



Diputació
Barcelona

Sèrie Cultura

1

Art contemporani i acció local



Sèrie **Cultura**

Art contemporani i acció local és fruit del Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals, una col·laboració entre la xarxa *Prototips en codi obert* de la Fundació Antoni Tàpies i el Programa d'Arts Visuals de l'Oficina de Difusió Artística de la Diputació de Barcelona, que es va desenvolupar entre els anys 2012 i 2013. Els destinataris eren els tècnics municipals d'arts visuals de la demarcació de Barcelona i l'objectiu era la investigació, la professionalització i el treball en xarxa al voltant dels programes i les accions d'art contemporani en l'àmbit local.

Els objectius d'aquesta publicació són, d'una banda, fer públics temes d'interès, experiències, reflexions, debats i reivindicacions d'aquest Laboratori, i, de l'altra, contextualitzar-los, ampliar-los i contrastar-los amb diferents especialistes i professionals.

El llibre s'estructura en tres parts: «Els programes d'arts visuals a debat», amb textos de Xavier Antich, Cristian Añó, Rosa Pera, Martí Peran, Glòria Picazo i Aida Sánchez de Serdio; «Acció local: casos», amb un recull de casos locals d'arts visuals presentats al Laboratori i escrits pels mateixos tècnics responsables; i «Cap a una política basada en les arts. Una proposta de canvi de paradigma», text d'Oriol Fontdevila.

Art contemporani i acció local

Art contemporani i acció local

A partir del Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals del Programa d'Arts Visuals de la Diputació de Barcelona i la xarxa *Prototips en codi obert* de la Fundació Antoni Tàpies (2012-2013)

Aquesta publicació és fruit del Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals (vegeu pàgina 245) del Programa d'Arts Visuals de la Diputació de Barcelona i la xarxa *Prototips en codi obert* de la Fundació Antoni Tàpies (2012-2013).

Guió i tutories dels casos locals:
Oriol Fontdevila, xarxa *Prototips en codi obert* de la Fundació Antoni Tàpies i Programa d'Arts Visuals de la Diputació de Barcelona

Coordinació:
Programa d'Arts Visuals de la Diputació de Barcelona

Primera edició: març de 2017

© de l'edició: Diputació de Barcelona
© dels textos: els seus autors

Producció: Gabinet de Premsa i Comunicació
de la Diputació de Barcelona
Composició: Addenda

ISBN: 978-84-9803-774-6
ISBN versió paper: 978-84-9803-794-4

Índex

PRESENTACIONS

El Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals: una eina de professionalització i de reivindicació	11
---	----

ANNA CROSAS

El marc del Laboratori: el projecte <i>Prototips en codi obert</i> de la Fundació Antoni Tàpies	19
--	----

LAURENCE RASSEL I LINDA VALDÉS

ELS PROGRAMES D'ARTS VISUALS A DEBAT

Notes per a una reflexió cultural en temps de crisi	23
--	----

XAVIER ANTICH

La dimensió econòmica	26
------------------------------	----

La dimensió social	27
---------------------------	----

La dimensió educativa	29
------------------------------	----

Cultura, art contemporani i professionalització: qüestió de drets	32
--	----

ROSA PERA

Notes retrospectives sobre els nous equipaments i programes d'art contemporani	37
---	----

MARTÍ PERAN

Polítiques	37
-------------------	----

Tipologies	39
-------------------	----

Gestió	40
---------------	----

La mediació en un context d'incertesa o com canviar la cultura de la gestió de la cultura	42
--	----

AIDA SÁNCHEZ DE SERDIO

L'exposició com a eina per a una política d'arts visuals	48
---	----

GLÒRIA PICAZO

Laboratoris d'alquímia local: els projectes educatius i la funció social de l'art	52
CRISTIAN AÑÓ	
La funció social de l'art és una qüestió rellevant des de la perspectiva dels projectes educatius	52
Breu genealogia i ADN en codi obert de projectes educatius rellevants (1998-2014)	54
Formulacions educatives en la funció social de l'art: components genèrics i combinacions específiques	58
 ACCIÓ LOCAL: CASOS	
El Prat de Llobregat: /UNZIP Arts Visuals al Prat	62
/UNZIP ARTS VISUALS AL PRAT	
Terrassa: Interferències (2003-2011)	68
SUSANA MEDINA	
Terrassa: Processos Oberts (2004-2007)	75
SUSANA MEDINA	
Sabadell: l'Estruch	83
ALMUDENA MANZANAL	
Sant Boi de Llobregat: LaSaleta. Espai de gestió compartida en la difusió i la producció dels artistes	88
LYDIA ZABALZA	
Cornellà de Llobregat: «Kenosi (in progress)» i «Vida en tiempo muerto»	92
PENÉLOPE CAÑIZARES	
Caldes d'Estrac: «La Revolta Poètica 1964-1982», Fundació Palau	102
MARIA CHOYA	
Mollet del Vallès: Museu Municipal Joan Abelló. L'Aparador	107
PEPA VENTURA	
Sant Celoni	109
JOSEP M. ABRIL	
Terrassa: Terrassa Comissariat	113
SUSANA MEDINA	

Cardedeu amb l'art vigent	118
TERESA BLANCH	
Igualada: les accions en arts visuals	123
INSTITUT MUNICIPAL DE CULTURA DE L'AJUNTAMENT D'IGUALADA	
Vilafranca del Penedès: les arts visuals a Vilafranca del Penedès: una visió de present, un projecte amb futur	128
SÍLVIA AMIGÓ	
Granollers: Les funcions de les imatges. Curs 2011-2012	133
TERESA LLOBET I ILLA	
Vic: Art i Escola	137
RAMON PARRAMON	
Mollet del Vallès: col·lecció del Museu Abelló	141
PEPA VENTURA	
Cerdanyola del Vallès: la Col·lecció Blues del Museu d'Art de Cerdanyola (MAC)	145
TXEMA ROMERO	
Granollers: comunicació contemporània per l'art contemporani?	149
MONTSE MILÀ ALBÀ	
CAP A UNA POLÍTICA BASADA EN LES ARTS. UNA PROPOSTA DE CANVI DE PARADIGMA	
ORIOL FONTDEVILA	
Punt de partida: la ressaca després de la «bombolla cultural»	154
La tempesta perfecta	154
Enfront de l'esgotament dels paradigmes	156
Què és una política cultural?	159
Cal portar la cultura al poble?	159
La política cultural és a l'art el que l'ecologisme a la natura	160
El paper del tècnic en arts visuals	162
L'obsolescència de la política cultural	163
De la democratització de la cultura a la democràcia cultural	163
La participació i els seus disgustos	165
De la indústria cultural a les indústries creatives	167

Plans estratègics locals: administració innovadora, ciutat emprenedora	169
De la cultura com a recurs a la cultura com a valor	171
La política de l'art	173
Catalunya: la hibridació de les polítiques culturals	175
La reforma de la Llei de règim local	175
El discurs de la descentralització	176
El discurs de la professionalització i el desenvolupament econòmic	178
Equipaments d'última generació: les fàbriques de creació i la xarxa de centres d'art	181
Conclusions: paràmetres per a una política basada en les arts	185

Presentacions

El Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals: una eina de professionalització i de reivindicació

El Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals va ser un projecte de col·laboració entre la xarxa *Prototips en codi obert*¹ de la Fundació Antoni Tàpies i el Programa d'Arts Visuals² de l'Oficina de Difusió Artística de la Diputació de Barcelona que es va desenvolupar entre el juliol de 2012 i el novembre de 2013. Els destinataris eren els tècnics municipals d'arts visuals de la província de Barcelona i l'objectiu era la investigació, la professionalització i el treball en xarxa d'aquests membres al voltant dels programes i les accions d'art contemporani en l'àmbit local.

Quan Laurence Rassel, aleshores directora de la Fundació Antoni Tàpies, i Oriol Fontdevila, comissari de *Prototips en codi obert*, van venir a l'Oficina de Difusió Artística a proposar que el Programa d'Arts Visuals participés en la xarxa Prototips amb un grup de treball format per tècnics municipals d'arts visuals, ens vàrem entusiasmar. Amb aquella invitació, primer, una institució de referència reconeixia i posava en valor els programes municipals d'arts visuals; segon, una institució de referència posava a disposició dels tècnics municipals d'arts visuals el seu arxiu i els oferia compartir coneixement amb els seus professionals, i, tercer, se'ns obria una magnífica oportunitat per completar el servei de formació de tècnics del nostre Programa amb un altre servei que podríem anomenar de professionalització, més horitzontal, en què l'accent es posés, més que en la classe magistral, en l'intercanvi, en el diàleg entre professionals, en el fet de pensar i de projectar junts. Així és com van néixer el Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals i la nostra línia de laboratoris, des d'on volem facilitar i promoure el treball *peer-to-peer* (d'igual a igual) entre els tècnics municipals d'arts visuals.

1. <http://www.fundaciotapies.org/>
<http://www.fundaciotapies.org/blogs/prototips/>
2. http://www.diba.cat/web/oda/arts_visuals

Així doncs, el Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals es va impulsar amb la finalitat de generar un espai de col·laboració entre tècnics d'arts visuals per investigar i debatre entorn de les iniciatives i els programes d'arts visuals realitzats anteriorment a diferents municipis de la província de Barcelona i, sobretot, per plantejar noves estratègies, hàbils per al desenvolupament futur i sostenibles en el moment actual.

El disseny i la coordinació del Laboratori el vàrem fer conjuntament amb Linda Valdés i amb Oriol Fontdevila, coordinadora i comissari, respectivament, de *Prototips en codi obert* en aquells moments. I durant tot el seu desenvolupament s'hi van anar sumant les aportacions dels tècnics participants.

El Laboratori va tenir lloc a la Fundació Antoni Tàpies i es va estructurar al voltant de set sessions de treball de cinc hores cada una repartides en catorze mesos. Després d'una primera sessió de presentació del projecte per a tots els tècnics municipals d'arts visuals interessats a participar-hi (12 de juliol de 2012), hi va haver sis sessions de treball (entre l'1 d'octubre de 2012 i l'11 de juny de 2013) amb l'estructura i la metodologia següents:

- Cada sessió de treball es va dedicar a un tema.
- Es va demanar als membres del Laboratori que, abans de cada sessió, aportessin casos locals (propis) sobre la temàtica en qüestió. Se'n van escollir un màxim de sis per a cada sessió i se'n van presentar vint-i-dos en total.
- Oriol Fontdevila introduïa i contextualitzava el tema de cada sessió.
- Després, professionals de la Fundació Antoni Tàpies (o vinculats) feien una presentació i reflexió crítica d'un cas propi entorn del tema proposat.
- Seguidament, s'organitzaven tres taules de treball a partir dels casos locals aportats, amb un màxim de dos casos a cada taula. Els casos eren presentats pels seus responsables i analitzats i debatuts per tots els membres de la taula. Es proposava que cada taula se centrés en un d'aquests tres eixos: investigació, a partir dels casos presentats; propostes d'acció per a cada tema, i elements per al registre de la sessió. Això no es va acabar d'aconseguir, ja que, en general, tots els grups abordaven tots els eixos de treball, en menor mesura el de registre. Cada taula tenia un conductor i un relator.
- Després, els relators exposaven a tots els membres del Laboratori els casos, amb les anàlisis i les conclusions corresponents.
- Finalment, s'intentava concretar conclusions i/o acords generals sobre el tema de la sessió a partir de totes les aportacions i debats.

