

*EXPONER · NO*

Marta Gracia  
Ferran Utzet  
Paula Sibilia  
Aida Sánchez de Serdio Martín  
Joana Moll  
Gremios de participación y educación  
del Santa Mònica 2021-2022  
Antoni Mercader  
Enric Franch  
Martin Grossmann

El primer ciclo de la programación del nuevo Santa Mònica orbitó alrededor de un conjunto de preguntas derivadas de los procesos de deconstrucción y reconstrucción de un centro de artes, en los ámbitos institucional, arquitectónico y simbólico.

*ONER*

*RSE · NO EXP*

*EXPONERSE · EXPONER*







# *EXPONER · NO*

Marta Gracia  
Ferran Utzet  
Paula Sibilia  
Aida Sánchez de Serdio Martín  
Joana Moll  
Gremios de participación y educación  
del Santa Mònica 2021-2022  
Antoni Mercader  
Enric Franch  
Martin Grossmann

*EXPONERSE · EXPONER*

*ONER*

*RSE · NO EXP*

**Producció**

Centre d'arts Santa Mònica  
Galaxia Gutenberg

**Coordinació editorial**

Cinta Massip  
Lilianna Marín de Mas

**Diseño y maquetación**

Laia Guarro

**Traducción y corrección**

Tys

**Fotografía**

Paula Artés

**Impresión y distribución**

Galaxia Gutenberg

© de los textos los autores

© de las fotografías Paula Artés

ISBN: 978-84-19392-76-3

Depósito: B 23621-2022

Está rigurosamente prohibido,  
bajo las sanciones establecidas  
por la ley, reproducir, registrar o  
transmitir esta publicación, íntegra o  
parcialmente, por cualquier sistema  
de recuperación y por cualquier  
medio, sea mecánico, electrónico,  
magnético, electroóptico, por  
fotocopia o cualquier otro tipo de  
soporte, sin autorización expresa del  
organismo editor y de los titulares  
del copyright.

El primer ciclo de la programación del nuevo Santa Mònica orbitó alrededor de un conjunto de preguntas derivadas de los procesos de deconstrucción y reconstrucción de un centro de artes, en los ámbitos institucional, arquitectónico y simbólico.

# ÍNDICE

9

**Enric Puig Punyet**

De nuevo, una introducción

21

**Marta Gracia**

Configurando un nuevo centro de artes

25

**Ferran Utzet**

Abrir las puertas, construir las comunidades, repensar el colectivo

33

**Paula Sibilia**

Yo en la vitrina.

Entre la autoficción y el espejismo de lo real

43

**Aida Sánchez de Serdio Martín**

Un centro de arte en *reset* permanente

55

**Joana Moll**

**16/2017.** Energía, cultura y cambio climático.  
Memoria de una instalación

# 77

**Gremios de participación y educación del Santa Mònica 2021-2022**

Un espacio para la imaginación institucional

Ciclo de conferencias Tres interpretaciones sobre las maneras de presentación.

Una propuesta de Antoni Muntades en colaboración con Victoria Sacco

# 101

**Antoni Mercader**

*Muntadas Des/Aparicions 1996:*

¿Qué fue, qué nos queda de ella?

# 113

**Enric Franch**

Reflexiones para una crítica del proceso expositivo, de sus contextos y de sus situaciones

# 135

**Martin Grossmann**

Lo expositivo en la virtualidad: algunas consideraciones para *About Academia* de Muntadas como interpretación en línea



# DE NUEVO,

Enric Puig Punyet,  
director

# UNA INTRODUCCIÓN

*Exponernos, este es el deseo deliberado encerrado en las distintas acciones que hallarás entre estas paredes. Exponernos a ti, al mundo, como quizá tú hiciste también ayer, o justo antes de entrar aquí. Y quizá te preguntaste entonces, como tantas otras veces, qué expones y qué ocultas de ti, así como de los cuerpos cuya imagen está a tu recaudo. Quizá te preguntaste por qué y para quién exponer lo que expones, a qué te expones cuando lo haces y también cuando decides dejar de hacerlo.*

*Hasta hace muy poco, estas eran cuestiones solo relativas a instituciones, centros de arte y canales de comunicación. Hoy son interrogantes abiertos que nos afectan conjuntamente a diario, de los que nadie consigue escapar. ¿O no has sentido últimamente la responsabilidad de las decisiones tomadas sobre cada pequeña exposición, de tus imágenes*

*y las demás, al intuir que cada una de ellas puede llegar a quebrantar en mayor o menor grado el mundo que te rodea? Nos reconocemos mutuamente como seres expuestos y, al hacerlo, convivimos hoy con preguntas que nunca antes habíamos compartido. Nos preocupa cómo nos exponemos y especialmente por qué lo hacemos. Y nos preocupa precisamente porque la exposición ha dejado de ser un canal exclusivo de los centros de arte para convertirse en una práctica corriente y extendida.*

*El Santa Mònica expone y se expone hoy, de nuevo, por primera vez. Así lo siente porque, a pesar de mantener un mismo nombre que le ancla a sus muestras pasadas, sus órganos han mutado. Ha cambiado su rostro, su cuerpo y su voz, y tiene ahora el deseo de presentarse de nuevo en sociedad, de exponerse como si nunca antes lo hubiera hecho. Ante todo, precisa preguntarse por qué y de qué manera va a hacerlo, ahora que la exposición ya no le es exclusiva, que ha dejado de ser una competencia solo suya.*

*Esta exposición parte de algunas de estas preguntas abiertas que reposan hoy detrás de cualquier acción de mostrar, formuladas a artistas que han construido coralmente elaboraciones entrelazadas. ¿A qué nos exponemos cuando exponemos? ¿Y cuando no lo hacemos? ¿Qué dejamos al margen en cada acción de exponer o exponernos? Alrededor de estas cuestiones, diversas materializaciones inundan los espacios y crean una experiencia pensada para sumergirse en ella. Dibujan los distintos modos y límites de lo presentado y lo representado, siempre en relación a un centro de artes que se expone, de nuevo, por primera vez y que, mientras lo hace, siente la responsabilidad de preguntarse por qué y cómo debe seguir haciéndolo.*

Este es, reproducido sin correcciones, el texto que el público se halló al cruzar la puerta principal de un centro que, tras haber cerrado durante dos meses por reformas internas, se esforzaba en mostrar a su contexto más inmediato que en su interior se estaba produciendo, de nuevo, un reinicio. El motivo subyacente en este esfuerzo hay que leerlo desde el pasado más reciente del Santa Mònica. Hay que hallarlo en los años de constantes cambios de rumbo e indefiniciones en un centro de arte que acabaron por producir la pérdida de su papel en el ecosistema artístico de la ciudad de Barcelona, en

años de acogimiento de propuestas externas de muy distintas proveniencias y naturalezas que, sumadas, acabaron por desdibujar el sentido del centro para el sector cultural y el público general. Tras años sin dirección ni rumbo, un jurado externo eligió a principios del 2021 un proyecto de dirección que no proponía una programación artística que perpetuaba estructuras institucionales ya existentes, sino que apostaba por un cambio de modelo con el objetivo principal de proporcionarle al centro un nuevo significado institucional.

Este nuevo modelo se difundió a través de un eslogan que buscaba sintetizar las propuestas principales sobre el que se construiría: “Y ahora que todo el mundo es artista, ¿qué?”. La frase, formulada como una provocación, encierra el desafío de construir una institución artística pública en un momento en que los actos de creación, tanto en su acepción popular como profesional, se han esparcido y, como consecuencia, han salpicado a todo el conjunto de la sociedad. La nueva institución debe construirse, por lo tanto, sobre un contexto que ha perdido ciertos puntos de anclaje a los que se había habituado, un contexto aturdido y a la búsqueda de los sentidos y los usos del arte —así como de la cultura entendida, en sentido foucaultiano, como proceso de solidificación esterilizante de la función artística—, y en busca también de nuevos significados acerca de la profesionalización de la acción artística.

En este contexto, impregnado coherentemente por una profunda crítica institucional, si alguna institución puede volver a ser útil será únicamente la que persiga otros modos de agrupar, ordenar, narrar y ejercer de polo del conjunto de indefiniciones y desorientaciones en las que debe reconocerse también. La nueva institución, en lugar de erigirse como portadora de un sentido inequívoco del arte y su fosilización cultural —que, fuera cual fuera, por todo lo dicho, no podría más que tambalearse—, debe reaccionar necesariamente como un centro poroso y a la escucha, capaz de integrar las contradicciones y de dejarse cruzar estructuralmente por ellas. Debe danzar como un centro medularmente experimental que no construya un tabique entre la investigación artística, entendida como un elemento externo de programación, y la salvaguarda de su arquitectura inamovible, sino que sea siempre capaz de alterar sus propios cimientos

por la propia naturaleza artística de lo que consigue hacer orbitar a su alrededor.

En este contexto determinado, era deseable recomenzar la acción visible del centro —es decir, su exposición pública— mediante un mecanismo que sirviera en sí mismo de banco de pruebas de la nueva estructura que iba a empezar a removerse. La exposición “Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer”, en este sentido, actuaría como un dispositivo expositivo y expuesto, a la luz, con el que probar y poner a prueba públicamente algunos de los reajustes experimentales que, traducidos progresivamente a nuevos protocolos de actuación por una voluntad de sostenibilidad futura, iban a permitir que la estructura institucional del nuevo Santa Mònica fuera lo suficientemente porosa como para dejar cruzar sus entrañas por las

acciones artísticas que alberga.

“Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer”, el primer ciclo de programación del nuevo Santa Mònica, orbitó así alrededor de una serie de preguntas derivadas de los propios procesos de deconstrucción y reconstrucción de un centro de artes, en los ámbitos institucional, arquitectónico y simbólico. En un ejercicio de retrocontaminación entre la estructura y los contenidos que alberga, la temática tratada y mostrada fue precisamente la de revelar y cuestionar los mecanismos expositivos que hoy se dan por sentados: los mecanismos físicos, pero a menudo invisibilizados, y también aquellos inmateriales que permanecen siempre ensombrecidos por su propia naturaleza.

El resultado fue una exposición que desveló la tecnología —la alta pero también la baja— escondida detrás de cada obra de arte, que destapó las construcciones arquitectónicas que se esconden detrás de los atrezos expositivos, que puso en el centro los focos y los proyectores que sustentan los significantes habituales. Pero también, y sobre todo, fue una muestra de los gestos y mecanismos institucionales, así como de los (des) afectos que hay detrás de cualquier exposición. Y de las personas, las que son artistas y las que no lo son —si es que alguien hoy no lo es—, los diferentes cuerpos, con funciones segmentadas, que aguantan desde la base todo el trabajo creativo que finalmente se presenta empaquetado en un centro de artes.

Para la exposición, el Santa Mònica ensayó por primera vez una metodología que, tras esa primera

prueba, ha pasado a estabilizarse como una forma propia de trabajar los marcos expositivos como una situación momentánea de los procesos que cruzan el centro. El ámbito de problemáticas descrito en este texto fue lanzado a un conjunto de artistas evitando cualquier ejercicio previo de tratar de definirlo como una tesis. El conjunto de artistas al que se decidió contaminar con todas estas preguntas abiertas fue elegido por la pertinencia de sus líneas de investigación con las temáticas que había que abordar expositivamente, y matizado por la voluntad de involucrar a personas con distintas trayectorias, de distintas generaciones y distintas disciplinas.

Roger Bernat, Jordi Guillumet y Mònica Roselló, Joana Moll, Mariona Moncunill, Antoni Muntadas, Roc Parés y Mario Santamaría fueron los artistas llamados a materializar y que terminaron ocupando las salas del centro con lo que se presentaría bajo el título de “Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer”. A su alrededor, fueron invitados también Valentina Alvarado, Carlos Vásquez y los festivales Mixtur, Out-side y Panoràmic a introducir contenidos en diálogo con el núcleo expositivo. El conjunto de todos ellos debía actuar dentro del centro en un ejercicio coral de conceptualización alrededor de la problemática compartida, con el fin de producir nuevas materializaciones más o menos objetuales que exploraran sus cruces conceptuales sin la necesidad de hacerlas pasar previamente por un discurso curatorial unívoco. En lugar de eso, una mesa situacional —formada por la investigadora Marta Gracia y el director de escena Ferran Utzet, junto conmigo actuando como director del centro y responsable de este mecanismo en fase de pruebas— se encargaría de acompañar, cuidar y matizar los cruces que fueran apareciendo en este ejercicio de curaduría colectiva.

El resultado de este ejercicio cristalizó en una serie de propuestas que, diluyendo la escisión entre exposición y actividad, entre lo estático y lo performático, se fusionaron con un centro arquitectónicamente reabierto después de sus dos meses de cierre, limpiado de las capas históricas que, con la intención de convertir el centro de artes en un cubo blanco, lo habían alejado de su singularidad arquitectónica primigenia. El claustro original del centro se recuperó como el espacio central expositivo, reclamado entonces como una categoría

arquitectónica que enlaza la creación premoderna con la posdigital. Ese espacio debía activarse, pues, como recurso comunitario, en el que las distintas personas que lo nutrieran trabajaran colectivamente en ejercicios de autoría líquida que se resolvieran en exposiciones y acciones experienciales y participativas, abiertas a la creatividad ciudadana a través de múltiples mediaciones en el centro, en la calle y en la red. Con ese claustro así entendido como eje del centro, las exposiciones y las acciones derivadas no se anticiparían como una programación preconcebida y planificada, sino que se entenderían como los resultados de múltiples procesos de investigación genuina, en los que el error y la indeterminación estarían siempre integrados.

En el centro de este claustro actualizado, la *Desnonissea* de Roger Bernat se erigió como un dispositivo participativo en el que la audiencia era interpelada a colectivizarse en la representación de una escena de desahucio, exponiéndose públicamente y actuando, en este sentido, como objetos artísticos cargados de un fuerte mensaje reivindicativo. Los balcones reabiertos, que tras la reforma pasaron a conectar la primera planta del centro con el claustro medular, sirvieron ahí de escenografía con la que trasladar la relación entre un piso desahuciado y la calle al espacio representacional.

El claustro pasó también a abrirse hacia la calle, recuperando dos aperturas originales que habían estado cerradas los últimos veinte años. En el vestíbulo recuperado, la pieza *16/2017* de Joana Moll expuso lo que nunca suele representarse en una exposición, la evolución de los presupuestos energéticos del centro a lo largo del periodo de exposición, con el objetivo marcado de reducir el gasto energético a la mitad del habitual. Delante de una gran gráfica que representó todos los movimientos energéticos del Santa Mònica, una mesa de negociación dispuso quincenalmente a su alrededor los distintos agentes involucrados en la toma de decisiones sobre el gasto energético del centro, desde la dirección al personal de sala, con el fin de idear acciones para el ahorro propuesto por la artista, hasta la decisión institucional de cerrar las salas durante una semana como actuación simbólica en beneficio del propósito de la pieza.

Otra forma de exponer lo que habitualmente resta invisible en un centro de arte fue la propuesta por Mario

Santamaría en su pieza *Santa Mònica Virtual Tour*, una visita virtual que subvierte irónicamente las lógicas antropocéntricas que sitúan el ángulo de visión de la digitalización de la visita museística a la altura de la mirada humana, y con las mismas limitaciones que un cuerpo tendría en la acción de recorrer una exposición. En lugar de esto, la visita virtual propuesta por el artista en el Santa Mònica recorre las paredes falsas, los conductos de ventilación, las oficinas y los tejados en un acto de exponer aquellos espacios que quedan fuera de lo visible.

En la primera planta, ya reconectada con el espacio central del claustro a través de siete balcones que se habían ido cerrando progresivamente a lo largo de los últimos años, Mariona Moncunill expuso en *Obrir una porta pel costat de la Rambla en què pengi una soga amb campana* el conjunto integral de documentación que, recopilada de distintos archivos municipales, recogía todas las intervenciones arquitectónicas de las que ha sido víctima el antiguo convento de Santa Mònica desde su construcción en 1636, prestando especial atención al periodo de treinta y tres años durante el cual ha ejercido la función de centro de arte. Los informes, planos y presupuestos le sirvieron a la artista para construir colaborativamente narrativas a lo largo de los meses en los que la exposición estuvo abierta, poniendo su cuerpo a trabajar en el espacio y agrupando la documentación bajo títulos tan dispares como “aperturas” o “nueva dirección”.

Jordi Guillumet y Mònica Roselló aprovecharon la invitación a materializar alrededor del concepto “exposición” para repensar y actualizar la obra *Tabula rasa*, presentada por primera vez en la sala Metrònom el año 2000. La pieza, la instalación circular de una tela fotosensible en la que se impregna cadentemente una colección de imágenes proyectadas que remiten a los primeros recuerdos, es en sí misma una reflexión sobre la memoria y sobre el concepto de exposición —fotográfica, pero no únicamente. Las imágenes, expuestas sobre la tela, son a la vez el fondo de la invitación que hace el dispositivo a que los cuerpos que lo circulan se expongan también, impregnando el rastro de su sombra, su forma y movimiento, entre los restos de las imágenes que impregnan la emulsión fotográfica.

En la terraza del centro, accesible a través de un recién inaugurado espacio bar, cuyo montaje fue en sí

una propuesta participativa que formó parte de la exposición, Roc Parés presentó su pieza *Janus*, cuyo elemento central fue la ruina de una pick-up de los años cincuenta intervenida. Delante de la camioneta, una gran pantalla mostraba el recorrido real que el vehículo, de haber sido todavía operativo, tendría que haber hecho para desplazarse de su lugar de origen hasta el Santa Mònica. En sus retrovisores, una imagen digital reflejaba el reverso generado por una inteligencia artificial creación del colectivo Estampa, generando una imagen especular entre dos modos de representación y enfatizaba su siempre problemática vinculación con lo representado.

El recorrido se cerró con un vídeo de Muntadas titulado *Agraïments*, actualización para la exposición de su pieza *Crèdits*, de 1984, compuesta a partir de la mención o agradecimiento, en este caso, a todas las personas que participaron en “Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer”. El vídeo en sala, que funcionó como elemento de cierre de la exposición, se acompañó de una serie de tres conferencias, organizadas con la colaboración de Victoria Sacco, que a la vez reabrieron sus interrogantes y los conectaron a otros parecidos, trabajados desde el mismo centro de artes en el pasado. Antoni Mercader y Enric Franch fueron respectivamente el curador y el diseñador de *Des/aparicions*, exposición de Muntadas en el Santa Mònica de 1996, cuyas preguntas resuenan con las que hoy se pregunta el centro; Martin Grossmann fue el curador de la versión en línea del proyecto *About Academia*, que reinterpreto, como lo ha hecho la exposición presente, las posibles relaciones entre los espacios expositivos físicos y virtuales.

Muchas de las piezas mostradas en “Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer” son ejemplos de materializaciones en sala que no perseguían actuar como objetos finales, sino como aperturas hacia posibles acontecimientos futuros. Algunas de ellas generaron una serie de reacciones concatenadas, a veces inesperadas, entre la acción artística y la institucional: que *16/2017* de Joana Moll acabara provocando el cierre del centro durante una semana o que *Santa Mònica Virtual Tour* de Mario Santamaría acabara convirtiéndose irónicamente en la visita virtual oficial del Santa Mònica en Google Street View son ejemplos de ello. Ambas piezas muestran tanto la organicidad planteada dentro de la exposición como la

porosidad institucional que persigue el nuevo modelo de centro que la exposición inauguró.

Además, cada una de las piezas que compusieron la exposición sirvieron como fuentes de entrada hacia futuras problemáticas planteadas y desarrolladas por las Mòniques, una veintena de artistas escogidas y escogidos por convocatoria pública que conviven en residencia en el centro a lo largo de un año, y que se renuevan cada septiembre. Estos y estas artistas trabajan sus acciones en el ámbito relacional o participativo, explorando acciones artísticas experimentales que se nutren de las piezas expuestas en las salas, así como de los canales institucionales que el Santa Mònica tiene a su disposición.

Estructuradas en siete gremios de investigación y experimentación en mediación artística —investigación en mediación participativa, espacial, digital, comunicacional, editorial, educacional y gastronómica—, las Mòniques han desarrollado en el marco de la primera exposición de la nueva etapa del Santa Mònica distintos dispositivos de acción, algunos de los cuales se recogen en estas páginas. Otras, como una publicación modular, una pantalla táctil con versiones digitales de la exposición o una serie de visitas guiadas experimentales, han cristalizado a lo largo del periodo expositivo como distintas instalaciones o actividades integradas en el ciclo expositivo y dirigidas a públicos diversos.

En este sentido, por lo tanto, las diversas concreciones contenidas en “Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer”, así como el dispositivo expositivo en sí, funcionaron como puntos de anclaje desde los que efectivamente poner en duda la institución y sus mecanismos de exposición pública. Entendida cada una de las obras como componente activo, entendido el dispositivo expositivo como un catalizador de todos ellos, las dieciséis semanas durante las cuales la muestra permaneció abierta sirvieron para que el propio centro pudiera desarrollar desde la práctica tentativas de respuesta a distintas preguntas que ocupan y ocuparán a la nueva institución: cómo dar sentido experiencial al espacio expositivo; cómo albergar narrativas contradictorias dentro de un mismo conjunto; cómo acompañar al público entre narrativas complejas y entrecruzadas; cómo pensar la exposición no como fin sino como un proceso hacia múltiples aperturas; qué metodologías propician la acción

colectiva, y cómo acoger y cuidar las tensiones derivadas en toda acción colectiva.

Entre otras lecciones, la pandemia nos ha mostrado que el binomio arte-cultura no lo forman solo las placas del pasado. Confinados y confinadas, hemos comprendido que la acción artística no es algo estático, sino todo lo contrario, que no es inútil ni contemplativa, sino que es capaz de actuar como una herramienta para hablarnos del y desde el presente, para cohesionarnos y alimentarnos mutuamente, para conectar nuestros relatos con varios futuros apropiables y abrimos nuevos interrogantes.

Se nos ha confirmado, además, que el arte no es un cuerpo que proviene acabado del exterior, sino un proceso en constante mutación que nos implica. Hoy más que nunca, todas y todos somos constructores y constructoras a tiempo real. El arte es la herramienta al alcance que empleamos a diario, inventando nuevos sonidos y palabras, imágenes estáticas y en movimiento, para investigar y experimentar nuevas formas culturales. El arte nos abre nuevos imaginarios capaces de darnos sentido

El ciclo “Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer” testeó durante dieciséis semanas los mecanismos de exhibición y difusión con los que el centro se propone trabajar en la nueva etapa que esta muestra inauguró. Un organismo vivo, mutable, permanentemente en transformación, albergó diferentes lecturas con cada visitante y nuevas capas en cada visita. A través de exposiciones como esta, el nuevo centro de artes Santa Mònica tiene la voluntad de convertirse en un espacio en constante construcción de nuevos significados compartidos. Habitado por artistas con múltiples voces y provenientes de varias disciplinas, asume la nueva responsabilidad de generar marcos de actuación cultural abiertos a la participación.

En el nuevo Santa Mònica, todo lo que ocurre ha cruzado previamente una primera fase de investigación y experimentación sujeta a las variaciones, rectificaciones y errores propios de los procesos abiertos. Los resultados —exposiciones y acciones, así como sus múltiples mediaciones activadas por las Mòniques— están enfocados a provocar, en una segunda etapa, varios procesos artísticos dirigidos a la participación ciudadana que nos lleven a abrir nuevos significados.

en un mundo lleno de incertidumbres.

Este libro se presenta, siguiendo esta lógica, como una derivación particular: es el resultado escrito de los procesos que se desarrollaron a lo largo de las dieciséis semanas en las que “Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer” estuvo expuesto, abierta al público. Sin embargo, a pesar de actuar como un punto de estabilización de estos procesos y funcionar en cierta medida como cierre, como compendio de los resultados generados, se presenta pretendidamente como un volumen discontinuo, como una recopilación de material todavía de trabajo que consiente tomas de acción y de decisión por parte de quien lo lee. Como ya hizo en un primer momento la exposición de la que trata, este libro se presenta como un proceso abierto que admite por parte de quien lo lea múltiples narraciones, significados y aperturas, nunca cerradas, nunca determinadas.



# CONFIGURA

Marta Gracia

Breve reflexión al final del primer año de la nueva etapa del Santa Mònica

NDO UN NUEVO CENTR

## **Cultivando organismos y construyendo esqueletos**

Hace casi un año recibí la invitación de Enric Puig de sumarme a la primera fase de la nueva etapa del Santa Mònica bajo su dirección. Durante este tiempo, junto con Ferran Utzet, lo he estado acompañando en la puesta en funcionamiento del esqueleto de un proyecto de centro de artes que partía de la idea de una institución como organismo vivo. Para mí, este período ha sido, entre otras cosas, una oportunidad de reflexionar desde dentro y testar colectivamente qué significa esto en la práctica.

O DE ARTES

Uno de los mayores retos con los que me he encontrado a lo largo de estos meses ha sido el de cómo definir una estructura y unos métodos de trabajo para la programación de un centro que se quiere en constante construcción. Una institución constituida por una multiplicidad de procesos de creación e investigación que tienen lugar dentro y fuera del Santa Mònica: artistas que son invitados a producir piezas y proyectos específicos para el ciclo expositivo, artistas y grupos de investigación residentes, e iniciativas culturales externas que interseccionan con los distintos programas del centro, entre otros.

Aunque estoy acostumbrada (o eso había creído hasta ahora) a trabajar con la indeterminación de los procesos artísticos, he de reconocer que durante este encargo he sufrido por la dificultad de predefinir o reconocer métodos replicables de coordinación y trabajo entre los distintos grupos de personas activas en el centro. Hasta prácticamente hoy, creía que si un organismo institucional quería ser sostenible y transparente, era indispensable que encontrara fórmulas de trabajo que tuvieran continuidad a lo largo del tiempo y fueran recursos compartibles.

### **Lo que queda para después**

El 9 de enero fue el último día que pudo visitarse “Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer”, y justo la semana pasada inauguramos la segunda y última exposición de la primera fase de la nueva etapa del centro. Asimismo, hace poco, todavía me estaba preguntando qué cosas de las estructuras y de los métodos que hemos probado se podrán transferir a la siguiente iteración del Santa Mònica.

Durante este año, sobre todo hemos ensayado cómo podría ser una programación siempre en proceso que se va construyendo colectivamente. A lo largo de este tiempo ha surgido muchas veces la pregunta “¿cómo lo hacemos?”, y también hemos mirado atrás bastante a menudo para preguntarnos “¿cómo lo hemos hecho?”. Algunas de las respuestas que nos hemos dado estarán presentes en los próximos ciclos, otras no. Pero para mí, una de las experiencias más valiosas ha sido darme cuenta de que son las preguntas que surgen desde las prácticas concretas las que van configurando el centro.

La definición de esta nueva institución es, pues, material y precisa, pero se encuentra en condición de mutación permanente. Estas cualidades son, a mi parecer, las que caracterizan la estructura del organismo vivo que es ahora el Santa Mónica.

Marta Gracia trabaja actualmente en la conceptualización y coordinación de programas expositivos y de actividades para las instituciones artísticas y culturales. También ejerce de profesora colaboradora en el Grado de Animación, Diseño y Artes Digitales de la UPC.

Entre 2011 y 2020 coordina el área de investigación artística de Hangar, donde también se encarga de la implementación de esta nueva línea estratégica del centro. En 2009 lleva a cabo la primera investigación sobre programas de residencia para artistas existentes en el Estado español, con el apoyo de una beca del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En 2010 cofunda la plataforma de investigación e información sobre residencias artísticas en el Estado español Art Motile, de la cual encabeza hasta el 2016. Entre 2006 y 2007 coordina el proyecto CIDEA – Centro de Innovación y Desarrollo Económico de las Artes, de la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña. Ha hecho estancias de residencia y de formación a Inglaterra, Italia, Albania y Japón.



ABRIR LAS PUERTAS,

Ferran Utzet

CONSTRUIR LAS COMUNIDADES, REPENSAR EL COLECTIVO

**A pie de calle (una historia para arrancar)**

Un día quedé con un amigo delante de Notre-Dame. Mi amigo llegaba tarde y empezó a llover. Apenas había nadie en la calle cuando apareció una mujer que llevaba un andador. Se dirigió a la catedral, empujó la puerta y entró en ella. La vi y pensé: 'No hay escaleras. La de Notre-Dame es de las únicas catedrales donde la puerta está al nivel de la calle. Pese a la complejidad de la catedral, la simplicidad para entrar en ella''.

Esta anécdota que el dramaturgo libanés Wajdi Mouawad explica a menudo me parece interesante para arrancar esta reflexión sobre el nuevo proyecto del Centre d'arts Santa Mònica.

El Santa Mònica es, como la catedral de Notre-Dame, un espacio de una enorme complejidad simbólica al que se accede de forma muy sencilla. Situado en la Rambla, a pie de calle, las puertas se abren automáticamente y unas rampas fenomenales conducen al visitante al corazón de la exposición sin que tenga que superar ningún obstáculo arquitectónico. Tampoco hay obstáculos económicos: el centro es gratuito. Las dificultades, pues, son de tipo cognitivo (de comprensión, de código, de discurso, narrativas), pero empiezan una vez el visitante está *dentro* del centro.<sup>1</sup>

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

### **La torre y la casa (el poder de las imágenes)**

La torre de marfil, con su larguísima escalera de caracol, representa de forma arquetípica un lugar al que es difícil acceder y donde el artista visionario, recluido fuera de la sociedad, produce su obra. El nuevo proyecto para el Santa Mònica pretende romper con esta imagen para convertirse en un lugar al que se pueda ir sin pensárselo mucho cuando llueve o cuando se tiene un rato libre (como la protagonista de la anécdota de Wajdi Mouawad) y que esté habitado por artistas que están en el mundo y que establecen un diálogo con él.

En el fondo, simplificando la metáfora, quizás de lo que se trata es de convertir el Santa Mònica en una casa. Mejor aún: en una casa habitada. Y para habitar la casa (y contribuir desde la acción a mitigar la precariedad en la que sobreviven los artistas, el gran problema del sector cultural), una de las singularidades del nuevo proyecto es promover una comunidad artística que sienta que el Santa Mònica es su casa.

### **Presentación (ahora sí que empiezo)**

La tarea a la que me he dedicado más específicamente durante mi vinculación al Santa Mònica como miembro de la Mesa de Curaduría del centro ha sido acompañar los primeros pasos de esta comunidad artística incipiente que nacía a nivel del mar. En estas líneas me gustaría reflexionar sobre esta experiencia:

1. Contando una historia: la de algunas decisiones sobre los cuidados que hemos tomado para articular a los colectivos de artistas residentes e invitados y mejorar la convivencia con los trabajadores del centro.

2. Constatando una dificultad: la de las resistencias estructurales (arquitectónicas, sociales, institucionales) que, hasta ahora, han impedido conseguirlo plenamente.
3. Expresando una opinión: que combatir estas limitaciones, trabajar esta convivencia, es un acto político lleno de significado, y orienta una dirección que pienso que los equipamientos culturales —teatros, auditorios, museos— deben seguir.

## El ecosistema

En el Santa Mònica conviven varios colectivos.

*Las trabajadoras del centro.* Personal de limpieza, de sala, de seguridad; personal de producción, de comunicación, de administración, de ediciones, de dirección, etc. En régimen laboral de subcontratación o bien de contratación pública: podéis jugar a adivinar quién está en qué régimen y acertaréis. Gestionan el día a día del centro desde un punto de vista práctico y económico, haciendo posible que las propuestas de ocupación del espacio (ya sean exposiciones, conciertos o conferencias) se lleven a cabo.

*La Mesa de Curaduría* (de la que he formado parte este año, junto con Marta Gracia y el director del centro, Enric Puig Punyet). Selecciona a las artistas residentes, propone a las artistas invitadas, y acompaña y cuida los procesos que acoge el centro. Marta y yo somos autónomas y Enric está contratado por el centro.

*Las artistas invitadas.* En esta nueva etapa del centro, las exposiciones se configuran de la siguiente forma: cada cuatro meses, un grupo de artistas seleccionadas por la Mesa de Curaduría (las artistas invitadas) responden en forma de pieza artística a una pregunta común. El primer ciclo se ha enfrentado a la cuestión de la exposición, y el segundo, al tema de la tradición. Estas artistas invitadas aterrizan en el centro, generalmente, una o dos semanas antes de la inauguración, para poner a punto su propuesta, y generalmente facturan por obra y servicio como autónomas. Un dato interesante es que todas las artistas cobran lo mismo, aunque el coste final de cada pieza pueda variar según las necesidades de producción.

*Las artistas residentes.* Seleccionadas a través de una convocatoria pública, las artistas residentes, también

conocidas como “Mòniques”, están organizadas en siete gremios (Educación; Mediación; Gastronomía y Socialización; Digitalización; Comunicación; Edición, y Circulación) y tienen una presencia sostenida en el centro de septiembre a julio. Elaboran propuestas artísticas y experimentales de mediación a partir de las propuestas de las artistas invitadas, a la vez que reflexionan de forma práctica sobre el funcionamiento de un centro de arte. Las artistas residentes están contratadas mediante una beca.

<sup>2</sup> Como bien explicaba el Colectivo Ayllu en uno de los encuentros entre artistas invitadas que acogió el Santa Mònica en noviembre.

## Las intersecciones

No hace falta ser un lince para intuir que estos colectivos son extremadamente diferentes entre ellos, y tampoco es necesario ser Marx para detectar que están atravesados por asimetrías de todo tipo: económicas, sociales, jerárquicas, horarias o de dedicación, entre otras muchas. En consecuencia, se hace muy difícil pensar en una *nosotras* que realmente aglutine a todas las personas y colectivos y que responda al nombre de Santa Mònica, como también es muy difícil pensar en una *nosotras* que recoja la multiplicidad de vidas y realidades que conforman la ciudad o, incluso, la sociedad.<sup>2</sup> A su vez, no veo otro horizonte posible para un centro de arte que combatir la apropiación excluyente de este *nosotras* por parte de formas de pensamiento que creíamos superadas, y trabajar para ofrecer alternativas al aislamiento, la segmentación y la individualidad a las que la modernidad parece empujarnos. Pienso que la forma como los centros artísticos afrontan esta cuestión es tan determinante como su propuesta artística (o más).

## Los cuidados

Desde la Mesa de Curaduría hemos ido modificando las estrategias de comunicación y acompañamiento de las artistas residentes e invitadas con diversos objetivos.

En cuanto a las artistas invitadas, encontramos interesante articular espacios de encuentro para que las propuestas artísticas no fueran absolutamente independientes, sino que, de algún modo sutil, estuvieran conectadas entre sí. Esta idea, que por cuestión de tiempo fue imposible de materializar en la primera exposición, sí lo será en la segunda, “La tradición que nos atraviesa”. Las artistas compartieron sus procesos artísticos en varias

reuniones en línea y también en unas sesiones de trabajo presencial que reforzaron vínculos y generaron coincidencias y conexiones. La prueba de que estas prácticas son útiles, más allá del hecho evidente de que son gratificantes y estimulantes y vinculan a las personas presencialmente, es que una cuestión aparentemente espinosa, como es la de decidir cómo se repartirían los espacios del centro entre las artistas, se resolvió colectivamente y sin conflictos graves.

El trabajo con las artistas residentes, por su parte, ha requerido un acompañamiento más sostenido. Ha ido evolucionando y se ha ido consolidando con el paso de los meses. Las propuestas que las artistas han ido haciendo desde los gremios (visitas guiadas, publicaciones, charlas, acciones gastronómicas, etc.) se han ido desplegando durante estos primeros meses del Santa Mònica, superando (o atascándose en ellas) varias dificultades que me parece interesante desgranar.

### Algunas dificultades

*LA COMPLEJIDAD.* La primera dificultad estructural era la complejidad del encargo. Gran parte de la labor de las artistas residentes en estos primeros meses ha sido ontológica: entender qué papel debían desempeñar en este nuevo proyecto. En primer lugar, había que encontrar el equilibrio entre los intereses personales y formular una línea de investigación grupal. También era importante evitar la tentación de cubrir las carencias de un centro con poco personal. Al mismo tiempo, era básico entender estas carencias como punto de partida: las propuestas que se articulan desde los gremios intentan actuar como reflexión práctica de cómo puede operar y mediar con el público un centro de arte.

*LA ADMINISTRACIÓN (de lo que es de todos).* La segunda dificultad estructural ha sido (y sigue siendo) la interacción con las trabajadoras del centro, sobre todo cuando estas deben ejercer de intermediarias entre las artistas residentes y la Administración. El funcionamiento de la Administración se ha convertido en laberíntico, kafkiano y desprovisto de sentido, y tiende a actuar como freno a la creatividad. Este no es el espacio para hablar de ello (necesitaríamos una publicación entera), pero creo que es urgente agitar el modelo de gestión pública del sector cultural. Por otra parte, las diferencias en las

condiciones laborales (tanto entre las propias trabajadoras del centro como en relación con las artistas), la cuestión del teletrabajo o las diferentes jerarquías subyacentes añaden complejidad a las relaciones entre los distintos grupos que habitan el Santa Mònica. Desde mi punto de vista, la gran cuestión es cómo diluir la sensación de que las trabajadoras estables del centro son las propietarias de un lugar del cual las artistas son simplemente inquilinas.

