

EXPOSAR · NO

Marta Gracia
Ferran Utzet
Paula Sibilia
Aida Sánchez de Serdio Martín
Joana Moll
Gremis de participació i educació
del Santa Mònica 2021-2022
Antoni Mercader
Enric Franch
Martin Grossmann

El primer cicle de programació del nou Santa Mònica va orbitar al voltant d'un conjunt de preguntes derivades dels processos de deconstrucció i reconstrucció d'un centre d'arts, en els àmbits institucional, arquitectònic i simbòlic.

XPOSAR

AR-SE · NO E

EXPOSAR-SE · EXPOS

EXPOSAR · NO

Marta Gracia
Ferran Utzet
Paula Sibilia
Aida Sánchez de Serdio Martín
Joana Moll
Gremis de participació i educació
del Santa Mònica 2021-2022
Antoni Mercader
Enric Franch
Martin Grossmann

XPOSAR

AR-SE · NO E

EXPOSAR-SE · EXPOS

Producció

Centre d'arts Santa Mònica
Galàxia Gutenberg

Coordinació editorial

Cinta Massip
Lilianna Marín de Mas

Disseny i maquetació

Laia Guarro

Traducció i correcció

Tys

Fotografia

Paula Artés

Impressió i distribució

Galàxia Gutenberg

© dels textos els autors

© de les fotografies Paula Artés

ISBN: 978-84-19392-53-4

Dipòsit: B 19611-2022

Està rigorosament prohibit, sota sancions establertes per la llei, reproduir, enregistrar o transmetre aquesta publicació, íntegra o parcialment, per qualsevol sistema de recuperació i mitjà, sigui aquest mecànic, electrònic, magnètic electroòptic, per fotocòpia o qualsevol altre tipus de suport, sense l'autorització expressa de l'organisme editor i els titulars del copyright.

El primer cicle de programació del nou Santa Mònica va orbitar al voltant d'un conjunt de preguntes derivades dels processos de deconstrucció i reconstrucció d'un centre d'arts, en els àmbits institucional, arquitectònic i simbòlic.

ÍNDIX

9

Enric Puig Punyet
De nou, una introducció

19

Marta Gracia
Configurant un nou centre d'arts

21

Ferran Utzet
Obrir les portes, construir
les comunitats, repensar el col·lectiu

27

Paula Sibilia
Jo a la vitrina.
Entre l'autoficcio i el miratge del que és real

37

Aida Sánchez de Serdio Martín
Un centre d'art en *reset* permanent

49

Joana Moll
16/2017. Energia, cultura i canvi climàtic.
Memòria d'una instal·lació

71

**Gremis de participació
i educació del Santa Mònica 2021-2022**

Un espai per a la imaginació institucional

Cicle de conferències *Tres interpretacions sobre les maneres de presentació*.

Una proposta d'Antoni Muntades en col·laboració amb Victoria Sacco.

95

Antoni Mercader

Muntadas Des/Aparicions 1996:

què va ser, què ens en queda?

107

Enric Franch

Reflexions per a una crítica del procés expositiu, dels seus contextos i de les seves situacions

129

Martin Grossmann

L'expositiu en la virtualitat: algunes consideracions per a *About Academia* de Muntadas com a interpretació en línia

DE NOU, UN

Enric Puig Punyet,
director

A INTRODUCCIÓ

Exposar-nos, aquest és el desig deliberat amagat en les diferents accions que trobaràs entre aquestes parets. Exposar-nos a tu, al món, com potser tu vas fer també ahir, o just abans d'entrar aquí. I potser aleshores et vas preguntar, com tantes altres vegades, què exposes i què ocultes de tu, com també dels cossos la imatge dels quals custodies. Potser et vas preguntar per què i per a qui exposes el que exposes, a què t'exposes quan ho fas i també quan decideixes deixar de fer-ho.

Fins fa ben poc, aquestes eren qüestions només relatives a institucions, centres d'art i canals de comunicació. Avui són interrogants oberts que ens afecten conjuntament cada dia, dels quals ningú no aconsegueix escapar. O no has sentit últimament la responsabilitat de les decisions adoptades sobre cada petita exposició, de les teves imatges

i les altres, en intuir que cadascuna d'elles pot arribar a trencar en major o menor mesura el món que t'envolta? Ens reconeixem mútuament com a éssers exposats i, en fer-ho, convivim avui amb preguntes que mai abans no havíem compartit. Ens preocupa com ens exposem i sobretot per què ho fem. I ens preocupa precisament perquè l'exposició ha deixat de ser un canal exclusiu dels centres d'art per esdevenir una pràctica corrent i estesa.

El centre d'arts Santa Mònica exposa i s'exposa avui, de nou, per primera vegada. Així ho sent perquè, tot i mantenir un mateix nom que l'ancora a les seves mostres anteriors, han muntat els seus òrgans. Ha canviat la cara, el cos i la veu, i ara vol presentar-se de nou en societat, exposar-se com si mai no ho hagués fet. Per sobre de tot, necessita preguntar-se per què i de quina manera ho farà, ara que l'exposició ja no li és exclusiva, que ha deixat de ser una competència només seva.

Aquesta exposició parteix d'algunes d'aquestes preguntes obertes que són avui darrere de qualsevol acció de mostrar, formulades a artistes que han construït corralment elaboracions entreteixides. A què ens exposem quan exposem? I quan no ho fem? Què deixem al marge en cada acció d'exposar o exposar-nos? Entorn d'aquestes qüestions, diverses materialitzacions inunden els espais i creen una experiència pensada per submergir-s'hi. Dibuixen diferents maneres i límits del que és presentat i el que és representat, sempre en relació amb un centre d'arts que s'exposa, de nou, per primera vegada, i que, mentre ho fa, sent la responsabilitat de preguntar-se per què i com ho ha de seguir fent.

Aquest és, reproduït sense correccions, el text que el públic es va trobar quan va travessar la porta principal d'un centre que, després d'haver tancat durant dos mesos per reformes internes, s'esforçava per mostrar al context més immediat que a l'interior s'hi estava produint, novament, un reinici. El motiu subjacent en aquest esforç cal llegir-lo des del passat més recent del centre d'arts Santa Mònica. Cal trobar-lo en els anys de canvis constants de rumb i d'indefinicions en un centre d'art que van acabar per produir la pèrdua del seu paper en l'ecosistema artístic de la ciutat de Barcelona, en anys d'acolliment de propostes externes de procedències i naturaleses molt diferents que, sumades, van acabar desdibuixant el sentit del centre per al sector cultural i

el públic general. Després d'anys sense direcció ni rumb, un jurat extern va triar al començament del 2021 un projecte de direcció que no proposava una programació artística que perpetuava estructures institucionals ja existents, sinó que apostava per un canvi de model amb l'objectiu principal de proporcionar al centre un nou significat institucional.

Aquest nou model es va difondre amb un eslògan que buscava sintetitzar les propostes principals sobre les quals es construiria: "I ara que tothom és artista, què?". La frase, formulada com una provocació, conté el desafiament de construir una institució artística pública en un moment en què els actes de creació, tant en l'accepció popular com professional, s'han escampat i, com a conseqüència, han esquitxat tot el conjunt de la societat. La nova institució s'ha de construir, per tant, sobre un context que ha perdut alguns punts d'ancoratge als quals s'havia habitat, un context atordit i a la recerca dels sentits i els usos de l'art — i també de la cultura entesa, en sentit foucaultí, com a procés de solidificació esterilitzant de la funció artística —, i que també busca nous significats envers la professionalització de l'acció artística.

En aquest context, impregnat coherentment per una profunda crítica institucional, si alguna institució pot tornar a ser útil serà únicament la que persegueixi altres maneres d'agrupar, ordenar, narrar i exercir de pol del conjunt d'indefinicions i desorientacions en les quals també s'ha de reconèixer. La nova institució, en lloc d'erigir-se com a portadora d'un sentit inequívoc de l'art i la seva fossilització cultural — que, fos quina fos, per tot el que hem dit, no podria fer altra cosa que trontollar —, ha de reaccionar necessàriament com un centre porós i a l'escolta, capaç d'integrar les contradiccions i de deixar-s'hi encreuar estructuralment. Ha de dansar com un centre medul·larment experimental que no construeixi un envà entre la recerca artística, entesa com un element extern de programació, i la custòdia de la seva arquitectura inamovible, sinó que sigui sempre capaç d'alterar els seus propis fonaments per la mateixa naturalesa artística del que aconsegueix fer orbitar al seu voltant.

En aquest context determinat, era desitjable recomençar l'acció visible del centre — és a dir, la seva exposició pública — mitjançant un mecanisme que servís en si mateix de banc de proves de la nova estructura

que es començaria a remoure. L'exposició "Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar", en aquest sentit, actuarà com un dispositiu expositiu i exposat, a la llum, amb el qual es podrien provar i posar a prova públicament alguns dels reajustaments experimentals que, traduïts progressivament a nous protocols d'actuació per una voluntat de sostenibilitat futura, permetrien que l'estructura institucional del nou centre d'arts Santa Mònica fos prou porosa per deixar travessar les seves entranyes per les accions artístiques que conté.

"Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar", el primer cicle de programació del nou centre d'arts Santa Mònica, va orbitar així al voltant d'un conjunt de preguntes derivades dels processos de desconstrucció i reconstrucció d'un centre d'arts, en els àmbits institucional, arquitectònic i simbòlic. En un exercici de retrocontaminació entre l'estructura i els continguts que hi ha, la temàtica que es va abordar i mostrar va ser precisament revelar i qüestionar els mecanismes expositius que avui es donen per fets: els mecanismes físics, però sovint invisibilitzats, i també els mecanismes immaterials que romanen sempre enfosquits per la seva pròpia naturalesa.

El resultat va ser una exposició que va revelar la tecnologia —l'alta però també la baixa— que s'amagava darrere de cada obra d'art, que va destapar les construccions arquitectòniques que s'amaguen darrere dels atrezzo expositius, que va posar en el centre els focus i els projectors que sostenen els significants habituals. Però també, i sobretot, va ser una mostra dels gestos i els mecanismes institucionals, així com dels (des)afectes que hi ha darrere de qualsevol exposició. I de les persones, les que són artistes i les que no ho són —si és que algú avui no ho és—, els diferents cossos, amb funcions segmentades, que sostenen des de la base tota la feina creativa que finalment es presenta empaquetada en un centre d'arts.

Per a l'exposició, el centre d'arts Santa Mònica va assajar per primer cop una metodologia que, després d'aquesta primera prova, ha passat a estabilitzar-se com una manera pròpia de treballar els marcs expositius com una situació momentània dels processos que travessen el centre. L'àmbit de problemàtiques que s'ha descrit en aquest text va ser llençat a un conjunt d'artistes evitant qualsevol exercici previ de tractar de definir-lo com una

tesi. El conjunt d'artistes als quals es va decidir contaminar amb totes aquestes preguntes obertes va ser escollit per la pertinència de les línies de recerca amb les temàtiques que calia abordar expositivament, i matisat per la voluntat d'involucrar persones amb trajectòries diferents, de diferents generacions i diferents disciplines.

Roger Bernat, Jordi Guillumet i Mònica Roselló, Joana Moll, Mariona Moncunill, Antoni Muntadas, Roc Parés i Mario Santamaría van ser els artistes cridats a materialitzar i que van acabar ocupant les sales del centre amb el que es va presentar amb el títol de “Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar”. Al seu voltant, també van ser convidats Valentina Alvarado, Carlos Vásquez i els festivals Mixtur, Out-side i Panoràmic a introduir continguts en diàleg amb el nucli expositiu. El conjunt de tots havia d'actuar dins del centre en un exercici coral de conceptualització entorn de la problemàtica compartida, amb la finalitat de produir noves materialitzacions més o menys objectuals que exporessin les seves cruïlles conceptuals sense la necessitat de fer-les passar prèviament per un discurs comissarial unívoc. En lloc d'això, una taula situacional — formada per la investigadora Marta Gracia i el director d'escena Ferran Utzet, juntament amb mi actuant com a director del centre i responsable d'aquest mecanisme en fase de proves— es va encarregar d'acompanyar i matisar les cruïlles que anessin apareixent en aquest exercici de comissariat col·lectiu, i de tenir-ne cura.

El resultat d'aquest exercici va cristal·litzar en una sèrie de propostes que, diluint l'escissió entre exposició i activitat, entre el que és estàtic i el que és performàtic, es van fusionar amb un centre arquitectònicament reobert després dels dos mesos de tancament, netejat de les capes històriques que, amb la intenció de convertir el centre d'arts en un cub blanc, l'havien allunyat de la seva singularitat arquitectònica primigènia. El claustre original del centre es va recuperar com a espai central expositiu, reclamat aleshores com una categoria arquitectònica que enllaça la creació premoderna amb la postdigital. Aquest espai s'havia d'activar, doncs, com a recurs comunitari, en què les diferents persones que el nodrissin treballessin col·lectivament en exercicis d'autoria líquida que es resolguessin en exposicions i accions experiencials i participatives, obertes a la creativitat ciutadana per mitjà

de nombroses mediacions al centre, al carrer i a la xarxa. Amb aquest claustre entès així com a eix del centre, les exposicions i les accions derivades no s'anticiparien com una programació preconcebuda i planificada, sinó que s'entendrien com els resultats d'un gran nombre de processos de recerca genuïna, en els quals l'error i la indeterminació estarien sempre integrats.

Al centre d'aquest claustre actualitzat, la *Desnonissee* de Roger Bernat es va erigir com un dispositiu participatiu en el qual l'audiència era interpellada a col·lectivitzar-se en la representació d'una escena de desnonament, exposant-se públicament i actuant, en aquest sentit, com a objectes artístics carregats d'un fort missatge reivindicatiu. Els balcons reoberts, que després de la reforma van passar a connectar la primera planta del centre amb el claustre medullar, van servir aquí d'escenografia amb la qual es traslladava la relació entre un pis desnonat i el carrer a l'espai representacional.

El claustre també va passar a obrir-se cap al carrer, recuperant dues obertures originals que havien estat tancades els darrers vint anys. Al vestíbul recuperat, la peça *16/2017* de Joana Moll va exposar el que mai no se sol representar en una exposició, l'evolució dels pressupostos energètics del centre al llarg del període d'exposició, amb l'objectiu marcat de reduir la despesa energètica a la meitat de la que era habitual. Davant d'una gran gràfica que va representar tots els moviments energètics del centre d'arts Santa Mònica, una taula de negociació va disposar quinzenalment al seu voltant els diferents agents involucrats en la presa de decisions sobre la despesa energètica del centre, des de la direcció fins al personal de sala, per tal d'idear accions per a l'eventalvi proposat per l'artista, fins a la decisió institucional de tancar les sales durant una setmana com a actuació simbòlica en benefici del propòsit de la peça.

Una altra manera d'exposar el que habitualment resta invisible en un centre d'art va ser la proposada per Mario Santamaría a la peça *Santa Mònica Virtual Tour*, una visita virtual que subverteix irònicament les lògiques antropocèntriques que situen l'angle de visió de la digitalització de la visita museística a l'alçada de la mirada humana, i amb les mateixes limitacions que un cos tindria en l'acció de recórrer una exposició. En lloc d'això, la visita virtual proposada per l'artista al centre d'arts Santa

Mònica recorre les parets falses, els conductes de ventilació, les oficines i les teulades en un acte d'exposar els espais que queden fora del que és visible.

A la primera planta, ja reconnectada amb l'espai central del claustre mitjançant set balcons que s'havien anat tancant progressivament al llarg dels darrers anys, Mariona Moncunill va exposar a *Obrir una porta pel costat de la Rambla en què pengi una soga amb campana* el conjunt integral de documentació que, recopilada de diferents arxius municipals, recollia totes les intervencions arquitectòniques de què ha estat víctima l'antic convent de centre d'arts Santa Mònica des de la seva construcció el 1636, dedicant una atenció especial al període de trenta-tres anys durant el qual ha exercit la funció de centre d'art. Els informes, els plànols i els pressupostos van servir a l'artista per construir col·laborativament narratives al llarg dels mesos que l'exposició va estar oberta, posant el seu cos a treballar a l'espai i agrupant la documentació amb títols tan diferents com "obertures" o "nova direcció".

Jordi Guillumet i Mònica Roselló van aprofitar la invitació a materialitzar entorn del concepte "exposició" per repensar i actualitzar l'obra *Taula rasa*, presentada per primera vegada a la sala Metrònom l'any 2000. La peça, la instal·lació circular d'una tela fotosensible en què s'impregna cadenciosament una col·lecció d'imatges projectades que remeten als primers records, és en si mateixa una reflexió sobre la memòria i sobre el concepte d'exposició — fotogràfica, però no únicament. Les imatges, exposades sobre la tela, són alhora el fons de la invitació que fa el dispositiu que els cossos que el circulen també s'exposin, impregnant el rastre de la seva ombra, la seva forma i moviment, entre les restes de les imatges que impregnen l'emulsió fotogràfica.

A la terrassa del centre, accessible a través d'un espai bar inaugurat recentment, el muntatge del qual va ser una proposta participativa que era part de l'exposició, Roc Parés va presentar la peça *Janus*, l'element central del qual era la ruïna d'una *pick-up* dels anys cinquanta intervinguda. Davant la camioneta, una gran pantalla mostrava el recorregut real que el vehicle, si hagués estat encara operatiu, hauria d'haver fet per desplaçar-se del lloc d'origen fins al centre d'arts Santa Mònica. Als retrovisors, una imatge digital reflectia el revers generat per una intel·ligència artificial creació del col·lectiu Estampa,

que generava una imatge especular entre dues formes de representació i emfatitzava la sempre problemàtica vinculació amb el que és representat.

El recorregut es va tancar amb un vídeo de Muntadas titulat *Agraïments*, actualització per a l'exposició de la peça *Crèdits*, de 1984, creada a partir de la menció o l'agraïment, en aquest cas, a totes les persones que van participar en "Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar". El vídeo a la sala, que va funcionar com a element de tancament de l'exposició, es va acompanyar d'una sèrie de tres conferències, organitzades amb la col·laboració de Victoria Sacco, que alhora van reobrir els interrogants i els van connectar amb altres de semblants, que s'havien treballat en el mateix centre d'arts en el passat. Antoni Mercader i Enric Franch van ser, respectivament, el curador i el dissenyador de *Des/Aparicions*, exposició de Muntadas al centre d'arts Santa Mònica de 1996, les preguntes de la qual ressonen amb les que avui es pregunta el centre; Martin Grossmann va ser el curador de la versió en línia del projecte *About Academia*, que va reinterpretar, com ho ha fet l'exposició actual, les possibles rela-

cions entre els espais expositius físics i virtuals.

Moltes de les peces que s'han mostrat a "Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar" són exemples de materialitzacions a sala que no buscaven actuar com a objectes finals, sinó com a obertures cap a possibles esdeveniments futurs. Algunes van generar una sèrie de reaccions concatenades, de vegades inesperades, entre l'acció artística i la institucional: que *16/2017* de Joana Moll acabés provocant el tancament del centre durant una setmana o que *Santa Mònica Virtual Tour* de Mario Santamaría acabés convertint-se irònicament en la visita virtual oficial del centre d'arts Santa Mònica a Google Street View en són exemples. Totes dues peces mostren tant l'organicitat que es plantejava dins de l'exposició com la porositat institucional que persegueix el nou model de centre que l'exposició va inaugurar.

A més, cadascuna de les peces que van formar l'exposició van servir com a fonts d'entrada cap a problemàtiques futures plantejades i desenvolupades per les Mòniques, una vintena d'artistes escollides i escollits per convocatòria pública que conviuen en residència al centre durant un any i que es renoven cada setembre. Aquests i aquestes artistes treballen les accions de manera relacional o participativa, explorant accions

artístiques experimentals que es nodreixen de les peces exposades a les sales, i també dels canals institucionals que el centre d'arts Santa Mònica té a la seva disposició.

Estructurades en set gremis de recerca i experimentació en mediació artística —investigació en mediació participativa, espacial, digital, comunicacional, editorial, educacional i gastronòmica—, les Mòniques han desenvolupat en el marc de la primera exposició de la nova etapa del centre d'arts Santa Mònica diferents dispositius d'acció, alguns dels quals es recullen en aquestes pàgines. D'altres, com una publicació modular, una pantalla tàctil amb versions digitals de l'exposició o una sèrie de visites guiades experimentals, han cristal·litzat al llarg del període expositiu com a diferents instal·lacions o activitats integrades en el cicle expositiu i adreçades a públics diversos.

En aquest sentit, per tant, les diverses concrecions que contenia “Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar”, així com el dispositiu expositiu en si mateix, van funcionar com a punts d'ancoratge des dels quals, efectivament, es van poder posar en dubte la institució i els seus mecanismes d'exposició pública. Entesa cadascuna de les obres com a component actiu, entès el dispositiu expositiu com un catalitzador de tots els components, les setze setmanes durant les quals la mostra va romandre oberta van servir perquè el mateix centre pogués desenvolupar des de la pràctica temptatives de resposta a diferents preguntes que ocupen i ocuparan la nova institució: com donar sentit experiencial a l'espai expositiu; com acollir narratives contradictòries dins un mateix conjunt; com acompanyar el públic entre narratives complexes i entrecruades; com pensar l'exposició no com a finalitat sinó com a procés cap a múltiples obertures; quines metodologies propicien l'acció col·lectiva, i com acollir i cuidar les tensions derivades en tota acció col·lectiva.

Entre altres lliçons, la pandèmia ens ha mostrat que el binomi art-cultura no el formen només les plaques del passat. Confinats i confinades, hem comprès que l'acció artística no és una cosa estàtica, sinó ben al contrari, que no és inútil ni contemplativa, sinó que és capaç d'actuar com una eina per parlar-nos del i des del present, per cohesionar-nos i alimentar-nos mútuament, per connectar els nostres relats amb diversos futurs apropiables i obrir-nos interrogants nous.

Se'ns ha confirmat, a més, que l'art no és un cos que prové acabat de l'exterior, sinó un procés en mutació constant que ens implica. Avui més que mai, totes i tots som constructors i constructores a temps real. L'art és l'eina a l'abast que fem servir diàriament, inventant nous sons i paraules, imatges estàtiques i en moviment per investigar i experimentar noves formes culturals. L'art ens obre nous imaginaris capaços de donar sentit en un món ple d'incerteses.

El cicle "Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar" va posar a prova durant setze setmanes els mecanismes d'exhibició i difusió amb els quals el centre es proposa treballar en la nova etapa que aquesta mostra va inaugurar. Un organisme viu, mutable, permanentment en transformació, va acollir lectures diferents amb cada visitant i capes noves en cada visita. Per mitjà d'exposicions com aquesta, el nou centre d'arts Santa Mònica té la voluntat de convertir-se en un espai en construcció constant de nous significats compartits. Habitat per artistes amb múltiples veus i provinents de diverses disciplines, assumeix la nova responsabilitat de generar marcs

Al nou centre d'arts Santa Mònica, tot el que passa ha travessat prèviament una primera fase de recerca i experimentació subjecta a les variacions, rectificacions i errors propis dels processos oberts. Els resultats —exposicions i accions, a més de les múltiples mediacions activades per les Mòniques— estan enfocats a provocar, en una segona etapa, diversos processos artístics dirigits a la participació ciutadana que ens portin a obrir nous significats.

Aquest llibre es presenta, seguint aquesta lògica, com a una derivació particular: és el resultat escrit dels processos que es van dur a terme al llarg de les setze setmanes en què "Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar" va estar exposada, oberta al públic. Malgrat això, tot i actuar com un punt d'estabilització d'aquests processos i de funcionar en certa manera com a tancament, com a compendi dels resultats que s'hi van generar, es presenta pretesament com un volum discontinu, com una recopilació de material encara de treball que consent preses d'acció i de decisió per qui el llegeix. Com ja va fer en un primer moment l'exposició de què tracta, aquest llibre es presenta com un procés obert que admet de qui el llegeixi narracions, significats i obertures múltiples, mai tancades, mai determinades.

d'actuació cultural oberts a la participació.

CONFIGURA

Marta Gracia

Breu reflexió al final del primer any
de la nova etapa del centre d'arts
Santa Mònica

Cultivant organismes i construint esquelets

Ara farà gairebé un any que vaig rebre la invitació d'Enric Puig de sumar-me a la primera fase de la nova etapa del centre d'arts Santa Mònica sota la seva direcció. Durant aquest temps, juntament amb Ferran Utzet, l'he estat acompanyant en la posada en funcionament de l'esquelet d'un projecte de centre d'arts que partia de la idea d'una institució com a organisme viu. Per a mi, aquest període ha estat, entre altres coses, una oportunitat de reflexionar des de dins i provar col·lectivament què vol dir això en la pràctica.

Un dels reptes més grans amb què m'he trobat al llarg d'aquests mesos ha estat el de com definir una estructura i uns mètodes de treball per a la programació d'un centre que es vol en construcció constant. Una institució constituïda per una multiplicitat de processos de creació i recerca que tenen lloc dins i fora del centre d'arts Santa Mònica: artistes que són convidats a produir peces i projectes específics per al cicle expositiu, artistes i grups de recerca residents,

NT UN NOU CENTRE D'

ARTS

i iniciatives culturals externes que interseccionen amb els diferents programes del centre, entre d'altres.

Tot i que estic acostumada (o això havia cregut fins ara) a treballar amb la indeterminació dels processos artístics, he de reconèixer que durant aquest encàrrec he patit per la dificultat de predefinir o reconèixer mètodes replicables de coordinació i treball entre els diferents grups de persones actives en el centre. Fins pràcticament avui, creia que si un organisme institucional volia ser sostenible i transparent, era indispensable que trobés fórmules de treball que tinguessin continuïtat al llarg del temps i fossin recursos compartibles.

El que queda per a després

El 9 de gener va ser l'últim dia que es va poder visitar "Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar", i just la setmana passada vam inaugurar la segona i darrera exposició de la primera fase de la nova etapa del centre. Així mateix, no fa gaire, encara m'estava preguntant quines coses de les estructures i dels mètodes que hem provat es podran transferir a la següent iteració del centre d'arts Santa Mònica.

Durant aquest any, sobre-tot hem assajat com podria ser una programació sempre en procés que es va construir col·lectivament. Al llarg d'aquest temps ha aparegut molts cops la pregunta "com ho fem?", i també hem mirat enrere força sovint per preguntar-nos "com ho hem fet?". Algunes de les respostes que ens hem donat seran presents en els pròxims cicles, altres no. Però per a mi, una de les experiències més valuoses ha estat adonar-me que són les preguntes que neixen des de les pràctiques concretes les que van configurant el centre.

La definició d'aquesta nova institució és, doncs, material i precisa, però es troba en condició de mutació permanent. Aquestes qualitats són, segons el meu parer, les que caracteritzen l'estructura de l'organisme viu que ara és el centre d'arts Santa Mònica.

Marta Gracia treballa actualment en la conceptualització i coordinació de programes expositius i d'activitats per a institucions artístiques i culturals. També exerceix de professora col·laboradora al Grau d'Animació, Disseny i Arts Digitals de la UPC.

Entre 2011 i 2020 coordina l'àrea de recerca artística d'Hangar, on també s'encarrega de la implementació d'aquesta nova línia estratègica del centre. El 2009 du a terme la primera recerca sobre programes de residència per a artistes existents a l'Estat espanyol, amb el suport d'una beca del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts. El 2010 cofunda la plataforma de recerca i informació sobre residències artístiques a l'Estat espanyol Art Motile, de la qual està al capdavant fins el 2016. Entre 2006 i 2007 coordina el projecte CIDEA - Centre d'Innovació i Desenvolupament Econòmic de les Arts, de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. Ha fet estades en residència i de formació a Anglaterra, Itàlia, Albània i Japó.

OBRIR LES PORTES,

Ferran Utzet

CONSTRUIR LES COMUNITATS, REPPEN

A peu de carrer (una història per arrencar)

“Un dia vaig quedar amb un amic davant de Notre-Dame. El meu amic arribava tard i va començar a ploure. Gairebé no hi havia ningú al carrer quan va aparèixer una dona que portava un caminador. Es va dirigir a la catedral, va empènyer la porta i hi va entrar. La vaig veure i vaig pensar: ‘No hi ha escales. La de Notre-Dame és de les úniques catedrals on la porta està al nivell del carrer. Tot i la complexitat de la catedral, la simplicitat per entrar-hi’”.

Aquesta anècdota que el dramaturg libanès Wajdi Mouawad explica sovint em sembla interessant per arrencar aquesta reflexió sobre el nou projecte del centre d'arts Santa Mònica.

El centre d'arts Santa Mònica és, com la catedral de Notre-Dame, un espai d'una enorme complexitat simbòlica al qual s'accedeix de forma molt senzilla. Situat a la Rambla, a peu de carrer, les portes s'obren automàticament i unes rampes fenomenals condueixen el visitant al cor de l'exposició sense que hagi de superar cap obstacle arquitectònic. Tampoc hi ha obstacles econòmics: el centre és gratuït. Les dificultats,

SAR EL COL·LECTIU

doncs, són de tipus cognitiu (de comprensió, de codi, de discurs, narratives), però comencen un cop el visitant és *dins* del centre.¹

¹ Justo Barranco, "Espert, Mouawad y el Valle de los Caídos", *La Vanguardia*, 23/09/2018.

La torre i la casa (el poder de les imatges)

La torre de marfil, amb la seva llarguíssima escala de cargol, representa de manera arquetípica un lloc on és difícil accedir i on l'artista visionari, reclosa fora de la societat, produeix la seva obra. El nou projecte per al centre d'arts Santa Mònica vol trencar aquesta imatge per esdevenir un lloc on es pugui anar sense pensar-s'hi gaire quan plou o quan es té una estona lliure (com la protagonista de l'anècdota de Wajdi Mouawad) i que estigui habitat per artistes que estan al món i que hi estableixen un diàleg.

En el fons, simplificant la metàfora, potser del que es tracta és de convertir el centre d'arts Santa Mònica en una casa. Encara millor: en una casa habitada. I per habitar la casa (i contribuir des de l'acció a pal·liar la precarietat en què sobreviuen els artistes, el gran problema del sector cultural), una de les singularitats del nou projecte és promoure una comunitat artística que senti que el centre d'arts Santa Mònica és casa seva.

Presentació (ara sí que començo)

La tasca a la qual m'he dedicat més específicament durant la meua vinculació al centre d'arts Santa Mònica com a membre de la Taula de Curadoria del centre ha estat acompanyar els primers passos d'aquesta comunitat artística incipient que naixia a nivell del mar. En aquestes línies m'agradaria reflexionar sobre aquesta experiència:

1. Explicant una història: la d'algunes decisions de cures que hem pres per articular els col·lectius d'artistes residents i convidats i millorar la convivència amb els treballadors del centre.
2. Constatant una dificultat: la de les resistències estructurals (arquitectòniques, socials, institucionals) que, fins ara, han impedit aconseguir-ho plenament.
3. Expressant una opinió: que combatre aquestes limitacions, treballar aquesta convivència, és un acte polític ple de significat, i orienta una direcció que penso que els equipaments culturals —teatres, auditoris, museus— han de seguir.

L'ecosistema

Al centre d'arts Santa Mònica hi conviuen diversos col·lectius:

Les treballadores del centre. Personal de neteja, de sala, de seguretat; personal de producció, de comunicació, d'administració, d'edicions, de direcció, etc. En règim laboral de subcontractació o bé de contractació pública: podeu jugar a endevinar qui està en quin règim i l'encertareu. Gestionen el dia a dia del centre des d'un punt de vista pràctic i econòmic, i fan possible que les propostes d'ocupació de l'espai (siguin exposicions, concerts o conferències) es duguin a terme.

La Taula de Curadoria (de la qual he format part aquest any, juntament amb la Marta Gracia i el director del centre, Enric Puig Punyet). Selecciona les artistes residents, proposa les artistes convidades, i acompanya els processos que acull el centre i en té cura. La Marta i jo som autònomes i l'Enric està contractat pel centre.

Les artistes convidades. En aquesta nova etapa del centre, les exposicions es configuren de la manera següent: cada quatre mesos, un grup d'artistes seleccionades per la Taula de Curadoria (les artistes convidades) responen en forma de peça artística a una pregunta comuna. El primer cicle s'ha enfrontat a la qüestió de l'exposició, i el segon, al tema de la tradició. Aquestes artistes convidades aterren al centre, generalment, una o dues setmanes abans de la inauguració, per posar a punt la seva proposta, i generalment facturen per obra i servei com a autònomes. Una dada interessant és que totes les artistes cobren el mateix, tot i que el cost final de cada peça pugui variar segons les necessitats de producció.

Les artistes residents. Seleccionades a través d'una convocatòria pública, les artistes residents, també conegudes com a "Mòniques", estan organitzades en set gremis (Educació; Mediació; Gastronomia i Socialització; Digitalització; Comunicació; Edició, i Circulació) i tenen una presència sostinguda en el centre de setembre a juliol. Elaboren propostes artístiques i experimentals de mediació a partir de les propostes de les artistes convidades, alhora que reflexionen de forma pràctica sobre el funcionament d'un centre d'art. Les artistes residents estan contractades per mitjà d'una beca.

Les interseccions

No cal ser un linx per intuir que aquests col·lectius són extremament diferents entre ells, i tampoc cal ser Marx per detectar que estan travessats per asimetries de tot tipus: econòmiques, socials, jeràrquiques, horàries o de dedicació, entre moltes d'altres. En conseqüència, es fa molt difícil pensar en un *nosaltres* que realment aglutini totes les persones i col·lectius i que respongui al nom de centre d'arts Santa Mònica, com també és molt difícil pensar en un *nosaltres* que reculli la multiplicitat de vides i realitats que formen la ciutat o, fins i tot, la societat.² A la vegada, no veig un altre horitzó possible per a un centre d'art que combatre l'apropiació exloent d'aquest *nosaltres* per formes de pensament que creïem superades, i treballar per oferir alternatives a l'aïllament, la segmentació i la individualitat a què la modernitat sembla que ens empenyi. Penso que la forma com els centres artístics afronten aquesta qüestió és tan determinant com la seva proposta artística (o més).

Les cures

Des de la Taula de Curadoria hem anat modificant les estratègies de comunicació i acompanyament de les artistes residents i convidades amb objectius diversos.

Pel que fa a les artistes convidades, vam trobar interessant articular espais de trobada per tal que les propostes artístiques no fossin absolutament independents, sinó que, d'alguna manera subtil, estiguessin connectades entre elles. Aquesta idea, que per qüestió de temps va ser impossible de materialitzar en la primera exposició, sí que ho serà en la segona, "La tradició que ens travessa". Les artistes van compartir els seus processos artístics en diverses reunions en línia i també en unes sessions de treball presencial que van reforçar vincles i generar coincidències i connexions. La prova que aquestes pràctiques són útils, més enllà del fet evident que són gratificants i estimulants i que vinculen les persones presencialment, és que una qüestió aparentment espinosa, com és decidir com es repartirien els espais del centre entre les artistes, es va resoldre col·lectivament i sense conflictes greus.

El treball amb les artistes residents, d'altra banda, ha requerit un acompanyament més sostingut. Ha anat evolucionant i s'ha anat consolidant amb el pas dels mesos. Les propostes que les artistes han anat fent des

² Com bé explicava el Colectivo Ayllu en una de les trobades entre artistes convidades que va acollir el centre d'arts Santa Mònica al mes de novembre.

dels gremis (visites guiades, publicacions, xerrades, accions gastronòmiques, etc.) s'han anat desplegant durant aquests primers mesos del centre d'arts Santa Mònica, superant (o encallant-s'hi) diverses dificultats que em sembla interessant desgranar.

Algunes dificultats

LA COMPLEXITAT. La primera dificultat estructural era la complexitat de l'encàrrec. Gran part de la tasca de les artistes residents en aquests primers mesos ha estat ontològica: entendre quin paper havien d'exercir en aquest nou projecte. Calia, en primer lloc, trobar l'equilibri entre els interessos personals i formular una línia de recerca grupal. També era important evitar la temptació de cobrir les mancances d'un centre amb poc personal. Alhora, era bàsic entendre aquestes mancances com a punt de partida: les propostes que s'articulen des dels gremis intenten actuar com a reflexió pràctica de com pot operar i mediar amb el públic un centre d'art.