És important assenyalar que, entre sessió i sessió, hi havia un treball continuat entre el Programa d'Arts Visuals de la Diputació de Barcelona i la Fundació Antoni Tàpies, i entre el Programa d'Arts Visuals i els ajuntaments participants; és a dir, les sessions de treball eren l'esquelet del Laboratori, però no tot el cos.

Les temàtiques, els participants i el programa de les sessions de treball van ser els següents:

Sessió 0: Presentació del Laboratori

Data: 12 de juliol de 2012

Participants:

- Tècnics municipals: 20
- Municipis: 20
- Fundació Antoni Tàpies: 3³
- Diputació de Barcelona: 4

Programa:

- Presentació institucional
- Presentació del Laboratori
- Visita a la Fundació Antoni Tàpies (edifici, arxiu i biblioteca) i visita a l'exposició «Antoni Tàpies. Cap braços cames cos», a càrrec de Laurence Rassel,⁴ directora de la Fundació Antoni Tàpies i co-comissària de l'exposició.

Sessió 1: Com documentem la pràctica artística que té lloc als municipis? Quina memòria generem al seu entorn? Com organitzem el Laboratori?

Data: 1 d'octubre de 2012

Participants:

- Tècnics municipals: 21
- Municipis: 15
- Fundació Antoni Tàpies: 4
- Diputació de Barcelona: 3

Programa:

- Cas de la Fundació Antoni Tàpies: Arts combinatòries. Laurence Rassel, directora, Núria Solé, responsable d'arxiu i documentació, i Linda Valdés, coordinadora de *Prototips en codi obert*.

3. Oriol Fontdevila el comptabilitzem com a membre de l'equip de la Fundació Antoni Tàpies.

4. Tots els càrrecs són els del moment en què es va dur a terme el Laboratori.

- Consideracions metodològiques per a la investigació i la documentació en gestió cultural. Oriol Fontdevila, comissari de *Prototips en codi obert*.
- Proposta metodològica per desplegar el Laboratori. Anna Crosas, directora del Programa d'Arts Visuals de la Diputació de Barcelona.
- Taules de tècnics municipals per definir els eixos de treball per estudiar els casos en les sessions posteriors:
 - Taula 1: Investigació.
 - Taula 2: Acció.
 - Taula 3: Registre.

Sessió 2: Com treballem amb les col·leccions d'art i el patrimoni local? Podem innovar en les maneres de treballar-hi?

Data: 19 de novembre de 2012

Participants:

- Tècnics municipals: 12
- Municipis: 11
- Fundació Antoni Tàpies: 5
- Diputació de Barcelona: 3

Programa:

- Cas de la Fundació Antoni Tàpies: La col·lecció, processos de gestió i formats d'exposició. Núria Homs, conservadora, i Valentín Roma, comissari de l'exposició «Contra Tàpies» (2013).
- Casos locals:
 - Cerdanyola del Vallès: Txema Romero, director del Museu d'Art de Cerdanyola
 - Mollet del Vallès: Pepa Ventura, directora de la Fundació Municipal Joan Abelló
 - Capellades: Victòria Rabal, directora del Museu Molí Paperer
 - Mataró: Gisel Noè, cap d'Acció Cultural de l'Ajuntament de Mataró
 - Granollers: Maria Permanyer, tècnica del Museu de Granollers

Sessió 3: Com podem implicar sectors de la ciutadania en els processos de treball? Quins processos de treball col·laboratiu, de mediació cultural i educatius portem a terme des de les institucions?

Data: 28 de gener de 2013

Participants:

- Tècnics municipals: 15
- Municipis: 13
- Fundació Antoni Tàpies: 5
- Diputació de Barcelona: 3

Programa:

- Cas de la Fundació Antoni Tàpies: Rosa Eva Campo, Maria Sellarès, responsables d'educació, i Oriol Fontdevila, comissari de *Prototips en codi obert*.
- Casos locals:
 - Diversos municipis: Idensitat. Ramon Parramon,⁵ director d'Idensitat i d'ACVic
 - Sabadell: Almudena Manzanal, coordinadora d'activitats de NauEstruch
 - Mataró: Zona intrusa. Gisel Noè, cap d'Acció Cultural de l'Ajuntament de Mataró
 - Vic: «Art+escola+entorn» i «Al portal de casa i els constructors». Maite Palomo,⁶ gerent d'ACVic
 - Cornellà de Llobregat: Penélope Cañizares, tècnica de cultura i d'arts visuals de l'Ajuntament de Cornellà de Llobregat
 - El Prat de Llobregat: Unzip. Cristina Castells, tècnica de cultura de l'Ajuntament del Prat de Llobregat, i Lluc Mayol, coordinador d'Unzip de l'Associació d'Amics de l'Art del Prat
 - Granollers: «Les funcions de les imatges», de Jorge Luis Marzo. Teresa Llobet, coordinadora de Roca Umbert - Fàbrica de les Arts

Sessió 4: Com produïm les exposicions i altres projectes? Com ens relacionem amb els agents i els professionals del sector de l'art?

Data: 14 de març de 2013

Participants:

- Tècnics municipals: 14
- Municipis: 12
- Fundació Antoni Tàpies: 6
- Diputació de Barcelona: 3

Programa:

- Cas de la Fundació Antoni Tàpies: Sandra Fortó, responsable de la col·lecció, registre i coordinació de projectes, Yones Amtia i Sebastià Guallar, responsables de manteniment.
- Casos locals:
 - Caldes d'Estrac: Exposició «La revolta poètica 1964-1982». Maria Choya, tècnica de la Fundació Palau

5. Participa al Laboratori delegat per l'Ajuntament de Vic.

6. Participa al Laboratori delegada per l'Ajuntament de Vic.

- Cardedeu: Mural de Pere Bellès a Tèxtil Rase. Teresa Blanch, directora del Museu Arxiu Tomàs Balbey
- Caldes de Montbui: Cessió d'escultures de Sabastià Badia. Anna Monleón, directora del Museu Thermalia
- Cornellà de Llobregat: Exposicions «Kenosi (in progress)» i «Vida en tiempo muerto». Penélope Cañizares, tècnica de cultura i arts visuals de l'Ajuntament de Cornellà de Llobregat
- Sant Boi de Llobregat: La Saleta de Can Castells. Lydia Zabalza, tècnica de promoció cultural de l'Ajuntament de Sant Boi de Llobregat
- Sant Celoni: La producció d'arts visuals de l'Ajuntament de Sant Celoni. Josep M. Abril, tècnic de cultura de l'Ajuntament de Sant Celoni

Sessió 5: Com comuniquem els nostres projectes i les nostres activitats? Com podem guanyar eficàcia per mitjà de les noves tecnologies de la informació i la comunicació?

Data: 6 de maig de 2103

Participants:

- Tècnics municipals: 14
- Municipis: 13
- Fundació Antoni Tàpies: 6
- Diputació de Barcelona: 4

Programa:

- Cas de la Fundació Antoni Tàpies: Daniel Solano, responsable de premsa i comunicació, i Albert Ibáñez, dissenyador gràfic col·laborador.
- Casos locals:
 - Granollers: Montse Milà, responsable de comunicació de Roca Umbert
 - Igualada: Muntsa Guasch, tècnica del Museu de la Pell i Comarcal de l'Anoia
 - Terrassa: Susana Medina, directora de Terrassa Arts Visuals
 - Vilafranca del Penedès: Sílvia Amigó, tècnica de cultura de l'Ajuntament de Vilafranca del Penedès
- Visita comentada a l'exposició «Contra Tàpies», a càrrec dels seus comissaris, Valentín Roma i Laurence Rassel

Sessió 6: Quins són els reptes de les polítiques artístiques i les institucions culturals del segle XXI? Quins formats i processos poden facilitar més sostenibilitat en temps de crisi?

Data: 11 de juny de 2013

Participants:

- Tècnics municipals: 13
- Municipis: 12
- Fundació Antoni Tàpies: 4
- Diputació de Barcelona: 4

Programa:

- Cas de la Fundació Antoni Tàpies: Laurence Rassel, directora, i Xavier Antich, president
- Casos locals:
 - Cada tècnic va fer una presentació de 5 minuts sobre la seva visió de les polítiques d'arts visuals del seu municipi

El treball realitzat durant totes les sessions del Laboratori, i també entre sessió i sessió, va ser inèdit en el seu format i intens. I, en general, molt ben valorat per tots els participants. Les principals aportacions que el Laboratori va fer als tècnics municipals d'arts visuals van ser, al meu entendre:

- Coneixement directe d'una institució com la Fundació Antoni Tàpies a través del diàleg en profunditat amb tot el seu equip de professionals i responsables.
- Temps per investigar, reflexionar i debatre sobre les pròpies pràctiques professionals.
- Posada en comú de problemàtiques, coneixements i necessitats amb altres professionals.
- Contextualització, acompanyament i assessorament en tot el procés per part de l'equip impulsor i coordinador del Laboratori, especialment d'Oriol Fontdevila.

A partir d'aquestes aportacions, el Laboratori va posar en evidència diferents aspectes:

- En general, hi ha un nivell de formació especialitzada i de professionalització molt madur dels tècnics municipals d'arts visuals, massa sovint acompanyat d'una càrrega que podríem anomenar de voluntarisme extralaboral, barreja de desesperació i responsabilitat, en l'intent de garantir uns mínims en les polítiques municipals d'arts visuals.
- Es va constatar que, en general, les accions dels programes d'arts visuals locals, sovint pioneres i embrió de projectes i trajectòries cabdals, són poc conegudes i reconegudes pels circuits i els agents principals del sector.

- El Laboratori va posar en evidència que la situació general dels programes municipals d'arts visuals és precària, tant pel que fa al seu pes escàs en les polítiques municipals, com per la seva minsa dotació de recursos, com per la seva fràgil estabilitat, com per la distància que sovint hi ha entre l'imaginari que tenen els tècnics, i el sector en general, i el que tenen alguns polítics sobre què ha de ser una programació municipal d'arts visuals. Per tot plegat, el Laboratori va anar configurant-se com a eina de professionalització i també com a eina de reivindicació.

Els tècnics van proposar que es fes una publicació de tot això per intentar, justament, que els coneixements i les inquietuds compartides al Laboratori, amb els debats, les reflexions i les reivindicacions corresponents, es fessin públics i, per tant, susceptibles de ser útils. Des de la Diputació de Barcelona es va valorar molt positivament la idea i es va decidir de tirar-la endavant, tot demanant la col·laboració en la seva conceptualització i disseny a la Fundació Antoni Tàpies i, sobretot, a Oriol Fontdevila.

Des d'un principi, vàrem veure clar que amb aquesta publicació no ens volíem limitar a fer una mena d'actes de les sessions del Laboratori. A partir de l'experiència del Laboratori, calia fer una publicació sobre art contemporani en l'àmbit local útil per a tècnics, per a polítics i per al sector en general. El resultat el teniu a les mans: un recull dels casos locals que els tècnics i els ajuntaments han volgut compartir per escrit, textos encomanats a diferents especialistes de referència sobre els temes plantejats al Laboratori –Xavier Antich, Rosa Pera, Martí Peran, Aida Sánchez de Serdio, Glòria Picazo i Cristian Año–, i un text que vàrem encarregar a Oriol Fontdevila sobre una valoració global del Laboratori i que ha acabat esdevenint un text magne sobre polítiques públiques d'arts visuals.

Volem agrair el treball de totes les persones que han fet possible el Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals i la publicació *Art contemporani i acció local*: a tot l'equip de la Fundació Antoni Tàpies, als autors dels textos, i molt especialment als tècnics municipals d'arts visuals, per la participació en el Laboratori i en la publicació, i pel seu treball intens i intensificador en l'àmbit local en pro de l'art contemporani com a pràctica propícia per al coneixement, la crítica, el debat, l'experiència i l'acció dels ciutadans.