*EL ESPACIO.* La tercera dificultad está íntimamente ligada a esta, y es la cuestión del espacio. Las diecinueve artistas residentes comparten un espacio, bautizado como Espai Mòniques, situado en el exterior del edificio, que no es lo suficientemente grande ni confortable para acogerlas a todas de forma continuada. Confío en que con el tiempo se liberen nuevos espacios dentro del Santa Mònica que permitan que las artistas residentes puedan habitar el centro de forma más sostenida, una cuestión crucial para el futuro del proyecto.

## Los procesos

A pesar de estas dificultades, el trabajo de las artistas residentes es ya visible. Visitas guiadas mutantes, espacios de intercambio con representantes de otras instituciones, botes, romerías festivas, espacios de radio, convivencias escolares en el centro, videomosaicos (*videowalls*), edición experimental y modular, talleres de fermentación, conferencias, charlas y muchísimas otras actividades están empezando a ocupar, si no desbordar, el espacio. ¡Vamos bien!

## A modo de conclusión

He abierto este artículo citando a un dramaturgo libanés y me gustaría cerrarlo citando a uno mallorquín. En su discurso de aceptación del premio Serra d'Or 2016, Joan Yago decía:

“Se habla de la desertización cultural, como si fuera un fenómeno meteorológico, un hecho natural, y podemos decir que se ha producido una tala consciente, unos permitiendo la tala de esos árboles y otros potenciándola. Y nosotros lo que podemos hacer, con alegría y agradecimiento, es oponernos a ella, ¡con toda nuestra fuerza!”.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Véase enlace web 1) pág. 31.

Es así: en algún momento se normalizó la sensación de que era aceptable que el colectivo de las artistas, es decir, el colectivo que crea los contenidos que alimentan todo el engranaje cultural, estuviera precarizado. Lo que más celebro del nuevo proyecto del Santa Mònica es que se pone manos a la obra para combatir esta idea nefasta. No solo para oponerse a ella, sino para tratar de volver a plantar árboles en ese desierto del que hablaba Joan Yago.

Espero que tenga éxito.

Ferran Utzet es dramaturgo y director de escena, combina la actividad de teatros con la docencia y ha formado parte de la mesa de programación del centro de artes Santa Mònica juntamente con Marta Gracia y Enric Puig Punyet.

Ha dirigido una veintena de espectáculos de autores como Samuel Beckett, Brian Friel, Jordi Casanovas o Anna Maria Ricart, entre otros. Ha ganado en dos ocasiones el premio Butaca al mejor espectáculo del año por las obras *Sopa de pollastre amb ordi* (2018) y *Dansa d'agost* (2016). Imparte de forma regular cursos y talleres en el Institut del Teatre, la Sala Beckett y Eòlia, entre otros. También es licenciado en Matemáticas.

Enlace web:

1) [www.vilaweb.cat/noticies/en-el-50e-aniversari-els-premis-critica-serra-dor-destaquen-la-novel%C2%B7la-de-marti-domin-guez-la-sega/](http://www.vilaweb.cat/noticies/en-el-50e-aniversari-els-premis-critica-serra-dor-destaquen-la-novel%C2%B7la-de-marti-domin-guez-la-sega/)



# YO EN LA VI

Paula Sibilia

TRINA. ENTRE LA AUTOFICCIÓN Y EL ESPEJ

No era una cama cualquiera, aunque a simple vista pudiera parecerlo. Era *Mi cama*. Faltaban dos años para culminar el siglo xx, que además concluiría junto con el milenio, una fecha casi futurista que ahora suena casi a anticuada: 1998. Entonces esa cama común, en la trivialidad de su desorden un tanto impúdico, no tenía nada de especial; por eso mismo, en principio, se la juzgaría inmostrable. Pero no: era una obra de arte. Firmada por la británica Tracey Emin, al año siguiente fue expuesta en la Tate Gallery de Londres y nominada al codiciado premio Turner. Lo más importante, sin embargo, es que la cama era “de verdad”, lo cual desató un pequeño escándalo en el soñoliento mundillo del arte, cuando ya se pensaba que eso de provocar escándalos era cosa del pasado.

SMO DE LO REAL



No es casual que ese mismo año se hubiera estrenado la película *The Truman Show*, que produjo una considerable conmoción al mostrar el drama de quien descubre ser —con pavor y estupor— el protagonista de un programa de telerrealidad, mezclando tonos de comedia con ciencia ficción altamente predictiva. Porque su estreno antecedió en pocos meses al éxito mundial de los *reality shows* (catapultados por el pionero *Big Brother*) y las redes sociales de internet (de hecho, faltarían todavía cinco o seis años para que Facebook fuera inventada, y más de una década para el nacimiento de Instagram). Es decir, géneros mediáticos muy disruptivos que rápidamente se popularizaron hasta constituir el propio tejido de un nuevo mundo, donde una cama como la de Tracey

En 2014, a propósito, *My bed* fue comprada por 2,5 millones de libras esterlinas y, así, pasó a integrar la colección permanente del museo londinense, donde ahora comparte sala con un par de cuadros de Francis Bacon. ¿Por qué detenerse en esta pieza para evocar los dilemas de lo exponible en la contemporaneidad? Por varios motivos. Para empezar, la artista nunca ocultó que se trataba de su propia cama, no de una copia ni una representación, y eso es fundamental. Además, la obra no se agota en el mero mueble, como sería el caso de un pariente tardío del urinal de Duchamp, que ya cumplió más de un siglo y era un anodino producto industrial fabricado en serie. La pieza de Emin, en cambio, incluye todo el ajuar intimista que rodea al lecho en cuestión: botellas de vodka, colillas de cigarros, cajas de remedios, lencería sucia con sangre menstrual, un par de pantuflas gastadas, pañuelos descartables y preservativos usados,

se tomaría moneda corriente.

<sup>1</sup> Véase enlace web 1) pág. 42.

<sup>2</sup> Véase enlace web 2) pág. 42.

restos de embalajes, papeles arrugados, ceniceros y hasta un perrito de peluche.

Cada uno de esos objetos ha sido resguardado dentro de bolsas de plástico cuidadosamente etiquetadas y numeradas en varias ocasiones, para que la instalación pudiera ser desmontada y remontada con total fidelidad. Que la reconstrucción siempre se realice siguiendo esas técnicas forenses tan estrictas resulta crucial, ya que es así como se encontraba la cama de la artista aquel día de 1998 en que ella decidió convertirla en arte, tras haberse hundido entre sus sábanas durante un periodo complicado. Por eso el conjunto conforma tanto un singular autorretrato como una manifestación de extrema vulnerabilidad, que invita a identificarse con una experiencia al mismo tiempo dolorosa y banal. ¿Auténtica o performática? ¿Conmovedora o espectacular? ¿Personal o política? ¿Pública o privada? ¿Arte o no arte?

Al encarnar todas esas ambigüedades sin preocuparse demasiado por resolverlas, esta icónica obra también puede verse como síntoma de una contundente transformación histórica: en múltiples sentidos, la exposición ya no es lo que solía ser. Otra pieza emblemática en esa trayectoria es *Merda d'artista*, del italiano Piero Manzoni, compuesta por un grupo de latas con treinta gramos de la sustancia indicada en el rótulo, "conservada al natural, producida y envasada en mayo de 1961". Mucho más recientemente, en diciembre de 2021, se supo que la *influencer* estadounidense Stephanie Matto factura cincuenta mil dólares por semana vendiendo sus propias flatulencias envasadas en frascos de vidrio.<sup>1</sup> No es tan raro como podría suponerse: otras estrellas de internet se enorgullecen de ganar altas sumas de dinero vendiendo sus sábanas sucias o un par de litros del agua en que se bañaron.<sup>2</sup> La actriz Gwyneth Paltrow, por su parte, vende a buen precio unas coquetas velas perfu-

Paula Sibilia

Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer



madras con el olor de su vagina, que también son muy disputadas por sus millones de admiradores.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Véase enlace web 3) pág. 42.

Si el arte moderno se empeñó en transgredir todos los límites y “escandalizar a los burgueses” con toda suerte de provocaciones, sus proezas más audaces huelen a anticuadas ante el circo multitudinario de internet. ¿Todos somos artistas, entonces? ¿En qué consiste exponer(se) ahora que aprendimos a vivir en la vidriera infinita? Aunque no parezca haber códigos —ni legales, ni estéticos, ni morales— en ese territorio todavía novedoso y aparentemente ingobernable, algunas palabras clave sobresalen con estridencia: yo, autenticidad, espectáculo, performance, autoficción, fake. ¿A qué nos exponemos cuando parecemos exponerlo (y venderlo) todo? ¿Qué ocultamos y por qué? ¿Para qué (para quién) y de qué manera nos exponemos? En un universo tan disparatado y sin reglas claras, quizás suene a paradójico destacar el obsesivo control de todos por todos que allí también se ejerce, así como la severidad de las miradas que no cesan de juzgar, denunciar, condenar y humillar al mismo tiempo en que todo lo espían y consumen.

Aunque parezca omnipotente en su vanidosa ostentación, hay una gran fragilidad en ese yo hipervisible, que se expone de las maneras más inusitadas y pide desesperadamente ser aplaudido. ¿En qué bases se sostiene ese yo sobreexposto? ¿Qué busca al venderse en los espejos negros de las pantallas, que de algún modo replican (y resignifican) los rituales de los cubos blancos en las galerías de arte? Tras el desvanecimiento de la noción moderna de identidad, que ya no logra mantener la ilusión de ser fija y estable, la subjetividad contemporánea vio como se agrietaban todos los pilares que solían sostenerla. Además de haber perdido el amparo de las instituciones modernas, hoy en crisis, el yo actual no se siente protegido por el perdurable rastro de un pasado individual o colectivo, ni por el ancla de una intensa vida interior, ni por las sólidas paredes del hogar. Para fortalecerse y constatar su existencia, por tanto, debe hacerse visible y compartir su vida en las vitrinas del mundo.

¿Hasta qué punto? ¿Y el pudor? Pues tampoco es más lo que solía ser. La discreción y el decoro, como se sabe, eran valores casi sagrados para aquella cultura burguesa que impuso su moralidad en buena parte del planeta hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx,

en cuyo amplio bagaje se inscriben tanto los museos como su famosa hipocresía. En todo caso, la autopromoción estaba mal vista: una actitud condenada por ser oportunista y poco noble, incluso vergonzosa y quizás hasta peligrosa, que por tanto debía ser prudentemente evitada. Pero ahora las cosas han cambiado: vale pedir elogios y negociar los *me gusta*, vale exponer la propia cama mancillada y vale vender los fragmentos más recónditos de la vieja intimidad. La mayoría de los tabúes inherentes a la sobreexposición se ha disuelto junto con los muros que solían separar la esfera pública del ámbito privado; otros persisten (incluso se han agigantado), pero arriesgarse parece valer la pena e, incluso, puede ser increíblemente redituable.

¿Qué se expone, entonces, y qué se deja terminantemente afuera? ¿Qué se elige vender ante la mirada ajena? Un *yo* espectacular, capaz de competir en el saturadísimo mercado de la atención. Lo más llamativo, original y atractivo posible, pero al mismo tiempo con cierto realismo: que parezca auténtico, pues en caso contrario no sobrevivirá al feroz monitoreo de la exposición virtual. Un *yo* atractivo y real, o que al menos así lo parezca. En una época tan asediada por desconfianzas e incertezas, el consenso en torno a nociones como realidad y verdad se ha visto seriamente estremecido. Expresiones como *reality show*, *instagrameable*, *fake news* y *posverdad* son bastante elocuentes: las fronteras entre realidad y espectáculo se han diluido. Tal vez por ese motivo, ya no cabe en la ficción recurrir a lo real para contagiarse de su peso y ganar veracidad con recursos de verosimilitud, como solía ocurrir con la literatura decimonónica y con el arte realista en general. Amenazada por los avances de la espectacularización, la realidad se desdibuja y pierde potencia legitimadora. Ante la saturación de imágenes y discursos, lo real que tanto se desea ya no es más autoevidente: su validez se pone permanentemente en cuestión.

Al mismo tiempo, y por eso mismo, lo real gana prestigio y se lo busca en todas partes, incluso en una cama desaliñada o en un eructo envasado con marca de origen. Ahí es donde se despliega la estrategia de la exposición. Los diversos canales mediáticos y artísticos sacan provecho de la seducción implícita en el hecho de que aquello que se dice y se muestra fue realmente

vivido por alguien. El anclaje en la vida real es irresistible, aunque sea algo absolutamente banal. Quizás, especialmente, si es banal, o subrayando aquello que toda vida tiene de banal, común y pedestre, porque produce efectos de identificación en los espectadores. Así se nos ofrecen herramientas para estetizar la “desrealizada” vida cotidiana, que para ser percibida como plenamente real debe ser intensificada autoficcionalizándose. Lo real, entonces, recurre al glamur de algún modo irreal —aunque innegable— que emana del brillo de las pantallas, para realizarse plenamente en esa *performance* más o menos ficcionalizada en que se convirtió la existencia.

Sophie Calle, por ejemplo, es una figura tan pionera como emblemática de esa ambigua sobreexposición autobiográfica. “Mis obras hablan de la vida cotidiana de cualquier ser humano”, afirmó la artista francesa en 2007; “a través de mi vida, mis sufrimientos y mis fracasos, la gente ve su propia vida reflejada”.<sup>4</sup> Siempre con gran éxito de público y algunas polémicas, suele empujar los límites de lo tolerable cuando pone en escena tanto su propia intimidad como la ajena. El disparador de sus obras puede ser el mensaje que un amante le envió al separarse, o bien un vídeo que captura la agonía de su madre, o un diario fotográfico que narra la historia con su exesposo. En el lejano y analógico 1983, la artista encontró una agenda telefónica cuyas páginas fotocopió antes de devolverla sin identificarse. Luego llamó a varias de las personas que figuraban en la lista y habló con ellas sobre el dueño, después transcribió esas conversaciones y las publicó en un periódico. Siguiendo esa peculiar estrategia, creó (y divulgó) el retrato de un desconocido. Al que no le gustó nada ser transformado así en una obra de arte fue al dueño de la agenda perdida, quien consideró invadida su privacidad ante semejante exposición no consentida.

A pesar de las controversias, esos experimentos se han multiplicado en la escena artística del siglo XXI. Muchas de esas piezas rozan los límites de lo prohibido, al indagar el desajuste que se generó entre la moral y la ley cuando se enfocan las nuevas prácticas de exhibición y (des)control. Un ejemplo es la obra *The Others* (‘Los otros’), de Eva y Franco Mattes: un vídeo compuesto por diez mil fotos que los autores “robaron” en 2011 de computadoras personales al azar, sin que sus propietarios lo

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

<sup>5</sup> Pedro Vicente (ed.). *Asuntos domésticos*. Huesca (España): Diputación de Huesca, 2014.

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

Paula Sibilia

Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer

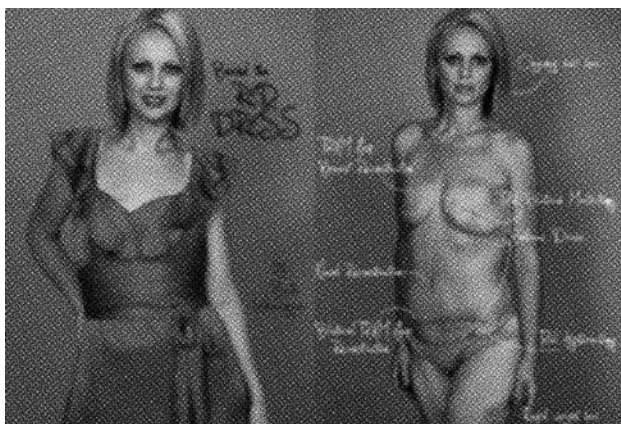
supieran. Ellos alegan que la obtención de las imágenes “no supuso un acto de piratería ni delito alguno, pues fue aprovechado un fallo técnico del *software*, que permitió tener acceso a equipos del mundo entero”. No obstante, admiten que el proyecto explota deliberadamente ciertos vacíos legales y éticos, porque la intención es “poner a prueba los límites de lo público y lo privado, así como la distribución y la percepción de las imágenes personales”. De hecho, esas fotografías son del tipo que más abunda en las redes sociales de internet. Al apropiárselas sin el consentimiento —ni siquiera el conocimiento— de sus dueños, y al optar por exhibirlas en el espacio abierto del museo, los artistas “convierten al espectador en un cómplice voyerista y cuestionan la manera en que el medio digital redefine las nociones de privacidad, ética y propiedad”.<sup>5</sup>

Otro caso es la instalación titulada *Wanna Play? Love in Times of Grindr* (‘¿Quieres jugar? El amor en los tiempos de Grindr’), del holandés Dries Verhoeven, expuesta en Berlín en 2014. El artista recurrió a la aplicación Grindr (que en esa época contaba con cinco millones de usuarios), diseñada para facilitar encuentros entre hombres homosexuales por medio de la geolocalización vía teléfonos portátiles. Verhoeven expuso, en pantallas gigantes instaladas en el espacio público de las calles, algunos de los diálogos —supuestamente privados— que él mismo mantenía en tiempo real con usuarios de esa red, manejando cinco celulares de modo simultáneo. “Durante quince días, mi vida será únicamente en línea”, explicó el artista antes de entrar en acción. “Voy a contactar hombres de la vecindad e intentaré incitarlos a satisfacer mis necesidades no sexuales”, continuaba diciendo; “voy a jugar ajedrez con ellos, desayunar, cocinar, cortarme las uñas”. Pero el hecho de no haber pedido permiso ni avisar a sus interlocutores fue mal visto por muchos, que lo consideraron un abuso. Acusado de “violación digital”, el artista fue excluido de Grindr por invadir la vida privada de sus usuarios; además, cinco días después de haber iniciado la experiencia, se vio obligado a suspender la *performance*, que contaba con los apoyos de la Embajada de Holanda en Alemania y de un prestigioso centro cultural local.<sup>6</sup>

Los ejemplos no cesan de multiplicarse. Pero lo que interesa destacar aquí es que todas las piezas

artísticas creadas a partir de esas inquietudes, con su inabordable diversidad, se suman a la intensa experimentación que actualmente sucede en ese campo. Tanto sus autores como sus interlocutores o espectadores son interpelados por las fuertes y esquivas transformaciones en curso, que nos incitan a performar la vida real en la visibilidad. Todos estamos involucrados en esos procesos históricos y, de algún modo o de otro, contribuimos a reforzarlos. Como fruto de esa convivencia se generan formas subjetivas cada vez más distantes del paradigma moderno del *homo psychologicus*; es decir, de aquel modelo de subjetividad típico de la sociedad industrial que fue responsable de inventar la idea de intimidad, además de llevarla hasta su exasperación, tal vez incluso hasta su agotamiento previo a la presente reformulación y a su transformación en una suerte de extimidad visible y ambiguamente real.

Mientras tanto, en los márgenes de los circuitos más candentes de las artes contemporáneas, la práctica parece haberse naturalizado: millones de imágenes de las vidas íntimas de cualquiera son expuestas voluntariamente y sin causar grandes perturbaciones. Un caso interesante, entre los muchísimos que podrían mencionarse, es el de la enfermera australiana Beth Whaanga, que sufrió varias cirugías en diversas partes del cuerpo para extirpar tumores y, después, posó desnuda para una fotógrafa.



Con el título *Under the red dress* ('Debajo del vestido rojo'), el proyecto tenía como meta "compartir la

<sup>7</sup> “Beth Whaanga’s powerful breast cancer portraits lost her 100 friends, but could save many more lives.”  
*The Huffington Post*, 14/2/2014.

<sup>8</sup> “Sem roupa, com atitude.”,  
*Revista O Globo*,  
Rio de Janeiro,  
1/9/2013,  
pág. 32.

Paula Sibilia

Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer

experiencia y ayudar a que otras personas tomen medidas preventivas”. Cuando decidió publicar las fotos en Facebook, avisó que las imágenes eran “desafiantes” y que contenían *topless*, aclarando que de ningún modo tenían “la intención de ser eróticas”. Aun así, no faltaron las críticas por la supuesta inadecuación de exhibir un cuerpo desnudo lleno de cicatrices en la popular red social de internet. En consecuencia, varios “amigos” dejaron de seguirla y algunos hasta la denunciaron clamando censura.<sup>7</sup>

¿Hay límites, entonces, para lo exponible? Es un terreno movedizo y, además, quizás todavía estemos en transición hacia otro “suelo moral”. A modo de ilustración de estos desplazamientos, puede ser provechoso observar otro ejemplo rápidamente. En este caso se trata de una joven que posó para el proyecto *Apartamento 302*, que se propuso retratar mujeres desnudas con una estética realista y reivindicando la “belleza real” contra los estereotipos mediáticos. En una nota periodística sobre ese experimento brasileño, la mujer contó que su novio quedó “choqueado” cuando supo que ella había participado en él. Pero fue solo un susto inicial: “Hoy a todo el mundo le parece normal”, declaró la retratada, alegando incluso que sus padres “muestran las imágenes en las fiestas de familia” y que a sus hijos “también les encantan”.<sup>8</sup> La extimidad, por tanto, parece traspasar cada vez más libremente las paredes y los pudores que antes solían limitar lo mostrable.

¿Se muestra todo, entonces? ¿Se dice y se expone toda la *verdad*? Evidentemente, no es esa la impresión que tenemos. Una atmósfera de irrealidad y falsedad emana no solo de las redes sociales de internet, sino que impregna todos los rincones del mundo contemporáneo. Sin embargo, los ejemplos evocados en estas páginas dan cuenta de cambios históricos de enorme envergadura, incluso en el campo de los valores y las creencias en vigor. Tal vez se esté configurando un nuevo modo de vivir, basado en otro “suelo moral”, que implicaría el gradual abandono de la hipocresía burguesa rumbo a un impetuoso cinismo neoliberal, al cual no le inhibe la capitalización total de la existencia ni le avergüenza el deseo de exponer cualquier cosa que pueda llamar la atención y “vender”. Si la hipocresía brillaba con todo su fulgor en la intimidad doméstica y en el espacio

público (incluso en los museos) de la vida moderna, hoy quizás sea un tipo peculiar de cinismo el que está incentivando un conjunto de prácticas, gestos y actitudes que habrían sido impensables algunas décadas atrás.

Paula Sibilia reside en Rio de Janeiro, es profesora del Doctorado y la Maestría en Comunicación y del Departamento de Estudios Culturales y Medios de la Universidade Federal Fluminense (UFF). Estudió Comunicación y Antropología en la Universidad de Buenos Aires (UBA), después cursó una maestría en Comunicación (UFF), un doctorado en Salud Colectiva (IMS-UERJ) y otro en Comunicación y Cultura (ECO-UFRJ). En 2012 realizó un postdoctorado anual en la Universidad Paris VIII, de Francia. Publicó, tanto en portugués como en español, los libros *El hombre postorganico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales* (2005), *La intimidad como espectáculo* (2008), y *¿Redes o paredes? La escuela en tiempos de dispersión* (2012). Es investigadora becaria en las agencias brasileras CNPq y FAPERJ.

#### Enlaces web:

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

# UN CENTRO

Aida Sánchez  
de Sordio Martín

DE ARTE EN RESET PER

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  
Recomenzar  
Rearrancar

MANENTE

## II

Al mirar el Santa Mònica no se ve un objeto sólido. Como en un cristal, se transparentan las muchas capas que lo han ido formando a lo largo de sus años de existencia. No es que esto no ocurra con todas las instituciones artísticas, o de cualquier otro tipo, pero en este caso las capas están más presentes por el hecho de ser tan recientes, por la rapidez de su sucesión, por ser consecuencia casi inmediata de los cambios de orientación en las políticas culturales, por su polémica constante. Un centro de arte en estado de constante reset. Un centro de arte como síntoma.<sup>1</sup>

La nueva etapa que ahora se inicia en el Santa Mònica, encabezada por Enric Puig, evoca similitudes y diferencias respecto a todas las anteriores, si bien esta ha sido producto de una sucesión pacífica por medio de un concurso (esta buena práctica, siempre reclamada y siempre de aplicación intermitente) fallado por un jurado de profesionales y gestores políticos del ámbito de la cultura. La renovación de las direcciones de centros culturales, que deberían suponer un tránsito normalizado e incluso cordial, en nuestro contexto con demasiada frecuencia acaban provocando un bache y una crisis institucional, a la larga poco sostenibles para las personas que trabajan en ellos y para el mundo cultural en general. Por lo tanto, es bienvenido un proyecto que inicia su despliegue desde una cierta calma política.

Esta no ha sido la tónica general en el Santa Mònica. El registro de sus sucesivos conflictos es amplio,<sup>2</sup> pero podemos situar el primero y más notorio a finales de 2008, con motivo de la intervención del entonces consejero de Cultura Joan Manuel Tresserras para reorientar el Centre d'Art Santa Mònica hacia el proyecto más interdisciplinario de Arts Santa Mònica, dedicado al pensamiento, la ciencia y la comunicación, bajo una nueva dirección que pasaría de Ferran Barenblit, nombrado en 2003, a Vicenç Altaió. Asimismo, se retraía al centro que no fuera capaz de atraer más público estando situado en una vía tan concurrida como la Rambla.<sup>3</sup> El sector cultural fue muy crítico con esta interferencia directa de un cargo político en la gestión de un centro sin consensuar las decisiones con los agentes artísticos implicados y sin una concurrencia pública, un tipo de actuación que se había intentado eliminar con la firma del

<sup>1</sup> Leyendo materiales para escribir este artículo, he encontrado que Joan Josep Isern ya había calificado el Santa Mònica de "síntoma" en un artículo de su blog: "Arts Santa Mònica com a síntoma". Disponible en: Véase enlace web 1) pág. 54.

<sup>2</sup> Por motivos de economía de espacio y argumental, me ahorro el episodio original de la cesión del Santa Mònica por el Arzobispado de Barcelona a la Generalitat de Catalunya por una cantidad simbólica hasta el 2050.

<sup>3</sup> Gemma Tramullas, "El Centre d'Art Santa Mònica obre una crisi per la reforma", El Periódico de Cataluña, 05/07/08. Disponible en: Véase enlace web 2) pág. 54.

<sup>4</sup> Se puede seguir una parte fundamental del debate en el blog que Cultura de Base dedicó al caso: Véase enlace web 3) pág. 54.

<sup>5</sup> Catalina Serra, "El Canódomo peligra como el centro de arte de Barcelona", *El País*, 27/02/11. Disponible en: Véase enlace web 4) pág. 54.

<sup>6</sup> Roberta Bosco, "Simulacro de subasta del CASM", *El País*, 25/10/08. Disponible en: Véase enlace web 5) pág. 54.

<sup>7</sup> En este debate, me ha resultado interesante encontrar que también se define a Bibiana Ballbè como síntoma en el artículo de Joan M. Minguet, "Bibiana Ballbè com a símptoma o la cultura de la riota", *Núvol*, 10/06/13. Disponible en: Véase enlace web 6) pág. 54.

<sup>8</sup> Teresa Sesé, "El Departament de Cultura desautoriza a Bibiana Ballbè por 'extralimitarse' en sus funciones", *La Vanguardia*, 05/12/13. Disponible en: Véase enlace web 7) pág. 54.

Documento de buenas prácticas en museos y centros de arte, pactado entre las asociaciones del sector y la Administración el 31 de enero de 2007.<sup>4</sup>

La solución propuesta por Tresserras de crear un nuevo centro de arte para dar continuidad a lo que había ido haciendo el Centre d'Art Santa Mònica no ayudó a resolver el problema, sino todo lo contrario. Por un lado, se vio como una decisión oportunista que implicaría el conocido gasto en infraestructuras sin presupuesto para hacerlas funcionar y, por el otro, acabó generando el fallido proyecto del Canódomo en plena ola de recortes, otro lío digno de estudio.<sup>5</sup> Durante el conflicto, el colectivo Cultura de Base convocó un acto de protesta ante el Centre en el que organizó una subasta ficticia no solo del Santa Mònica, sino también de las posibles futuras sedes del centro de arte.<sup>6</sup> Finalmente, Barenblit dimitió y emprendió un viaje hacia el CA2M de Móstoles, y Vicenç Altaió dirigió el Arts Santa Mònica hasta 2013, año en que fue cesado.

Así nos encontramos inmersos sin solución de continuidad en otro episodio de la serie, quizás aún más sonado en el plano mediático. Con Ferran Mascarell de consejero de Cultura y Jordi Sellas de director de Promoción y Cooperación Cultural, el centro quiso volver a reorientarse, esta vez como centro de la creatividad, término muy adecuado en tiempos de discursos sobre innovación, emprendimiento e industrias culturales. Nada nuevo. Pero lo que levantó una verdadera polémica fue la inclusión de la periodista Bibiana Ballbè en el proyecto, incluso como posible directora del centro. Muy encasillada en su papel de presentadora de programas televisivos de divulgación cultural y de tendencias, recibió numerosas críticas y un fuerte rechazo por parte del sector artístico. Aunque sin duda no era una buena opción para la dirección del centro, también es cierto que se focalizaron en ella unos ataques que no habían sufrido figuras igualmente mediáticas dedicadas a la gestión cultural.<sup>7</sup> La decisión de Ballbè de organizar una fiesta o acto inaugural, invitación que recibió numerosas respuestas negativas de importantes figuras artísticas, proporcionó la excusa perfecta a los responsables políticos para apartarla de cualquier responsabilidad central en el proyecto.<sup>8</sup> Por último, la dirección recayó durante los dos años siguientes en Conxita Oliver, con el

acompañamiento de un comité de especialistas en ámbitos como el audiovisual, la música, el diseño y la arquitectura, con el mismo encargo de conducir un proyecto dedicado a la creatividad en todas sus dimensiones.<sup>9</sup>

En 2014 se convocó por primera vez un concurso para nombrar al nuevo director, Jaume Reus, que continuaría con el objetivo de explorar la creatividad y la innovación en sus distintas facetas y disciplinas. Pero también en este caso se acabaría descabezando el proyecto antes de tiempo, cuando, en septiembre de 2017 (un año antes de que concluyera el periodo de dos años prorrogables otros dos que estipulaba el contrato con Reus), el Departamento de Cultura decidió que el Santa Mònica debía convertirse en un centro dedicado a la arquitectura, dejando la línea de artes visuales en manos del Centre d'Art Fabra i Coats, otro caso que merecería un artículo aparte.<sup>10</sup> De nuevo hubo protestas de los colectivos de artistas bajo el lema "Salvem Santa Mònica" y no se produjo el cambio de orientación anunciado.

En este punto se produce una pausa en la serie de direcciones y proyectos, que tiene como contexto las diferentes preocupaciones políticas que nos ocupaban a las puertas del 1 de octubre de aquel año, y la rápida sucesión de consejeros de Cultura (cinco entre 2017 y 2021). Es un periodo sin dirección en el Santa Mònica, durante el cual el equipo interno se ocupa de la dirección del centro, con indicaciones del Departamento de Cultura.<sup>11</sup> Y esta es la situación hasta el segundo y último concurso para la dirección en 2021.

Todo esto son acontecimientos conocidos y, como hemos visto, cubiertos sobradamente por los medios de comunicación y otros espacios de opinión, pero me ha parecido importante resumirlos porque la memoria del presente suele ser corta y porque, vistos en su conjunto, resultan chocantes. Uno se pregunta cómo ha podido sobrevivir el Santa Mònica a tantos trompicones. Una trayectoria tan agitada merece algún tipo de reflexión en cuanto a sus causas y sus efectos. La primera y más evidente explicación, y expresada en casi todas las opiniones publicadas, es la cultura de la política cultural que tenemos en nuestro país, tendente al intervencionismo y con serias dificultades para crear espacios de distancia entre la acción cultural y artística y los poderes políticos, como demuestra el vía crucis del CoNCA.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Vale la pena mencionar que, a la vez que se iniciaba este nuevo proyecto, desaparecía Can Xalant en Mataró por falta de subvención pública, todo un sintoma de las prioridades políticas en lo que a cultura se refiere en ese momento.

<sup>10</sup> Gustavo Pérez Díez, "Jaume Reus i Morro cesado como director del Arts Santa Mònica", *Arteinformado*, 29/09/17. Disponible en: Véase enlace web 8) pág. 54.

<sup>11</sup> Lídia Penelo, "L'Arts Santa Mònica segueix sense direcció", *Público*, 24/09/19. Disponible en: Véase enlace web 9) pág. 54.

<sup>12</sup> Anaïs Bedmar, "La història accidentada del CoNCA", *Núvol*, 12/03/21. Disponible en: Véase enlace web 10) pág. 54. Véase también la jornada Passat, present i futur del CoNCA, organizada por el CoNCA con motivo de la presentación del libro *#10anysCoNCA*. Disponible en: Véase enlace web 11) pág. 54.

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

Este estilo de política cultural evidencia al menos dos cuestiones: por un lado, una idea de cultura como instrumento al servicio de proyectos políticos estratégicos más que como ámbito con autonomía crítica y, por otro lado, una desconfianza hacia este ámbito cultural y artístico, que debe ser tutelado o conducido hacia ciertas agendas y formas de hacer. Con esta reflexión no quiero decir que el arte y la cultura, y todos los agentes implicados, no tengan responsabilidades sociales y políticas, o que gocen de una autonomía esencial y absoluta. Lo que quiero destacar es que parece que no se los considere capaces de responder a estas responsabilidades, o bien que se teme que respondan de forma no sinérgica con las agendas de la Administración. Aunque también se ha señalado como causa de las tensiones en la gestión de los equipamientos culturales la compleja relación política entre los distintos niveles de la Administración con competencias en cultura en Barcelona (Departamento de Cultura, Diputación de Barcelona y Ayuntamiento de Barcelona), lo que, combinado con el mencionado intervencionismo, habría generado estos cambios de orientación.<sup>13</sup> Además, la definición del Santa Mònica como centro sin colección dedicado a la producción y difusión de propuestas de arte emergente, parece dotarlo de un vacío y una polisemia que permite girarle el timón cada vez que existe un cambio de talante en el Departamento de Cultura.

### III

A diferencia del peso institucional y la tendencia a la continuidad de los museos, la ligereza de los centros de arte (en lo que respecta a los equipos humanos, las estructuras organizativas, los contenidos materiales) hace que a veces sus cambios de dirección parezcan una creación *ex novo*, y más si van acompañados de una nueva agenda por parte de la Administración como hemos visto en el Santa Mònica. A esto hay que añadirle la comprensible voluntad de diferenciación que anima todo nuevo proyecto, y la necesidad de crear una identidad-marca que impone el mercado cultural y artístico actual. Las líneas de trabajo y formas de funcionamiento que pretendían cambiar aspectos estructurales y a largo plazo del centro de arte no tienen continuidad de un proyecto a otro, o reaparecen como novedad. Aparte de que

pueda resultar contradictorio que aspectos fundamentales (como la relación con el entorno urbano y vecinal, la articulación con otras instituciones artísticas de la ciudad, o el papel con respecto a la escena artística local e internacional) dependan de proyectos constantemente renovables, también puede producirse un desconcierto en el entorno o los públicos y usuarios del centro, que ven como cambian sus prioridades cada cuatro años o menos. Pero, como decía, también acaba ocurriendo lo contrario: que en proyectos diferentes resuenen conceptos o incluso estrategias concretas similares, al menos en los términos empleados.

Por ejemplo, unos de los conceptos que más han acompañado el Santa Mònica a lo largo de los últimos años han sido el de laboratorio y el de experimentación, aunque con diferentes inflexiones. Barenblit proponía un centro entendido como *kunsthalle*, que tenía que facilitar no solo la exhibición de la obra de artistas emergentes, sino también la producción de obra nueva, donde fuese posible experimentar y poner a prueba propuestas artísticas de nueva creación.<sup>14</sup> Mayor relevancia adquirió el término durante la dirección de Altaió, que propuso un Laboratorio de ciencia y arte, donde se diera cabida no solo a la exhibición, sino también a la experimentación entre investigación artística y científica, o un Laboratorio de medios.<sup>15</sup> En el caso de Reus, se habla de laboratorio como espacio de experimentación y riesgo, abierto a la prueba y error, también en coherencia con su proyecto orientado a la creatividad y la innovación.<sup>16</sup> Y en esta última etapa, con la dirección de Puig, pervive el laboratorio como concepto articulador, en tanto que es un espacio de exhibición e investigación, así como de participación artística colectiva que dialoga con la ciudadanía.<sup>17</sup>

Otro eje que se modula en los distintos proyectos es la idea de participación y de relación con el entorno. Si bien en la etapa de Barenblit esto no fue una prioridad más allá de la idea de abrir la producción contemporánea a unos públicos más amplios, en el resto de etapas se percibe una creciente voluntad de abrir el Santa Mònica a públicos, colectivos y proyectos variados. Altaió se planteó una relación con otros centros de investigación y artísticos, así como con universidades, a fin de crear una red institucional de colaboración, y se proponía aumentar el número de visitantes.<sup>18</sup> Cabe decir que durante

<sup>14</sup> Josep Lapidario, "Ferran Barenblit: 'No existen verdades, un museo es un lugar para cultivar las dudas'", *Jot Down*, diciembre de 2015. Disponible en: Véase enlace web 12) pág. 54.

