mismos.

La segunda pieza, que no está en orden de posicionamiento, la realizó Rebecca Horn. Además, en aquel momento, en el 92, Rebeca hizo una exposición en la Fundación de Poblenou, que entonces la dirigía yo. Trabajamos parte en la Fundación y parte en un hotel que alquilamos en el Raval. Entonces ella me dijo: “Mira, yo entiendo el proyecto, pero me gustaría hacer un monumento. Me gustaría hacer un monumento a los chiringuitos”, que era justamente el momento en que los chiringuitos se estaban sacando porque se estaba remodelando todo. “Porque eso al cabo de unos años es que nadie sabrá nada de todo esto”. Y el hecho de trabajar con la memoria del lugar, que eran una de las cosas que a mí me interesaba mucho, creo que tiene sentido. Y efectivamente Rebeca hizo esta pieza dedicada a los chiringuitos<sup>12</sup>.

(...) Tuvimos bastantes problemas porque ninguno de los dueños entendía que estuviéramos haciendo un monumento mientras se estaban sacando los chiringuitos. Es decir, la base de la escultura no es nada afortunada porque esta pieza no debía tener base. Iba directa al suelo. Pero, bueno, el tema de las humedades y que tiene dos rayos de luz muy leves interiores que funcionan como energías, además del hecho de que hay un pequeño sonido -que esto he de decir que no funciona muy bien, es como casi como viento- que emite los nombres con la voz de Rebeca de la gente que estuvo involucrada en el tema de los chiringuitos, hizo que se tuviera que hacer un podio realmente en contra de mí y en contra de la propia artista.

Esta otra pieza es una pieza de Jannis Kounellis<sup>13</sup>. Es un artista, era, vaya, murió este febrero pasado. Era un artista de origen griego, con una visión de una Europa global, unida única y exclusivamente por la cultura. Por lo tanto, me parecía totalmente Mediterráneo, muy interesante, para tenerlo dentro de nuestra selección. Eligió, rápidamente se enamoró de la pared medianera contigua que estaba allí porque había caído un edificio al que pertenecía.

Se había básicamente cerrado como un espacio, como una placita, donde iban, sacaban las mesas los bares de al lado, jugaba la gente a las cartas. Era un lugar bastante entrañable. Quiero decir que, en aquel momento, no había espacios abiertos en la Barceloneta. Por lo tanto, estos lugares tenían mucho sentido para la gente del barrio.

---

<sup>11</sup> Ubicació recorregut peces, mapa.

<sup>12</sup> Imatge esculturade Rebecca Horn

<sup>13</sup> Imatge Jannis Kounellis.

Entonces, Kounellis tuvo esta visión de barco porque al otro lado del edificio está el mar y la cabeza de ese barco con un signo de que pertenece a un lenguaje clásico de Kounellis, que son las balanzas de café y que une, evidentemente, toda la idea de comercio mediterráneo, de las diferentes culturas, etc. Esto es una balanza evidentemente mucho más grande que las que utilizaban normalmente con sacos de café reales. Creo que ahora hay algún cambio que todavía no me ha llegado por Facebook que hay que revisar. Pero, bueno, en principio, se mantiene bastante bien.

Esta pieza es otra de un artista también desaparecido, Mario Merz. Mario buscaba siempre el orden en el caos. Lo buscaba, como todos los artistas, o sea como todos vosotros vaya, todos; y encontró la serie numérica Fibonacci, que es una serie de uno más uno dos, dos más uno tres. Siempre se suman los dos últimos para darte el siguiente. Es una serie que está demostrado que en la naturaleza hay progresiones de animales y de plantas etc. con esta serie. Se usa también en el mercado de la bolsa. En fin, es una serie bastante utilizada y conocida, pero Mario la politizó a través de estos números en neón que él ha utilizado muy habitualmente como un signo muy repetitivo de su obra<sup>14</sup>.

En este lugar construyó una vía de luz. Una vía de luz frágil con algo muy bonito que era el sueño. Mi sueño... “Esta pieza funcionará”, me decía, “cuando los niños lo utilicen para ir en bicicleta sobre ella”. (...) La pieza acababa en la casa de Coderch, que era un edificio que le fascinaba. (...) Entre los cuadrados, la proporción también es la Fibonacci. A medida que se van alejando, que van acercándose a la casa de Coderch, también la distancia va siendo mayor en proporción a la serie numérica.

Esta otra pieza es la pieza de Juan Muñoz<sup>15</sup>, que ha tenido sus avatares en estos años porque en veinticinco años, la Barceloneta ha tenido todos los cambios posibles. Curiosamente, es una pieza que ha sido protegida mucho por los árboles que estaban y que están. Juan estaba fascinado por el típico invernáculo modernista hecho de madera. Le fascinaba esa arquitectura que entendía como frágil, pero a la vez muy característica de la cultura catalana, etc.

Y cuando decidió hacer una conversación, una conversación de sus figuras, de sus tentempiés, quiso crear un espacio casi teatral muy cercano a los espacios de Pirandello. No obstante, necesitaba en el espacio abierto cubrirlos, estar, construir el espacio. Normalmente él trabajaba dentro de un espacio hecho. En este caso, era el espacio abierto. Y le parecía que había que enmarcarlo con algo que fuera, o sea, que diera esta distancia y a la vez esta comunicación entre lo público y lo privado, como si fueran rayas de dibujo que tacharan las figuras y la

---

<sup>14</sup> Imatge llums de neó Mario Merz

<sup>15</sup> Imatge Obra Muñoz



conversación inexistente que ocurría dentro de la habitación. Entonces se basó en esa arquitectura de parte de la Ciudadela construyendo esta pieza y haciendo la inversión de que los árboles, los vegetales, no estaban dentro de la arquitectura, sino que iban a cubrir la pieza totalmente. Y así, pues, tenemos esta obra que he de decir que se mantiene francamente bien.