ANNA CROSAS

NOTA: Tots els textos d'aquesta publicació, a excepció d'aquesta presentació, es van redactar durant els anys 2013 i 2014 (el Laboratori es va desenvolupar entre el 2012 i el 2013).

El marc del Laboratori: el projecte *Prototips en codi obert* de la Fundació Antoni Tàpies

El Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals ha tingut lloc a la Fundació Antoni Tàpies a partir de la col·laboració amb el Programa d'Arts Visuals de l'Oficina Artística de la Diputació de Barcelona. A la nostra institució han estat desenvolupats dins els projectes *Arts combinatòries* i *Prototips en codi obert*. Aquests dos projectes s'activen amb l'objectiu de posar en valor l'arxiu de la Fundació i, sobretot, facilitar-hi l'accés com un recurs per compartir i a partir del qual es pugui generar coneixement. *Arts combinatòries* representa, a la vegada, el lloc físic per accedir a l'arxiu documental i el desenvolupament d'una plataforma en línia per difondre aquest arxiu digitalitzat. Per la seva banda, *Prototips en codi obert* es refereix a la plataforma col·laborativa que genera un programa d'activitats i de reflexió que permet accedir a un arxiu d'una manera concreta, col·lectiva, i obrir-lo per facilitar aprenentatges i experiències.

A l'hora de digitalitzar, difondre i obrir l'arxiu documental, és a dir, obrir i difondre el procés de treball de la institució mateixa, la nostra voluntat s'inscriu en la línia de les missions de la Fundació Antoni Tàpies. Una d'aquestes missions és estimular el coneixement i l'acció crítica dels ciutadans i les ciutadanes gràcies a la investigació i la transmissió de l'experiència d'un centre d'art. El nostre centre, concretament, es dedica a promoure l'estudi i el coneixement de l'art modern i contemporani, com també l'estudi i la difusió de l'obra d'aquest artista. Des d'una perspectiva plural i interdisciplinària, la Fundació estableix col·laboracions entre especialistes de les diferents àrees del saber per contribuir a una millor comprensió de l'art i la cultura contemporanis. Per aquest motiu, combina l'organització d'exposicions temporals, conferències, cicles de música, programes de *performance* i tallers amb l'edició de publicacions diverses. Aquestes activitats comporten normes i disciplines que tenen la seva història, les seves condicions, les seves tensions. Ara bé, com s'apliquen aquestes normes i disciplines a institucions artístiques com la Fundació? Quan aquestes activitats es duen a terme i quan aquestes normes es fan visibles, porten l'empremta de la institució que les produeix, de la seva situació històrica i geogràfica i

de la narració de l'art contemporani i modern que mostra o fa visible. Tanmateix, quin retrat ens permeten fer del seu funcionament?

Aquesta és la narració que l'equip de la Fundació obre al relat i al comentari col·lectius amb diversos grups i individus mitjançant el projecte *Prototips en codi obert*, que activa la relectura i l'apropiació dels documents inscrits en la plataforma *Arts combinatòries* i en l'arxiu de la Fundació.

És precisament en aquest context d'obertura i de transparència de les maneres de fer pràctica cultural que ens va semblar pertinent engegar la proposta d'un laboratori amb tècnics municipals d'arts visuals de la província de Barcelona. Aquest laboratori es va convertir en un espai per a la investigació, la professionalització i el treball en xarxa. Va generar una instància de col·laboració entre els participants per reflexionar, debatre i fer recerca entorn d'iniciatives i programes d'arts visuals que s'han estat fent els darrers anys a diferents municipis de la província de Barcelona. I, sobretot, aquests debats van ser un lloc on pensar com aportar accions sostenibles en el moment actual i plantejar estratègies que siguin hàbils per al desenvolupament futur.

El marc d'aquesta proposta va ser l'espai d'arxiu de la Fundació Antoni Tàpies. Aquest espai, anomenat *Arts combinatòries*, es va crear l'any 2009 amb l'objectiu de gestionar el fons documental de la institució i fer-lo públic, i s'encarrega de custodiar la documentació generada per la Fundació des de la seva obertura el 1990. Es tracta d'un arxiu de producció que s'ha generat de manera orgànica a partir de l'activitat que es duu a terme per a cada projecte. Els documents que s'hi conserven els selecciona cada treballador o treballadora i el seu contingut és una empremta en la qual es pot recollir l'acció de tots els agents que intervenen en els processos de creació i execució que s'han dut a terme en la Fundació.

Aquest contingut produeix una posada en valor del treball de les persones responsables de tot el conjunt de tasques que comporta un projecte artístic. De fet, un dels aspectes més importants d'aquest arxiu és que permet mostrar la complexitat d'una tasca en un centre que es dedica a la producció d'activitats culturals i d'art contemporani alhora que reconeix tots els membres que hi estan implicats. D'aquesta manera, podem observar una mena de fora de camp de la posada en escena en una institució cultural i també conèixer els dubtes, els canvis, els possibles errors i les dificultats que són parts dels diferents projectes. Per aquest motiu, entenem aquest exercici des de la noció de codi obert, que implica la creació de comunitat i accessibilitat i permet la reapropiació del contingut.

El Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals ha fet possible ampliar aquest exercici i compartir l'experiència i el coneixement dels tècnics

participants. D'aquesta manera, hem pogut articular reflexions individuals i col·lectives que ens permeten avaluar la nostra activitat i fer propostes per millorar l'activitat als equipaments on treballem.

Aquesta publicació recull i agrupa els continguts tractats al Laboratori i inclou tant la veu directa dels tècnics municipals d'arts visuals, com la reflexió de crítics i investigadors del context artístic i cultural, de manera que es conforma com un relat de l'acció cultural al territori.

LAURENCE RASSEL I LINDA VALDÉS

Els programes d'arts visuals a debat

Notes per a una reflexió cultural en temps de crisi

XAVIER ANTICH

Quan em van proposar participar en aquestes sessions, em van plantejar reflexionar sobre les polítiques culturals i els equipaments públics d'art contemporani i d'arts visuals en una situació, com l'actual, de crisi econòmica i d'una disminució important de les formes tradicionals de finançament, fonamentalment públic, d'aquests centres. També em van suggerir que abordés el que seria legítim i desitjable esperar d'institucions com aquestes i que intentés contestar la pregunta sobre quin lloc i quina funció se n'espera. Vaig intentar esbossar algunes pinzellades sobre els aspectes més essencials, al meu entendre, d'una problemàtica tan complexa com aquesta. I doncs, ho vaig fer a través d'una triple dimensió del problema, que podria permetre ampliar el focus per abordar-lo des del que podria considerar-se un marc general.

Al mateix temps, aquestes tres dimensions constitueixen els tres àmbits que haurien de definir els posicionaments estratègics dels centres, però també, des d'una perspectiva més àmplia, el marc de les polítiques culturals en l'àmbit general. El diagnòstic, que aquí només es pot insinuar, tendeix al fet que, en els tres nivells d'anàlisi, dins d'una situació tan precària i provisional, així com en una fase interrompuda de redreçament o normalització, del 2012 ençà hi ha hagut un retrocés important en tots els nivells i s'han corregit els esforços dels darrers anys per ubicar les tres dimensions en una estratègia que hauria d'equiparar-les als països del nostre entorn. Per això, al meu entendre, és important tenir en compte una anàlisi clara de la situació en els tres fronts. Tanmateix, abans d'entrar en aquests tres aspectes, val la pena precisar encara alguna noció.

Durant les dues darreres dècades, s'ha generalitzat la consideració de la cultura i dels productes culturals com a *béns públics comuns* que han de ser regits per un marc al marge del mercat de l'oferta i la demanda i que no poden ser avaluats només en termes estrictament econòmics o estadístics. Què vol dir que un bé és públic? En primera instància, i en el seu sentit més elemental, tal com els economistes defineixen aquests tipus de béns, són productes que tenen un «ús no rival» i «no excloent». Que tinguin un «ús no

rival» implica que l'ús o el consum que en fa una persona no limita la disponibilitat d'aquest bé per als altres (només cal pensar en tot l'àmbit del patrimoni cultural, però també, per extensió, en els llibres o els productes audiovisuals). Que tingui un ús «no exclouent» significa que no es pot impedir l'accés a aquest bé a ningú (en tant que «públic» i en tant que «bé» de naturalesa social). En segona instància, i en un sentit més rellevant, perquè aquests productes desborden, per excés, el seu valor de mercat per esdevenir un *valor* social. D'acord amb aquesta consideració, a les produccions culturals, se'ls reconeixen una sèrie de valors que són a la base de la seva consideració social: es tracta d'un valor d'*existència* (que permet que el conjunt de la població es beneficiï, directament o indirectament, del simple fet que els béns culturals existeixin), d'un valor de *prestigi* (per la identificació entre l'existència dels béns culturals i el desenvolupament social i econòmic), d'un valor de *cohesió* (en la mesura que l'extensió dels béns culturals al conjunt de la població i la possibilitat democràtica d'accedir-hi fomenta la integració de la diversitat en un col·lectiu determinat), d'un valor *educatiu* (en la mesura que contribueixen al desenvolupament intel·lectual i de la sensibilitat estètica) i d'un valor *simbòlic* i *patrimonial*. I és que, a més de ser un sector estratègic per al desenvolupament econòmic d'una societat (allò que George Yúdice ha anomenat la cultura «com a recurs»), la cultura contribueix, com poques coses ho fan, a augmentar el capital social i el capital simbòlic d'una col·lectivitat i desenvolupa una funció essencialment social, cosa que no es posa en relleu gaire sovint.

Per aquesta raó, la cultura és concebuda com un *dret* essencial, com a mínim explícitament, des de la proclamació de la Declaració Universal dels Drets Humans (1948), que en el seu article 27 estableix: «Tota persona té dret a prendre part lliurement de la vida cultural de la comunitat, a fruit de les arts i a participar del progrés científic i dels beneficis que en resultin». Així ho confirmen, per exemple, des de la Constitució fundacional de la Unesco o el Consell d'Europa, entre altres organismes internacionals, fins a l'Estatut de Catalunya del 2006. No es tracta de declaracions retòriques, sinó d'un índex del lloc privilegiat que la cultura ocupa en el desenvolupament i la cohesió social, així com el seu paper en l'aprofundiment de la democràcia i en la participació de la ciutadania en l'esfera pública.

Com pot endevinar-se, la qüestió de l'accessibilitat a aquests equips és central. Als països del nostre entorn, aquesta qüestió es va començar a abordar en els anys seixanta i setanta del segle passat, mentre que a casa nostra no van preocupar les polítiques culturals fins a la dècada de 1990 o la primera dècada del segle XXI. El procés de redreçament, en aquest sentit, s'ha estroncat en la fase de normalització encara no as-

solida per culpa dels problemes que pateixen els equipaments arran de la crisi. Val la pena dibuixar, encara que sigui breument, el plantejament general d'aquesta problemàtica.

L'any 1969 el sociòleg Pierre Bourdieu va publicar un estudi titulat *L'amour de l'art*, elaborat a partir d'una mostra amplíssima d'enquestes en diferents museus de cinc països occidentals. Segons Bourdieu, l'estudi «va permetre establir les estructures fonamentals del públic dels museus i les relacions significatives i significants entre les característiques socials dels visitants i les seves actituds o les seves opinions».