<sup>15</sup> Herman Bashiron Mendolicchio, "Un año de Arts Santa Mònica – Entrevista con Vicenç Altaió", *Interartive*, 2011. Disponible en: Véase enlace web 13) pág. 54.

<sup>16</sup> Bernat Puigtobella, "Jaume Reus o el crit emergent de l'Arts Santa Mònica", *Núvol*, 15/12/14. Disponible en: Véase enlace web 14) pág. 54.

<sup>17</sup> Santa Mònica, fanzine *Reset* Santa Mònica, 2021. Disponible en: Véase enlace web 15) pág. 54.

<sup>18</sup> Roberta Bosco, "Vicenç Altaió será el nuevo director del Centro de Arte Santa Mònica", *El País*, 12/07/08. Disponible en: Véase enlace web 16) pág. 54.

- <sup>19</sup> Bernat Puigtobella, *op. cit.*
- <sup>20</sup> Véase enlace web 17) pág. 54.
- <sup>21</sup> Santa Mònica, *op. cit.*
- <sup>22</sup> Josep Lapidario, *op. cit.*
- <sup>23</sup> Véase enlace web 18) pág. 54.
- <sup>24</sup> Para reducir este gasto durante el periodo de la exposición, el Santa Mònica reguló el uso del aire acondicionado y cerró al público del 22 al 26 de diciembre de 2021.

su mandato se produjo el gran recorte de financiación pública causada por la gestión de la crisis económica de 2008, lo que conllevó, entre otras cosas, una drástica reducción del presupuesto, el cierre en fines de semana o la eliminación de los servicios de atención al público y comunicación. Por su parte, Reus, que anteriormente había sido responsable del Departamento de Educación de la Fundación Pilar y Joan Miró de Mallorca y profesor universitario, habla explícitamente de mediación cultural, de atención a públicos no habituales o de accesibilidad tanto física como virtual.<sup>19</sup> Durante esta etapa se desarrolló, por ejemplo, el programa Interfaces, coordinado por los colectivos Idensitat, Sinapsis y Transductores, que tenía por objeto crear redes de colaboración y zonas de contacto entre el centro y la sociedad en general.<sup>20</sup>

En la última reencarnación, o reprogramación, propuesta por el proyecto de Puig, se plantea la idea de agentes creadores y ciudadanía operando como una red desjerarquizada (vemos que red también es un término de largo recorrido en el Santa Mònica) que toma decisiones de forma colectiva.<sup>21</sup> Esta concepción tiene claras implicaciones en cuanto a propia gestión interna, que se intenta despersonalizar y desautorializar desplegando diferentes estrategias, como los “betatesters”, grupos que exploran formas de relacionar el centro con comunidades de vecinos y contextos educativos, así como otras formas de comunicarse con los públicos y entenderlos. En el ámbito curatorial, habitualmente marcado por la identidad del comisario, se establecen curadurías grupales y proyectos polifónicos. (Curiosamente, este es un punto de contacto con la propuesta — bastante diferente en espíritu, contexto y objetivos— de Barenblit, que también trabajó con el formato de tablas curatoriales en las que participaban varios comisarios de forma rotativa.)<sup>22</sup>

Esta etapa se propone otros desafíos importantes como la transparencia en la gestión, que se manifiesta en acciones tan variadas como la reciente publicación de la previsión presupuestaria para 2022 en su web,<sup>23</sup> la visibilización del gasto energético del centro en el vestíbulo con la obra16/2017 de Joana Moll, activa del 24 de septiembre de 2021 al 9 de enero de 2022,<sup>24</sup> o la exploración de los rincones arquitectónicos inaccesibles realizada por Mario Santamaría en la obra *Itinerario virtual*, expuesta durante el mismo periodo. La gestión

horizontal quiere ponerse en práctica con las mencionadas curadurías colectivas y los “betatesters”, con los “gremios”, grupos de naturaleza híbrida constituidos por convocatoria pública que experimentan con las infraestructuras institucionales desde sus prácticas artísticas como parte de la programación, y con las becas para la creación en el ámbito relacional o participativo. Al mismo tiempo, mediante un código de conducta, se desea establecer formas respetuosas de relación entre todos los equipos que trabajan en el centro, algo no siempre fácil cuando deben colaborar personal interno y permanente con grupos externos y temporales, que tienen necesidades y prioridades no siempre compartidas. La relación con la ciudadanía, como se ha mencionado, se encuentra también entre las prioridades del proyecto, aunque esta suele ser una dimensión compleja, porque pide tiempos largos y estabilidad, lo que, como hemos visto, no frecuenta en el Santa Mònica.

Las diferentes orientaciones de los proyectos que han animado el Santa Mònica también han tenido plasmas físicas muy concretas en la arquitectura del centro. En cuanto a los espacios internos, en tiempos de Barenblit vimos el cierre del claustro con el objetivo de conseguir un espacio expositivo más diáfano, y la sustitución del acceso por la rampa exterior por una terraza restaurante donde se pudiera socializar informalmente.<sup>25</sup> Con Altaió, el punto de información turística se transformaría en un escaparate de la actividad del centro, y la recepción, en el archivo y en un espacio de investigación histórica, mientras que el laboratorio ocupaba la segunda planta y el restaurante pasaba a ser una sala para reuniones y seminarios. Incluso se planteó convertir la estación de metro de Drassanes en un espacio expositivo.<sup>26</sup> En esta nueva etapa de Puig, se mantienen las inquietudes por abrir el centro espacialmente, rompiendo con la estética del cubo blanco, al abrir de nuevo los balcones del claustro y eliminar el cierre de los arcos que lo separaban de la recepción, pero también activando el espacio laboratorio en la planta baja.<sup>27</sup>

Y como reflejo quizás menor, pero muy identificativo de estos sucesivos renacimientos del Santa Mònica, quisiera mencionar en último lugar la transformación de su imagen gráfica, que ha variado con cada etapa para comunicar los valores o connotaciones implícitos de

<sup>25</sup> Catalina Serra, “La Generalitat gastará un millón de euros en la reforma de Santa Mònica”, *El País*, 13/05/03. Disponible en: Véase enlace web 19) pág. 54.

<sup>26</sup> Roberta Bosco, “El nuevo Santa Mònica arrancará con arquitectura”, *El País*, 20/07/08. Disponible en: Véase enlace web 20)

<sup>27</sup> Josep Playà Maset, “El Centre d’arts Santa Mònica empieza de cero su programación”, *La Vanguardia*, 23/06/21. Disponible en: Véase enlace web 21) pág. 54.

<sup>28</sup> Resulta interesante leer como Eskenazi —que, curiosamente, ya había diseñado la primera imagen del centre d'arts Santa Mònica en 1990— imaginaba su gráfica como una identidad duradera, que no estuviera ligada a un proyecto concreto, sino con el Santa Mònica como contenedor de distintos proyectos. Sin embargo, ha durado lo mismo que el proyecto que debía representar. Véase el artículo “Mario Eskenazi: ‘Diseñar la nueva imagen de Arts Santa Mònica es como cerrar un círculo’”, *Gràffica*, 20/05/14. Disponible en: Véase enlace web 22) pág. 54.

Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer

cada nuevo proyecto de una forma inimaginable en el caso, por ejemplo, de un museo: las “A” desaparecidas de Arts Santa Mònica, como en el juego del colgado, diseño de Claret Serrahima con Clase e Íñigo Jerez; el nombre del centro en diagonal evocando la rampa exterior, de Mario Eskenazi,<sup>28</sup> o la nueva gráfica del nombre del centro formando dos ángulos rectos en referencia al claustro, así como la estética informática que remite a la idea de recarga con rasgos de *glitch* informático, que acompañará la etapa de reformulación durante los primeros meses de la dirección de Puig, ambas propuestas de Laia Guarro. El Santa Mònica se reencarna en todos sus aspectos.

#### IV

Esta puesta en relación con las continuidades y los desplazamientos de los diferentes proyectos que han animado el Santa Mònica hasta la fecha, necesariamente limitada y sintética, no quiere decir de forma implícita que antes se había hecho ya todo (lo que sería una obviedad histórica). Lo que me parece que se transparenta en esta agitada sucesión de propuestas —y esto es una idea tentativa— es que los retornos de ciertas intenciones, objetivos e, incluso, iniciativas concretas, son debidas a que nunca han podido acabar su ciclo. De hecho, ningún proyecto en el Santa Mònica ha tenido una muerte natural. Cuatro años son un periodo muy breve en la vida de los proyectos culturales, y más si tienen la intención de transformar el funcionamiento de una institución y establecer algún tipo de relación significativa con el contexto vecinal, artístico y ciudadano en general. Aparte de que quizás habría que repensar los periodos de las direcciones de los centros (lo que abriría un debate sobre cómo debería evitarse a su vez la eternización de ciertos cargos), el problema ha sido que la sucesión de un proyecto al otro no se ha producido como un paso de antorcha, sino como fruto de una intervención política que descarta el anterior proyecto para poner en su lugar lo que les parece más oportuno en ese momento a los responsables del Departamento de Cultura. Esto no puede dejar de causar cierto resentimiento, frustración e indignación en la comunidad artística y cultural, que, recordémoslo, va más allá de los productores profesionales.

Sin pretender tener una visión histórica muy extensa ni panorámica más allá de la propia experiencia, últimamente me parece volver a encontrarme en algunos ámbitos culturales con debates e interrogantes que ya estaban sobre la mesa hace diez años. Es posible que a una generación anterior les pareciera que esos mismos debates ya eran antiguos entonces, pero en cierto modo esto reforzaría mi argumento: dado que los proyectos son tan difíciles de consolidar y las estructuras no acaban de transformarse nunca de forma que favorezcan la producción cultural crítica e independiente (o simplemente impidan el intervencionismo político), ninguna iniciativa llega a materializarse durante el tiempo necesario y con la solidez suficiente para llegar a realizar sus consecuencias y dar lugar a una siguiente etapa en la que se desarrolle una continuidad, o bien una transformación, coherente. Por supuesto, esto es una hipótesis, pero una hipótesis que sería interesante poner a prueba el día en el que los proyectos puedan desarrollarse sin interferencias.

Durante la rueda de prensa sobre la etapa del Santa Mònica que se abría en 2013 una vez descartado el proyecto de Altaió, el artista Antonio Ortega (que también había sido responsable de actividades bajo la dirección de Barenblit) dijo que el problema del Santa Mònica era su emplazamiento al final de la Rambla, siempre bajo la vista del Departamento de Cultura, que lo mira de reojo por la ventana.<sup>29</sup> Esta proximidad y esa mirada cruzada a ambos lados de la Rambla hacía que el responsable del Departamento de turno no pudiera evitar hacer planes propios para el centro. Cierta o no, esta explicación de la gestión continuamente truncada del Santa Mònica es, al menos, una buena metáfora de la relación que ha mantenido hasta ahora con los poderes políticos. Haciendo buena mi propia constatación de que vuelven los debates de hace diez años, terminaré diciendo que es fundamental acabar con el dirigismo político de las instituciones culturales. La Administración tiene un papel fundamental en la promoción de la creación y la circulación de la cultura, y no hay que renunciar a esta responsabilidad pública, pero debe manifestarse en forma de políticas transparentes y consensuadas, destinadas a beneficiar a los numerosos y variados agentes que crean cultura (que no son solo “el sector”) y no a servir agendas políticas tan variables como los resultados electorales.

<sup>29</sup> Teresa Sesé, “Santa Mònica, cinquè intent”, *La Vanguardia*, 19/11/13, pág. 30.

Esperamos, pues, que el nuevo proyecto pueda terminar su ciclo de forma natural y desplegar todas sus posibilidades, así como enfrentarse a todas sus contradicciones.

Aida Sánchez de Serdio Martín es doctora en Bellas Artes y educadora, investigadora y trabajadora cultural en los campos de la cultura visual, la educación y las prácticas artísticas colaborativas. Actualmente es profesora agregada de la UOC, donde impartió docencia en el Grado de Artes y el Máster de Gestión Cultural. Anteriormente ha sido asesora de Educación y Públicos en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2015-2017), y docente de la Facultad de Arquitectura de la Universidad d'Umeå (Suecia) (2014-2015) así como de la Unidad de Pedagogías Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1998-2014).

Enlaces web:

- 1) [blocs.mesvilaweb.cat/jotajotai/arts-santa-monica-com-a-simp-toma/](https://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-crisi-per-la-reforma-234809](http://www.elperiodico.cat/ca/actualitat/20080705/el-centre-dart-santa-monica-obre-una-crisi-per-la-reforma-234809)
- 3) [cassantamonica.wordpress.com](https://cassantamonica.wordpress.com)
- 4) [elpais.com/diario/2011/02/27/catalunya/1298772440\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/27/catalunya/1298772440_850215.html)
- 5) [elpais.com/diario/2008/10/25/catalunya/1224896853\\_850215.html](http://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](http://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](http://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](http://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](http://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](http://www.nuvol.com/art/la-historia-accidentada-del-conca-161005)
- 11) [www.youtube.com/watch?v=U5r2bDHMQp8](https://www.youtube.com/watch?v=U5r2bDHMQp8)
- 12) [www.jotdown.es/2015/12/ferran-barenblit/](http://www.jotdown.es/2015/12/ferran-barenblit/)
- 13) [interartive.org/2010/04/un-ano-de-arts-santa-monica](http://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](http://www.nuvol.com/art/jaume-reus-o-el-crit-emergent-de-arts-santa-monica-21888)
- 15) [artssantamonica.gencat.cat/web/.content/Imatge/2021/Activitats/06-juny-2021/FANZINE\\_RESET\\_CAT.pdf](http://artssantamonica.gencat.cat/web/.content/Imatge/2021/Activitats/06-juny-2021/FANZINE_RESET_CAT.pdf)
- 16) [elpais.com/diario/2008/07/12/catalunya/1215824852\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/07/12/catalunya/1215824852_850215.html)
- 17) [artssantamonica.gencat.cat/es/detall/Interficies](http://artssantamonica.gencat.cat/es/detall/Interficies)
- 18) [artssantamonica.gencat.cat/web/.content/Imatge/2021/Santa-Monica\\_Previsio-2022.pdf](http://artssantamonica.gencat.cat/web/.content/Imatge/2021/Santa-Monica_Previsio-2022.pdf)
- 19) [elpais.com/diario/2003/05/13/catalunya/1052788065\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/05/13/catalunya/1052788065_850215.html)
- 20) [elpais.com/diario/2008/07/20/catalunya/1216516057\\_850215.html](http://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](http://www.lavanguardia.com/cultura/20210623/7550052/santa-monica-programacion-puig-punyet-natalia-garriga.html)
- 22) [graffica.info/arts-santa-monica-eskenazil/](http://graffica.info/arts-santa-monica-eskenazil/)

# 16/2017. ENERGÍA,

Joana Moll

CULTURA Y CAMBIO CLIMÁTICO. MEMORIA

## Introducción

La obra *16/2017* de la artista Joana Moll se produjo en el marco de la exposición “Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer”, que tuvo lugar del 24 de septiembre de 2021 al 9 de enero de 2022 en el Santa Mònica, y proponía al centro reducir el gasto energético al 50% durante el tiempo que la muestra permaneciera abierta, es decir, funcionar con un presupuesto energético.

En esencia, un presupuesto identifica y limita el conjunto de recursos destinados a una actividad concreta. El presupuesto dicta qué se puede hacer y qué no, convirtiéndose así en una herramienta fundamental en la concepción y ejecución de cualquier actividad. El tipo de presupuesto más común es el de base económica, esto es, moviliza recursos en función de un límite económico. Por ejemplo, en un contexto expositivo, entre otros aspectos, el presupuesto económico negocia el número y la temporalidad de las obras expuestas. En la misma lógica conceptual del presupuesto económico, un presupuesto energético

DE UNA INSTALACIÓN

limita la cantidad de energía total, expresada en kilovatios hora (kWh), de una determinada actividad en un tiempo concreto. ¿Qué ocurriría si las actividades de un proyecto expositivo se articularan alrededor de un presupuesto energético? ¿Cómo afectaría su concepción, organización, gestión y activación?

La obra 16/2017 coge el nombre de una ley<sup>1</sup> aprobada por la Generalitat de Cataluña en 2017, que, entre otras cosas, obligaba al Gobierno a trabajar con presupuestos de carbono para reducir las emisiones de CO<sub>2</sub> al 50% en 2030, tal como se indica en el Acuerdo de París. Desgraciadamente, la Generalitat está retrasando sustancialmente la aplicación de estas medidas o, en otras palabras, actualmente la ley no se está aplicando.<sup>2</sup> Así pues, la artista Joana Moll propuso al Centre d'arts Santa Mònica reducir el gasto energético al 50% durante los cuatro meses que duraba la exposición "Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer". De esta forma, la institución ha tenido que definir mecanismos de autorregulación energética para no sobrepasar el presupuesto durante el tiempo establecido.

Para alcanzar este objetivo, el artista planteó una mesa de negociación, a raíz de la cual se celebraron encuentros periódicos para negociar el presupuesto energético de la exposición y corregir sus posibles desviaciones. Estas reuniones fueron abiertas a la participación del público, de los miembros del equipo directivo del centro y de todos los agentes vinculados a la exposición, para hablar de cómo se podía ahorrar energía. En ellas se tomaron medidas como limitar el uso de la climatización en el espacio expositivo y en las oficinas, abrir y apagar las luces según los espacios por los que transitaran los visitantes, o reducir el número de viajes de los ponentes de la programación paralela a la exposición, entre otras. Además, las mesas incorporaron la participación de varios actores<sup>3</sup> del ámbito científico, político y cultural de la ciudad para generar debates centrados en la necesidad de elaborar nuevos contratos sociales para luchar contra el cambio climático y el papel esencial de la cultura para facilitararlo.

La artista también planteó un gráfico mural que se iría rellenando basándose en las resoluciones que se tomaran en los encuentros de la mesa de negociación. Este gráfico mostraba el gasto energético acordado

<sup>1</sup> Ley 16/2017, de 1 de agosto, del cambio climático. (DOGC [en línea], núm. 7426, 01/08/2017). [consulta: 31 de enero de 2022]. Disponible en: Véase enlace web 1) pág. 76.

<sup>2</sup> M. Ríos. "Aquests son els incompliments del Govern català amb la Llei del canvi climàtic" [en línea]. [Barcelona]: *Critic*, 1 de junio de 2020. [consulta: 31 de enero de 2022]. Disponible en: Véase enlace web 2) pág. 76.

<sup>3</sup> *Energia, cultura i canvi climàtic* [en línea]. [Barcelona]: Santa Mònica, noviembre de 2021. [consulta: 31 de enero de 2022]. Disponible en: Véase enlace web 3) pág. 76.

durante las negociaciones, como, por ejemplo, las horas de funcionamiento de la climatización del edificio o la cantidad de horas durante las cuales se abrirían las luces de sala, entre otras variables.

En un contexto de emergencia climática, en el que la escasez de recursos se intensificará de forma generalizada en las próximas décadas, elaborar propuestas capaces de articular las actividades humanas en torno a recursos energéticos limitados es un ejercicio necesario para favorecer nuevos rituales culturales más coherentes con las condiciones climáticas contemporáneas.

En esta publicación se recogen, a modo de diario documental, las actas de las mesas de negociación llevadas a cabo durante los meses de la exposición, que constituyen una recopilación de las reflexiones, los debates, las dificultades y las soluciones que se plantearon con el objetivo de cumplir lo acordado en el presupuesto energético.

### **16/2017**

Una obra de Joana Moll en el marco de la exposición “Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer” en el Centre d’arts Santa Mònica (del 24 de septiembre de 2021 al 9 de enero de 2022).

Diseño de mediación: María Farràs Drago

Auditoría energética: Jordi Oliveres y Anna Aymerich (Inèdit Innova)

Diseño gráfico: Oriol Gayals

## El punto de partida: el gasto medio diario de consumo energético de una exposición en el año 2019

Para llevar a cabo este proceso se realiza una auditoría energética para calcular el gasto energético medio de las exposiciones del Centre d'arts Santa Mònica en 2019, con el estudio de ecoinnovación Inèdit Innova. Para ello, se utilizan datos primarios (información disponible del Santa Mònica, como el consumo de electricidad y gas natural del año 2019) y datos bibliográficos de estudios y artículos publicados, en los que se han basado algunas hipótesis.

A partir de las facturas y el consumo de ese año, se calcula el gasto medio diario de consumo energético, distribuido en las siguientes categorías:

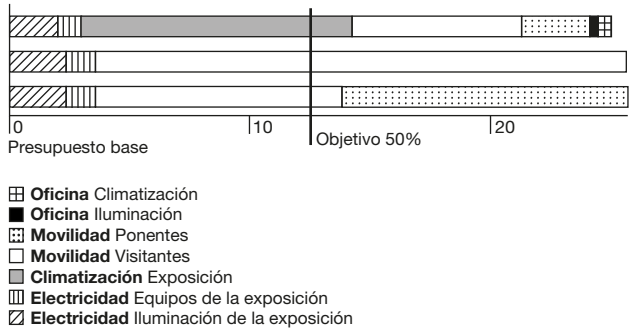
- Exposición: iluminación y otros equipos de la exposición (proyectors, monitores...).
- Climatización de la exposición.
- Oficinas (electricidad y climatización).
- Movilidad de los ponentes que participan en el programa de actividades paralelo a la exposición.
- Movilidad de los visitantes.

Decidimos incorporar el gasto energético de la movilidad de los visitantes porque entendemos que todo el mundo toma decisiones que afectan a la propia huella, y por lo tanto la responsabilidad no es exclusiva del centro, sino de todos los que orbitan a su alrededor de una manera u otra. Evidentemente, la movilidad de los ponentes del programa de actividades paralelas se imputa al 100% a la exposición, porque vienen a ella expresamente; en cambio, la de los visitantes se calcula de forma proporcional, entendiendo que una parte de ellos no acude al centro de arte exclusivamente para visitar la exposición. Así pues, se considera que durante el 2019 el número de visitantes totales son 4.450, es decir, una media de 50 visitantes por día, y que se desplazan

Movilidad	Porcentaje	Número total de visitantes/día
A pie / en bicicleta	10	5
Transporte público urbano (metro, bus, tranvía)	20	10
Tren interurbano	8	4
Vehículo de combustión (coche, taxi, moto)	12	6
Vehículo eléctrico (coche, taxi, moto)	2	1
Tren de alta velocidad	3	2
Avión	40	20
Crucero	5	3
	<b>100</b>	<b>50</b>

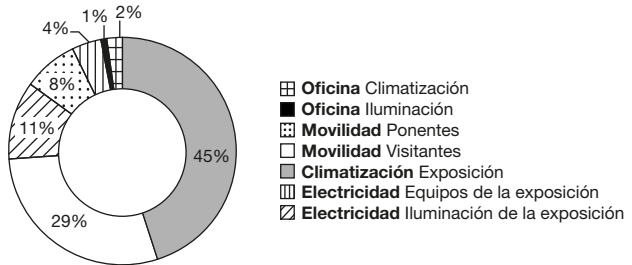
al Centre d'arts Santa Mònica de la siguiente manera:

Una vez hechos todos los cálculos, se llega a la conclusión de que el consumo real estimado en 2019 fue de 178.726 kWh, distribuido de la siguiente manera:



En el siguiente gráfico se muestra la representación del consumo energético de cada una de las categorías del presupuesto base. Las categorías más destacables son la climatización, con el 45% del consumo, y la movilidad, con el 29%.

### Consumo energético base (%)



Así pues, si el total del gasto energético de 2019 fue de 178.726 kWh, para conseguir el objetivo marcado y poder reducirlo a la mitad tenemos que ceñirnos a un presupuesto de 89.363 kWh para esta exposición, con una media diaria disponible de 827 kWh/día, entre los 108 días que dura la exposición (del 24 de septiembre de 2021 al 9 de enero de 2022) y las 890 horas de apertura al público (de 10 a 20 h).

A partir de la fecha de inauguración, y a lo largo de las sucesivas mesas de negociación, se lleva a cabo un ajuste del compromiso de gasto energético para

alcanzar el objetivo de reducirlo al 50%. Es decir, en cada mesa se decide el gasto energético y las medidas de ahorro hasta la siguiente mesa de negociación, gasto que se incorpora al gráfico, con la ayuda de una calculadora energética creada *ad hoc* por Inèdit Innova, adaptada al consumo de la exposición. En cada mesa se incorpora al gráfico, asimismo, el gasto de la movilidad de los visitantes, en una proporción calculada a partir de los resultados de la encuesta que se realiza a los visitantes de la exposición.

## **EL PROCESO:**

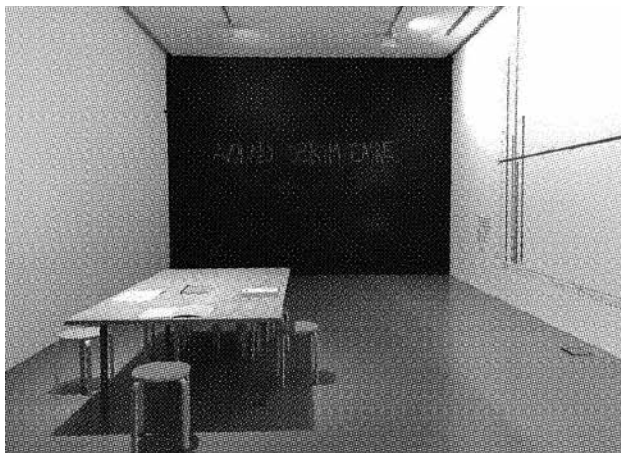
### **ACTAS DE LAS MESAS DE NEGOCIACIÓN**

A lo largo de las sucesivas mesas de negociación se tomó acta de todo lo hablado. A continuación se expone un resumen de estas actas.

#### **16 de septiembre del 2021**

Asistentes: equipo artístico, equipo de dirección e Inèdit Innova.

Repasamos la programación de la inauguración: viajes en tren y en avión. La gráfica sube hasta el techo. Tomamos las primeras medidas para empezar a reducir el presupuesto: el día de la inauguración no se abrirá la climatización. Añadimos la inscripción a la pizarra: HOY NO ABRIMOS EL AIRE. Además, se cerrará la climatización en las oficinas para implicar a todo el equipo en la toma de decisiones, y a partir del 26 de septiembre en las salas la climatización solo se abrirá 6 horas por la tarde.





la luz se encienda a medida que se vaya avanzando por el espacio. Haremos la prueba de estas visitas de luz a la carta el 13 de octubre para ver cómo funciona.

En la pizarra pondremos la siguiente inscripción: LOS FINES DE SEMANA ABRIMOS EL AIRE DE 12 A 18 h. LOS OTROS DÍAS, DE 14 A 18 h. EL 13/10 LUZ A LA CARTA. NO ABRIMOS EL AIRE EN LA OFICINA.

Este proyecto abre una oportunidad para debatir la relación entre la cultura y la gestión de recursos, una relación fundamental para luchar contra el cambio climático, pero que a menudo se relega a un segundo plano. Conscientes de que se trata de un problema complejo, que requiere diversas aproximaciones y distintos puntos de vista para resolverlo, nos proponemos incorporar a las próximas mesas personalidades de diferentes ámbitos con sólidos conocimientos, para plantear y enriquecer un debate riguroso sobre este tema.

### **13 de octubre del 2021**

Asistentes: equipo artístico, equipo de dirección, equipo de sala e Inèdit Innova.

Ya no hace tanto calor. Por lo tanto, se apuesta por empezar a apagar la climatización y así hacer una reserva de energía de cara al invierno. La experiencia de la luz a la carta ha ido bien; se ha probado por la mañana. Sin embargo, dada la infraestructura del edificio, solo se pueden encender y apagar luces en el claustro y en el vestíbulo. El resto no puede apagarse porque es luz de obra. Se volverá a realizar una prueba el día 14. En las oficinas siguen sin quejarse de la falta de climatización y repasamos la agenda: no hay actividades que haya que incorporar. Inèdit Innova nos hacen notar que, dado que en el presupuesto base lo que gasta más es la climatización, para compensarlo seguramente deberíamos cerrarla siempre.

Inscripción en la pizarra: HOY NO ABRIMOS EL AIRE. 14/10 LUZ A LA CARTA. NO ABRIMOS EL AIRE EN LA OFICINA.

### **26 de octubre del 2021**

Asistentes: equipo artístico, equipo de dirección y equipo de sala.

Dado que no se ha pasado frío, seguiremos sin encender la climatización mientras se pueda ahorrar para el invierno, y para evitar que en la recepción tengan

frío se activarán las cortinas de aire. La medida de la luz a la carta no tiene tanto impacto como se desearía y solo tendría sentido haciéndolo una semana seguida. En cambio, sí funciona simbólicamente, puesto que, al ser un espacio a oscuras, el público pregunta y facilita la explicación de la pieza. Por eso, se plantea poner unos focos puntuales. Repasamos el programa y vemos que las próximas semanas hay dos ponentes que viajarán en tren y 2 sesiones de reproducción en línea (*streaming*).

Inscripción en la pizarra: HOY NO ABRIMOS EL AIRE. NO ABRIMOS EL AIRE EN LA OFICINA.

Se publica el programa de las mesas redondas: “Energía, clima y cambio climático”:

“Energia, clima i canvi climàtic”: [artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/Energia-cultura-i-canvi-climatic](http://artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/Energia-cultura-i-canvi-climatic)

### 9 de noviembre del 2021

Asistentes: equipo artístico, equipo de dirección y equipo de sala.

Invitados: equipo directivo del Instituto Catalán de las Empresas Culturales (ICEC).

Se presenta la pieza y hablamos de cómo poco a poco se está intentando implementar medidas y protocolos, pero que lo importante es el cambio de mentalidad que la cultura promueve. Dado que nos estamos desviando del objetivo que nos habíamos marcado a pesar de las medidas adoptadas, se toma la decisión drástica de cerrar el centro del 20 al 26 de diciembre. Esta decisión nace de la necesidad de ahorrar energía suficiente para poder abrir el centro con las condiciones climáticas óptimas para los trabajadores y los visitantes en pleno invierno, durante las dos últimas semanas de la exposición. O, en otras palabras, para permitirnos abrir la calefacción sin desviarnos del presupuesto energético acordado. Se plantea si no se podría realizar un cálculo del ahorro económico, y si este ahorro no se podría reinvertir en producción artística.

Para poder mantener ciertas condiciones en la sala cuando cerramos la climatización, constatamos que con pequeñas medidas como cerrar las puertas se puede compensar la incomodidad. Por lo tanto, dejaremos la puerta lateral y la de la terraza cerradas y abriremos 5 horas la climatización. Lo indicaremos con carteles en las puertas correspondientes. Repasamos

la programación de las próximas semanas y tenemos 3 ponentes que vienen de Europa en avión, 1 que viene en coche y 1 videoconferencia.

### **23 de noviembre del 2021**

Asistentes: equipo artístico, equipo de dirección, equipo de sala, equipo de Les Mòniques (mediación) e Inèdit Innova.

Invitados:

- Marta Torres Gunfaus, investigadora senior sobre energía y clima en el Instituto de Desarrollo Sostenible y Relaciones Internacionales (IDDRI).
- Francisco Doblas Reyes, profesor ICREA y director del Departamento de Ciencias de la Tierra del Barcelona Supercomputing Center (BSC-CNS), uno de los científicos que ha coordinado el último informe del Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC).
- Mar Carrera, periodista y editora de la cooperativa Pol·len Edicions, editorial especializada en ecoedición.
- Eva Sòria, directora de Innovación, Conocimiento y Artes Visuales del Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB), del Ayuntamiento de Barcelona.

Explicamos la pieza y lanzamos la pregunta:

¿cómo puede tener la cultura un rol importante en la concienciación para la mitigación del cambio climático? Para Francisco DR, la primera acción es la reducción de emisiones: la mejor tonelada de CO<sub>2</sub> es la que no se emite. Por lo tanto, debemos seguir planteándonos si necesitamos seguir viviendo como lo hemos hecho hasta ahora. Las cosas deben cambiar, dice Marta T., y lo importante es conseguir que se reduzca el número de emisiones.

Curiosamente, en las COP que se organizan no hay artistas y quizás se podría reclamar que estuvieran en ellas, apunta la investigadora. Trabajar desde el arte no solo es relevante por la incidencia real que pueda tener, sino por la simbólica, dice Enric P. P. Incluir la visión artística para trabajar un cierto imaginario o contraestética del decrecimiento. En cuestiones como el género ya se hace, pero a nivel medioambiental todavía no.

Eva S. observa que en los grandes acontecimientos de las artes visuales no se tiene en cuenta el ahorro energético: pensamos, por ejemplo, en la Bienal de Venecia y el gasto del transporte del público o del material

<sup>4</sup> Laura Pando Martínez y Julie's Bicycle. *Lideratge mediambiental en el sector cultural i creatiu català* [en línea]. Barcelona: Consell Nacional de la Cultura i de les Arts - CoNCA, 2020. [consulta: 31 de enero de 2022]. Disponible en: Véase enlace web 4) pág. 76.

Joana Moll

Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer

para construir los pabellones... Lo que dedican las administraciones públicas a destruir es bestial. Es necesario que las administraciones fomenten redes que conecten espacios para facilitar el ahorro y la sostenibilidad. De hecho, ni siquiera eventos como la COP practican lo que predicán, pero sí ayudan a hacer visible estas contradicciones. Mar C. menciona el estudio de Liderazgo medioambiental del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes (CoNCA),<sup>4</sup> que concluye que faltan protocolos, leyes y ayudas públicas; solo el 8,5% de las ayudas públicas contienen en sus pliegos condiciones medioambientales y solo el 13,5% recogen medidas de cálculo.

¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura y del rol que esta puede desempeñar? Para Francisco D. R. llegas a la gente con emociones o con dinero, y pide cómo podríamos convertir el ahorro de gasto energético en dinero que pueda invertirse en crear una narrativa que permita realizar acciones disruptivas. Enric P. P. apunta que al igual que los artistas cuando trabajan tienen un presupuesto económico, estaría bien que lo tuvieran también de CO<sub>2</sub> para generar así otro imaginario estético. Para Joana M. es un tema de imaginación. Cuando estaba creando la pieza le preguntaban si pondría sensores o cómo lo haría, y al final se ha hecho una pieza bastante analógica. Y es que no debemos creer que la solución pase por la tecnología, esta no es la salvadora. La solución pasa por imaginar un nuevo contrato social.

Francisco D. R. dice que el problema se plantea como un dilema exclusivamente ecológico, en lugar de entender que afecta a todos los ámbitos, que es un problema global. Aquí es donde la cultura tiene un espacio para intervenir: para salvar a la sociedad tal y como la conocemos. Para Mar C. quizás sí es una cuestión de imaginarios, la propia muestra es sugerente en el sentido de que propone literalmente exponerse a no exponer. El decrecimiento no es una palabra sexi, pero quizás el hecho de haber pasado una pandemia nos hace más fácil imaginar otra forma de hacer. Marta T. coincide en que la covid, sobre todo cuando era más reciente, ha ayudado a entender que es posible realizar cambios disruptivos.

Efectivamente, la covid ha sido interesante porque durante el confinamiento que detuvo al mundo entero durante varios meses se pudieron reducir las emisiones de gas un 5% a nivel global, dice Francisco D. R.

Este 5% es el que debería reducirse cada año para que la temperatura global baje los 1,5° que son necesarios. Estamos pidiendo realizar un esfuerzo covid cada año, pero acumulado durante 20 o 25 años para que sea efectivo. Y cuanto antes lo hagamos mejor, porque si el hielo continental no se estabiliza durante estos años, el nivel del mar puede llegar a subir 6 metros. Parece que cuando los científicos exponen este tipo de datos quedan descontextualizados. Y aquí es donde entra en juego la cultura: ¿cómo lo explicamos para que la población general asimile este cambio?