L'ADMINISTRACIÓ (d'allò que és de tots). La segona dificultat estructural ha estat (i segueix sent) la interacció amb les treballadores del centre, sobretot quan aquestes han d'exercir d'intermediàries entre les artistes residents i l'Administració. El funcionament de l'Administració ha esdevingut laberíntic, kafkià i desproveït de sentit, i tendeix a actuar com a fre a la creativitat. Aquest no és l'espai per parlar-ne (necessitaríem una publicació sencera), però crec que és urgent sacsejar el model de gestió pública del sector cultural. D'altra banda, les diferències en les condicions laborals (tant entre les mateixes treballadores del centre com en relació amb les artistes), la qüestió del teletreball o les diferents jerarquies subjacents afegeixen complexitat a les relacions entre els diferents grups que habiten el centre d'arts Santa Mònica. Des del meu punt de vista, la gran qüestió és com diluir la sensació que les treballadores estables del centre són les propietàries d'un lloc del qual les artistes són simplement llogateres.

L'ESPAI. La tercera dificultat està íntimament lligada amb aquesta, i és la qüestió de l'espai. Les dinou artistes residents comparteixen un espai, batejat com a Espai Mòniques, situat a l'exterior de l'edifici, que no és prou gran ni confortable per acollir-les a totes de forma continuada. Confio que amb el temps s'alliberin nous espais dins del

centre d'arts Santa Mònica que permetin que les artistes residents puguin habitar el centre de forma més sostenible, una qüestió crucial per al futur del projecte.

³ Veure enllaç web 1)

Els processos

Malgrat aquestes dificultats, el treball de les artistes residents ja és visible. Visites guiades mutants, espais d'intercanvi amb representants d'altres institucions, bots, romeries festives, espais de ràdio, convivències escolars al centre, videomosaics (*videowalls*), edició experimental i modular, tallers de fermentació, conferències, xerrades i moltíssimes altres activitats estan començant a ocupar, si no desbordar, l'espai. Anem bé!

A tall de conclusió

He obert aquest article citant un dramaturg libanès i m'agradaria tancar-lo citant-ne un de mallorquí. En el seu discurs d'acceptació del premi Serra d'Or 2016, Joan Yago deia:

“Es parla de la desertització cultural, talment com si fos un fenomen meteorològic, un fet natural, i podem dir que s'ha produït una tala conscient, uns permetent la tala d'aquests arbres i d'altres potenciant-la. I nosaltres el que podem fer, amb alegria i agraïment, és oposar-nos-hi, amb tota la nostra força!”.³

És així: en algun moment es va normalitzar la sensació que era acceptable que el col·lectiu de les artistes, és a dir, el col·lectiu que crea els continguts que alimenten tot l'engranatge cultural, estigués precaritzat. El que més celebro del nou projecte del centre d'arts Santa Mònica és que posa fil a l'agulla per combatre aquesta idea nefasta. No només per oposar-s'hi, sinó per mirar de tornar a plantar arbres en aquest desert de què parlava Joan Yago.

Espero que tingui èxit.

Dramaturg i director d'escena, combina l'activitat teatral amb la docència i ha format part de la taula de programació del centre d'arts Santa Mònica juntament amb Marta Gracia i Enric Puig Punyet.

Ha dirigit una vintena d'espectacles d'autors com Samuel Beckett, Brian Friel, Jordi Casanovas o Anna Maria Ricart, entre molts d'altres. Ha guanyat en dues ocasions el premi Butaca al millor espectacle de l'any per les obres *Sopa de pollastre amb ordi* (2018) i *Dansa d'agost* (2016). Imparteix de forma regular cursos i tallers a l'Institut del Teatre, la Sala Beckett i Eòlia, entre d'altres.

També és llicenciat en Matemàtiques.

Enllaç web:

1) www.vilaweb.cat/noticies/en-el-50e-aniversari-els-premis-critica-serra-dor-destaquen-la-novel%C2%B7la-de-marti-dominguez-la-sega/

JO A LA VIT

Paula Sibilia

RINA. ENTRE L'AUTOFICCIÓ I EL MIRATGE DEL

No era un llit qualsevol, malgrat que a simple vista ho poguéu semblar. Era *El meu llit*. Faltaven dos anys per culminar el segle xx, que a més conclouria juntament amb el mil·lenni, una data gairebé futurista que ara sembla gairebé antiquada: 1998. Aleshores aquell llit comú, en la trivialitat del desordre una mica impúdic que hi regnava, no tenia res d'especial; per això mateix, en principi, se'l jutjaria immostrable. Però no: era una obra d'art. Firmada per la britànica Tracey Emin, l'any següent va ser exposada a la Tate Gallery de Londres i fou nominada al cobejat premi Turner. El més important, però, és que el llit era "de veritat", cosa que va desfermar un petit escàndol en el somnolent món de l'art, quan ja es pensava que això de provocar escàndols era una cosa del passat.



No és casual que aquell mateix any s'hagués estrenat la pel·lícula *The Truman Show*, que va produir una commoció considerable en mostrar el drama de qui descobreix que és —amb por i estupor— el protagonista d'un programa de telerealtat, barrejant tons de comèdia amb ciència-ficció altament predictiva. Perquè la seva estrena va precedir uns quants mesos l'èxit mundial dels *reality shows* (catapultats pel pioner *Big Brother*) i les xarxes socials d'internet (de fet, encara faltarien cinc o sis anys perquè Facebook fos inventada, i més d'una dècada per al naixement d'Instagram). És a dir, gèneres mediàtics molt disruptius que ràpidament es van popularitzar fins a constituir el mateix teixit d'un món nou, on un llit com el de Tracey esdevindria una moneda corrent.

El 2014, a propòsit, *My bed* va ser comprada per 2,5 milions de lliures esterlines i, així, va passar a integrar la col·lecció permanent del museu londinenc, on ara comparteix sala amb un parell de quadres de Francis Bacon. Per què ens hem d'aturar en aquesta peça per evocar els dilemes del que s'exposa en la contemporaneïtat? Per diversos motius. Per començar, l'artista no va amagar mai que es tractava del seu propi llit, no d'una còpia ni d'una representació, i això és fonamental. A més, l'obra no s'esgota en el simple moble, com seria el cas d'un parent tardà de l'urinari de Duchamp, que ja va fer més d'un segle i era un producte industrial anodí fabricat en sèrie. La peça d'Emin, en canvi, inclou tot l'aixovar intimista que envolta el llit en qüestió: ampolles de vodka, burilles de cigarretes, caps de remeis, llenceria bruta amb sang menstrual, un parell de plantofes gastades, mocadors d'un sol ús i preservatius utilitzats, restes

arrugats, cendrers i fins i tot un gossot de peluix.

d'embolcalls, papers

- ¹ Veure enllaç web 1) pàg. 36.
² Veure enllaç web 2) pàg. 36.
³ Veure enllaç web 3) pàg. 36.

Cadascun d'aquests objectes s'ha guardat curosament dins de bosses de plàstic etiquetades i numerades amb molt de compte diverses vegades, per tal que la instal·lació es pogués desmuntar i tornar a muntar amb una fidelitat total. El fet que la reconstrucció sempre es faci seguint aquestes tècniques forenses tan estrictes és crucial, ja que és així com estava el llit de l'artista aquell dia de 1998 en què ella va decidir convertir-lo en art, després d'haver-se colgat entre els seus llençols durant un període complicat. Per això el conjunt constitueix tant un autoretrat singular com una manifestació de vulnerabilitat extrema, que convida a identificar-se amb una experiència alhora dolorosa i banal. Autèntica o performàtica? Commoedora o espectacular? Personal o política? Pública o privada? Art o no art?

En encarnar totes aquestes ambigüitats sense preocupar-se gaire per resoldre-les, aquesta obra icònica també es pot veure com a símptoma d'una transformació històrica contundent: en nombrosos sentits, l'exposició ja no és allò que solia ser. Una altra peça emblemàtica en aquest trajecte és *Merda d'artista*, de l'italià Piero Manzoni, formada per un grup de llaunes amb trenta grams de la substància que s'indica en el rètol, "conservada al natural, produïda i envasada el maig de 1961". Molt més recentment, el desembre de 2021, es va saber que la *influencer* nord-americana Stephanie Matto factura cinquanta mil dòlars per setmana venent les seves pròpies flatulències envasades en flascons de vidre.¹ No és tan estrany com es podria pensar: altres estrelles d'internet s'enorgulleixen de guanyar grans quantitats de diners venent els llençols bruts o un parell de litres de l'aigua en la qual es van banyar.² L'actriu Gwyneth Paltrow, per la seva banda, ven a bon preu unes coquetes espelmes perfumades amb l'olor de la seva vagina, que també són molt disputades pels milions d'admiradors.³

Paula Sibilia

Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar



Si l'art modern es va entossudir a transgredir tots els límits i a “escandalitzar els burgesos” amb tota mena de provocacions, les seves proeses més audaces fan olor d'antiquades davant del circ multitudinari d'internet. Tots som artistes, doncs? En què consisteix exposar(-se) ara que vam aprendre a viure a la vidriera infinita? Encara que no sembli que hi hagi codis —ni legals, ni estètics, ni morals— en aquest territori encara nou i aparentment ingovernable, algunes paraules clau sobresurten amb estridència: *jo*, *autenticitat*, *espectacle*, *performance*, *autoficció*, *fake*. A què ens exposem quan sembla que ho exposem (i ho venem) tot? Què amaguem i per què? Per què (per a qui) i de quina manera ens exposem? En un univers tan esbojarrat i sense regles clares, potser sembla paradoxal destacar el control obsessiu de tots per tots que allà també s'exerceix, i la severitat de les mirades que no paren de jutjar, denunciar, condemnar i humiliar alhora que ho espion i ho consumeixen tot.

Encara que sembli omnipotent en la vanitosa ostentació que mostra, hi ha una gran fragilitat en aquest *jo* hipervisible, que s'exposa de les maneres més insòlites i demana desesperadament que l'aplaudim. En quines bases se sosté aquest *jo* sobreexposat? Què busca quan es ven als miralls negres de les pantalles, que d'alguna manera repliquen (i resignifiquen) els rituals dels cubs blancs a les galeries d'art? Després de l'esvaïment de la noció moderna d'identitat, que ja no aconsegueix mantenir la il·lusió de ser fixa i estable, la subjectivitat contemporània va veure com s'esquerdaven tots els pilars que solien sostenir-la. A més d'haver perdut l'empara de les institucions modernes, avui en crisi, el *jo* actual no se sent protegit pel rastre perdurable d'un passat individual o col·lectiu, ni per l'àncora d'una intensa vida interior, ni per les sòlides parets de la llar. Per enfortir-se i constatar la seva existència, per tant, s'ha de fer visible i ha de compartir la seva vida a les vitrines del món.

Fins a quin punt? I el pudor? Doncs tampoc no és més el que solia ser. La discreció i el decòrum, com se sap, eren valors gairebé sagrats per a aquella cultura burgesa que va imposar la seva moralitat a bona part del planeta fins ben entrada la segona meitat del segle xx, en l'ampli bagatge del qual s'inscriuen tant els museus com la seva famosa hipocresia. En tot cas, l'autopromoció estava mal vista: una actitud condemnada pel fet de ser

oportunista i poc noble, fins i tot vergonyosa i potser fins i tot perillosa, que per tant s'havia d'evitar prudentment. Però ara les coses han canviat: s'hi val demanar elogis i negociar els *m'agrada*, s'hi val exposar el propi llit tacat i s'hi val vendre els fragments més recòndits de la vella intimitat. La majoria dels tabús inherents a la sobreexposició s'han dissolt juntament amb els murs que solien separar l'esfera pública de l'àmbit privat; d'altres persisteixen (fins i tot s'han engrandit), però arriscar-se sembla que val la pena i, fins i tot, pot ser increïblement rendible.

Què s'exposa, doncs, i què es deixa fora de manera terminant? Què es tria per vendre davant de la mirada aliena? Un *jo* espectacular, capaç de competir en el saturadíssim mercat de l'atenció. Tan cridaner, original i atractiu com sigui possible, però alhora amb un cert realisme: que sembli autèntic, ja que en cas contrari no sobreviurà al ferotge monitoratge de l'exposició virtual. Un *jo* atractiu i real, o que almenys així ho sembli. En una època tan assetjada per desconfiances i incerteses, el consens entorn de nocions com realitat i veritat s'ha estremit seriosament. Expressions com *reality show*, *instagramable*, *fake news* i *postveritat* són força eloqüents: les fronteres entre realitat i espectacle s'han diluït. Potser per aquest motiu, en la ficció ja no cal recórrer al real per contagiar-se del seu pes i guanyar veracitat amb recursos de versemblança, com solia passar amb la literatura vuitcentista i amb l'art realista en general. Amenaçada pels avenços de l'espectacularització, la realitat es desdibuixa i perd potència legitimadora. Davant la saturació d'imatges i discursos, la realitat que tant es desitja ja no és més autoevident: la seva validesa es posa permanentment en qüestió.

Alhora, i per això mateix, el real guanya prestigi i se'l busca per tot arreu, fins i tot en un llit desendregat o en un rot envasat amb marca d'origen. És aquí on es desplega l'estratègia de l'exposició. Els diversos canals mediàtics i artístics treuen profit de la seducció implícita en el fet que allò que es diu i es mostra va ser realment viscut per algú. L'ancoratge a la vida real és irresistible, encara que sigui una cosa absolutament banal. Potser, especialment, si és banal o remarcant el que tota vida té de banal, comuna i vulgar, perquè produeix efectes d'identificació en els espectadors. Així se'ns ofereixen eines per estetitzar la "desrealitzada" vida quotidiana,

que, per tal que la percebem com a plenament real, s'ha d'intensificar autoficcionalitzant-se. El que és real, doncs, recorre al glamur d'alguna manera irreal —encara que innegable— que emana de la brillantor de les pantalles, per realitzar-se plenament en aquesta *performance* més o menys ficcionalitzada en què es va convertir l'existència.

Sophie Calle, per exemple, és una figura tan capdavantera com emblemàtica d'aquesta sobreexposició autobiogràfica ambigua. “Les meves obres parlen de la vida quotidiana de qualsevol ésser humà”, va afirmar l'artista francesa el 2007; “a través de la meua vida, els meus patiments i els meus fracassos, la gent veu la seva pròpia vida reflectida”.⁴ Sempre amb un gran èxit de públic i amb algunes polèmiques, sol empènyer els límits del que és tolerable quan posa en escena tant la seva pròpia intimitat com l'aliena. El disparador de les seves obres pot ser el missatge que un amant li va enviar quan es van separar, o bé un vídeo que captura l'agonia de la seva mare, o un diari fotogràfic que narra la història amb el seu exmarit. En el llunyà i analògic 1983, l'artista va trobar una agenda de telèfons i en va fotocopiar les pàgines abans de tornar-la sense identificar-se. Després va trucar a unes quantes de les persones que hi havia a la llista i va parlar amb elles sobre l'amo, i tot seguit va transcriure aquestes converses i les va publicar en un diari. Seguint aquesta estratègia peculiar, va crear (i va divulgar) el retrat d'un desconegut. A qui no li va agradar gens el fet de ser transformat així en una obra d'art, va ser a l'amo de l'agenda que s'havia perdut, que va considerar que s'havia envaït la seva privacitat amb aquesta exposició no consentida.

Malgrat les controvèrsies, aquests experiments s'han multiplicat en l'escena artística del segle XXI. Moltes d'aquestes peces ranegen amb els límits del que està prohibit, en indagar el desajust que es va generar entre la moral i la llei quan s'enfoquen les noves pràctiques d'exhibició i (des)control. Un exemple és l'obra *The Others* ('Els altres'), d'Eva i Franco Mattes: un vídeo integrat per deu mil fotos que els autors van “robar” el 2011 d'ordinadors personals a l'atzar, sense que els seus propietaris ho sabessin. Ells al·leguen que l'obtenció de les imatges “no va ser cap acte de pirateria ni cap delictes, perquè van aprofitar una fallada tècnica del programari,

⁴ Luisa Corradini, “Sophie Calle, en el espejo”. *ADN Cultura*, Buenos Aires, 20/10/07.

⁵ Pedro Vicente (ed.). *Asuntos domésticos*. Osca (Espanya): Diputación de Huesca, 2014.

⁶ Marie Ottavi. "A Berlin, un artiste diffuse ses conversations Grindr sur écrans géants". *Libération*, París, 8/10/2014.

que va permetre tenir accés a equips d'arreu del món". Tot i això, admeten que el projecte explota deliberadament alguns buits legals i ètics, perquè la intenció és "posar a prova els límits del que és públic i del que és privat, i també la distribució i la percepció de les imatges personals". De fet, aquestes fotografies són de la mena que és més abundant a les xarxes socials d'internet. En apropiar-se'n sense el consentiment —ni tan sols el coneixement— dels seus propietaris, i en optar per exhibir-les a l'espai obert del museu, els artistes "converteixen l'espectador en un còmplice voyeurista i qüestionen la manera com el mitjà digital redefineix les nocions de privadesa, ètica i propietat".⁵

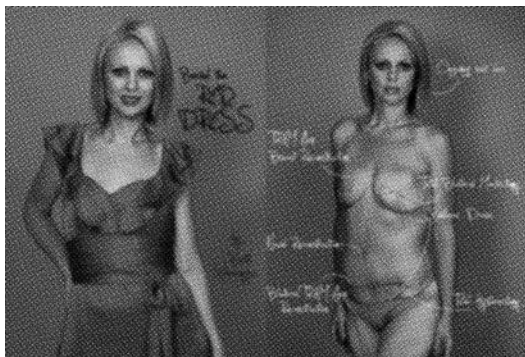
Un altre cas és la instal·lació titulada *Wanna Play? Love in Times of Grindr* ("Vols jugar? L'amor en temps de Grindr"), de l'holandès Dries Verhoeven, exposada a Berlín el 2014. L'artista va recórrer a l'aplicació Grindr (que en aquella època tenia cinc milions d'usuaris), dissenyada per facilitar trobades entre homes homosexuals mitjançant la geolocalització per via de telèfons portàtils. Verhoeven va exposar, en pantalles gegants instal·lades a l'espai públic dels carrers, alguns dels diàlegs —suposadament privats— que ell mateix tenia en temps real amb usuaris d'aquesta xarxa, manejant cinc cel·lulars de manera simultània. "Durant quinze dies, la meua vida serà únicament en línia", va explicar l'artista abans d'entrar en acció. "Contactaré amb homes del veïnat i intentaré incitar-los a satisfer les meves necessitats no sexuals", continuava dient; "hi jugaré a escacs, esmorzaré, cuinaré, em tallaré les ungles amb ells". Però el fet de no haver demanat permís als seus interlocutors i ni haver-los avisat, va ser molt mal vist per molta gent, que ho van considerar un abús. Acusat de "violació digital", l'artista va ser exclòs de Grindr per haver envaït la vida privada dels usuaris; a més, cinc dies després d'haver començat l'experiència, es va veure obligat a suspendre la *performance*, que tenia els suports de l'Ambaixada d'Holanda a Alemanya i d'un prestigiós centre cultural local.⁶

Els exemples no paren de multiplicar-se. Però el que interessa destacar aquí és que totes les peces artístiques creades a partir d'aquestes inquietuds, amb la seva diversitat inabordable, se sumen a la intensa experimentació que actualment s'esdevé en aquest camp. Tant els seus autors com els seus interlocutors o espectadors

són interpel·lats per les fortes i esquives transformacions en curs, que ens inciten a conformar la vida real a la visibilitat. Tots estem involucrats en aquests processos històrics i, d'alguna manera o altra, contribuïm a reforçar-los. Com a fruit d'aquesta convivència es generen formes subjectives cada cop més distants del paradigma modern de l'*homo psicologicus*; és a dir, d'aquell model de subjectivitat típic de la societat industrial que va ser responsable d'inventar la idea d'intimitat, a més de portar-la fins a l'exasperació, potser fins i tot el seu esgotament previ a aquesta reformulació i la seva transformació en una mena d'extimitat visible i ambiguament real.

Mentrestant, en els marges dels circuits més candents de les arts contemporànies, la pràctica sembla que s'ha naturalitzat: milions d'imatges de les vides èxtimes de qualsevol persona s'exposen voluntàriament i sense que causin grans perturbacions. Un cas interessant, d'entre els nombrosíssims que es podrien esmentar, és el de la infermera australiana Beth Whaanga, que va patir unes quantes cirurgies a diverses parts del cos per extirpar-li tumors i que, després, va posar nua per a una fotògrafa. Amb el títol *Under the red dress* ('Sota el vestit vermell'), el projecte tenia com a meta "compartir l'experiència i ajudar que altres persones prenguin mesures preventives". Quan va decidir publicar les fotos a Facebook, va avisar que les imatges eren "desafiantes" i que contenien topless, aclarint que de cap manera tenien "la intenció de ser eròtiques". Tot i així, no van faltar les crítiques per la suposada inadequació d'exhibir un cos nu ple de cicatrius a la popular xarxa social d'internet. En conseqüència, diversos "amics" van deixar de seguir-la i alguns fins i tot la van denunciar exigint censura.⁷

⁷ "Beth Whaanga's powerful breast cancer portraits lost her 100 friends, but could save many more lives."
The Huffington Post, 14/2/2014.



⁸ “Sem roupa, com atitude”.
Revista O Globo,
Rio de Janeiro,
1/9/2013,
pàg. 32.

Hi ha límits, doncs, per al que és exposable? És un terreny bellugadís i, a més, potser encara estem en transició cap a un altre “terra moral”. Com a il·lustració d’aquests desplaçaments, pot ser profitós observar un altre exemple ràpidament. En aquest cas, es tracta d’una jove que va posar per al projecte *Apartament 302*, que es va proposar retratar dones nues amb una estètica realista i reivindicant la “bellesa real” contra els estereotips mediàtics. En una nota periodística sobre aquest experiment brasiler, la dona va explicar que el seu xicot va quedar xocat quan va saber que ella hi havia participat. Però només va ser un ensurt inicial: “Avui a tothom li sembla normal”, va declarar la noia retratada, al·legant fins i tot que els seus pares “mostren les imatges a les festes de família” i que als seus fills “també els encanten”.⁸ L’extimitat, per tant, sembla que traspassa cada cop més lliurement les parets i els pudors que abans solien limitar el que era mostrable.

Es mostra tot, doncs? Es diu i s’exposa tota la veritat? Evidentment, no és aquesta la impressió que tenim. Una atmosfera d’irrealitat i falsedat no solament emana de les xarxes socials d’internet, sinó que impregna tots els racons del món contemporani. Malgrat això, els exemples evocats en aquestes pàgines reten compte de canvis històrics d’una gran envergadura, fins i tot en el camp dels valors i les creences en vigor. Potser s’està configurant una nova manera de viure, basada en un altre “terra moral”, que implicaria l’abandonament

Paula Sibilla resideix a Rio de Janeiro, és professora del Doctorat i la Mestría en Comunicació i del Departament d’Estudis Culturals i Mitjans de la Universidade Federal Fluminense (UFF). Va estudiar Comunicació i Antropologia a la Universitat de Buenos Aires (UBA), després va cursar una mestría en Comunicació (UFF), un doctorat en Salut Col·lectiva (IMS-UERJ) i un altre en Comunicació i Cultura (ECO-UFRJ). El 2012 va realitzar un postdoctorat anual a la Universitat Paris VIII, de França. Va publicar, tant en portuguès com en espanyol, els llibres *L’home postorgànic: Cos, subjectivitat i tecnologies digitals* (2005), *La intimitat com a espectacle* (2008), i *Xarxes o parets? L’escola en temps de dispersió* (2012). És investigadora becària de les agències brasileres CNPq i FAPERJ.

gradual de la hipocresia burgesa rumb cap a un impetuós cinisme neoliberal, al qual no inhibeix la capitalització total de l’existència ni avergonyeix el desig d’exposar qualsevol cosa que pugui cridar l’atenció i “vendre”. Si la hipocresia brillava amb tota la seva esplendor en la intimitat domèstica i en l’espai públic (fins i tot als museus) de la

Paula Sibilla

Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar

vida moderna, avui potser és un tipus peculiar de cinisme el que incentiva un conjunt de pràctiques, gestos i actituds que haurien estat impensables algunes dècades enrere.

Enllaços web:

- 1) nypost.com/2021/12/14/reality-tv-star-strikes-gold-with-50000-a-week-fart-scheme
- 2) glamour.globo.com/lifestyle/trending/noticia/2021/05/miss-bum-bum-vende-agua-do-proprio-banho-por-r-63-mil.ghml
- 3) www.theguardian.com/fashion/2020/jan/13/why-is-gwyneth-paltrow-selling-a-candle-that-smells-like-her-vagina-goop

UN CENTRE

Aida Sánchez
de Serdio Martín

D'ART EN RESEET PERRM

Centre d'Art Santa Mònica
CASM
Arts Santa Mònica
Centre de la Creativitat
Centre d'arts Santa Mònica

1988
2003
2009
2014
2021

Reset
Reprogramar
Reiniciar
Reobrir
Recomençar
Rearrencar

ANENT

II

En mirar el centre d'arts Santa Mònica no es veu un objecte sòlid. Com en un cristall, es transparenten les moltes capes que l'han anat formant al llarg dels seus anys d'existència. No és que això no passi amb totes les institucions artístiques, o de qualsevol altra mena, però en aquest cas les capes són més presents pel fet de ser tan recents, per la rapidesa de la successió, per ser conseqüència quasi immediata dels canvis d'orientació en les polítiques culturals, per la polèmica constant. Un centre d'art en estat de *reset* permanent. Un centre d'art com a símptoma.¹

La nova etapa que ara s'inicia al centre d'arts Santa Mònica, encapçalada per Enric Puig, evoca similituds i diferències respecte de totes les anteriors, si bé aquesta ha estat producte d'una successió pacífica per mitjà d'un concurs (aquesta bona pràctica, sempre reclamada i sempre d'aplicació intermitent) atorgat per un jurat de professionals i de gestors polítics de l'àmbit de la cultura. La renovació de les direccions dels centres culturals, que haurien de representar un trànsit normalitzat i fins i tot cordial, en el nostre context massa sovint acaben provocant un sotrac i una crisi institucional, a la llarga poc sostenibles per a les persones que hi treballen i per al món cultural en general. Per tant, és benvingut un projecte que inicia el seu desplegament des d'una certa calma política.

Aquesta no ha estat la tònica general al centre d'arts Santa Mònica. El registre dels seus conflictes successius és ampli,² però podem situar el primer i més notori a finals de 2008, amb motiu de la intervenció de l'aleshores conseller de Cultura Joan Manuel Tresserras per reorientar el Centre d'Art Santa Mònica cap al projecte més interdisciplinari d'Arts Santa Mònica, dedicat al pensament, la ciència i la comunicació, sota una nova direcció que passaria de Ferran Barenblit, nomenat el 2003, a Vicenç Altaió. Alhora, es retreia al centre que no fos capaç d'atreure més públic estant situat en una via tan concorreguda com la Rambla.³ El sector cultural va ser molt crític amb aquesta interferència directa d'un càrrec polític en la gestió d'un centre sense consensuar les decisions amb els agents artístics implicats i sense una concurrència pública, un tipus d'actuació que s'havia intentat eliminar amb la signatura del Document de bones

¹ Llegint materials per escriure aquest article, he trobat que Joan Josep Isern ja havia qualificat el Santa Mònica de "síntoma" en un article del seu blog: "Arts Santa Mònica com a síntoma". Disponible a: [Veure enllaç web 1\)](#)

² Per motius d'economia d'espai i argumental, m'estalvio l'episodi original de la cessió del Santa Mònica per l'Arquebisbat de Barcelona a la Generalitat de Catalunya per una quantitat simbòlica fins al 2050.

³ Gemma Tramullas, "El Centre d'Art Santa Mònica obre una crisi per la reforma", *El Periódico de Catalunya*, 05/07/08. Disponible a: [Veure enllaç web 2\)](#)

⁴ Es pot seguir una part fonamental del debat al blog que Cultura de Base va dedicar al cas: Veure enllaç web 3)

⁵ Catalina Serra, "El Canódro de peligra como el centro de arte de Barcelona", *El País*, 27/02/11. Disponible a: Veure enllaç web 4)

⁶ Roberta Bosco, "Simulacro de subasta del CASM", *El País*, 25/10/08. Disponible a: Veure enllaç web 5)

⁷ En aquest debat, m'ha resultat interessant trobar que també es defineix Bibiana Ballbè com a símptoma en l'article de Joan M. Minguet, "Bibiana Ballbè com a símptoma o la cultura de la riota", *Núvol*, 10/06/13. Disponible a: Veure enllaç web 6)

⁸ Teresa Sesé, "El Departament de Cultura desautoriza a Bibiana Ballbè por 'extralimitarse' en sus funciones", *La Vanguardia*, 05/12/13. Disponible a: Veure enllaç web 7)

pràctiques a museus i centres d'art, pactat entre les associacions del sector i l'Administració el 31 de gener de 2007.⁴

La solució proposada per Tresserras de crear un nou centre d'art per donar continuïtat al que havia anat fent el centre d'arts Santa Mònica no va ajudar a resoldre el problema, sinó ben al contrari. Per una banda, es va veure com una decisió oportunista que implicaria la coneguda despesa en infraestructures sense pressupost per fer-les funcionar i, per l'altra, va acabar generant el projecte fallit del Canòdro en plena onada de retallades, un altre embolic digne d'estudi.⁵ Durant el conflicte, el col·lectiu Cultura de Base va convocar un acte de protesta davant del Centre en el qual va organitzar una subhasta fictícia no només del centre d'arts Santa Mònica, sinó també de les possibles futures seus del centre d'art.⁶ Finalment, Barenblit va dimitir i va emprendre un viatge cap al CA2M de Móstoles, i Vicens Altaió va dirigir l'Arts Santa Mònica fins al 2013, any en què va ser cessat.

Així ens trobem immersos sense solució de continuïtat en un altre episodi de la sèrie, potser encara més sonat en el pla mediàtic. Amb Ferran Mascarell de conseller de Cultura i Jordi Sellas de director de Promoció i Cooperació Cultural, el centre es va voler tornar a reorientar, aquest cop com a centre de la creativitat, terme molt adient en temps de discursos sobre innovació, empenedoria i indústries culturals. Res de nou. Però el que va aixecar una veritable polèmica va ser la inclusió de la periodista Bibiana Ballbè en el projecte, fins i tot com a possible directora del centre. Molt encasellada en el seu paper de presentadora de programes televisius de divulgació cultural i de tendències, va rebre nombroses crítiques i un fort rebuig per part del sector artístic. Si bé sens dubte no era una bona opció per a la direcció del centre, també és cert que es van focalitzar en ella uns atacs que no havien patit figures igualment mediàtiques dedicades a la gestió cultural.⁷ La decisió de Ballbè d'organitzar una festa o acte inaugural, invitació que va rebre nombroses respostes negatives de figures artístiques importants, va proporcionar l'excusa perfecta als responsables polítics per apartar-la de qualsevol responsabilitat central en el projecte.⁸ Finalment, la direcció va recaure durant els dos anys següents en Conxita Oliver, amb l'acompanyament d'un comitè d'especialistes en àmbits

com l'audiovisual, la música, el disseny i l'arquitectura, amb el mateix encàrrec de conduir un projecte dedicat a la creativitat en totes les dimensions.⁹

El 2014 es va convocar per primer cop un concurs per nomenar el nou director, Jaume Reus, el qual continuaria amb l'objectiu d'explorar la creativitat i la innovació en les diverses facetes i disciplines. Però també en aquest cas s'acabaria escapçant el projecte abans d'hora, quan, el setembre de 2017 (un any abans que concloués el període de dos anys prorrogables uns altres dos que estipulava el contracte amb Reus), el Departament de Cultura va decidir que el centre d'arts Santa Mònica s'havia de convertir en un centre dedicat a l'arquitectura, deixant la línia d'arts visuals en mans del Centre d'Art Fabra i Coats, un altre cas que meritaria un article a banda.¹⁰ De nou hi va haver protestes dels col·lectius d'artistes amb el lema "Salvem Santa Mònica" i no es va produir el canvi d'orientació anunciat.

En aquest punt hi ha una pausa en la sèrie de direccions i projectes, que té com a context les diferents preocupacions polítiques que ens ocupaven a les portes de l'1 d'octubre d'aquell any, i la ràpida successió de consellers de Cultura (cinc entre 2017 i 2021). És un període sense direcció al centre d'arts Santa Mònica, durant el qual l'equip intern s'ocupa de la direcció del centre, amb indicacions del Departament de Cultura.¹¹ I aquesta és la situació fins al segon i darrer concurs per a la direcció el 2021.

Tot això són esdeveniments coneguts i, com hem vist, coberts bastament pels mitjans de comunicació i altres espais d'opinió, però m'ha semblat important resumir-los perquè la memòria del present sol ser curta i perquè, vistos en conjunt, resulten colpidors. Hom es pregunta com ha pogut sobreviure el centre d'arts Santa Mònica a tantes batzegades. Una trajectòria tan agitada mereix alguna mena de reflexió pel que fa a les seves causes i als seus efectes. L'explicació primera i més evident, i expressada en gairebé totes les opinions publicades, és la cultura de la política cultural que tenim al nostre país, tendent a l'intervencionisme i amb serioses dificultats per crear espais de distància entre l'acció cultural i artística i els poders polítics, com demostra el viacrucis del CoNCA.¹²

Aquest estil de política cultural evidencia almenys dues qüestions: per una banda, una idea de cultura com

⁹ Val la pena esmentar que, alhora que s'iniciava aquest nou projecte, desapareixia Can Xalant a Mataró per falta de subvenció pública, tot un símptoma de les prioritats polítiques pel que fa a cultura en aquell moment.

¹⁰ Gustavo Pérez Díez, "Jaume Reus i Morro cesado como director de l'Arts Santa Mònica", *Arteinformado*, 29/09/17. Disponible a: [Veure enllaç web 8\)](#)

¹¹ Lídia Penelo, "L'Arts Santa Mònica segueix sense direcció", *Pública*, 24/09/19. Disponible a: [Veure enllaç web 9\)](#)

¹² Anaïs Bedmar, "La història accidentada del CoNCA", *Núvol*, 12/03/21. Disponible a: [Veure enllaç web 10\)](#)

Vegeu també la jornada Passat, present i futur del CoNCA, organitzada pel CoNCA amb motiu de la presentació del llibre #10anysCoNCA. Disponible a: [Veure enllaç web 11\)](#)

¹³ Joaquim Rius Ulldemolins, Arturo Rodríguez Morató i Santi Martínez Illa, "El sistema de la política cultural en Catalunya: un proceso inacabado de articulación y racionalización", *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 11, núm. 3, 2012, pàg. 173-203.

a instrument al servei de projectes polítics estratègics més que com a àmbit amb autonomia crítica i, per l'altra, una desconfiança envers aquest àmbit cultural i artístic, que ha de ser tutelat o conduït cap a unes certes agendes i maneres de fer. Amb aquesta reflexió no vull dir que l'art i la cultura, i tots els agents que hi estan implicats, no tinguin responsabilitats socials i polítiques, o que gaudeixin d'una autonomia essencial i absoluta. El que vull destacar és que sembla que no se'ls consideri capaços de respondre a aquestes responsabilitats, o bé que es tem que hi responguin de maneres no sinèrgiques amb les agendes de l'Administració. Tot i que també s'ha assenyalat com a causa de les tensions en la gestió dels equipaments culturals la complexa relació política entre els diferents nivells de l'Administració amb competències en cultura a Barcelona (Departament de Cultura, Diputació de Barcelona i Ajuntament de Barcelona), la qual cosa, combinada amb l'intervencionisme esmentat, hauria generat aquests canvis d'orientació.¹³ A més, la definició del centre d'arts Santa Mònica com a centre sense col·lecció dedicat a la producció i difusió de propostes d'art emergent, sembla dotar-lo d'una buidor i una polisèmia que permet girar-li el timó cada cop que hi ha un canvi de tarannà en el Departament de Cultura.