El treball estadístic que hi havia a la base de l'estudi va fer dues revelacions: en primer lloc, que l'accés a les obres culturals era un privilegi de la classe culta i, en segon lloc, que aquest privilegi es presentava sota l'aparença d'una legitimitat total, de manera que només s'exclourien de l'accés aquells que s'exclouen a si mateixos. Tanmateix, tal com l'estudi documentava estadísticament, «el caràcter autodestructiu d'aquesta ideologia salta a la vista: si és incontestable que la nostra societat ofereix a tot el món la *pura possibilitat* de gaudir de les obres exposades als museus, també és cert que només uns quants tenen la *possibilitat real* de portar a terme aquesta possibilitat». L'aparença, en principi democratitzadora, de l'accessibilitat total amagava que, en realitat, «l'obra d'art considerada un bé simbòlic només existeix per a qui posseeix els mitjans que li permeten apropiarse-la, és a dir, desxifrar-la», i, encara que a la pràctica els productes culturals i artístics siguin d'accés públic, el seu accés *real* acaba constituint, al seu voltant, una barrera invisible i sovint infranquejable. Aquesta és la gran revelació del treball (cal recordar que empíric, i no pas especulatiu) de Bourdieu: la democratització iniciada al segle XVIII amb l'accés públic teòric de les classes mitjanes i populars als productes culturals bloqueja, en realitat, l'accés autèntic a aquests productes i el seu gaudi per uns murs menys visibles i, tanmateix, més operatius, que els que hi ha quan aquells productes culturals estaven reservats, de manera gairebé exclusiva, a les classes dirigents.

Aquestes conclusions es van veure confirmades en el segon treball de Bourdieu, *La distinction*, publicat el 1979, en el qual intentava relacionar el «gust» amb les condicions socials en què es produeix. Al capdavant, aquest segon estudi, que va esdevenir tan influent com l'altre en la configuració de les polítiques culturals dels anys vuitanta i noranta del segle XX, demostrava positivament que la cultura i els productes culturals acabaven reforçant, en aquells públics que ja participaven en aquests productes i en gaudien, el sentiment de pertinença a una classe culturalment *distingida*, mentre que en aquells que no hi participaven ni en gaudien reforçava anàlogament el sen-

timent d'exclusió, com si aquells productes no estiguessin dirigits a ells i com si, d'altra banda, els deixessin, definitivament i en la pràctica, al marge.

Com és sabut, aquests diagnòstics van generalitzar, no solament a França, sinó als països del nostre entorn, una nova preocupació pels públics, que és encara la nostra, i van contribuir a molts indrets al fet que certes institucions culturals s'esforcessin per apropar-se a aquells sectors de la ciutadania que podríem qualificar d'*exclosos culturals*, ja que restaven al marge de la participació i de la possibilitat de gaudir de la circulació dels productes culturals. En la dècada de 1980 a molts indrets van veure emergir una doble estratègia entre els programadors i les institucions culturals: d'una banda, calia esforçar-se per incrementar la freqüència dels públics ja existent i ampliar la proporció de públics entre les classes socials ja representades entre el públic existent i, de l'altra, intentar atreure públics i visitants procedents de les classes socials menys representades. En aquesta dècada, es va generalitzar l'organització de visites escolars, per esmentar-ne només dos exemples, als museus d'art contemporani, que fins aleshores, llevat de dos o tres casos pioners en l'àmbit internacional, no n'havien rebut ni eren mereixedors de programes específics, o als teatres. Com he comentat anteriorment, aquesta problemàtica no va arribar al nostre país fins als anys noranta, i no va ser fins a la primera dècada del segle XXI que les polítiques culturals van començar a abordar l'intent de fer-hi front, a aquesta problemàtica, amb un retard considerable, val a dir, respecte als països del nostre entorn.

Avui el valor dels centres i dels equipaments d'arts visuals i d'art contemporani no es mesura exclusivament pel seu valor patrimonial, sinó pel seu valor social, que permet una capitalització en termes no exclusivament econòmics. Per dir-ho de manera sintètica: el valor no el determina el que és o el que té, sinó el que fa, com ho fa i amb qui ho fa.

Des d'aquest punt de vista, es pot entendre la triple perspectiva que em proposava apuntar i de la qual ben just puc oferir algunes pinzellades.

La dimensió econòmica

En les dues darreres dècades, l'abast i la dimensió econòmica de les activitats, de les produccions i de les indústries culturals han crescut, de manera especialment significativa, en la majoria de les societats avançades, i també, evidentment, a Catalunya, no solament en la seva contribució al producte interior brut (PIB) o en l'ocupació i en la creació d'empreses, sinó sobretot en la seva aportació al desenvolupament econòmic i al benestar. En totes les seves dimensions, la cultura ha esdevingut un element essencial del cicle de

producció econòmica en les societats avançades actuals. Ara ja no pot dir-se, com es pensava fa relativament poc, que les cultures econòmicament riques es poden permetre el luxe de potenciar la producció cultural i de donar-hi suport econòmic, sinó que, ben a l'inrevés, la cultura és un factor decisiu en el desenvolupament econòmic de les societats postindustrials i en la millora de les condicions de benestar i de la cohesió social. Si atenem el percentatge de despesa cultural en el conjunt dels seus pressupostos, a hores d'ara no sembla que les polítiques públiques a Catalunya hagin assumit, de manera radical i coherent, aquesta nova situació.

Tanmateix, és cert que, entre finals dels anys noranta del segle passat i la primera dècada del segle XXI, a casa nostra s'havien començat a abandonar els vells models paternalistes que consideraven la cultura un sector més o menys marginal, per no dir ornamental, en el context total del país, i que, com a tal, només mereixia aportacions públiques de subsistència. En aquella època, va començar a generalitzar-se, encara que aleshores tímidament, un nou estat d'opinió segons el qual la cultura havia esdevingut un element estratègic essencial en la societat del coneixement, una inversió més que no pas una despesa i un sector generador de riquesa, ocupació, empreses i indústries. Tanmateix, com a font d'una paradoxa inquietant, impressiona que la dimensió econòmica de la producció cultural, gràcies a la qual s'havia començat a pensar en unes polítiques culturals públiques que normalitzessin les aportacions pressupostàries en nivells comparables o equivalents als països de la Unió Europea al capdavant, a partir del reconeixement de la crisi econòmica s'hagi convertit, per una inversió especialment perversa, en la dimensió econòmica hegemònica a l'hora de determinar les polítiques culturals públiques, de manera que s'identifica cultura amb indústria i empresa cultural.

La incapacitat de l'Administració estatal per tirar endavant una llei de mecenatge que també sigui homologable segons paràmetres internacionals per tal de compensar, amb la iniciativa privada, la disminució de recursos públics, és un obstacle més en les dificultats de les institucions que ens ocupen des de la perspectiva econòmica.

La dimensió social

Avui dia ja és una evidència que la cultura, les institucions i les produccions culturals representen un factor positiu de primer ordre en el desenvolupament social d'una col·lectivitat, tant pel que fa als aspectes estrictament productius (relacionats amb el creixement econòmic), com a les condicions vincu-

lades a la qualitat de vida i el benestar social de la ciutadania: cohesió social i regeneració urbana, participació política i governança, educació i interculturalitat...

Per aquest motiu, avui dia les polítiques culturals amb pretensions democratitzadores no poden tenir cap altre punt de partida que no sigui afavorir i multiplicar l'accés de la ciutadania a les produccions culturals, així com contribuir a la distribució, la circulació i la difusió de les produccions culturals. I, tanmateix, aquestes accions només poden ser el fonament i el punt de partida, però no pas l'objectiu final, ja que també cal promoure i impulsar, mitjançant formulacions sofisticades, complexes i operatives, iniciatives que incideixin en la capacitat creativa de les comunitats, en la presa de poder cultural per part dels territoris i individus, en la gestió de la diversitat cultural i en la participació proactiva dels ciutadans més enllà de la seva consideració com a consumidors culturals. Aquestes polítiques culturals són les úniques que poden contribuir a generar i acceptar normes i valors compartits, i també consolidar els lligams necessaris per al desenvolupament de les comunitats, reduint significativament l'aïllament i l'exclusió social i prestant una atenció especial a les anomenades «classes no productives» (exclòses, en el paradigma postindustrial dels processos productius, i que, en conseqüència, resten infrarepresentades entre les audiències i els públics culturals).

Allà on fins fa relativament poc els béns culturals i artístics eren encara un senyal de distinció (com va mostrar Pierre Bourdieu) i, per tant, una de les causes de l'exclusió cultural, ara, i cada cop més, són una forma d'integració cultural i una via per accedir, amb plenitud real de drets, als beneficis culturals d'una comunitat.

La neutralitat cultural de l'Estat, defensada dècades enrere per models teòrics tan rellevants com els de John Rawls o Jürgen Habermas, ha deixat el seu lloc a posicionaments més complexos que aposten per l'articulació clara entre polítiques culturals i cohesió social. Per això, la cultura i les institucions i produccions culturals han vist reforçada la seva posició gràcies a la consciència de la seva capacitat de transformar les relacions socials, de donar suport a la diversitat i d'incidir en la vida i el benestar de la ciutadania. Aquest fet obliga a analitzar i determinar les esferes de la realitat social en què les accions culturals repercuteixen de manera significativa i a identificar i mesurar el valor públic i l'impacte que hi afegeixen. L'acció de la cultura i de les polítiques culturals en la societat provoca modificacions en l'esfera social: el retorn social de la cultura és, precisament, aquell valor que la cultura afegeix a la seva societat i que, en les dues darreres dècades, ha estat objecte d'anàlisi, cartografia i avaluació.

En aquest sentit, en l'última dècada també s'havia avançat en la direcció adequada. I també de nou aquí, com abans, les restriccions imposades a partir del 2012 estan posant en perill una situació que encara era lluny de ser normalitzada.¹

La dimensió educativa

Massa sovint les institucions i les pràctiques educatives, com també les institucions i les pràctiques culturals, han desplegat les actuacions respectives a esquena l'una de l'altra. I potser aquest és l'arrel de molts problemes clarament diagnosticats en totes dues instàncies. Avui és una evidència que, d'una banda, no hi ha cultura sense educació i que és imprescindible reforçar els lligams, les relacions i els vincles entre les estructures educatives i el món de la cultura, sobretot als centres i equipaments d'arts visuals, però també als espais d'arts escèniques i musicals o les xarxes de biblioteques; de l'altra, és evident que hi ha una responsabilitat amb els processos educatius que va més enllà de la responsabilitat que assumeixen i exerceixen les institucions escolars pròpiament dites. Per això, a molts països del nostre entorn s'ha començat a operar des del marc del que s'anomena, encertadament, el *gir educatiu* (*educational turn*), és a dir, la importància de la dimensió educativa de les pràctiques culturals i artístiques. Aquest gir ha permès que, des dels centres d'art i museus fins als equipaments escènics o els conservatoris, es prevegin polítiques singularitzades d'intermediació basades en models educatius avançats més enllà de les polítiques pròpies de formació i difusió. I és que les institucions culturals i artístiques són, a més de centres d'oferta de les produccions culturals i artístiques, autèntics nodes de fluxos d'una educació popular i ciutadana que ja no poden considerar els seus públics com uns mers consumidors culturals.