# 20 al 26 de diciembre del 2021: Cierre Prensa:

ara

Art

ARTÍCULO | 20/12/2021

## El Santa Mònica tanca una exposició per evitar que el centre contamini més

No s'ha aconseguit l'objectiu de l'artista Joana Moll de reduir a la meitat el consum d'energia d'Exposar. No exposar-se. Exposar-se. No exposar'

Arantxa Ribas Tur



La artista Joana Moll representa amb una barrena de gràfic de la despesa energètica de l'exposició 'Exposar. No exposar-se. Exposar-se. No exposar'

nairel·lona. Les previsions s'han complert i, tal com va anunciar l'artista Joana Moll al seu vídeo, l'Exposició del Santa Mònica Exposar. No exposar-se. Exposar-se. No exposar' estarà tancada fins diumenge, després de que no s'hagi aconseguit l'objectiu de reduir la despesa energètica del centre a la meitat durant els quatre mesos que dura l'exposició. "Aquesta obra no només és una crítica a totes les mesures que no s'han aplicat pel canvi climàtic, sinó una manera que he instal·lat, en aquest cas un centre d'art, i t'impliqui i faci aquesta cambré -dita Joana Moll-. Que l'obra d'art no quedi només en una crítica, sinó

**Ara**  
[ara.cat/cultura/santa-monica-tanca-exposicio-evitar-centre-contamini-mes\\_1\\_4220388.html](http://ara.cat/cultura/santa-monica-tanca-exposicio-evitar-centre-contamini-mes_1_4220388.html)

EL PAÍS

Cataluña

ARTÍCULO | 22/12/2021

## Joana Moll, la artista que cerró el centro de arte Santa Mònica

Para ser consciente con el planteamiento de uno de sus proyectos inaugurales, el equipamiento cultural de la Generalitat cierra las exposiciones durante seis días

MINUTO A MINUTO



Reunir conexiones, crear defensas, revelar contradicciones, señalar aspectos ignorados de la realidad y ofrecer puntos de vista inéditos, se han convertido en las algemas primordiales de una gran parte del arte contemporáneo. No es ninguna novedad, hace décadas que la búsqueda de lo nuevo y lo peculiar han dejado de serlo. Lo verdaderamente sorprendente es que el artista reduce las líneas invisibles para llevar al planteamiento conceptual de su obra hasta las extremas consecuencias.

**El País**  
[elpais.com/espana/catalunya/2021-12-22/joana-moll-la-artista-que-cerro-el-centro-de-arte-santa-monica.html](http://elpais.com/espana/catalunya/2021-12-22/joana-moll-la-artista-que-cerro-el-centro-de-arte-santa-monica.html)

CIERRE TEMPORAL

## El Santa Mònica cierra puertas para reducir el gasto energético

«La medida ha sido adaptada al presupuesto de dicho centro que la artista Joana Moll de abarcar un 50% más de obra en su actual exposición»



La artista Joana Moll y la dirección del centro Santa Mònica han tomado la drástica decisión de cerrar su primera del centro artístico durante seis semanas. Una medida, que también se aplica a otros centros que forman parte de la exposición actual, se firma a través de un convenio, por el que se garantiza la fiabilidad, y cierra hasta el 26 de diciembre, para garantizar una buena evolución de la obra durante los meses de invierno que se sucederán a la exposición, y para cumplir con el objetivo energético que persigue Moll en esta pieza de la muestra 'Exposar. No exponer-se. Exposar-se. No exponer-se' en el marco del proyecto de 2021 de Moll.

**La Vanguardia**  
[lavanguardia.com/cultura/20211221/7946023/joana-moll-cierra-santa-monica-ahorro-energetico.html](http://lavanguardia.com/cultura/20211221/7946023/joana-moll-cierra-santa-monica-ahorro-energetico.html)

La República

El Santa Mònica tanca una setmana per reduir la despesa energètica en el marc d'una acció artística de Joana Moll

En ACC

SOM CULTURA

**La República**  
[larepublica.cat/minut-a-minut/el-santa-monica-tanca-una-setmana-per-reduir-la-despesa-energetica-en-el-marc-duna-accio-artistica-de-joana-moll/](http://larepublica.cat/minut-a-minut/el-santa-monica-tanca-una-setmana-per-reduir-la-despesa-energetica-en-el-marc-duna-accio-artistica-de-joana-moll/)

rtve play info

Acción artística sobre el cambio climático: pares que cre



**RNE4**  
[rtve.es/play/audios/avui-sortim/accions-artistiques-sobre-canvi-climatic-pares-crien/6261317/](http://rtve.es/play/audios/avui-sortim/accions-artistiques-sobre-canvi-climatic-pares-crien/6261317/)

## 21 de diciembre del 2021

Asistentes: equipo artístico, equipo de dirección, equipo de sala, equipo de Les Mòniques (mediación) e Inèdit Innova.

Invitados:

- Salvador Samitier, jefe de la Oficina Catalana del Cambio Climático (OCCC) de la Generalitat de Catalunya.
- Txell Bonet, periodista especializada en cultura.
- Kris De Decker, periodista, fundador y director de *Slow Tech Magazine*.

Esta mesa tiene lugar durante el cierre del Santa Mònica; por lo tanto, se lleva a cabo con las luces y la climatización apagadas. Empecemos explicando la pieza y exponiendo como, cuando se habla de cambio climático, la cultura es relegada a un segundo plano. A menudo, esperamos que la problemática la resuelva una máquina y no se tiene en cuenta un cambio de contrato social, que es lo que la cultura podría proponer para luchar contra el cambio climático. La idea de las mesas es hablar del papel de la cultura.

Salvador S. explica que el rol de la OCCC es el de influenciar, no es un órgano ejecutivo. La política climática como tal no existe, es un tema sistémico y de gobierno. Lo que existen son políticas de ámbitos concretos que tienen en cuenta el cambio climático. El trabajo de la OCCC es trabajar con otros departamentos y definir marcos, pero las actuaciones se realizan desde las demás políticas. El problema es que el ritmo o la velocidad del cambio no es tan rápido como debería serlo. Sin embargo, ¿cómo incentivar el cambio?

Hay muchas variables que se entrelazan y a los ciudadanos nos falta mucha información; solemos quedarnos con unos cuantos datos, que no vemos en su contexto. Para Txell B. quizás falta que cada uno sea consciente de su propia huella ecológica; de ahí el rol que puede ejercer la cultura. Jordi O. dice que mientras los costes ambientales no se indiquen en los productos, estos costes serán percibidos como gratuitos, y el principal indicador de compra seguirá siendo el precio del producto, sin que se advierta que ese precio incluye el coste ecológico. La percepción general es que los sectores que más contribuyen a mitigar el cambio climático son la transición energética, la industria, la agricultura, etc.; el sector cultural no es percibido como agente en el cambio climático. Aun así, muchas de las decisiones de estos sectores son cuestiones culturales. El rol de la cultura es fundamental.

¿Cómo concienciar de este hecho a la Administración pública? La cultura debería colarse en todas partes. ¿Por qué no existe cultura en la COP? Enric P. P. indica que hasta ahora la pieza ha traído cambios de comportamiento en el centro, y que cada vez han sido más conscientes del peso de la infraestructura y del reto que representa mantener los estándares culturales con criterios ambientales. Se pregunta qué cambios deben hacer: ha empezado a investigar y es necesario cambiar toda la iluminación del centro. Y tienen un margen muy limitado de presupuesto para invertir en bienes fungibles. Son un centro que no cumple con ningún estándar ambiental. Salvador S. dice que existen ayudas y que la Generalitat impulsa la planificación de auditorías energéticas para elaborar un plan sobre el que es necesario incidir. Enric P. P. insiste en que la auditoría ya la tienen realizada gracias a la pieza *16/2017*; el problema está en cómo se pueden trasladar estos resultados de forma urgente y que esta cuestión se convierta en una cuestión departamental. No es partidario de grandes reformas arquitectónicas, sino de gestos que permitan ser más eficientes.

Txell B. observa que una vez más topamos con el capitalismo: hacer el máximo con el mínimo. Cerrándonos en la cultura: cerrando el centro una semana cerramos la caja, estamos siendo cero productivos. Precisamente Salvador S. duda del cierre: si uno de los objetivos de la cultura es llegar al máximo de gente y generar el máximo de impactos, en el momento en que se cierra se renuncia a ese objetivo. Enric P. P. explica que es del parecer que los centros de arte deben poder trabajar y difundir sus contenidos más allá de las salas expositivas. Es bueno empezar a poner en duda el hecho de pensar en el centro de arte solo como una sala. Hay que entender el evento del cierre del Santa Mònica como un acto simbólico que también puede servir para atraer a más gente. Para Jordi O. llegar a cerrar el museo es como la crisis máxima, renunciar a la propia función. Pero este experimento da pistas de lo que puede llegar a suceder: existe un cierto margen de optimización, pero para alcanzar los objetivos debemos replantearnos desde cero. Y hay muchos sectores que no quieren cambiar lo que saben hacer. Implica un cambio de comportamiento, un cambio de infraestructura y el acompañamiento de la Administración.

El cambio climático es un tipo de crisis que no hemos vivido hasta ahora. Hemos vivido crisis más locales, cuya solución dependía de nosotros mismos. Pero el cambio climático depende de la colectividad, lo que lo hace más difícil. Es un tema de magnitud y globalidad. No tenemos instrumentos. Kris K. apunta que sí hay instrumentos: el decrecimiento. Aun así, Salvador S. replica que, dado que tenemos de todo, nos cuesta más renunciar al sistema vigente. Joana M. remarca la importancia de los nuevos rituales culturales, pero somos incapaces de generarlos en el ámbito del cambio climático. Con la pandemia hemos visto que podemos adaptarnos rápidamente, por ejemplo, incorporando el uso de la mascarilla a la vida cotidiana. Sin embargo, es muy difícil imaginar el nuevo ritual, porque la cultura es muy etérea. Salvador S. observa que la Oficina Catalana del Cambio Climático tiene una mesa de trabajo interdepartamental, y que el Departamento de Cultura no está en ella.

Antes la gente estaba mucho más ligada a su territorio y a sus límites, explica Salvador S. Esto se rompe con la Revolución Industrial. Desde el punto de vista energético, el cambio es brutal y se abre todo un mundo. Dejemos de estar ligados a las limitaciones de un entorno. Enric P. P. apunta que el imaginario de lo ilimitado es lo primero con lo que hay que acabar, y Salvador S. recuerda que la historia de la humanidad es una lucha constante por superar el entorno donde está. Kris K. opina que los humanos, a veces, hacemos cosas absurdas, como las puertas automáticas. Salvador S. coincide en que habría que revisar la idea de progreso y la de crecimiento. Todos los sistemas llegan a un máximo, pero en el capitalismo no lo entendemos así, nos parece que siempre podremos sustituir un elemento que falte por otro. La idea de cambio climático contribuye a generar un sentimiento de ansiedad. Debemos centrarnos en lo que podemos cambiar, en las cosas en las que tenemos capacidad de acción.

## **9 de enero del 2022**

Asistentes: equipo artístico, equipo de dirección y equipo de sala.

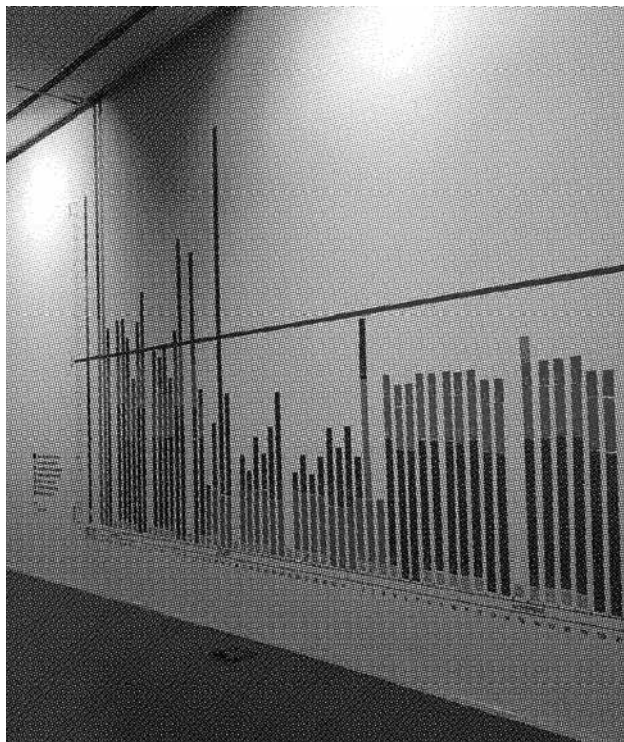
¡Hemos conseguido el objetivo! Lo que más consume es la climatización y los invitados internacionales, pero debemos hacer un análisis en profundidad.

Realizaremos una publicación para compartir todo el proceso y todos los aprendizajes, junto con las actas, los gráficos, las medidas y el ahorro.

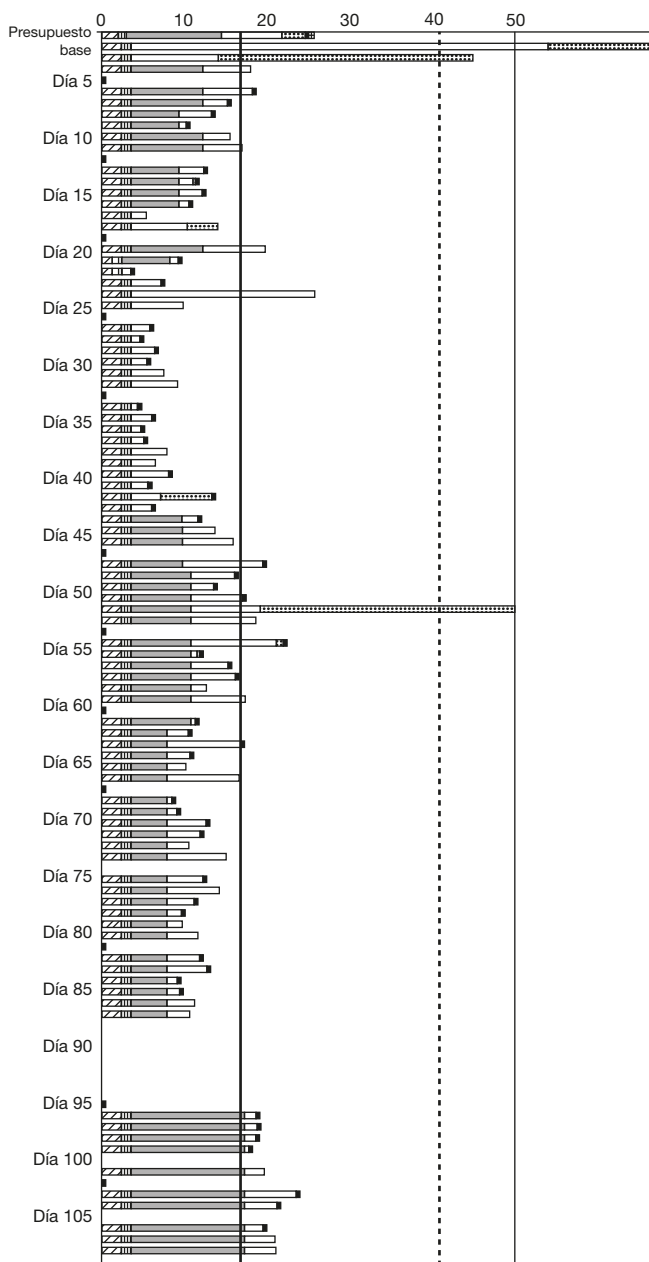
## EL RESULTADO

El reto de este proyecto ha sido reducir al 50% el presupuesto del gasto energético de una exposición del Centre d'arts Santa Mònica en 2019. Para ello, se han adoptado diferentes medidas durante los meses de apertura en las sucesivas mesas de negociación. Las medidas aplicadas más destacables han sido las siguientes:

- Reducción de las horas de apertura de la climatización en las semanas con temperaturas más suaves.
- Apagado completo de la climatización de las oficinas desde el inicio hasta el final de la exposición.
- Cierre de la exposición durante una semana.



Este ha sido el gráfico resultante al final de la exposición:



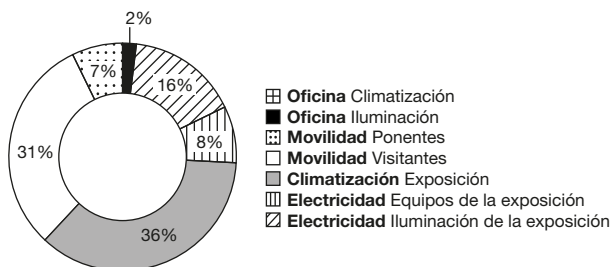
- ▨ Oficina Climatización
- Oficina Iluminación
- ▤ Movilidad Ponentes
- Movilidad Visitantes

- Climatización Exposición
- ▨ Electricidad Equipos de la exposición
- ▤ Electricidad Iluminación de la exposición

El resultado final ha sido un consumo total de 80.851 kWh, con una media diaria de 748,6 kWh/día. La exposición ha estado abierta al público un total de 903 horas (de 11 a 20.30 h) y ha contado con un total de 7.493 visitantes.

En el siguiente gráfico se muestran en porcentajes el consumo energético del presupuesto ejecutado por cada categoría. La climatización ha sido la categoría con mayor representación (36%). En segundo lugar, está la movilidad de los visitantes (31%).

### Consumo energético ejecutado (%)



El tipo de movilidad utilizada por los visitantes ha sido:

Movilidad	Porcentaje	Número total de visitantes/día
A pie / en bicicleta	45%	3.373
Transporte público urbano (metro, bus, tranvía)	37,2%	2.788
Tren interurbano	7,3%	545
Vehículo de combustión (coche, taxi, moto)	6,3%	475
Vehículo eléctrico (coche, taxi, moto)	0,5%	34
Tren de alta velocidad	1%	71
Avión	2,8%	208
Crucero	0%	0
	<b>100%</b>	<b>7.493</b>

En conclusión, se ha logrado el objetivo de reducir un 50% el consumo energético en comparación con el presupuesto establecido para una exposición desarrollada en condiciones normales. Es más, se ha logrado superar el objetivo, ahorrando un 9,5% del presupuesto (8.512 kWh).

En detalle	Consumo energético AHORRADO (kWh)	Consumo energético BASE OBJETIVO (kWh)	Consumo energético EJECUTADO (kWh)
Consumo energético	<b>8.512</b>	89.363	80.851

Con respecto al consumo total base estimado, se han ahorrado cerca de 97.875 kWh. La siguiente tabla muestra la energía ahorrada por cada una de las categorías definidas en relación con el escenario base y el escenario ejecutado:

En detalle	Consumo energético AHORRADO (kWh)	Consumo energético BASE (kWh)	Consumo energético EJECUTADO (kWh)
<b>Electricidad</b> Iluminación de la exposición	<b>832</b>	13.757	12.925
<b>Electricidad</b> Equipos de la exposición	<b>352</b>	7.030	6.679
<b>Climatización</b> Exposición	<b>52.124</b>	80.790	28.666
<b>Movilidad</b> Visitantes	<b>26.281</b>	51.341	25.060
<b>Movilidad</b> Ponentes	<b>14.326</b>	19.889	5.564
<b>Oficina</b> Iluminación	<b>119</b>	2.076	1.957
<b>Oficina</b> Climatización	<b>3.842</b>	3.842	0
	<b>97.875</b>	178.726	80.851

Teniendo en cuenta los datos del presupuesto base y los datos obtenidos del presupuesto ejecutado, el ahorro de electricidad ha sido del 23,5% y el ahorro de gas natural, del 35%.

En resumen:	Consumo energético AHORRADO (kWh)	Consumo energético AHORRADO (%)	Precio kWh parte variable (€/kWh)	Dinero AHORRADO (€)
Electricidad	22.999	23,5	0,25	5.749,73
Gas natural	34.269	35,0	0,05	1.653,32
Movilidad	40.607	41,5	-	0,00
	97.875	100,00		7.403,04

El ahorro económico ha sido superior a 7.000 €, aunque puede variar en función del precio del kilovatio hora aplicado. En este caso, se ha tenido en cuenta una tarifa de 0,25 €/kWh, un precio aproximado del kilovatio hora en España a finales del año 2021.

Por otro lado, mediante la comparativa de las facturas de electricidad disponibles de 2019 y 2021 del Centre d'arts Santa Mònica, observamos que ha habido un ahorro en

el consumo eléctrico de cerca del 25% en los últimos meses del año.

	2019 (kWh)	2021 (kWh)	Reducción del consumo en 2021 respecto a 2019
Septiembre	<b>21.002</b>	17.120	<b>-18,5</b>
Octubre	<b>18.243</b>	13.788	<b>-24,4</b>
Noviembre	<b>17.022</b>	11.617	<b>-31,8%</b>
			<b>-24,9</b>

## CODA

Fruto de la experiencia de la pieza *16/2017*, conscientes de que de un caso no se puede hacer ley, nos atrevemos a establecer la siguiente lista de aprendizajes a modo de decálogo incompleto y en construcción:

- La teoría dice que para funcionar con presupuestos energéticos es necesario empezar realizando una auditoría energética, a partir de la cual se toman medidas. Existen ayudas públicas para ello. Si, aun así, no lo consigues, piensa que lo importante es el cambio de mirada: observa a tu alrededor e imagina otras formas de hacer las cosas o piensa por donde crees que podrías ahorrar gasto energético, si en la infraestructura o en los actos que realizas en ella. Es una cuestión de prueba y error, atrévete a experimentar diferentes medidas.
- El cambio debe ser inclusivo: es crucial contar con la complicidad de la dirección de la institución. Podrás llevar a cabo medidas de mayor alcance y toda la organización estará dispuesta a jugar a imaginar nuevos rituales y formas de hacer. Pero asimismo implica al máximo número de miembros de la organización: cuanto más aliados mejor, todo el mundo tiene una experiencia diferente de las formas de hacer de la institución y, por lo tanto, puede aportar buenas ideas.
- Climatización: en nuestro caso, gran parte del gasto energético corresponde a la climatización. Si no puedes llevar a cabo cambios en la infraestructura, intenta apagar la climatización en los meses en los que se requiere menos, cuando no tengas frío ni calor, a ver cuál es la sensación térmica, y según esta sensación corrige y ajusta las medidas: ¿podemos abrir o cerrar alguna puerta o ventana para evitar el frío o ventilar mejor?, ¿podemos apagar la climatización cuando hace

sol y encenderla cuando oscurece?, ¿podemos encenderla o apagarla selectivamente por salas?

- Electricidad: ¿hay que encender todas las luces todo el rato?, ¿se pueden encender por separado?, ¿en qué espacios hay suficiente luz natural a lo largo del día?, ¿puedes cambiar algunas bombillas por leds o a partir de ahora los aparatos que adquieras pueden ser más eficientes?
- Movilidad: cada vez que invitas a participar a alguien de fuera, piensa si vale la pena el viaje y el partido que sacarás de su presencia (¿es una conferencia de una hora o quizás se queda un par de días y realiza varios talleres en la ciudad?), y piensa también en el tipo de transporte que va a utilizar (es mejor en tren que en avión). Pero piensa también desde el punto de vista del visitante: cuando tú visites algún centro, si puedes escoge el transporte que menos contamine.
- Trabajar con presupuestos de carbono: intenta trabajar con presupuestos de carbono como experiencia y para contribuir a crear una nueva estética que promueva estos nuevos rituales.
- Establecer redes de colaboración: mira si tiene sentido establecer redes de colaboración con tu entorno inmediato, para compartir el gasto energético (¿hay material que pueda compartirse o que alguien pueda aprovechar?) y los aprendizajes (¿compartir experiencias, problemáticas y soluciones siempre es útil!, incluso para presionar a la Administración).

Joana Moll es artista e investigadora. Su trabajo explora críticamente cómo las narrativas postcapitalistas afectan la alfabetización de las máquinas, los humanos y los ecosistemas, y trabaja sobre la materialidad de internet, la vigilancia, el análisis de perfiles sociales y de las interfaces.

Enlaces web:

- 1) [dogc.gencat.cat/ca/document-del-dogc/?documentId=794493](http://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](http://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](http://artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/Energia-cultura-i-canvi-climatic)
- 4) [conca.gencat.cat/ca/detall/publicacio/sostenibilitat-00001](http://conca.gencat.cat/ca/detall/publicacio/sostenibilitat-00001)

# UN ESPACIO PA

Gremios de participación  
y educación del Santa  
Mònica 2021-2022

Las artistas residentes en el Santa Mònica entendemos las prácticas educativas y las prácticas de mediación como algo totalmente entrelazado, como formas que se conjugan en proyectos y tareas diarios. La mediación está inmersa en todas las acciones que realizamos las gestoras culturales, artistas o educadoras alrededor de la práctica artística. Así, nuestras prácticas actúan de puente entre la programación y los públicos o las comunidades, pero también, de forma inversa, escuchamos el entorno próximo, sus potencialidades y necesidades, a fin de articular las propuestas desarrolladas y realizar nuevos intercambios. Nuestras prácticas son un vínculo de entrada y salida.

RA LA IMAGINACIÓN INSTITU

CIONAL

Con las acciones realizadas hasta el momento buscamos construir un aparato crítico que nos permita relacionarnos con nuestro entorno y nuestra comunidad de forma que no sea ni vertical ni hegemónica, y generar una red de relaciones de aprendizaje ubicuas. El barrio donde está emplazado el Santa Mònica es una zona especialmente afectada por la crisis de la pandemia de la covid-19, pero a la vez presenta un conjunto de características sociales, culturales y epistémicas que lo convierten en un espacio con una gran capacidad regeneradora. Sin embargo, no podemos obviar que actuamos desde una institución y que, por lo tanto, nuestro espacio de enunciación queda afectado por las prácticas de dicha institución. Precisamente por este motivo es necesario pensar y reformular qué tipo de institución deseamos habitar y afectar con nuestras formas de hacer.<sup>1</sup>

Como parte de este marco de acción, nace el *Troque institucional*,<sup>2</sup> un ciclo de encuentros entendido como un ejercicio abierto de mediación que busca interrogar el ecosistema institucional y poner en relación las diferentes prácticas de aquellos agentes que las activan. Este programa propone generar y expandir un espacio de reflexión y autoformación impulsado por la gente que habita el centro de arte o que investiga o trabaja desde este.

Mediante el ciclo Troque institucional quisimos conectar con otras instituciones que están en una situación similar de (re)construcción para intercambiar metodologías de trabajo, proyectos y también errores, que nos permitan dar respuesta a las necesidades educativas, de mediación y de comunicación del centro. Estos encuentros se han llevado a cabo como espacios de debate entre profesionales, no solo vinculados al Santa Mònica, y se han abierto a trabajadoras de otros espacios de la ciudad que han querido sumarse al debate.

A partir de las experiencias que cada una de las invitadas y participantes aportó al debate, podemos ver que el Troque institucional ha ido generando líneas de fuerza que han ido apareciendo y han ido conectando y desbordando los distintos encuentros. Estas líneas son los nuevos modos de participación de los públicos desde una perspectiva crítica y comunitaria, la necesidad de pensar el trabajo en red y, por último, las políticas de accesibilidad institucionales. Por el Troque

<sup>1</sup> A falta de un plural inclusivo con un uso extendido en catalán, hemos optado por escribir este texto en femenino plural.

<sup>2</sup> Esta iniciativa ha sido iniciada por Jordi Ferreiro, Diana Rangel, Ricardo Pérez-Hita (LaLabyrinth), Elena Blesa Cábiz, Laura Arensburg, Clara Piazuolo y Alba Rihe.

<sup>3</sup> [intermediae.es](http://intermediae.es)

<sup>4</sup> [tabakalera.eus/  
es/medialab/](http://tabakalera.eus/es/medialab/)

han pasado Azucena Klett, Óscar Abril Ascaso, Marcela Bórquez, Aida Fortuny, Sara Buraya Boned, Ibai Zabaleta y Costa Badía.

### **Nuevos modos de participación de los públicos desde una perspectiva crítica y comunitaria**

A partir de la experiencia en procesos de mediación porosos destaca la imposibilidad de estandarizar las metodologías para trabajar con comunidades, dado que cada territorio responde a unas problemáticas y a unas urgencias diversas y ubicuas. Es necesario afinar la escucha desde la institución para ver qué necesidades aparecen, tanto con respecto a las comunidades como con respecto a otros proyectos que pueden necesitar el apoyo institucional y sus recursos, es necesario que la institución entienda dónde puede ser un recurso realmente útil.

Intermediae<sup>3</sup> es una anomalía institucional: es un proyecto que desde 2007 ha trabajado para ganarse la confianza del entorno poniendo el foco en las prácticas comunitarias y tomando como eje los programas de arte y comunidad, el arte socialmente comprometido, la mediación crítica y la nueva institucionalidad, la perspectiva comunitaria en casi todos los proyectos, y la posibilidad de trascender los muros del espacio en el que se encuentra ubicado: Matadero Madrid. Intermediae es un proyecto en el que todo el equipo está al servicio de la mediación desde una perspectiva muy concreta basada en la investigación, la creación colectiva y la experimentación con nuevos formatos, no es un departamento de educación de Matadero.

El espacio de creación y experimentación ciudadana Medialab,<sup>4</sup> de Tabakalera, quiere acercar la ciudadanía al ámbito tecnológico de manera comunitaria, entendiéndolo como una herramienta de transformación social con la que pueda experimentarse desde una relación de horizontalidad, alejándose de actitudes paternalistas. Cuenta con una biblioteca especializada en arte y pensamiento contemporáneo —anteriormente llamada Ubik—, donde también se desarrolla parte del proyecto cultural de Tabakalera. Tiene una vocación pública, en el concepto más amplio del término, y busca incluir entre las rutinas de sus usuarias un centro de arte y todo lo que este puede ofrecer.

Proyectos como Intermediae o Medialab actúan con una lógica de comunicación muy “blanda”. Esta invisibilidad posibilita seguir respetando los ritmos de las colaboradoras y las comunidades estableciendo con ellas vínculos de plena confianza. El trabajo sostenido en el tiempo ha sido clave para generar una red estable en el contexto de las instituciones, especialmente cuando se trabaja con entidades de barrio y comunidades con necesidad de generar enlaces basados en la comunicación y la confianza mutua. Esto les permite trabajar con otras entidades que actúan como socias del proyecto por el conocimiento que tienen de las comunidades, las redes ciudadanas y sus usuarias, poniendo el foco en los procesos más que en la obtención de un resultado concreto.

Entre las colaboradoras que forman estas redes, cabe destacar las diferencias que existen entre los procesos en los que se dialoga con asociaciones o movimientos consolidados, con unas dinámicas, estrategias y prácticas más homogeneizadas, y los procesos que vinculan a vecinas no asociadas, que, a pesar de ser más lentos y difíciles de gestionar, aportan poéticas más inesperadas.

### **¿Por qué trabajar en red? Lógicas de trabajo y formas de generar estructuras que desborden el hecho institucional**

¿Por qué trabajar en red?, o de la necesidad de trabajar fuera de las lógicas institucionales, jerárquicas y poco participativas con respecto a la ciudadanía. Tanto ARTefACTe<sup>5</sup> como la Red Iberoamericana de Pedagogías Empáticas (RIPE)<sup>6</sup> o el Museo en Red (MER)<sup>7</sup> se consideran un modelo de “extitución”, es decir, son plataformas abiertas y orgánicas desde las que se generan programas participativos, tanto de forma local como a distancia, a partir de colaboraciones e intercambios de recursos entre instituciones públicas, privadas y profesionales independientes. Son proyectos que toman forma y se cuestionan y reformulan continuamente. De ahí la necesidad de no dejar de escribir una memoria de todas las experiencias vividas, de la importancia de fijar paso a paso,

<sup>5</sup> artefacte.info

<sup>6</sup> Véase enlace web 1) pág. 84.

<sup>7</sup> Véase enlace web 2) pág. 84.

ARTefACTe es un laboratorio de nueva institucionalidad cultural desde el fomento de las prácticas performativas y estudios de la performatividad. Su objetivo

es generar una red de colaboración y cooperación entre instituciones en la ciudad de Barcelona con la intención de que las instituciones dejen de trabajar como entidades autónomas y colaboren en el diseño de contenidos comunes a escala metropolitana, que apuesten conjuntamente por proyectos de ciudad. La red de ARTefACTe cuenta con la cooperación de Trànsit Projectes, La Escocesa, Bombon Projects, Materic, L'Estruch, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) y La Virreina.

Por su parte, la Red Iberoamericana de Pedagogías Empáticas está constituida por instituciones artísticas y agentes independientes de México, Costa Rica, Colombia, Chile y España, que desde una perspectiva de bienestar común trabajan como un organismo vivo y pluriversal dedicado a explorar las hibridaciones y terrenos liminales entre las prácticas artísticas y educativas para el cambio social. Realizan encuentros internacionales y locales y organizan grupos de estudio y laboratorios de pensamiento artístico para el desarrollo de estrategias comunitarias, herramientas de análisis, métodos de autocrítica y prácticas para implementar en sus espacios laborales y programas públicos.

Museo en Red nace de una necesidad de conectar el Museo Reina Sofía con el entorno de fuera, de “parasitar” la institución para repensarla, proponiendo unas formas de hacer transformativas que respondan a los cuestionamientos del presente. El Museo en Red es, como su nombre describe, una red. Una red que conecta y promueve dispositivos de colaboración cuyos objetivos no dejan de enfocar un cuestionamiento de los siguientes conceptos: los modos de hacer/pensar, los cuidados, los quehaceres circulares y el espacio brecha. Dentro del MER colaboran proyectos y colectivos con fines muy diferentes, cuyos agentes, sin embargo, conectan con la comunidad y enlazan con la institución en un contexto (barrio-ciudad-estado-mundo).

La mayoría de las iniciativas del MER no están financiadas por la propia institución, como podría interpretarse. La propia naturaleza de la red busca generar sus propios ingresos mediante fondos europeos y asimismo busca fomentar que otros agentes de la red le destinen más recursos, promoviendo una idea de economía circular. El impacto dentro del Museo viene desde los

pequeños gestos, haciendo ruido desde dentro y persistiendo en la puesta en cuestionamiento de las formas de hacer de la institución.

<sup>8</sup> Véase enlace web 3) pág. 84.

## **Una mirada crítica sobre la accesibilidad a la institución cultural**

Consideramos que es clave reflexionar sobre las políticas de accesibilidad desde una perspectiva crítica, no paternalista ni universalizante, desde la cual pueda experimentarse con herramientas alternativas a las que habitualmente son utilizadas en las instituciones culturales y de arte.

Creemos que hay conceptos que parten de buenas intenciones, como la idea de “accesibilidad para todo el mundo”, con la que se entiende que aquello que beneficia a un tipo de usuarias las beneficia a todas. Pero también hay piezas artísticas que mutan al presentarse desde dinámicas accesibles, pues es un reto encontrar el modo en que estas obras deben acercarse al público. Como artistas nos hace pensar que la accesibilidad debería tenerse en cuenta desde el momento de la creación.

Para pensar estas problemáticas, invitamos a Aida Fortuny para conversar con ella desde su perspectiva como usuaria y mediadora artística en instituciones culturales desde la diversidad visual, y al proyecto de La Tullida Gallery<sup>8</sup> — con cuya responsable conversaremos en breve — para profundizar en la necesidad de crear espacios desde la perspectiva de las artistas con diversidad funcional.

Partimos de la base de que las actividades públicas deben estar abiertas y atentas, no deben encerrarse a un solo grupo de personas y tienen que confiar en que la interacción con la diversidad profundiza los diálogos posibles. Para que esto pueda darse, la formación continua es necesaria para todas las trabajadoras de cualquier institución. Aun así, no queremos caer en actitudes paternalistas y es necesario considerar el rol activo de las usuarias a la hora de generar esta accesibilidad con respecto a la propia experiencia perceptiva de cada uno. Sin embargo, es necesario que la institución no pierda de vista su responsabilidad y piense cómo puede apropiarse esta predisposición. Por ejemplo, dando libertad a las usuarias para que no dependan solo de las formas institucionales de accesibilidad, pero también ofreciendo

herramientas de forma constante. Hay que generar confianza con el público para que pueda pedir y crear su accesibilidad, pero también para que todos los públicos puedan encontrar los beneficios que la accesibilidad genera.

Por otra parte, pensamos cómo el arte contemporáneo propone unas dinámicas contemplativas que incitan percepciones y reflexiones que van más allá del elemento visual. En este sentido, se puede explorar una gran diversidad de actividades cuando se asiste a un museo, tanto si se hace en calidad de usuaria como de trabajadora. Por ejemplo, pueden habilitarse diversas temporalidades para habitar el espacio, o para que las audiodescripciones se realicen estableciendo un vínculo de confianza y se puedan narrar de forma sencilla y en pocas palabras, pero que esto transmita un clima de lo que la pieza propone a quien describe. Estas descripciones también pueden realizarlas personas con baja visión, cuya narración puede ser sugerente respecto a lo que llegan a percibir.

Discutimos sobre la importancia de poder tocar algunas piezas para profundizar en su percepción, aunque ello pueda deteriorarlas. También comentamos lo transgresor que esta acción sigue siendo hoy en día y todas las experiencias que esto puede generar respecto al valor de una pieza. La conexión con las obras de arte no solo es sensorial, sino también emotiva, de recuerdos e historias relacionados con las piezas.

La accesibilidad pone en tensión las reglas del juego en el museo y evidencia que, aunque se desee, no todo puede ser accesible para todos, pues que es clave generar instancias

desde la perspectiva artística que lleven las piezas más allá.

Óscar Abril Ascaso es historiador del arte especializado en arte contemporáneo. Ha realizado tareas en el campo del comisariado, la crítica, la dirección de talleres, los seminarios, la radio y la televisión. Ha desarrollado sus proyectos en los ámbitos de la *performance*, el arte sonoro y el arte de nuevos medios.