III

A diferència del pes institucional i la tendència a la continuïtat dels museus, la lleugeresa dels centres d'art (pel que fa als equips humans, a les estructures organitzatives, als continguts materials) fa que de vegades els seus canvis de direcció semblin una creació *ex novo*, i més si van acompanyats d'una nova agenda per part de l'Administració com hem vist al centre d'arts Santa Mònica. A això cal afegir-hi la comprensible voluntat de diferenciació que anima tot nou projecte, i la necessitat de crear una identitat-marca que imposa el mercat cultural i artístic actual. Les línies de treball i formes de funcionament que pretenien canviar aspectes estructurals i a llarg termini del centre d'art no tenen continuïtat d'un projecte a l'altre, o reapareixen com a novetat. A banda que pugui resultar contradictori que aspectes fonamentals (com la relació amb l'entorn urbà i veïnal, l'articulació amb altres institucions artístiques de la ciutat, o el paper pel que fa a l'escena artística local i internacional) depen-

guin de projectes constantment renovables, també es pot produir un desconcert en l'entorn o els públics i usuaris del centre, que veuen com canvien les seves prioritats cada quatre anys o menys. Però, com deia, també acaba passant el contrari: que en projectes diferents ressonin conceptes o fins i tot estratègies concretes similars, almenys en els termes emprats.

Per exemple, uns dels conceptes que han acompanyat més el centre d'arts Santa Mònica al llarg dels darrers anys han estat el de laboratori i el d'experimentació, tot i que amb diferents inflexions. Barenblit proposava un centre entès com a *kunsthalle*, que havia de facilitar no només l'exhibició de l'obra d'artistes emergents, sinó també la producció d'obra nova, on fos possible experimentar i posar a prova propostes artístiques de nova creació.¹⁴ El terme va adquirir més rellevància durant la direcció d'Altaió, que va proposar un Laboratori de ciència i art, on es donés cabuda no només a l'exhibició, sinó també a l'experimentació entre recerca artística i científica, o un Laboratori de mitjans.¹⁵ En el cas de Reus, es parla de laboratori com a espai d'experimentació i de risc, obert a la prova i error, també en coherència amb el seu projecte orientat a la creativitat i la innovació.¹⁶ I en aquesta darrera etapa, amb la direcció de Puig, perviu el laboratori com a concepte articulador, en tant que és un espai d'exhibició i recerca, així com de participació artística col·lectiva que dialoga amb la ciutadania.¹⁷

Un altre eix que es modula en els diferents projectes és la idea de participació i de relació amb l'entorn. Si bé en l'etapa de Barenblit això no va ser una prioritat més enllà de la idea d'obrir la producció contemporània a uns públics més amplis, en la resta d'etapes es percep una voluntat creixent d'obrir el centre d'arts Santa Mònica a públics, col·lectius i projectes diversos. Altaió es va plantejar una relació amb altres centres de recerca i artístics, així com amb universitats, per tal de crear una xarxa institucional de col·laboració, i es proposava augmentar el nombre de visitants.¹⁸ Cal dir, però, que durant el seu mandat es va produir la gran retallada de finançament públic causada per la gestió de la crisi econòmica de 2008, la qual cosa va comportar, entre altres coses, una dràstica reducció del pressupost, el tancament en caps de setmana o l'eliminació dels serveis d'atenció al

¹⁴ Josep Lapidario, "Ferran Barenblit: 'No existen verdades, un museo es un lugar para cultivar las dudas'", *Jot Down*, desembre de 2015. Disponible a: [Veure enllaç web 12](#)

¹⁵ Herman Bashiron Mendolicchio, "Un año de Arts Santa Mònica – Entrevista con Vicenç Altaió", *Interartive*, 2011. Disponible a: [Veure enllaç web 13](#)

¹⁶ Bernat Puigtobella, "Jaume Reus o el crít emergent de l'Arts Santa Mònica", *Núvol*, 15/12/14. Disponible a: [Veure enllaç web 14](#)

¹⁷ Santa Mònica, fanzín *Reset* Santa Mònica, 2021. Disponible a: [Veure enllaç web 15](#)

¹⁸ Roberta Bosco, "Vicenç Altaió será el nuevo director del Centro de Arte Santa Mònica", *El País*, 12/07/08. Disponible a: [Veure enllaç web 16](#)

¹⁹ Bernat Puigtobella, *op. cit.*

²⁰ Veure enllaç web 17)

²¹ Santa Mònica, *op. cit.*

²² Josep Lapidario, *op. cit.*

²³ Disponibles a: Veure enllaç web 18)

²⁴ Per tal de reduir aquesta despesa durant el període de l'exposició, el Santa Mònica va regular l'ús de l'aire condicionat i va tancar al públic del 22 al 26 de desembre de 2021.

públic i de comunicació. Per la seva banda, Reus, que anteriorment havia estat responsable del Departament d'Educació de la Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca i professor universitari, parla explícitament de mediació cultural, d'atenció a públics no habituals o d'accessibilitat tant física com virtual.¹⁹ Durant aquesta etapa es desenvolupa, per exemple, el programa Interfícies, coordinat pels col·lectius Idensitat, Sinapsis i Transductores, que tenia com a objectiu crear xarxes de col·laboració i zones de contacte entre el centre i la societat en general.²⁰

En la darrera reencarnació, o reprogramació, proposada pel projecte de Puig, es planteja la idea d'agents creadors i ciutadania operant com una xarxa desjerarquitzada (veiem que *xarxa* també és un terme de llarg recorregut al Santa Mònica) que pren decisions de manera col·lectiva.²¹ Aquesta concepció té clares implicacions pel que fa a mateixa gestió interna, que s'intenta despersonalitzar i desautorialitzar desplegant diferents estratègies, com ara els "betatesters", grups que exploren maneres de relacionar el centre amb comunitats de veïns i contextos educatius, així com altres formes de comunicar-se amb els públics i d'entendre'ls. En l'àmbit curatorial, habitualment marcat per la identitat del comisari, s'estableixen curadories grupals i projectes polifònics. (Curiosament, aquest és un punt de contacte amb la proposta —força diferent en esperit, context i objectius— de Barenblit, el qual també va treballar amb el format de taules curatorials en les quals participaven diversos comisaris de manera rotativa.)²²

Aquesta etapa es proposa altres desafiaments importants com ara la transparència en la gestió, que es manifesta en accions tan diverses com la publicació recent de la previsió pressupostària per al 2022 en el seu web,²³ la visibilització de la despesa energètica del centre al vestíbul amb l'obra *16/2017* de Joana Moll, activa del 24 de setembre de 2021 al 9 de gener de 2022,²⁴ o l'exploració dels racons arquitectònics inaccessibles realitzada per Mario Santamaría en l'obra *Itinerari virtual*, exposada durant el mateix període. La gestió horitzontal es vol posar en pràctica amb les curadories col·lectives i els "betatesters" que hem esmentat, amb els "gremis", grups de naturalesa híbrida constituïts per convocatòria pública que experimenten amb les infraestructures institucionals des de les seves pràctiques artístiques com a

part de la programació, i amb les beques per a la creació en l'àmbit relacional o participatiu. Alhora, mitjançant un codi de conducta, es volen establir formes respectuoses de relació entre tots els equips que treballen en el centre, cosa no sempre fàcil quan han de col·laborar personal intern i permanent amb grups externs i temporals, que tenen necessitats i prioritats no sempre compartides. La relació amb la ciutadania, com s'ha esmentat, es troba també entre les prioritats del projecte, tot i que aquesta sol ser una dimensió complexa, perquè demana temps llargs i estabilitat, cosa que, com hem vist, no sovinteja al centre d'arts Santa Mònica.

Les diferents orientacions dels projectes que han animat el centre d'arts Santa Mònica també han tingut plasmacions físiques molt concretes en l'arquitectura del centre. Pel que fa als espais interns, en temps de Barenblit vam veure el tancament del claustre amb l'objectiu d'aconseguir un espai expositiu més diàfan, i la substitució de l'accés per la rampa exterior per una terrassa restaurant on es pogués socialitzar informalment.²⁵ Amb Altaïó, el punt d'informació turística es transformaria en un aparador de l'activitat del centre, i la recepció, en l'arxiu i en un espai de recerca històrica, mentre que el laboratori ocupava la segona planta i el restaurant passava a ser una sala per a reunions i seminaris. Fins i tot es va plantejar convertir l'estació de metro de Drassanes en un espai expositiu.²⁶ En aquesta nova etapa de Puig, es mantenen les inquietuds per obrir el centre espacialment, trencant l'estètica del cub blanc, en obrir de nou els balcons del claustre i eliminar el tancament dels arcs que el separaven de la recepció, però també activant l'espai laboratori a la planta baixa.²⁷

I com a reflex potser menor, però molt identificador d'aquests successius renaixements del centre d'arts Santa Mònica, voldria esmentar en darrer lloc la transformació de la seva imatge gràfica, que ha variat amb cada etapa per tal de comunicar els valors o les connotacions implícits de cada nou projecte d'una manera inimaginable en el cas, per exemple, d'un museu: les "A" desparegudes d'Arts Santa Mònica, com en el joc del penjat, disseny de Claret Serrahima amb Clase i Íñigo Jerez; el nom del centre en diagonal evocant la rampa exterior, de Mario Eskenazi,²⁸ o la nova gràfica del nom del centre formant dos angles rectes en referència al claustre, així

²⁵ Catalina Serra, "La Generalitat gastará un millón de euros en la reforma de Santa Mónica", *El País*, 13/05/03. Disponible a: [Veure enllaç web 19](#)

²⁶ Roberta Bosco, "El nuevo Santa Mónica arrancará con arquitectura", *El País*, 20/07/08. Disponible a: [Veure enllaç web 20](#)

²⁷ Josep Playà Maset, "El centre d'arts Santa Mònica empieza de cero su programación", *La Vanguardia*, 23/06/21. Disponible a: [Veure enllaç web 21](#)

²⁸ Resulta interessant llegir com Eskenazi —que, curiosament, ja havia dissenyat la primera imatge del centre d'arts Santa Mònica el 1990— imaginava la seva gràfica com una identitat duradora, que no estigués lligada a un projecte concret, sinó amb el Santa Mònica com a contenidor de diferents projectes. Malgrat això, ha durat el mateix que el projecte que havia de representar.

Vegeu l'article
"Mario
Eskenazi:
'Diseñar la
nueva imagen
de Arts Santa
Mònica es
como cerrar
un círculo'",
Gràffica,
20/05/14.
Disponible a:
Veure enllaç
web 22)

Aida Sánchez de Sercio Martín

Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar

com l'estètica informàtica que remet a la idea de recàrrega amb trets de *glitch* informàtic, que acompanyarà l'etapa de reformulació durant els primers mesos de la direcció de Puig, ambdues propostes de Laia Guarro. El centre d'arts Santa Mònica es reencarna en tots els aspectes.

IV

Aquesta posada en relació de les continuïtats i els desplaçaments dels diferents projectes que han animat el centre d'arts Santa Mònica fins avui, necessàriament limitada i sintètica, no vol dir de manera implícita que abans ja s'havia fet tot (cosa que seria una obvietat històrica). El que em sembla que es transparenta en aquesta agitada successió de propostes —i això és una idea temptativa— és que els retorns de certes intencions, objectius i, fins i tot, iniciatives concretes, es deuen al fet que mai no han pogut acabar el seu cicle. De fet, cap projecte al centre d'arts Santa Mònica ha tingut una mort natural. Quatre anys són un període molt breu en la vida dels projectes culturals, i més si tenen la intenció de transformar el funcionament d'una institució i establir alguna mena de relació significativa amb el context veïnal, artístic i ciutadà en general. A banda que potser caldria repensar els períodes de les direccions dels centres (cosa que obriria un debat sobre com s'hauria d'evitar alhora l'eternització de certs càrrecs), el problema ha estat que la successió d'un projecte a l'altre no s'ha produït com un pas de torxa, sinó com a fruit d'una intervenció política que descarta el projecte anterior per posar-hi el que li sembla més oportú en aquell moment als responsables del Departament de Cultura. Això no pot deixar de causar un cert ressentiment, frustració i indignació en la comunitat artística i cultural, que, recordem-ho, va més enllà dels productors professionals.

Sense pretendre tenir una visió històrica molt extensa ni panoràmica més enllà de la pròpia experiència, darrerament em sembla que em torno a trobar en alguns àmbits culturals amb debats i interrogants que ja estaven sobre la taula fa deu anys. És possible que a una generació anterior els semblés que aquells mateixos debats ja eren antics llavors, però en certa manera això reforçaria el meu argument: com que els projectes són tan difícils de consolidar i les estructures no acaben de transformar-se mai de manera que afavoreixin la produc-

ció cultural crítica i independent (o simplement impedeixin l'intervencionisme polític), cap iniciativa arriba a materialitzar-se durant el temps necessari i amb la solidesa suficient per arribar a realitzar les seves conseqüències i donar lloc a una etapa següent en què es desenvolupi una continuïtat, o bé una transformació, coherent. Per descomptat, això és una hipòtesi, però una hipòtesi que seria interessant posar a prova el dia que els projectes es puguin desenvolupar sense interferències.

Durant la roda de premsa sobre l'etapa del centre d'arts Santa Mònica que s'obria el 2013 un cop descartat el projecte d'Altaió, l'artista Antonio Ortega (que també havia estat responsable d'activitats sota la direcció de Barenblit) va dir que el problema del centre d'arts Santa Mònica era el seu emplaçament al final de la Rambla, sempre sota la vista del Departament de Cultura, que se'l mira de cua d'ull per la finestra.²⁹ Aquesta proximitat i aquesta mirada creuada a banda i banda de la Rambla feia que el responsable del Departament de torn no pogués evitar fer plans propis per al centre. Certa o no, aquesta explicació de la gestió contínuament truncada del centre d'arts Santa Mònica és, si més no, una bona metàfora de la relació que ha mantingut fins ara amb els poders polítics. Fent bona la meua pròpia constatació del fet que retornen els debats de fa deu anys, acabaré dient que és fonamental posar fi al dirigisme polític de les institucions culturals. L'Administració té un paper fonamental en la promoció de la creació i la circulació de la cultura, i no hem de renunciar a aquesta responsabilitat pública, però s'ha de manifestar en forma de polítiques transparents i consensuades, destinades a beneficiar els nombrosos i diversos agents que creen cultura (que no són només "el sector") i no a servir agendes polítiques tan variables com els resultats electorals. Esperem, doncs, que el nou projecte pugui acabar el seu cicle de forma natural i desplegar totes les seves possibilitats, així com enfrontar-se a totes les seves contradiccions.

²⁹ Teresa Sesé, "Santa Mònica, cinquè intent", *La Vanguardia*, 19/11/13, pàg. 30.

Aida Sánchez de Serdio Martín és doctora en Belles Arts i educadora, investigadora i treballadora cultural en els camps de la cultura visual, l'educació i les pràctiques artístiques col·laboratives. Actualment és professora agregada de la UOC, on imparteix docència en el Grau d'Arts i el Màster de Gestió Cultural. Anteriorment ha estat assessora d'Educació i Públics al Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia de Madrid (2015-2017), i docent de la Facultat d'Arquitectura de la Universitat d'Umeå (Suècia) (2014-2015) així com de la Unitat de Pedagogies Culturals de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (1998-2014).

Enllaços web:

- 1) blocs.mesvilaweb.cat/jotajotai/arts-santa-monica-com-a-simp-toma/
- 2) www.elperiodico.cat/ca/actualitat/20080705/el-centre-dart-santa-monica-obre-una-criisi-per-la-reforma-234809
- 3) cassantamonica.wordpress.com
- 4) elpais.com/diario/2011/02/27/catalunya/1298772440_850215.html
- 5) elpais.com/diario/2008/10/25/catalunya/1224896853_850215.html
- 6) www.nuvol.com/pantalles/bibiana-ballbe-com-a-simptoma-o-la-cultura-de-la-riota-9054
- 7) www.lavanguardia.com/cultura/20131205/54395194716/departament-cultura-desautoriza-bibiana-ballbe-extralimitarse-funciones.html
- 8) www.arteinformatado.com/magazine/n/jaume-reus-i-morro-cesado-como-director-del-arts-santa-mnica-5662
- 9) www.publico.es/public/equipaments-culturals-l-arts-santa-monica-segueix-sense-direccio.html
- 10) www.nuvol.com/art/la-historia-accidentada-del-conca-161005
- 11) www.youtube.com/watch?v=U5r2bDHMQp8
- 12) www.jotdown.es/2015/12/ferran-barenblit/
- 13) interartive.org/2010/04/un-ano-de-arts-santa-monica
- 14) www.nuvol.com/art/jaume-reus-o-el-crit-emergent-de-arts-santa-monica-21888
- 15) artssantamonica.gencat.cat/web/.content/1matge/2021/Activitats/06-juny-2021/FANZINE_RESET_CAT.pdf
- 16) elpais.com/diario/2008/07/12/catalunya/1215824852_850215.html
- 17) artssantamonica.gencat.cat/es/detall/Interficies
- 18) artssantamonica.gencat.cat/web/.content/1matge/2021/Santa-Monica_Previsio-2022.pdf
- 19) elpais.com/diario/2003/05/13/catalunya/1052788065_850215.html
- 20) elpais.com/diario/2008/07/20/catalunya/1216516057_850215.html
- 21) www.lavanguardia.com/cultura/20210623/7550052/santa-monica-programacion-puig-punyet-natalia-garriga.html
- 22) graffica.info/arts-santa-monica-eskenazi/

16/2017. ENERGIA,

Joana Moll

CULTURA I CANVI CLIMÀTIC. MEMÒRIA D'

Introducció

L'obra *16/2017* de l'artista Joana Moll es va produir en el marc de l'exposició "Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar", que va tenir lloc del 24 de setembre de 2021 al 9 de gener de 2022 al centre d'arts Santa Mònica, i proposava al centre reduir la despesa energètica al 50% durant el temps que la mostra romangués oberta, és a dir, funcionar amb un pressupost energètic.

En essència, un pressupost identifica i limita el conjunt de recursos destinats a una activitat concreta. El pressupost dicta què es pot fer i què no, convertint-se així en una eina fonamental en la concepció i execució de qualsevol activitat. El tipus de pressupost més comú és el de base econòmica, és a dir, mobilitza recursos d'acord amb un límit econòmic. Per exemple, en un context expositiu, entre altres aspectes, el pressupost econòmic negocia el nombre i la temporalitat de les obres que s'exposen. En la mateixa lògica conceptual del pressupost econòmic, un pressupost energètic limita la quantitat d'energia total, expres-

UNA INSTAL·LACIÓ

sada en quilowatts hora (kWh), d'una activitat determinada en un temps concret. Què passaria si les activitats d'un projecte expositiu s'articulessin entorn d'un pressupost energètic? Com n'afectaria la concepció, l'organització, la gestió i l'activació?

L'obra 16/2017 rep el nom d'una llei¹ aprovada per la Generalitat de Catalunya el 2017, la qual, entre altres coses, obligava el Govern a treballar amb pressupostos de carboni per tal de reduir les emissions de CO₂ al 50% l'any 2030, tal com s'indica en l'Acord de París. Malauradament, la Generalitat està endarrerint substancialment l'aplicació d'aquestes mesures, o en altres paraules, actualment la llei no s'està aplicant.² Així doncs, l'artista Joana Moll va proposar al centre d'arts Santa Mònica reduir la despesa energètica al 50% durant els quatre mesos que durava l'exposició "Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar". D'aquesta manera, la institució ha hagut de definir mecanismes d'autoregulació energètica per no sobrepassar el pressupost durant el temps establert.

Per tal d'assolir aquest objectiu, l'artista va plantejar una taula de negociació, arran de la qual es van fer trobades periòdiques per negociar el pressupost energètic de l'exposició i corregir-ne les possibles desviacions. Aquestes reunions van ser obertes a la participació del públic, dels membres de l'equip directiu del centre i de tots els agents vinculats a l'exposició, per parlar de com es podia estalviar energia. En aquestes reunions es van prendre mesures com ara limitar l'ús de la climatització a l'espai expositiu i a les oficines, obrir i apagar els llums segons els espais pels quals transitessin els visitants, o reduir el nombre de viatges dels ponents de la programació paral·lela a l'exposició, entre d'altres. A més a més, les taules van incorporar la participació de diversos actors³ de l'àmbit científic, polític i cultural de la ciutat per generar debats centrats en la necessitat d'elaborar nous contractes socials per lluitar contra el canvi climàtic i el paper essencial de la cultura per facilitar-ho.

L'artista també va plantejar un gràfic mural que s'aniria omplint basant-se en les resolucions que es prenguessin en les trobades de la taula de negociació. Aquest gràfic mostrava la despesa energètica acordada durant les negociacions, com, per exemple, les hores de funcionament de la climatització de l'edifici o la quantitat

¹ Llei 16/2017, d'1 d'agost, del canvi climàtic. (DOGC [en línia], núm. 7426, 01/08/2017). [Consulta: 31 de gener de 2022]. Disponible a: [Veure enllaç web 1](#)

² M. Rius. "Aquests són els incompliments del Govern català amb la Llei del canvi climàtic" [en línia]. [Barcelona]: *Crític*, 1 de juny de 2020. [Consulta: 31 de gener de 2022]. Disponible a: [Veure enllaç web 2](#)

³ Energia, cultura i canvi climàtic [en línia]. [Barcelona]: centre d'arts Santa Mònica, novembre de 2021. [Consulta: 31 de gener de 2022]. Disponible a: [Veure enllaç web 3](#)

d'hores durant les quals s'obriren els llums de sala, entre altres variables.

En un context d'emergència climàtica, en què l'escassetat de recursos s'intensificarà de manera generalitzada en les dècades vinents, elaborar propostes capaces d'articular les activitats humanes entorn de recursos energètics limitats és un exercici necessari per afavorir nous rituals culturals més coherents amb les condicions climàtiques contemporànies.

En aquesta publicació es recullen, a manera de diari documental, les actes de les taules de negociació que es van dur a terme durant els mesos de l'exposició, que són una compilació de les reflexions, els debats, les dificultats i les solucions que es van plantejar amb l'objectiu de complir el que s'havia acordat en el pressupost energètic.

16/2017

Una obra de Joana Moll en el marc de l'exposició "Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar" al centre d'arts Santa Mònica (del 24 de setembre de 2021 al 9 de gener de 2022).

Disseny de mediació: Maria Farràs Drago

Auditoria energètica: Jordi Oliveres i Anna Aymerich (Inèdit Innova)

Disseny gràfic: Oriol Gayals

El punt de partida: la despesa mitjana diària de consum energètic d'una exposició l'any 2019

Per dur a terme aquest procés es fa una auditoria energètica per calcular la despesa energètica mitjana de les exposicions del centre d'arts Santa Mònica l'any 2019, amb l'estudi d'ecoinnovació Inèdit Innova. Per fer-ho, s'utilitzen dades primàries (informació disponible del centre d'arts Santa Mònica, com el consum d'electricitat i gas natural de l'any 2019) i dades bibliogràfiques d'estudis i articles publicats, en el quals s'han basat algunes hipòtesis.

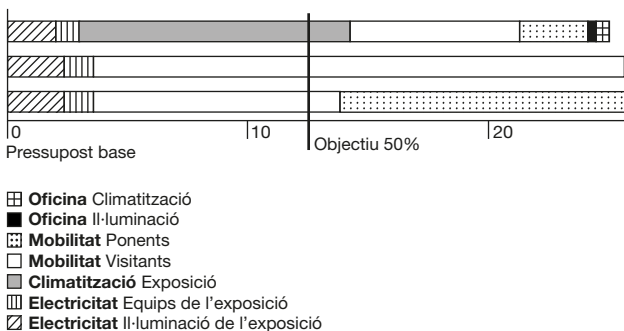
A partir de les factures i el consum d'aquell any, es calcula la despesa mitjana diària de consum energètic, distribuït en les categories següents:

- Exposició: il·luminació i altres equips de l'exposició (projectors, monitors...).
- Climatització de l'exposició.
- Oficines (electricitat i climatització).
- Mobilitat dels ponents que participen en el programa d'activitats paral·lel a l'exposició.
- Mobilitat dels visitants.

Decidim incorporar-hi la despesa energètica de la mobilitat dels visitants perquè entenem que tothom pren decisions que afecten la pròpia petjada, i per tant la responsabilitat no és exclusiva del centre, sinó de tots els qui hi orbiten d'una manera o d'una altra. Evidentment, la mobilitat dels ponents del programa d'activitats paral·leles s'imputa al 100% a l'exposició, perquè hi venen expressament; en canvi, la dels visitants es calcula de manera proporcional, entenent que una part d'ells no ve al Centre exclusivament per visitar l'exposició. Així, doncs, es considera que durant el 2019 el nombre de visitants totals són 4.450, és a dir, una mitjana de 50 visitants per dia, i que es desplacen al centre d'arts Santa Mònica de la manera següent:

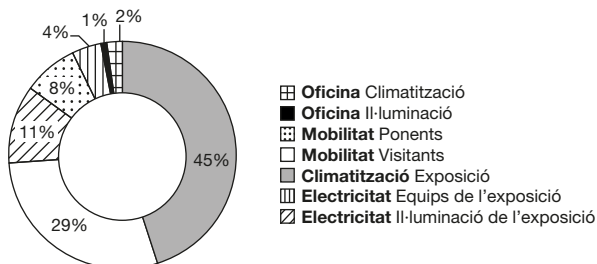
Mobilitat	Percentatge	Nombre total visitants/dia
A peu / amb bicicleta	10	5
Transport públic urbà (metro, bus, tramvia)	20	10
Tren interurbà	8	4
Vehicle de combustió (cotxe, taxi, moto)	12	6
Vehicle elèctric (cotxe, taxi, moto)	2	1
Tren d'alta velocitat	3	2
Avió	40	20
Creuer	5	3
	100	50

Un cop fets tots els càlculs, s'arriba a la conclusió que el consum real estimat l'any 2019 va ser de 178.726 kWh, distribuït de la manera següent:



En el gràfic següent es mostra la representació del consum energètic de cadascuna de les categories del pressupost base. Les categories més destacables són la climatització, amb el 45% del consum, i la mobilitat, amb el 29%.

Consum energètic base (%)



Així, doncs, si el total de la despesa energètica del 2019 va ser de 178.726 kWh, per aconseguir l'objectiu de reduir-la a la meitat ens hem de cenyir a un pressupost de 89.363 kWh per aquesta exposició, amb una mitjana diària disponible de 827 kWh/dia, entre els 108 dies que dura l'exposició (del 24 de setembre de 2021 al 9 de gener de 2022) i les 890 hores d'obertura al públic (de 10 a 20 h).

A partir de la data d'inauguració, i al llarg de les successives taules de negociació, es duu a terme un ajust del compromís de despesa energètica per tal d'as-

solir l'objectiu de reduir-la al 50%. És a dir, en cada taula es decideix la despesa energètica i les mesures d'estalvi fins a la taula de negociació següent, despesa que s'incorpora al gràfic, amb l'ajut d'una calculadora energètica creada ad hoc per Inèdit Innova, adaptada al consum de l'exposició. En cada taula s'incorpora al gràfic, també, la despesa de la mobilitat dels visitants, en una proporció que es calcula a partir dels resultats de l'enquesta que es fa als visitants de l'exposició.

EL PROCÉS:

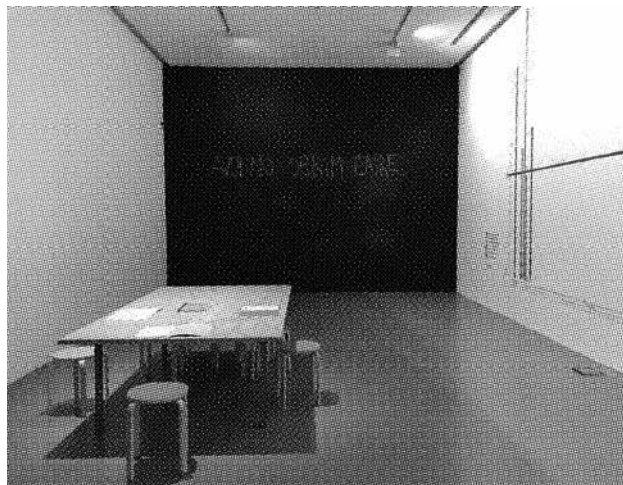
ACTES DE LES TAULES DE NEGOCIACIÓ

Al llarg de les successives taules de negociació es va prendre acta de tot el que s'hi parlava. A continuació s'exposa un resum d'aquestes actes:

16 de setembre de 2021

Assistents: equip artístic, equip de direcció i Inèdit Innova.

Repassem la programació de la inauguració: viatges amb tren i amb avió. La gràfica s'enfila fins al sostre. Prenem les primeres mesures per començar a reduir el pressupost: el dia de la inauguració no s'obrirà la climatització. Afegim la inscripció a la pissarra: AVUI NO OBRIM L'AIRE. A més a més, es tancarà la climatització a les oficines per tal d'implicar tot l'equip en la presa de decisions, i a partir del 26 de setembre a les sales la climatització només s'obrirà 6 hores a la tarda.



avançant per l'espai. Farem la prova d'aquestes visites de llum a la carta el 13 d'octubre per veure com funciona.

A la pissarra hi posarem la inscripció següent:
ELS CAPS DE SETMANA OBRIM L'AIRE DE 12 A 18 h.
ELS ALTRES DIES, DE 14 A 18 h. EL 13/10 LLUM A LA CARTA. NO OBRIM L'AIRE A L'OFICINA.

Aquest projecte obre una oportunitat per debatre la relació entre la cultura i la gestió de recursos, una relació fonamental per lluitar contra el canvi climàtic, però que sovint es relega a un segon pla. Conscients que es tracta d'un problema complex, que requereix diverses aproximacions i diferents punts de vista per resoldre'l, ens proposem incorporar a les pròximes taules personalitats de diferents àmbits amb coneixements sòlids, per plantejar i enriquir un debat rigorós sobre aquest tema.

13 d'octubre de 2021

Assistents: equip artístic, equip de direcció, equip de sala, Inèdit Innova.

Ja no fa tanta calor. Per tant, s'aposta per començar a apagar la climatització i així fer una reserva d'energia amb vista a l'hivern. L'experiència de la llum a la carta ha anat bé; s'ha provat al matí. Però a causa de la infraestructura de l'edifici, només es poden encendre i apagar llums al claustre i al vestíbul. La resta no es pot apagar perquè és llum d'obra. Es tornarà a fer una prova el dia 14. A les oficines segueixen sense queixar-se de la manca de climatització i repassem l'agenda: no hi ha activitats per incorporar. Inèdit Innova ens fan notar que, tenint en compte que en el pressupost base el que gasta més és la climatització, per compensar-ho segurament l'hauríem de tancar sempre.

Inscripció a la pissarra: AVUI NO OBRIM L'AIRE.
14/10 LLUM A LA CARTA. NO OBRIM L'AIRE A L'OFICINA.

26 d'octubre de 2021

Assistents: equip artístic, equip de direcció i equip de sala.

Com que no s'ha passat fred, seguirem sense encendre la climatització mentre es pugui per fer calaix per a l'hivern, i per evitar que a la recepció tinguin fred s'activaran les cortines d'aire. La mesura de la llum a la carta no té tant d'impacte com es voldria i només tindria sentit fent-ho una setmana seguida. En canvi, sí que funciona simbòlicament, ja que, en ser un espai a

les fosques, el públic pregunta i facilita l'explicació de la peça. Per això, es planteja posar-hi uns focus puntuals. Repassem el programa i veiem que les setmanes vinents hi ha dos ponents que viatjaran amb tren i 2 sessions de reproducció en línia (*streaming*).

Inscripció a la pissarra: AVUI NO OBRIM L'AIRE.
NO OBRIM L'AIRE A L'OFICINA.

Es publica el programa de les taules rodones:
“Energia, clima i canvi climàtic”: artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/Energia-cultura-i-canvi-climatic

9 de novembre de 2021

Assistents: equip artístic, equip de direcció i equip de sala.
Convidats: equip directiu de l'Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC).

Es presenta la peça i parlem de com a poc a poc s'està intentant implementar mesures i protocols, però que l'important és el canvi de mentalitat que la cultura promou. Com que ens estem desviant de l'objectiu que ens havíem marcat malgrat les mesures que s'han adoptat, es pren la decisió dràstica de tancar el centre del 20 al 26 de desembre. Aquesta decisió neix de la necessitat d'estalviar prou energia per poder obrir el centre amb les condicions climàtiques òptimes per als treballadors i visitants en ple hivern, durant les dues darreres setmanes de l'exposició. O, en altres paraules, per permetre'ns obrir la calefacció sense desviar-nos del pressupost energètic que s'havia acordat. Es planteja si no es podria fer un càlcul de l'estalvi econòmic, i si aquest estalvi no es podria reinvertir en producció artística.

Per poder mantenir certes condicions a la sala quan tanquem la climatització, constatem que amb petites mesures com ara tancar les portes es pot compensar la incomoditat. Per tant, deixarem la porta lateral i la de la terrassa tancades i obrirem 5 hores la climatització. Ho indicarem amb cartells a les portes corresponents. Repassem la programació de les pròximes setmanes i tenim 3 ponents que venen d'Europa amb avió, 1 que ve amb cotxe i 1 videoconferència.

23 de novembre de 2021

Assistents: equip artístic, equip de direcció, equip de sala, equip de les Mòniques (mediació) i Inèdit Innova.
Convidats:

- Marta Torres Gunfaus, investigadora sènior sobre energia i clima a l'Institut de Desenvolupament Sostenible i Relacions Internacionals (IDDRI).
- Francisco Doblas Reyes, professor ICREA i director del Departament de Ciències de la Terra del Barcelona Supercomputing Center (BSC-CNS), un dels científics que ha coordinat el darrer informe del Grup Intergovernamental d'Experts sobre el Canvi Climàtic (IPCC).
- Mar Carrera, periodista i editora de la cooperativa Pol-len Edicions, editorial especialitzada en ecoedició.
- Eva Sòria, directora d'Innovació, Coneixement i Arts Visuals de l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), de l'Ajuntament de Barcelona.

⁴ Laura Pando Martínez i Julie's Bicycle. *Lideratge mediambiental en el sector cultural i creatiu català* [en línia]. Barcelona: Consell Nacional de la Cultura i de les Arts - CoNCA, 2020. [consulta: 31 de gener de 2022]. Disponible a: [Veure enllaç web 4\)](#)

Expliquem la peça i llancem la pregunta: com pot tenir la cultura un rol important en la conscienciació per a la mitigació del canvi climàtic? Per a en Francisco D. R., la primera acció és la reducció d'emissions: la millor tona de CO₂ és la que no s'emet. Per tant, ens hem de seguir plantejant si ens cal seguir vivint com ho hem fet fins ara. Les coses han de canviar, diu la Marta T., i el més important és aconseguir que es redueixi el nombre d'emissions.

Curiosament, a les COP que s'organitzen no hi ha artistes i potser es podria reclamar que hi fossin, apunta la investigadora. Treballar des de l'art no només és rellevant per la incidència real que pugui tenir, sinó per la simbòlica, diu l'Enric P. P. Incloure la visió artística per treballar un cert imaginari o contraestètica del decreixement. En qüestions com el gènere ja es fa, però en l'àmbit mediambiental encara no.

L'Eva S. observa que en els grans esdeveniments de les arts visuals no es té en compte l'estalvi energètic: pensem, per exemple, en la Biennal de Venècia i la despesa del transport del públic o del material per construir els pavellons... El que dediquen les administracions públiques a destruir és bestial. Fa falta que les administracions fomentin xarxes que connectin espais per facilitar l'estalvi i la sostenibilitat. De fet, ni tan sols esdeveniments com la COP practiquen el que prediquen, però sí que ajuden a fer visible aquestes contradiccions. La Mar C. esmenta l'estudi de Lideratge mediambiental del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA),⁴ que conclou que falten protocols, lleis i ajuts públics; només el 8,5% dels ajuts públics contenen en els seus

plecs condicions mediambientals i només el 13,5% recullen mesures de càlcul.

De què parlem quan parlem de cultura i del rol que pot tenir? Per a en Francisco D. R. arribes a la gent amb emocions o amb diners, i demana com podríem convertir l'estalvi de despesa energètica en diners que es puguin invertir a crear una narrativa que permeti realitzar accions disruptives. L'Enric P. P. apunta que de la mateixa manera que els artistes quan treballen tenen un pressupost econòmic, estaria bé que el tinguessin també de CO₂ per generar així un altre imaginari estètic. Per a la Joana M. és un tema d'imaginació. Quan estava creant la peça li demanaven si hi posaria sensors o com ho faria, i al final s'ha fet una peça força analògica. I és que no hem de creure que la solució passi per la tecnologia, aquesta no és la salvadora. La solució passa per imaginar un nou contracte social.