Esta pieza es la pieza de Jaume Plensa<sup>16</sup>. Jaume ya había hecho otra intervención. En aquel momento, esta es la segunda intervención pública que hace. Nunca pensé que se iba a dedicar a hacer intervenciones públicas. Pero, en fin, esta es la segunda. Ya tenía una pieza en la vía Julia: uno de aquellos monstruos que hacían en la época. Y, bueno, yo le pedí, evidentemente, que buscáramos uno de los lugares y que pudiera utilizar el lugar en sí mismo.

Su primera exposición la había hecho en un pequeño lugar que estaba en el Born, que no era una galería. Es este producto que está con alguna bola desaparecida, pero está prácticamente intacto. Hizo este proyecto con las bolas con la palabra Born diseminadas por todo el espacio del Born, incluyendo Santa María del Mar y las entradas a las callejuelas<sup>17</sup>. Y esta especie de lugar mudo, esta especie de cofre que no dice nada, que está ahí, está ocupando un asiento, un lugar del espectador.

(...) Por último, aunque era la primera en el recorrido, está la pieza de James Turrell<sup>18</sup> que está en el convento de San Agustín que, en aquel momento, el Ayuntamiento acababa de comprar. Los que hayan hecho el servicio militar lo habrán recordado porque todos pasaban por allí. El ayuntamiento tenía la voluntad de borrar la memoria del lugar que era una memoria histórica bastante dura. Por lo tanto, me pareció que Turrell, que me parecía un artista muy importante para tener porque era imposible que hiciera un proyecto. Todos los proyectos que me mandó eran inviables, eran de unos formatos increíbles y había que construir un edificio para contenerlos. Me pareció que, teniendo un pasillo en el que comunicar el exterior con el interior y que estaba en aquel momento medio destruido, totalmente destruido, me parecía que podía ser un lugar bonito.

De hecho, cuando vino, se quedó maravillado y nos construyó esta pieza que yo creo que es muy bonita, la verdad.<sup>19</sup>. Cuando estás allí, los pequeños neones amarillos solo sirven para cambiarte la percepción a medida que vas transcurriendo, vas recorriendo el pasillo que en realidad es una T. Es una T y evidentemente no está pintado, sino que todo está hecho con luz. Con el cambio de la intensidad de la luz del día, con la intensidad de la luz del día, a medida que

---

<sup>16</sup> Imatge obra Boles Plensa

<sup>17</sup> Imatge obra Boles born

<sup>18</sup> Imatge obra James Turrell

va bajando o subiendo la intensidad, nos va cambiando totalmente la percepción del color del entorno.

Bueno y hasta aquí, que no sé si me he pasado mucho o no. Pero yo creo que todo lo que tengamos que discutir, mejor lo dejamos para luego. Gracias.

### Toni Llena

Hem de recordar que, quan es van fer els jocs olímpics Barcelona encara no tenia el Museu d'Art Contemporani. Per tant, era molt difícil veure art a la nostra ciutat, trobar-hi obres significatives del moment. Aquesta va ser una idea excel·lent de la Glòria Moure, que mai li agraiem prou: el fet d'haver triat les persones significatives que en aquest moment representaven el compromís amb l'arquitectura i la modernitat.

Aquests artistes participaven en conjunt d'una concepció de l'art o de l'escultura pública o de la intervenció a l'espai urbà d'una manera que prioritzaven el camuflatge. O sigui, es trobaven que arribaven a Barcelona, que era una ciutat que estava plena d'entrebancs, de fanals, de pòsters... Tenien la sensació que aquesta intervenció a la ciutat havia de ser una intervenció "quasi" "quasi" íntima i és una cosa que va ser fantàstica perquè ningú entenia en aquesta ciutat aquesta proposta artística que crec que va ser molt molt encertada.

Jo no havia fet mai escultura pública. Sempre explico una anècdota sobre una vegada, en què, quan era jove, va venir el Tàpies a casa meva i jo tenia una taula amb moltíssimes escultures petites de paper i ell s'acostava i només s'acostava es queien totes. I em deia: "Però, escolta'm, i això com s'aguanta? Això... Què en farem d'això?" I a mi no em preocupava perquè, en realitat, el que m'agradava, en el fons, era que caiguessin i que cap no tingués més transcendència. Vaig fer escultures per portar a la mà i, fins i tot, quan arribava un moment que la mà estava cansada de portar-la, les deixava tirades i ningú les considerava més.

La meva primera intervenció amb l'escultura pública a Barcelona també té quelcom a veure amb Glòria Moure, encara que no em va triar mai per fer escultures. Ella hi té quelcom a veure perquè arrel d'aquests contactes que va tenir amb aquests artistes, vaig tenir la sort i el privilegi d'establir una certa relació amb aquest artista italià que m'encantava, el Mario Merz. Mario Merz era un senyor molt gros. Era un senyor molt alt. Tenia un caràcter molt explosiu i era molt polèmic.

Aleshores, quan es feia la Vila Olímpica, l'Oriol Bohigas em va trucar un dia i em va dir: "Mira, el dissabte ve a sopar el senyor Mario Merz. Sabem que tu tens una certa relació amb ell. Sabem que és un senyor que té un caràcter molt particular i, fins i tot, difícil. Li volem ensenyar la Vila Olímpica, el plànol de la Vila Olímpica, el projecte de Vila Olímpica i el volem convèncer perquè faci una escultura de vint metres a la Vila Olímpica". I jo vaig anar al sopar aquest. També

hi havia la Glòria Moure, amb qui ens ho vam passar molt bé. El senyor Mario Merz va arribar amb la seva esposa, que era una artista extraordinària. Quan vaig arribar, hi havia una taula molt gran amb un plànol de la Vila Olímpica, i el Mario Merz estava amb un got de whisky fins dalt de tot i s'anava mirant els plànols. I l'Oriol li anava dient: "Mira, aquest lloc, aquest lloc d'aquí és on tenim pensat que vostè posi la seva escultura".