Des d'aquesta perspectiva, fa relativament poc que al nostre país s'han començat a desplegar iniciatives vinculades al que, actualment, es coneix com a *educació artística* (*art education*), una expressió genèricament acceptada en l'àmbit internacional que es refereix prioritàriament a les arts visuals i que s'arrela, en última instància, en els diferents models de les pe-

1. Per a més detalls, us remetem al que ja vam escriure en l'*Informe anual sobre l'estat de la Cultura i de les Arts a Catalunya 2010* (Barcelona: CoNCA, 2011), especialment en l'apartat «Cultura i societat» del capítol «Diagnòstic general sobre l'estat de la Cultura i de les Arts» [en línia] <<http://www.conca.cat/ca/publicacions/publicacio/Informeannualsobrel'estatdelaCulturaidelesArtsaCatalunya2010>> [Consulta: 21 juliol 2014].

dagogies crítiques que entenen l'educació com una producció cultural, les escoles com a esferes públiques i el procés educatiu com un diàleg basat en l'experiència. Així doncs, tot i que molt tímidament, a casa nostra han sorgit i proliferat diferents iniciatives educatives de procedència diversa, tant dels centres i equipaments culturals i artístics, com de les institucions educatives o d'instàncies d'intermediació que han començat a operar, en alguns casos amb moltíssima eficàcia, entre aquells altres dos àmbits.² Els efectes de les restriccions pressupostàries com a conseqüència de la crisi econòmica també fan perillar la molt incipient normalització en aquest àmbit.

L'anàlisi de Bourdieu que hem recordat situava la problemàtica de l'accés en el cor de qualsevol reflexió al voltant dels usos socials de la cultura i cridava l'atenció sobre un fet: la cultura, les produccions culturals i les institucions culturals poden duplicar, culturalment i de manera perversa, formes d'exclusió que tenen la seva base en l'exclusió econòmica, social i educativa. Aquesta qüestió és encara avui d'una actualitat i urgència extremes, com ha assenyalat Vera Zolberg: «A més de les múltiples exigències a què les arts, els artistes i les administracions culturals han de fer front, n'hi ha una que travessa totes les anteriors i que té una rellevància particular per a les nacions compromeses amb el projecte de la *democratització*: facilitar l'accés a la cultura artística de tots els seus ciutadans».³ Però avui, gràcies precisament a la problemàtica oberta per Bourdieu i altres analistes sobre la recepció en el món de la cultura, sabem que el problema de l'accés no consisteix només a contribuir al fet que aquells sectors de la ciutadania, tradicionalment exclosos de la participació i del gaudi dels productes culturals, puguin *accedir* als museus, els concerts, les biblioteques o els teatres, sinó sobretot a crear les condicions adequades perquè aquest accés no re-

2. Cfr. ANÓ, Cristian; DALMAU, Lúdia (sinapsi): *Trans_Art_Laboratori. Interaccions entre la pràctica artística i l'àmbit educatiu / 2009-2011. Recerca per a la descripció i l'anàlisi del context català. Memòria d'un projecte artístic en context educatiu* [en línia]. <http://issuu.com/sinapsisdocuments/docs/art_en_contextos_educatius?viewMode=magazine> [Consulta: 21 juliol 2014].

Per a més detalls, consulteu l'*Informe anual sobre l'estat de la Cultura i de les Arts a Catalunya 2011* (Barcelona: CoNCA, 2012), especialment el capítol «Cultura i educació» i, més concretament, els apartats «Les relacions entre art i educació: l'educació artística i la seva responsabilitat social», «Les interaccions entre pràctica artística i context educatiu: contextos internacionals» i «Les interaccions entre art i educació a Catalunya» [en línia]. <<http://www.conca.cat/ca/publicacions/publicacio/Informeannualsobrel'estatdelaCulturaidelesArtsaCatalunya2011>>. [Consulta: 21 juliol 2014].

3. ZOLBERG, Vera: «Los retos actuales de la política cultural: una nueva idea de comunidad», dins RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo (ed.): *La sociedad de la cultura*. Barcelona, Ariel, 2007; p. 89.

forci la distància i l'exclusió. Així doncs, cal contribuir al fet que aquells impediments que situen els productes culturals fora de l'abast de la comprensió i de la vida de sectors sencers de la ciutadania siguin, precisament, minimitzats i deixin de constituir un obstacle.

Per aquest motiu, actualment la problemàtica de l'accés a les institucions i les produccions culturals és indestruïble de l'educació i l'alfabetització cultural (visual, musical, teatral...). Per la mateixa raó, des dels museus, les biblioteques o els auditoris fins a les institucions dedicades a les arts, a banda de concentrar-se en les programacions de continguts, gairebé s'ha generalitzat la necessitat d'articular projectes educatius, al voltant del que avui coneixem com a *programes públics*, destinats, prioritàriament, a atendre les demandes d'intermediació amb segments de públics específics determinats per la seva singularitat, per les seves característiques i pels seus interessos propis i per les seves necessitats constituents. I, evidentment, el repte que aquestes iniciatives tenen com a objectius estratègics no és pas l'augment de públics, d'usuaris o de visitants en primera instància, sinó, més aviat, el fet d'evitar que les pràctiques culturals, que constitueixen l'eix central de les programacions de les institucions, contribueixin, com ha passat massa sovint fins ara, a preservar i garantir els murs d'exclusió cultural com a reflex d'unes altres exclusions de tipus econòmic, social i educatiu. El 1979 Bourdieu va publicar *La distinction. Critique sociale du jugement*, que va esdevenir ben aviat un clàssic de la sociologia cultural. En l'obra, mostrava que les diferències de gust i, per tant, no solament les possibilitats per accedir a la cultura i les arts, sinó també per gaudir-ne i treure'n profit, sigui de la naturalesa que sigui, no deriven sinó de les condicions socials i econòmiques en què s'ha format el gust. Segons Bourdieu, el gust no és una formació innata de la sensibilitat, sinó un dispositiu de la subjectivitat que depèn de les condicions en les quals s'ha format i desenvolupat. Per això, com fa anys que recorden les disposicions de la Unesco i la UE, és essencial reforçar les relacions entre l'àmbit educatiu i l'àmbit cultural i artístic. Entre moltes altres coses, torna a estar en joc el retorn social de les produccions culturals i artístiques.

Sens dubte, un dels grans reptes incomprensiblement pendent del sistema cultural català és una imbricació més gran entre l'àmbit educatiu i l'àmbit cultural i artístic, que s'hauria d'abordar amb urgència, ambició, imaginació i, per fer-la possible, establint un calendari. És obvi que, en totes les instàncies més diversificades, les relacions entre les institucions educatives i les institucions culturals i artístiques són l'instrument d'intermediació més poderós entre l'àmbit de la creació i la producció en tots els àmbits de les arts i la cultura, d'una banda, i la ciutadania, de l'altra.

Cultura, art contemporani i professionalització: qüestió de drets

ROSA PERA

Tradicionalment, s'ha entès com a professionalització l'obtenció d'un títol per exercir un ofici, un cop ha quedat demostrat que s'han assolit els coneixements necessaris. A partir d'aquest moment, el nou professional està preparat per establir-se com a tal, sigui com a autònom o integrant-se en un equip ja consolidat per guanyar-se la vida amb la seva feina. D'aquesta manera, s'han anat succeint generacions i generacions de metges, advocats, enginyers, arquitectes, electricistes o mestres, entre molts d'altres.

Tanmateix, en l'àmbit de la cultura, i concretament en el de l'art, la situació ha estat menys definida que en altres camps. És una anècdota recurrent i compartida per la gran majoria dels professionals de l'art la dificultat per comunicar quin ofici exerceixen quan són interpel·lats amb un «A què et dediques?». Si les respostes són «sóc artista» o «sóc comissari» i no estan adscrites a un càrrec en una institució, el més habitual és que un interlocutor autòcton no les rebi com a concloents. D'altra banda, el més habitual és que aquests professionals desenvolupin tasques híbrides o combinades, de manera que l'exercici professional s'esmuny encara més cap a categoritzacions, diguem-ne convencionals, com, per exemple, activitats que flueixen per la connexió, de vegades múltiple, entre l'art i l'educació, la biotecnologia, l'acció social, l'arquitectura, la intervenció humanitària, la computació, l'activisme o l'ecologia. Ara bé, en general s'ha considerat que es tracta d'ocupacions de minories «al marge», en tot cas tolerades amb condescendència pels poders fàctics, sovint amb el beneplàcit resignat o distret d'aquells professionals.

Es podria inferir que, si aquesta situació no es produeix en altres contextos, és perquè el sistema complex conformat per artistes, curadors, acadèmics, mediadors, educadors i altres agents s'articula sobre una base consolidada. Amb infraestructures i recursos econòmics i humans suficients per mantenir-lo i desenvolupar-lo, el sistema s'imbrica de manera natural amb empreses, institucions públiques i la Universitat.

Aquestes consideracions són certes, però no descriuen tota l'escena. Conformat-se amb aquest relat pot ser factible amb un angle de visió de curt

abastament o amb un grau d'ambició de proporcions similars, sobretot si l'enfocament és només econòmic. Si ens hi fixem bé, entreveurem que no es tracta només d'infraestructures i de recursos. Tot i que són factors bàsics indispensables, són insuficients si no hi ha fulls de ruta ni metodologies de funcionament a mitjà i llarg termini que s'adaptin amb flexibilitat a les particularitats de l'entorn social, i, especialment, quan el terreny s'enfonsa sota els peus, entre les rèpliques d'una crisi estructural que col·lapsa *modus operandi* poc adequats o bé obsolets. És una qüestió essencial qui els pilota, amb qui i amb quins objectius.

També és fonamental tenir present per a qui es treballa, ja que la societat en què s'inscriu la cultura, de la qual sorgeix i és la principal beneficiària, ha de ser el factor preponderant; la societat que hi participa i amb la qual s'estableixen relacions de transferència, i no pas d'instrucció, per contribuir a la formació, el lleure, l'educació i el gaudi.

Per més que s'insisteixi en descripcions apocalíptiques amb vocació epidèmica, del que es tracta és de dissenyar unes regles del joc que funcionin. La situació ha canviat, de manera que cal estudiar amb deteniment en què es treballa i de quina manera, amb la brúixola ferma a les mans, perquè és una qüestió de drets.

En una anàlisi recent dels efectes sobre els treballadors de la gran recessió derivada de l'austericidi neoliberal, Enrique Gil Calvo identifica «un nou paradigma antropològic que ha transformat l'*homo faber* en un *homo competitor*», que, si bé pot gaudir de la igualtat d'oportunitats de sortida (d'origen social), s'ha d'enfrontar a una creixent desigualtat terminal d'arribada (base cultural, nivell de titulació professional, etc.). Per a Gil Calvo,¹ només algunes excepcions aïllades, com les societats dels països nòrdics, tenen alguna possibilitat de no trencar-se davant d'aquesta situació, perquè són societats igualitàries per la seva homogeneïtat cultural. En d'altres, com la nostra, amb un fort pluralisme cultural, afectades per greus conflictes d'interessos, de drets i d'identitats, la cohesió social es troba en perill. I és en la mesura que és un antídoto d'aquesta situació que la cultura esdevé un factor cabdal.

A les paraules del sociòleg afegeixo que la cultura és per definició rica i complexa i que, per tant, l'homogeneïtat ha de ser-hi en el grau, mentre que l'heterogeneïtat n'ha de formar part pel que fa als matisos. La cultura sorgeix de la societat i hi reverteix sempre. És un dels seus aliments essencials i in-

1. GIL CALVO, Enrique (2014): «La hegemonía de la competitividad». *La maleta de Portbou*, (març-abril), núm. 4; p. 16.

cideix en el desenvolupament de les persones en totes les seves activitats i relacions, amb l'entorn natural, social, urbà, polític, econòmic i amb si mateixos i les seves creences. De tots els valors de la cultura, el polític és un dels més destacats, perquè és una de les vies d'apoderament dels individus i de la societat. Una cultura fràgil i feble té unes conseqüències molt empobridores per a la societat i, per tant, per a la seva dita classe política, la qual cosa pot ser devastadora.