Marcela Bórquez forma parte del nodo mejicano de la Red Iberoamericana de Pedagogías Empáticas (RIPE) y del Colectivo Cuerpo Estratégico. Investiga las posibilidades del formato de la pedagogía como arte integral, utilizando el cuerpo como medio de reflexión y las estrategias del arte contemporáneo como eje metodológico.

Aida Fortuny estudió bellas artes, es master en Gestión Cultural y

tiene baja visión. Por ello, en su trabajo reflexiona en torno a la accesibilidad en museos, particularmente desde la diversidad visual. Ha trabajado en el área de accesibilidad del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), también ha colaborado con el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) y en la actualidad trabaja promoviendo y gestionando otras ramas de influencia de la accesibilidad desde el Departamento de Promoción Cultural en el Museo Tifológico de la ONCE de Madrid.

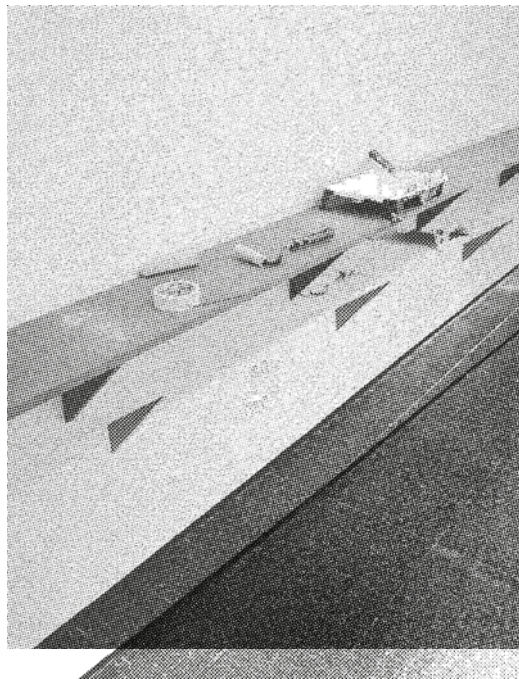
Sara Buraya Boned es directora del proyecto *Our Many Europes. Europe's Critical 90s and the Constituent Museum*, de la red de instituciones L'Internationale. También forma parte del Museo en Red, área del Departamento de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía, del que también ha sido coordinadora de Programas Culturales (2013-2015) y coordinadora de Programas Internacionales (2016-2020). Ha sido miembro de la Junta Editorial de L'Internationale Online y es miembro del Institute of Radical Imagination.

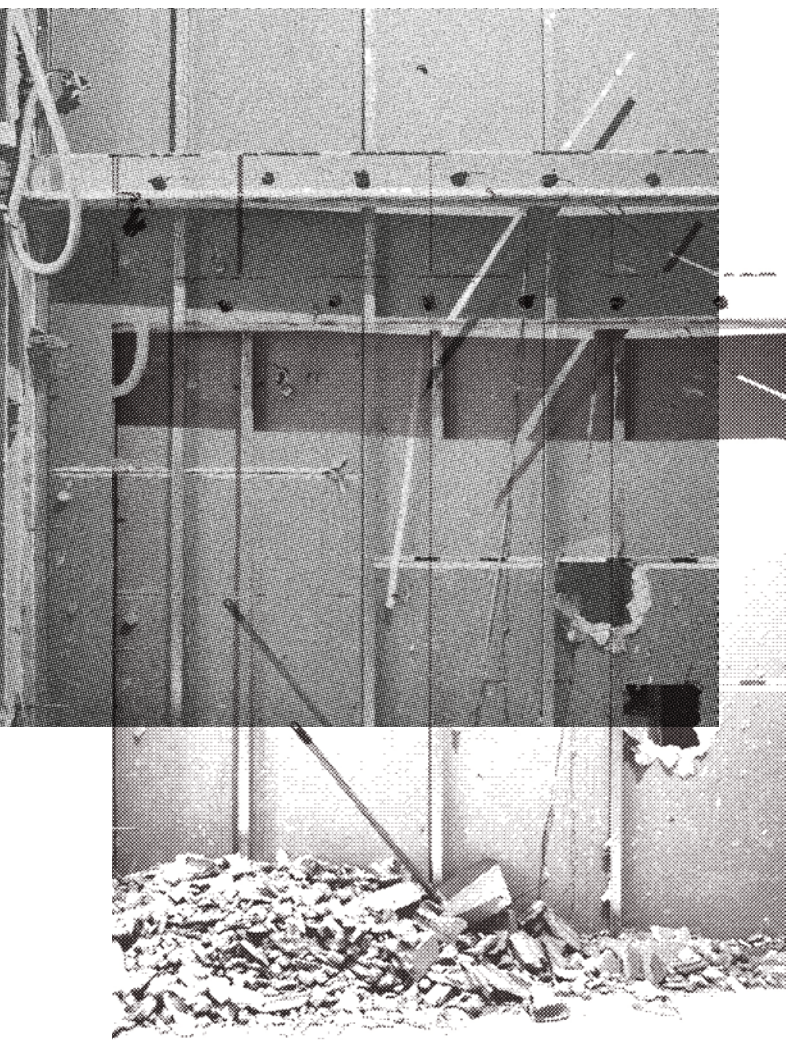
Ibai Zabaleta es coordinador de laboratorios de Medialab - Tabakalera (Donostia). Trabajó coordinando y diseñando el proyecto *Hirikilabs, Laboratorio ciudadano de cultura digital y tecnología* en el Centro de Investigación y Control de la Calidad (CICC).

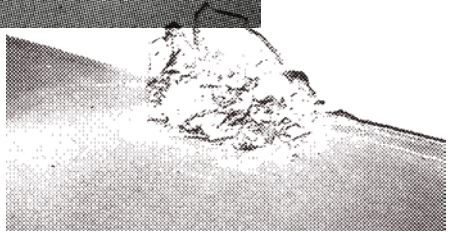
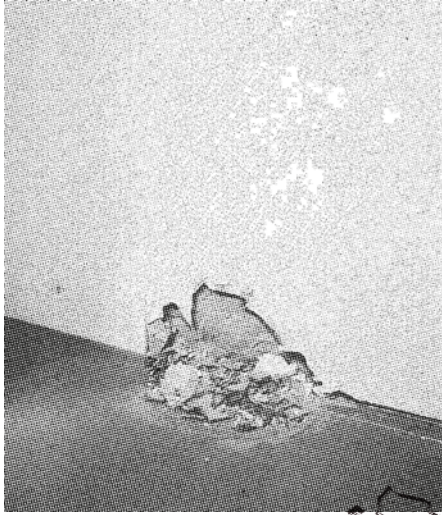
Costa Badía es artista, activista y mediadora cultural especializada en diversidad funcional. Trabaja por la disidencia de los cuerpos, apoyándose en la teoría crip y el feminismo interseccional. Se interesa por este tema debido a un defecto genético que consiste en la falta de información genética del cromosoma 6. Es fundadora de La Tullida Gallery (Madrid).

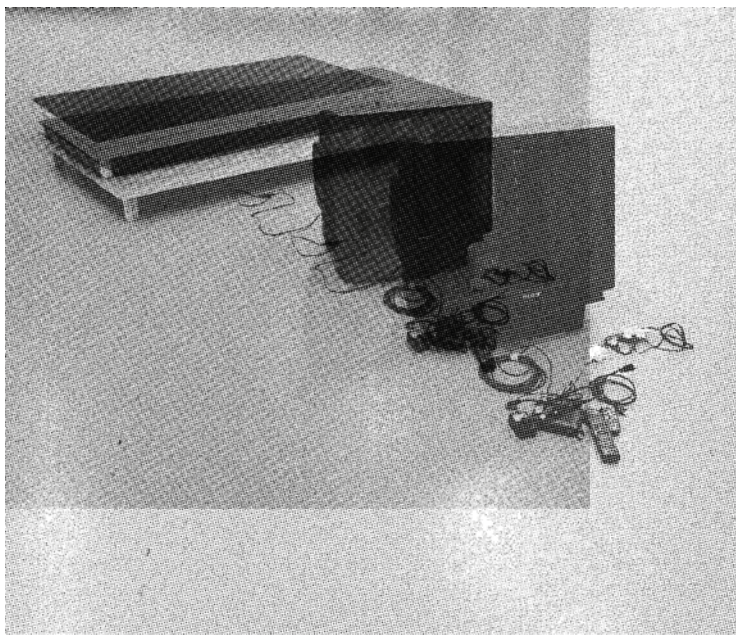
Enlaces web:

- 1) [pedagogiasempaticas.org/](http://pedagogiasempaticas.org/)
- 2) [www.museoreinasofia.es/museo-red](http://www.museoreinasofia.es/museo-red)
- 3) [www.lajuangallery.com/la-tullida-gallery](http://www.lajuangallery.com/la-tullida-gallery)





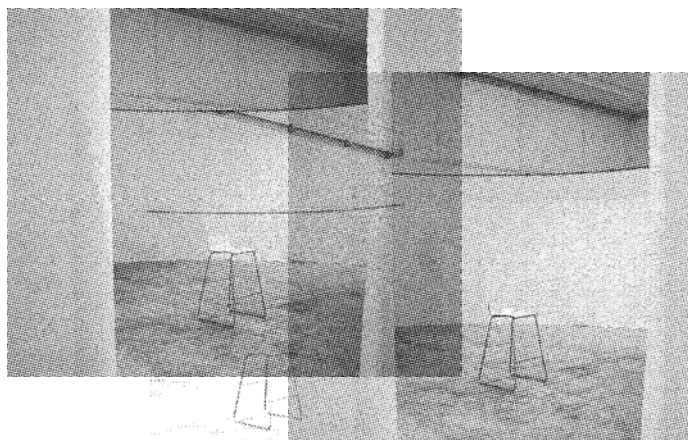




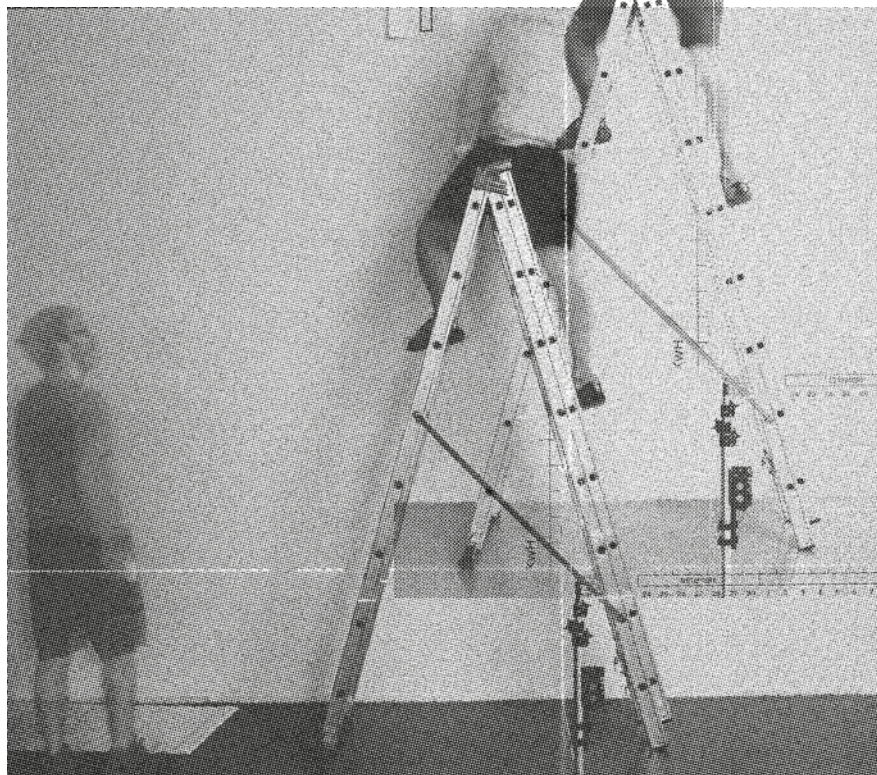
Fotos del proceso

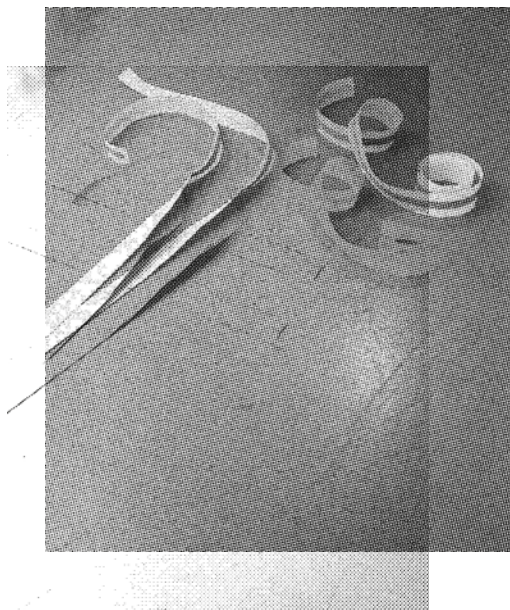
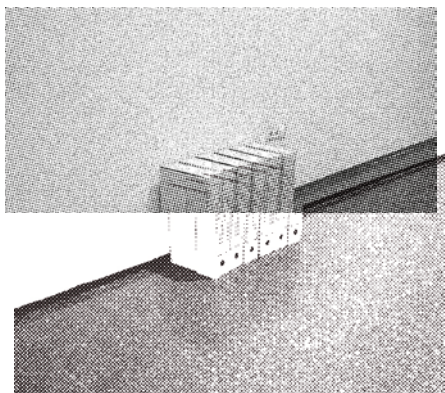


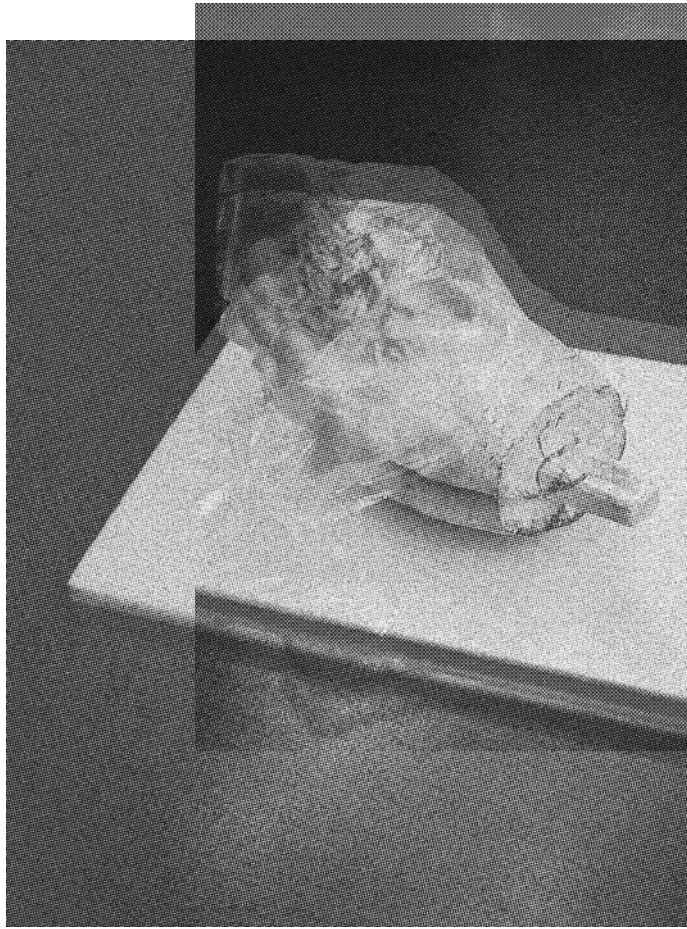
Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer

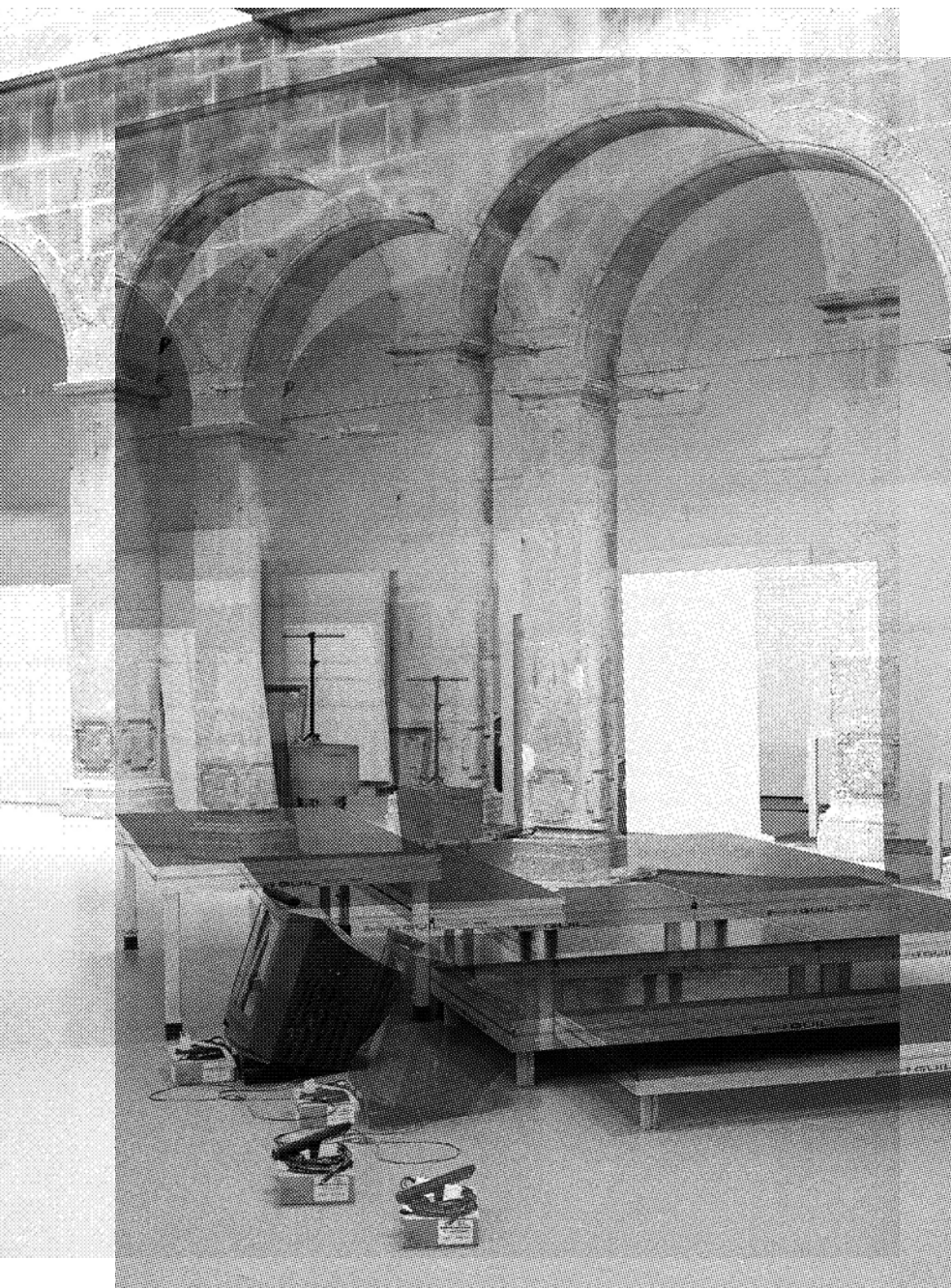




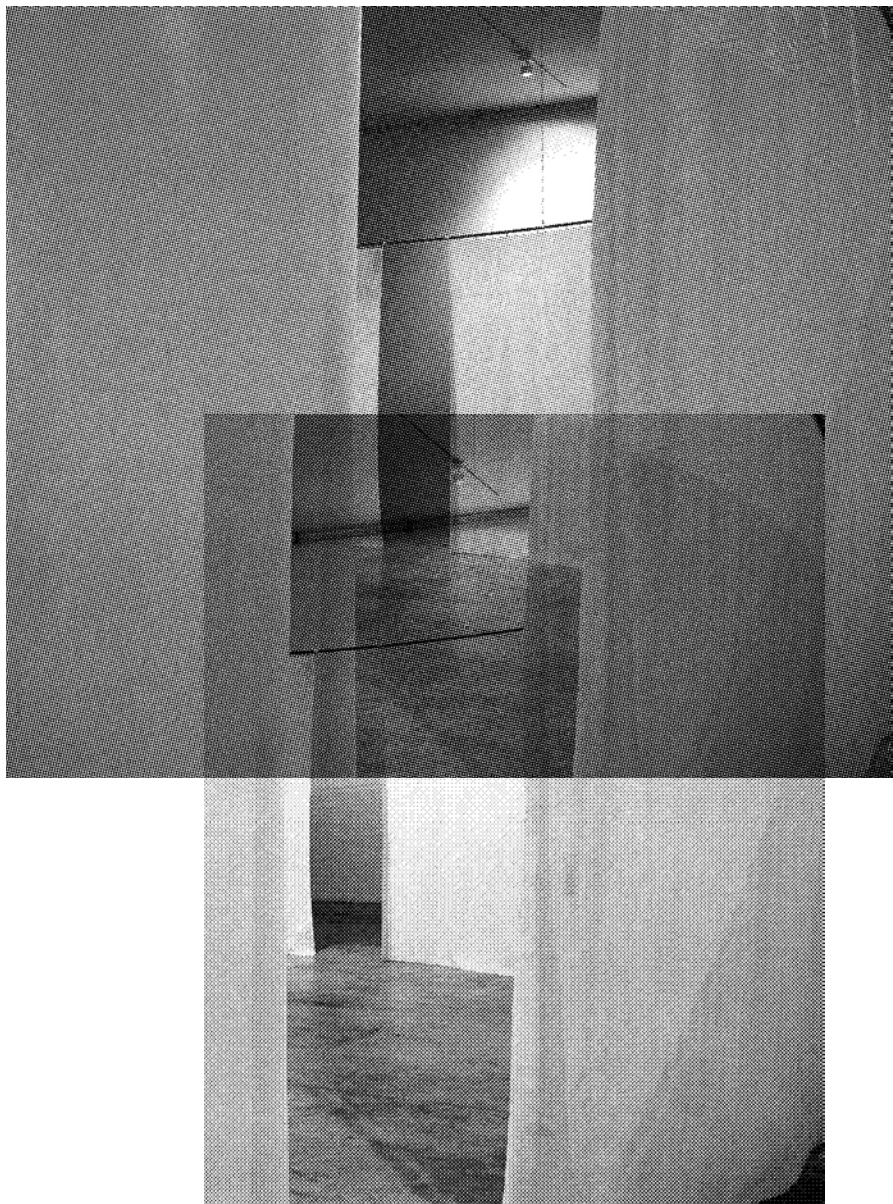


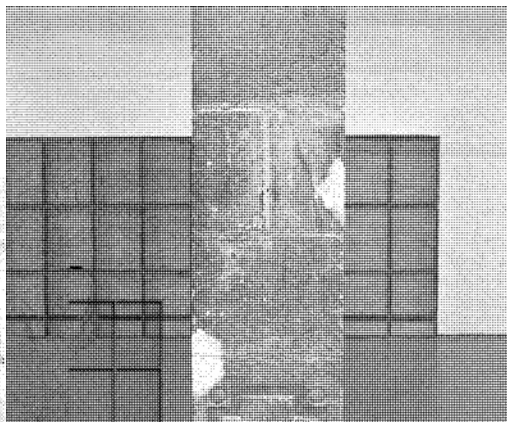
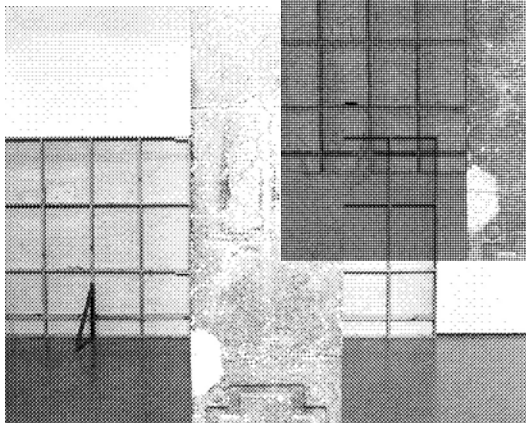














Los tres textos que vienen a continuación son el resultado del ciclo de conferencias titulado *Tres interpretaciones sobre las maneras de presentación*, organizado en el marco de la exposición “Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer”, y que fueron pensadas como parte de la aportación de Muntadas al proyecto.

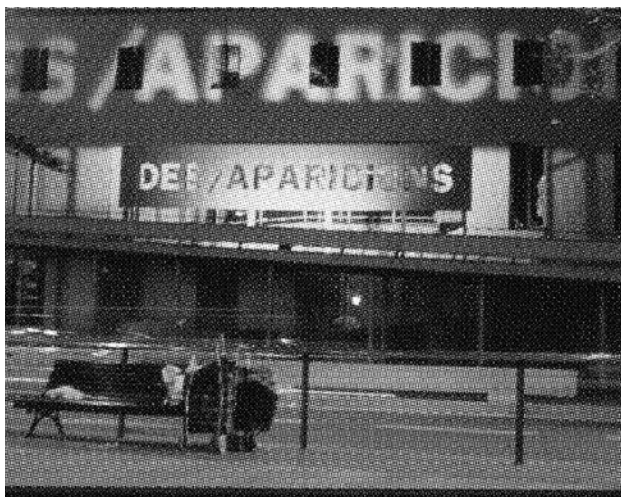


# MUNTADAS DES/AP ARICIONS 1996: ¿QUÉ FUE, QUÉ NOS Q UEDA DE ELLA?

## Antoni Mercader

Intervención de Antoni Mercader,  
incluida en el ciclo *Tres interpretaciones  
sobre las maneras de presentación*.  
Centre d'arts Santa Mònica, 6 de octubre de 2021.

Se trata de acercarnos a una experiencia expositiva que se produjo en el centre d'arts Santa Mònica hace más de veinte años, en 1996. Una experiencia que podemos inscribir en el marco de la reflexión sobre el hecho expositivo que ahora se está llevando a cabo justo en el inicio de una nueva etapa de esta institución con el programa "Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer". Nos proponemos recorrerla, releerla.



Exterior de noche... la luz de la fachada latía... el edificio respiraba...

Viendo la imagen desde el exterior del centro hay que fijarnos muy bien en ella, porque quizá hay algo, alguna cosa, que ha desaparecido...

## ¿Qué fue?

*MUNTADAS DES/APARICIONS* 1996 (D/A) fue un proyecto de Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) específico para este centro dentro de la programación del periodo que se inicia en la primavera de 1988 y se prolonga 5.475 días más allá abajo la dirección de Josep Miquel Garcia.

El proyecto D/A se articuló en torno a la intervención/instalación *Des/Aparicions* (propiamente dicha), que ocupaba la primera planta y la planta baja del Centre d'arts Santa Mònica y formaba un todo junto con *Projectes*<sup>1</sup> en la segunda planta, *Himne dels himnes*<sup>2</sup> en la Sala de actos —en ese momento— en la primera planta y *The File Room*<sup>3</sup> entrando a la derecha de la planta baja. Una vez finalizada la exposición se editó el vídeo *S.M.E.P.*<sup>4</sup>

¿Se logró un diálogo con el edificio y su memoria?

¿Se caracterizó como una referencia al análisis de la acumulación de significados?

¿Se dio una dimensión espaciotemporal a la fugacidad y/o permanencia de las imágenes?

¿Se puede considerar que supuso una reflexión crítica del dispositivo exposición al uso en ese momento?

<sup>1</sup> *Projectes 1974-1996*. Un minucioso trabajo de análisis, documentación e interpretación, el tercero de una serie, que Eugeni Bonet hace de cada uno de los proyectos de Muntadas situados en tablas de luz, a modo de catálogo luminoso.

<sup>2</sup> *Escucha permanente de Himne dels himnes*, 1996, un proyecto creado y realizado conjuntamente entre Muntadas y Víctor Nubla a partir de intervenir una cantidad ingente de himnos de todas las naciones del mundo. No fue la primera vez que colaboraban: lo habían hecho en 1988 en la exposición "Muntadas en la Virreina".

<sup>3</sup> *The File Room*, 1994. Un archivo digital que recoge los episodios de censura artística y cultural, abierto en internet desde 1994, año en el que figuró entre las diez webs más consultadas. Fue una producción de Chicago Cultural Center, con la colaboración de Paul Brenner.

Actualmente la web, todavía vigente, está regida por una organización sin afán de lucro de Estados Unidos a la que Muntadas ha cedido los derechos.

<sup>4</sup> S.M.E.P., 1996. Videoproducción a partir de entrevistas a personas implicadas por la Iglesia, por las instituciones relacionadas y por periodistas exalumnos de la Escuela de Periodismo, que contrastan con las imágenes del film *Escuela de periodismo* de Jesús Pascual, 1956. Entre otros, son entrevistados en ella Manuel Vázquez Montalbán, Horacio Sáenz Guerrero, Joan Anton Benach, Carmen Alcalde, Josep Maria Cadena, etc. Incorpora imágenes de un reportaje directo de Roberto Mardones con documentación de Televisió de Catalunya (noticia televisiva del Telenotícies de TV3, crónica de Carolina Tubau) y Telemadrid, y la producción es de Videografía, SA.

## ¿Qué tenemos ahora?

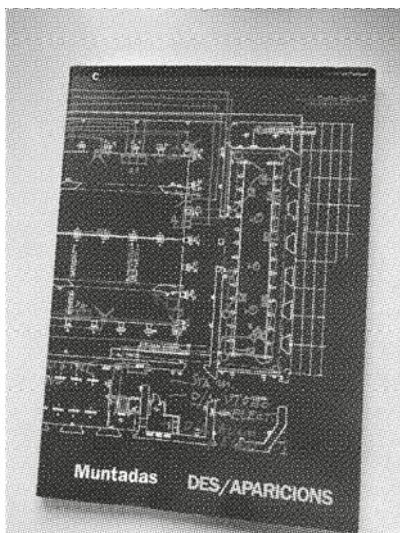
Un póster, un catálogo y un opúsculo forman parte de un despliegue de difusión gráfica considerable. Un montón de fotografías y una edición de documentos videográficos son testigos audiovisuales que contribuyeron a dimensionar lo que aconteció. La recopilación de la documentación del trabajo de investigación iniciado con motivo de la muestra evidencia el alcance de su producción. Una recopilación de notas de prensa y televisión son el reflejo del impacto cultural en el sector.

En otro orden de cosas —en una escala de valores culturales y profesionales—, contamos con las aportaciones de investigaciones de otros aparecidas a posteriori que enfatizan el episodio y potencian el legado de D/A.



Imagen fotográfica con la que se confió el póster de D/A.

En cuanto vemos el cartel publicado con motivo de D/A, nos viene un primer presagio, un augurio que seguramente anuncia el marcado carácter polimorfo del evento y todo el abanico de significaciones que el receptor tendría ocasión de percibir y de ser subjetivado por ellas.



Cubierta del catálogo (detalle de la trama).

Al fijarnos en el catálogo, más presagios acuden a nosotros desde la propia cubierta articulada gráficamente como una superposición de los planos correspondientes a los circuitos de audio (en rojo) y vídeo (en verde) sobre el fondo de la base lumínica y electrónica de la planta del centro. La intervención, la ocupación temporal del espacio expositivo, se nos hacen presentes. El replanteamiento del dispositivo exposición en marcha, un claro enunciado de la hiperimagen que el visitante/espectador encontrará en el interior del antiguo convento de Santa Mònica, en juego con las dualidades espacio-edificio y tiempo-imagen.

EA! pasar al interior de la publicación, nos llaman la atención los amplios y detallados créditos de la obra, que denotan un importante equipo interdisciplinario, en contra o en oposición a lo que era habitual: unos créditos breves y que tan solo mencionaban a los principales responsables de comisariado, producción y realización. Así pues, en estos créditos se mencionan las responsabilidades de investigación y de traducción y corrección, se deja constancia de los colaboradores, se especifican los

En cuanto al contenido, en primer lugar hay que valorar una aportación, nada habitual en ese momento, como es la transcripción de la conversación con el autor, director del centro y comisario sobre “las razones por las

agradecimientos y los reconocimientos, etc.

que una determinada exposición o muestra de arte que figura en las programaciones de un espacio son desconocidas, generalmente obviadas”, como se indica al inicio de la conversación a tres con documentación y notas de Valentín Roma —a la vez responsable de una exhaustiva y cuidadosa investigación en torno a la evolución del convento Santa Mònica en la Rambla.

¿Cuál fue la gestación de D/A? ¿A qué respondían las ideas y energías aplicadas en ella? ¿Cómo se articularon los planteamientos iniciales en el momento de su realización? Son ejemplos de los temas que se abordaron en aquella conversación. Este hecho suponía la entrada en juego de la institución productora —un hecho inusual— y evidenciaba más aún el modo diálogo con el que nació el proyecto.

En el capítulo de aportaciones teóricas, nos encontramos ante perspectivas muy distintas encaminadas a confrontar el trabajo del artista desde ópticas y perspectivas diferenciadas mediante tres especialistas muy reconocidos:

– Robert Atkins: unas meditaciones sobre el arte y la vida en el “paisaje de los media”, terminología acuñada por el propio Muntadas.

– Eugeni Bonet: el seguimiento de un proyecto de análisis de la producción de Muntadas, un acercamiento a la idea de proyecto en su quehacer y su trayectoria (una concepción dinámica: todo fluye). “¿Hacia una estética dinámica del proyecto?”, se pregunta.

– Josep Maria Montaner: reflexiona sobre lugar / no lugar; espacios / no espacios, y cómo se relacionan, y sobre la idea de Muntadas de hacer respirar el edificio.

Resulta sugerente hojear la edición del opúsculo gratuito. Todo él rezuma una acentuada vocación de servicio al usuario/visitante, tanto en lo que se refiere a los elementos para comprender la estructuración de la exposición, como las pistas que llevan a valorar la investigación realizada ex profeso y la invitación a interactuar con ellas.

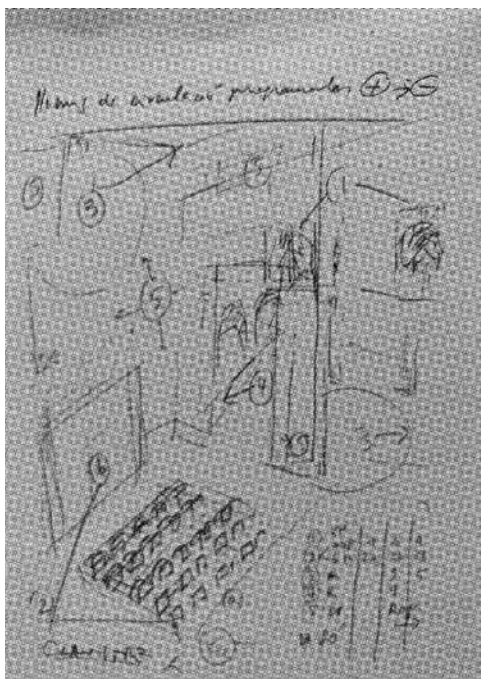
Un formulario participativo de acceso al archivo informático *The File Room* sobre la censura cultural da paso a la libre contribución del público a denunciar y añadir en él casos similares. D/A fue una de las primeras muestras en España en tener una página web, una

primicia de indudable valor testimonial en los inicios del uso generalizado de internet.

Un abanico de fotografías encargadas por el Centre d'arts Santa Mònica a Rocco Ricci (una selección de estas ilustró la intervención en el ciclo, y ahora, esta crónica) evidencian claramente —por la época en la que D/A se produjo— una cierta complejidad tecnológica del evento en un espacio dedicado al arte contemporáneo. Es fundamental recurrir a ellas para tener una medida fehaciente de lo que sucedió en el Santa Mònica y es una herramienta imprescindible para hacer una lectura crítica del evento.

La edición videográfica de S.M.E.P., 1996, reducida en formato doméstico VHS, es un buen referente de la génesis, desarrollo y conclusión de D/A. Ofrece un corpus visual y auditivo que ayuda a hacerse una idea más aproximada de cómo ocurrió la muestra y cuál fue el eco que consiguió en determinados círculos del ámbito cultural y artístico del momento.

## ¿Cómo era?

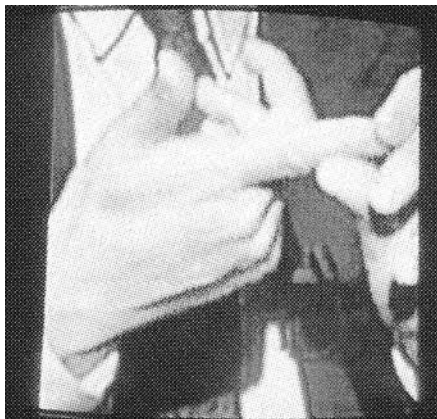


Esbozo de las dos plantas dibujado por Muntadas.