En Francisco D. R. diu que el problema es planteja com un dilema exclusivament ecològic, en lloc d'entendre que afecta tots els àmbits, que és un problema global. Aquí és on la cultura té un espai per intervenir-hi: per salvar la societat tal com la coneixem. Per a la Mar C. potser sí que és una qüestió d'imaginari, la mateixa mostra és suggeridora en el sentit que proposa literalment exposar-se a no exposar. El decreixement no és una paraula sexi, però potser el fet d'haver passat una pandèmia ens fa més fàcil imaginar una altra manera de fer. La Marta T. coincideix en el fet que la COVID, sobretot quan era més recent, ha ajudat a entendre que és possible fer canvis disruptius.

Efectivament, la COVID ha estat interessant perquè durant el confinament que va aturar el món sencer durant diversos mesos es van poder reduir les emissions de gas un 5% a escala global, diu en Francisco D. R. Aquest 5% és el que s'hauria de reduir cada any perquè la temperatura global baixi els 1,5° que són necessaris. Estem demanant fer un esforç COVID cada any, però acumulat durant 20 o 25 anys perquè sigui efectiu. I com més aviat ho fem millor, perquè si el gel continental no s'estabilitza durant aquests anys, el nivell del mar pot arribar a pujar 6 metres. Sembla que quan els científics exposen aquest tipus de dades queden descontextualitzades. I aquí és on entra en joc la cultura: com ho expliquem perquè la població general assimili aquest canvi?

21 de desembre de 2021

Assistents: equip artístic, equip de direcció, equip de sala, equip de les Mòniques (mediació) i Inèdit Innova.

Convidats:

- Salvador Samitier, cap de l'Oficina Catalana del Canvi Climàtic (OCCC) de la Generalitat de Catalunya.
- Txell Bonet, periodista especialitzada en cultura.
- Kris De Decker, periodista, fundador i director de *Slow Tech Magazine*.

Aquesta taula té lloc durant el tancament del centre d'arts Santa Mònica; per tant, es duu a terme amb els llums i la climatització apagats. Comencem explicant la peça i exposant com, quan es parla de canvi climàtic, la cultura es relega a un segon pla. Sovint esperem que la problemàtica la resolgui una màquina i no es té en compte un canvi de contracte social, que és el que la cultura podria proposar per lluitar contra el canvi climàtic. La idea de les taules és parlar del paper de la cultura.

En Salvador S. explica que el rol de l'OCCC és el d'influenciar, no és un òrgan executiu. La política climàtica com a tal no existeix, és un tema sistèmic i de govern. El que existeixen són polítiques d'àmbits concrets que tenen en compte el canvi climàtic. La feina de l'OCCC és treballar amb altres departaments i definir marcs, però les actuacions es fan des de les altres polítiques. El problema és que el ritme o la velocitat del canvi no és tan ràpid com caldria. Tanmateix, com s'incentiva el canvi?

Hi ha moltes variables que s'entrellacen i als ciutadans ens falta molta informació; ens solem quedar amb unes quantes dades, que no veiem en el seu context. Per a la Txell B. potser falta que cadascú sigui conscient de la seva pròpia petjada ecològica; d'aquí ve el rol que pot exercir la cultura. En Jordi O. diu que mentre els costos ambientals no s'indiquen en els productes, aquests costos seran percebuts com a gratuïts, i el principal indicador de compra seguirà sent el preu del producte, sense que s'adverteixi que aquest preu inclou el cost ecològic. La percepció general és que els sectors que contribueixen més a mitigar el canvi climàtic són la transició energètica, la indústria, l'agricultura, etc.; el sector cultural no és percebut com a agent en el canvi climàtic. Així i tot, moltes de les decisions d'aquests sectors són qüestions culturals. El rol de la cultura és fonamental.

Com podem conscienciar d'aquest fet l'Administració pública? La cultura s'hauria de colar a tot arreu.

Per què no hi ha cultura a la COP? L'Enric P.

P. indica que fins ara la peça ha portat canvis de comportament al centre, i que cada vegada han estat més conscients del pes de la infraestructura i del repte que representa mantenir els estàndards culturals amb criteris ambientals. Es demana quins canvis han de fer: ha començat a investigar i cal canviar tota la il·luminació del centre. I tenen un marge molt limitat de pressupost per invertir en béns fungibles. Són un centre que no compleix cap estàndard ambiental. En Salvador S. diu que hi ha ajuts i que la Generalitat impulsa la planificació d'auditories energètiques per elaborar un pla sobre el qual cal incidir. L'Enric P. P. insisteix en el fet que l'auditoria ja la tenen feta gràcies a la peça 16/2017; el problema està en com es poden traslladar aquests resultats de manera urgent i que aquesta qüestió es converteixi en una qüestió departamental. No és partidari de grans reformes arquitectòniques, sinó de gestos que permetin ser més eficients.

La Txell B. observa que un cop més topem amb el capitalisme: fer el màxim amb el mínim. Centrant-nos en la cultura: tancant el centre una setmana tanquem el calaix, estem sent zero productius. Precisament en Salvador S. dubta del tancament: si un dels objectius de la cultura és arribar al màxim de gent i generar el màxim d'impactes, en el moment en què es tanca es renuncia a aquest objectiu. L'Enric P. P. explica que és del parer que els centres d'art han de poder treballar i difondre els seus continguts més enllà de les sales expositives. És bo començar a posar en dubte el fet de pensar en el centre d'art només com una sala. Cal entendre l'esdeveniment del tancament del centre d'arts Santa Mònica com un acte simbòlic que també pot servir per atreure més gent. Per a en Jordi O. arribar a tancar el museu és com la crisi màxima, renunciar a la pròpia funció. Però aquest experiment dona pistes del que pot arribar a passar: hi ha un cert marge d'optimització, però per assolir els objectius ens hem de replantejar des de zero. I hi ha molts sectors que no volen canviar el que saben fer. Implica un canvi de comportament, un canvi d'infraestructura i l'acompanyament de l'Administració.

El canvi climàtic és un tipus de crisi que no hem viscut fins ara. Hem viscut crisis més locals, la solució de

les quals depenia de nosaltres mateixos. Però el canvi climàtic depèn de la col·lectivitat, i això ho fa més difícil. És un tema de magnitud i globalitat. No tenim instruments. En Kris K. apunta que sí que hi ha instruments: el decreixement. Així i tot, en Salvador S. replica que, com que tenim de tot, ens costa més renunciar al sistema vigent. La Joana M. remarca la importància dels nous rituals culturals, però som incapaços de generar-ne en l'àmbit del canvi climàtic. Amb la pandèmia hem vist que ens podem adaptar ràpidament, per exemple incorporant l'ús de la mascareta a la vida quotidiana. Tanmateix és molt difícil imaginar el nou ritual, perquè la cultura és molt etèria. En Salvador S. observa que l'Oficina Catalana del Canvi Climàtic té una taula de treball interdepartamental, i que el Departament de Cultura no hi és.

Abans la gent estava molt més lligada al seu territori i als seus límits, explica en Salvador S. Això es trenca amb la Revolució Industrial. Des del punt de vista energètic, el canvi és brutal i s'obre tot un món. Deixem d'estar lligats a les limitacions d'un entorn. L'Enric P. P. apunta que l'imaginari del que és il·limitat és el primer al qual s'ha de posar fi, i en Salvador S. recorda que la història de la humanitat és una lluita constant per superar l'entorn on és. En Kris K. opina que els humans, de vegades, fem coses absurdes, com les portes automàtiques. En Salvador S. coincideix que caldria revisar la idea de progrés i la de creixement. Tots els sistemes arriben a un màxim, però en el capitalisme no ho entenem així, ens sembla que sempre podem substituir un element que manqui per un altre. La idea de canvi climàtic contribueix a generar un sentiment d'ansietat. Ens hem de centrar en allò que podem canviar, en allò en què tenim capacitat d'acció.

9 de gener de 2022

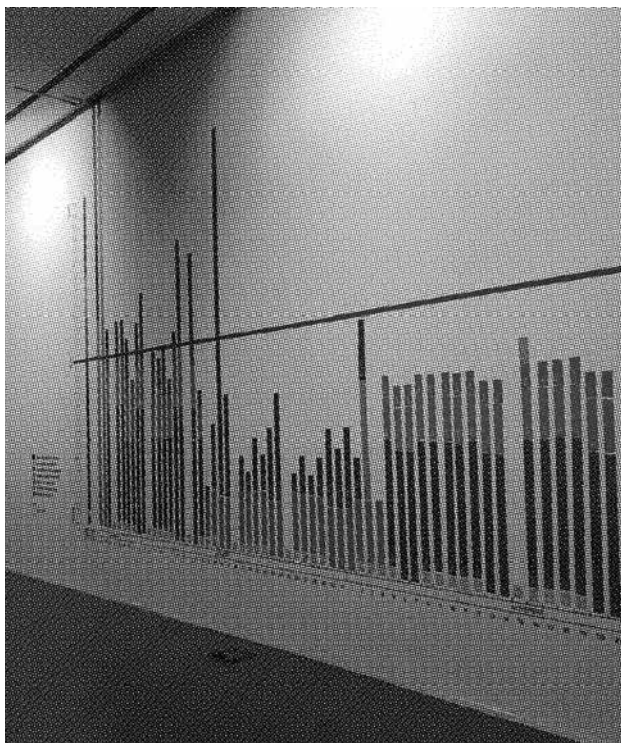
Assistents: equip artístic, equip de direcció i equip de sala.

Hem aconseguit l'objectiu! El que consumeix més és la climatització i els convidats internacionals, però hem de fer una anàlisi en profunditat. Farem una publicació per compartir tot el procés i tots els aprenentatges, juntament amb les actes, els gràfics, les mesures i l'estalvi.

EL RESULTAT

El repte d'aquest projecte ha estat reduir al 50% el pressupost de la despesa energètica d'una exposició del centre d'arts Santa Mònica l'any 2019. Per complir-ho, s'han pres diverses mesures durant els mesos d'obertura en les successives taules de negociació. Les mesures que s'han aplicat més destacables han estat les següents:

- Reducció de les hores d'obertura de la climatització durant les setmanes amb temperatures més suaus.
- Apagada completa de la climatització de les oficines des de l'inici fins al final de l'exposició.
- Tancament de l'exposició durant una setmana.

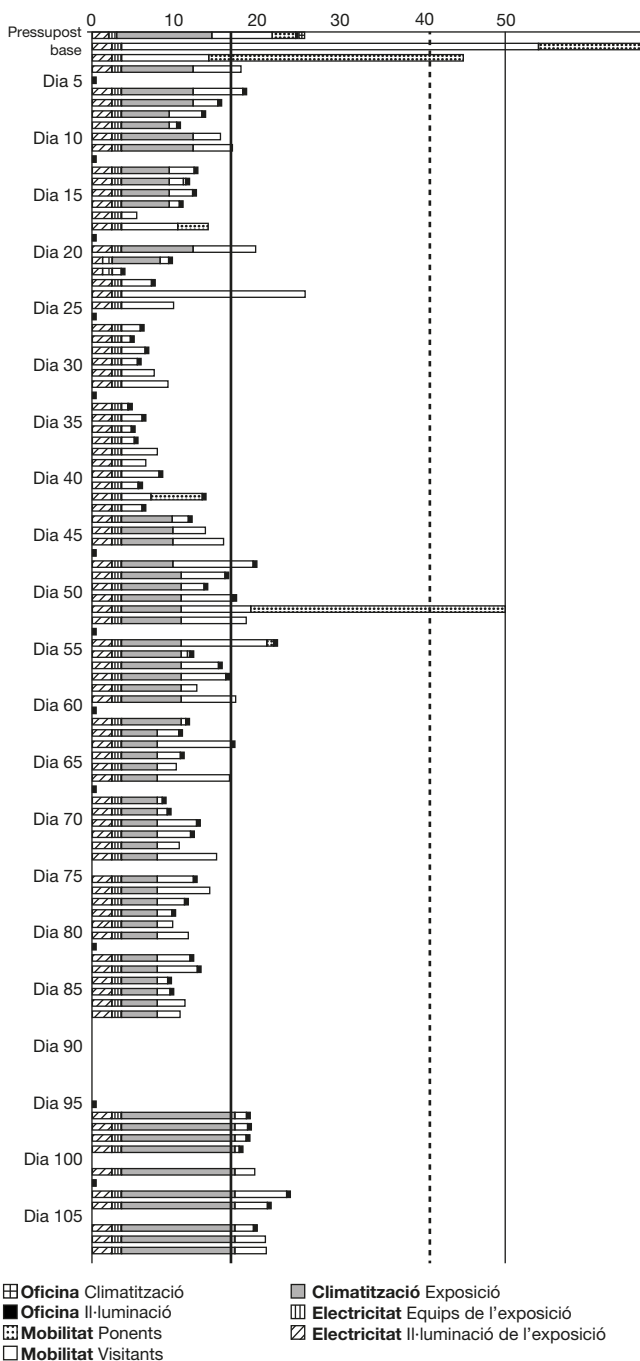


Aquest ha estat el gràfic resultant al final de l'exposició:

Energia, cultura i canvi climàtic. Memòria d'una instal·lació

Joana Moll

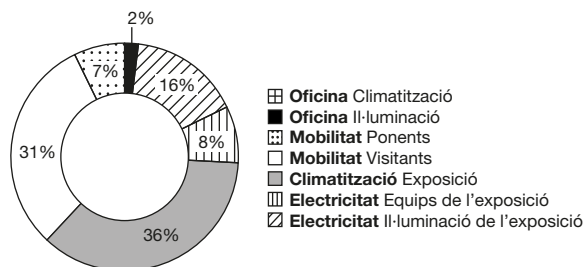
Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar



El resultat final ha estat un consum total de 80.851 kWh, amb una mitjana diària de 748,6 kWh/dia. L'exposició ha estat oberta al públic un total de 903 hores (d'11 a 20.30 h) i ha tingut un total de 7.493 visitants.

En el gràfic següent es mostra en percentatges el consum energètic del pressupost executat per cada categoria. La climatització ha estat la categoria amb més representació (36%). En segon lloc hi ha la mobilitat dels visitants (31%).

Consum energètic executat (%)



El tipus de mobilitat utilitzada pels visitants ha estat:

Mobilitat	Percentatge	Nombre total de visitants/dia
A peu / amb bicicleta	45%	3.373
Transport públic urbà (metro, bus, tram)	37,2%	2.788
Tren interurbà	7,3%	545
Vehicle de combustió (cotxe, taxi, moto)	6,3%	475
Vehicle elèctric (cotxe, taxi, moto)	0,5%	34
Tren d'alta velocitat	1%	71
Avió	2,8%	208
Creuer	0%	0
	100%	7.493

En conclusió, s'ha aconseguit l'objectiu de reduir un 50% el consum energètic en comparació amb el pressupost que s'havia establert per a una exposició desenvolupada en condicions normals. És més, s'ha aconseguit superar l'objectiu, estalviant un 9,5% del pressupost (8.512 kWh).

En detall	Consum energètic ESTALVIAT (kWh)	Consum energètic BASE OBJECTIU (kWh)	Consum energètic EXECUTAT (kWh)
Consum energètic	8.512	89.363	80.851

Pel que fa al consum total base estimat, s'han estalviat prop de 97.875 kWh. La taula següent mostra l'energia estalviada per cadascuna de les categories definides en relació amb l'escenari base i l'escenari executat:

En detall	Consum energètic ESTALVIAT (kWh)	Consum energètic BASE OBJECTIU (kWh)	Consum energètic EXECUTAT (kWh)
Electricitat Il·luminació de l'exposició	832	13.757	12.925
Electricitat Equips de l'exposició	352	7.030	6.679
Climatització Exposició	52.124	80.790	28.666
Mobilitat Visitants	26.281	51.341	25.060
Mobilitat Ponents	14.326	19.889	5.564
Oficina Il·luminació	119	2.076	1.957
Oficina Climatització	3.842	3.842	0
	97.875	178.726	80.851

Tenint en compte les dades del pressupost base i les dades obtingudes del pressupost executat, l'estalvi d'electricitat ha estat del 23,5% i l'estalvi de gas natural ha estat del 35%.

En resum:	Consum energètic ESTALVIAT (kWh)	Consum energètic ESTALVIAT (%)	Preu kWh part variable (€/kWh)	Diners ESTALVIATS (€)
Electricitat	22.999	23,5	0,25	5.749,73
Gas natural	34.269	35,0	0,05	1.653,32
Mobilitat	40.607	41,5	-	0,00
	97.875	100,00		7.403,04

L'estalvi econòmic ha estat superior a 7.000 €, tot i que pot variar en funció del preu del quilowatt hora que s'apliqui. En aquest cas, s'ha tingut en compte una tarifa de 0,25 €/kWh, un preu aproximat del quilowatt hora a l'Estat espanyol a finals de l'any 2021.

D'altra banda, mitjançant la comparativa de les factures d'electricitat disponibles de 2019 i 2021 del centre d'arts Santa Mònica, observem que hi ha hagut un estalvi en el consum elèctric de prop del 25% en els últims mesos de l'any.

	2019 (kWh)	2021 (kWh)	Reducció del consum al 2021 respecte al 2019
Setembre	21.002	17.120	-18,5
Octubre	18.243	13.788	-24,4
Novembre	17.022	11.617	-31,8%
			-24,9

CODA

Fruit de l'experiència de la peça 16/2017, conscients que d'un cas no se'n pot fer llei, ens atrevim a establir la llista d'aprenentatges següent a tall de decàleg incomplet i en construcció:

- La teoria diu que per funcionar amb pressupostos energètics cal començar fent una auditoria energètica, a partir de la qual es prenen mesures. Hi ha ajuts públics per fer-ho. Si, tot i això, no ho aconsegueixes, pensa que l'important és el canvi de mirada: observa al teu voltant i imagina altres maneres de fer les coses o pensa per on creus que podries estalviar despesa energètica, si en la infraestructura o en els actes que hi duus a terme. És una qüestió de prova i error, atreueix-te a experimentar mesures diferents.
- El canvi ha de ser inclusiu: és crucial tenir la complicitat de la direcció de la institució. Podràs dur a terme mesures de més abast i tota l'organització estarà disposada a jugar a imaginar nous rituals i maneres de fer. Però també implica-hi el màxim nombre de membres de l'organització: com més aliats millor, tothom té una experiència diferent de les maneres de fer de la institució i, per tant, pot aportar bones idees.
- Climatització: en el nostre cas una gran part de la despesa energètica correspon a la climatització. Si no pots dur a terme canvis en la infraestructura, prova d'apagar la climatització els mesos en què es requereix menys, quan no tinguis fred ni calor, a veure com és la sensació tèrmica, i segons aquesta sensació corregeix i ajusta les mesures: podem obrir o tancar alguna porta o finestra per evitar el fred o ventilar millor?, podem apagar la climatització quan fa sol i engegar-la quan es fa fosc?, la podem engegar o apagar selectivament per sales?
- Electricitat: cal encendre tots els llums tota l'estona?, es poden encendre per separat?, en quins espais hi ha

prou llum natural al llarg del dia?, pots canviar algunes bombetes per leds o a partir d'ara els aparells que adquireixis poden ser més eficients?

- Mobilitat: cada cop que convides a participar algú de fora, pensa si val la pena el viatge i el partit que en trauràs (és una conferència d'una hora o potser es queda un parell de dies i fa uns quants tallers a la ciutat?), i pensa també en el tipus de transport que utilitzarà (és millor amb tren que amb avió). Però pensa també des del punt de vista del visitant: quan tu visitis algun centre, si pots escull el transport que contamina menys.
- Treballar amb pressupostos de carboni: prova de treballar amb pressupostos de carboni com a experiència i per contribuir a crear una nova estètica que promogui aquests nous rituals.
- Establir xarxes de col·laboració: mira si té sentit establir xarxes de col·laboració amb el teu entorn immediat, per compartir la despesa energètica (hi ha material que es pugui compartir o que algú pugui aprofitar?) i els aprenentatges (compartir experiències, problemàtiques i solucions sempre és útil!, fins i tot per pressionar l'Administració).

Joana Moll és artista i investigadora. La seva feina explora críticament com les narratives postcapitalistes afecten l'alfabetització de les màquines, els humans i els ecosistemes, i treballa sobre la materialitat d'internet, la vigilància, l'anàlisi de perfils socials i les interfícies.

Enllaços web:

- 1) dogc.gencat.cat/ca/document-del-dogc/?documentId=794493
- 2) www.elcritic.cat/reportatges/aquests-son-els-incompliments-del-govern-catala-amb-la-llei-del-canvi-climatic-55942
- 3) artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/Energia-cultura-i-canvi-climatic
- 4) conca.gencat.cat/ca/detall/publicacio/sostenibilitat-00001

UN ESPAI PE

Gremis de participació
i educació del Santa
Mònica 2021-2022

Les artistes residents al centre d'arts Santa Mònica entenem les pràctiques educatives i les pràctiques de mediació com una cosa totalment entrellaçada, com a formes que es conjuminen en projectes i tasques diaris. La mediació està immersa en totes les accions que fem les gestores culturals, les artistes o les educadores entorn de la pràctica artística. Així, les nostres pràctiques actuen de pont entre la programació i els públics o les comunitats, però també, de manera inversa, escoltem l'entorn pròxim, les seves potencialitats i necessitats, per mirar d'articular les propostes que hem dut a terme i fer nous intercanvis. Les nostres pràctiques són un vincle d'entrada i de sortida.

ITUCIONAL

RA LA IMAGINACIÓ INST

Amb les accions que hem fet fins ara busquem construir un aparell crític que ens permeti relacionar-nos amb el nostre entorn i la nostra comunitat d'una manera que no sigui ni vertical ni hegemònica, i generar una xarxa de relacions d'aprenentatge ubiqües. El barri on està emplaçat el centre d'arts Santa Mònica és una zona especialment afectada per la crisi de la pandèmia de la covid-19, però, alhora, presenta un conjunt de característiques socials, culturals i epistèmiques que el converteixen en un espai amb una gran capacitat regeneradora. Tot i això, no podem obviar que actuem des d'una institució i que, per tant, el nostre espai d'enunciació queda afectat per les pràctiques d'aquesta institució. Precisament per aquest motiu, cal pensar i reformular quin tipus d'institució volem habitar i volem afectar amb les nostres maneres de fer.¹

Com a part d'aquest marc d'acció, neix el *Troc institucional*,² un cicle de trobades entès com un exercici obert de mediació que busca interrogar l'ecosistema institucional i posar en relació les diverses pràctiques dels agents que les activen. Aquest programa proposa generar i expandir un espai de reflexió i autoformació impulsat per la gent que habita el centre d'art o que investiga o treballa des d'aquest.

Per mitjà del cicle Troc institucional vam voler connectar amb altres institucions que estan en una situació similar de (re)construcció per tal d'intercanviar metodologies de treball, projectes i també errors, que ens permetin donar resposta a les necessitats educatives, de mediació i de comunicació del centre. Aquestes trobades s'han dut a terme com a espais de debat entre professionals, no solament vinculades al centre d'arts Santa Mònica, i s'han obert a treballadores d'altres espais de la ciutat que s'han volgut sumar al debat.

A partir de les experiències que cadascuna de les convidades i participants va aportar al debat, podem veure que el Troc institucional ha anat generant línies de força que han anat apareixent i han anat connectant i desbordant les diverses trobades. Aquestes línies són les noves formes de participació dels públics des d'una perspectiva crítica i comunitària, la necessitat de pensar el treball en xarxa i, finalment, les polítiques d'accessibilitat institucionals. Pel Troc han passat Azucena Klett,

¹ A manca d'un plural inclusiu amb un ús estès en català, hem optat per escriure aquest text en femení plural.

² Aquesta iniciativa ha estat engegada per Jordi Ferreiro, Diana Rangel, Ricardo Pérez-Hita (LaLabyrinth), Elena Blesa Cábez, Laura Arensburg, Clara Piazuolo i Alba Rihe.

Óscar Abril Ascaso, Marcela Bórquez, Aida Fortuny, Sara Buraya Boned, Ibai Zabaleta i Costa Badía.

Noves formes de participació dels públics des d'una perspectiva crítica i comunitària

A partir de l'experiència en processos de mediació porosos destaca la impossibilitat d'estandarditzar les metodologies per treballar amb comunitats, ja que cada territori respon a unes problemàtiques i a unes urgències diverses i ubiqües. Cal afinar l'escolta des de la institució per veure quines necessitats apareixen, tant respecte a les comunitats com respecte a altres projectes que poden necessitar el suport institucional i els seus recursos, cal que la institució entengui on pot ser un recurs realment útil.

Intermediae³ és una anomalia institucional: és un projecte que des del 2007 ha treballat per guanyar-se la confiança de l'entorn tot posant el focus en les pràctiques comunitàries i prenent com a eix els programes d'art i comunitat, l'art socialment compromès, la mediació crítica i la nova institucionalitat, la perspectiva comunitària en gairebé tots els projectes, i la possibilitat de transcendir els murs de l'espai on està situat: Matadero Madrid. Intermediae és un projecte en el qual tot l'equip està al servei de la mediació des d'una perspectiva molt concreta basada en la recerca, la creació col·lectiva i l'experimentació amb nous formats, no és un departament d'educació de Matadero.

L'espai de creació i experimentació ciutadana Medialab,⁴ de Tabakalera, vol acostar la ciutadania a l'àmbit tecnològic de manera comunitària, entenent-lo com una eina de transformació social amb la qual es pugui experimentar des d'una relació d'horizontalitat, allunyant-se d'actituds paternalistes. Disposa d'una biblioteca especialitzada en art i pensament contemporani — anteriorment anomenada Ubik —, on també es porta a terme una part del projecte cultural de Tabakalera. Té una vocació pública, en el concepte més ampli del terme, i cerca incloure entre les rutines de les seves usuàries un centre d'art i tot el que aquest pot oferir.

Projectes com Intermediae o Medialab actuen amb una lògica de comunicació molt "tova". Aquesta invisibilitat possibilita continuar respectant els ritmes de les col·laboradores i les comunitats establint-hi vincles

de confiança plena. El treball sostingut en el temps ha estat clau per generar una xarxa estable en el context de les institucions, sobretot quan es treballa amb entitats de barri i comunitats amb necessitat de generar enllaços basats en la comunicació i la confiança mútua. Això els permet treballar amb altres entitats que actuen com a sòcies del projecte pel coneixement que tenen de les comunitats, les xarxes ciutadanes i les seves usuàries, posant el focus en els processos més que no pas en l'obtenció d'un resultat concret.

Entre les col·laboradores que formen aquestes xarxes, cal destacar les diferències que hi ha entre els processos en què es dialoga amb associacions o moviments consolidats, amb unes dinàmiques, unes estratègies i unes pràctiques més homogeneïtzades, i els processos que vinculen veïnes no associades, que, tot i ser més lents i més difícils de gestionar, aporten poètiques més inesperades.

Per què cal treballar en xarxa? Lògiques de treball i formes de generar estructures que desbordin el fet institucional

Per què cal treballar en xarxa?, o de la necessitat de treballar fora de les lògiques institucionals, jeràrquiques i poc participatives envers la ciutadania. Tant ARTefACTe⁵ com la Red Iberoamericana de Pedagogías Empáticas (RIPE)⁶ o el Museo en Red (MER)⁷ es consideren un model “d'extitució”, és a dir, són plataformes obertes i orgàniques des de les quals es generen programes participatius, tant de manera local com a distància, a partir de col·laboracions i intercanvis de recursos entre institucions públiques, privades i professionals independents. Són projectes que prenen forma i que es qüestionen i es reformulen contínuament. D'aquí ve la necessitat de no deixar d'escriure una memòria de totes les experiències que s'han viscut, de la importància de fixar pas a

⁵ artefacte.info

⁶ Veure enllaç web 1) pàg. 78.

⁷ Veure enllaç web 2) pàg. 78.

pas, per poder avançar.

ARTefACTe és un laboratori de nova institucionalitat cultural des del foment de les pràctiques performatives i els estudis de la performativitat. El seu objectiu és generar una xarxa de col·laboració i cooperació entre institucions a la ciutat de Barcelona amb la intenció que les institucions deixin de treballar com a entitats autònomes i col·laborin en el disseny de continguts comuns a escala metropolitana, que apostin conjuntament per projectes

de ciutat. La xarxa d'ARTefACTe té la cooperació de Trànsit Projectes, La Escocesa, Bombon Projects, Matic, L'Estruch, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) i La Virreina.

D'altra banda, la Red Iberoamericana de Pedagogías Empáticas està formada per institucions artístiques i agents independents de Mèxic, Costa Rica, Colòmbia, Xile i Espanya, que des d'una perspectiva de benestar comú treballen com un organisme viu i pluriversal dedicat a explorar les hibridacions i els terrenys liminals entre les pràctiques artístiques i educatives per al canvi social. Fan trobades internacionals i locals i organitzen grups d'estudi i laboratoris de pensament artístic per al desenvolupament d'estratègies comunitàries, eines d'anàlisi, mètodes d'autocrítica i pràctiques per implementar en els seus espais laborals i programes públics.

Neix d'una necessitat de connectar el Museu Reina Sofia amb l'entorn de fora, de "parasitar" la institució per repensar-la, proposant unes maneres de fer transformatives que responguin als qüestionaments del present. El Museo en Red és, com el seu nom descriu, una xarxa. Una xarxa que connecta i promou dispositius de col·laboració els objectius de la qual no deixen d'enfocar un qüestionament dels conceptes següents: les maneres de fer/pensar, les cures, els quefers circulars i l'espai bretxa. Dins del MER hi col·laboren projectes i col·lectius amb finalitats molt diferents, els agents dels quals, però, connecten amb la comunitat i enllacen amb la institució en un context (barri-ciutat-estat-món).

La majoria de les iniciatives del MER no estan finançades per la mateixa institució, com es podria interpretar. La mateixa naturalesa de la xarxa busca generar els seus propis ingressos per mitjà de fons europeus i també busca fomentar que altres agents de la xarxa hi destinin més recursos, promovent una idea d'economia circular. L'impacte dins del Museu ve des dels petits gestos, fent soroll des de dins i persistint en la posada en qüestionament de les maneres de fer de la institució.

Una mirada crítica sobre l'accessibilitat a la institució cultural

Considerem que és clau reflexionar sobre les polítiques d'accessibilitat des d'una perspectiva crítica,

no paternalista ni universalitzant, des de la qual es pugui experimentar amb eines alternatives a les que habitualment es fan servir en les institucions culturals i d'art.

⁸ Veure enllaç web 3) pàg. 78.

Pensem que hi ha conceptes que parteixen de bones intencions, com la idea d'“accessibilitat per a tothom”, amb què s'entén que el que beneficia un tipus d'usuàries les beneficia a totes. Però també hi ha peces artístiques que muten en presentar-se des de dinàmiques accessibles, ja que és un repte trobar la manera com aquestes obres s'han d'acostar al públic. Com a artistes ens fa pensar que l'accessibilitat s'hauria de tenir en compte des del moment de la creació.

Per pensar aquestes problemàtiques, vam convidar Aida Fortuny per conversar amb ella des de la seva perspectiva com a usuària i medidora artística en institucions culturals des de la diversitat visual, i el projecte de La Tullida Gallery⁸ —amb la responsable del qual conversarem aviat— per aprofundir en la necessitat de crear espais des de la perspectiva de les artistes amb diversitat funcional.

Partim de la base que les activitats públiques han de ser obertes i atentes, no s'han de tancar a un sol grup de persones i han de confiar en el fet que la interacció amb la diversitat aprofundeix els diàlegs possibles. Perquè això es pugui produir, la formació contínua és necessària per a totes les treballadores de qualsevol institució. Tot i això, no volem caure en actituds paternalistes i cal considerar el rol actiu de les usuàries a l'hora de generar aquesta accessibilitat respecte a la pròpia experiència perceptiva de cadascú. Cal, però, que la institució no perdi de vista la seva responsabilitat i pensi com es pot propiciar aquesta predisposició. Per exemple, donant llibertat a les usuàries perquè no depenguin només de les formes institucionals d'accessibilitat, però també oferint eines de manera constant. Cal generar confiança amb el públic perquè pugui demanar i crear la seva accessibilitat, però també perquè tots els públics puguin trobar els beneficis que l'accessibilitat genera.

D'altra banda, pensem com l'art contemporani proposa unes dinàmiques contemplatives que inciten percepcions i reflexions que van més enllà de l'element visual. En aquest sentit, es pot explorar una gran diversitat d'activitats quan s'assisteix a un museu, tant si es fa en qualitat d'usuària com de treballadora. Per exemple,

es poden habilitar temporalitats diverses per habitar l'espai, o perquè les audiodescripcions es facin establint un vincle de confiança i es puguin narrar de manera senzilla i amb poques paraules, però que això transmetre un clima del que la peça proposa a qui descriu. Aquestes descripcions també poden fer-les persones amb baixa visió, la narració de les quals, però, pot ser suggeridora respecte al que arriben a percebre.

Discutim sobre la importància de poder tocar algunes peces per aprofundir-ne la percepció, encara que això les pugui deteriorar. També comentem com de transgressora continua sent avui dia aquesta acció i totes les experiències que això pot generar respecte al valor d'una peça. La connexió amb les obres d'art no només és sensorial, sinó també emotiva, de records i d'històries relacionats amb les peces.

L'accessibilitat posa en tensió les regles del joc en el museu i evidència que, encara que es vulgui, no tot pot ser accessible per a tothom, ja que és clau generar instàncies des de la perspectiva artística que portin les peces més enllà.

Oscar Abril Ascaso és historiadador de l'art especialitzat en art contemporani. Ha fet tasques en el camp del comissariat, la crítica, la direcció de tallers, els seminaris, la ràdio i la televisió. Ha desenvolupat els seus projectes en els àmbits de la performance, l'art sonor i l'art de nous mitjans.

Marcela Bórquez forma part del node mexicà de la Red Iberoamericana de Pedagogías Empáticas (RIPE) i del Colectivo Cuerpo Estratégico. Investiga les possibilitats del format de la pedagogia com a art integral, fent servir el cos com a mitjà de reflexió i les estratègies de l'art contemporani com a eix metodològic.

Aida Fortuny va estudiar belles arts, és màster en Gestió Cultural i té baixa visió. És per això que en el seu treball reflexiona entorn de l'accessibilitat en museus, particularment des de la diversitat visual. Ha treballat en l'àrea d'accessibilitat del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), també ha col·laborat amb el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) i actualment treballa promovent i gestionant altres branques d'influència de l'accessibilitat des del Departament de Promoció Cultural en el Museu Tiflògic de l'ONCE de Madrid.

Sara Buraya Boned és directora del projecte *Our Many Europes. Europe's Critical 90s and the Constituent Museum*, de la xarxa d'institucions L'Internationale. També forma part del Museo en Red, una àrea del Departament d'Activitats Públiques del Museu Reina Sofia, del qual també ha estat coordinadora de Programes Culturals (2013-2015) i coordinadora de Programes Internacionals (2016-2020). Ha estat membre de la Junta Editorial de L'Internationale Online i és membre de l'Institute of Radical Imagination.

Ibai Zabaleta és coordinador de laboratoris de Medialab - Tabakalera (Donostia). Va treballar coordinant i dissenyant el projecte *Hirikilabs, Laboratorio ciudadano de cultura digital y tecnología* en el Centre de Recerca i Control de la Qualitat (CICC).

Costa Badía és artista, activista i medidora cultural especialitzada en diversitat funcional. Treballa per la dissidència dels cossos, partint de la teoria crip i del feminisme interseccional. S'interessa per aquest tema a causa d'un defecte genètic que consisteix en la falta d'informació genètica del cromosoma 6. És fundadora de La Tullida Gallery (Madrid).