En aquest plànol, hi havia una rodona, hi havia dos quadrats i hi havia una rodona més petita. El senyor Mario Merz va demanar: "Què és aquesta rodona?" I l'Oriol va dir: "Això serà una font monumental". Però va insistir: "Però aquests quadrats què són?" i l'Oriol va respondre: "Això seran dos gratacels". I llavors Mario Merz va continuar: "I aquesta rodona petita què és?" I l'altre va dir: "Això és una xemeneia antiga que la conservarem com a memòria de les indústries que hi havia hagut en aquesta zona". I aleshores el senyor Mario Merz va constatar: "És impossible fer una escultura al costat d'una font monumental, de dos gratacels i d'una xemeneia. Per què a quina escala es farà? Quina escala?" I jo vaig pensar: "Que intel·ligent és aquest home, perquè realment és veritat, quina escala?". Bé, durant el sopar -la Glòria Moure ho pot recordar-, va agafar una trompa descomunal. Ell i la seva senyora es van barallar com a gat i gos i va començar -estàvem a casa de l'Oriol Bohigas- a tirar els plats contra la paret, les tasses, les culleres, les forquilles. Van crear un camp de batalla.. Una cosa tremenda. I van acabar ell de genolls per terra cantant i ella cantant també, i no va sortir res. Els vam haver d'acompanyar a casa i va dir: "Bé, ja m'ho pensaré jo, l'escultura, ja m'ho pensaré".

I anaven passant els mesos i anaven passant els dies i, un dia, em truca el senyor Oriol Bohigas i em diu: "Mira, escolta'm, la feinada de la Vila Olímpica se'ns emporta. No tenim temps... Tu eres allà aquell dia. Saps el que... T'atreveixes a fer una escultura per la Vila Olímpica?" "No he fet mai una escultura de vint metres. Això no ho he fet...", li vaig dir jo. I aleshores em va dir: "Home, les teves peces petites encara són molt petites. Són 'monumentalitzables'. Pensa-hi. Ara, hauries de fer un projecte en una setmana, perquè si no ho fas en una setmana, no hi ha temps".

Aleshores, va ser quan jo vaig pensar amb el Mario Merz, que deia que era impossible fer una peça al costat de dos gratacels i d'una font, però vaig pensar que si obligava la gent a aixecar el cap, obligava la gent a mirar enlaire, i llavors desapareixien la font, desapareixien els dos gratacels i desapareixia la xemeneia. El problema que jo tenia era que també participava de l'esperit del temps i el problema que m'incomodava més era el del monument, la "monumentabilitat".

Els artistes que he citat de Glòria Moure tots van triar el seu lloc. Van triar el seu lloc en funció de les seves pròpies estètiques de tal manera que podríem dir que tots van venir amb la feina feta. L'únic que van fer va ser aplicar-ho aquí, aplicar-ho allà, perquè el context els

beneficiava. I jo em trobava al mig de l'espai públic obert amb aquests elements "incordiants", que eren la font, que eren els gratacels. I aleshores, vaig pensar: "A l'Oriol, què li faig?". I aleshores, vaig començar a treballar precisament en fer una obra que es pogués transitar, que fos "antimonument". Clar, l'alçada era monumental, però que tingués aquesta lleugeresa, aquesta capacitat de poder-la veure si volies, i si no, no la veies. Llavors va ser quan vaig pensar què posar-hi a sobre. A partir de la idea de posar-hi alguna cosa a sobre se'm va ocórrer la idea d'una màscara, perquè màscara, de fet, en grec és persona. I si tu aixeques el cap i et relaciones amb una màscara, d'alguna manera t'estàs relacionant amb tu mateix.

No tenia cap enginyer que volgués fer aquesta màscara i signar-la perquè no sé si ho heu vist, però és un trípode, però un trípode que està tombat, que la superfície de dalt fa cent vint metres, que és una vela, que quan hi ha vent és incalculable la força que pot agafar el moviment d'aquesta vela. No hi va haver cap enginyer que volgués signar aquesta escultura, perquè deien que si no la podíem estacar amb quatre cables als extrems, no permetien fer-la. Vaig assumir el risc de fer-la. Durant deu anys, vaig estar pensant que si queia, me les carregava i no ha caigut<sup>20</sup>.

Aleshores, què volia dir? El títol. El moment de posar el títol... la paraula màscara. Hi havia una pel·lícula en aquell moment que es deia *La màscara*, que em feia una certa angúnia. Li vaig posar "David i Goliat" perquè amb aquestes potes tan fràgils, tan tortes, en el moment que han de fer la màxima força es dobleguen i, per tant, perden la força i donat que suporten aquesta superfície amb aquesta ventada tan gran, em semblava que el mite de David i Goliat era molt bo.

Recordo que de petit anava al Somorrostro i portava berenars als nens dels "coles". Ens portaven a fer portar berenars als nens... I tot això se'm barrejava amb el David, el feble, el pobre. Vaig posar *David i Goliat* com podia posar qualsevol altre nom. En realitat el que hauria posat era *La màscara*. Aleshores, la manera d'evitar aquesta imposició dels vint metres, amb aquesta màscara era convertir-la en ombra, amb una ombra. D'aquesta manera, l'escultura s'ironitza a sí mateixa. Cada dia el Sol va passant. No ho veureu, però, en negatiu, l'escultura viatja, es passeja per ella mateixa.