Reduir la cultura a valors d'eficiència econòmica en una societat culturalment fràgil i econòmicament molt malmesa per la crisi financera i global és eliminar-ne la percepció de cap altre valor i malmetre greument la percepció del valor real de la cultura. Alhora, la capacitat de reacció de la societat per cercar vies de recuperació disminueix. Una societat serà més forta si té una cultura forta. Ara bé, de què depèn la fortalesa de la cultura? Quin paper hi tenen els professionals de la cultura? Com es produeix la «professionalització» amb relació a la cultura?

Sens dubte, l'accés a la cultura, i, per tant, a l'educació, és la via per escurçar les distàncies de la desigualtat, però perquè això sigui possible és fonamental la feina tant dels mediadors com dels tècnics culturals, ja que, d'una banda, són els principals coneixedors de les particularitats del context i, de l'altra, els intermediaris entre les infraestructures i els recursos, i també els generadors de continguts. Ens referim als creadors, els comissaris, els investigadors, etc., i a tots els agents implicats en cada projecte. Entre tots, tenen la responsabilitat compartida de transmetre i distribuir coneixement per totes les articulacions del cos social en què s'inscriuen.

No obstant això, de ben poc serveix disposar de bons equips de tècnics culturals en equipaments si no hi ha una direcció professional capaç de transcendir la gestió de recursos econòmics i humans –i donar-hi ple sentit– amb programes ambiciosos i acurats en continguts i en abastament social. I encara menys si ni tan sols es destinen els recursos suficients per desenvolupar-los en les condicions mínimes adequades. En aquest cas, es produeix una situació de malversació endèmica de béns públics, de temps, d'energia i de talent, i tot plegat esdevé un greuge enorme per a la societat, amb tota la seva diversitat de públics i agents, tant els actuals com els futurs.

Si tal com deia anteriorment el sistema de la cultura és complex i dinàmic en les seves pràctiques, pel que fa a les vies de professionalització, l'evolució ha estat en certa manera inversa, ja que els artistes, els crítics i els comissaris independents han reivindicat i articulat les bases legals de funcionament a les institucions. És el cas de la redacció del Codi de bones pràctiques i l'exigència en la reglamentació de relacions professionals amb les institucions a través de contractes i en l'estipulació de tarifes, qüestions

liderades per associacions professionals com l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) o l'Associació Catalana de Crítics d'Art (ACCA) durant les tres darreres dècades, que les institucions van assumint i aplicant encara que sense uns protocols clars. N'és un exemple l'aplicació d'aquestes mesures en qüestions com els concursos públics per a la tria de directors de centres d'art i museus, pràctica que encara avui és ocasional. Tant en la redacció de les bases i la tria de membres de jurats, que han de ser diversos i independents, com en els processos de selecció de candidats, es produeixen dos factors fonamentals i inqüestionables: en primer lloc, el diàleg i la discussió sobre objectius, requisits i idees que cal desenvolupar i, en segon lloc, la transparència. Ambdós aspectes són irrenunciables. El que sorprèn és que no sigui la institució qui vetlli per la seva implementació i el seu compliment, ja que en primera instància és l'encarregada d'establir els protocols que en facilitin el bon funcionament i la connexió amb la societat a qui dona servei.

El fet que institucions com la Diputació de Barcelona hagin treballat per adequar infraestructures com la Xarxa de Centres Municipals, dotant-la de sales d'exposicions equipades per a produccions contemporànies, i que ara romanguin pràcticament inactives, n'és una prova clara. On resta, doncs, l'impuls de quinze anys de feina de l'Oficina de Difusió Artística?

D'altra banda, reprenent el tema de la professionalització en matèria de cultura i art contemporani, el nucli dur de la formació és, o hauria de ser, la Universitat. També és vital la seva connexió amb la resta de la societat. Tanmateix, tal com alerten alguns dels seus acadèmics més reputats, aquesta institució es troba actualment en hores baixes, tant, que s'ofega per la seva pròpia pressió. Així ho expressava fa poc Rafael Argullol en l'article «La cultura enclaustrada»² publicat a *El País*, en què denuncia que la universitat actual s'ha convertit, per inseguretat, covardia o oportunisme, en còmplice passiu de l'actitud antiintel·lectual pròpia del populisme que impera i que hauria de combatre, mentre que l'humanista és arraconat pel buròcrata. Si la Universitat havia vetllat per mantenir un vincle continuat amb la divulgació del coneixement a través de publicacions en llibres i premsa escrita, ara aquesta pràctica s'ha extingit i ha estat substituïda pels papers en congressos acadèmics, en un microcosmos tancat a l'osmosi amb la societat, un espai estanc i endogàmic concentrat en la seva autoconservació. Argullol conclou amb duresa que «Per admirable que sigui originàriament, un coneixement empresonat és un coneixement mort».

2. ARGULLOL, Rafael: «La cultura enclaustrada». *El País* [en línia]. <<http://goo.gl/I9PC39>> [Consulta: 5 abril 2014].

No resta gaire per afegir. La mateixa observació es pot fer amb relació a bona part dels equipaments culturals públics: centres de producció pràcticament inactius, museus i centres d'exposicions sense direcció, equipaments sense recursos per a noves produccions, etc. Al fil de l'anàlisi d'Argullol, en faré una paràfrasi: tot i que originàriament és admirable disposar de xarxes de centres de creació, si aquests romanen buits de contingut, són estructures mortes. Gestors que gestionen recursos per mantenir les estructures de gestió que permeten continuar gestionant-los: la imatge del ratolí que corre sense parar en una roda no hauria d'il·lustrar la situació de l'art i la cultura en termes de lideratge i professionalització. Només cal un gest assenyat per aturar aquesta situació i activar altres mecanismes.

Notes retrospectives sobre els nous equipaments i programes d'art contemporani

MARTÍ PERAN

El costum de fer diagnosi, tan habitual al nostre entorn, no representa un senyal de normalitat, sinó més aviat una clara consciència sobre la constància de determinades anomalies o, en el millor dels casos, una prova de l'escassa eficàcia amb què s'han afrontat. El sector de l'art contemporani és un dels més proclius a fer aquest exercici d'autoreflexió eixorca per diferents motius. El primer és molt barroer: l'absència de programes d'actuació decidits i confiats que obliga a plantejar-ne sempre de nous. El segon motiu és més greu: la incapacitat de fer, en l'interior de l'anàlisi general, una valoració valenta sobre la vàlua de la pròpia producció artística que en permeti reconèixer els límits amb independència dels mecanismes habilitats per a la seva gestió. Un cop reconegudes aquestes llacunes «esdevingudes cròniques», tornem a aixecar polseguera.

Per encarar la comanda de valorar la gestió de l'art contemporani en l'àmbit local a la demarcació de Barcelona, amb relació als models d'equipaments articulats en la darrera dècada, sembla que, tot i les interseccions evidents, el més clar és distingir tres àrees de reflexió: en primer lloc, les polítiques públiques proposades per endreçar el sector; en segon lloc, les tipologies de centre d'art derivades d'aquestes polítiques i, finalment, els models de gestió implementats en aquests centres.

Polítiques

Al llarg d'aquesta darrera dècada, s'ha produït un escenari complex farcit de paradoxes. D'una banda, i això convé destacar-ho, una generació de professionals del sector encapçalada pels mateixos artistes i curadors que ja tenien un cert bagatge es va trobar les condicions idònies per propassar un canvi definitiu de paradigma en els models de gestió de l'art contemporani. Ja no es tractava de demanar una programació d'exposicions més o menys raonada, sinó de definir una estratègia de treball capaç de combinar la recerca, la producció, la formació i la difusió mitjançant actuacions transversals.

Al capdavall, tot l'argumentari apuntava vers el que finalment van esdevenir els centres d'art. Val a dir que aquest canvi de paradigma que avui pot semblar tan obvi, en realitat, va ser conseqüència de la feina d'una generació que, primerament, se'n va adonar, després el va definir i, el més difícil, finalment el va negociar amb les administracions per tal d'executar-lo. Malgrat l'optimisme inicial que aquesta nova manera de pensar i de fer va despertar, ben aviat es va torçar lamentablement quan, sota el pretext de la conjuntura econòmica, s'ha accelerat la imposició d'unes polítiques públiques que graviten sense embuts al voltant del valor productiu definit per les lògiques de la indústria cultural en detriment del valor social que animava el nou model. Tot ha estat molt breu, tal com ratifica aquesta anècdota personal: la primavera del 2005 vaig participar en el redactat d'un informe per definir el projecte de Can Xalant a Mataró, que va tancar definitivament el 2013.

En efecte, en aquests darrers anys es van segellar processos molt llargs i complexos que van culminar, des de fronts diferents, en resultats tan prometedors com la publicació de diferents codis de bones pràctiques, la definitiva articulació del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA) i la consolidació de la Xarxa Nacional de Centres d'Art de Catalunya. Aquests instruments s'han revelat molt poc sòlids. Les bones pràctiques gairebé s'han reduït a la convocatòria de concursos de tot i per a tot, sense que s'hagi acompanyat la mesura d'altres eines bàsiques. Per exemple, ja ningú no es recorda del CoNCA, després que la Conselleria el desactivés de manera fulminant i el reduís a un simple agent emissor d'informes (amb relació a les arts visuals, l'informe anual del 2012 encara subratlla els defectes en la vertebració territorial i en la política patrimonial), i la Xarxa de Centres, ratificada per decret el 2010, funciona desballestada i amb tota mena d'entrebancs gràcies, tot just, a la iniciativa independent de XarxaProd, que acull tots els centres que operen amb un mínim de criteri. Paradoxes d'una època accelerada.

La breu història dels centres d'art inclosos en la Xarxa Nacional és un tema que caldria refer amb detall per destil·lar-ne les valoracions imprescindibles. Per limitar-nos als centres de la demarcació de Barcelona, cal subratllar almenys que, d'una banda, Can Xalant s'ha tancat i ha estat substituït per un asèptic MAC, i de l'altra, la situació d'ACVIC Centre d'Arts Contemporànies és d'una precarietat absoluta, i només es manté per l'obcecació del col·lectiu de Vic que el va impulsar. Al seu costat, els altres centres de Barcelona que conformen la Xarxa són tan dispersos com el Centre d'Art Tecla Sala, amb una història molt irregular que bascula entre l'ambició de ser un espai de prestigi amb grans exposicions o un centre amb una vocació més pròpia d'un centre cívic, i el crònic embrió del Centre d'Art Contemporani de Barcelona, condemnat a un procés perpetu de definició. Nin-

gú no va discutir l'aposta política que la Xarxa representava, però l'evidència de la poca atenció que ha merescut desmenteix qualsevol credibilitat de la literatura política que acompanyava el projecte. L'exposició recent «Un dilema. L'art contemporani i la inversió en la incertesa» (Arts Santa Mònica, 2013), que compilava treballs produïts als centres i que es va inaugurar en ple procés de desmantellament dels mateixos protagonistes, va posar de manifest la hipocresia política del país.

El darrer moviment que ha evidenciat la desorientació en les polítiques públiques ha consistit a assajar una vertebració del sector absolutament ordinària, centralitzada en el suposat protagonisme del MACBA com un agent per racionalitzar les relacions, els rols i les jerarquies entre els diferents ingredients d'un sistema destarotat. Tanmateix, el MACBA mai no ha manifestat el més mínim interès per aquesta tasca, la qual cosa ha debilitat l'estructura escrita en els protocols oficials. Al costat d'aquesta maniobra inexistent, la resta de polítiques públiques (definició de programes, formació de tècnics, ajuts a la recerca i a la producció, etc.) graviten al voltant de la il·lusió de la inversió i confereixen al mercat el baròmetre que ha de validar les actuacions que són pertinents i les que no ho són. Es tracta, en definitiva, d'unes polítiques que, al capdavant, han amputat qualsevol temptativa real d'experimentació.