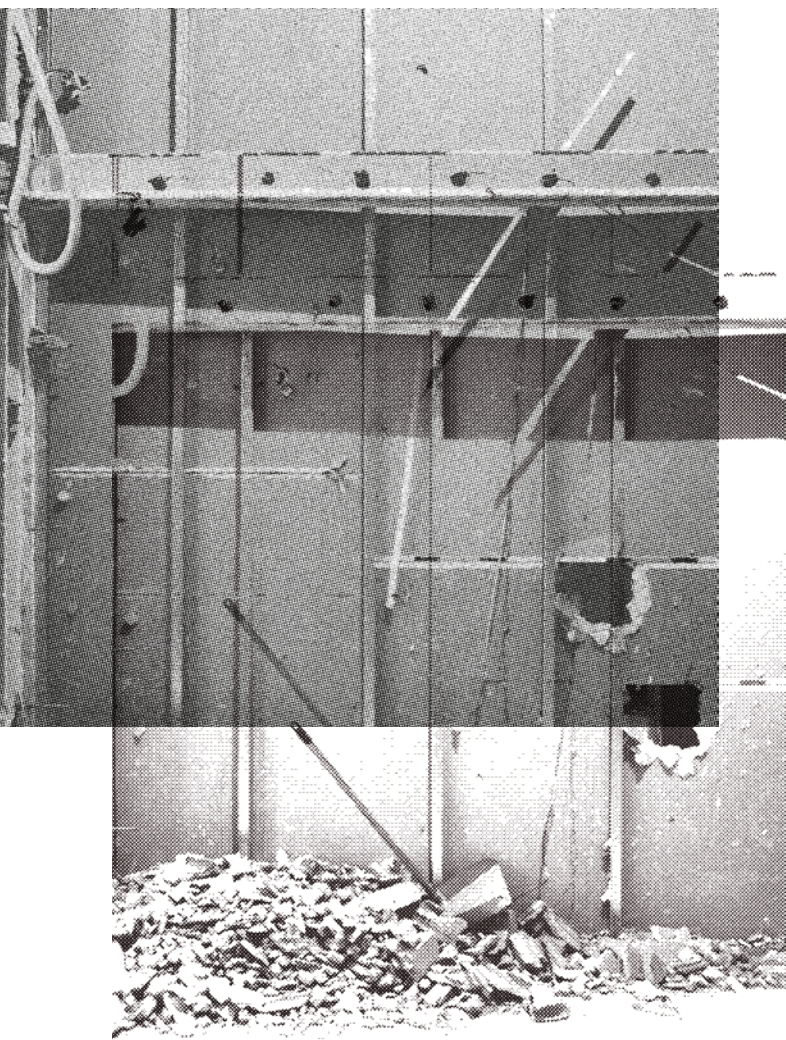
Enllaços web:

- 1) pedagogiasempaticas.org/
- 2) www.museoreinasofia.es/museo-red
- 3) www.lajuangallery.com/la-tullida-gallery

Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar

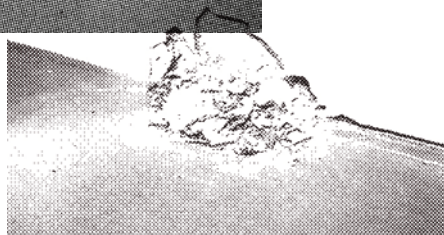
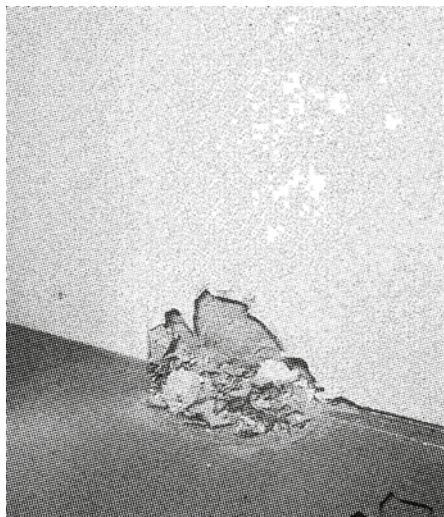
Fotos del proces

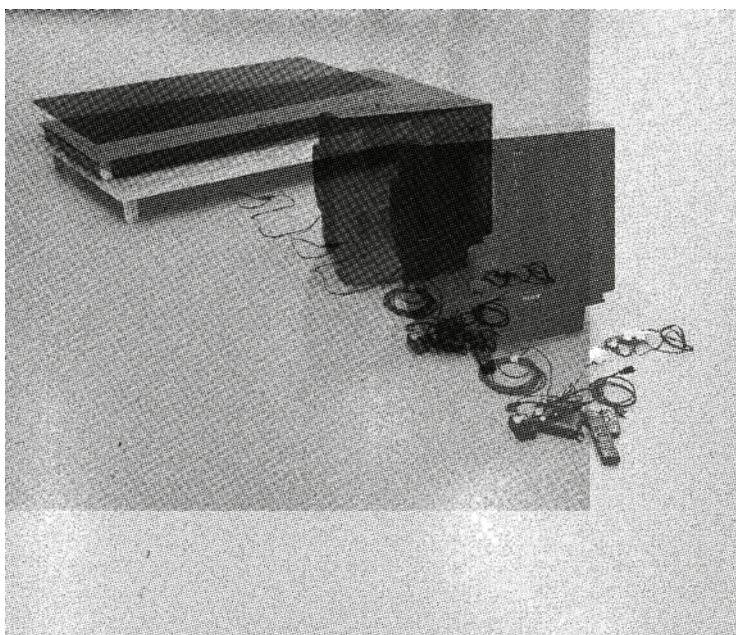




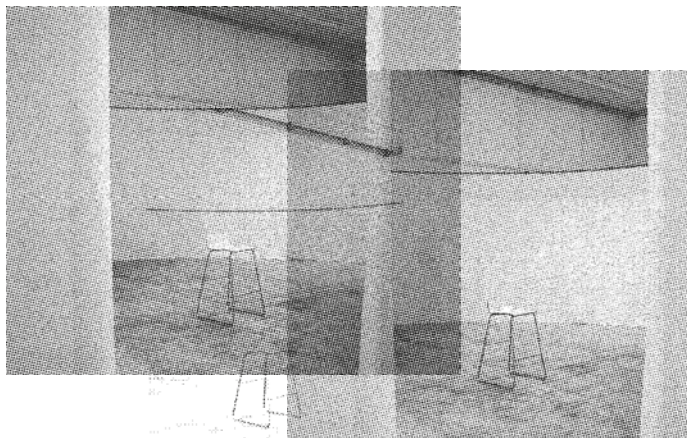
Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar

Fotos del proces





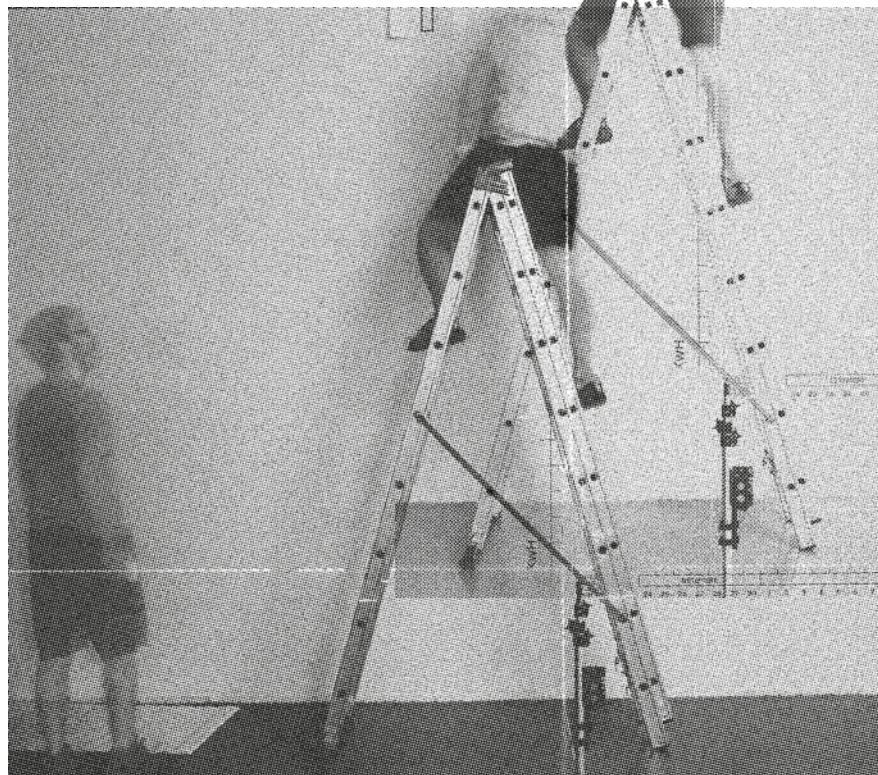
Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar

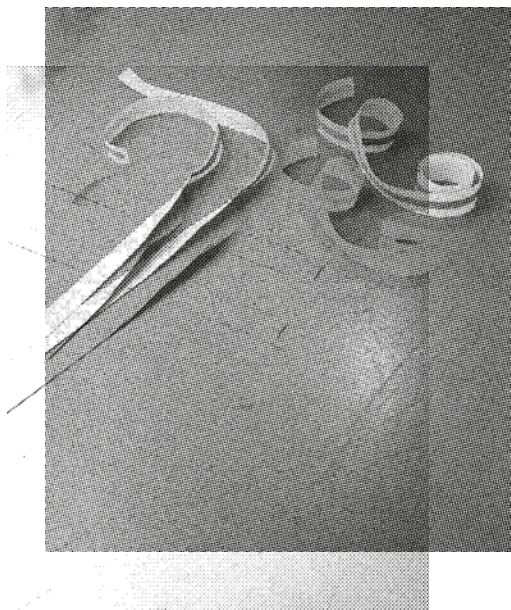
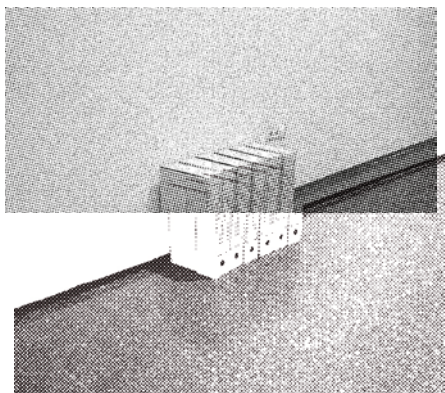


Fotos del proces



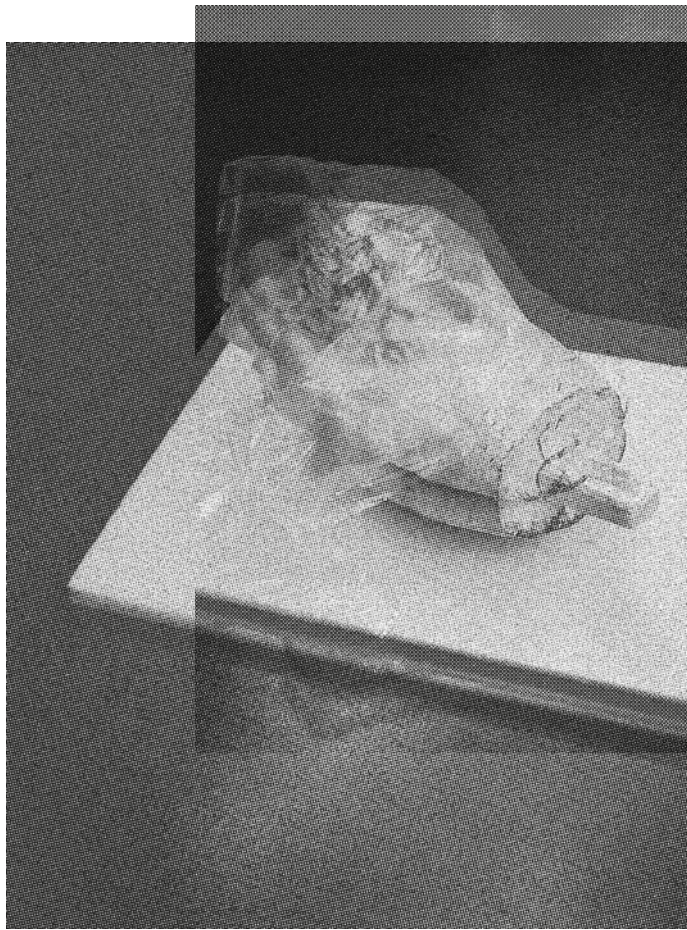


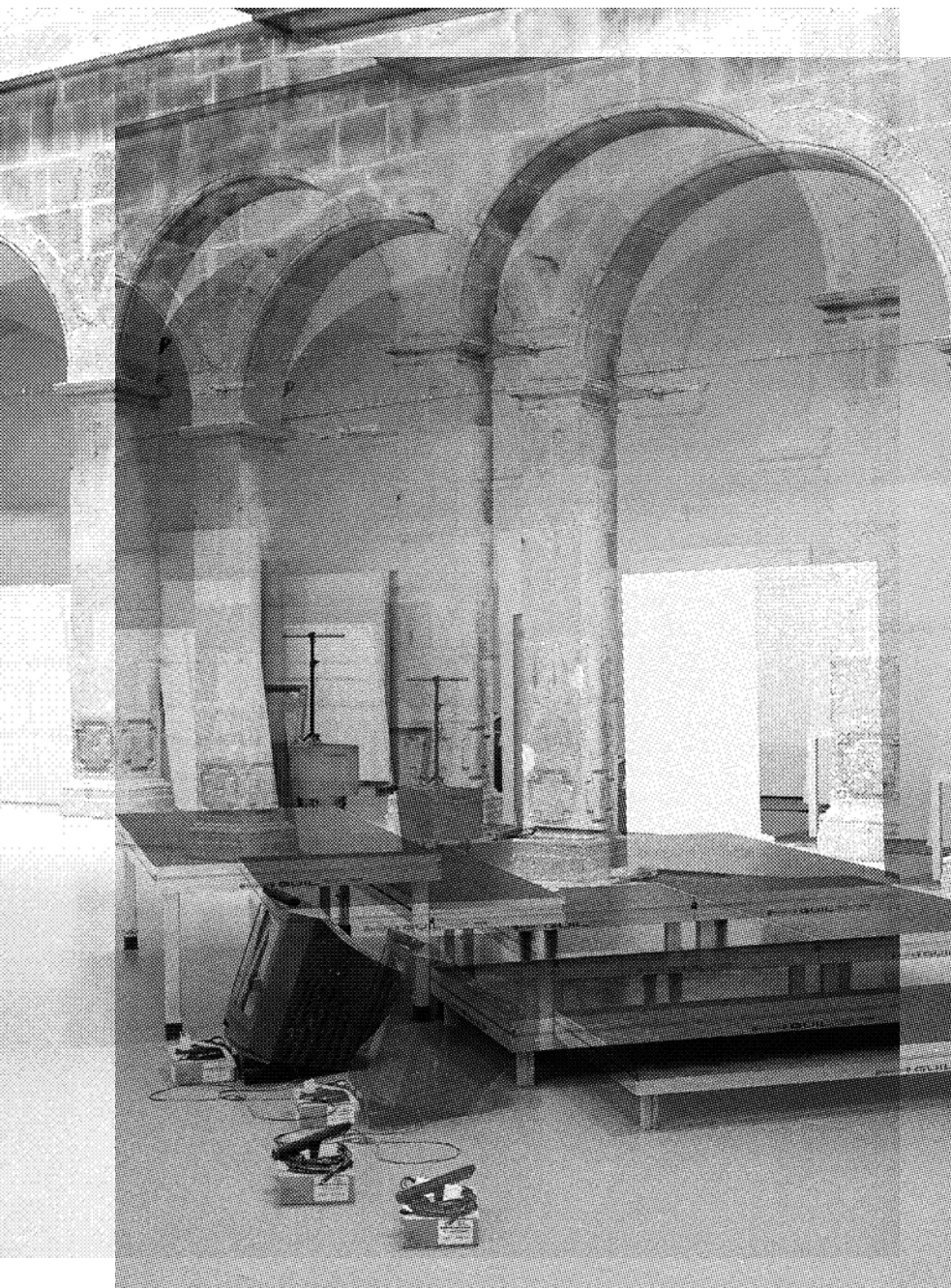




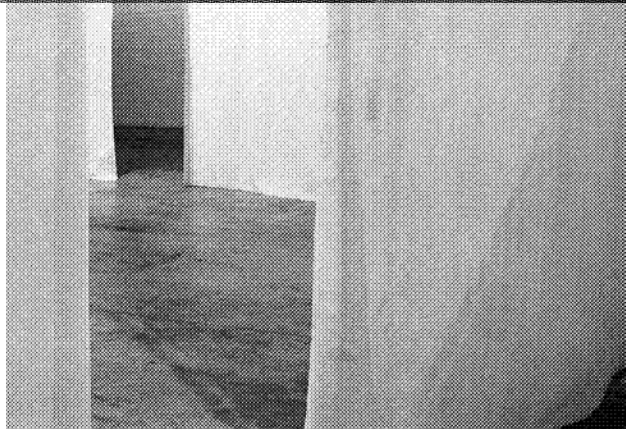
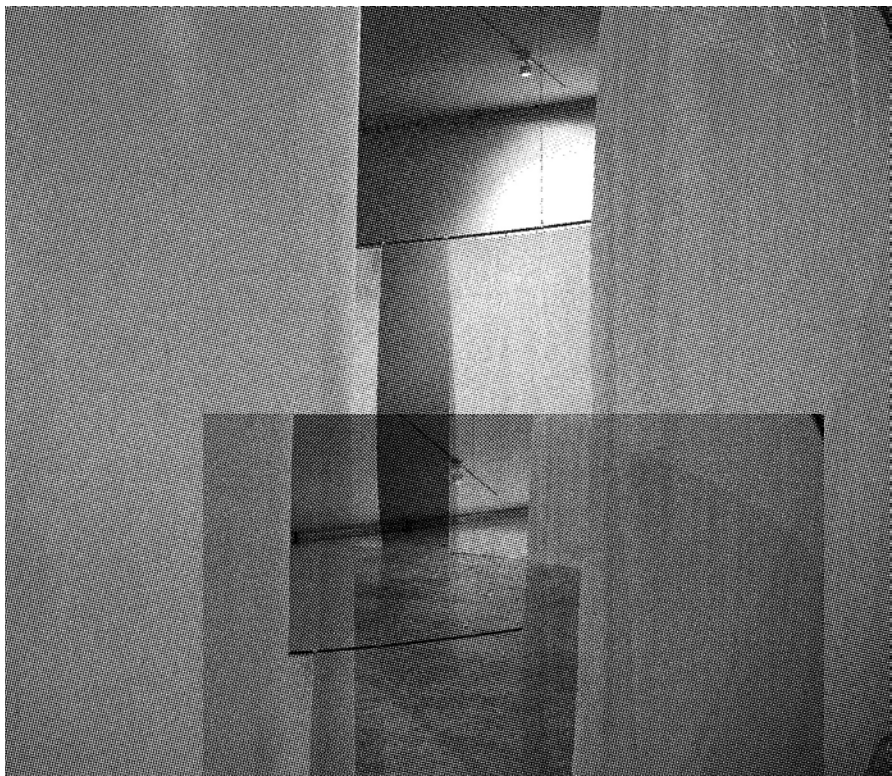
Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar

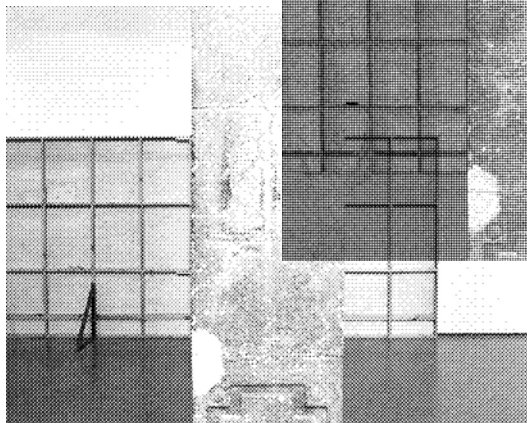
Fotos del procesó











Els tres textos que venen a continuació són el resultat del cicle de conferències titulat *Tres interpretacions sobre les maneres de presentació*, organitzat en el marc de l'exposició "Exposar. No exposar-se. Exposar-se. No exposar", i que es van pensar com a part de l'aportació de Muntadas al projecte.

MUNTADAS DES/AP

Antoni Mercader

ARRICTIONS 1996: QUÉ VA SER, QUÉ ENS

Intervenció d'Antoni Mercader,
inclosa en el cicle *Tres interpretacions
sobre les maneres de presentació*.
Centre d'arts Santa Mònica, 6 d'octubre de 2021.

Es tracta d'acostar-nos a una experiència expositiva que es produí al centre d'arts Santa Mònica fa més de vint anys, el 1996. Una experiència que podem inscriure en el marc de la reflexió sobre el fet expositiu que ara s'està portant a terme just a l'inici d'una nova etapa d'aquesta institució amb el programa "Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar". Ens proposem resseguir-la, rellegir-la.

EN QUEDA?



Exterior de nit... la llum de la façana bategava... l'edifici respirava...

Veient la imatge des de l'exterior del centre cal fixar-nos-hi bé, perquè potser hi ha quelcom; qualcun, qualcuna; alguna cosa desapareguda...

Què va ser?

MUNTADAS DES/APARICIONS 1996 (D/A) va ser un projecte d'Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) específic per a aquest centre dintre de la programació del període que s'inicia a la primavera de 1988 i es perllonga 5.475 dies enllà sota la direcció de Josep Miquel Garcia.

El projecte D/A es va articular al voltant de la intervenció/instal·lació *Des/Aparicions* (pròpiament dita), que ocupava la primera planta i la planta baixa del centre d'arts Santa Mònica i formava un tot juntament amb *Projectes*¹ a la segona planta, *Himne dels himnes*² a la Sala d'actes —en aquell moment— a la primera planta i *The File Room*³ entrant a la dreta de la planta baixa. Una vegada finalitzada l'exposició es va editar el vídeo *S.M.E.P.*⁴

Es va aconseguir un diàleg amb l'edifici i la seva memòria?

Es caracteritzà com una referència a l'anàlisi de l'acumulació de significats?

Es va donar una dimensió espaciotemporal a la fugacitat i/o permanència de les imatges?

Es pot considerar que significà una reflexió crítica del dispositiu exposició en voga en aquell moment?

¹ *Projectes 1974-1996*. Un minuciós treball d'anàlisi, documentació i interpretació, el tercer d'una sèrie, que Eugeni Bonet fa de cadascun dels projectes de Muntadas situats en taules de llum, a manera de catàleg lluminós.

² Escolta permanent d'*Himne dels himnes, 1996*, un projecte creat i realitzat conjuntament entre Muntadas i Víctor Nubla a partir d'intervenir una quantitat ingent d'himnes de totes les nacions del món. No fou la primera vegada que col·laboraven: ho havien fet el 1988 en l'exposició "Muntadas a la Virreina".

³ *The File Room, 1994*. Un arxiu digital que recull els episodis de censura artística i cultural, obert a internet des del 1994, any en què va figurar entre els deu webs més consultats. Va ser una producció del Chicago Cultural Center, amb la col·laboració de Paul Brenner. Actualment el web, encara vigent, és regit per una organització

sense ànim de lucre dels Estats Units a la qual Muntadas ha cedit els drets.

⁴ S.M.E.P., 1996. Videoproducció a partir d'entrevistes a persones implicades bé per l'Església, bé per les institucions relacionades, bé per periodistes exalumnes de l'Escola de Periodisme, que contrasten amb les imatges del film *Escuela de periodismo* de Jesús Pascual, 1956. Entre d'altres, s'hi entrevisten Manuel Vázquez Montalbán, Horacio Sáenz Guerrero, Joan Anton Benach, Carmen Alcalde, Josep Maria Cadena, etc. Incorpora imatges d'un reportatge directe de Roberto Mardones amb documentació de Televisió de Catalunya (notícia televisiva del *Telenotícies* de TV3, crònica de Carolina Tubau) i Telemadrid, i la producció és de Videografía, SA.

Què tenim ara?

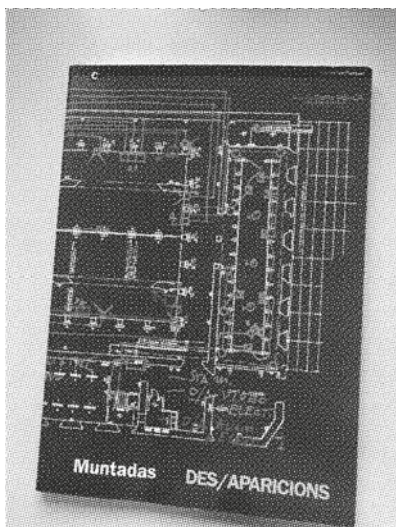
Un pòster, un catàleg i un opuscle formen part d'un desplegament de difusió gràfica considerable. Un munt de fotografies i una edició de documents video-gràfics són testimonis audiovisuals que contribuïren a dimensionar allò que es va esdevenir. El recull de la documentació del treball de recerca endegat amb motiu de la mostra evidencia l'abast de la seva producció. Un recull de notes de premsa i televisió són el reflex de l'impacte cultural en el sector.

En un altre ordre de coses —en una escala de valors culturals i professionals—, tenim les aportacions de recerca d'altri aparegudes a posteriori que emfasitzen l'episodi i potencien el llegat de D/A.



Imatge fotogràfica amb la qual es va confegir el pòster de D/A.

Tan bon punt veiem el cartell que es va publicar amb motiu de D/A, ens ve un primer presagi, un auguri que segurament anuncia el caràcter polimorf tan marcat de l'esdeveniment i tot el ventall de significacions que el receptor tindria ocasió de percebre i de ser-ne subjectivat.



Coberta del catàleg (detall de la trama).

En fixar-nos en el catàleg, ens en venen més presagis des de la mateixa coberta articulada gràficament com una superposició dels plànols corresponents als circuits d'àudio (en vermell) i de vídeo (en verd) sobre el fons de la base lumínica i electrònica de la planta del centre. La intervenció, l'ocupació temporal de l'espai expositiu, se'ns fan presents. El replantejament del dispositiu exposició en marxa, un clar enunciat de la hiperimatge que el visitant/espectador trobarà a l'interior de l'antic convent de Santa Mònica, en joc amb les dualitats espai-edifici i temps-imatge.

En passar a l'interior de la publicació, ens criden l'atenció els crèdits amplis i detallats de l'obra, que denoten un important equip interdisciplinari, en contra o en oposició al que era habitual: uns crèdits breus i que tan sols esmentaven els responsables principals de comissariat, producció i realització. Així, doncs, en aquests crèdits s'esmenten les responsabilitats d'investigació i de traducció i correcció, es mencionen els col·laboradors, s'espe-

Pel que fa al contingut, en primer lloc cal valorar una aportació, gens habitual en aquell moment, com la transcripció de la conversa amb l'autor, director del centre i comissari sobre "les raons per les quals una determinada exposició o mostra d'art que figura en les programacions d'un espai són desconegudes, generalment

cifriquen els agraïments i els reconeixements, etc.

obviades”, com s’indica a l’inici de l’enraonament a tres amb documentació i notes de Valentín Roma —alhora responsable d’una exhaustiva i curosa recerca entorn de l’evolució del convent de Santa Mònica a la Rambla.

Quina va ser la gestació de D/A? A què responien les idees i les energies que s’hi havien aplicat? Com es van articular els plantejaments inicials a l’hora de la realització? Són exemples dels temes que s’abordaren en aquella conversa. Aquest fet significava l’entrada en joc de la institució productora —un fet inusual— i evidenciava encara més el mode diàleg amb el qual va néixer el projecte.

En el capítol d’aportacions teòriques, ens trobem davant de perspectives molt diverses encaminades a confrontar el treball de l’artista des d’òptiques i perspectives diferenciades mitjançant tres especialistes reconeguts:

– Robert Atkins: unes meditacions sobre l’art i la vida en el “paisatge dels mèdia”, terminologia encunyada pel mateix Muntadas.

– Eugeni Bonet: el seguiment d’un projecte d’anàlisi de la producció de Muntadas, un acostament a la idea de projecte en el seu quefer i la seva trajectòria (una concepció dinàmica: tot flueix). “Cap a una estètica dinàmica del projecte?”, es pregunta.

– Josep Maria Montaner: reflexiona sobre lloc / no lloc; espais / no espais, i com es relacionen, i sobre la idea de Muntadas de fer respirar l’edifici.

Resulta suggeridor fullejar l’edició de l’opuscle gratuït. Tot ell traspua una accentuada vocació de servei a l’usuari/visitant, tant pel que fa als elements per comprendre l’estructuració de l’exposició, com les pistes que porten a valorar la recerca feta *ex profeso* i la invitació a interactuar-hi.

Un formulari participatiu d’accés a l’arxiu informàtic *The File Room* sobre la censura cultural dona pas a la contribució lliure del públic a denunciar i afegir-hi casos semblants. D/A fou una de les primeres mostres a l’Estat espanyol de tenir una pàgina web, una primícia d’indubtable valor testimonial als inicis de l’ús generalitzat d’internet.

Un ventall de fotografies encarregades pel centre d’arts Santa Mònica a Rocco Ricci (una selecció de les quals va il·lustrar la intervenció en el cicle, i ara, aquesta crònica) evidencien clarament —per l’època en què D/A

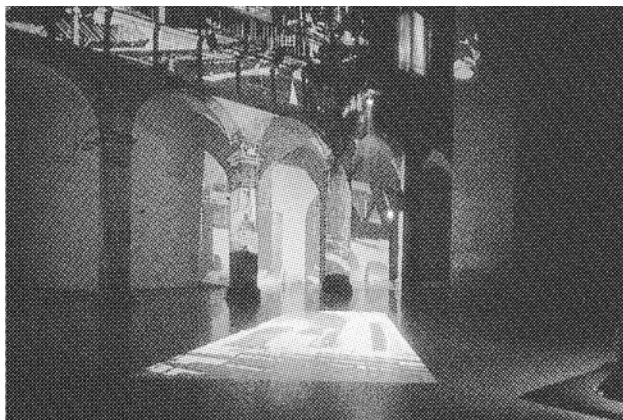
segona planta, *Himne dels himnes* a la Sala d'actes i *The File Room* a la planta baixa. En l'esbós dibuixat per Muntadas s'intueix clarament l'abast i la dimensió de la proposta. El que es percep en aquest document de treball és el disseny del que esdevindria una complexa forma de desplegament multimèdia —a manera d'hiperimatge—, que ara podem rememorar amb l'ajuda del conjunt de fotografies realitzades i les imatges del vídeo editat i que determinen la implantació de D/A a les dues plantes: primer pis i planta baixa.



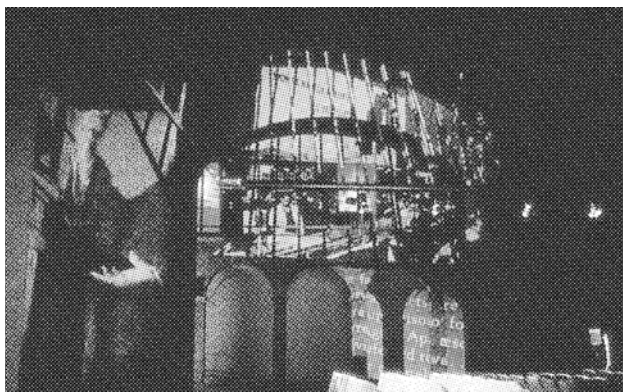
Les projeccions a les parets, els vídeos als balcons i les ombres forçades creaven un clímax especial. Les imatges i els textos projectats pertanyien a una selecció dels documents fruit de la recerca documental. A tall de divisa diríem que “les parets parlen, les parets escolten”.



Les gesticulacions de les mans dels líders polítics o d'opinió molt amplificades i alentides extretes de programes informatius de la televisió generalista emmarcades a les balconades de la primera planta afavorien l'impacte visual i esdevenien remarcables.



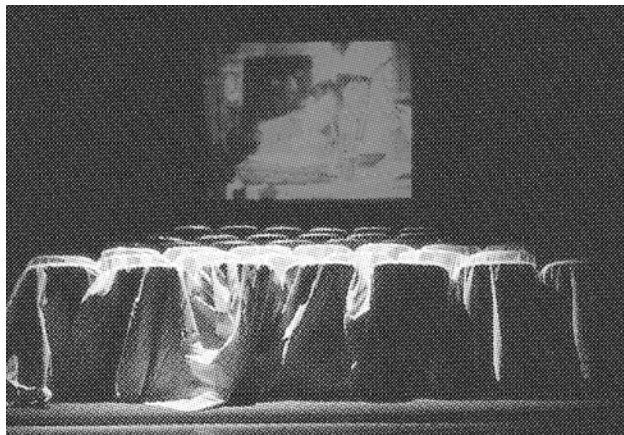
Les il·luminacions aleatòries abastaven el terra de l'edifici. Des de les arcades del claustre, la conjunció de llums i espectres es feia més evident i aclaparadora.



⁵ *TVE: primer intent*, 1989. El 1988 Muntadas, que després de l'experiència de *Cadaqués Canal Local* havia treballat sovint sobre el fet televisiu, va rebre l'encàrrec de *Metrópolis* de TVE de fer un dels seus programes. La intenció des del primer moment va ser inequívocament crítica. Segons Eugeni Bonet, "un serpentejant recorregut per les entranyes i les penombres de Televisión Española". En finalitzar i lliurar la producció, mai es va emetre i mai es va donar cap justificació d'aquest fet. Es va repudiar, es va censurar. Posteriorment, va ser l'origen de *The File Room* (1994).

Es pretenia aconseguir un tot relacionat. L'assessorament del dissenyador Enric Franch i la col·laboració de les empreses Videolab i Sono Multivisión van ser molt valuosos i operatius.

Uns focus mòbils programats per endavant resseguien i escrutaven les parets, les columnes i els arcs de l'antic claustre, i també el mobiliari.



Al bell mig de la planta baixa hi havia una sala de visió amb un pati de butaques (provinents del Gran Teatre del Liceu, que s'havia cremat) on es projectaven TVE: primer intent⁵ i S.M.E.P.

Les butaques estaven parcialment cobertes amb roba blanca que feia de guardapols, sobre la qual es feien incidir textos i mots al·lusius a la temàtica.

De D/A, què ens en queda?

Un pòster, un catàleg i un opuscle; un document videogràfic, un munt de fotografies...; documentació de treball, un recull/dossier de premsa, unes aportacions dels actors principals i treballs de recerca a posteriori, d'entre els quals destaquem:

Josep Miquel Garcia, en el seu balanç *Els primers 5475 dies del Centre d'Art Sant Mònica* (Ònix, 2019), no recull D/A. D'una quarantena d'exposicions i activitats analitzades, solament publica una fotografia de D/A sense peu, a la pàgina 149.

Robert Atkins sí que recull D/A a la pàgina 37 de *Muntadas / Bs. As.* (Fundación Telefónica, 2007), qualificant-la com a una "experiència sensual de llum quasi

palpable...”, “com a base per a la creació d’un univers arquitectònic i existencial trasbalsat...”.

En un treball acadèmic, Pedro Ortuño i Gloria Lapeña són molt explícits (*Artnodes*, núm. 23, 2019):

Todo el complejo arquitectónico del Arts Santa Mònica que alojó *Des/Aparicions* pretendía ser, en palabras de Eugeni Bonet (Muntadas, Mercader y Garcia, 1996), una “orquestración de apariciones y desapariciones” articuladas en torno a tres ejes. El primero recae sobre la historia del propio edificio, sometido a una metamorfosis constante para desempeñar usos nuevos y diferentes. El segundo hace referencia a la articulación del contenido en torno a la idea de la censura o desaparición forzada desprovista de la inocencia, pasividad y descuido propios del concepto de ausencia (Atkins, 1998). Por último, el tercer eje tiene que ver con la presentación de dichos contenidos mediante la programación de los distintos dispositivos lumínicos y sonoros, que producen un efecto cambiante y dinámico donde “todo fluye” a lo largo de las ocho horas que dura la exposición.

La conversación que mantenemos con el artista concluye con la siguiente sentencia: “*Des/Aparicions* es una exposición sobre la que no se puede escribir”. Una especie de censura que se nos impone como una paradoja, quizá para conseguir el efecto contrario. Al igual que en el resto de su obra, hay algo que se guarda, que continúa desaparecido y que no queda resuelto. Un problema que traslada al público para que sea él quien pregunte al edificio, que ya en sí tiene vida y se expresa a través de sus paredes.

És tot el que ens queda de l’observació i la documentació com a mètode?:

- de l'explicitació de formes de poder?,
- de mostrar el joc dels mèdia?,
- d'evidenciar la metamorfosi de la ciutat i dels seus edificis?,
- d'assenyalar la censura i la desaparició?

D/A va posar en qüestió el model d'exposició?

D/A va presentar en clau analítica els estereotips socials, els mites o els clixés en els valors emergents de poder sota el sistema de signes dels mèdia?

D/A va ser una des/construcció?

Quelcom; qualcun, qualcuna; alguna cosa segueix desapareguda?

ENS QUEDA, però, la implicació experimentadora de la nova etapa encetada recentment de centre d'arts Santa Mònica, que, potser, ens ho dirà...