Una altra escultura de què podríem parlar i que també va ser un cas curiosíssim va ser "Els castellers". Un dia, quan anava pel metro, anava a l'estació de Sarrià, i em truquen per telèfon i era el senyor Acebillo i em va dir: "Toni, m'has de solucionar un problema." Dic: "Quin". I diu: "És que tinc un compromís amb els castellers. La ciutat de Barcelona ha assumit un compromís amb els castellers que consisteix en fer-los un monument i ja sé que ens presentaran un nino sobre un nino sobre un nino i això no ho volem. Volem una cosa moderna. Ja sé que em

---

<sup>20</sup> Imatge Obra Vela Toni Llena

diràs que no perquè els artistes contemporanis sou molt “torrecollons” i molt llepafils, però fes-me un projecte que necessito també per d’aquí a vuit dies. En vuit dies tenim la primera reunió amb els castellers i jo vull tenir què donar-los i ja contraatacar.”

Aquell dia -ja ho he explicat més d’una vegada-, tenia un sopar. Vaig anar a comprar un vi. Aquest vi era un Marquès de Riscal. Portava una xarxa d’aquestes molt fines i només tenir-lo a la mà, vaig veure que allò era un monument, un monument als castellers. Només havia de canviar-li l’escala. L’escala la vaig decidir immediatament: havia de tenir trenta metres, perquè si jo feia un monument de deu o quinze metres, era figuratiu. En canvi, el que jo volia donar era la dimensió mítica dels castellers: aquesta gent que volen arribar a tocar el cel, aquesta cosa utòpica de voler arribar a dalt de tot.

Aquí va haver-hi el gran problema perquè quan van veure que jo volia fer una escultura de trenta metres d’alçada, tothom es va arrugar perquè precisament l’escultura pública monumental havia passat de moda, com tot passa de moda. Jo no la vaig demanar de fer, sinó que me la van encarregar i jo posava la condició de trenta metres d’alçada per això, per aportar la dimensió mítica. Els castellers no els volia tractar com a cosa, com a element folklòric sinó com l’intent, l’exercici de pujar, caure, de tornar a pujar, caure, tornar a pujar, tornar a caure.

I pel que fa a aquesta escultura, jo la volia situar sempre en un lloc petit i aquesta era la gran dificultat: l’espai petit. Em van proposar una infinitat d’espais: el Born; em van proposar davant de la Catedral de Barcelona; em van proposar llocs tan sonats com, per exemple, l’Arc de Triomf, però si això no és possible. Jo sempre estava tossut perquè la volia al Pla de Sant Miquel per una raó molt simple: primer de tot perquè els castellers sempre es fan en places petites; i després per la tipologia de la ciutat: a Barcelona, a diferència de París o d’aquestes grans ciutats on tot es presenta amb un gran paspartú amb una mena d’aire monumental, etc., la tipologia de Barcelona és diferent. A Barcelona trobes les coses als racons. Vas per les Rambles, vas pel Liceu i ho veus, però pel camí ho veus. Una mica aquesta cosa també passa a Roma, que et trobes la Fontana di Trevi en un racó que no t’esperes o pots sopar al costat d’una font de Bernini sense cap mena d’èmfasi, al costat d’unes taules de bar.

I aleshores, l’escala... Finalment, aquesta estructura va estar aturada set anys. La van posar sempre en un calaix. Anava sortint de tant en tant per tornar a entrar al calaix, perquè ningú s’atrevia a assumir el risc que implicava fer aquesta escultura. També vaig tenir problemes amb els enginyers. Al moment de fer-la, quan es van decidir a fer-la, jo volia que el tub tingués l’espai de les mans. Oferia uns tubs de vint centímetres, no, d’un pam. Si no la podia abastar

amb les dues mans, no m'interessava, no la feia. No la feia. Aquesta escultura de trenta metres, que jo desitjava és més alta que l'Ajuntament i que la Generalitat<sup>21</sup>.

M'agradava molt el lloc... Recordo que quan va pujar l'alcalde Trias, l'escultura ja s'estava fent, i l'alcalde Trias tenia tota aquella Plaça de Sant Miquel plena de cartells on posava: "No volem aquesta ferralla", "No volem aquesta porqueria", "Això no sé què". I em va cridar: "Toni, escolta'm, [...] mireu en quin merder m'heu ficat i ara què faig jo amb això? Per què vols aquesta escultura aquí?" Jo li vaig explicar: "La vull aquí per una raó molt simple, perquè aquí sota hi ha ruïnes romanes. Després, perquè l'Ajuntament és neoclàssic; la Generalitat és renaixentista; anant cap allà, trobem gòtic, barroc, romànic, fins i tot passem per botigues modernistes; i acabem davant dels grafitis de Picasso, on també hi ha uns castellers. En un espai tan curt tenim tanta història...; i això no passa en cap altra ciutat del món. No passa que en un espai tan petit, tan curt, puguis transitar al voltant de tants segles d'història".

Ho va entendre i aleshores recordo que el conseller de cultura va dir: "però...". Llavors en Trias va dir una cosa per la qual li estaré sempre molt agraït: "Els artistes hi entenen més que nosaltres. Deixem-lo fer". I se'n va anar pis per pis de les cases d'allà davant a convèncer-los que aquella ferralla segurament tindria molt interès. I ara cada vegada que vaig allà, amb aquella gent que estava tan en contra meva, està encantada de la vida. I res més.

(...) Una cosa que també volia és que quan s'hi passa per sota, s'aixequi el cap cap al cel i es trobi aquesta mena d'espai que sembli quasi quasi quasi un espai gòtic dins de la ciutat. I també el tractament m'interessava molt, perquè hi havia la part dels orfèvres i volia triar fer orfebreria amb un material tan dur, tan dur, com és l'acer. Em semblava que era una meravella i em va costar una barbaritat perquè tot està fet de trossets de mateixa amplada i anar tirant amunt.

(...) L'ombra també m'agradava molt: el fet que es projectés sobre les cases de la ciutat, etc.

Els bars són un altre tema sobre els quals un dia parlarem. Em van demanar fer una escultura davant del Corte Inglés i, aleshores, vam decidir amb l'Oriol Bohigas fer un aparador. Jo no volia fer una escultura davant del Corte Inglés. Es tractava d'un aparador que, de fet, era un aparador apedregat perquè sempre tenia ganes d'apedregar el Corte Inglés i, finalment, ho vaig aconseguir; i ja està<sup>22</sup>.