Tipologies

El canvi de paradigma a què ens hem referit va justificar de primer el pla director que organitzava els nous centres d'art i, de retruc, va definir-ne la tipologia: un espai polivalent, amb una infraestructura bàsica per donar suport a la producció i un equip de direcció i de gestió molt reduït escollit per concurs públic. En aquests darrers anys, d'una manera sorprenent s'està imposant la solució de mantenir el tarannà i l'ideari escrit que dota de contingut aquesta tipologia de centres, però amb la peculiaritat de no disposar d'un equipament específic que ho avaluï. La justificació és pressupostària: sense equipament, es pot fer el mateix ara que ja ha estat definit i assajat, però sense la despesa que representa mantenir un espai i un equip de professionals. Fal·làcia! L'operació és estrictament política i no pas tècnica. D'una banda, no s'ha de menystenir la importància crucial que representa disposar d'un espai de treball i de trobada; de l'altra, quan es prescindeix d'un equip de professionals, els poders polítics acaben controlant directament els continguts. La nova tipologia de centres d'art volia accentuar els mecanismes per interseccionar les pràctiques amb l'esfera social, però, amb aquest gir

radical, ha esdevingut novament una mera oferta cultural, canalitzada des de la instància política, vers un públic que, si abans era distant, ara esdevé estrictament sectorial. Per tornar a l'exemple de Can Xalant, substituït ara per un MAC sense equipament, un dels arguments més enverinats que s'ha utilitzat per justificar el tancament del centre i traslladar-ne la gestió completa cap a aquest organisme municipal ha estat la necessitat d'accentuar la relació amb l'entorn local, amb la qual cosa s'ha menyspreat la tasca que s'ha fet des de Can Xalant amb diferents col·lectius de la ciutat, i s'està apel·lant, en realitat, a la necessitat de recuperar una noció ordinària de públic susceptible de quantificar davant la nova oferta municipal.

Aquesta tipologia fallida dels centres d'art, a redós de la retòrica postindustrial, va trobar la seva expressió més excelsa en les anomenades «fàbriques de creació», concebudes com espais per desenvolupar-hi en clau cultural la lògica R+D. Això, traduït en consignes d'actuació, volia dir combinar l'atenció al context local amb una vocació clara d'internacionalització, propiciar la transversalitat entre les àrees de recerca i producció, afavorir la integració dels valors emergents a les xarxes professionals i promoure l'excel·lència en els continguts. Com és habitual, aquesta llista de principis tan atractiva esdevé literària si no s'acompanya d'unes partides econòmiques adequades i, igualment important, si no és capitanejada per un equip eficaç. Actualment, l'horitzó que preveia multiplicar les fàbriques de creació arreu del territori s'ha reduït i ha acabat centralitzat a Barcelona on, malgrat tot, continua sent més una promesa electoral que no pas una realitat efectiva. Al costat d'aquest illot, l'assaig de Roca Umbert de Granollers va fer figa molt aviat, mentre que L'Estruch de Sabadell, molt més eficaç aquests darrers anys, és un bon exemple de la relació directa que hi ha entre l'acció d'uns equips directius formats i amb idees adequades i el bon funcionament d'aquests tipus de centres. A la comanda d'aquest text es diu que, si ho considerem escaient, aprofitem l'ocasió per «obrir perspectives»; així doncs, en aquest sentit el més honest és expressar la convicció que el millor horitzó de treball ja era dibuixat i articulat i ja estava en marxa. Una iniciativa de centre d'art amb aquesta nova tipologia necessita recorregut per, tot seguit, poder fer un balanç objectiu d'encerts i errors; una possibilitat que no ha estat possible en aquest temps de replegament institucional i miopia política.

Gestió

En l'ideari de les esmentades «fàbriques de creació», s'apuntava la conveniència d'avançar en un model de gestió mixta entre la iniciativa privada i

els recursos públics. En realitat, aquesta fórmula només s'ha testat de manera molt ocasional –un altre cop Can Xalant– i, a parer nostre, amb bons resultats. L'empresa privada garantia una gestió tècnica correcta i, al seu costat, un col·lectiu de professionals del sector vetllava per la definició i el desenvolupament dels continguts. Així doncs, en primera instància el model pot ser eficaç; però també és ple de paranys. El més evident és que l'esment a la iniciativa privada derivi cap a una expectativa de resultats i, segurament, el recent viratge polític de la «subvenció» a la «inversió» no farà sinó esclatar les pitjors conseqüències d'aquest perill. Per tant, la conclusió és que, abans de fer una aposta decidida per un model mixt de gestió, caldria explicitar els objectius de l'operació per tal de no declinar cap a una mera promoció de valors (artistes i/o productes) disciplinats al mercat.

Encara amb relació al model de gestió i relacionat amb allò que es coneix com a programes sense equipaments, el nostre parer és molt pessimista. Ningú no dubta de la bondat que plana darrere algunes operacions com el Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals. Ara bé, dipositar tota la responsabilitat en els tècnics municipals produeix un accent inevitable en una gestió molt vertical i sostenible només en termes econòmics i d'interès polític, més que no pas una gestió atenta al desenvolupament arriscat d'iniciatives experimentals. Aquesta valoració no és gens anecdòtica, atès que, a causa del canvi de paradigma amb què hem iniciat aquestes ratlles, l'última vocació en un programa d'acció en cultura contemporània ha d'apuntar inequívocament cap a la innovació social, entesa com una experiència que, en el seu mateix desplegament, provoca canvis reals en les relacions de poder, quelcom ben difícil de pensar que s'esdevindrà des de l'interior de les mateixes estructures institucionals.

La mediació en un context d'incertesa o com canviar la cultura de la gestió de la cultura

AIDA SÁNCHEZ DE SERDIO

En els darrers anys, hem estat testimonis de com les formes de gestió de l'art en museus i centres d'art, i també moltes iniciatives de caire extramuseístic, posaven cada cop més l'accent en l'element relacional o de mediació de les pràctiques artístiques. No és que aquest interès hagi sorgit de bell nou: la proximitat, l'educació, la participació, la cocreació i l'apropiació de l'art són pràctiques que coneixem en el nostre context des de temps enrere. El que potser ha estat distintiu en aquesta darrera dècada aproximadament ha estat la seva generalització i, sobretot, el desenvolupament d'una reflexió i un debat més situats sobre les formes en què operen aquests processos. I també, per cert, la mateixa consolidació del terme *mediació*.

Potser caldria començar especificant què entenem per *mediació* en el marc d'aquest capítol. Una manera útil de definir aquest concepte seria dir que mediació són tots aquells processos relacionals que s'esdevenen «entre» les coses i que, per la seva qualitat de ser «enmig», transformen necessàriament la naturalesa de les coses posades en relació. No cal dir que no hi ha procés social que no impliqui mediacions, començant per la més universal del llenguatge. En aquest sentit, tot procés de simbolització, representació i comunicació de la realitat i de l'experiència és un procés de mediació. Ara bé, pel que fa al tema concret de la mediació en la gestió de l'art, cal aterrar aquesta definició tan general en les pràctiques específiques d'aquest àmbit de la política cultural. Llavors la mediació artística consistiria en un conjunt d'accions deliberades dutes a terme per tal de fomentar els processos relacionals de diversos agents al voltant de l'art i, alhora, de convertir aquests processos en objecte de reflexió. En aquest sentit, podríem ampliar l'ús restringit que se sol fer del terme *mediació* per designar sobretot aspectes educatius o socioterapèutics i entendre que també pot fer referència a la construcció de propostes comissarials, a la gestió de les formes de col·laboració, a les relacions institucionals, etc.

En el procés de mediació, tots els elements implicats (persones i col·lectius, pràctiques artístiques, institucions...) es transformen, encara que no hem d'entendre aquesta transformació com una epifania personal, sinó com

un reposicionament variable, que pot tenir efectes més o menys permanents, produït per la interacció situada que emergeix en el procés específic de mediació. Reconèixer la centralitat de les mediacions significa obrir els projectes culturals a aquesta transformació, és a dir, a les friccions, les desubicacions sobtades, la crítica, la confusió, l'entusiasme, els canvis radicals de plans i, per què no, també al fracàs, el qual forma part intrínseca de l'aprenentatge i de la vida. Cal insistir en aquestes conseqüències perquè sovint entenem la mediació com una facilitació, una traducció, un apropament, com una convergència gradual de voluntats que, un cop superades les dificultats que es troben pel camí, acaben culminant en una experiència plaent i exitosa. Sens dubte, no és fàcil gestionar art i cultura des de la crítica, la confusió i l'entusiasme, però si no ho intentem, ens perdem el potencial veritablement radical de l'aposta.

Al llarg d'aquest text discutiré alguns aspectes del treball de mediació al voltant de l'art en el context de la província de Barcelona i els acompanyaré d'alguns exemples de projectes. La selecció no pretén ser exhaustiva, ni pot ser-ho, en la seva extensió ni enciclopèdica en el seu tractament. La finalitat és simplement explorar algunes experiències de mediació en contextos diversos i incorporar, de passada, un element històric a la discussió. Per tal de no ampliar el camp més del que resulta operatiu en aquest text, només he considerat propostes d'arts visuals o interdisciplinàries. D'altra banda, no sempre he pogut respectar els límits geogràfics provincials, sinó que m'he estimat més prioritzar la significació del projecte per a la temàtica tractada. Pel que fa al contingut, és veritat que la noció de *mediació*, almenys tal com l'he definida, no facilita establir fronteres clares, de manera que fregaré, o fins i tot m'hi solaparé, altres àmbits com l'educació o el comissariat, ja que els casos que discutiré comparteixen ambdues dimensions. El cas de l'educació és potser el més problemàtic per la tradició que abans assenyalaria d'identificar els dos conceptes. Així, per facilitar la distinció analítica entre aquest text i el que Cristian Añó dedica a l'educació en aquesta mateixa publicació (vegeu pàg. 59), només he tingut en compte projectes que no interactuessin amb contextos escolars o educatius formals, tot i que certament seria difícil trobar una diferència essencial entre els dos àmbits.

Un element que han abordat històricament els processos de mediació amb relació a l'art ha estat el del territori o el context urbà. Això implica, d'una banda, una «sortida» de l'art del seu context institucional habitual (museus, centres d'art) i, de l'altra, una experimentació amb els reemmarcaments socials de les pràctiques artístiques en relació amb la ciutadania. Un dels projectes històrics pel que fa a aquesta reflexió en el nostre entorn és Idensitat, iniciat el 1999 i que ha esdevingut un referent per a moltes al-

tres iniciatives posteriors interessades a connectar pràctica artística i processos socials. Idensitat es proposa com una estructura que permet desenvolupar projectes artístics en diàleg amb el territori, inicialment a Calaf i després a Barcelona, Manresa i altres localitats, i estén també vincles i participacions amb projectes internacionals. En les seves diverses edicions, Idensitat ha explorat els processos socials i culturals que s'esdevenen quan es posen en relació agents que treballen en el context local amb d'altres que hi intervenen provinents d'altres indrets, dinàmiques a llarg termini amb actuacions efímeres, etc. Per això, a Idensitat també s'han manifestat les paradoxes que emergeixen necessàriament en aquesta mena d'interaccions, com la dificultat que projectes externs dialoguin de manera significativa amb un territori geogràfic i social que no els és familiar, els problemes de la importació d'estratègies artístiques o també el més generalitzat dels dilemes que comporta l'art entès com una forma d'intervenció social. És precisament per aquest motiu, i per la seva envergadura i longevitat, que Idensitat ha representat un banc de proves excepcional de les possibilitats de mediació en relació amb l'art.