Antoni Mercader va néixer a Banyoles l'any 1941. Llicenciat en Filosofia i Història de l'Art (UB, 1976) i doctor en Comunicació Audiovisual (UPF, 2000), ha dedicat la seva vida professional a les formes d'expansió audiovisual i multimèdia en l'art contemporani, com a historiador, comissari d'exposicions, director, assessor i coordinador de projectes, i també com a productor audiovisual i multimèdia. Actiu en les arts plàstiques d'avantguarda, fou membre del grup *Machines* (1964-1966) i del Grup de Treball (1972-1976); els seus treballs són a les col·leccions del MACBA, el MNAC i el Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia.

Ha estat assessor i coordinador de la Mediateca Caixaforum a Barcelona (1994-2006); membre del grup de recerca Laboratori Mitjans Audiovisuals LMI / UB, coordinador del projecte de recerca europeu *GAMA* (2007-2009) i director del projecte europeu *Vivid [Radical] Memory* (2006-2007). Professor titular dels Estudis de Comunicació Audiovisual de la Universitat de Barcelona (2003-2011).

És co-autor del primer llibre sobre videoart publicat a l'Estat espanyol, *En torno al vídeo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980 / Bilbao: Universidad del País Vasco, 2010).

REFLEXIONS PER A UNA

Enric Franch

CRÍTICA DEL PROCÉS EXPOSITIU, DELS SEUS C

Avui tornarem a parlar de les exposicions. Una vegada més, aquest és el tema de l'exposició que es presenta al centre d'arts Santa Mònica i d'aquest petit cicle de conferències proposat per l'artista Muntadas. En parlaré des de la meua perspectiva, naturalment, això és, des de la perspectiva del disseny i del dissenyador. Però, per dir-ho d'una manera més precisa, plantejaré la meua experiència des de la mirada de l'artesà que busca la millor manera possible de fer els seus encàrrecs.

La meua preocupació sempre ha estat intentar descobrir els mecanismes amb els quals puc dur a terme la feina amb la màxima qualitat. Hi he buscat els instruments, però també les idees, evidentment. Així, doncs, el tema que exposaré tot seguit gira a l'entorn del procés expositiu i de la seva execució, i hi

VES SITUACIONS

ONTEXTOS I DE LES SE

presentaré situacions concretes i contextos que ja s'han abordat en aquestes reflexions.

Entre els anys 1985 i 1987 es va fer la reforma del centre d'arts Santa Mònica amb l'objectiu de rehabilitar un antic convent on hi havia una església per convertir-lo en un centre artístic. Aquesta reforma va anar a càrrec de l'equip d'arquitectes Viaplana i Piñón.¹ El projecte preveia, també, una ampliació de la part del darrere de l'edifici, la qual cosa en aquells moments va representar un salt qualitatiu endavant, ja que l'arquitectura que s'hi proposava era d'avantguarda i entenia la Rambla —que era i és un punt estratègic de la ciutat— dins d'una dinàmica que s'anava manifestant en uns àmbits en què l'optimisme, el consens i la reconstrucció després dels anys de la Dictadura coincidien amb una gran quantitat de producció. A les imatges es pot veure com era l'edifici amb la reconstrucció: l'accés —la porta, per la qual ara no es passa—, el vestíbul —que ara tampoc no funciona com a vestíbul— i l'interior —que avui està absolutament malmès.

La qüestió és que aquells anys van significar un temps en què es van produir una gran quantitat de treballs, alguns amb molt d'èxit i d'altres que van quedar apartats o en l'oblit. Aquesta situació en què hi havia molta producció i molta energia va propiciar el que després esdevindria la Barcelona del 92, en la qual el disseny i l'arquitectura van ser protagonistes destacats.

Pot semblar que parlar en aquest context de l'edifici del centre d'arts Santa Mònica estigui fora de lloc. Però, al final de la presentació, reprendré la idea i la situació d'aquests anys per reblar les tesis del text.

En aquells anys, la veritat és que jo tenia molta feina, hi havia molts projectes per realitzar. Vaig plantejar ja llavors la necessitat de fer una reflexió per veure què ens aportava i què ens podia ensenyar tot allò que es manifestava de manera tan efervescent. Així, doncs, vaig proposar fer un projecte ampli que consistia a recollir informació, fer xerrades, etc., per intentar veure quins mecanismes funcionaven dins dels processos expositius. L'any 1989 es va tirar endavant el projecte, que

¹ 1985-1987

Centre d'Art Santa Mònica. Reforma de l'equip d'arquitectes Viaplana i Piñón.



vam anomenar *Exhi-Visions*, i que va es va convertir en un recull molt gran d'informació i en una pila de feina. En aquesta reflexió, es plantejava l'exposició com l'acte de "mostrar", o sigui, la *presentació pública* d'objectes o conceptes. El punt de partida, segons el meu parer, era aquesta definició, i això implica —entre moltes altres coses— triar allò que després cal *mostrar* i crear un artefacte que és l'exposició, és a dir, construir un mecanisme o una espècie de màquina perquè aquest mitjà funcioni i pugui posar a l'abast dels altres allò que es presenta. Per tal d'avançar en aquest camí vaig intentar fer un repàs de la història de les exposicions, tenint en compte que l'artefacte que buscàvem era un artefacte fonamentalment visual. En conseqüència, es va posar de manifest clarament que mostrar implica una relació cara a cara amb la cosa que es presenta i, per tant, havíem de fugir de les possibles referències que ens donen les construccions en el llenguatge, perquè una cosa és parlar i escriure, i una altra cosa diferent és mostrar les coses a la vista dels altres. Aquesta relació, sempre problemàtica, entre el text escrit i el possible text visual era una de les qüestions que em preocupaven, així que vaig intentar descobrir unes certes tipologies, unes maneres de presentar les coses als altres a partir de detectar les estructures que es manifestaven en els llocs d'exposició. Vaig mirar de trobar aquestes tipologies bàsiques, pensant que permetrien construir els artefactes per a la presentació de les coses. El resultat d'aquesta recerca, però, caldria abordar-lo amb més cura i amb un temps de què malauradament ara no dispo.

Però el que m'interessa més avui i aquí no és tant aprofundir en el que en aquell moment vaig descobrir o vaig intentar posar sobre la taula, sinó veure com ha anat evolucionant el meu pensament al voltant de les experiències i situacions que s'han anat produint durant aquests anys.

Aquest artefacte buscat estava encara per construir i havia de possibilitar una lectura en una direcció precisa, tenint en compte que la mostra cara a cara també té una intencionalitat i, per tant, tots els elements constitutius haurien de poder donar peu a una certa gramàtica de l'exposició que n'assegurés l'eficàcia.

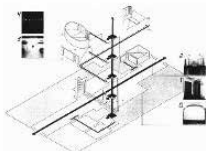
En aquest context, una feina que vam fer l'any 1988 amb Antoni Muntadas va ser un encàrrec a La Vir-

reina en què em va demanar que l'ajudés a fer una senyalització per presentar el seu treball, que consistia a posar en evidència i mostrar allò que, en l'espai, era privat. La Virreina funcionava aleshores com un centre de gestió i per tant no hi havia sales d'exposicions organitzades; el que es volia és que allò que era "privat" i "intern" esdevingués públic, així que em va demanar que fes una senyalització per poder canalitzar la gent del carrer cap a l'interior de l'edifici i perquè els visitants entressin en aquells llocs que d'antuvi els eren restringits.²

Vaig proposar, llavors, de fer un sistema basat en unes càmeres de vídeo fixes que donaven senyal —imatges— dels diferents punts del recorregut, amb el qual aquests espais més privats i triats per la seva significació quedaven tots representats en una columna situada al centre del passatge a peu de carrer de La Virreina. D'altra banda, el passatge en aquell moment estava tancat i Muntadas va demanar que es pogués obrir (a partir d'aquell moment, el passatge es va fer públic). Així, els diferents llocs de l'edifici que tenien una càmera fixa es veien en aquesta columna en el punt d'intersecció dels visitants. Aquest treball em va conduir a pensar de trobar una mecànica adequada per a l'exposició, de manera que es produïa una circumstància que des del meu punt de vista era molt positiva i que em va servir molt per evolucionar en el meu de treball. Una de les coses que s'aconseguia era una unitat de l'obra de l'autor —concepte— amb l'exposició mateixa —presentació. Un cop vista la mostra, esdevé molt difícil descobrir, veure o separar el treball del dissenyador del treball de l'artista: són dos treballs completament diferents, però es presenten com una unitat. Tot, concepte i exposició, artista i disseny, esdevé una sola unitat. Aquesta interrelació entre l'obra de l'artista i la tasca del presentador, del dissenyador, a mi em semblava interessant.

Una altra cosa era la importància del lloc on s'exposava. Tot l'espai de La Virreina esdevenia obra i, per tant, el lloc d'exposició i l'exposició es confonien en una mateixa cosa, i, d'altra banda, hi

² 1988
Instal·lacions, passatges i intervencions.
Muntadas a La Virreina.
Barcelona.



³ 1989
Programa
Exhi-Visions.
Centre d'Estudis
i Recursos
Culturals
(CERC) de
la Diputació
de Barcelona.
Barcelona.

2013
XXIII Congresso
Associazione
Nazionale Musei
Scientifici.
Venècia.

2015
Sistema mostra.
ELISAVA.
Barcelona.



havia unes conseqüències en la idea de *passatge*, de fer públic el privat. Totes aquestes circumstàncies em van ajudar a intentar descobrir la complexa mecànica del projecte expositiu.

A partir d'aquí, vaig continuar donant voltes al tema i, molt més tard, el 2002, vaig preparar un seminari en el qual volia concretar aquestes idees —que no estaven absolutament definides— amb el que jo anomenava un *sistema mostra*, és a dir, entenia la mostra, aquest mecanisme per fer present una cosa, com un sistema complex que, a més, era extens, expandit i difós. El sistema es podria resumir amb l'esquema que es mostra.³ L'esquema inclou tres formes d'organitzar les coses que es presenten, és a dir, tres tipologies: *aïllar* (recollir una cosa i aïllar-la de la resta), *articular* les coses que es presenten creant una trama que es pugui percebre visualment amb claredat, i *acumular*. Aquestes tres tipologies, combinades, permetien resoldre les qüestions bàsiques de l'exposició. És a dir, donaven una solució —des del meu punt de vista— a tots els problemes del “mostrar”. Després, aquestes unitats o conjunts s'organitzaven en l'espai en tres eixos de presentació. El primer eix és el que formen els objectes que estan aïllats, articulats o acumulats, relacionats els uns amb els altres. Un segon eix és determinat pels objectes amb el seu suport o contenidor (els objectes poden o han d'estar tancats en un lloc protegit o no). I el tercer eix és el que formen els suports i els contenidors respecte a l'espai on es presenten les coses. Les relacions entre aquests tres eixos donen lloc a uns subeixos.

Un és el subeix del text expositiu (aquest constructe és el guió sobre el qual després es desenvolupa la mostra), l'altre és l'eix del mobiliari i les unitats expositives i, finalment, hi ha l'eix que combina el segon amb el tercer, l'eix del recorregut, que és el recorregut que segueix la persona per anar descobrint tota aquesta complexa estructura lineal. Cal tenir en compte que això no queda reduït al lloc on es fa l'exposició, sinó que aquest lloc és, de fet, un lloc que pot ser o és expandit perquè pot tenir subllocs fora d'aquest lloc principal i, al mateix temps, és difós a través de mitjans que poden ser complementaris (com publicacions, vídeos, elements, etc.), que expandeixen aquest sistema concentrat, concretat i únic en un lloc fora del lloc.

Això ens obre a una altra possibilitat de treball. Un exemple d'ús d'aquest possible sistema expandit és l'exposició que vaig fer també amb Muntadas el 2002 al MACBA, on Muntadas va presentar un conjunt d'obres amb el títol *On Translation: Museum*.

Muntadas estava fent una sèrie d'exposicions en què entenia que l'exposició era com una traducció: cada vegada que fas una exposició és com traduir l'obra a un altre context. En aquest cas, es tractava de traduir les seves obres al context del museu. En aquesta situació em va demanar que presentés un conjunt d'obres al MACBA, i la proposta, seguint la idea del sistema expandit, era la següent: es tractava de proposar una construcció que s'estenia al llarg del vestíbul; en entrar, només es veia la part del darrere de la construcció, és a dir, no s'hi veia res, de fet la mostra s'havia d'anar descobrint. L'exposició s'organitzava en una mena d'espais semitancats amb un element vertical i un element horitzontal, i cada un d'aquests espais es corresponia amb un projecte. I aquí plantejàvem —amb aquesta idea del sistema expandit— alguns aspectes que a mi em sembla que són prou interessants. En primer lloc, diferenciar clarament cada obra —més endavant veurem que aquesta idea pren més importància—, l'obra feta, que en aquest cas no era una cosa, sinó un procés, un fet actual, una intervenció en un espai públic, una experiència vital. I en segon lloc, deixar clar que aquestes obres quan es desmunten ja no hi són, desapareixen juntament amb les condicions que les han fet possibles i per tant no es poden reproduir. L'obra és una cosa que té sentit al seu lloc i en les circumstàncies en què es presenta, però després aquest fet no es pot reproduir més. En aquest cas, des de la perspectiva del museu ens plantejàvem com es podia solucionar, això. Perquè, és clar, si es redueix l'obra a una sèrie d'imatges, el que s'està fent és reproduir-ne alguns aspectes, però no l'obra. L'obra ja no hi és, ja s'ha perdut. Ha deixat de ser un fet viu. Així, doncs, aquí vam voler deixar molt clar que cada experiència —que eren molt diferents— s'intentava presentar com una aproximació a partir d'una fitxa de síntesi que vam fer, en què s'explicava l'obra, i després en vam presentar les restes, com si fossin restes arqueològiques. El visitant havia de fer la seva interpretació. A les parets verticals apareixia aquesta informació que intentava explicar o mostrar l'experiència que es va

⁴ 2002
Muntadas.
*On Translation:
Museum, 1995-2002.*
MACBA. Barcelona.



viure, i a les estructures horitzontals es presentaven les restes que van quedar, gravades en un vídeo, en unes fotografies, una publicació, un diari, etc.

Vegeu la realització de la proposta en les imatges.⁴ Aquestes imatges mostren com en els plafons verticals hi ha tota la informació, amb un esquema que sintetitzava la proposta. La fitxa sempre es repetia de la mateixa manera i al costat es presentaven els materials residuals. Paral·lelament —al final no es va arribar a fer— cada una d'aquests fitxes gràfiques permetia fer una publicació o un full imprès, de manera que el visitant després es podia emportar aquesta informació a casa. D'altra banda, s'intentava crear una relació entre aquest vestíbul llarg i enorme de l'edifici del Museu —que serveix per a poques coses, perquè no hi ha parets— i l'exterior, de manera que també s'intentava establir una connexió entre la plaça del davant i l'interior, entre fora i dins, a través de les vidrieres. Aquesta "llonganissa" de projectes tenia una introducció, i cada vegada que es feia un gir, se saltava la part negra i es trobava la fitxa. Així, s'anava passant d'un projecte a l'altre i s'anaven trobant els materials residuals de cadascun dels muntatges. De fet, era com un petit museu a dintre

d'un museu. Era un intent de solucionar l'encàrrec de Muntadas a partir de la materialització d'aquesta idea de sistema expandit.

Molt més tard, entre els anys 2013 i 2014, vaig tenir l'oportunitat de fer un projecte per a la Fundació Suñol que portava aquesta idea tan lluny com jo ho he sabut fer. Hi vaig proposar fer una sèrie de deu exposicions per presentar algunes obres de la col·lecció. La proposta era que cada exposició tingués una estructura que desenvolupés aquesta idea de sistema, de manera que després, amb la repetició, en quedés una mena d'hàbit a l'hora d'accedir al conjunt i una informació col·leccionable. Una de les coses que vaig proposar va ser que l'obra que s'escollia en la col·lecció tingués una rèplica contemporània, perquè algunes d'aquestes peces s'havien produït feia anys i l'artista havia evolucionat en el seu treball. Es volia donar peu a penetrar en la manera de fer de cada artista posant en tensió dues peces d'anys molt diferents. En el primer cas, eren una obra del 1975 i una altra del 2012.

En l'exposició, d'una banda, hi havia informació del col·leccionista, ja que intentàvem que aquest expliqués el seu paper i també el perquè havia escollit l'obra que es presentava. A més, hi havia un vídeo amb una entrevista amb l'autor, que explicava quina era la intenció de l'obra seleccionada en el moment de la seva creació original i amb relació al moment en què es mostrava. Al costat de l'obra es presentava el context en el qual s'havia creat i treballat l'obra, i una petita entrevista que intentava establir relacions pròximes entre els diferents actors implicats per tal de crear una dinàmica que permetés, visualment, fer comprensibles el concepte del treball, l'evolució i els canvis. Així, en el mateix punt hi havia, també, una entrevista amb qui en aquell moment era el director de la Fundació Suñol, que comentava l'obra que s'exposava de la col·lecció. Després, en l'obra del 2012, es repetia el mateix esquema. També es va preparar un dossier que s'entregava en fer la visita. A més a més, es va proposar una aula de discussió per reflexionar sobre el conjunt de l'experiència. En acabat, tota la informació es penjava a la xarxa.

El programa elaborat va permetre presentar dos autors: Joan Rabascall i Antoni Miralda. En tots dos casos es posava l'accent en el *procediment* de treball de l'autor. Per exemple, en el cas de Rabascall, es va insistir en l'al·legoria moderna, i en el cas de Miralda, en el ritual, en els processos de culturització i internalització en grups socials, qüestió que ell ha treballat molt a fons al llarg de la seva trajectòria artística. Tota la informació elaborada, com ja he dit, s'arxivava en unes carpetes que es podien col·leccionar.

En la primera exposició es van poder veure dues obres de Rabascall. La primera, de la col·lecció Suñol, i la segona, un dels últims treballs de l'artista. Per les fotografies es pot veure com eren els espais: a cada lloc hi havia el que he descrit i la informació que els visitants es podien emportar. També hi havia l'obra amb l'audiovisual projectat que la contextualitzava: el director del centre i Rabascall s'hi veien parlant del treball que es presentava. D'altra banda, en el cas de Rabascall, es va posar una impressora perquè el visitant pogués imprimir l'obra integrada a la paret, que ell havia fet ja en suport digital, i se la pogués emportar. Per tant, el visitant, al final, si en demanava una impressió se la podia emportar.

⁵ 2013-2014
Fundació Suñol.
Projecte: *Camins
encontrats*.

Camins encontrados I
"Col·lecció, obra, exposició
i procediments.
Exposició de Joan
Rabascall.
Obres de 1975 i 2012".

"Franco hace deporte -
Autopistas, Concesionaria
Española, SA", 1975.

"Del Big Bang al Big
Brother", 2012.



Camins encontrados II
Col·lecció, obres, exposició i
procediments.
Exposició d'Antoni Miralda.
Obres de 1977 i 2015.

Fest für Leda. Documenta 6,
Kassel, 1977.
46 ossos. Sèrie
FoodCulturaMuseum,
Madrid, 2015.

Vídeos d'introducció:

Mahamastakabhisheka
(‘Gran consagració’).
Festival Jain.
Shravanbelagola, estat indi
de Karnataka, 1978.

Santa Army Navy
Clàssic ARMY-NAVY.
John F. Kennedy Stadium,
dissabte 2 de novembre de
1976. Filadèlfia, Pennsilvània,
EUA.

Cuestión de peso
Programa del canal El
Trece. Buenos Aires,
Argentina, 2007.



L'exposició de Miralda seguia exactament la mateixa estructura. Al vestíbul, a l'entrada, hi havia tres programes de vídeo que presentaven tres rituals diferents: un ritual a l'Àsia, un a Nova York i un a Sud-amèrica. En aquest cas l'obra de la col·lecció era *Fest für Leda*, realitzada a Kassel el 1977, que vaig intentar mostrar de la manera més clara possible. El treball en procés estava gravat en vídeo, però era molt difícil de veure, així que vaig intentar fraccionar el material gravat de tot el recorregut del ritual de Leda. Vaig recuperar material original per utilitzar-lo i vaig demanar una vista fotogràfica de la ciutat des del cel per marcar estrictament el recorregut, i després, en cada un dels punts fixats, hi vaig situar petits monitors amb les parts corresponents a aquest procés llarg fraccionat per veure'l amb el màxim de detall. En aquest punt es veu també el director de la Fundació Suñol fent uns comentaris des de la perspectiva del col·leccionista.

L'obra nova que hi exposava Miralda parlava principalment del museu, dels gossos i del seu sentit en el context cultural d'avui. Es concretava en una vitrina que contenia estris i restes que tenien a veure amb aquests animals de companyia. El marc del treball que s'hi presentava era el mateix museu com a lloc de col·lecció i de recollida de materials.⁵

Arribats aquí, voldria reflexionar de nou sobre el fet expositiu, atès que considero que les exposicions d'art tenen una especificitat pròpia i diferent de la d'un altre tipus de mostra. Fins ara, s'ha considerat l'exposició fonamentalment com un mitjà per "presentar una cosa" i, per tant, tots aquests mecanismes que s'hi entren el que intenten és posar a l'abast del visitant un material que *visualment* —això crec que és molt important— permeti si no llegir-lo d'una manera unívoca —cosa que, de ben segur, seria impossible—, sí donar l'opció de poder-ne construir un discurs en una direcció predeterminada. Estic convençut que ja és prou difícil representar o presentar la realitat a través

del llenguatge escrit o parlat, així que fer-ho a través de les imatges és absolutament impossible. El que sí que podem fer és intentar crear una estructura que possibiliti, amb un cert esforç, trobar les pautes per arribar a fer que l'organització que es proposa sigui efectiva, i això és el que intentava. Ara bé, en aquesta idea, el que estem fent de manera general sempre és parlar d'un mitjà, d'un instrument, per fer-ne la presentació correcta. Crec que en el cas de les obres d'art això no pot funcionar així, i que l'aproximació per trobar un camí més adient s'ha de fer des d'una altra perspectiva.

Quant a això, he intentat refer el camí que vaig recórrer en aquell moment: repassar les exposicions que em semblen emblemàtiques i importants per descobrir-hi, més enllà de l'anècdota, el que és fonamental. Ara no explicaré totes les exposicions que he repassat, el context ja no és el del 1992, sinó un altre de molt més complex i menys engrescador, i he arribat a unes certes conclusions

Si tenim en compte la situació d'avui dia, crec que el món de les exposicions, sobretot en el cas de les exposicions d'art, està molt mediatitzat, és confús i poc clar. La causa és una sèrie de qüestions externes al projecte expositiu i a les mateixes propostes artístiques, que tenen a veure sobretot amb el context en què ens movem. Algunes d'aquestes qüestions o "sorolls" es donen a tot arreu i altres es produeixen en el nostre context d'una manera més evident; però totes plegades ens permeten veure quin és el punt de partida actual.

Simplificant-ho molt, diré que en general l'evolució de la producció artística ha tendit a posar l'accent en les coses produïdes, en la materialitat de l'obra, en el producte, i en canvi ha deixat bastant de banda el fet profund i últim de l'obra d'art, que és el *fet poètic*, la capacitat poètica que té una determinada intervenció que busca un horitzó d'art. L'obra d'art cada vegada més es veu com un producte, i això té unes conseqüències evidents: s'entra en situacions en què es potencia una cosa en si mateixa, adquireixen importància uns determinats aspectes de la producció, és fàcilment utilitzable per a finalitats extraartístiques, i en canvi altres, les fonamentals, queden amagades.

D'altra banda, en l'àmbit de la gestió cada vegada més hi ha interferències des de la política, els partits, els grups o els individus i, per tant, la gestió està condicionada

per una sèrie de qüestions externes que fan difícil que l'obra d'art es realitzi plenament o que simplement es produeixi.

També hi ha hagut una tendència a posar èmfasi en els contenidors de les obres, en l'edifici —«Hem de fer un museu; construïm l'edifici i després ja veurem què passa»—, en les capses, etc. Això ha potenciat l'arquitectura i ha afavorit la trama urbana, però, en canvi, la producció d'art ha quedat absolutament mediatitzada. En la gestió cada vegada hi ha més burocràcia i, per tant, la producció queda ofegada per la paperassa, etc. Es pensa més en la rendibilitat —«Hem de fer moltes coses, ha de venir-hi molta gent, hem de tenir èxit»— i la qualitat i el fet últim de l'obra queden en segon pla. Finalment, el que es fa també és amagar l'ou —«Això no és problema nostre, no tenim pressupost, els altres ho fan malament».

Mes enllà del context, però, i tornant a la qüestió de les exposicions, hi ha un aspecte que considero fonamental: quan parlem d'art i d'obres d'art, l'exposició no es pot entendre fora o al marge de l'obra. Inherentment, l'obra mateixa implica l'exposició; no podem pensar en un poeta que escrigui i no publiqui; no podem pensar en un artista que faci una cosa i no la presenti. La presentació forma un entramat amb l'obra. Per tant, quan revisem les obres d'art, n'hem de revisar també l'exposició, i això ens obre un conjunt ampli de qüestions i d'expectatives.

Jo he fet, després de la recerca que he comentat, una petita classificació en la qual trobem una sèrie d'exposicions l'objectiu últim de les quals és la presentació d'una obra d'art. Hi ha altres exposicions que es presenten a se mateixes com a obra d'art, és a dir, l'obra és l'exposició: en aquestes l'exposició i l'obra són el mateix. També hi ha exposicions que presenten les obres no per fer-nos veure les obres que s'hi mostren, sinó per posar en evidència altres coses que són fora de les obres mateixes. I després hi ha exposicions que presenten obres molt diferents, però en les quals trobem aspectes, idees o objectes iguals: es pot dir que funcionen finalment com un "manifest"; de fet, ens presenten situacions o propòsits. En darrer lloc, es pot veure clarament que hi ha exposicions que fan possible una experiència artística, una *experiència poètica*. L'exposició, amb tota la seva complexitat, fa possible un canvi important en l'experiència dels qui viuen la mostra. Aquestes exposicions —des del meu punt de vista— no funcionen com

a mitjà, sinó que són un ritual. Vegem-ne tot seguit un exemple.

L'any 1940 Rotterdam va ser bombardejada despietadament pels nazis, que van convertir la ciutat en una pila de runes. En aquest tràgic fet van coincidir dues circumstàncies: una, que el port de Rotterdam era un dels més importants del món; i l'altra, que els holandesos no van voler capitular davant l'exèrcit alemany. Com a càstig, els alemanys manats per Hitler van destruir la ciutat. Un artista jueu que es deia Zadkine —nascut a Vitsiebsk (Rússia) el 1890, s'havia instal·lat a París però després va haver de fugir als Estats Units—, en una visita a Holanda va quedar absolutament astorat quan va passar en tren pel costat de Rotterdam. Aleshores va pensar en la possibilitat de fer una gran escultura que homenatgés la ciutat. Va trobar un particular per finançar aquesta obra, que titularia *La ciutat destruïda*. L'escultura representa un personatge, un humà desfet, mig ajupit, que mira el cel, esporuguit per les bombes que espera pregant. L'artista va posar la condició que l'obra es col·loqués al centre d'aquest desastre: allà on, retirada la runa, s'havia creat una plaça al bell mig de la ciutat vella.

La instal·lació va ser un acte molt emocionant, la gent plorava. La ciutat amb el temps ha anat creixent, però l'escultura encara es manté com a element de referència a Rotterdam. La ciutat i els seus habitants van resistir i la vida hi va guanyar. L'impacte d'aquesta escultura —que pot agradar més o menys— en el conjunt de la ciutat i en la història d'Holanda és brutal.⁶

On comença i on acaba en el temps i en l'espai l'escultura i l'obra de l'artista, el seu art i el seu valor transformador? És tot un paquet. En aquest cas, l'obra i el lloc van més enllà d'una construcció delimitada, comença molt abans de construir l'obra i avui encara perdura. Això, crec, converteix l'exposició d'una obra d'art en un procés de ritualització. És a dir, és un procés realitzat en un lloc concret i en el qual participa tota una col·lectivitat.

Un cop observat aquest exemple i un cop feta aquesta reflexió, m'agradaria, des d'un nou punt de vista, reformular aquella afirmació que vaig fer anys

⁶ 1940
Rotterdam.

1953
La ciutat destruïda.
Ossip Zadkine.



enrere. Des d'aquesta nova perspectiva, em sembla que l'exposició, l'obra i la mostra, l'obra i l'exposició formen un procés complex en el qual allò que és fonamental ja no és presentar una cosa, sinó que l'exposició és fer que el concret, que és íntim i privat, esdevingui públic.

Des d'aquesta nova perspectiva, podem reformular la qüestió de l'exposició. Podem afirmar que el procés de passar del que és íntim a allò al que és públic respon a tres moments completament diferents —que evidentment no estan separats; jo els separo per poder-los explicar, però de fet constitueixen un tot absolutament travat. Hi ha el moment d'exposar o d'exposar-se, que se situa en un terreny subjectiu. Abans de presentar una cosa, abans de fer-la present, abans d'engegar aquest procés, ja passen coses. Hi ha un segon moment, que és el d'allò que s'exposa, que en el cas de l'art es correspon amb el fet poètic. I després, hi ha el moment de les condicions i les conseqüències que fan que tot aquest procés esdevingui finalment públic. Sense aquesta part, l'obra no s'acaba —si és que s'acaba; com, per exemple, és el cas que hem vist a Holanda, que encara funciona. Aquest procés global, que de vegades no s'acaba mai, requereix la conjunció de tot un conjunt de fets i mecanismes que cal tenir molt presents.

Parlem del primer moment: el moment d'exposar o d'exposar-se. L'exposició és una potència bàsica de l'individu humà. Sempre ens exposem. Sempre. Només no ens exposem quan estem tancats sols en una habitació o estem morts. Si sortim al carrer, ens exposem: ens exposem amb la manera de vestir, la manera de comportar-nos, la manera de fer, etc. L'exposició és una condició humana bàsica. Evidentment, amb l'exposició podem desenvolupar estratègies de comunicació, podem treure'n avantatges. Podem intentar aconseguir que ens estimin, podem intentar que ens donin una feina, podem intentar que ens diguin que som molt guapos, podem intentar establir una sèrie de mecanismes per treure'n benefici. Ara bé, sobretot, amb l'exposició podem aconseguir dues coses fonamentals per al desenvolupament humà: una és que, quan ens exposem, en el fons fem una reflexió sobre el que som i, per tant, ens *autoconstruïm*; i l'altra és que, al mateix temps, com que això ho fem davant dels altres, construïm un espai

comú entre nosaltres i els altres i, per tant, construïm allò que és comú en nosaltres. Així, doncs, l'exposició, si la fem sincerament, sense negar, amagar, treure profit, etc. —perquè això destruiria el potencial de l'exposició—, ens fa créixer humanament, però també fa que ho facin els altres i que creixem plegats.

L'exposició sempre es fa des d'un lloc determinat i des d'una història concreta. Sempre portem una motxilla a sobre, tot i que de vegades no sabem ni que la portem, però la portem i no podem prescindir del nostre lloc ni de la nostra experiència vital. No podem sortir del lloc on som ni podem sortir del lloc on ens ha tocat viure. Per tant, el fet d'exposar és un fet transcendent per al desenvolupament dels individus i de la col·lectivitat.

En el territori de l'art, exposar-se és fer possible una experiència poètica compartida —després en parlarem més, d'aquesta qüestió. Valorar aquest moment subjectiu requereix un esforç perquè sempre ens fa por presentar-nos als altres obertament i amb sinceritat; exposar-se és com despullar-se. Tenim por que ens vegin diferents, tenim pànic de presentar-nos tal com som, tenim por de nosaltres mateixos. Per tant, aquesta por profunda i bàsica està lligada a un neguit de créixer, a una impossibilitat i a una dificultat que hem de vèncer i que, per consegüent, requereix un esforç —de vegades, un esforç que pot ser dolorós i fins i tot terrorífic.

Pel que fa al moment d'allò que s'exposa, en el cas de l'art, no es tracta de presentar una cosa, sinó de fer possible un fet poètic. Podem construir una pintura; una taula, la comprem, la venem, pot ser més maca o més lletja, però aquest fet transformador, que és fonamental en el cas del treball poètic, requereix que passin unes coses determinades molt concretes. En aquest procés humà productiu, en aquest moment del que s'exposa, el que fem és recollir coses d'aquesta motxilla que portem, d'aquest lloc on vivim, d'aquesta història que ens aixopluga, les girem i les convertim en quelcom que sorprèn, és com obrir una finestra. Estàs tancat en una habitació, obres una finestra i veus el sol, i et preguntes: "Ostres, què passa aquí?". Bé, doncs el poeta fa això: agafa una paraula i l'expandeix, la converteix en una altra cosa, la transforma i la situa més amunt, fa el nostre horitzó més ampli, ens fa a nosaltres més grans i fa també que els altres s'expandeixin.

Aquest fet d'exposar implica una extensió. No és una cosa que només es concreti en l'obra, sinó que és una cosa que, com hem vist, té moltes implicacions. Ha de fer possible el fet poètic, perquè si no, la cosa realitzada es converteix en un producte més, habitual, corrent i que, de tan comú, ja no veiem. El fet poètic és una realitat vital, temporal, espacial i lúdica; és irrepètible. És una experiència que passa en un moment de la nostra vida, que podem intentar repetir, però que ja no serà mai la mateixa. Aquí hi ha un moment d'obertura, però també de tancament, perquè jo escullo una cosa i en deixo moltes; faig un pas endavant, però em perdo, ja he perdut un quant temps; faig una proposta i em quedo sempre a mitges. Tinc tantes possibilitats que sempre em quedaré curt, i aquest és el problema més gran al qual s'han d'enfrontar tant el poeta com l'artista.

D'altra banda, cal tenir en compte que aquest repte comença fonamentalment amb la mirada; després hi intervenen més coses, tot el cos sencer, totes les manifestacions i els fets paral·lels possibles, però, de fet, l'obra d'art comença *mirant*.

Finalment, ve l'últim moment. L'últim moment significa que, si tot això es queda aquí, si no retorno allò que he recollit, el procés fracassa. Recordem que el moment del procés poètic és quan recullo una cosa, la transformo i la torno a posar al lloc on l'he trobada, la traspasso un altre cop als altres. Aquest tercer moviment implica que el fet es faci públic, que sigui pres per tothom, o pel màxim de gent possible, evidentment.

Tot seguit, per entendre-ho bé, veurem com funciona aquest procés posant com a exemple què passa quan posem el nom a una cosa, és a dir, en el cas del llenguatge. En el món físic, allò que no té nom no existeix per a nosaltres, comença a existir en la mesura que jo li poso nom —això és un arbre, això és un ocell, això és una taula. Aquesta objectivació —que és la que ens permet construir el món real i moral on vivim, la que delimita aquest únic món nostre; no podem viure en un altre, sinó en aquest que hem construït entre tots— requereix tres coses.

En primer lloc, requereix un *consens*, és a dir, si jo dic «Això és una taula», tots hem d'estar d'acord que sigui una taula i, a partir d'aquest moment, quan veiem una cosa similar que podem identificar i que reconei-

xem com a tal, direm que és una taula. Per tant, perquè això que encara és privat —la idea de taula— esdevingui públic, cal un cert consens entre tots els que participen de la situació. Ara bé, aquest consens s'ha de fer amb *llibertat*, perquè si no ja no podem dir que és de tots.

Al mateix temps, també requereix una *autoritat*. Si no hi ha autoritat, no hi ha llibertat. La llibertat en abstracte no és res. La llibertat és alguna cosa en la mesura que s'enfronta a una altra situació, i aquesta situació és d'autoritat. Això es diu "taula". Hi estem d'acord? Sí. Doncs ara, jo dic que, en lloc de ser una taula, és una altra cosa. Hi estem d'acord? Sí; però és clar, si no hi ha una autoritat que diu que això sigui una taula, jo no puc enfrontar-m'hi; per tant, llibertat i autoritat són dues coses que sempre van juntes i són fonamentals. Així, doncs, amb l'acte poètic passa exactament el mateix: hi ha d'haver llibertat, consens i autoritat.

El procés de fer públic, de retornar, allò que he recollit, que m'ha vingut donat, que he portat a la motxilla, allò en què he aprofundit per poder-ho descobrir, obrir-ho, expandir-ho, millorar-ho, etc., requereix que després sigui reconegut, que es faci públic. Si no es fa públic, és com si no hagués existit, com si estigués tancat dins d'una caixa. Per tant, aquí hi ha un procés que consta d'obra i exposició que segueix aquest camí complex —que jo dic que és més un ritual que una altra cosa— que requereix, repeteixo, llibertat, consens i autoritat.