(...) He acabat fent les escultures més grans de Barcelona sense proposar-m'ho. I ja està.

---

<sup>21</sup> Imatge Escultura Toni Llena

<sup>22</sup> Imatge aparador El Corte Inglés

## David Bestué

Bona nit. Se sent? Bé, jo no he fet cap escultura pública. Sembla que tampoc la faré, però... Per això estic una mica “estrany”. Gràcies per convidar-me, abans de res. Estic una mica fora de lloc, i més al costat vostre. Sempre em poso nerviós quan he de fer aquestes coses. Per això ho he escrit. Quan parlo del meu treball no em costa, però quan he de parlar de coses que no són meves...

Bé, començo. Jo parlo com a receptor, no tant com a artista d'estructures públiques. Soc del barri de la Sagrera. Vaig créixer al costat de la plaça del General Moragues. És una plaça que va generar molt de ressò quan es va inaugurar l'any 97. Jo, en aquell moment, tenia sis, set anys, i bé, va aparèixer això, que és una escultura de les del robot Kelly<sup>23</sup>. Com heu comentat abans, forma part d'aquesta política com de quelcom relacionat amb la higienització del centre, “monumentalitzar” la perifèria. Com a nen i com a veí, això era una cosa estranya. Aquests elements eren estranys. No significaven res per nosaltres, però, en aquell moment, aquests elements eren un regal, perquè aquest espai públic era un espai de consens, encara, podríem dir.

Ara us comentaré dos elements que m'agraden molt de l'espai públic de Barcelona que per mi són com els que més m'estimo. Aquest és la Plaça de la República<sup>24</sup> i també té a veure amb això que us deia abans: elements, intervencions a la perifèria de Barcelona. Aquesta és del 90 i per què m'agrada això? Suposo que sabeu la història. Us l'explico una mica.

Mireu, aquesta és una escultura que sembla un obelisc i estava en la confluència entre Diagonal i Passeig de Gràcia; i era un monument a Pi i Margall<sup>25</sup> (...).

La qüestió és que després de la Guerra Civil aquesta escultura va canviar d'escenari i l'element de dalt es va pensar que s'havia de destruir, però, per sort, es va amagar en un magatzem municipal. Durant la Transició, es va descobrir que aquesta escultura encara existia, i d'una forma molt, molt potent, es va decidir que la República o l'esperit de la República ja no estava al mig del Passeig de Gràcia, que era un espai més burgès; jo m'imagino com si haguessin agafat un helicòpter i l'haguessin portat a Nou Barris, que és on més aquesta escultura hauria pogut trobar més escalfor. I bé aquí Viaplana i Piñón van fer com una mena d'esquelet a l'obelisc<sup>26</sup>. L'escultura ja no està a dalt de tot, sinó que està com en un prestatge, com si estigués mig col·locada de forma provisional. A mi m'agrada aquest gest simbòlic.

---

<sup>23</sup> Imatge Escultura plaça General Moragues i pont de Bac de Roda

<sup>24</sup> Imatge Plaça de la República

<sup>25</sup> Imatge Diagonal i Passeig de Gràcia; i era un monument a Pi i Margall

<sup>26</sup> Imatge Esquelet obelisc Viaplana i Piñón

(...) En relació una mica amb el que deies [Toni Llena] del Brossa, (...) jo crec que de fer el velòdrom, el van començar a convidar ajuntaments del PSC, com el de Sabadell o Badalona. Va començar a fer intervencions urbanes perquè tothom s'esperava que fes poemes visuals. I bé, l'alcalde de Sant Adrià del Besòs també, doncs, el va convidar a fer una escultura a la població i Brossa, doncs, va respondre el que ningú s'esperava, que, en aquell moment, no fes un joc de paraules, sinó que, de fet, va fer un joc amb la memòria.

Després d'una visita a La Mina, es va horroritzar i va dir que el que ell havia de fer era "rendir cuentas" amb qui havia possibilitat allò, el responsable d'aquella operació urbanística. I el que va fer va ser això: presentar el cap de l'alcalde d'aquell moment que, no el de Sant Adrià, sinó el que havia fet aquell pla, el Porcioles. Llavors, va donar el cap del Porcioles a la gent. No sé si sabeu la polèmica... Porcioles, en aquell moment, encara era viu. De fet, l'escultura no es va arribar a col·locar mai. Ara es troba al Museu d'història de la Immigració de Catalunya, a Sant Adrià del Besòs<sup>27</sup>.

Són dues escultures, de fet. Són dos elements que potser tenen a veure més amb la idea de monument que amb la idea d'escultura, i que a mi m'agraden molt perquè estem en una època en què la idea de monument per retre un homenatge a algú és molt difícil. Però bé, estem un altre cop en aquesta idea de consens. Retre un homenatge a la República o fer un comentari irònic al Franquisme, en aquell moment, estava ben vist.

També vull parlar d'un espai d'aquella dècada. En aquest cas és anterior. Em sembla que és del 81, però bé, és a principis dels anys 80. Quan has parlat de la teva escultura [Toni Llena], també he recordat la implicació d'aquests arquitectes. (...) No resumiré gaire la peça, la plaça, però, Viaplana i Piñón treballaven a nivell de terra. Van fer una gran llosa de granit i per unificar tot l'entorn, que també tenia l'hotel Catalunya, etc. Van fer, doncs, un sostre, com també vas fer tu una mica [Ton Llena], perquè la gent tingués aquest sostre que unifiqués les alçades. Després, quan ja tenien el terra i el sostre van fer els altres elements.