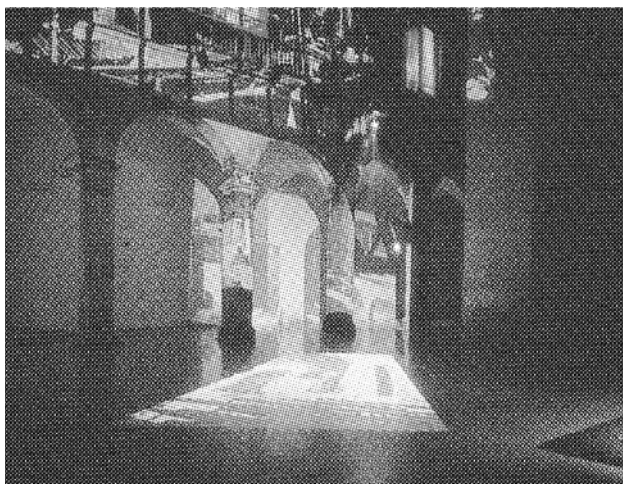
La exposición-proyecto MUNTADAS DES/APARICIONS 1996 giró y se estructuró, como decíamos más arriba, con la instalación D/A propiamente dicha como núcleo principal en diálogo con los trabajos *Projectes* en la segunda planta, *Himne dels himnes* en la Sala de actos y *The File Room* en la planta baja. En el esbozo dibujado por Muntadas se intuye claramente el alcance y la dimensión de la propuesta. Lo que se percibe en este documento de trabajo es el diseño de lo que se convertiría en una compleja forma de despliegue multimedia —a modo de hiperimagen—, que ahora podemos rememorar con la ayuda del conjunto de fotografías realizadas y las imágenes del vídeo editado y que determinan la implantación de D/A en las dos plantas: primer piso y planta baja.



Las proyecciones en las paredes, los vídeos en los balcones y las sombras forzadas creaban un clímax especial. Las imágenes y textos proyectados pertenecían a una selección de los documentos fruto de la investigación documental. A modo de divisa diríamos que “las paredes hablan, las paredes escuchan”.



Las gesticulaciones de las manos de los líderes políticos o de opinión muy amplificadas y ralentizadas extraídas de programas informativos de la televisión generalista enmarcadas en los balcones de la primera planta favorecían el impacto visual y resultaban destacables.



Las iluminaciones aleatorias abarcaban el suelo del edificio. Desde las arcadas del claustro, la conjunción de luces y espectros se hacía más evidente y abrumadora.

<sup>5</sup> *TVE: primer intento*, 1989. En 1988 Muntadas, que después de la experiencia de Cadaqués Canal Local había trabajado a menudo sobre el hecho televisivo, recibió el encargo de Metrópolis de TVE de realizar uno de sus programas. La intención desde el primer momento fue inequívocamente crítica.

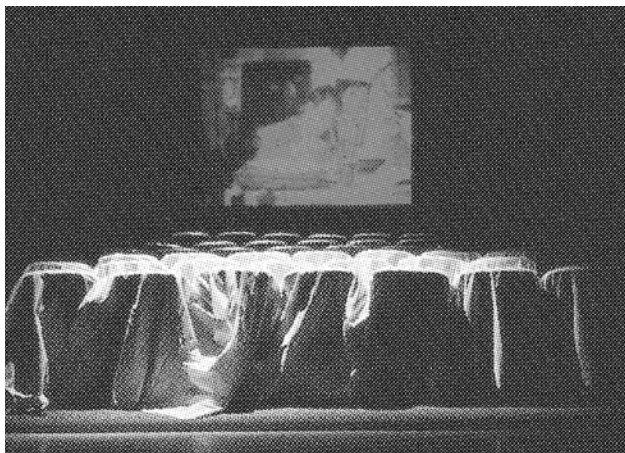
Según Eugeni Bonet, "un serpenteante recorrido por las entrañas y las penumbras de Televisión Española". Al finalizar y entregar la producción, esta nunca se emitió y nunca se dio justificación alguna de ello. Se repudió, se censuró. Posteriormente, fue el origen de *The File Room* (1994).

Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer



Se pretendía conseguir un todo relacionado. El asesoramiento del diseñador Enric Franch y la colaboración de las empresas Videolab y Sono Multivisión fueron muy valiosos y operativos.

Unos focos móviles programados de antemano recorrían y escrutaban las paredes, columnas y arcos del antiguo claustro, así como el mobiliario.



En medio de la planta baja había una sala de visionado con un patio de butacas (provenientes del Gran Teatre del Liceu, por aquel entonces quemado) donde se proyectaban *TVE: primer intento*<sup>5</sup> y *S.M.E.P.*

Las butacas estaban parcialmente cubiertas con ropa blanca a modo de guardapolvo, sobre la que se hacían incidir textos y palabras alusivos a la temática.

## De D/A, ¿qué nos queda?

Un póster, un catálogo y un opúsculo; un documento videográfico, un montón de fotografías...; documentación de trabajo, una recopilación/dossier de prensa, unas aportaciones de los actores principales y trabajos de investigación a posteriori, entre los que destacamos:

Josep Miquel Garcia, en su balance *Els primers 5475 dies del Centre d'Art Santa Mònica* (Ònix, 2019), no incluye D/A. De unas cuarenta exposiciones y actividades analizadas, solo publica una fotografía de D/A sin pie, en la página 149.

Robert Atkins sí recoge D/A en la página 37 de *Muntadas / Bs. As.* (Fundación Telefónica, 2007), calificándola como una “experiencia sensual de luz casi palpable...”, “como base para la creación de un universo arquitectónico y existencial conmocionado...”.

En un trabajo académico, Pedro Ortuño y Gloria Lapeña son muy explícitos (*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 sigue 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.

¿Es todo lo que nos queda de la observación y la documentación como método?:

- ¿de la explicitación de formas de poder?,
- ¿de mostrar el juego de los medios?,
- ¿de evidenciar la metamorfosis de la ciudad y sus edificios?,
- ¿de indicar la censura y la desaparición?

¿D/A puso en cuestión el modelo de exposición?

¿D/A presentó en clave analítica los estereotipos sociales, los mitos o los clichés en los valores emergentes de poder bajo el sistema de signos de los medios?

¿D/A fue una de/construcción?

### **¿Algo, alguna cosa, sigue desaparecido?**

NOS QUEDA, sin embargo, la implicación experimentadora de la recién iniciada nueva singladura del Arts Santa Mònica, que, quizá, nos lo dirá...

Antoni Mercader (Banyoles, 1941). Licenciado en Filosofía e Historia del Arte (UB, 1976) y doctor en Comunicación Audiovisual (UPF, 2000), ha dedicado su vida profesional a las formas de expansión audiovisual y multimedia en el arte contemporáneo, como historiador, comisario de exposiciones, director, asesor y coordinador de proyectos, y también como productor audiovisual y multimedia. Activo en las artes plásticas de vanguardia, fue miembro del grupo *Machines* (1964-1966) y del Grupo de Trabajo (1972-1976); sus trabajos están en las colecciones del MACBA, MNAC y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ha sido asesor y coordinador de Mediateca Caixaforum en Barcelona (1994-2006); miembro del grupo de investigación *Laboratori Mitjans Audiovisuals LMI/UB*, coordinador del proyecto de investigación europeo *GAMA* (2007-2009) y director del proyecto europeo *Vivid [Radical] Memory* (2006-2007). Profesor titular de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Barcelona (2003-2011).

Es coautor del primer libro sobre videoarte publicado en el Estado Español, *En torno al vídeo* (Barcelona: Gustavo Gili, 1980 / Bilbao: Universidad del País Vasco, 2010).

# REFLEXIONES PARA

Enric Franch

Y DE SUS SITUACIONES

Hoy volveremos a hablar de las exposiciones. Una vez más, este es el tema de la exposición que se presenta en el Santa Mònica y de este pequeño ciclo de conferencias propuesto por el artista Muntadas. Hablaré de ellas desde mi perspectiva, naturalmente, esto es, desde la perspectiva del diseño y del diseñador. Pero, por decirlo de una forma más precisa, plantearé mi experiencia desde la mirada del artesano que busca la mejor forma posible de realizar sus encargos. Mi preocupación siempre ha sido intentar descubrir los mecanismos con los que puedo realizar el trabajo con la máxima calidad. He buscado allí los instrumentos, pero también las ideas, evidentemente. Así pues, el tema que voy a exponer a continuación gira en torno al proceso expositivo y a su ejecución, y presentaré situaciones concretas y contextos que ya han sido abordados en estas reflexiones.

UNA CRÍTICA DEL PROCESO EXPOSITIVO,

DE SUS CONTEXTOS

Entre los años 1985 y 1987 se hizo la reforma del Centre d'Art Santa Mònica con el objetivo de rehabilitar un antiguo convento donde había una iglesia para convertirlo en un centro artístico. Esta reforma corrió a cargo del equipo de arquitectos Viaplana y Piñón<sup>1</sup>. El proyecto preveía también una ampliación de la parte trasera del edificio, lo que en aquellos momentos representó un salto cualitativo hacia delante, puesto que la arquitectura propuesta era de vanguardia y entendía la Rambla —que era y es un punto estratégico de la ciudad— dentro de una dinámica que se iba manifestando en unos ámbitos en los que el optimismo, el consenso y la reconstrucción después de los años de la Dictadura coincidían con una gran cantidad de producción. En las imágenes puede verse cómo era el edificio con la reconstrucción: el acceso —la puerta, por la que ahora no se pasa—, el vestíbulo —que ahora tampoco funciona como vestíbulo— y el interior —que hoy está absolutamente dañado.

La cuestión es que esos años significaron un tiempo en el que se produjeron una gran cantidad de trabajos, algunos de ellos con mucho éxito y otros que quedaron apartados o en el olvido. Esta situación en la que había mucha producción y mucha energía propició lo que después se convertiría en la Barcelona del 92, en la que el diseño y la arquitectura fueron protagonistas destacados.

Puede parecer que hablar en este contexto del edificio del Santa Mònica esté fuera de lugar. Pero, al final de la presentación, retomaré la idea y la situación de estos años para reforzar las tesis del texto.

En aquellos años, la verdad es que yo tenía mucho trabajo, había muchos proyectos por realizar. Planteé ya entonces la necesidad de hacer una reflexión para ver qué nos aportaba y qué podía enseñarnos todo aquello que se manifestaba de forma tan efervescente. Así pues, propuse hacer un proyecto amplio que consistía en recoger información, dar charlas, etc., para intentar ver qué mecanismos funcionaban en los procesos expositivos. En 1989 se sacó adelante el proyecto, que llamamos *Exhi-Visions*, y que se convirtió en una recopilación

<sup>1</sup> 1985–1987

Centre d'Art Santa Mònica. Reforma del equipo de arquitectos Viaplana y Piñón.



muy grande de información y en un montón de trabajo. En esta reflexión, se planteaba la exposición como el acto de “mostrar”, o sea, la *presentación pública* de objetos o conceptos. El punto de partida, en mi opinión, era esta definición, lo que implica —entre otras muchas cosas— elegir aquello que después hay que mostrar y crear un artefacto que es la exposición, es decir, construir un mecanismo o una especie de máquina para que este medio funcione y pueda poner al alcance de los demás lo que se presenta. Para avanzar en este camino intenté dar un repaso a la historia de las exposiciones, teniendo en cuenta que el artefacto que buscábamos era un artefacto fundamentalmente visual. En consecuencia, se puso de manifiesto claramente que *mostrar* implica una relación cara a cara con lo presentado y, por lo tanto, debíamos huir de las posibles referencias que nos dan las construcciones en el lenguaje, porque una cosa es hablar y escribir, y otra cosa diferente es mostrar las cosas a la vista de los demás. Esta relación, siempre problemática, entre el texto escrito y el posible texto visual era una de las cuestiones que me preocupaban, así que intenté descubrir unas ciertas tipologías, unas formas de presentar las cosas a otros a partir de detectar las estructuras que se manifestaban en los lugares de exposición. Intenté encontrar estas tipologías básicas, pensando que permitirían construir los artefactos para la presentación de las cosas. Sin embargo, el resultado de esta investigación habría que abordarlo con más cuidado y con un tiempo del que desgraciadamente ahora no dispongo.

Pero lo que más me interesa hoy y aquí no es tanto profundizar en lo que en ese momento descubrí o intenté poner sobre la mesa, sino ver cómo ha ido evolucionando mi pensamiento en torno a las experiencias y situaciones que se han ido produciendo durante estos años.

Este artefacto buscado estaba todavía por construir y tenía que posibilitar una lectura en una dirección precisa, teniendo en cuenta que la muestra cara a cara también tiene una intencionalidad y, por lo tanto, todos los elementos constitutivos deberían poder dar pie a una cierta gramática de la exposición que asegurara su eficacia.

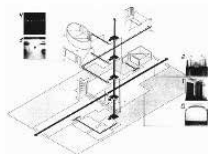
En este contexto, un trabajo que realizamos en 1988 con Antoni Muntadas fue un encargo en La Virreina

en el que me pidió que le ayudara a hacer una señalización para presentar su trabajo, que consistía en poner en evidencia y mostrar lo que, en el espacio, era privado. La Virreina funcionaba entonces como un centro de gestión y por lo tanto no había salas de exposiciones organizadas; lo que se deseaba es que lo “privado” e “interno” se convirtiera en público, así que me pidieron que hiciera una señalización para poder canalizar a la gente de la calle hacia el interior del edificio y para que los visitantes entraran en aquellos lugares que de antemano les estaban restringidos.<sup>2</sup>

Propuse, entonces, hacer un sistema basado en unas cámaras de vídeo fijas que daban señal —imágenes— de los diferentes puntos del recorrido, con el cual estos espacios más privados y elegidos por su significación quedaban todos representados en una columna situada en el centro del pasaje a pie de calle de La Virreina. Por otro lado, el pasaje en ese momento estaba cerrado y Muntadas pidió que se pudiera abrir (a partir de ese momento, el pasaje se hizo público). Así, los distintos lugares del edificio que tenían una cámara fija se veían en esta columna en el punto de intersección de los visitantes. Este trabajo me condujo a pensar en encontrar una mecánica adecuada para la exposición, de modo que se producía una circunstancia que desde mi punto de vista era muy positiva y que me sirvió mucho para evolucionar en mi trabajo. Una de las cosas que se conseguía era una unidad de la obra del autor —concepto— con la propia exposición —presentación. Una vez vista la muestra, resulta muy difícil descubrir, ver o separar el trabajo del diseñador del trabajo del artista: son dos trabajos completamente distintos, pero se presentan como una unidad. Todo, concepto y exposición, artista y diseño, deviene una sola unidad. Esta interrelación entre la obra del artista y la labor del presentador, del diseñador, a mí me parecía interesante.

Otra cosa era la importancia del lugar en el que se exponía. Todo el espacio de La Virreina se convertía en obra y, por lo tanto, el lugar de exposición y la exposición se confundían en una misma cosa, y, por otra parte, había unas consecuencias en la idea de *pasaje*, de

<sup>2</sup> 1988  
Instalaciones, pasajes e intervenciones. Muntadas en La Virreina. Barcelona.



<sup>3</sup> 1989  
Programa Exhi-  
Vitions. Centro  
de Estudios  
y Recursos  
Culturales  
(CERC) de  
la Diputación  
de Barcelona.  
Barcelona.

2013  
XXIII Congresso  
Associazione  
Nazionale Musei  
Scientifici.  
Venecia.

2015  
Sistema  
muestra.  
ELISAVA.  
Barcelona.



hacer público lo privado. Todas estas circunstancias me ayudaron a intentar descubrir la compleja mecánica del proyecto expositivo.

A partir de ahí, seguí dando vueltas al tema y, mucho más tarde, en 2002, preparé un seminario en el que quería concretar estas ideas —que no estaban absolutamente definidas— con lo que yo llamaba un *sistema muestra*, es decir, entendía la muestra, ese mecanismo para hacer presente algo, como un sistema complejo que, además, era extenso, expandido y difundido. El sistema se podría resumir con el esquema que se muestra<sup>3</sup>. El esquema incluye tres formas de organizar las cosas presentadas, es decir, tres tipologías: *aislar* (recoger algo y aislarlo del resto), *articular* las cosas presentadas creando una trama que pueda percibirse visualmente con claridad, y *acumular*. Estas tres tipologías combinadas permitían resolver las cuestiones básicas de la exposición. Es decir, daban una solución —desde mi punto de vista— a todos los problemas del “mostrar”. Después, estas unidades o conjuntos se organizaban en el espacio en tres ejes de presentación. El primer eje es el que forman los objetos que están aislados, articulados o acumulados, relacionados unos con otros. Un segundo eje viene determinado por los objetos con su soporte o contenedor (los objetos pueden o deben estar encerrados en un lugar protegido o no). Y el tercer eje es el que forman los soportes y los contenedores con respecto al espacio donde se presentan las cosas. Las relaciones entre estos tres ejes dan lugar a unos subejos.

Uno es el subejo del texto expositivo (este constructo es el guion sobre el que después se desarrolla la muestra), el otro es el eje del mobiliario y las unidades expositivas y, por último, está el eje que combina el segundo con el tercero, el eje del recorrido, que es el recorrido que sigue la persona para ir descubriendo toda esta compleja estructura lineal. Hay que tener en cuenta que esto no queda reducido al lugar donde se realiza la exposición, sino que este lugar es, de hecho, un lugar que puede ser o es expandido, porque puede tener sublugares fuera de ese lugar principal y, al mismo tiempo, está difundido a través de medios que pueden ser complementarios (como publicaciones, vídeos, elementos, etc.), que expanden este sistema concentrado, concretado y único en un lugar fuera del lugar.

Esto nos abre a otra posibilidad de trabajo. Un ejemplo de uso de este posible sistema expandido es la exposición que realicé también con Muntadas en 2002 en el MACBA, donde Muntadas presentó un conjunto de obras con el título *On Translation: Museum*.

Muntadas estaba realizando una serie de exposiciones en las que entendía que la exposición era como una traducción: cada vez que realizas una exposición es como traducir la obra a otro contexto. En ese caso, se trataba de traducir sus obras al contexto del museo. En esta situación me pidió que presentara un conjunto de obras en el MACBA, y la propuesta, siguiendo la idea del sistema expandido, era la siguiente: se trataba de proponer una construcción que se extendiera a lo largo del vestíbulo; al entrar, solo se veía la parte trasera de la construcción, es decir, no se veía nada, de hecho la muestra debía ir descubriéndose. La exposición se organizaba en una especie de espacios semicerrados con un elemento vertical y un elemento horizontal, y cada uno de estos espacios se correspondía con un proyecto. Y aquí planteábamos —con esa idea del sistema expandido— algunos aspectos que a mí me parecen bastante interesantes. En primer lugar, diferenciar claramente cada obra —más adelante veremos que esta idea cobra mayor importancia—, la obra hecha, que en este caso no era una cosa, sino un proceso, un hecho actual, una intervención en un espacio público, una experiencia vital. Y en segundo lugar, dejar claro que estas obras cuando se desmontan ya no están, desaparecen junto con las condiciones que las han hecho posibles y por lo tanto no pueden reproducirse. La obra es algo que tiene sentido en su lugar y en las circunstancias en las que es presentada, pero después este hecho no puede reproducirse más. En este caso, desde la perspectiva del museo nos planteábamos cómo se podía solucionar esto. Porque, por supuesto, si se reduce la obra a una serie de imágenes, lo que se está haciendo es reproducir algunos aspectos, pero no la obra. La obra ya no está, ya se ha perdido. Ha dejado de ser algo vivo. Así pues, aquí quisimos dejar muy claro que cada experiencia —que eran muy diferentes— se intentaba presentar como una aproximación a partir de una ficha de síntesis que elaboramos, en la que se explicaba la obra, y después presentamos sus restos, como si fueran restos arqueológicos. El

<sup>4</sup> 2002  
Muntadas. *On  
Translation:  
Museum, 1995-2002.*  
MACBA. Barcelona.



visitante debía hacer su interpretación. En las paredes verticales aparecía esta información que intentaba explicar o mostrar la experiencia que se vivió, y en las estructuras horizontales se presentaban los restos que quedaron, grabados en un vídeo, en unas fotografías, una publicación, un periódico, etc.

Véase la realización de la propuesta en las imágenes.<sup>4</sup> Estas muestran como en los paneles verticales está toda la información, con un esquema que sintetizaba la propuesta. La ficha siempre se repetía de la misma forma y al lado se presentaban los materiales residuales. En paralelo —finalmente no llegó a hacerse—, cada una de estas fichas gráficas permitía realizar una publicación o una hoja impresa, de modo que el visitante después podía llevarse esta información a casa. Por otra parte, se intentaba crear una relación entre este vestíbulo largo y enorme del edificio del Museo —que sirve para pocas cosas, porque no hay paredes— y el exterior, por lo que también se intentaba establecer una conexión entre la plaza de enfrente y el interior, entre fuera y dentro, a través de los vitrales. Esta “longaniza” de proyectos tenía una introducción, y cada vez que se daba un giro, se saltaba la parte negra y se encontraba la ficha.

Así, se iba pasando de un proyecto a otro y se iban encontrando los materiales residuales de cada uno de los montajes. De hecho, era como un pequeño museo dentro de un museo. Era un intento de solucionar el encargo de Muntadas a partir de la materialización de esa idea de sistema expandido.

Mucho más tarde, entre 2013 y 2014, tuve la oportunidad de realizar un proyecto para la Fundación Suñol que llevaba esta idea tan lejos como yo he sabido hacerlo. Propuse hacer una serie de diez exposiciones para presentar algunas obras de la colección. La propuesta era que cada exposición tuviera una estructura que desarrollara esta idea de sistema, de modo que después, con la repetición, quedara una especie de hábito a la hora de acceder al conjunto y una información coleccionable. Una de las cosas que propuse fue que la obra que se escogía en la colección tuviera una réplica contemporánea, porque algunas de estas piezas habían sido producidas hacía años y el artista había evolucionado en su trabajo. Se quería dar pie a penetrar en el modo de

hacer de cada artista poniendo en tensión dos piezas de años muy diferentes. En el primer caso, eran una obra de 1975 y otra de 2012.

En la exposición, por un lado, había información del coleccionista, puesto que intentábamos que este explicase su papel y también el porqué había elegido la obra que se presentaba. Además, había un vídeo con una entrevista con el autor, que explicaba cuál era la intención de la obra seleccionada en el momento de su creación original y en relación con el momento en el que se mostraba. Junto a la obra se presentaba el contexto en el que había sido creada y trabajada la obra, y una pequeña entrevista que intentaba establecer relaciones cercanas entre los diferentes actores implicados a fin de crear una dinámica que permitiera, visualmente, hacer comprensibles el concepto del trabajo, la evolución y los cambios. Así, en el mismo punto había también una entrevista con la que en ese momento era el director de la Fundación Suñol, que comentaba la obra expuesta de la colección. Después, en la obra de 2012, se repetía el mismo esquema. También se preparó un dossier que se entregaba al realizar la visita. Además, se propuso un aula de discusión para reflexionar sobre el conjunto de la experiencia. Después, toda la información se colgaba en la red.

El programa elaborado permitió presentar a dos autores: Joan Rabascall y Antoni Miralda. En ambos casos se ponía el acento en el *procedimiento* de trabajo del autor. Por ejemplo, en el caso de Rabascall, se insistió en la alegoría moderna, y en el caso de Miralda, en el ritual, en los procesos de culturización e internalización en grupos sociales, cuestión que él ha trabajado muy a fondo a lo largo de su trayectoria artística. Toda la información elaborada, como ya he dicho, se archivaba en unas carpetas que podían coleccionarse.

En la primera exposición pudieron verse dos obras de Rabascall. La primera, de la colección Suñol, y la segunda, uno de los últimos trabajos del artista. Por las fotografías se puede ver cómo eran los espacios: en cada lugar estaba lo que he descrito y la información que los visitantes podían llevarse. También estaba la obra con el audiovisual proyectado que la contextualizaba: el director del centro y Rabascall se veían hablando del trabajo presentado. Por otro lado, en el caso de Rabascall, se puso una impresora para que el visitante pudiera imprimir la

<sup>5</sup> 2013-2014  
Fundación Suñol.  
Proyecto: Camins  
encontrats.

*Camins encontrats I*  
"Colección, obra,  
exposición y  
procedimientos. Exposición  
de Joan Rabascall. Obras  
de 1975 y 2012".

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

"Del Big Bang al Big  
Brother", 2012.



*Camins encontrats II*  
Colección, obras,  
exposición y  
procedimientos.  
Exposición de Antoni  
Miralda. Obras de 1977  
y 2015.

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

Videos de introducción:

Mahamastakabhisheka  
('Gran consagración').  
Festival Jain.

Shravanbelagola, estado  
indio de Karnataka, 1978.

Santa Army Navy  
Clásico ARMY-NAVY.  
John F. Kennedy Stadium,  
sábado 2 de noviembre de  
1976. Filadelfia, Pensilvania,  
EE.UU.

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



obra integrada en la pared, que él había hecho ya en soporte digital, y pudiera llevársela. Por lo tanto, el visitante, al final, si pedía una impresión se la podía llevar.

La exposición de Miralda seguía exactamente la misma estructura. En el vestíbulo, en la entrada, había tres programas de vídeo que presentaban tres rituales diferentes: un ritual en Asia, uno en Nueva York y uno en Sudamérica. En ese caso la obra de la colección era *Fest für Leda*, realizada en Kassel en 1977, que intenté mostrar del modo más claro posible. El trabajo en proceso estaba grabado en vídeo, pero era muy difícil de ver, así que intenté fraccionar el material grabado de todo el recorrido del ritual de Leda. Recuperé material original para utilizarlo y pedí una vista fotográfica de la ciudad desde el cielo para marcar estrictamente el recorrido, y después, en cada uno de los puntos fijados, situé pequeños monitores con las partes correspondientes a este proceso largo fraccionado para verlo con el máximo detalle. En este punto se ve también al director de la Fundación Suñol haciendo unos comentarios desde la perspectiva del coleccionista.

La obra nueva que exponía Miralda hablaba principalmente del museo, de los perros y de su sentido en el contexto cultural de hoy. Se concretaba en una vitrina que contenía utensilios y restos que tenían que ver con estos animales de compañía. El marco del trabajo presentado era el propio museo como lugar de colección y de recogida de materiales.<sup>5</sup>

Llegados aquí, quisiera reflexionar de nuevo sobre el hecho expositivo, dado que considero que las exposiciones de arte tienen una especificidad propia y distinta a la de otro tipo de muestra. Hasta ahora, se ha considerado la exposición fundamentalmente como un medio para "presentar algo" y, por lo tanto, todos estos mecanismos que se emplean lo que intentan es poner al alcance del visitante un material que *visualmente* —eso creo que es muy importante— permita si no leerlo de forma unívoca

—cosa que, con toda seguridad, sería imposible—, sí dar la opción de poder construir un discurso en una dirección predeterminada. Estoy convencido de que ya es suficientemente difícil representar o presentar la realidad a través del lenguaje escrito o hablado, así que hacerlo a través de las imágenes es absolutamente imposible. Lo que sí podemos hacer es intentar crear una estructura que posibilite, con cierto esfuerzo, encontrar las pautas para llegar a lograr que la organización propuesta sea efectiva, y eso es lo que intentaba. Ahora bien, en esta idea, lo que estamos haciendo de forma general siempre es hablar de un medio, de un instrumento, para su correcta presentación. Creo que en el caso de las obras de arte esto no puede funcionar así, y que la aproximación para encontrar un camino más adecuado debe realizarse desde otra perspectiva.

Al respecto, he intentado rehacer el camino que recorrí en ese momento: repasar las exposiciones que me parecen emblemáticas e importantes para descubrir, más allá de la anécdota, lo fundamental. Ahora no voy a contar todas las exposiciones que he repasado, el contexto ya no es el de 1992, sino otro mucho más complejo y menos estimulante, y he llegado a ciertas conclusiones que

Si tenemos en cuenta la situación de hoy, creo que el mundo de las exposiciones, sobre todo en el caso de las exposiciones de arte, está muy mediatizado, es confuso y poco claro. La causa es una serie de cuestiones externas al proyecto expositivo y a las propias propuestas artísticas, que tienen que ver sobre todo con el contexto en el que nos movemos. Algunas de estas cuestiones o “ruidos” se dan en todas partes y otras se producen en nuestro contexto de una forma más evidente, pero todas juntas nos permiten ver cuál es el punto de partida actual.

Simplificándolo mucho, diré que en general la evolución de la producción artística ha tendido a poner el acento en las cosas producidas, en la materialidad de la obra, en el producto, y en cambio ha dejado bastante a un lado el hecho profundo y último de la obra de arte, que es el *hecho poético*, la capacidad poética que tiene una determinada intervención que busca un horizonte de arte. La obra de arte cada vez más se ve como un producto, y esto tiene unas consecuencias evidentes: se entra en situaciones en las que se potencia algo en sí

me permiten hablar de nuevo de la exposición.

mismo, cobran importancia unos determinados aspectos de la producción, es fácilmente utilizable para fines extraartísticos, y en cambio otros, los fundamentales, quedan escondidos.

Por otra parte, en el ámbito de la gestión cada vez más existen interferencias desde la política, los partidos, los grupos o los individuos y, por lo tanto, la gestión está condicionada por una serie de cuestiones externas que hacen difícil que la obra de arte se realice plenamente o que simplemente se produzca.

También ha habido una tendencia a poner énfasis en los contenedores de las obras, en el edificio —“Tenemos que hacer un museo; construyamos el edificio y después ya veremos qué ocurre”—, en las cajas, etc. Esto ha potenciado la arquitectura y ha favorecido la trama urbana, pero, en cambio, la producción de arte ha quedado absolutamente mediatizada. En la gestión cada vez hay más burocracia y, por lo tanto, la producción queda ahogada por el papeleo, etc. Se piensa más en la rentabilidad —“Hay que hacer muchas cosas, tiene que venir mucha gente, debemos tener éxito”— y la calidad y el último hecho de la obra quedan en segundo plano. Por último, lo que se hace también es engañar —“Ese no es nuestro problema, no tenemos presupuesto, los demás lo hacen mal”.

Pero más allá del contexto, y volviendo a la cuestión de las exposiciones, hay un aspecto que considero fundamental: cuando hablamos de arte y de obras de arte, la exposición no puede entenderse fuera o al margen de la obra. De forma inherente, la propia obra implica la exposición; no podemos pensar en un poeta que escriba y no publique; no podemos pensar en un artista que haga algo y no lo presente. La presentación forma un entramado con la obra. Por tanto, cuando revisamos las obras de arte, debemos revisar también su exposición, y eso nos abre un amplio conjunto de cuestiones y expectativas.

Yo he hecho, después de la investigación que he comentado, una pequeña clasificación en la que encontramos una serie de exposiciones cuyo objetivo último es la presentación de una obra de arte. Hay otras exposiciones que se presentan a sí mismas como obra de arte, es decir, la obra es la exposición: en estas la exposición y la obra son lo mismo. También hay exposiciones que

presentan las obras no para hacernos ver las obras que se muestran, sino para poner en evidencia otras cosas que están fuera de ellas. Y después hay exposiciones que presentan obras muy distintas, pero en las que encontramos aspectos, ideas u objetos iguales: puede decirse que funcionan finalmente como un “manifiesto”; de hecho, nos presentan situaciones o propósitos. Por último, se puede ver claramente que hay exposiciones que hacen posible una experiencia artística, una *experiencia poética*. La exposición, con toda su complejidad, hace posible un cambio importante en la experiencia de quienes viven la muestra. Estas exposiciones —desde mi punto de vista— no funcionan como medio, sino que son un ritual. Veamos a continuación un ejemplo de esto.

En 1940 Róterdam fue bombardeada despiadadamente por los nazis, que convirtieron la ciudad en un montón de escombros. En este trágico hecho coincidieron dos circunstancias: una, que el puerto de Róterdam era uno de los más importantes del mundo; y la otra, que los holandeses no quisieron capitular frente al ejército alemán. Como castigo, los alemanes mandados por Hitler destruyeron la ciudad. Un artista judío llamado Zadkine —nacido en Vítsiebsk (Rusia) en 1890, se había instalado en París, pero después tuvo que huir a Estados Unidos—, en una visita a Holanda quedó absolutamente asombrado cuando pasó en tren junto a Róterdam. Entonces pensó en la posibilidad de hacer una gran escultura que homenajeara la ciudad. Encontró un particular para financiar esta obra, que titularía *La ciudad destruida*. La escultura representa a un personaje, un humano desmoralizado, medio agachado, que mira al cielo, atemorizado por las bombas que espera orando. El artista puso la condición de que la obra se colocara en el centro de este desastre: allí donde, retirados los escombros, se había creado una plaza en medio de la ciudad vieja.

La instalación fue un acto muy emocionante, la gente lloraba. La ciudad con el tiempo ha ido creciendo, pero la escultura todavía se mantiene como elemento de referencia en Róterdam. La ciudad y sus habitantes resistieron y la vida ganó. El impacto de esta escultura —que puede gustar más o menos— en el conjunto de la ciudad y en la historia de Holanda es brutal.<sup>6</sup>

¿Dónde comienza y dónde acaba en el tiempo y en el espacio la escultura y la obra del artista, su arte y su

<sup>6</sup> 1940  
Róterdam.

1953  
*La ciudad destruida.*  
Ossip Zadkine.



valor transformador? Es todo un paquete. En este caso, la obra y el lugar van más allá de una construcción acotada, comienza mucho antes de construir la obra y hoy todavía perdura. Esto, creo, convierte la exposición de una obra de arte en un proceso de ritualización. Es decir, es un proceso realizado en un lugar concreto y en el que participa toda una colectividad.

Observado este ejemplo y hecha esta reflexión, me gustaría, desde un nuevo punto de vista, reformular esa afirmación que hice años atrás. Desde esta nueva perspectiva, me parece que la exposición, la obra y la muestra, la obra y la exposición forman un proceso complejo en el que lo fundamental ya no es presentar una cosa, sino que la exposición es hacer que lo concreto, que es íntimo y privado, se convierta en público.

Desde esta nueva perspectiva, podemos reformular la cuestión de la exposición. Podemos afirmar que el proceso de pasar de lo íntimo a lo público responde a tres momentos completamente diferentes —que evidentemente no están separados; yo los separo para poder explicarlos, pero de hecho constituyen un todo absolutamente trabado. Existe el momento de exponer o de exponerse, que se sitúa en un terreno subjetivo. Antes de presentar algo, antes de hacerlo presente, antes de poner en marcha este proceso, ya ocurren cosas. Hay un segundo momento, que es el de lo expuesto, que en el caso del arte se corresponde con el hecho poético. Y después, está el momento de las condiciones y las consecuencias que hacen que todo este proceso sea finalmente público. Sin esta parte, la obra no se termina —si es que se termina; como, por ejemplo, es el caso que hemos visto en Holanda, que todavía funciona. Este proceso global, que en ocasiones no se acaba nunca, requiere la conjunción de todo un conjunto de hechos y mecanismos que hay que tener muy presentes.

Hablemos del primer momento: el momento de exponer o de exponerse. La exposición es una potencia básica del individuo humano. Siempre nos exponemos. Siempre. Solo *no* nos exponemos cuando estamos encerrados solos en una habitación o estamos muertos. Si salimos a la calle, nos exponemos: nos exponemos con la forma de vestir, la forma de comportarnos, la forma de hacer, etc. La exposición es una condición humana básica. Evidentemente, con la exposición podemos

desarrollar estrategias de comunicación, sacar ventajas. Podemos intentar conseguir que nos quieran, podemos intentar que nos den un trabajo, podemos intentar que nos digan que somos muy guapos, podemos intentar establecer una serie de mecanismos para sacarle beneficio. Ahora bien, sobre todo, con la exposición podemos conseguir dos cosas fundamentales para el desarrollo humano: una es que, cuando nos exponemos, en el fondo hacemos una reflexión sobre lo que somos y, por lo tanto, nos *autoconstruimos*; y la otra es que, al mismo tiempo, dado que esto lo hacemos ante los demás, construimos un espacio común entre nosotros y los demás y, por lo tanto, construimos lo común en nosotros. Así pues, la exposición, si la hacemos sinceramente, sin negar, esconder, sacar provecho, etc. —porque esto destruiría el potencial de la exposición—, nos hace crecer humanamente, pero también hace que lo hagan los demás y que crezcamos juntos.

La exposición siempre se realiza desde un lugar determinado y desde una historia concreta. Siempre llevamos una mochila encima, aunque a veces no sabemos ni que la llevamos, pero la llevamos y no podemos prescindir de nuestro lugar ni de nuestra experiencia vital. No podemos salir del lugar donde estamos ni podemos salir del lugar donde nos ha tocado vivir. Por consiguiente, el hecho de exponer es un hecho trascendental para el desarrollo de los individuos y de la colectividad.