Tot això m'agrada explicar-ho no per defensar un sistema de treball, sinó perquè em sembla que serveix per reflexionar sobre com hauríem de treballar i les condicions que hauríem de tenir aquí i ara.

Per aprofundir més en això, posaré un exemple d'un treball fet recentment a Barcelona.⁷ Es tracta d'una exposició sobre Beuys, un personatge absolutament fantàstic i controvertit, i un dels artistes més importants del segle xx. Per poder centrar la reflexió em fixaré en dues obres seves. Beuys va fer un projecte a la Documenta de Kassel que va consistir a plantar, ajudat per

⁷ El cas Beuys
1982
7.000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung
(*'7.000 roures – Arbrar la ciutat en lloc d'administrar la ciutat'*).
Documenta 7, Kassel.

2021
Von der Sprache aus.
Joseph Beuys, 1921-1980.
Berlín.

Pedagogia radical, democràcia directa i plàstica social.
La Virreina, Barcelona.



voluntaris, 7.000 roures, posant-hi al costat una pedra de basalt. Tant els roures com el basalt són dos referents del paisatge i la cultura alemanys. Beuys no es pot entendre amb profunditat si no es coneix la tradició en què se situa. Beuys s'identifica plenament amb una línia que va de Goethe a Steiner i que es desenvolupa en el context alemany. Steiner, pensador i pedagog, va ser el fundador de l'antroposofia i les escoles Waldorf —treballava amb nens—, i va recollir el pensament de Goethe seguint tota una tradició en la qual el concepte de *Bildung* —‘formació’—, el procés de maduració personal i cultural alhora, en constitueix un tret fonamental. És a dir, defensava la idea que actuant directament en l'àmbit de la vida, la persona i la cultura poden madurar alhora, a partir d'un treball comú que podem anomenar “artístic”.

Beuys deia: “Si jo soc artista, tothom pot ser artista”. Aquesta és la frase que ha quedat, però també deia dues coses que són molt importants: una és que cal mirar en profunditat, i l'altra, que hem de ser capaços de desenvolupar l'experiència amb continuïtat i d'una manera persistent, i això ja no és tan fàcil.

Al principi, la gent no entenia per què Beuys havia d'intervenir en la ciutat col·lectivament i li van posar totes les dificultats del món. Només per poder plantar 7.000 arbres va trigar cinc anys. Per fer-ho possible es van recollir diners —cada arbre valia 250 marcs— i hi va haver moltes traves administratives, tot i que després es va crear un grup de gent per ajudar Beuys, i actualment hi ha una associació que manté els arbres que es fan malbé. Tot aquest procés, que és un procés de maduració col·lectiu i de desenvolupament d'aquesta feina que s'ha fet entre tots, va lligat a una idea que també és fonamental: el paper del llenguatge en la creació —allò que dèiem abans sobre com nosaltres fem nostre aquest món físic que no sabem on comença i on acaba, a partir del llenguatge, a partir d'una cosa que ja esmentava Lluïll, l'alè, la capacitat que tenim, l'aire que respirem, que convertim en llenguatge i que compartim, i amb què fem nostra la realitat que tenim al voltant. Aquesta idea de mirar en profunditat, de ser constant, aquesta idea de veure el paper del llenguatge com a configurador del món; i el potencial de la imatge per desxifrar-lo, aquesta força de la mirada, és fonamental.

Ara bé, això que és determinant en la proposta poètica, social i cultural de l'autor alemany, quan es va traslladar a l'exposició de Barcelona a la qual em refereixo, es va convertir en una acumulació enorme de papers, fotografies, diaris, vídeos, etc., en els quals jo era incapaç de descobrir res. Què hi va passar? S'hi va produir una reducció extraordinària: allò que és fonamental i extraordinari en l'artista va passar a ser un pur fet acumulatiu. Així l'exposició es reduïa a un eslògan: "Pedagogia radical, democràcia directa i plàstica social". De la potència poètica i transformadora només en quedava això. Fora del seu context, fora d'aquesta tradició que jo he intentat resumir però que tanmateix és importantíssima, Beuys queda reduït a un mer pamflet. En aquest cas, l'exposició no complia allò que és determinant, que és fer veure com es produeix i es fa possible el procés poètic col·lectiu que proposa Beuys. Per tant, ens trobem davant d'una situació en què allò que és fonamental es redueix i s'amaga substituït per l'anecdòtic. L'anècdota preval sobre el fonament. I la funció mediadora de la institució

ha estat, en lloc d'aclaridora, ideològica.

M'atreviria ara a proposar unes conclusions, unes conclusions —més aviat provisionals— per tal de poder plantejar-nos quines són les dificultats amb què ens trobem i que hem de superar, sobretot en el camp de l'art, per avançar amb ambició. És a dir, crec que cal mirar de nou i en profunditat l'objecte artístic, la mostra, el fet poètic, les realitats que són fonamentals, i apuntar les qüestions que les amaguen i el lloc on es troben. Primer, penso que manca *experiència visual*, és a dir, no aprofundim prou amb la mirada, ens quedem en l'anecdòtic, i ens falta ambició i rigor, ens falla la capacitat de mirar a fons. També hem de tenir present que ens trobem amb la dificultat que l'exposició no és un fet mecànic, sinó un procés humà, de ritualització, i per tant, és un procés molt complex, amb molts actors i mitjans i, al capdavant, col·lectiu. L'exposició no s'esdevé a partir d'una senyalització o construint-hi unes vitrines, ni se soluciona penjant unes coses més o menys ben triades i posades a les parets ordenadament. Hem d'aconseguir que tot aquest conjunt que hem descrit, un conjunt de fets i individus, sigui coherent, que tots aquests elements siguin agents actius en el procés de ritualització de manera pertinent per tal que la proposta artística esdevingui finalment pública. Les institucions, els artistes, els visitants... tot

ha de funcionar. Per tant, els elements que intervenen en aquests processos, tant si són institucions com altres tipus de mitjans, han de possibilitar que es realitzi globalment el fet proposat. Així, doncs, cal educar la mirada, superar l'anècdota, l'immediat, per arribar al que és essencial i fonamental. Cal buscar l'excel·lència.

L'artista s'ha d'exposar i ha de prendre riscos, ha de ser capaç de superar les pròpies contradiccions per arribar tan lluny com li sigui possible. Les institucions mitjanceres han de triar bé —no tot ha de passar—; han de garantir llibertat, però han d'oferir autoritat. Si les institucions no tenen autoritat, no anirem bé i no podrem prosperar ni créixer. I, evidentment, el receptor s'ha d'esforçar per mirar, críticament, i garantir-ne el consens. Totes aquestes dificultats són el que ens ha de permetre que l'objecte, la mostra o el fet poètic esdevinguin un element constituït de la nostra Esfera Pública.

Jo tinc molts dubtes perquè ara mateix no veig exemples que m'il·lusionin. No és que sigui pessimista, perquè veig, també, molta gent que s'hi esforça, veig que passen coses —al nostre país, sobretot fora de Barcelona—; hi veig treballs força engrescadors, però, si miro el context oficial, em trobo una mica perdut.

Per acabar voldria llegir una dita històrica que resumeix algunes de les qüestions que hem tractat: “L'home savi no ens pot mentir perquè és un home bo: en parlar bé —en el nostre cas, exposar bé— n'hi hauria prou per guiar l'auditori a la veritat i a la virtut —i, al mateix temps, a la bellesa”.

Moltes gràcies.

Amatent a l'interès i a les preguntes que em comporta aquesta exposició, puc afegir i contestar que tots els actors en aquest procés haurien de tenir autoritat. Autoritat no vol dir tenir poder o exercir les accions amb violència; autoritat es podria exemplificar com en cas que vas al metge i, si el metge té autoritat, quan surts de la consulta tu et prens les pastilles que t'ha recomanat. Això és el que hauria de ser l'autoritat, parlo d'una autoritat moral.

És a dir, en la mesura que jo humanitzo el meu entorn, el que faig és adjuntar a un material, que d'entrada no és res, uns valors que tenen un sentit per a mi i els altres. Després veurem si aquests valors són d'una manera o d'una altra o són positius o negatius en cada

situació concreta. Finalment seran, però, aquests valors els que confegeixen autoritat. L'artista que és reconegut i esdevé un element de referència per la seva capacitat de proposar-nos algunes coses que ens sorprenen i milloren, acaba tenint autoritat. Si no hi ha aquesta autoritat, la meua llibertat no té sentit, en el fet que jo m'oposo a alguna cosa. Fer el que em doni la gana no és res; autoritat és que hi ha una cosa que s'enfronta a la meua llibertat i aquesta cosa és una cosa sòlida, no és una ximpleria, és una cosa que està acceptada, que està assumida i, per tant, és el que em dona força per poder-la trencar i així em permet fer un pas endavant.

Autoritat és, per exemple, el científic que sap moltes matemàtiques i algú que, amb total llibertat, li diu: "Escolti, vostè s'equivoca. Això que apunta està equivocat i en lloc de fer-ho així ho ha de fer d'una altra manera". Jo puc fer aquest pas endavant lliurement quan davant meu hi ha algú que m'ofereix una cosa que jo sé que és important i que té un valor. Aquesta és l'autoritat a què em refereixo. Autoritat vol dir matèria, matèria sòlida assumida socialment, assumida en la comunitat. El problema que tenim nosaltres és que les nostres institucions no tenen autoritat. Ningú els fa cas. Si vols saber alguna cosa, t'adreces a un amic; si no, on et pots adreçar? Per això posava l'exemple del cas del centre d'arts Santa Mònica: quan un edifici de referència en un moment determinat a Barcelona, sortia a tots els catàlegs d'arquitectura internacionals i que era un element que explica la cultura viva d'uns anys, acaba sent un lloc del qual no saps ni on és la porta d'accés ni on és la sortida... quina autoritat té, aquesta institució, si no és capaç de mantenir el seu propi patrimoni?, quina autoritat trobem en les institucions que proposen moltes exposicions que no saps on comencen ni on acaben i que persegueixen interessos immediats i espuris?, quina autoritat tenen?, quin sentit té acumular i mostrar tota una pila de materials si no transmeten allò que els és fonamental i intrínsec?, com em puc desenvolupar jo, com a individu, si no tinc referències sòlides, si no tinc uns elements amb els quals em puc barallar?, on puc exercir la meua llibertat, si resulta que tot està diluït? Ara ho veiem amb la pandèmia: els metges diuen "feu això o feu allò altre" i la gent fa el que li sembla. Aleshores, on és l'autoritat?, qui en té de debò? Si els metges tinguessin autoritat, jo por-

taria mascareta ara en aquesta ponència, per exemple. És a dir, el problema no és que no hi hagi *llibertat*, és que no hi ha *autoritat*. Si l'Estat espanyol tingués autoritat, nosaltres no seríem independentistes, perquè ens haurien convençut de la bonança de l'Estat que ens mana. Necessitem uns referents forts, i avui dia, en el camp de l'art, és molt difícil trobar-los.

Jo vaig ser a l'última Documenta de Kassel. Ara està de moda fer "art polític". Però quan l'art pretén ser "polític", l'art se'n va a fer punyetes. Més "polític", menys "art", i tot i que pugui semblar una contradicció, de fet, el "gran art" sempre és "polític". El treball artístic sempre és polític, de la mateixa manera que posar un nom, donar sentit a una cosa, en un context concret i en una situació precisa, és sempre fer política. Jo poso aquest nom, acceptant les condicions que em venen donades, i posant aquest nom estic exercint la meva llibertat i al mateix temps intentant imposar la meva autoritat. I això és fer política. Llibertat i autoritat són dues coses que van lligades, és com l'obra i l'exposició, que també van lligades. En el camp de l'art no podem separar una cosa de l'altra. Una altra cosa és que digui: "Faré una exposició de llibres". D'acord, els donaré a conèixer. Però en el camp de l'art, el que és fonamental és la capacitat poètica de transformació de la realitat de la proposta, i això s'exerceix exposant-se i enfrontant-se al fet col·lectiu que m'implica. Això és el que es veu en l'escultura de Zadkine, que posa els pèls de punta. Nosaltres som lluny d'això, però imagineu-vos els holandesos que viuen a Rotterdam, que ho tenen a tocar.

Bé, ja n'hi ha prou.

Enric Franch nascut a Barcelona el 1943, és dissenyador industrial independent des de 1968. Responsable de DPC Disseny i Produccions Culturals, agència de serveis de disseny de producte, disseny global, comunicació i gestió de projectes relacionats amb el patrimoni i el sector cultural. Ha escrit un gran nombre d'articles en nombroses revistes especialitzades, catàlegs i publicacions, i ha impartit cursos, seminaris i xerrades sobre disseny, comunicació, exposicions i museus a diferents llocs dintre i fora del país. Activitat pedagògica a Elisava, Escola Superior de Disseny de Barcelona des de 1985 fins al 2006. Comissari de la Primavera del Disseny de Barcelona els anys 1995 i 1997, així com del Fòrum Internacional Barcelona Primavera del Disseny el 1997. Des de la perspectiva de la problemàtica expositiva cal destacar el treball de projecte i d'organització del programa *Exhi-Visions* un conjunt de conferències, textos i dades complementats amb una exposició itinerant, sobre les qüestions que giren a l'entorn de la mostra realitzat al CERC de la Diputació de Barcelona el juny de 1989. Ha realitzat un nombre considerable d'exposicions sobre temes i subjectes molt diversos. Entre 1990 i 1999 va dur a terme projectes d'imatge institucional, implantació, la conceptualització i el condicionament museogràfic de museus a Canàries i Astúries. Treballa regularment col·laborant amb Antoni Muntadas en la presentació dels seus treballs. Darrerament va proposar el programa per a deu exposicions *Camins Encontres. Col·lecció, obra, exposició i procediments a la Fundació Suñol*, on va fer una intervenció sobre l'obra de Rabascall i una altra sobre l'obra de Miralda.

Martin Grossmann

amb la col·laboració d'Arthur Lauriano do Carmo
Fòrum Permanent
www.forumpermanente.org

Introducció

Un gran diferencial d'aquesta interpretació en línia és que l'entorn digital no té parets, sostre ni terra, ni tan sols porta en si mateix cap referència espacial analògica. Les "superfícies" de projecció que componen la videoinstal·lació no es consideren simplement "pantalles" sinó suports, entitats projectives que activen l'estat de consciència del visitant, actuant també com a fantasmagoria dels referents principals, l'acadèmia i la universitat. Immersos en una polifonia instigadora, aquests conjunts projectius, i també

cada projecció, són singularitats en l'espai; d'aquí ve la necessitat que el lloc tingui sis reproductors de vídeo que actuen simultàniament.

Martin Grossmann, *Cons/ciència | sobre l'acadèmia*¹

About Academia I-II, uma Interpretação Online, 2011-2017 (2021), un projecte de l'artista català/espanyol Antoni Muntadas, s'exposa entre el 30 d'abril i el 31 de desembre de 2021, en un lloc exclusiu en el web aboutacademia.iea.usp.br/. Juntament amb l'artista, el Fòrum Permanent (FP) va induir, va produir i va desenvolupar aquesta versió d'*About Academia* mitjançant una associació amb l'Institut d'Estudis Avançats (IEA) de la Universitat de São Paulo (USP) i la Biblioteca Brasileira Guita i José Mindlin, també de la USP. El projecte té el suport financer del Govern de l'estat de São Paulo, a través de la Secretaria de Cultura i Economia Creativa, per mitjà del Programa d'Acció Cultural (ProAC).

Originalment concebuda per a la galeria principal de la Biblioteca Brasileira, a causa de la pandèmia l'exposició es va traslladar a la virtualitat. A partir de la seva experiència en l'ensenyament superior nord-americà, l'artista Antoni Muntadas va concebre aquest projecte el 2011 —i l'ha estat desenvolupant des de llavors—, quan se'n va fer la primera exposició en una de les galeries del Carpenter Center de la Universitat Harvard a Boston, Estats Units. Des d'aleshores, el projecte s'ha fet en altres versions en diferents espais culturals de ciutats com Amsterdam, Baltimore, Vancouver, Sevilla i Granada.

Aquest projecte de Muntadas aborda el paper i la funció de les universitats actualment, el lloc de l'art en aquest context i la relació entre l'acadèmia i la universitat, entre el que és públic i el que és privat, entre la tradició i la contemporaneïtat, així com el futur de les universitats i també la interdisciplinarietat, incloent-hi les complexes relacions que s'estableixen entre la producció de coneixement i els interessos econòmics que influeixen en l'ensenyament en les diferents formes de pedagogia. Això es basa en entrevistes fetes per Muntadas a professors i estudiants, la majoria d'universitats de l'Ivy League del nord-oest dels Estats Units.

Per primera vegada aquest projecte té lloc en el Sud Global (que inclou l'Amèrica Llatina) i en la virtualitat,

¹ Text curatorial de l'exposició en la virtualitat *About Academia I-II, uma Interpretação Online, 2011-2017 (2021)*, d'Antoni Muntadas. aboutacademia.iea.usp.br/

amb tots els materials traduïts al portuguès, en una versió bilingüe (espanyol-portuguès). En el lloc web *about-academia.iea.usp.br*, totalment produït al Brasil pel Fòrum Permanent, a més de l'exposició és possible accedir a les quatre taules rodones que van tenir lloc el 30 d'abril, el 10 de maig i el 19 de novembre del 2021, i a les dues publicacions bilingües amb les transcripcions completes de les intervencions dels entrevistats, entre ells Noam Chomsky, David Harvey, Carol Becker i Ute Meta Bauer, a més dels estudiants. Per problematitzar i contextualitzar aquest debat crític llançat per *About Academia*, el Fòrum Permanent i l'Institut d'Estudis Avançats de la Universitat de São Paulo van organitzar quatre taules de debat, amb diferents temes, a les quals van convidar interlocutors importants, com l'activista i filòsof indígena Ailton Krenak, el filòsof i exministre d'Educació Renato Janine Ribeiro, l'educadora i exsecretària d'Educació de l'estat de Minas Gerais Macaé Evaristo, l'antropòleg cultural argentí Néstor García Canclini, la biomèdica i ambaixadora de la Ciència al Brasil, Helena Nader, l'epidemiòleg i exrector de la Universitat de Bahia Naomar de Almeida, l'arquitecte Guilherme Wisnik, l'antropòloga cultural i crítica literària Érica Peçanha, el biòleg Marcos Buckeridge, la científica i exrectora de la Universitat Federal de São Paulo Soraya S. Smaili, i altres convidats estrangers de diferents parts del món (Estats Units, Anglaterra, Colòmbia i Japó).

L'expositiu

Màquines per exposar: els museus

Els museus són dispositius especialment dissenyats per a l'expositiu. A partir de mitjans del segle XVIII, Europa va assistir a una veritable transformació sociopolítica i cultural, així com econòmica, subvencionada en gran mesura per l'avanç del colonialisme. Simbòlicament, la referència més gran en aquest moment és la Revolució Francesa, que, en la declaració del 30 d'agost de 1792, va anunciar que els museus eren propietat de la comunitat. Cosa que en realitat mai no va passar. Un repte que continua obert.

En aquell moment històric es van fer canvis institucionals i estratègics importants. A l'acadèmia/universitat això està representat per l'aparició de disciplines noves i especialitzades com la filosofia i la història de

l'art, i també la museologia, la fita inaugural de la qual és la publicació de l'obra *Museographia*, de Caspar Friedrich Neickelius, l'any 1727. Les acadèmies d'art, literatura, arquitectura i ciència també són referències importants en aquest context.

Malgrat que els museus i les seves exposicions continuaven mancats, en gran mesura, de coherència, i que l'accés hi estava restringit a l'oligarquia, als privilegiats, aquestes noves circumstàncies van donar lloc inevitablement a noves vocacions (per exemple, la de conservadors qualificats) i a nous tipus de dinamisme intern (originats per les demandes dels usuaris interessats, els seus "propietaris"). En el cas de les acadèmies, els salons i els concursos van transformar les galeries en arenes de discussió i centres d'innovació limitada.

Aquest esperit de l'època va establir el neoclassicisme com a estil per als museus i altres edificis públics en general. Després de les guerres napoleòniques, la consciència nacional associada a l'idealisme clàssic va adquirir protagonisme, especialment a Alemanya, fortament influenciada pel pensament de Gottfried Leibniz, Johann Wolfgang von Goethe, els germans Humboldt i d'altres. Aquest nacionalisme volia que la nova generació d'alemanys tingués les millors qualitats de tots els europeus. El museu seria així un dels dispositius principals en aquest

procés de formació d'aquesta ciutadania alemanya idealitzada. Es van dissenyar i construir museus nacionals de diferents tipus, i també configuracions urbanes úniques, com l'Illa dels Museus de Berlín i el quadrilàter de museus de Munic, per mantenir la referència germànica.

És a dir, a més del fet que l'expogràfic tingui com a referència el museu, la seva actuació i centralitat s'amplia amb la creació de contextos expogràfics que, igual que el museu, perduren fins als nostres dies.

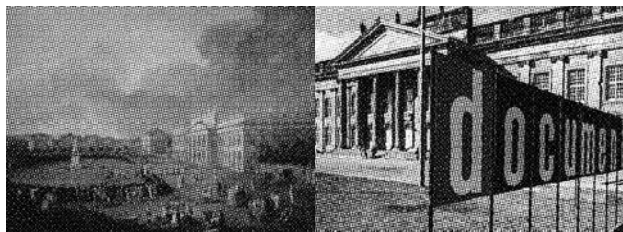
Entre aquests contextos podem esmentar l'Illa dels Museus de Berlín (1830); el Districte dels Museus de South Kensington, a Londres (1857); les mateixes exposicions universals del segle XIX i de principis del XX; els parcs museístics urbans, com el d'Ibirapuera a São Paulo (1954), i els parcs allunyats dels grans centres urbans, com el de l'Illa dels Museus d'Hombroich a Alemanya (1983), prop de Colònia i Düsseldorf, i l'Inhotim, a Minas Gerais a Brasil (2006).

El neoclassicisme es va convertir en el paradigma gràcies al colonialisme i a la rivalitat econòmica,

simbòlica, científica i cultural entre les principals potències imperialistes europees. Així, assistim a processos similars que tenen lloc gairebé simultàniament al Regne Unit, a França, a Espanya i a Rússia, i després als Estats Units, a més de les repercussions en colònies europees com el Brasil, un dels nombrosos fills bastards de la civilització occidental.

Sobre el paradigma del cub blanc, entenem que no és el moment d'entrar en detalls, ni en relació amb la seva aparició ni amb la seva consolidació, atès que és més conegut entre nosaltres per la seva proximitat històrica i per la seva influència i el seu poder permanents, malgrat les significatives accions, processos i moviments "antimuseu", antihegemònics, plurals i diversos que van desenvolupar i desenvolupen la crítica necessària d'aquests processos totalitzadors.

Es planteja aquí el cas del Museu Fridericianum a Kassel, perquè resumeix molt bé aquesta continuïtat històrica que es perpetua fins i tot després de les guerres i altres processos traumàtics, com la divisió d'Alemanya a la postguerra.



Johann Heinrich Tischbein el Vell, *La inauguració del monument al Landgrave Friedrich II de Hesse-Kassel davant del Museu Fridericianum el 1783*, oli sobre tela, c. 1783-1789, Museumslandschaft Hessen Kassel ('Galeria de quadres dels antics mestres').

Primera exposició d'art contemporani Documenta a Kassel, l'any 1953 (foto: Werner Lengemann).

El Fridericianum va ser el primer museu dissenyat amb aquesta finalitat. No és un "pura sang", ja que originalment contenia una biblioteca, a més d'un museu. No és mera coincidència que la realització d'aquest projecte per l'arquitecte Simon Louis du Ry el 1779 correspon temporalment als primers salons d'arquitectura promoguts per l'Acadèmia Francesa d'Arquitectura en la

mateixa època, que fomentaven projectes per a diferents finalitats, entre les quals hi havia els museus. A les illes Britàniques, una mica més endavant en el temps, també es van fomentar nous museus i contextos expogràfics.

Malgrat això, per explorar millor aquesta relació entre els paradigmes i les paradoxes que guien la nostra comprensió del que és expogràfic actualment, suggereixo deixar de banda momentàniament la linealitat del Powerpoint i explorar una navegació una mica més audaç que es produeix dins d'un hipercub.

Us recordo, però, que el cub blanc, malgrat la seva clara limitació al 3D, és una experiència espaciotemporal que ja requereix graus d'abstracció més exigents que el paradigma neoclàssic, que, com sabem, es continua basant en el llegat clàssic grecoromà. El cub blanc, malgrat que està intensament influenciat pels paràmetres de la Il·lustració, va ser en gran mesura idealitzat per les propostes i els coneixements modernistes i, per tant, té influències, entre d'altres, dels processos de desmaterialització de l'art que es produeixen al llarg del segle xx.



Navegar per l'hipercub

Comencem el nostre recorregut per l'hipercub² en el cub dedicat al paradigma del "cub blanc" del museu modernista [1r cub]. Transposant l'anagrama "problema dels tres cossos" present en el cub anterior, entrem al [2n cub] "retrocedint" a l'entorn del paradigma museístic "neoclàssic" de l'època de la Il·lustració. La imatge que dona accés al cub següent és l'anagrama "*ceci est vraiment un musée*".

Entrem així en l'ambient de l'antimuseu.³ [3r cub].

L'antimuseu rescata una estratègia d'avantguarda. La intenció ha estat començar amb el paradigma, però

² *The Stranger's Guide to the Museum Galaxy, a hypercube demo movie.* Concepte, guió i disseny: Martin Grossmann. Modelatge en 3D, imatge en moviment i renderització: Pedro Pérez Machado. Novembre de 2015. Primera aparició: *Perspektiven 15, A Conference on the Humboldt Forum, all about Museums, Media and People*, el desembre de 2015, Berlín, Alemanya. Veure enllaç web 1)

³ Concepte que exploro des del canvi dels anys vuitanta als noranta, quan vaig fer el doctorat a Anglaterra. Martin Grossmann, *Museum Imaging, modelling modernity* [tesi doctoral], Universitat de Liverpool, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, 424 pàg., 1993. L'assaig original, publicat el 1991, es pot trobar al web del Fòrum Permanent: Veure enllaç web 2)

mitjançant la reversibilitat discutir la paradoxa. L'interdiscurs/anagrama aquí és en realitat per emfasitzar que som, de fet, davant d'un museu; per tant, com podem afrontar aquest museu?, aquesta tradició? L'avantguarda posarà en primer pla l'element "anti". No en oposició, necessàriament, sinó com a contrapunt. Així, doncs, aquí presento alguns exemples d'antimuseus que podem trobar en la història dels museus.

1. Comencem per la **casa museu** de John Soane a Londres (1792-1824). Ell no es va preocupar pel que era real o era còpia i, en acoblar diversos fragments i construir un laberint real, va produir un espai híbrid, un espai que abastava diferents elements. El museu de Charles Wilson Peale —la primera persona que va llançar una campanya per atraure el públic al seu museu als Estats Units— el 1822 va utilitzar elements d'atracció i els mitjans de comunicació per emfasitzar el museu com un espai públic, com també ho va fer Walt Disney i el seu Disneyland el 1955... d'una manera més accentuada, sense la rereguarda de la ciència. Tots dos ens recorden que l'entreteniment de les masses està relacionat amb la societat de l'espectacle, que, entre d'altres, ens va deixar el llegat de les grans exposicions universals i els seus efectes: per exemple, les biennals i fins i tot la documenta i les fires d'art...
2. El **Crystal Palace** ('Palau de Vidre') (1851) va iniciar una trajectòria contrastada (més àmplia i transparent) respecte a la museística i, per descomptat, respecte a l'element fotogràfic: un mitjà molt esmunyedís que avui encara es transforma constantment en altres coses i sempre en plural, com els nous mitjans. L'**Outlook Tower** ('Torre de Perspectives') (1892) a Edimburg, de Patrick Geddes, és un aparell d'accés i coneixement. Una estratègia similar, però a una altra escala, és la que representa el **Museum of Tomorrow** ('Museu del Demà') (1930) a Nova York, un projecte de Clarence Stein, projectat però mai construït. I per acabar el recorregut en aquest tercer cub, dos antimuseus al Brasil: el **Museu d'Art de São Paulo (MASP)**, de Lina Bo Bardi (1963), i el **Museu d'Art Contemporani de Niterói (MAC-Niterói)** (1996), de Niemeyer.
3. Entrem en un altre "cub" [4t cub] i comencem, així, una navegació per diferents tipus de museus —una

tipologia per als museus d'art en la contemporaneïtat— diferents del cub blanc, inspirats en l'antimuseu [4t i 5è cubs].

4. **Els museus no objectius.** Tenen com a obra arquitectònica central el **Guggenheim** de Nova York: el Museu de la Pintura No Objectiva. Parteixen de la influència de l'art abstracte i de la influència de la psicologia analítica (al principi), moguda pel desig de transcendir el cub blanc, que en aquest cas és el museu "objectiu". Un altre exemple: la Capella Rothko a Houston. Es pot estendre també a alguns museus dissenyats per arquitectes japonesos, com ara el Museu d'Art Chichu de Tadao Ando (2004) o el Museu d'Art Teshima, dissenyat per l'arquitecte Ryue Nishizawa i l'artista Rei Naito, inaugurat el 2010.
5. **Museus gairebé transparents, però alhora eteris,** com la Neue Nationalgalerie ('Nova Galeria Nacional') a Berlín (1962-1968) i la nova ala per al Museum of Fine Arts, Houston ('Museu de Belles Arts de Houston') (1953-1974), tots dos de Mies van de Rohe. Però abans tenim la primera Documenta, comissariada per Arnold Bode. L'expositiu aquí s'assembla molt a l'expositiu de la de Mies van der Rohe. Després de les barbaritats que van patir Europa i algunes altres parts del món, aquest tipus de museu d'art és una mena de lloc sagrat, una nova classe de temple (modern, però relacionat amb els temples d'art de la Il·lustració, com l'Altes Museum, 'Museu Antic', de Schinkel).
6. **El museu immaterial.** **André Malraux, Aby Warburg, Paul Otlet** i més enllà: en la virtualitat, noves dimensions encara per explorar (el Fòrum Permanent n'és un exemple, també). És, alhora, museu / arxiu / hipertext / inter i hipermèdia.
7. **Espais d'artistes i arquitectes,** com l'*atelier* de Brancusi, la intervenció de Duchamp en els expositors (exposicions surrealistes de 1938 i 1942), el Lissitzky Abstrakte Kabinett (1927) (Hannover) i el Prounenraum ('Saló del Proun') (1923), Schwitters Merzbau (1923), Gerrit Rietveld's Schröder House (1924), Frederick Kiesler's Art of This Century Gallery per a Peggy Guggenheim a Manhattan, Nova York (1942) i Cy Twombly Gallery: The Menil Collection de Houston (1995).
8. **Els museus com a laboratoris.** Accions experimentals, discursives, crítiques, educatives i polítiques al

seu interior: des de la crítica institucional dels anys seixanta i setanta del segle xx i les pràctiques curatorials experimentals (Szeemann, Zanini, Hofmann, Hultén, Leering) fins als programes socials educatius polítics globals desenvolupats per figures clau del sistema artístic actual, com Manuel Borja-Villel al Museu Reina Sofia de Madrid, Charles Esche al Van Abbemuseum d'Eindhoven o Paulo Herkenhoff al Museu d'Art de Rio (MAR) (vegeu *Radical Museology* de Claire Bishop).

9. **Centres culturals.** Un nou dispositiu cultural llançat per André Malraux a França a finals dels anys cinquanta del segle xx quan era ministre d'Afers Culturals de Charles De Gaulle (pas del [4t cub] al [5è cub]).
10. **Museus-pavellons o museus-caixes.** Projectes com el de Renzo Piano a Houston (Menil Collection), Forth Worth (nova ala del Kimbell Art Museum) i Dallas (Nasher Sculpture Center); el Pavelló de la Biennial de São Paulo, de Niemeyer, i el Beaubourg, de Richard Rogers i Renzo Piano, entre d'altres.
11. **Museus desconstructius.** Zaha Hadid, Eisenman, Liebeskind, Tschumi...
12. **Espais híbrids / antropofàgics / esdevenimentals,** com el Museu d'Art de São Paulo (MASP), de Lina Bo Bardi (1959-1968), o el Centre Cultural São Paulo, d'Eurico Prado Lopes i Luiz Telles (1979-1986).
13. **Museus de la bellesa.** Aquesta tipologia es relaciona amb algunes de les anteriors, però es va crear per abastar en particular el Museu d'Art Kimbell, de Louis Kahn (1972), a Forth Worth (bastint un pont amb l'increïble Institut Salk, a La Jolla, Califòrnia, 1959-1967). En el cas del Museu d'Art Kimbell, l'efecte de transcendència s'assoleix per mitjà d'una equació espaciotemporal molt precisa, que relaciona l'art clàssic, la llum natural, diversos materials a més del formigó i un ritme de banda sonora espacial mitjançant l'ús de volums modulars. Al costat del Kimbell, a la mateixa petita ciutat de Texas, Forth Worth, hi ha el Museu d'Art Modern de Tadao Ando (2002), inspirat en els volums i les formes de la Brasília de Niemeyer. També hi ha un altre exemple de precisió en l'elecció de les proporcions i els materials, que és el Pavelló de Barcelona, de Mies van der Rohe.
14. **Environmental media museums** (museus mediam-bientals mediàtics). Museus de la ciència o temàtics,

com el Museu del Demà, que es va inaugurar quan Rio de Janeiro va ser seu del Campionat Mundial de futbol. Altres exemples en són el Museu del Futbol i el Museu de la Llengua Portuguesa, tots dos a São Paulo, i als Estats Units, el Newseum (2008). Tots estan relacionats amb Ralph Appelbaum Associates: “Crea exposicions museístiques premiades, centres de visitants i entorns educatius que exploren la història natural, les ciències físiques, la història cultural, social i corporativa, els esports, el patrimoni de marques i les belles arts”.

15. **Museus antropològics i etnogràfics.** El Museu Pitt Rivers a Oxford, Regne Unit (1886); el Museu Antropològic Nacional a la Ciutat de Mèxic (1964); el Museu d'Antropologia d'Arthur Erickson, al campus de la Universitat de la Colúmbia Britànica (UBC), a Vancouver, Canadà (1976), i el Museu de l'Or a Bogotà (1939).

Entrem al [6è cub], en el qual es presenten **sis imatges relacionades amb altres pobles del planeta i, per tant, amb diferents cosmologies, és a dir, altres formes culturals i altres coneixements del món i de les coses.** El monòlit de la pel·lícula 2001: *Una odissea a l'espai* és una obertura per al dubte i el misteri que suscita aquesta gran obra d'art del segle xx. Els altres dos cubs restants els deixem per a una altra ocasió.

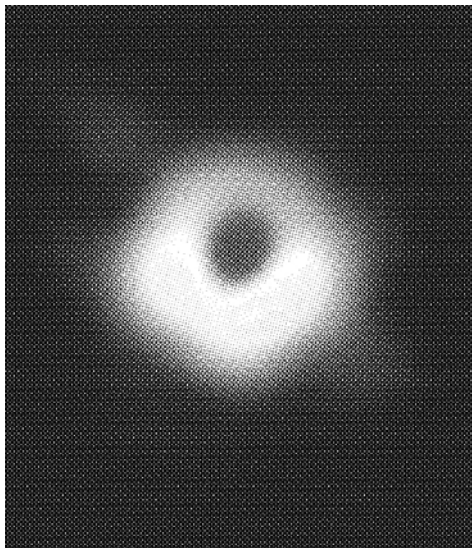


Espai exterior | Espai “Sideral” | Outerspace | Side-Real

Què fa que l'Univers es desintegri? Com és que la majoria de la matèria de l'Univers és invisible? Per què no tenim notícies d'intel·ligències extraterrestres? Els astrònoms intenten respondre aquestes preguntes tan difícils —i resoldre molts altres misteris còsmics— construint telescopis més grans

i millors. No tan sols uns telescopis que capten la llum visible, sinó també uns telescopis que capten la llum de totes les parts de l'espectre, des de les ones de ràdio fins als raigs gamma. Analitzant aquesta radiació, els astrònoms poden deduir grans quantitats d'informació. Els darrers anys, els astrònoms han començat fins i tot a estudiar l'Univers de maneres que no depenen en absolut de la llum. El resultat de tota aquesta activitat és que, per primer cop, tenim una bona comprensió de la història i el destí final de l'Univers. I d'un a un aquests misteris còsmics comencen a ser resolts...