A mi m'interessa molt aquesta plaça perquè representa la idea d'uns arquitectes que plantejaven l'espai públic quasi bé amb la idea de creadors amb majúscules. Uns creadors que tenen un full en blanc, que és el plànol, i han d'oferir un text o alguna cosa als habitants o als ciutadans que són receptors d'aquest treball passiu. (...) Clar, jo m'imagino que ells, també, en aquell moment, estaven molt influenciats per tota aquella plana -en Mallarmé-, que representava aquesta idea que l'inici és sempre sense sentit. Quan es comença sempre es parteix del buit. És un treball molt personal que fa i en resulta això.

---

<sup>27</sup> Imatge Escultura Brossa Museu Sant Adrià



És la ciutat dels arquitectes, que es va dir en aquell moment, i els arquitectes oferien el seu ofici als ciutadans, que el rebien com un regal. Però a partir d'aquell moment, això va canviar. Per mi era un moment de frontissa. També és tombant de segle i és el forat de la vergonya. En aquest cas, els ciutadans ja no acceptaven el projecte dels arquitectes. Va haver-hi un canvi. Per què? Perquè aquest espai era un espai de consens que va passar a ser un espai de conflicte, amb problemes de gentrificació. Aquí el capitalisme és fatal, però era l'espai de confrontació neoliberal on la gent del barri amb aquests tipus de projectes els feien fora, etc. O sigui, ja no era un espai com la Plaça dels Països Catalans<sup>28</sup>, sinó que era un espai molt més conflictiu. Tampoc volia fer una cosa molt política.

L'espai públic ja no era un espai on el ciutadà rebia el que li oferia l'arquitecte, sinó que era un espai de comunitat, era una àgora. Quina legitimitat tenia o té un arquitecte en aquest nou espai? El que vull dir és que en un espai que és un espai comú, que és una àgora, ningú pot imposar res, o sí. Clar, jo soc dels que sí que imposaria, però ho estic fent neutral. Clar, jo crec que el Viaplana s'imaginava aquella Plaça dels Països Catalans travessada per un home amb una maleta que anava cap a l'estació, però aquesta gent no vol anar de passada per aquest espai. Era el seu espai de relació.

Si un arquitecte té poca legitimitat per imposar res, imagineu-vos els artistes. Quin element podem incloure en aquest nou espai comú? L'escultura és prescindible. No pot ser imposada enlloc. No cal. Després ja ho parlarem això. De manera irònica, parlo d'això perquè sembla que en aquella època, els escultors, els arquitectes, ja van començar a dialogar amb la gent, com no havia passat abans. Penso ara mateix amb el Viaplana quan van fer la Plaça Lesseps<sup>29</sup>, per exemple. L'espai de l'arquitecte va ser un espai de diàleg i els escultors ja van començar a desaparèixer de l'espai públic de Barcelona. De fet, jo crec que des dels Jocs Olímpics, des dels anys 90, hi ha hagut poques intervencions a Barcelona. Potser l'excepció seria el que va passar al Fòrum al 2004<sup>30</sup>. Però bé, ara ho parlarem.

D'altra banda, això també té a veure amb el fet que els arquitectes es van quedar sense places on anar a dialogar i els escultors ens vam quedar sense l'espai públic, el vam perdre. En canvi, vam començar a habitar les rotondes. (...) Moltes escultures d'aquestes es van fer també en el tombant del segle. (...) També té a veure amb un fet molt important: jo, en aquell moment, ja estava estudiant Belles Arts i nosaltres venim d'una tradició que és en Toni Llena, que representa una manera de desmaterialització de l'escultura. O sigui, jo, com escultor, he començat a treballar fa molt poc temps, perquè jo vaig créixer amb la idea que fer una escultura,

---

<sup>28</sup> Imatge Plaça dels Països Catalans, Viaplana i Piñón

<sup>29</sup> Imatge Plaça Lesseps, Viaplana i Piñón

<sup>30</sup> Imatge Escultures al Forum (2004).

i crear una cosa en l'espai, és molt difícil, i més encara que sigui perdurable. O sigui, com puc fer jo això?

Aquest altre element, que no sé si coneixeu, és molt bonic. Són els Porxos del Xifrés<sup>31</sup>, de finals del XVIII i principis del XIX. És un dels primers edificis moderns. Es troba al costat també de la Barcelona. Fixeu-vos quin monument tan bonic: això és com si fos el remat de l'edifici, remat, no ramat, rematament de l'edifici, i veiem Urània i Saturn, que seria el temps. Urània seria el temps històric o la història que està agafant una de les agulles del rellotge i congela el temps. Crec que estem en un moment semblant. Irònicament, aquest edifici va ser la primera fotografia d'Espanya. O sigui, que s'ha congelat el temps varies vegades en aquest edifici, suposo que com a símbol del que us volia dir.

Abans parlava de l'espai públic com un nou espai de comunitat, una àgora, i jo crec que això ha tornat a canviar, perquè l'espai de relació, la relació entre la gent en l'espai públic, la relació entre les persones, ja no es fa a l'espai públic, sinó que es fa tot per Internet. La gent ja no lliga a les discoteques, sinó que lliga per internet o parlen per fòrums, no en una plaça. O sigui, la idea d'espai públic també està canviant bastant. I, de fet, això també té a veure amb la precarietat: jo no em sento ni soc de cap barri. No formo part de cap comunitat, però vaig canviant. De fet, no visc ni a Barcelona per precarietat. O sigui, cada quatre anys haig d'anar canviant.

Volia acabar amb aquesta imatge que és de la Plaça dels Països Catalans<sup>32</sup>. És una peanya que està buida. És un element que està al costat del pas de vianants. Hi ha quatre o cinc peanyes simbòlicament molt potents perquè estan buides.