En el territorio del arte, exponerse es hacer posible una experiencia poética compartida —después hablaremos más de esta cuestión. Valorar este momento subjetivo requiere un esfuerzo porque siempre nos da miedo presentarnos a los demás abiertamente y con sinceridad; exponerse es como desnudarse. Tenemos miedo de que nos vean diferentes, tenemos pánico de presentarnos tal y como somos, tenemos miedo de nosotros mismos. Por lo tanto, este miedo profundo y básico está ligado a una inquietud de crecer, a una imposibilidad y a una dificultad que debemos vencer y que, en consecuencia, requiere un esfuerzo —a veces, un esfuerzo que puede ser doloroso e incluso terrorífico.

En cuanto al momento de lo expuesto, en el caso del arte, no se trata de presentar algo, sino de hacer posible un hecho poético. Podemos construir una pintura; una mesa, la compramos, la vendemos, puede

ser más bonita o más fea, pero este hecho transformador, que es fundamental en el caso del trabajo poético, requiere que ocurran unas cosas determinadas muy concretas. En este proceso humano productivo, en este momento de lo que se expone, lo que hacemos es recoger cosas de esa mochila que llevamos, de ese lugar donde vivimos, de esa historia que nos cobija, les damos la vuelta y las convertimos en algo que sorprende, es como abrir una ventana. Estás encerrado en una habitación, abres una ventana y ves el sol, y te preguntas: “Ostras, ¿qué ocurre aquí?”. Bien, pues el poeta hace eso: coge una palabra y la expande, la convierte en otra cosa, la transforma y la sitúa más arriba, hace nuestro horizonte más amplio, nos hace a nosotros mayores y hace que los demás se expandan.

Este hecho de exponer implica una extensión. No es algo que solo se concrete en la obra, sino que es algo que, como hemos visto, tiene muchas implicaciones. Debe hacer posible el hecho poético, porque si no, lo realizado se convierte en un producto más, habitual, corriente y que, de tan común, ya no vemos. Lo poético es una realidad vital, temporal, espacial y lúdica; es irreplicable. Es una experiencia que ocurre en un momento de nuestra vida, que podemos intentar repetir, pero que ya no será la misma. Aquí hay un momento de apertura, pero también de cierre, porque yo escojo una cosa y dejo muchas otras; doy un paso adelante, pero me pierdo, ya he perdido un tiempo; hago una propuesta y me quedo siempre a medias. Tengo tantas posibilidades que siempre voy a quedarme corto, y este es el mayor problema al que deben enfrentarse tanto el poeta como el artista.

Por otra parte, es preciso tener en cuenta que este reto comienza fundamentalmente con la mirada; después intervienen más cosas, todo el cuerpo entero, todas las manifestaciones y los hechos paralelos posibles, pero, de hecho, la obra de arte empieza *mirando*.

Finalmente, viene el último momento. El último momento significa que, si todo esto se queda aquí, si no devuelvo lo que he recogido, el proceso fracasa. Recordemos que el momento del proceso poético es cuando recojo algo, lo transformo y lo vuelvo a poner en el lugar donde lo he encontrado, lo traspaso de nuevo a los demás. Este tercer movimiento implica que el hecho

se haga público, que sea tomado por todos, o por el máximo de gente posible, evidentemente.

A continuación, para entenderlo bien, veremos cómo funciona este proceso poniendo como ejemplo qué ocurre cuando ponemos el nombre a algo, es decir, en el caso del lenguaje. En el mundo físico, lo que no tiene nombre no existe para nosotros, empieza a existir en la medida en que yo le pongo nombre —esto es un árbol, esto es un pájaro, esto es una mesa. Esta objetivación —que es la que nos permite construir el mundo real y moral en el que vivimos, la que acota este único mundo nuestro; no podemos vivir en otro, sino en el que hemos construido entre todos— requiere tres cosas.

En primer lugar, requiere un *consenso*, es decir, si yo digo “Esto es una mesa”, todos debemos estar de acuerdo en que sea una mesa y, a partir de ese momento, cuando vemos algo similar que podemos identificar y que reconocemos como tal, diremos que es una mesa. Por lo tanto, para que eso que todavía es privado —la idea de mesa— se convierta en público, es necesario un cierto consenso entre todos los que participan de la situación. Ahora bien, este consenso debe hacerse con *libertad*, porque si no ya no podemos decir que es de todos.

Al mismo tiempo, también requiere una *autoridad*. Si no existe autoridad, no hay libertad. La libertad en abstracto no es nada. La libertad es algo en la medida en que se enfrenta a otra situación, y esa situación es de autoridad. Esto se llama “mesa”. ¿Estamos de acuerdo? Sí. Pues ahora, yo digo que, en vez de ser una mesa, es otra cosa. ¿Estamos de acuerdo? Sí; pero claro, si no hay una autoridad que dice que esto sea una mesa, yo no puedo enfrentarme a ello; por lo tanto, libertad y autoridad son dos cosas que siempre van juntas y son fundamentales. Así pues, con el acto poético ocurre exactamente lo mismo: debe haber libertad, consenso y autoridad.

El proceso de hacer público, de devolver, lo que he recogido, que me ha venido dado, que he llevado en la mochila, lo que he profundizado para poderlo descubrir, abrirlo, expandirlo, mejorarlo, etc., requiere que después sea reconocido, que se haga público. Si no se hace público, es como si no hubiera existido, como si estuviera encerrado en una caja. Por lo tanto, aquí hay

<sup>7</sup> El caso Beuys  
1982.  
*7.000 Eichen –  
Stadtverwaltung statt  
Stadtverwaltung  
(‘7.000 robles – Arbolar  
la ciudad en lugar de  
administrar la ciudad’)*.  
Documenta 7, Kassel.

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

*Pedagogía radical,  
democracia directa y  
plástica social.*  
La Virreina, Barcelona.



un proceso que consta de obra y exposición que sigue este camino complejo —que yo digo que es más un ritual que otra cosa— que requiere, repito, libertad, consenso y autoridad.

Todo esto me gusta explicarlo no para defender un sistema de trabajo, sino porque me parece que sirve para reflexionar sobre cómo deberíamos trabajar y las condiciones que deberíamos tener aquí y ahora.

Para profundizar más en esto, pondré un ejemplo de un trabajo realizado recientemente en Barcelona<sup>7</sup>. Se trata de una exposición sobre Beuys, un personaje absolutamente fantástico y controvertido, y uno de los artistas más importantes del siglo xx. Para poder centrar la reflexión me fijaré en dos obras suyas. Beuys realizó un proyecto en la Documenta de Kassel que consistió en plantar, ayudado por voluntarios, 7.000 robles, poniendo al lado una piedra de basalto. Tanto los robles como el basalto son dos referentes del paisaje y la cultura alemana. Beuys no puede entenderse con profundidad si no se conoce la tradición en la que se sitúa. Beuys se identifica plenamente con una línea que va de Goethe a Steiner y que se desarrolla en el contexto alemán. Steiner, pensador y pedagogo, fue el fundador de la antroposofía y las escuelas Waldorf —trabajaba con niños—, y recogió el pensamiento de Goethe siguiendo toda una tradición en la que el concepto de *Bildung* —‘formación’—, el proceso de maduración personal y cultural a la vez, constituye un rasgo fundamental. Es decir, defendía la idea de que actuando directamente en el ámbito de la vida, la persona y la cultura pueden madurar a la vez, a partir de un trabajo común que podemos llamar “artístico”.

Beuys decía: “Si yo soy artista, todo el mundo puede ser artista”. Esta es la frase que ha quedado, pero también decía dos cosas que son muy importantes: una es que hay que mirar en profundidad, y la otra, que debemos ser capaces de desarrollar la experiencia con continuidad y de forma persistente, y eso ya no es tan fácil.

Al principio, la gente no entendía por qué Beuys tenía que intervenir en la ciudad colectivamente y le

pusieron todas las dificultades del mundo. Solo para plantar 7.000 árboles tardó cinco años. Para hacerlo posible se recogió dinero —cada árbol valía 250 marcos— y hubo muchas trabas administrativas, aunque después se creó un grupo de gente para ayudar a Beuys, y en la actualidad hay una asociación que mantiene los árboles que se estropean. Todo este proceso, que es un proceso de maduración colectivo y de desarrollo de este trabajo realizado entre todos, va ligado a una idea que también es fundamental: el papel del lenguaje en la creación —lo que decíamos antes sobre el modo en que nosotros hacemos nuestro este mundo físico que no sabemos dónde comienza y dónde acaba, a partir del lenguaje, a partir de algo que ya mencionaba Lull, *aliento*, la capacidad que tenemos, el aire que respiramos, que convertimos en lenguaje y que compartimos, y con lo que hacemos nuestra la realidad que tenemos alrededor. Esa idea de mirar en profundidad, de ser constante, esa idea de ver el papel del lenguaje como configurador del mundo; y el potencial de la imagen para

describirlo, esa fuerza de la mirada, es fundamental.

Ahora bien, esto que es determinante en la propuesta poética, social y cultural del autor alemán, cuando se trasladó a la exposición de Barcelona a la que me refiero se convirtió en una enorme acumulación de papeles, fotografías, diarios, vídeos, etc., en los que yo era incapaz de descubrir nada. ¿Qué ocurrió? Se produjo una reducción extraordinaria: lo fundamental y extraordinario en el artista pasó a ser un puro hecho acumulativo. Así la exposición se reducía a un eslogan: “Pedagogía radical, democracia directa y plástica social”. De la potencia poética y transformadora solo quedaba esto. Fuera de su contexto, fuera de esa tradición que yo he intentado resumir pero que sin embargo es importantísima, Beuys queda reducido a un mero panfleto. En este caso, la exposición no cumplía lo determinante, que es hacer ver cómo se produce y se hace posible el proceso poético colectivo que propone Beuys. Por lo tanto, nos encontramos ante una situación en la que lo fundamental se reduce y se esconde sustituido por lo anecdótico. La anécdota prevalece sobre el cimiento. Y la función mediadora de la institución ha sido, en lugar de esclarecedora, ideológica.

Me atrevería ahora a proponer unas conclusiones, unas conclusiones —más bien provisionales— para

poder plantearnos cuáles son las dificultades con las que nos encontramos y que debemos superar, sobre todo en el campo del arte, para avanzar con ambición. Es decir, creo que hay que mirar de nuevo y en profundidad el objeto artístico, la muestra, lo poético, las realidades que son fundamentales, y apuntar las cuestiones que las esconden y el lugar donde se encuentran. Primero, creo que falta *experiencia visual*, es decir, no profundizamos lo suficiente con la mirada, nos quedamos en lo anecdótico, y nos falta ambición y rigor, nos falla la capacidad de mirar a fondo. También debemos tener presente que nos encontramos con la dificultad de que la exposición no es un hecho mecánico, sino un proceso humano, de ritualización, y por lo tanto, es un proceso muy complejo, con muchos actores y medios y, al fin y al cabo, colectivo. La exposición no ocurre a partir de una señalización o construyendo unas vitrinas, ni se soluciona colgando unas cosas más o menos bien elegidas y puestas en las paredes ordenadamente. Tenemos que conseguir que todo este conjunto descrito, un conjunto de hechos e individuos, sea coherente, que todos esos elementos sean agentes activos en el proceso de ritualización de forma pertinente para que la propuesta artística sea finalmente pública. Las instituciones, los artistas, los visitantes... todo debe funcionar. Por consiguiente, los elementos que intervienen en estos procesos, tanto si son instituciones como otros tipos de medios, deben posibilitar que se realice globalmente el hecho propuesto. Así pues, es necesario educar la mirada, superar la anécdota, lo inmediato, para llegar a lo esencial y fundamental. Hay que buscar la excelencia.

El artista debe exponerse y tomar riesgos, ser capaz de superar las propias contradicciones para llegar lo más lejos posible. Las instituciones intermedias deben elegir bien —no todo debe pasar—; deben garantizar libertad, pero deben ofrecer autoridad. Si las instituciones carecen de autoridad, no iremos bien y no podremos prosperar ni crecer. Y, evidentemente, el receptor debe esforzarse por mirar, críticamente, y garantizar su consenso. Todas estas dificultades son lo que debe permitimos que el objeto, la muestra o el hecho poético se conviertan en un elemento constitutivo de nuestra Esfera Pública.

Yo tengo muchas dudas porque ahora mismo no veo ejemplos que me ilusionen. No es que sea pesimista,

porque veo, también, a mucha gente que se esfuerza, veo que ocurren cosas —en nuestro país, sobre todo fuera de Barcelona—; veo trabajos bastante alentadores, pero, si miro el contexto oficial, me encuentro un poco perdido.

Para terminar quisiera leer un dicho histórico que resume algunas de las cuestiones que hemos tratado: “El hombre sabio no puede mentirnos porque es un hombre bueno: al hablar bien —en nuestro caso, exponer bien— sería suficiente para guiar al auditorio a la verdad y a la virtud —y, al mismo tiempo, a la belleza”.

Muchas gracias.

Atento al interés y a las preguntas que me conlleva esta exposición, puedo añadir y contestar que todos los actores en este proceso deberían tener autoridad. Autoridad no significa tener poder o ejercer las acciones con violencia; autoridad podría ejemplificarse como el caso de que vas al médico y, si el médico tiene autoridad, cuando sales de la consulta tú te tomas las pastillas que te ha recomendado. Esto es lo que debería ser la autoridad, hablo de una autoridad moral.

Es decir, en la medida en que yo humanizo mi entorno, lo que hago es adjuntar a un material, que de entrada no es nada, unos valores que tienen un sentido para mí y otros. Después veremos si estos valores son de una u otra manera o son positivos o negativos en cada situación concreta. Por último, serán estos valores los que confieran autoridad. El artista que es reconocido y se convierte en un elemento de referencia por su capacidad de proponernos algunas cosas que nos sorprenden y mejoran, acaba teniendo autoridad. Si no existe esa autoridad, mi libertad no tiene sentido, en el hecho de que yo me opongo a algo. Hacer lo que me dé la gana no es nada; autoridad es que hay algo que se enfrenta a mi libertad y esa cosa es algo sólido, no es una tontería, es algo que está aceptado, que está asumido y, por lo tanto, es lo que me da fuerza para poder romperla y así me permite dar un paso adelante.

Autoridad es, por ejemplo, el científico que sabe muchas matemáticas y alguien que, con total libertad, le dice: “Oiga, usted se equivoca. Lo que apunta está equivocado y en lugar de hacerlo así debe hacerlo de otra forma”. Yo puedo dar ese paso adelante libremente cuando delante de mí hay alguien que me ofrece algo que

yo sé que es importante y que tiene un valor. Esta es la autoridad a la que me refiero. Autoridad significa materia, materia sólida asumida socialmente, asumida en la comunidad. El problema que tenemos nosotros es que nuestras instituciones carecen de autoridad. Nadie les hace caso. Si quieres saber algo, te diriges a un amigo; si no, ¿a dónde te puedes dirigir? Por eso ponía el ejemplo del caso del Arts Santa Mònica: cuando un edificio de referencia en un determinado momento en Barcelona, que salía en todos los catálogos de arquitectura internacionales y que era un elemento que explicaba la cultura viva de unos años, acaba siendo un lugar del cual no sabes ni dónde está la puerta de acceso ni dónde está la salida... ¿qué autoridad tiene, esta institución, si no es capaz de mantener su propio patrimonio?, ¿qué autoridad encontramos en las instituciones que proponen muchas exposiciones que no sabes dónde empiezan ni dónde terminan y que persiguen intereses inmediatos y espurios?, ¿qué autoridad tienen?, ¿qué sentido tiene acumular y mostrar todo un montón de materiales si no transmiten lo que les es fundamental e intrínseco?, ¿cómo puedo desarrollarme yo, como individuo, si no tengo referencias sólidas? Ahora lo vemos con la pandemia: los médicos dicen “haced esto o haced lo otro” y la gente hace lo que le parece. Entonces, ¿dónde está la autoridad?, ¿quién tiene autoridad en serio? Si los médicos tuvieran autoridad, yo llevaría mascarilla ahora en esa ponencia, por ejemplo. Es decir, el problema no es que no haya *libertad*, es que no hay *autoridad*. Si el Estado español tuviera autoridad, nosotros no seríamos independentistas, porque nos habrían convencido de la bonanza del Estado que nos manda. Necesitamos unos referentes fuertes, y hoy en día, en el campo del arte, es muy difícil encontrarlos.

Yo estuve en la última Documenta de Kassel. Ahora está de moda hacer “arte político”. Pero cuando el arte pretende ser “político”, el arte se va a hacer puñetas. Más “político”, menos “arte”, y aunque pueda parecer una contradicción, de hecho, el “gran arte” siempre es “político”. El trabajo artístico siempre es político, del mismo modo que poner un nombre, dar sentido a una cosa, en un contexto concreto y en una situación precisa, siempre es hacer política. Yo pongo ese nombre, aceptando las condiciones que me vienen dadas, y poniendo ese nombre estoy ejerciendo mi libertad y al mismo

tiempo estoy intentando imponer mi autoridad. Y esto es hacer política. Libertad y autoridad son dos cosas que van ligadas, es como la obra y la exposición, que también van ligadas. En el campo del arte no podemos separar una cosa de la otra. Otra cosa es que diga: "Haré una exposición de libros". Vale, los daré a conocer. Pero en el campo del arte, lo fundamental es la capacidad poética de transformación de la realidad de la propuesta, y esto se ejerce exponiéndose y enfrentándose al hecho colectivo que me implica. Esto es lo que se ve en la escultura de Zadkine, que pone los pelos de punta. Nosotros estamos lejos de eso, pero imagínense los holandeses que viven en Róterdam, que lo tienen muy cerca.

Bien, ya es suficiente.

Enric Franch (Barcelona, 1943).

Diseñador industrial independiente desde el 1968. Responsable de DPC Diseño y Producciones Culturales, agencia de servicios de diseño del producto, diseño global, comunicación y gestión de proyectos relacionados con el patrimonio y el sector cultural. Ha escrito un gran número de artículos en muchas revistas especializadas, catálogos y publicaciones, y ha impartido cursos, seminarios y conferencias sobre diseño, comunicación, exposiciones y museos en diferentes lugares dentro y fuera del país. Actividad pedagógica en Elisava, Escuela Superior de Diseño de Barcelona desde el 1985 al 2006. Comisario de la Primavera del Diseño de Barcelona los años 1995 y 1997, así como del Forum Internacional Barcelona Primavera del Diseño el 1997. Desde la perspectiva de la problemática expositiva cabe destacar el trabajo de proyecto y de organización del programa Exhi-Visions un conjunto de conferencias, textos y datos complementados con una exposición itinerante, sobre las cuestiones que giran alrededor de la muestra realizada en el CERC de la Diputación de Barcelona en junio de 1989. Ha realizado un número considerable de exposiciones sobre temas y sujetos muy diversos. Entre 1990 y 1999 realizó proyectos de la imagen institucional, la implantación, la conceptualización y el condicionamiento museográfico de museo en Canarias y Asturias. Trabaja regularmente colaborando con Antoni Muntadas en la presentación de sus trabajos. Recientemente propuso el programa para diez exposiciones Camins Encontrados. Colección, obra, exposiciones y procesos en la Fundación Suñol, donde hizo una intervención sobre la obra de Rabascall y otra sobre la obra de Miralda.

# Martin Grossmann

con la colaboración de Arthur Lauriano do Carmo  
 Fórum Permanente  
[www.forumpermanente.org](http://www.forumpermanente.org)

# LO EXPOSITIVO

## Introducción

Un gran diferencial de esta interpretación en línea es que el entorno digital no tiene paredes, techo ni suelo, ni siquiera lleva en sí mismo ninguna referencia espacial analógica. Las “superficies” de proyección que componen la videoinstalación no se consideran simplemente “pantallas”, sino soportes, entidades proyectivas que activan el estado de conciencia del visitante, actuando también como fantasmagoría de los referentes principales, la academia y la universidad. Inmersos en una polifonía instigadora, estos conjuntos

proyactivos, así como cada proyección, son singularidades en el espacio, de ahí la necesidad de que el sitio cuente con seis reproductores de vídeo que actúan simultáneamente.

Martin Grossmann, *Con/ciencia | sobre la academia*<sup>1</sup>

*About Academia I-II, uma Interpretação Online, 2011-2017 (2021)*, un proyecto del artista catalán/español Antoni Muntadas, se expone entre el 30 de abril y el 31 de diciembre de 2021, en un sitio exclusivo en la web <https://aboutacademia.iea.usp.br/>. Junto con el artista, el Fórum Permanente (FP) indujo, produjo y desarrolló esta versión de *About Academia* mediante una asociación con el Instituto de Estudios Avanzados (IEA) de la Universidad de São Paulo (USP) y la Biblioteca Brasileira Guita y José Mindlin, también de la USP. El proyecto cuenta con el apoyo financiero del Gobierno del estado de São Paulo, a través de la Secretaría de Cultura y Economía Creativa, por medio de su Programa de Acción Cultural (PROAC).

Originalmente concebida para la galería principal de la Biblioteca Brasileira, debido a la pandemia la exposición se trasladó a la virtualidad. A partir de su experiencia en la educación superior norteamericana, el artista Antoni Muntadas concibió este proyecto en 2011 —y ha venido desarrollándolo desde entonces—, cuando tuvo lugar la primera exposición de este en una de las galerías del Carpenter Center de la Universidad Harvard en Boston, Estados Unidos. Desde entonces, el proyecto se ha realizado en otras versiones en diferentes espacios culturales de ciudades como Ámsterdam, Baltimore, Vancouver, Sevilla y Granada.

Este proyecto de Muntadas aborda el papel y la función de las universidades en la actualidad, el lugar del arte en este contexto y la relación entre la academia y la universidad, entre lo público y lo privado, entre la tradición y la contemporaneidad, así como el futuro de las universidades y también la interdisciplinariedad, incluyendo las complejas relaciones que surgen entre la producción de conocimiento y los intereses económicos que influyen en la educación en sus diferentes formas de pedagogía. Esto se basa en entrevistas realizadas por Muntadas a profesores y estudiantes, en su mayoría de universidades de la Ivy League del noroeste de Estados Unidos.

<sup>1</sup> Texto curatorial de la exposición en la virtualidad *About Academia I-II, uma Interpretação Online, 2011-2017 (2021)*, de Antoni Muntadas. [aboutacademia.iea.usp.br/](http://aboutacademia.iea.usp.br/)

Por primera vez este proyecto tiene lugar en el Sur Global (que incluye América Latina), así como en la virtualidad, con todos sus materiales traducidos al portugués, en una versión bilingüe (español-portugués). En el sitio web <https://aboutacademia.iea.usp.br>, totalmente producido en Brasil por el Fórum Permanente, además de la exposición es posible acceder a las cuatro mesas redondas que tuvieron lugar el 30 de abril, el 10 de mayo y el 19 de noviembre de 2021, y a las dos publicaciones bilingües con las transcripciones completas de las intervenciones de los entrevistados, entre ellos Noam Chomsky, David Harvey, Carol Becker y Ute Meta Bauer, además de los estudiantes. Para problematizar y contextualizar este debate crítico lanzado por *About Academia*, el Fórum Permanente y el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de São Paulo organizaron cuatro mesas de debate, con diferentes temas, a las que invitaron a importantes interlocutores, como el activista y filósofo indígena Ailton Krenak, el filósofo y exministro de Educación Renato Janine Ribeiro, la educadora y exsecretaria de Educación del estado de Minas Gerais Macaé Evaristo, el antropólogo cultural argentino Néstor García Canclini, la biomédica y embajadora de la Ciencia en Brasil, Helena Nader, el epidemiólogo y exrector de la Universidad de Bahía Naomar de Almeida, el arquitecto Guilherme Wisnik, la antropóloga cultural y crítica literaria Érica Peçanha, el biólogo Marcos Buckeridge, la científica y exrectora de la Universidad Federal de São Paulo Soraya S. Smali, así como otros invitados extranjeros de diferentes partes del mundo (Estados Unidos, Inglaterra, Colombia y Japón).

## Lo expositivo

Máquinas para exponer: los museos

Los museos son dispositivos especialmente diseñados para lo expositivo. A mediados del siglo XVIII, Europa asistió a una verdadera transformación sociopolítica y cultural, así como económica, subvencionada en gran medida por el avance del colonialismo. Simbólicamente, la mayor referencia en este momento es la Revolución Francesa, que, en su declaración del 30 de agosto de 1792, anunció que los museos eran propiedad de la comunidad. Algo que en realidad nunca ocurrió. Un reto que sigue abierto.

En ese momento histórico se efectuaron importantes cambios institucionales y estratégicos. En la academia/universidad esto está representado por la aparición de disciplinas nuevas y especializadas como la filosofía y la historia del arte, así como la museología, cuyo hito inaugural es la publicación de la obra *Museographia*, de Caspar Friedrich Neickelius, el año 1727. Las academias de arte, literatura, arquitectura y ciencia son también referencias importantes en este contexto.

Aunque los museos y sus exposiciones seguían careciendo en gran medida de coherencia y el acceso a ellos estaba restringido a la oligarquía, a los privilegiados, estas nuevas circunstancias dieron lugar inevitablemente a nuevas vocaciones (por ejemplo, la de conservadores cualificados) y a nuevos tipos de dinamismo interno (ocasionados por las demandas de los usuarios interesados, sus “propietarios”). En el caso de las academias, los salones y los concursos transformaron las galerías en arenas de

Este espíritu de la época estableció el neoclasicismo como estilo para los museos y otros edificios públicos en general. Tras las guerras napoleónicas, la conciencia nacional asociada al idealismo clásico cobró protagonismo, especialmente en Alemania, fuertemente influenciada por el pensamiento de Gottfried Leibniz, Johann Wolfgang von Goethe, los hermanos Humboldt y otros. Este nacionalismo quería que la nueva generación de alemanes reuniera las mejores cualidades de todos los europeos. El museo sería así uno de los principales dispositivos en este proceso de formación de este ciudadano alemán idealizado.

Se diseñaron y construyeron museos nacionales de diferentes tipos, así como configuraciones urbanas únicas, como la Isla de los Museos de Berlín y el cuadrilátero de museos de Múnich, para mantener la referencia germánica.

Es decir, además de que lo expográfico tenga como referencia el museo, su actuación y centralidad se amplía con la creación de contextos expográficos que, al igual que el museo, perduran hasta nuestros días.

Entre estos contextos podemos citar la Isla de los Museos de Berlín (1830); el Distrito de los Museos de South Kensington, en Londres (1857); las propias exposiciones universales del siglo XIX y principios del XX; los parques museísticos urbanos, como el de Ibirapuera en

São Paulo (1954), y los parques alejados de los grandes centros urbanos, como el de la Isla de los Museos de Hombroich en Alemania (1983), cerca de Colonia y Düsseldorf, y el Inhotim, en Minas Gerais en Brasil (2006).

El neoclasicismo se convirtió en el paradigma gracias al colonialismo y a la rivalidad económica, simbólica, científica y cultural entre las principales potencias imperialistas europeas. Así, asistimos a procesos similares que ocurren casi simultáneamente en el Reino Unido, Francia, España y Rusia, y luego en Estados Unidos, además de las repercusiones en colonias europeas como Brasil, uno de los muchos hijos bastardos de la civilización occidental.

Sobre el paradigma del cubo blanco, entendemos que no es el caso de entrar en detalles, ni en relación con su aparición ni con su consolidación, ya que es más conocido entre nosotros por su proximidad histórica y su permanente influencia y poder, a pesar de las significativas acciones, procesos y movimientos “antimuseo”, antihegemónicos, plurales y diversos que desarrollaron y desarrollan la necesaria crítica a estos procesos totalizadores.

Se plantea aquí el caso del Museo Fridericianum en Kassel, porque resume muy bien esta continuidad histórica que se perpetúa incluso después de las guerras y otros procesos traumáticos, como la división de Alemania en la posguerra.



Johann Heinrich Tischbein  
el Viejo, La inauguración del  
monumento al Landgrave Friedrich  
II de Hesse-Kassel delante del  
Museo Fridericianum en 1783,  
óleo sobre lienzo, c. 1783-1789,  
Museumslandschaft Hessen Kassel  
(Galería de cuadros de los antiguos  
maestros).

Primera exposición de arte  
contemporáneo Documenta  
en Kassel, 1953 (foto: Werner  
Lengemann).

El Fridericianum fue el primer museo diseñado con este fin. No es un “pura sangre”, ya que originalmente

albergaba una biblioteca, además de un museo. No es mera coincidencia que la realización de este proyecto por parte del arquitecto Simon Louis du Ry en 1779 se corresponde temporalmente con los primeros salones de arquitectura promovidos por la Academia Francesa de Arquitectura en la misma época, que fomentaban proyectos para diferentes fines, entre ellos los museos. En las islas Británicas, un poco más adelante en el tiempo, también se fomentaron nuevos museos y contextos expográficos.

Sin embargo, para explorar mejor esta relación entre los paradigmas y las paradojas que guían nuestra comprensión de lo expográfico hoy en día, sugiero dejar de lado momentáneamente la linealidad del Powerpoint y explorar una navegación un poco más audaz que tiene lugar dentro de un hipercubo.

Les recuerdo, sin embargo, que el cubo blanco, a pesar de su clara limitación al 3D, es una experiencia espaciotemporal que ya requiere grados de abstracción más exigentes que el paradigma neoclásico, que, como sabemos, sigue basándose en el legado clásico greco-romano. El cubo blanco, a pesar de estar fuertemente influenciado por los parámetros de la Ilustración, fue en gran medida idealizado por las propuestas y conocimientos modernistas y, por tanto, sufre influencias, entre otras, de los procesos de desmaterialización del arte que se producen a lo largo del siglo xx.

<sup>2</sup> *The Stranger's Guide to the Museum Galaxy, a hypercube demo movie.* Concepto, guión y diseño: Martin Grossmann. Modelado en 3D, imagen en movimiento y renderizado: Pedro Pérez Machado. Noviembre de 2015. Primera aparición: *Perspektiven 15, A Conference on the Humboldt Forum, all about Museums, Media and People*, en diciembre de 2015, Berlín, Alemania. Véase enlace web 1) pág. 158.



## Navegar por el hipercubo

Comenzamos nuestro recorrido por el hipercubo<sup>2</sup> en el cubo dedicado al paradigma del “cubo blanco” del museo modernista [1.º cubo]. Transponiendo el anagrama “problema de los tres cuerpos” presente en el cubo anterior, entramos en el [2.º cubo] “retrocediendo” al entorno

<sup>3</sup> Concepto que vengo explorando desde el cambio de los años ochenta a los noventa, cuando realicé mi doctorado en Inglaterra. Martin Grossmann, Museum Imaging, modelling modernity [tesis doctoral], Universidad de Liverpool, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 424 págs., 1993. El ensayo original, publicado en 1991, puede encontrarse en la web del Fórum Permanente: Véase enlace web 2) pág. 158.

del paradigma museístico “neoclásico” de la época de la Ilustración. La imagen que da acceso al siguiente cubo es el anagrama “*ceci est vraiment un musée*”.

Entramos así en el ambiente del antimuseo.<sup>3</sup>  
[3.º cubo].

El antimuseo rescata una estrategia de vanguardia. La intención ha sido comenzar con el paradigma, pero a través de la reversibilidad discutir la paradoja. El interdiscurso/anagrama aquí es en realidad para enfatizar que estamos de hecho frente a un museo; por lo tanto, ¿cómo podemos hacer frente a este museo?, ¿a esta tradición? La vanguardia pondrá en primer plano el elemento “anti”. No en oposición, necesariamente, sino como contrapunto. Así pues, aquí presento algunos ejemplos de antimuseos que podemos encontrar en la historia de los museos.

1. Empecemos por la casa museo de **John Soane** en Londres (1792-1824). Él no se preocupó por lo que era real o copia y, al ensamblar varios fragmentos y construir un laberinto real, produjo un espacio híbrido, un espacio que abarcaba distintos elementos. El museo de **Charles Wilson Peale** —la primera persona que lanzó una campaña para atraer al público a su museo en Estados Unidos— en 1822 utilizó elementos de atracción y los medios de comunicación para enfatizar el museo como un espacio público, como también lo hizo Walt Disney y su Disneylandia en 1955... de forma más acentuada, sin la retaguardia de la ciencia. Ambos nos recuerdan que el entretenimiento de las masas es algo relacionado con la sociedad del espectáculo, que, entre otros, nos dejó el legado de las grandes exposiciones universales y sus efectos: por ejemplo, las bienales e incluso la documenta y las ferias de arte...
2. El **Crystal Palace** (“Palacio de Cristal”) (1851) inició una trayectoria contrastada (más amplia y transparente) con respecto a la museística y, por supuesto, a lo **fotográfico**: un medio muy escurridizo que todavía hoy se transforma constantemente en otras cosas y siempre en plural, como los nuevos medios. **La Outlook Tower** (“Torre de Perspectivas”) (1892) en Edimburgo, de Patrick Geddes, es un aparato de acceso

y conocimiento. Una estrategia similar, pero a otra escala, es la que representa el **Museum of Tomorrow** ('Museo del Mañana') (1930) en Nueva York, un proyecto de Clarence Stein, proyectado pero nunca construido. Y para terminar nuestro recorrido en este tercer cubo, dos antimuseos en Brasil: el **Museo de Arte de São Paulo (MASP)**, de Lina Bo Bardi (1963), y el **Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (MAC-Niterói)** (1996), de Niemeyer.

3. Entramos en otro "cubo" [4.º cubo] e iniciamos así una navegación por diferentes tipos de museos —una tipología para los museos de arte en la contemporaneidad— distintos del "cubo blanco", inspirados en el **antimuseo** [4.º y 5.º cubos].
4. **Los museos no objetivos.** Tienen como obra arquitectónica central el **Guggenheim** de Nueva York: el Museo de la Pintura No Objetiva. Parten de la influencia del arte abstracto y de la influencia de la psicología analítica (al principio), movida por el deseo de trascender al cubo blanco, que en ese caso es el museo "objetivo". Otro ejemplo: la **Capilla Rothko** en Houston. Se puede extender también a algunos museos diseñados por arquitectos japoneses, como el Museo de Arte Chichu de Tadao Ando (2004) o el Museo de Arte Teshima, diseñado por el arquitecto Ryue Nishizawa y el artista Rei Naito, inaugurado en 2010.
5. **Museos casi transparentes, pero a la vez etéreos,** como la Neue Nationalgalerie ('Nueva Galería Nacional') en Berlín (1962-1968) y la nueva ala para el Museum of Fine Arts, Houston ('Museo de Bellas Artes de Houston') (1953-1974), ambos de Mies van de Rohe. Pero antes tenemos la primera Documenta, comisariada por Arnold Bode. Lo expositivo aquí se parece mucho a lo expositivo de la de Mies van der Rohe. Después de las barbaridades que sufrieron Europa y algunas otras partes del mundo, este tipo de museo de arte es una especie de lugar sagrado, una nueva clase de templo (moderno, pero relacionado con los templos de arte de la Ilustración, como el Altes Museum, 'Museo Antiguo', de Schinkel).
6. **El museo inmaterial.** **André Malraux, Aby Warburg, Paul Otlet** y más allá: en la virtualidad, nuevas dimensiones aún por explorar (el **Fórum Permanente** es

- un ejemplo, también). Es, al mismo tiempo, museo / archivo / hipertexto / inter e hipermedia.
7. **Espacios de artistas y arquitectos, como el atelier de Brancusi, la intervención de Duchamp en los expositores** (exposiciones surrealistas de 1938 y 1942), el **Lissitzky Abstrakte Kabinett** (1927) (Hannover) y el **Prounenraum** ('Salón del Proun') (1923), **Schwitters Merzbau** (1923), **Gerrit Rietveld's Schröder House** (1924), **Frederick Kiesler's Art of This Century Gallery** para Peggy Guggenheim en Manhattan, Nueva York (1942) y **Cy Twombly Gallery: The Menil Collection** de Houston (1995).
  8. **Los museos como laboratorios.** Acciones experimentales, discursivas, críticas, educativas y políticas en su interior: desde la crítica institucional de los años sesenta y setenta del siglo xx y las prácticas curatoriales experimentales (Szeemann, Zanini, Hofmann, Hultén, Leering) hasta los programas sociales educativos políticos globales desarrollados por figuras clave del sistema artístico actual, como **Manuel Borja-Villel** en el Museo Reina Sofía de Madrid, **Charles Esche** en el Van Abbemuseum de Eindhoven o **Paulo Herkenhoff** en el Museo de Arte de Río (MAR) (véase *Radical Museology* de Claire Bishop).
  9. **Centros culturales.** Un nuevo dispositivo cultural lanzado por André Malraux en Francia a finales de los años cincuenta del siglo xx cuando era ministro de Asuntos Culturales de Charles De Gaulle (pase del [4.º cubo] al [5.º cubo]).
  10. **Museos-pabellones o museos-cajas.** Proyectos como el de Renzo Piano en Houston (Menil Collection), Forth Worth (nueva ala del Kimbell Art Museum) y Dallas (Nasher Sculpture Center); el Pabellón de la Bial de São Paulo, de Niemeyer, y el Beaubourg, de Richard Rogers y Renzo Piano, entre otros.
  11. **Museos deconstructivos.** Zaha Hadid, Eisenman, Liebeskind, Tschumi...
  12. **Espacios híbridos / antropofágicos / acontecimientos,** como el Museo de Arte de São Paulo (MASP), de Lina Bo Bardi (1959-1968), o el **Centro Cultural São Paulo**, de Eurico Prado Lopes y Luiz Telles (1979-1986).
  13. **Museos de la belleza.** Esta es una tipología que se relaciona con algunas de las anteriores, pero que fue

creada para abarcar en particular el **Museo de Arte Kimbell, de Louis Kahn** (1972), en Forth Worth (teniendo un puente con el increíble Instituto Salk, en La Jolla, California, 1959-1967). En el caso del Museo de Arte Kimbell, el efecto de trascendencia se alcanza a través de una ecuación espaciotemporal muy precisa, que relaciona el arte clásico, la luz natural, diferentes materiales además del hormigón y un ritmo de “banda sonora” espacial mediante el uso de volúmenes modulares. Al lado del Kimbell, en la misma pequeña ciudad de Texas, Forth Worth, se encuentra el **Museo de Arte Moderno de Tadao Ando** (2002), inspirado en los volúmenes y formas de la Brasilia de Niemeyer. También hay otro ejemplo de precisión en la elección de las proporciones y los materiales, que es el **Pabellón de Barcelona**, de Mies van der Rohe.