Steven Webb, *New Eyes on the Universe: Twelve Cosmic Mysteries and the Tools We Need to Solve Them* (2012).



La col·laboració de l'*Event Horizon Telescope*, un conjunt de vuit observatoris de ràdio instal·lats en sis muntanyes que abasten quatre continents, que actuen junts com a fragments d'un únic mirall. [...] L'esforç va produir uns resultats espectaculars quan va capturar la primera imatge d'un forat negre, mostrada a les portades

dels diaris de tot el món i ara impresa en gran format en el Museu d'Art Modern de Nova York.

Peter Galison, *Agujeros negros: Al límite del conocimiento*.⁴

⁴ Documental de Netflix (2021): *Veure enllaç web 3)* pàg. 149.

Igual que l'espai exterior ens envolta, també ho fa la virtualitat. La imaginació, l'imaginari humà, els somnis i, en certa manera, l'actuació de l'inconscient col·lectiu, es reflecteixen en aquest "espai exterior", en aquesta "realitat virtual", en aquest espai "lateral-real" (*side-real*) de dimensions múltiples.

Ha estat així des del principi de la nostra existència i en el desenvolupament posterior del procés civilitzador occidental. No m'aventuraré a parlar d'altres cosmolgies, ja que no tinc els coneixements ni les experiències necessàries per fer-ho, però la nostra llar primordial, la cova, ja evidencia la ubiqüitat de la virtualitat des del principi, com explora Werner Herzog en la seva pel·lícula *La cova dels somnis oblidats* (2010). Un altre exemple interessant que cal esmentar aquí és el llibre *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* ('La caiguda del cel: Paraules d'un xaman yanomami'), escrit pel xaman narrador yanomami David Kopenawa i l'etnòleg i escriptor francès Bruce Albert, tal com ho descriu un altre etnòleg, Eduardo Viveiros de Castro.

De la cultura produïda a la caverna a la cultura que interfereix en la naturalesa que ens és donada, produint mutacions constants, siguin conceptuals, vivencials, de valors o físiques, com indica Vilém Flusser al seu llibre *Natural:mente: Vários acesos ao significado de natureza* (1979), tenim diversos moviments i moments significatius, sobretot quan analitzem la trajectòria de la civilització occidental. Diferents camps del coneixement estudien aquesta trajectòria; amb tot, aquest no és el nostre enfocament en aquesta ocasió.

La crisi a què s'enfronta la ciència des de fa molt de temps, abans de l'atac sistemàtic que pateix actualment, es deu en gran mesura a allò que Flusser descriu en aquest llibre, inspirat, entre altres autors, en Ortega y Gasset i Edmund Husserl. Tot i que, històricament, el coneixement occidental s'ha basat en una cosmologia física copernicana i newtoniana, el coneixement científic s'ha ocupat sistemàticament de les regions en què

l'home està implicat com a part interessada, per la qual cosa, segons Flusser, aquesta distinció fictícia entre l'objecte cognoscible i el subjecte del coneixement és insostenible. En aquestes situacions, l'home és simultàniament objecte i subjecte del coneixement, com afegeix Flusser:

En altres termes, la ciència va prenent autoconsciència com a activitat d'un home inserit en la realitat i interessat a modificar-la, i ja no alimenta la il·lusió de ser la mera disciplina d'un home que transcendeix la realitat. (Flusser, 1979: 143)

Tenint en compte aquesta afirmació, el que ens interessa més aquí és explorar alguns matisos del pas de la Cultura Material a la Cultura a la Virtualitat, cosa que implica un exercici de transcendència “responsable” de la realitat, prenent explorar altres possibilitats per a l'expogràfic. Per fer-ho recorrem a un estudi de cas, que és un *site-specific*: la instal·lació en línia *About Academia*, de Muntadas, portada a terme al Brasil, més concretament, a la Universitat de São Paulo, des del 18 d'agost de 2017, quan l'artista va compartir, en una conferència, aquest projecte seu amb científics i altres intel·lectuals i investigadors vinculats a l'Institut d'Estudis Avançats d'aquesta universitat.

La pandèmia/pandemoni ha reforçat la necessitat d'afrontar els reptes que la cultura de la virtualitat planteja a la humanitat. Amb la pandèmia hem deixat definitivament de ser moderns. La ciutat ja no és un imperatiu. Comencem a operar valent-nos d'una condició híbrida, fortament ancorada en el que és virtual, atès que el telèfon mòbil, l'ordinador, la tauleta i el rellotge intel·ligent (*smartwatch*) operen com a dispositius d'organització de la realitat, substituint o emulant els ambients urbans i les institucions, que encara estaven clarament actives i eren incondicionals en la prepanidèmia, i que avui, en canvi, actuen en les esclatxes, en els períodes de bonança pandèmica.

A contracor, impositivament, amb la pandèmia ens vam veure obligats a operar en la virtualitat. I sense opcions, perquè som totalment dependents de les aplicacions i el programari, i dels sistemes operatius desenvolupats i operats per GAFAM, els gegants de la web:

Google, Apple, Facebook, Amazon i Microsoft. Aquesta dependència i els seus mals s'evidencien, sigui en documents com El dilema de la red (2020), de Netflix (per cert, una altra gran empresa d'abast global que domina l'emissió en continu o *streaming*), o sigui per aportacions filosòfiques i teòriques, com la de Byung-Chul Han, amb els seus llibres, de lectura ràpida, en particular *En el enjambre* (2013). Fa temps que es va advertir del control total que aquestes empreses tenen de les dades que cadascun de nosaltres, els usuaris, generem, i el que és pitjor, com aquestes empreses, en aquest espai de temps tan breu, des del llançament comercial d'internet el 1995 fins avui, han desenvolupat un "psicopoder" capaç d'intervenir en els processos psicològics dels seus usuaris, així com en l'economia mundial i l'equilibri geopolític del globus.

La possibilitat de desxifrar patrons de comportament a partir de Big Data significa el començament de la psicopolítica. [...] La psicopolítica s'apodera del comportament social de les masses accedint a la seva lògica inconscient. (Han, 2013: 132-134)

Però en relacionar la virtualitat amb l'espai exterior, potser podem relativitzar o minimitzar una mica aquesta pressió de GAFAM per operar per **empatia** dins d'aquestes estructures totalitàries ja establertes i, un cop més, invertir en l'**abstracció**, com va suggerir Wilhelm Wörringer en la seva tesi exposada al llibre *Abstracció i empatia* (1907). Aquest recordatori és important perquè aquesta obra no solament va influir en la producció dels artistes expressionistes europeus, sinó que també va ser un dels desencadenants dels diversos experiments de l'art abstracte, un altre exemple sorprenent de la potencialitat de la virtualitat. Amplia no tan sols el concepte d'art, sinó també el de percepció humana, ja que l'"espiritual" en l'art (Kandinski, 1996) requereix, una vegada més, l'exercici "responsable" de la transcendència.

En la virtualitat tenim molts graus de llibertat que superen els cànons computacionals establerts, els seus sistemes operatius i les seves aplicacions, i plantilles que dominen totes les esferes del coneixement, inclòs l'art.

⁵ *About Academia e o debate do STEM & STEAM na universidade*, promogut pel Fòrum Permanent, de l'Institut d'Estudis Avançats de la Universitat de São Paulo, i la Biblioteca Brasileira Guita i José Mindlin. Disponible en portuguès a: [Veure enllaç web 4](#))

⁶ A les ciutats de Baltimore, Cambridge i Nova York.

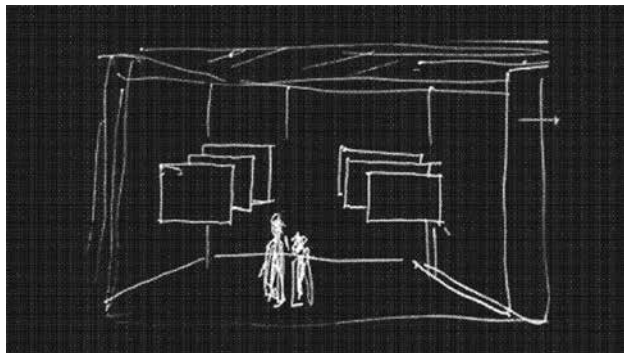
Martin Grossmann

Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar

És una complexitat fascinant per explorar — com vam fer, de manera molt senzilla, amb *About Academia*— una interpretació en línia.

Arthur Lauriano do Carmo i jo exposem breument a continuació el context i el desenvolupament d'*About Academia* al Brasil.

Antoni Muntadas: *About Academia I-II, uma Interpretação Online, 2011-2017 (2021)*



Antoni Muntadas. Diagrama preparatori d'*About Academia I-II*. Impressió de la pàgina web Antoni Muntadas: *About Academia I-II, uma Interpretação Online, 2011-2017 (2021)*. Disseny en línia: Arthur Lauriano do Carmo i Raul Luna. Desenvolupament web: Marcela Mancino.

Antoni Muntadas, durant la darrera conversa pública de contextualització del projecte About Academia a l'Hemisferi Sud,⁵ s'hi refereix com un dispositiu, un artefacte antropològic. L'elaboració ja s'havia fet en les exposicions de Baltimore i Amsterdam, quan Muntadas afirma, també, en una conversa amb el comissari de l'exposició, Niels Van Tomme: "Aquest projecte és un artefacte, gairebé un artefacte antropològic que cal activar. Representa un context determinat i examina qüestions que són rellevants durant un període de temps més llarg i en un lloc determinat. És una eina per obrir un debat" (Van Tomme, 2017: 29).

Mitjançant l'enregistrament d'entrevistes amb professors i estudiants d'algunes institucions educatives nord-americanes,⁶ dues col·leccions diferents de citacions investigades per l'artista i plans seqüència sobre diversos aspectes arquitectònics, sigui des del punt de vista de la tradició o des del punt de vista de l'ús d'al-

guns espais concrets pels estudiants, Muntadas crea una xarxa d'enfrontaments. Les respostes diferents dels entrevistats i altres perspectives se superposen no només en les sis projeccions simultànies que constitueixen la instal·lació, sinó també en les nombroses posicions que adopten quant a les seves ideologies, orígens, desitjos i pràctiques.

El projecte de Muntadas opera en una doble estructura crítica: 1) per mitjà de preguntes de vegades incòmodes que es plantegen directament als entrevistats; 2) per mitjà d'una estructura plàstica en xarxa que transforma una discursivitat lineal captada amb entrevistes, citacions i arquitectura en un camp obert de veus, discursos i presències superposades: un hipertext. Els que parlen no ho fan només perquè els escoltin, com a respostes directes a la pregunta o com a anàlisi d'un tema, sinó que parlen des d'un cos present enmig d'altres cossos presents (el pla fílmic de les entrevistes d'*About Academia* es pot designar com un cap parlant o *talking head*, utilitzat en l'àmbit del periodisme per emfasitzar declaracions).

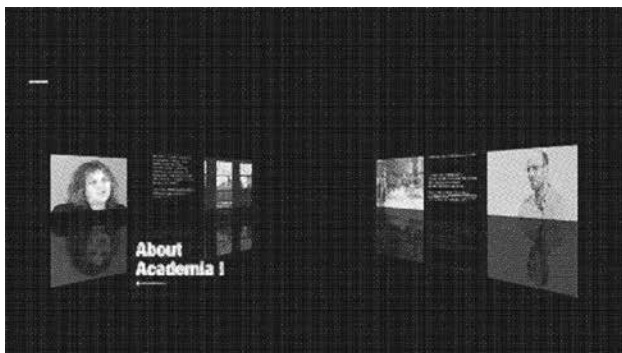
L'*artefacte* emprat per l'artista català, tal com passa en l'etimologia d'aquesta paraula (derivada del terme llatí *art factus*, 'fet amb art'), uneix el pensament (o discursivitat) i la plasticitat (o presència) i porta amb si mateixa una capa indeterminada sobre el lloc on de fet es produeix aquest xoc, que en aquest cas és dins de la seva instal·lació.

Hi va haver dos moments principals per fer possible l'expogografia de l'exposició *About Academia no Hemisfério Sul*. El primer va ser la creació d'una maqueta digital que pogués allotjar el projecte que ja estava engegat, centrat a la sala física de l'espai expositiu de la Biblioteca Brasileira Guita i José Mindlin, a la Universitat de São Paulo. En aquest primer moment, el projecte de la maqueta digital va prospectar la circulació del públic per l'espai i les distàncies necessàries, per al que Muntadas anomena "pel·lícules arquitectòniques": dinàmiques de perspectiva entre el públic, l'espai expositiu i el conjunt de pantalles. Va ser l'inici d'una museografia que es va debatre entre l'equip d'organització del Fòrum Permanent i que es va discutir amb Muntadas. El segon moment, ja durant la pandèmia de la covid-19 i amb tots els espais expositius tancats indefinidament al Brasil, va ser quan es va plantejar la possibilitat de fer una adaptació en

línia de l'exposició. Així, es va suprimir tota l'espacialitat corporal i física entre l'espectador i les pantalles de l'exposició. En lloc d'estructurar un possible recorregut per l'espai, vam estructurar la navegació en l'entorn virtual. El repte del nostre equip juntament amb Muntadas va ser trobar la manera de traduir o interpretar el dispositiu expositiu analògic, físic i presencial en un de digital, en línia i immaterial.

Per fer-ne possible la interpretació en línia, vam intentar mantenir la idea d'un xoc discursiu i multidisciplinari en xarxa, en el qual faríem destacar els encavalcaments que s'haurien produït en l'entorn analògic. Un dels factors principals que van sostenir el projecte de disseny en línia és que no ens hauria agradat crear una metasimulació d'algun espai d'exposició. Ens vam adonar que una de les solucions que s'havien trobat per a un gran nombre d'exposicions que s'havien d'adaptar a les condicions d'una exposició en línia era artificialitzar, o simular, una fisicitat en la virtualitat. En moltes exposicions aquesta solució havia donat lloc a maquetes o versions miniaturitzades d'un entorn real, mitjançant la cartografia digital o altres tècniques de construcció en 3D, de manera que s'havia creat una navegació simulada per espais digitals.

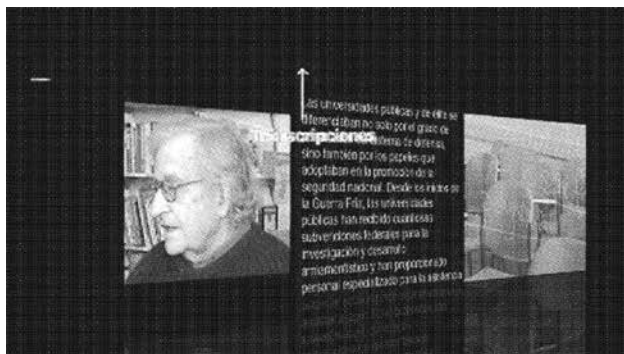
La transposició que nosaltres vam proposar, en canvi, es va fer directament del projecte a l'espai en línia, sense que l'espai virtual fos la representació física de la Biblioteca Brasileira o de qualsevol altre lloc, real o projectat. Quan vam proposar la transposició d'*About Academia* a l'entorn virtual no ho vam plantejar com una simulació de l'espai museològic físic, sinó com una organització hipertextual de tota la informació que la integrava. La idea central era que els espais es recolzaven no en l'artificialitat, sinó en la informació real que contenien, en la singularitat: imatges capturades i no simulacions d'espais artificials. En la direcció oposada a la d'un gran nombre d'exposicions en línia, no buscàvem crear una realitat augmentada o virtual com a suport d'una producció cultural. És a dir, la nostra intenció no era emular "sales", "parets", ni "panells" o "pantalles de projecció".



La instal·lació digital d'Antoni Muntadas *About Academia I-II, uma Interpretação Online, 2011-2017 (2021)*.

Amb l'adhesió de la plataforma virtual es crea una experiència interactiva entre les projeccions i la navegació de l'usuari-espectador, però sense que aquest pugui tenir control sobre la seva exposició. La interactivitat es controla mitjançant la navegació entre les diferents pantalles, però no hi ha control sobre la durada dels vídeos ni sobre l'elecció d'un punt concret de la durada d'aquests. Quan s'entra en l'espai en línia, els vídeos es carreguen aleatòriament en determinats punts d'inici. Després d'entrar-hi, independentment de l'hora que s'hagi triat per fer la visita, els vídeos segueixen una linealitat temporal que es correspon amb la d'un espai físic d'exposició.

Cadascuna de les projeccions té reflexos que s'hi van inserir com a ombres fantasmals del procés d'interpretació en línia. No són una representació d'un espai arquitectònic complet, sinó que ens recorden, o podríem dir que evocuen, el fet que estem veient una interpretació digital. Les reflexions de cadascuna de les projeccions són importants per a la interpretació, en el sentit que les projeccions no són soltes, flotants, en la virtualitat, sinó que formen conjunts projectius: AA1 o AA2, així com AA1 + AA2 (panorama general). Els reflexos reforcen la percepció de la perspectiva creada per una il·lusió digital. És aquesta il·lusió la que els reflexos volen potenciar.



Instal·lació digital d'Antoni Muntadas: *About Academia I-II, uma Interpretação Online*, 2011-2017 (2021). La circulació virtual de l'usuari-espectador permet fer recorreguts diferents pels documents que integren el projecte.

L'ús de parets o panells ens podria portar a considerar una habitació fictícia, una habitació genèrica que l'espai digital permet crear; com ens diu Marc Augé, una mena de no-lloc digital, que es podria referir a qualsevol altra habitació digital del món. Vam intentar crear una interpretació digital no en la generalització d'un espai digital simulat o creant referències a espacialitats analògiques, sinó en la seva singularitat. Allò que només l'espai mateix podia constituir a partir dels seus propis materials. La immersió que es dona a l'espectador té una centralitat en les seves projeccions, davant de les quals és possible una interacció i una circulació a través dels documents que integren el projecte, però l'entorn immersiu que simula un ambient analògic no és present, només es pot imaginar. Emula la seva pròpia fantasmagoria per recordar-nos que l'objectivitat de la informació que conté continua sent simulada per mitjà de codis i algorismes, suggerint i revelant/reafirmant els seus mitjans digitals d'exposició.

La interpretació en línia es va construir sense cap plantilla preexistent, generada per una exposició dels materials que la constitueixen. No s'ha creat a partir de cap maquetació o plantilla prèvia, sinó que s'ha construït des de zero, feta "al peu de la lletra" a partir del seu projecte de disseny i dels seus recursos en línia, i modelada en JavaScript i HTML5 per la jove artista Marcela Mancino, especialitzada en desenvolupament i programació web. El projecte de disseny en línia tampoc no pren

com a referència ni el cub blanc ni la caixa negra, sinó les *n*-possibilitats que permet la virtualitat. Fins i tot els reproductors que emmagatzemen cadascun dels vídeos s'han creat específicament per al projecte i s'executen simultàniament. L'últim repte que vam trobar per fer-ho viable va ser l'estat de transmissibilitat de les xarxes d'internet, que no suporten la transmissió de grans dades d'una manera homogènia. Cada un dels vídeos es va haver d'adaptar per fer possible la transmissió de tots els elements que s'executaven simultàniament en la mateixa interfície.

Potser el fet que aquesta interpretació en línia hagi invertit esforços i recursos en el modelatge d'un espai expositiu singular —que no emulés edificis, sales, parets— està relacionat amb el desig del filòsof indígena brasiler Ailton Krenak, quan afirma que “els murs de les universitats s'han d'enderrocar per l'efecte de les nostres relacions, dels nostres afectes, l'art té aquest do, aquest poder”.

Referències bibliogràfiques

BISHOP, C. (2013). *Radical Museology*. Londres: Koenig Books.

FLUSSER, V. (1979). *Natural:mente: Vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Duas Cidades.

GROSSMANN, M. (1991). “Anti-Museu”. Revista de Comunicações e Artes. São Paulo, vol. 24, pàg. 5-20 (disponible). www.forumpermanente.org/revista/numero-1/museu-ideal/martin-grossmann/o-anti-museu

HAN, Byung-Chul. (2018). *No exame, perspectivas do digital*. Petrópolis: Vozes.

HRISTOVA, A.; BATAKOJA, M. (octubre de 2015). “Frames of Reference: Art Museums as Unique Visual Media”. *Культура/Culture*, vol. 5, núm. 12, pàg. 53-64. ISSN 1857-7725. Disponible a: journals.cultcenter.net/index.php/culture/article/view/181. [Data de consulta: 14 de desembre de 2021].

KANDINSKY, V. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.

⁷ Antoni Muntadas: *About Academia I-II, uma Interpretação Online*.
Participants: Néstor García Canclini (antropòleg, filòsof, catedràtic de l'Institut d'Estudis Avançats de la Universitat de São Paulo), Macaé Evaristo (educador, exsecretari d'Estat de Minas Gerais, Brasil), Ailton Krenak (filòsof, ecologista, lideratge indígena), Antoni Muntadas (artista) i Martin Grossmann (moderador; de l'Escola de Comunicacions i Arts i de l'Institut d'Estudis Avançats, de la Universitat de São Paulo). Disponible en castellà a: [Veure enllaç web 5](#)

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. (2010). *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.

VAN TOMME, N. (2017). "Activating Artifacts: About Academia". A: *Muntadas: Activating Artifacts: About Academia*. Baltimore: Center for Art, Design, and Visual Culture, University of Maryland.

WEBB, S. (2012). *New Eyes on the Universe: Twelve Cosmic Mysteries and the Tools We Need to Solve Them*. Nova York: Springer Science & Business Media.

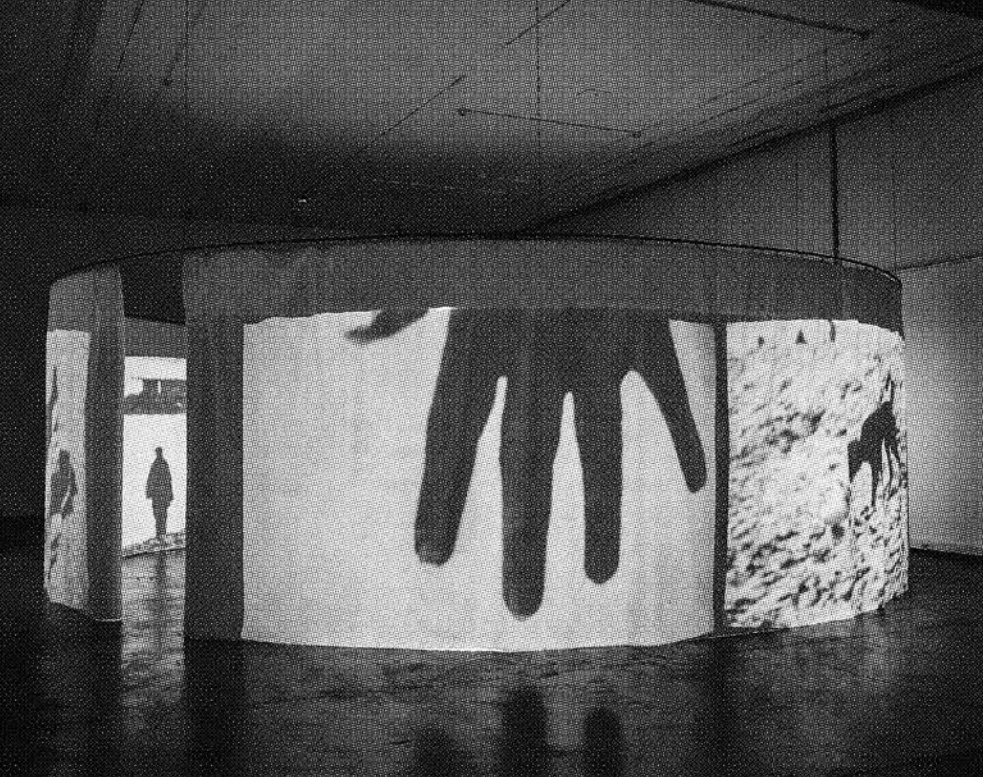
Martin Grossmann és catedràtic de l'Escola de Comunicació i Arts de la Universitat de São Paulo (USP) des de 2006. També és "cultrador" —especialista en estudis i poètiques de la cultura—. La seva trajectòria acadèmica i cultural en aquesta universitat va començar el 1985. És el creador (en aliança amb Joachim Bernauer) i coordinador del Fòrum Permanent, plataforma especialitzada a analitzar i discutir la relació entre l'art i la cultura contemporània i els seus espais d'acollida social i interfície, com els museus, centres culturals, centres dirigits per artistes, etc.

Actualment és el coordinador acadèmic de la Càtedra d'Art, Cultura i Ciència de l'USP establerta en l'Institut d'Estudis Avançats - IEA, el 2015. De 2012 a 2016, Martin Grossmann va ser director d'aquest Institut. Abans d'aquests càrrecs va ser director del Centre Cultural São Paulo de 2006 a 2010 i subdirector del Museu d'Art Contemporani (MAC) de l'USP de 1998 a 2002.

El 2021 va ser el curador de l'exposició *Muntadas. About Academia, una Interpretació Online*, exposició en la virtualitat, IEA-USP: aboutacademia.iea.usp.br/

Enllaços web:

- 1) vimeo.com/155098857
- 2) www.forumpermanente.org/revista/numero-1/museu-ideal/martin-grossmann/o-anti-museu
- 3) en.wikipedia.org/wiki/File:Black_hole_-_Messier_87_crop_max-res.jpg
- 4) www.youtube.com/watch?v=1ZGC-lI3jKw
- 5) www.youtube.com/watch?v=PuhwnqRbj3U&t=108s.



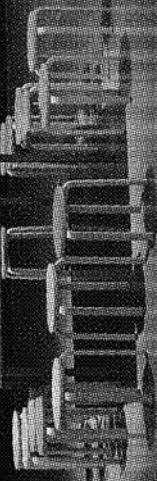
Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar

Fotos de l'obra exposada





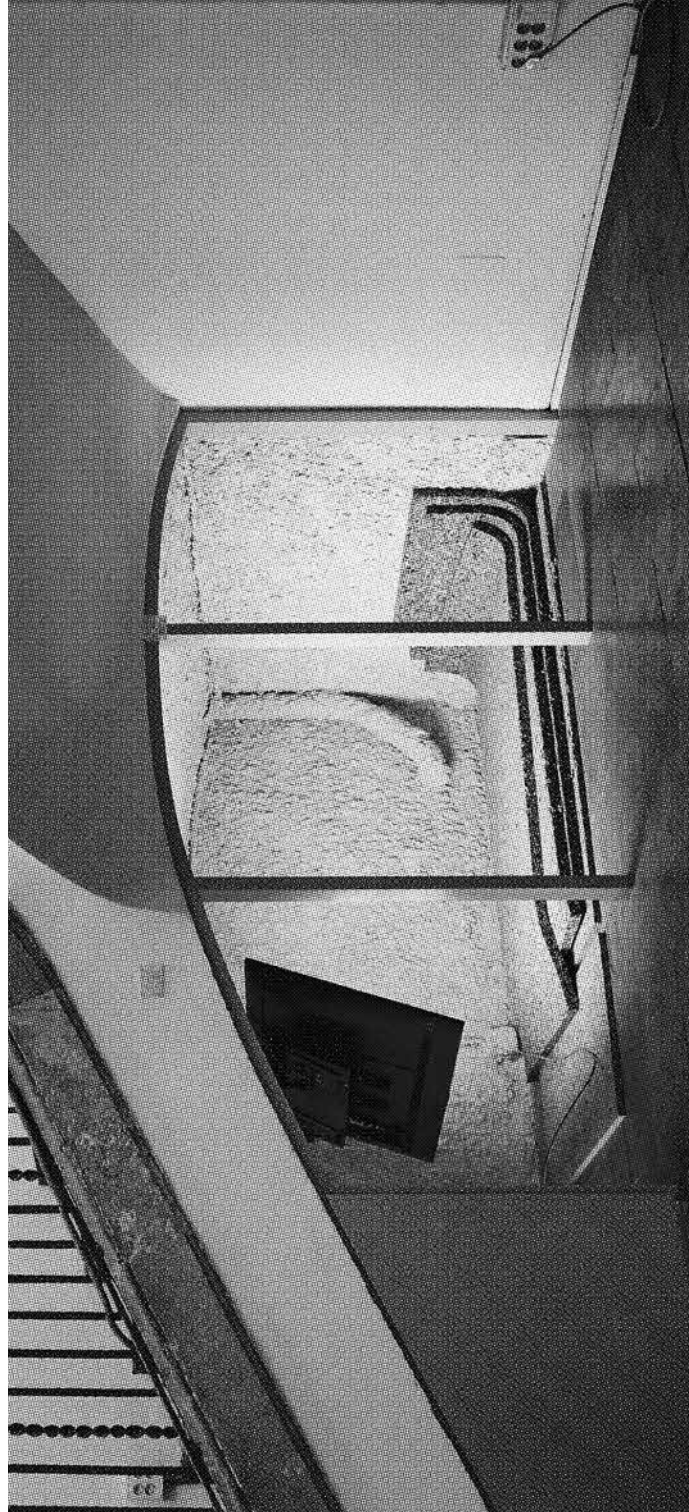
AVUI X CERIM LAURE 3H
TANCAT DEL 2012 AL 2012
I A L'ESPINA



AVUI X CERIM LAURE 3H
TANCAT DEL 2012 AL 2012
I A L'ESPINA

Exposar · No exposar-se · Exposar-se · No exposar

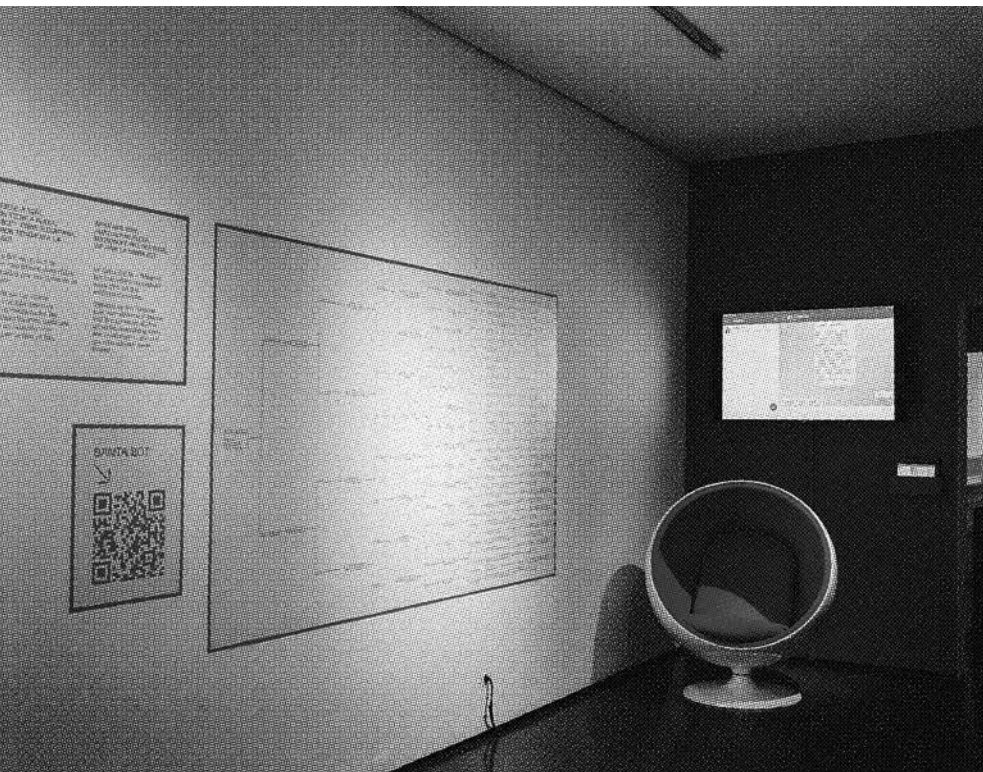
Fotos de l'obra exposada











Crèdits de l'exposició

Desnonissea

Roger Bernat

Col·laboradors Luana Raiter i Pedro Bennaton (Erro Grupo)

Poema èpic Núria Martínez-Vernis i Oriol Sauleda

Testimonis i indicacions Emma Craciun (afectada i militant pel dret a un habitatge digne), Walter San Joaquín (República de les estàtues humanes de La Rambla), Piedad Chavarro (animadora), Núria Martínez-Vernis i Oriol Sauleda (poetes) i Roger Bernat (titellaire)

Vídeo Clicksound

Programació Mar Canet i Varvara Guljajeva

Grafisme Marie-Klara González

Maquillatge i efectes especials Anita Sabina Vergara

Agraïments Sílvia i Júlia (PAHC Baix Montseny), Sònia (Sindicat de la Barceloneta), Marc Aureli Santos (Arquitectura i Patrimoni, Ajuntament de Barcelona), Xevi, Clei Grött, Teresa Sanz, Ximena Abell, comunitats de Can Madró i La Borda, PAH de Barcelona, Revista Masala, Observatori d'Antropologia del conflicte Urbà i residències a la Rara, on s'ha escrit el poema dramàtic

Tabula rasa

Jordi Guillumet i Mònica Roselló

Suport audiovisual BAF

16/2017

Joana Moll

Col·laboradors Oriol Gayán, Maria Farràs, Inèdit Innova (Jordi Olivé i Anna Aymerich)

Obrir una porta pel costat de la Rambla en què pengi una soga amb campana

Mariona Moncunill

Col·laboradors Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó i Direcció de Serveis del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

Disseny ferranEIOtro

Agraïments Sergi Botella, Jordi Picas, Josep Girabal Ros i Francesc Llonch

Agraïments

Antoni Muntadas

Col·laboradora Victoria Sacco

Edició de vídeo Coralí Mercader

Janus Roc Parés

Col·laboradors Estampa (Roc Albalat, Pau Artigas, Marcel Pié, Marc Padró i Daniel Pitarch)

Itinerari virtual Mario Santamaría

Assistent de producció Juan Pablo Campistrous

Agraïments Arnau Blanch

AMB LA PARTICIPACIÓ DE:

Valentina Alvarado Matos, Carlos Vásquez Méndez, Paula Artés, Elena Blesa Cábez, cabosanroque (Roger Aixut i Laia Torrents), Azahara Cerezo, Jordi Ferreiro, Laia Guarro Comunicació Gràfica (Cristina Carrero i Laia Guarro), Anna Madueño, Neus Molina, Ricardo Pérez-Hita (LaLabyrinth), Ángela Precht, Radial Radiant (Silvia Renda i Erica Volpini), Diana Rangel, Mònica Rovira i Ezequiel Soriano

DIRIGIT PER:

Marta Gràcia, Enric Puig Punyet i Ferran Utzet

PRODUÏT PER:

Centre d'arts Santa Mònica

EQUIP DEL SANTA MÒNICA:

Direcció Enric Puig Punyet

Coordinació general Roger Vinent Arnau

Edicions Cinta Massip

Direcció tècnica Marina Rubio Marco

Coordinació d'activitats Eva Ruiz

Administració Cristina Güell i Sònia Izquierdo

Comunicació Juanjo Gutiérrez, Ariadna Sánchez Astinza i Luis Villalón

Disseny gràfic Ellen Diedrich

Fotografies Jordi Play i equip de comunicació del Santa Mònica

Vídeos Clicksound

Personal d'atenció i informació al visitant Elizabeth Bertolín, Òscar Canal, Raúl González, Héctor Martos, Àngel Monlleó i Josep Valero (MagmaCultura)

Muntatge Alejandro Aznar Sanroman, Luis Bisbe de la Fuente, Carles Gavilán Barragán, Luis José Hernández Campo, Xavi Hernández Ruiz, Francesc Muñoz Casas i Begoña Terradas Rodríguez (Grop)

Tècnics de so, llums i audiovisuals Guillem Balaguer, Àlex Carrera, Guillem Muñoz, Jaume Baena, Pau Aragó i Carlos Bergua (Events)

Neteja Pilar Moncayo, Julia Barrueto, Lali Ventaja, Lúcia Toala, Rosa Bajaña, Maria Olga Bustos, Elizabeth Tipán, Irlanda M. Yagüana i Sergio Sánchez Blesa (L. D.)

Seguretat Juan Carlos Alba, Fabian Arnaldo, Isabel Bermejo Celdrán, Mileidys Landestoy i Daniel Sánchez (Iman)

Manteniment Juan Vizuete i José María De Santos (Ferrovia)

mòni
ca

ISBN 978-84-19392-53-4
9 788419 392534

s
anta