Crec que estem en una època en què no es necessiten potser símbols, però sí signes, que és diferent; senyals a l'espai i en el temps. No necessitem símbols, potser no cal aquesta idea de monumentalitat, però potser hem de treballar amb un altre tipus d'elements, perquè estem parlant d'un espai públic que ha estat un cop més escamotejat. Potser no l'utilitzem tant com l'hauríem d'utilitzar. Què pot fer un artista en aquest espai? Poques coses. Jo crec que l'espai dels artistes o, fins i tot dels arquitectes, i també l'espai de la nova arquitectura, de la nova escultura o del nou art, és un espai que encara no existeix i que només tindrà sentit amb el canvi. Vull dir que estem en un moment en què encara no tenim el nostre espai. I no estic parlant, no vull parlar a nivell polític. Jo encara no he trobat aquest espai públic. Hem de trobar això: un canvi. Espero que arribi un moment en l'escultura i l'arquitectura en què un objecte, un espai, torni a ser de tots i que ja no sigui vist amb desconfiança. És això no? I ja està.

---

<sup>31</sup> Imatge Porxos del Xifrés

<sup>32</sup> Imatge Plaça dels Països Catalans, peanyes pas vianants

## *Debat*

Esteve Bonell: L'escultura pública va néixer a mitjans del segle XX. L'art modern encara es considerava com un element de broma. La gent se'l prenia com una "tonteria". Aleshores, els grans urbanistes comencen a fer obra pública perquè, donat que la gent no va al museu, almenys ses trobin l'art al carrer.

Això té un èxit molt gran i després s'utilitza l'escultura pública per tot. Degenera d'una manera molt ràpida de tal manera que arribat el moment, no hi ha ni una petita ciutat en què no hi hagi una rotonda on qualsevol alcalde vol posar un nyap, una escultura, com un element decoratiu sense cap mena de res més.

I, a vegades, s'utilitza l'escultura com element per mirar, per dissimular un nyap urbanístic. I el que encara és més nyap és fer més nyaps, dos nyaps, un darrere l'altre. Evidentment, tot passa de moda molt ràpidament, tot. El que era moda els anys 60 ja no és moda ara. El que queda sempre és la qualitat. Quan anem pel carrer veiem molta arquitectura dolenta, veiem molta escultura dolenta. Però, finalment, el que queda (...) és el que té una cosa que no sé què és però que és més que el propi temps.

Precisament jo crec que l'artista contemporani, el que ha de mirar del seu temps ho ha de fer amb distància. Estem massa preocupats per ser cronistes del nostre temps. Volem ser el cronista de l'ara, del moment. I crec que és una gran equivocació de l'art contemporani, perquè l'artista contemporani és aquell que es mira el seu temps d'una manera distanciada. Una mica com Dant: Dant va al Paradís i no es converteix en un àngel; va a l'Infern i no es crema; sempre manté una distància amb tot el que està passant al seu entorn. I, per tant, jo també, com que soc molt vell tracto de mantenir distàncies amb els impulsos del moment i el temps ens jutjarà a tots de manera despietada.

(...). M'agrada molt que l'artista contemporani també sigui aquell que tracta de buscar les paraules per dir allò que encara no està ni formalitzat ni socialitzat. I això sí que m'interessa moltíssim. Sempre tracta de dir quelcom, però només ho pot dir si manté una distància, si es mira el seu temps fins i tot d'una manera anacrònica perquè, fins i tot amb aquesta mirada retrospectiva, és quan es podrà fer el salt endavant. I, per tant, la feina dels artistes sempre és intentar dir allò que encara no està dit, allò que encara és a l'aire, que encara no està formalitzat, que està demanant a l'artista que li doni entitat i que li doni forma i que li doni les paraules que encara ningú li ha donat.

Gloria Moure: Yo creo que estamos en el siglo XIX. Hablar hoy de espacio público, como he dicho mil veces, es otra dimensión. Pero en ciento y pocos años hemos visto una evolución del espacio

público y de las intervenciones artísticas enorme. O sea, en el siglo XIX Rodin ya crea una polémica cuando hace el *Calais*. Hace el monumento; y el problema de no darle la altura a la que la gente estaba acostumbrada, de mirar desde abajo hacia arriba, sino quererlo al nivel del de la gente, del peatón, digamos, constituyó una polémica gravísima. Pero al mismo tiempo había un artista, de la misma época de Rodin, que ya ni siquiera se planteaba el tema de las peanas, sino que lo que se planteaba era el entorno. Hizo solamente dos y era Medardo Rosso. O sea, cómo el entorno podía estar incluido o formar parte de la pieza.

No vamos a hacer toda la historia del siglo XX porque sería larguísima, pero para ir a un artista más cercano a nosotros, podemos hablar de Francis Alÿs. Hay una pieza fantástica que es el palo de la bandera de la plaza de México, cuyo nombre no recuerdo, que genera una sombra a través de ese palo y eso hace que la gente —claro, esa plaza es inmensa y es un desierto y hace un calor tremendo— se vaya poniendo en el palo y, a medida que la sombra se va moviendo, se ve cómo la gente va moviéndose también<sup>33</sup>.

Es decir, los elementos arquitectónicos o elementos que eran de uso han generado también en el espacio público acciones que son creativas y que a veces son de la propia gente. La arquitectura está plagada del pequeño banco hecho en un lugar discretamente que sea y que eso ha generado vida en el espacio. Eso es así. O sea, el arte también ha ido hacia ese territorio.

Yo estuve en la Comisión de esculturas [del Ayuntamiento de Barcelona] hace muchos años. (...) La ciudad necesita un lugar para vivir, para habitar y aquí si se tiene que intervenir se tiene que respetar mucho. Yo me acuerdo de que en la plaza donde intervino Kounellis había un quiosquito. En esa plaza en la que se sacaban las mesas del bar y jugaba la gente había un quiosco en el que vendían los cigarrillos. Y Maragall dijo: “Bueno, este quiosco lo vamos a sacar”. y Kounellis dijo: “No, ni hablar. Yo no vengo a cambiar la vida de la gente”. Discutieron hasta una altura en la que yo no iba a intervenir para nada.