14. **Environmental media museums** (museos medioambientales mediáticos). Museos de la ciencia o temáticos, como el **Museo del Mañana**, que se inauguró cuando Río de Janeiro fue sede del Campeonato Mundial de fútbol. Otros ejemplos son el **Museo del Fútbol** y el **Museo de la Lengua Portuguesa**, ambos en São Paulo, y en Estados Unidos, el **Newseum** (2008). Todos ellos están relacionados con Ralph Appelbaum Associates: “Crea exposiciones museísticas premiadas, centros de visitantes y entornos educativos que exploran la historia natural, las ciencias físicas, la historia cultural, social y corporativa, los deportes, el patrimonio de marcas y las bellas artes”.
15. **Museos antropológicos y etnográficos**. El Museo Pitt Rivers en Oxford, Reino Unido (1886); el Museo Antropológico Nacional en Ciudad de México (1964); el Museo de Antropología de Arthur Erickson en el campus de la Universidad de Columbia Británica (UBC) en Vancouver, Canadá (1976), y el Museo del Oro en Bogotá (1939).



Entramos en el [6.º cubo], donde se presentan 6 imágenes relacionadas con otros pueblos del planeta y, por lo tanto, con diferentes cosmologías, eso es, otros modos culturales y otros conocimientos del mundo y de las cosas. El monolito de la película *2001: Una odisea en el espacio* es una apertura para la duda y el misterio que suscita esta gran obra de arte del siglo xx. Los otros dos cubos restantes los dejamos para otra ocasión.

### Espacio Exterior | Espacio “Sideral” | Outerspace | Side-Real

¿Qué es lo que hace que el Universo se desintegre? ¿Cómo es que la mayor parte de la materia del Universo es invisible? ¿Por qué no tenemos noticias de inteligencias extraterrestres? Los astrónomos intentan responder a estas difíciles preguntas —y resolver muchos otros misterios cósmicos— construyendo telescopios más grandes y mejores. No solo telescopios que captan la luz visible, sino telescopios que captan la luz de todas las partes del espectro, desde las ondas de radio hasta los rayos gamma. Analizando esa radiación, los astrónomos pueden deducir grandes cantidades de información. En los últimos años, los astrónomos han empezado incluso a estudiar el Universo de formas que no dependen en absoluto de la luz. El resultado de toda esta actividad es que, por primera vez, tenemos una buena comprensión de la historia y el destino final del Universo. Y uno a uno esos misterios cósmicos están empezando a ser resueltos...

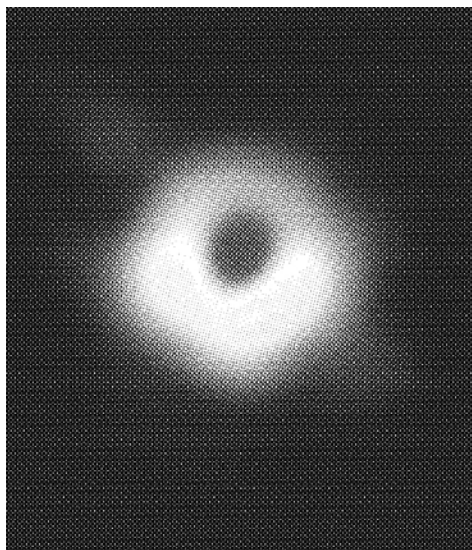
La colaboración del **Event Horizon Telescope**, un conjunto de ocho observatorios de radio instalados en seis montañas que abarcan cuatro continentes, que actúan juntos como fragmentos de un único espejo. [...]

El esfuerzo produjo resultados espectaculares al capturar la primera imagen de un agujero negro, mostrada en las portadas

de los periódicos de todo el mundo y ahora impresa en gran formato en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Peter Galison, *Agujeros negros: Al límite del conocimiento*.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Documental de Netflix (2021): Véase enlace web 3) pág. 158.



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

Al igual que el espacio exterior nos envuelve, también lo hace la virtualidad. La imaginación, el imaginario humano, los sueños y, en cierto modo, la actuación del inconsciente colectivo, se reflejan en este “espacio exterior”, en esta “realidad virtual”, en este espacio “lateral-real” (*side-real*) de múltiples dimensiones.

Así ha sido desde el principio de nuestra existencia y en el posterior desarrollo del proceso civilizador occidental. No me aventuraré a hablar de otras cosmologías, pues no tengo los conocimientos ni las experiencias necesarias para ello, pero nuestra morada primordial, la cueva, ya evidencia la ubicuidad de la virtualidad desde el principio, como explora Werner Herzog en su película *La cueva de los sueños olvidados* (2010). Otro ejemplo interesante que hay que citar aquí es el libro *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* (“La caída del cielo; palabras de un chamán yanomami”), escrito por el

chamán narrador yanomami David Kopenawa y el etnólogo y escritor francés Bruce Albert (2010), tal como lo describe otro etnólogo, Eduardo Viveiros de Castro.

De la cultura producida en la caverna a la cultura que interfiere en la naturaleza dada, produciendo constantes mutaciones, ya sean conceptuales, vivenciales, de valores o físicas, como indica Vilém Flusser en su libro *Natural:mente; Vários acessos ao significado de natureza* (1979), tenemos varios movimientos y momentos significativos, sobre todo cuando analizamos la trayectoria de la civilización occidental. Diferentes campos del conocimiento estudian esta trayectoria; sin embargo, este no es nuestro enfoque en esta ocasión.

La crisis a la que se enfrenta la ciencia desde hace mucho tiempo, antes del ataque sistemático que sufre en la actualidad, se debe en gran medida a lo que Flusser describe en este libro, inspirado, entre otros, en Ortega y Gasset, y Edmund Husserl. A pesar de que, históricamente, el conocimiento occidental se ha basado en una cosmología física copernicana y newtoniana, el conocimiento científico se ha ocupado sistemáticamente de las regiones en las que el hombre está implicado como parte interesada, por lo que, según Flusser, esa distinción ficticia entre el objeto conocible y el sujeto del conocimiento resulta insostenible. En estas situaciones, el hombre es simultáneamente objeto y sujeto del conocimiento, como añade Flusser:

En otros términos, la ciencia está tomando autoconciencia como la actividad de un hombre inserto en la realidad e interesado en modificarla, y ya no alimenta la ilusión de ser la pura disciplina de un hombre que trasciende la realidad. (Flusser, 1979: 143)

Teniendo en cuenta esta afirmación, lo que más nos interesa aquí es explorar ciertos matices del paso de la **Cultura Material** a la **Cultura en la Virtualidad**, lo que implica un ejercicio de trascendencia “responsable” de la realidad, pretendiendo explorar otras posibilidades para el expográfico. Para ello nos apoyamos en un estudio de caso, que es un *site-specific*: la instalación en línea *About Academia*, de Muntadas, desarrollada en Brasil, más concretamente, en la Universidad de São Paulo, desde el 18 de agosto de 2017, cuando el artista compartió,

en una conferencia, este proyecto suyo con científicos y otros intelectuales e investigadores vinculados al Instituto de Estudios Avanzados de esta universidad.

La pandemia/pandemonio ha reforzado la necesidad de afrontar los retos que la cultura de la virtualidad plantea a la humanidad. Con la pandemia hemos dejado definitivamente de ser modernos. La ciudad ya no es un imperativo. Comenzamos a operar a través de una condición híbrida, fuertemente anclada en lo virtual, ya que el teléfono móvil, el ordenador, la tableta y el reloj inteligente (*smartwatch*) operan como dispositivos de organización de la realidad, sustituyendo o emulando los ambientes urbanos y las instituciones, que aún estaban claramente activas y eran incondicionales en la prepan- demia, y que hoy, sin embargo, actúan en los intersticios, en los periodos de bonanza pandémica.

A regañadientes, impositivamente, con la pande- mia nos vimos obligados a operar en la virtualidad. Y sin opciones, porque somos totalmente dependientes de las aplicaciones y el *software*, así como de los sistemas operativos desarrollados y operados por GAFAM, los gigantes de la web: Google, Apple, Facebook, Amazon y Microsoft. Esta dependencia y sus males se evidencian ya sea en documentales como *El dilema de la red* (2020), de Netflix (por cierto, otra gran empresa de alcance global que domina la emisión en continuo o *streaming*), o ya sea por aportaciones filosóficas y teóricas, como la de Byung-Chul Han, con sus libros, de rápida lectura, en particular *En el enjambre* (2013). Hace tiempo que se advirtió de este control total que estas empresas tienen de los datos que cada uno de nosotros, los usuarios, generamos, y lo que es peor, cómo ellas, en este corto espacio de tiempo, desde el lanzamiento comercial de internet en 1995 hasta hoy, han desarrollado un “psico- poder” capaz de intervenir en los procesos psicológicos de sus usuarios, así como en la economía mundial y el equilibrio geopolítico del globo.

La posibilidad de descifrar patrones de comportamiento a partir de *Big Data* supone el inicio de la psicopolítica. [...] La psicopolítica se apodera del comporta- miento social de las masas accediendo a su lógica inconsciente. (Han, 2013:, 132-134)

<sup>5</sup> About Academia e o debate do STEM & STEAM na universidade, promovido por el Fórum Permanente, del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de São Paulo, y la Biblioteca Brasiliana Guita y José Mindlin. Disponible en portugués en: Véase enlace web 4) pág. 158.

Martin Grossmann

Exponer · No exponerse · Exponerse · No exponer

Pero al relacionar la virtualidad con el espacio exterior, quizá podamos relativizar o minimizar un poco esta presión de GAFAM para operar por *empatía* dentro de estas estructuras totalitarias ya establecidas y, una vez más, invertir en la *abstracción*, como sugirió Wilhelm Wörringer en su tesis expuesta en el libro *Abstracción y empatía* (1907). Este recordatorio es importante porque esta obra no solo influyó en la producción de los artistas expresionistas europeos, sino que también fue uno de los desencadenantes de los diversos experimentos del arte abstracto, otro ejemplo sorprendente de la potencialidad de la virtualidad. Amplía no solo el concepto de arte, sino también el de percepción humana, ya que lo “espiritual” en el arte (Kandinsky, 1996) requiere, una vez más, el ejercicio “responsable” de la trascendencia.

En la virtualidad tenemos múltiples grados de libertad que superan los cánones computacionales establecidos, sus sistemas operativos y sus aplicaciones, y plantillas que dominan todas las esferas del conocimiento, incluido el arte.

Es una complejidad fascinante para explorar —como hicimos, de forma muy sencilla, con *About Academia*— una interpretación en línea.

Arthur Lauriano do Carmo y yo exponemos brevemente a continuación el contexto y el desarrollo de *About Academia* en Brasil.

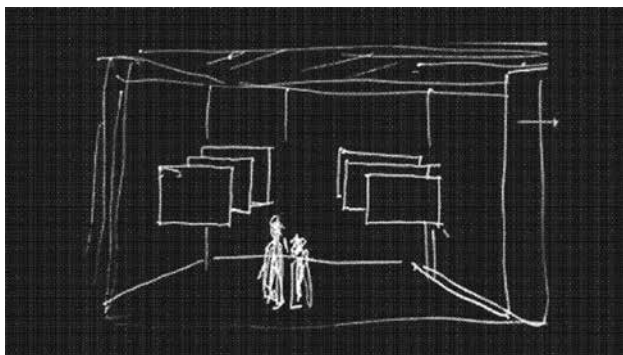
### **Antoni Muntadas: *About Academia I-II, uma Interpretação Online, 2011-2017* (2021)**

Antoni Muntadas, durante la última conversación pública de contextualización del proyecto *About Academia* en el Hemisferio Sur,<sup>5</sup> se refiere a él como un dispositivo, un artefacto antropológico. La elaboración ya se había hecho en las exposiciones de Baltimore y Ámsterdam, cuando Muntadas afirma, también, en una conversación con el comisario de la exposición, Niels Van Tomme: “Este proyecto es un artefacto, casi un artefacto antropológico que hay que activar. Representa un determinado contexto y examina cuestiones que son relevantes durante un periodo de tiempo más largo y en un lugar determinado. Es una herramienta para abrir un debate” (Van Tomme, 2017: 29).

A través de la grabación de entrevistas con profesores y estudiantes de algunas instituciones educativas

norteamericanas,<sup>6</sup> dos colecciones diferentes de citas investigadas por el artista y planos secuencia sobre diferentes aspectos arquitectónicos, ya sea desde el punto de vista de la tradición o desde el punto de vista del uso de ciertos espacios por parte de los estudiantes, Muntadas crea una red de enfrentamientos. Las diferentes respuestas de los entrevistados y otras perspectivas se superponen no solo en las seis proyecciones simultáneas que constituyen su instalación, sino también en las múltiples posiciones en cuanto a sus ideologías, orígenes, deseos y prácticas.

<sup>6</sup> En las ciudades de Baltimore, Cambridge y Nueva York.



Antoni Muntadas. Diagrama preparatorio de *About Academia I-II*. Impresión de la página web Antoni Muntadas: *About Academia I-II, uma Interpretação Online*, 2011-2017 (2021). Diseño en línea: Arthur Lauriano do Carmo y Raul Luna. Desarrollo web: Marcela Mancino.

El proyecto de Muntadas opera en una doble estructura crítica: 1) a través de preguntas a veces incómodas que se plantean directamente a los entrevistados; 2) a través de una estructura plástica *en red* que transforma una discursividad lineal captada a través de entrevistas, citas y arquitectura en un campo abierto de voces, discursos y presencias superpuestas: un hipertexto. Los que hablan no lo hacen solo para ser escuchados, como respuestas directas a la pregunta o como análisis de un tema, sino que hablan desde un cuerpo presente en medio de otros cuerpos presentes (el plano fílmico de las entrevistas de *About Academia* puede designarse como una cabeza parlante o *talking head*, utilizado en el ámbito del periodismo para enfatizar declaraciones).

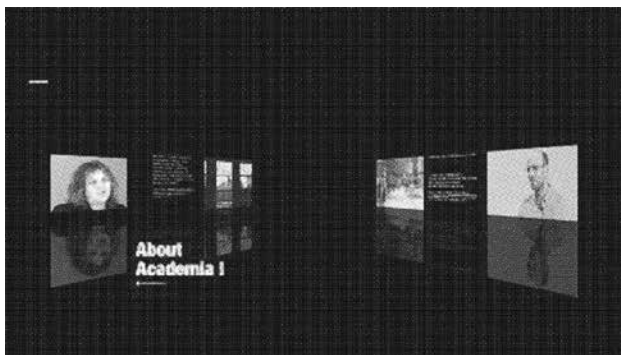
El *artefacto* utilizado por el artista catalán, tal como sucede en la etimología de esta palabra (derivada del término latín *arte factus*, ‘hecho con arte’), une el pensamiento (o discursividad) y la plasticidad (o presencia) y lleva consigo una capa indeterminada sobre el lugar donde de hecho se produce tal choque, que en este caso es dentro de su propia instalación.

Hubo dos momentos principales para hacer posible la expografía de la exposición *About Academia no Hemisfério Sul*. El primero fue la creación de una maqueta digital que pudiera albergar el proyecto que ya estaba en marcha, centrado en la sala física del espacio expositivo de la Biblioteca Brasileira Guita y José Mindlin, en la Universidad de São Paulo. En este primer momento, el proyecto de la maqueta digital prospectó la circulación del público por el espacio y las distancias necesarias, para lo que Muntadas llama “películas arquitectónicas”: dinámicas de perspectiva entre el público, el espacio expositivo y el conjunto de pantallas. Fue el inicio de una museografía debatida entre el equipo de organización del Fórum Permanente y discutida con Muntadas. El segundo momento, ya durante la pandemia de la covid-19 y con todos los espacios expositivos cerrados indefinidamente en Brasil, fue cuando se planteó la posibilidad de hacer una adaptación en línea de la exposición. Así, se suprimió toda la espacialidad corporal y física entre el espectador y las pantallas de la exposición. En lugar de estructurar un posible recorrido por el espacio, estructuramos la navegación en el entorno virtual. El reto de nuestro equipo junto a Muntadas fue encontrar la forma de traducir o interpretar el dispositivo expositivo analógico, físico y presencial en uno digital, en línea e inmaterial.

Para hacer posible su interpretación en línea, intentamos mantener la idea de un choque discursivo y multidisciplinario pero en red, en el que haríamos destacar los solapamientos que se habrían producido en el entorno analógico. Uno de los principales factores que sustentaron el proyecto de diseño en línea es que no nos habría gustado crear una metasimulación de algún espacio de exposición. Nos dimos cuenta de que una de las soluciones encontradas para un gran volumen de exposiciones que debían adaptarse a las condiciones de una exposición en línea era artificializar, o incluso simular, una

fisicidad en la virtualidad. En Muchas de exposiciones esta solución había dado lugar a maquetas o versiones miniaturizadas de un entorno real, mediante la cartografía digital u otras técnicas de construcción en 3D, de modo que se había crea una navegación simulada por espacios digitales.

La transposición que nosotros propusimos, en cambio, se hizo directamente del proyecto al espacio en línea, sin que el espacio virtual fuera la representación física de la Biblioteca Brasileira o de cualquier otro lugar, real o proyectado. Cuando propusimos la transposición de *About Academia* al entorno virtual, no lo planteamos como una simulación del espacio museológico físico, sino como una organización hipertextual de toda la información que la integraba. La idea central era que los espacios se apoyaban no en la artificialidad, sino en la información real que contenían, en su singularidad: imágenes capturadas y no simulaciones de espacios artificiales. En la dirección opuesta a la multiplicidad de exposiciones en línea, no buscábamos crear una realidad aumentada o virtual como soporte de una producción cultural. Es decir, nuestra intención no era emular “salas”, “paredes”, ni “paneles” o “pantallas de proyección”.

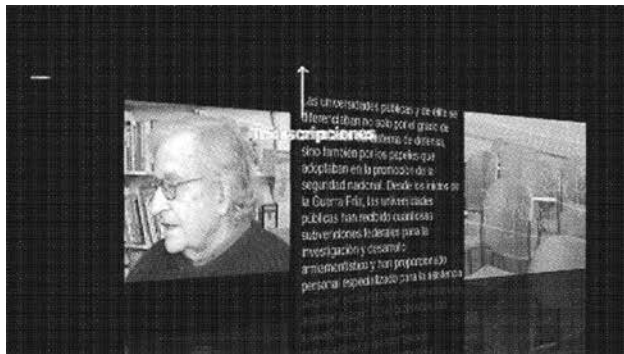


*La instalación digital de Antoni Muntadas About Academia I-II, una Interpretação Online, 2011-2017 (2021).*

Con la adhesión de la plataforma virtual se crea una experiencia interactiva entre las proyecciones y la navegación del usuario-espectador, pero sin que este pueda tener control sobre su exposición. La interactividad se controla mediante la navegación entre las distintas pantallas, pero no hay control sobre la duración

de los vídeos ni la elección de un punto concreto de su duración. Al entrar en el espacio en línea, los vídeos se cargan aleatoriamente en determinados puntos de inicio. Después de entrar, independientemente de la hora elegida para la realizar la visita, los vídeos siguen una linealidad temporal que se corresponde con la de un espacio físico de exposición.

Cada una de las proyecciones tiene reflejos que se insertaron como sombras fantasmales del proceso de interpretación en línea. No constituyen una representación de un espacio arquitectónico en su totalidad, sino que nos recuerdan, o podríamos decir que evocan, el hecho de que estamos viendo una interpretación digital. Las reflexiones de cada una de las proyecciones son importantes para la interpretación, en el sentido de que las proyecciones no son sueltas, flotantes, en la virtualidad, sino que conforman conjuntos proyectivos: AA1 o AA2, así como AA1 + AA2 (panorama general). Los reflejos refuerzan la percepción de una perspectiva creada por una ilusión digital. Es esta ilusión la que los reflejos pretenden potenciar.



Instalación digital de Antoni Muntadas: *About Academia I-II, uma Interpretação Online*, 2011-2017 (2021). La circulación virtual del usuario-espectador permite realizar diferentes recorridos por los documentos que integran el proyecto.

El uso de paredes o paneles podría llevarnos a considerar una habitación ficticia, una habitación genérica que el espacio digital permite crear; como nos dice Marc Augé, una especie de no-lugar digital, que podría referirse a cualquier otra habitación digital del mundo. Intentamos crear una interpretación digital no en la generalización de un espacio digital simulado o creando

referencias a espacialidades analógicas, sino en su singularidad. Aquello que solo él mismo podía constituir a partir de sus propios materiales. La inmersión dada al espectador tiene una centralidad en sus proyecciones, frente a las cuales es posible una interacción y circulación a través de los documentos que integran el proyecto, pero el entorno inmersivo que simula un ambiente analógico no está presente, solo puede ser imaginado. Emula su propia fantasmagoría para recordarnos que la objetividad de la información que contiene sigue siendo simulada a través de códigos y algoritmos, sugiriendo e incluso revelando/reafirmando sus medios digitales de exposición.

La interpretación en línea se construyó sin ninguna plantilla preexistente, generada por una exposición de los propios materiales que la constituyen. No ha sido creada bajo ninguna maquetación o plantilla previa, sino que ha sido construida desde cero, hecha “al pie de la letra” a partir de su proyecto de diseño y de sus recursos en línea, y modelado en JavaScript y HTML5 por la joven artista Marcela Mancino, especializada en desarrollo y programación web.

El proyecto de diseño en línea tampoco toma como referencia ni el cubo blanco ni la caja negra, sino las  $n$ -posibilidades que permite la virtualidad. Incluso los reproductores que almacenan cada uno de los vídeos están creados específicamente para el proyecto y se ejecutan simultáneamente. El último reto que encontramos para hacerlo viable fue el estado de transmisibilidad de las redes de internet, que no soportan la transmisión de grandes datos de forma homogénea. Cada uno de los vídeos tuvo

Martin Grossmann es catedrático de la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo (USP) desde 2006. También es “culturador” –especialista en estudios poéticos de la cultura-. Su trayectoria académica y cultural en esta universidad comenzó en 1985. Es el creador (en alianza con Joachim Bernauer) y coordinador del Forum Permanent, plataforma especializada en analizar y discutir la relación entre el arte y la cultura contemporánea y de sus espacios de acogida social e interface, como los museos, centros culturales, centros dirigidos por artistas, etc.

Actualmente es el coordinador académico de la Catedra de Arte, Cultura y Ciencia de la USP establecida en el Instituto de Estudios Avanzados-IEA, en 2015. De 2012 a 2016, Martin Grossmann fue director de este Instituto.

Antes de estos cargos fue director del Centro Cultural São Paulo de 2006 a 2010 y subdirector del Museo de Arte Contemporánea (MAC) de la USP desde 1998 a 2002. En 2021 fue el curador de la exposición Muntadas. *About Academia, una Interpretación Online, exposición en la virtualidad, IEA-USP: <https://aboutacademia.iea.usp.br>*

<sup>7</sup> *Antoni Muntadas: About Academia I-II, uma Interpretação Online, 2011-2017 (2021)*. Participantes: Néstor García Canclini (antropólogo, filósofo, catedrático del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de São Paulo), Macaé Evaristo (educador, ex secretario de Estado de Minas Gerais, Brasil), Ailton Krenak (filósofo, ecologista, liderazgo indígena), Antoni Muntadas (artista) y Martin Grossmann (moderador; de la Escuela de Comunicaciones y Artes y del Instituto de Estudios Avanzados, de la Universidad de São Paulo). Disponible en español en: Véase enlace web 5) pág. 158.

que ser adaptado para hacer posible la transmisión de todos los elementos que se ejecutaban simultáneamente en la misma interfaz.

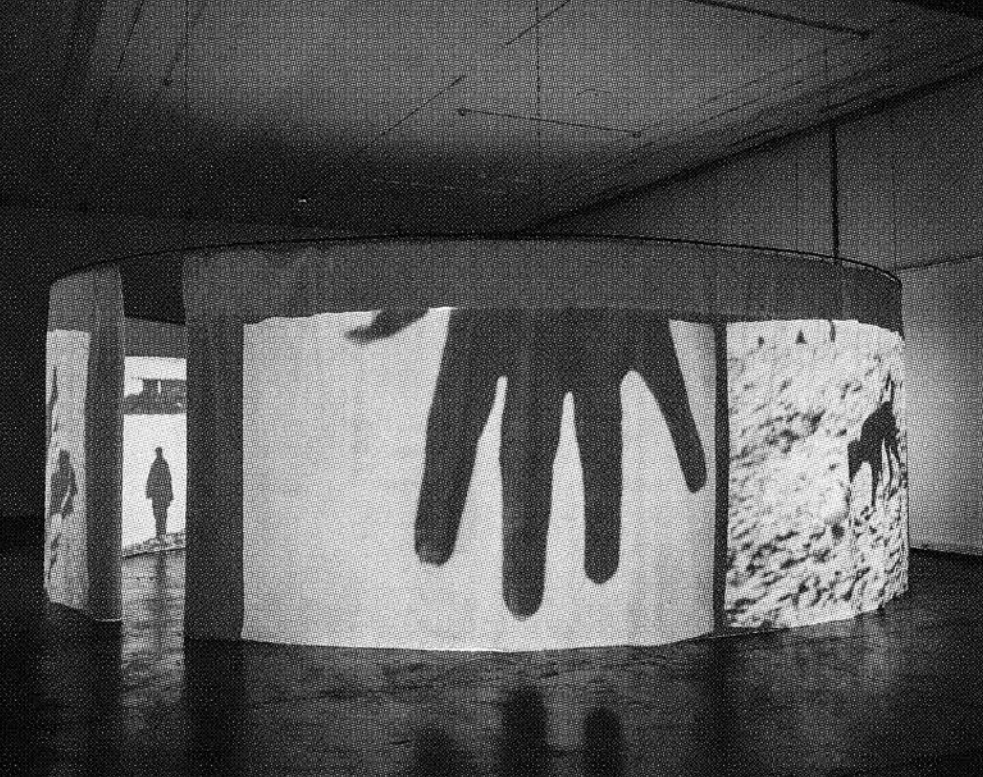
Tal vez el hecho de que esta interpretación en línea haya invertido en la modelación de un espacio expositivo singular —que no emulara edificios, salas, paredes— esté relacionado con el deseo del filósofo indígena brasileño Ailton Krenak, cuando afirma que “los muros de las universidades deben derrumbarse por efecto de nuestras relaciones, de nuestros afectos, el arte tiene este don, este poder”.<sup>7</sup>

## Referencias bibliográficas

- 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, págs. 5-20 (disponible). <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-1/museu-ideal/martin-grossmann/o-anti-museu>>
- HAN, Byung-Chul. (2018). *No enxame, perspectivas do digital*. Petrópolis: Vozes.
- HRISTOVA, A.; BATAKOJA, M. (octubre de 2015). “Frames of Reference: Art Museums as Unique Visual Media”. *Kynmypa/Culture*, vol. 5, núm. 12, págs. 53-64. ISSN 1857-7725. Disponible en: <<https://journals.cultcenter.net/index.php/culture/article/view/181>>. [Fecha de consulta: 14 de diciembre de 2021].
- KANDINSKY, V. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- 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”. En: *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.

## Enlaces web:

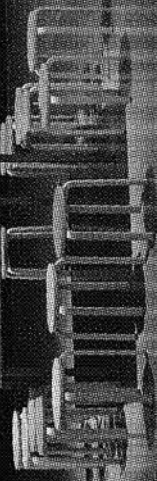
- 1) [vimeo.com/155098857](https://vimeo.com/155098857)
- 2) [www.forumpermanente.org/revista/numero-1/museu-ideal/martin-grossmann/o-anti-museu](http://www.forumpermanente.org/revista/numero-1/museu-ideal/martin-grossmann/o-anti-museu)
- 3) [en.wikipedia.org/wiki/File:Black\\_hole\\_-\\_Messier\\_87\\_crop\\_max-res.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Black_hole_-_Messier_87_crop_max-res.jpg)
- 4) [www.youtube.com/watch?v=1ZGC-lI3jKA](https://www.youtube.com/watch?v=1ZGC-lI3jKA)
- 5) [www.youtube.com/watch?v=PuhwnqRbjzU&t=108s](https://www.youtube.com/watch?v=PuhwnqRbjzU&t=108s).



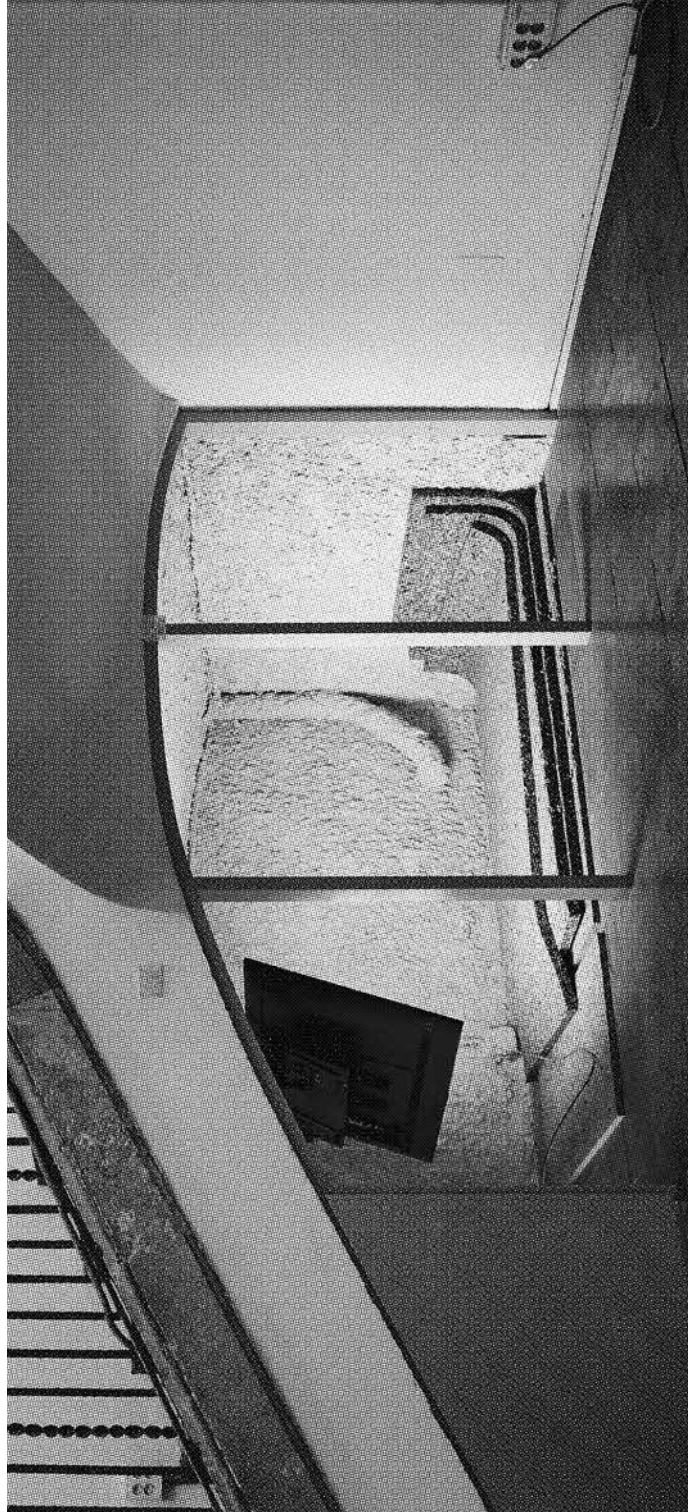




AVUI X CERIM LAURE 3H  
TANCAT DEL 2012 AL 2012  
I A L'ESPINA



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

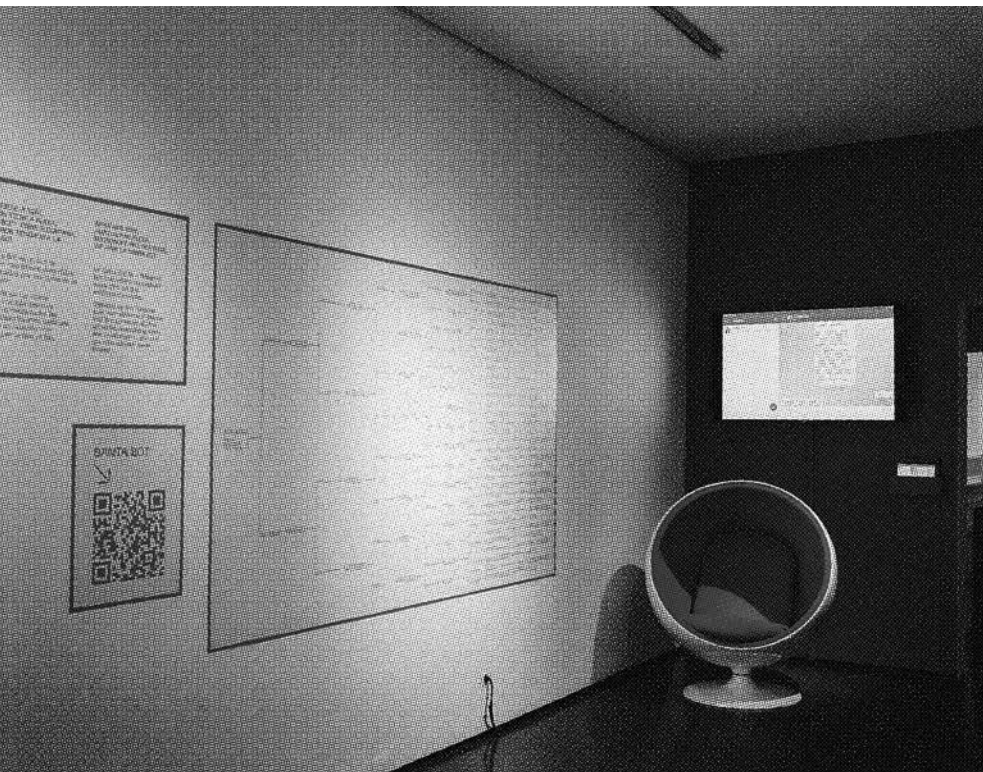








Fotos de la obra expuesta



# Créditos de la exposición

## Desnonissea

Roger Bernat

**Colaboradores** Luana Raiter y Pedro Bennaton (Erro Grupo)

**Poema épico** Núria Martínez-Vernis y Oriol Sauleda

**Testigos e indicaciones** Emma Craciun (afectada y militante por el derecho a un habitaje digno), Walter San Joaquín (República de las estatuas humanas de La Rambla), Piedad Chavarro (animadora), Núria Martínez-Vernis y Oriol Sauleda (poetas) y Roger Bernat (titiritero)

**Vídeo** Clicksound

**Programación** Mar Canet y Varvara Guljajeva

**Grafismo** Marie-Klara González

**Maquillaje y efectos especiales** Anita Sabina Vergara

**Agradecimientos** Silvia y 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, comunidades de Can Madró y La Borda, PAH de Barcelona, Revista Masala, Observatorio de Antropología del Conflicto Urbano y residencias a la Rara, donde se ha escrito el poema dramático

## Tabula rasa

Jordi Guillumet y Mònica Roselló

**Soporte audiovisual** BAF

16/2017

Joana Moll

**Colaboradores** Oriol Gayán, Maria Farràs, Inèdit Innova (Jordi Olivé y Anna Aymerich)

## Abrir la puerta por el costado de la Rambla en el que cuelgue una sogá con campana

Mariona Moncunill

**Colaboradores** Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó y Direcció de Serveis del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

**Diseño** ferranElOtro

**Agradecimientos** Sergi Botella, Jordi Picas, Josep Girabal Ros y Francesc Llonch

## Agradecimientos

Antoni Muntadas

**Colaboradora** Victoria Sacco

**Edición de vídeo** Coralí Mercader









mòni  
ca

ISBN 978-84-19392-76-3  
9 788419 392763

s  
anta