Ese tipo de cosas creo que, en este momento, ya están superadas, incluso, porque evidentemente nos tenemos que replantear qué es el espacio público y cómo se genera la convivencia, la actividad, etc. O sea, es cierto que, por ejemplo, este proyecto lo hice hace veinticinco años y luego me llamaron para hacer algo en Fòrum. Y claro mis planteamientos eran totalmente diversos y los artistas eran totalmente diversos. Eran dos piedras que generaban musgo que estaban en constante transformación<sup>34</sup>. Eran dos porque en cualquier situación física necesitas dos para que realmente sea válido. Por lo tanto, necesitamos dos. Eran dos piedras, dos rocas que tenían que generar ese musgo constantemente en cambio, bueno, una idea de

---

<sup>33</sup> Imagen Palo de la bandera de la plaza de México

<sup>34</sup> Imatge obra Gloria Moure Forum 2004

cambio constante porque en el mundo que vivimos es así. O sea, tampoco ya nos podemos permitir pensar que las cosas son eternas porque nadie se lo cree; ni construir nada que sea inamovible porque ya no estamos tampoco en eso. Ya no estábamos en el 2000.

Esteve Bonell: Després d'aquestes magnífiques explicacions, m'he apuntat unes coses que he trobat... Trobo que hi ha tres moments a la manera d'actuar dels artistes que poden ser –no tenen un ordre determinat– el pensament (és a dir, la idea de l'obra), com es fa la materialització i després com es col·loca i on es col·loca. I d'aquests tres moments d'actuació de l'artista, jo he trobat quatre constants que sembla que són les que han dominat la Barcelona de les peces, de les Olimpíades.

La primera: la ciutat com a excusa, el lloc com a condició. Són peces per a la ciutat, però són peces per a un lloc determinat. L'artista mira, interpreta i actua. I després hi ha el quart constant, en què les peces, que són difícilment “maniabls”, i que pertanyen a aquest lloc on s'han fet, on l'artista ha pensat, on l'artista ha decidit que s'ubicava. I, per això, m'ha agradat molt la frase del Trias: “Escolti, deixi fer els artistes que ells en saben, nosaltres no”. Jo crec que estem en uns moments en què els nostres polítics no saben demanar. No tenen aquesta opinió dels artistes i no hi tenen confiança. Ho dic tant pels pintors, pels escultors com pels arquitectes, com per tanta altra gent. Són moments de recuperar, l'oficina de les coses ben fetes. Em sembla que aquesta és una de les tasques, de les coses que hem d'arribar a aconseguir.

Toni Llena: Jo volia dir una cosa només, si em permeteu, i és que, a vegades, les intencions són molt bones, però amb les bones intencions no n'hi ha prou. Jo recordo sempre una escultura que, parlant molt d'espai públic i on ha de ser l'espai públic, d'un artista que es diu Alfredo Jack a qui li van encarregar una escultura a l'Hospital de Llobregat. Aleshores, amb això de l'àgora, de l'espai públic, que està molt bé, va fer una escultura que era una sèrie de pissarres a la plaça perquè la gent s'hi expressés públicament. La intenció era fantàstica, però al cap de quatre dies hi havia tants graffities i estava tan feta malbé de guixades que es va convertir en un espai de mala educació, en un espai incívic.

Vull dir que, a vegades, les intencions són molt bones i, en teoria, tot s'aguanta, però que a la pràctica no n'hi ha prou. Tot és molt complicat. Tot és molt prim. Precisament, el que fa que una obra sigui art o no ho sigui a vegades és una cosa tan prima, tan prima que fa que els teòrics ni se n'adonin. És veritat. Potser aquesta cosa tan prima que fa que els teòrics no se n'adonin en aquell moment és la que l'aguanta en el temps, perquè, quan canvien les generacions i canvia la mirada localitzada del moment sobre la interpretació de les coses del

moment, aquella cosa tan prima és la que permet que perduri aquella obra tan... No sé si m'explico.

David Bestué: Un exemple seria el canvi que va patir la Barceloneta. Actualment està plena, però encara té indrets on s'hi poden fer intervencions. Reconec que no m'agrada aquesta visió distanciada. No me la sento meva. Potser és una actitud errada, però sí que és veritat, escoltant-vos, que partim d'un moment en què, per exemple, també el Viaplana o el Miralles mateix van fer d'escultors: a Lesseps o la Plaça Europa<sup>35</sup>.

Per exemple, en relació al meu treball com artista, penso que és com d'un escultor que s'ha quedat sense forma, s'ha quedat sense res. Potser el meu treball ha estat sobre això, escriure sobre aquesta gent, com el meu llibre sobre Enric Miralles<sup>36</sup>. Potser el meu treball és parlar d'aquest espai públic, és escriure, que al final és la cosa més senzilla que hi ha. I potser és això. Potser el que ens ha quedat és això.

Gloria Moure: Hay algo lógico en el trabajo del arquitecto que tiene experiencia con el espacio. Ahí hay esa tendencia al no delinear. Hay una tendencia a "esculturizar". Por ejemplo, trabajé muy cerca de Álvaro Siza porque fue el arquitecto del museo que yo dirigí. Era su primer museo, también era mi primer museo, pero estuvimos muy fuertes porque para él su concepto era en realidad una estructura espacial que había que sentirla, cosa con la que yo estoy de acuerdo porque la arquitectura es esto. Claro, le molestaba cualquier interferencia. Explicó que el arquitecto tiene ese punto muy cercano al escritor, al escritor más tradicional. Entonces, hay momentos en los que se les va la mano, digamos, en la creación del espacio. Ahí hay más también de ocupación como artista y como creador de espacio; como artista a la vieja manera, o sea, a la escultura de bloque me refiero. Cuando crean espacios son magníficos.

---

<sup>35</sup> Imatge plaça Lesseps-Plaça Europa

<sup>36</sup> Bestué, David, *Enric Miralles a izquierda y derecha*, Ed. Tenov, Barcelona: 2010.