Unes altres iniciatives s'han anat desplegant entre el 2000 i el 2010, i sembla que a mitjan dècada es van concentrar diverses propostes. És el cas de *Trans_Art_06 Laboratori de Pràctiques Artístiques* i *Mirant en digital*, significatives per les diferències que les relacionen. *Trans_Art_06. Laboratori de Pràctiques Artístiques* es va desenvolupar a l'illa Fort Pienc de Barcelona entre finals del 2005 i principis del 2007, sota la coordinació de Cristian Añó i Lúdia Dalmau, i va consistir en la generació d'una plataforma de creació artística que posava en relació les propostes d'artistes amb equipaments concrets del barri. El més destacat del procés és l'atenció prestada a l'etapa prèvia al desenvolupament de les propostes artístiques. Així, els set primers mesos del 2006 es van dedicar a negociar amb els agents locals, i va ser només després d'aquesta negociació que es van triar els artistes amb els quals es col·laboraria i quina mena de projecte es duria a terme. D'aquesta manera, es procurà evitar el conegut efecte de l'artista paracaigudista que intervé en el context sense tenir-hi cap relació i sense coneixements previs i que desapareix un cop acabat el projecte.

Per la seva banda, *Mirant en digital* era el projecte amb un vessant educatiu més clar de tots els que discutiré. La proposta sorgí de la formació que Marta Ricart i Teleduca van dur a terme amb gent gran a Solsona entre els anys 2006 i 2007 sobre fotografia digital. En aquest cas, percebem una identificació més petita amb l'esfera de l'art i veiem com l'accent es posà en la construcció d'una relació reflexiva d'un col·lectiu poc visibilitzat i reconegut com és la gent gran amb les estratègies de representació visual, en aquest

cas fotogràfiques. Aquestes característiques han fet que *Mirant en digital* no hagi adquirit reconeixement dins l'economia simbòlica de l'art (segurament, també per voluntat dels mateixos protagonistes del projecte), sinó que la seva circulació i posada en valor hagi estat sobretot en termes d'educació social o integració. Aquí es posa en relleu com les diferents propostes de mediació tenen reconeixements diferents en l'esfera artística segons com es negocia la identificació dels participants i de les seves pràctiques com a artístiques. En aquest sentit, és perceptible la diferència amb casos com *Identitat*, o fins i tot com *Trans_Art_06*, encara que en aquest darrer es percep un èmfasi més gran en el treball comunitari. Finalment, *Mirant en digital* ens ofereix un exemple de com sovint la mediació opera amb estratègies formatives per tal de construir les capacitats que permetin establir una relació significativa entre agents i pràctiques.

Un altre esdeveniment significatiu d'aquest mateix període va ser la celebració de les jornades sobre Desenvolupament Cultural Comunitari (DCC) a Granollers els anys 2006 i 2007. Aquestes jornades van presentar una sèrie d'experts i treballadors en l'àmbit de la intervenció comunitària mitjançant les arts i van emfasitzar la referència al *cultural community development* australià. Però, a banda d'això, en aquell moment les jornades també van significar la voluntat de crear un terme recognoscible, englobador i de consens (capitalitzant en aquest procés un seguit de pràctiques culturals de base social que feien temps enrere sota altres denominacions) per a una certa manera de gestionar la cultura a fi d'aconseguir la cohesió social. Al marge de l'èxit o no de la proposta, la promoció del DCC com a terme marca i com a model de pràctica presentava problemàtiques similars a les que mostra cert corrent dins l'art comunitari i que consisteixen a convertir les pràctiques culturals en context social en instruments pacificadors i consensuals, és a dir, en una tècnica de gestió preventiva de conflictes més que de transformació o reflexió social crítica.

Per acabar, voldria esmentar algunes iniciatives que es promouen des d'institucions culturals i que són cabdals perquè apunten a una de les principals infraestructures del món de l'art. En primer lloc, voldria referir-me al treball que duu a terme el Centre d'Art la Panera de Lleida en relació amb els contextos hospitalaris. Es tracta d'un cas de col·laboració interinstitucional que, com tots els d'aquesta mena, posa a prova els límits de les cultures institucionals respectives i, alhora, es beneficia d'aquesta fricció/cooperació en produir qüestionaments potencialment transformadors per a ambdues. Igual que en altres casos, com ara el treball comunitari a través de l'art esmentat abans, el sentit i el valor d'aquesta mena de propostes rau en la capacitat de no interpel·lar els subjectes en funció d'una identitat es-

tigmàtica, sigui la de malalt, persona en risc d'exclusió, etc. És precisament la construcció d'aquestes etiquetes el que els projectes de mediació han de proposar-se qüestionar. També treballa en una línia de proximitat territorial l'ACVIC Centre d'Arts Contemporànies, a partir de la interrelació entre l'activitat educativa, el territori i la interacció social. D'aquesta manera, construeix la seva programació a partir de la participació d'actors culturals tant locals com externs.¹

En segon lloc, tenim /UNZIP del Prat de Llobregat, que desenvolupa activitats de suport a la creació mitjançant convocatòries d'ajuts a la producció, exposicions, formació, assessorament, treball en xarxa i diverses activitats participatives per a famílies i escoles, tertúlies, jornades... Organitzativament, /UNZIP es defineix com un dispositiu municipal que articula diferents agents culturals del Prat (públics, privats i del tercer sector) i que opera des del Centre d'Art Torre Muntadas. /UNZIP és en si mateix un projecte híbrid en la seva gestió, ja que està impulsat pel Departament de Cultura de l'Ajuntament del Prat de Llobregat i l'Associació d'Amics de l'Art del Prat. D'altra banda, veiem que hi ha una relació de certa independència respecte del centre d'art, ja que el projecte no en depèn, sinó que el pren com a base d'actuació. En aquest sentit, /UNZIP reflecteix les formes de gestió contemporània de la cultura, en les quals ja no és possible establir fronteres nítides entre les tipologies dels actors implicats. Ara bé, això no vol dir que deixi d'haver-hi diferències estructurals fonamentals entre els diversos actors relatives a la seva estabilitat, recursos, formes de gestió, objectius, concepció de cultura, etc.

Comento, en últim lloc, per la joventut del projecte (desaparegut prematurament fa pocs mesos), el cas del CA Tarragona Centre d'Art. Es tracta d'un cas particular, ja que des de l'inici la mediació formava part nuclear del seu programa institucional i no se circumscribia a un departament o un programa. Així, el CA Tarragona es plantejava un funcionament en xarxa amb el territori orientat a enfortir el teixit cultural del Camp de Tarragona. Això implica un canvi important en el desplegament habitual dels centres d'art, que sovint aterren sobre un territori i després han de construir com poden la relació amb el seu entorn social. En aquest cas, el procés i les prioritats s'inverteixen ja que s'atén primer la relació amb l'entramat social i cultural i després es pensa en conseqüència el funcionament del centre. Ara

1. Precisament, una d'aquestes col·laboracions va ser amb el projecte *Transductores* (<http://transductores.net>), que no puc elaborar aquí per manca d'espai i perquè se surt del marc geogràfic de la proposta, però que és un dels referents de treball comissarial, artístic, educatiu i de mediació a l'Estat espanyol.

bé, aquesta aposta, sens dubte culturalment més sostenible, no està exempta de paradoxes perquè, precisament en posar la mediació al centre del projecte institucional, assumeix la reinterpretació constant de la institució i de les seves relacions amb l'entorn. I el fet de tractar-se d'una proposta innovadora i oberta a noves possibilitats no va pas deslliurar CA Tarragona de convertir-se en una baixa més del desmantellament de la xarxa de centres d'art públics de Catalunya.

Sóc conscient que m'he deixat pel camí desenes de propostes que mereixen tanta atenció com les que he pogut compartir aquí; per això, concloc la reflexió insistint que cal un canvi de cultura en la gestió de la cultura i que en aquest desafiament la mediació pot ser un element fonamental. En un moment de risc com l'actual, s'ha demostrat que l'aferrament a les seguretats dels processos establerts (tant culturals com socials o polítics) no condueix precisament a una situació millor. Una cultura en estat d'emergència ja no pot continuar condicionada pel règim de validesa i reconeixement pretèrit, basat en la sanció endogàmica d'uns marcadors simbòlics del privilegi. Si defensem la cultura com a dret col·lectiu, cal posar-la efectivament al bell mig del compromís amb la vida social de les col·lectivitats. Per tant, potser és un bon moment per estimular i posar a prova experiències obertes a la incertesa, per assumir un compromís genuí amb les relacions que establim i per transformar més enllà del que creiem possible les nostres estructures institucionals. En realitat, no hi tenim gaire a perdre.

Bibliografia web

<http://www.idensitat.net/ca>
http://www.trans-artlaboratori.org/trans_art_08/trans_art_06/web
<http://www.lapanera.cat>
<http://acvic.org/ca>
<http://www.unzip.elprat.cat>
<http://ca.tarragona.cat>

L'exposició com a eina per a una política d'arts visuals

GLÒRIA PICAZO

Recentment, s'han produït alguns fets en el panorama artístic que permeten endegar una reflexió sobre la importància de l'exposició com una eina mediatadora entre les obres d'art i el públic. Tots aquells components que contribueixen a propiciar una bona exposició, no solament la rellevància de les obres d'art, sinó tots els requisits tècnics que exigeixen la seva exhibició, poden ser susceptibles de contribuir al fet que els resultats expositius siguin singulars i un motiu de reflexió i, per què no, de controvèrsia.

És el cas de la darrera instal·lació de la pintura *Crist mort* (1480) d'Andrea Mantegna que el cineasta italià Ermanno Olmi ha fet per al Museu Brera de Milà. La sala del museu on s'ha instal·lat de nou la pintura rau en una penombra absoluta i l'obra es mostra tota sola en un espai –només precedida per una *Pietat* (1460) de Giovanni Bellini– i penjada a seixanta-set centímetres del terra per forçar el visitant a ajupir-se per poder observar-la amb deteniment. La decisió de la directora del museu italià, Sandrina Bandera, pretenia donar més visibilitat al Crist de Mantegna en desplaçar-la del discurs històric propi dels corrents museístics més tradicionals. La polèmica no s'ha fet esperar i ràpidament n'han sorgit detractors i defensors, però el cineasta es reafirma quan assegura que ha partit de fets biogràfics del pintor, com, per exemple, que Mantegna no la va vendre mai i que de ben segur devia tenir-la al costat del llit. Segons el cineasta, si l'ha situada tan avall, és precisament per la perspectiva pictòrica que va escollir el pintor, per tal d'emfasitzar-la encara més; tanmateix, aquesta decisió ha estat rebatuda quan li han retret que ha convertit la pintura en una veritable «sepultura».

Aquest fet posa de manifest d'una manera fefaent la importància que tenen tots els elements que envolten la presentació de les obres d'art al públic i, en definitiva, la necessitat que qualsevol política d'arts visuals d'un museu o un centre d'art, però també de qualsevol programa públic expositiu, tingui en compte la rellevància de l'exposició i, per extensió, del comissariat d'exposicions, com una disciplina necessària a l'hora de difondre la creació artística contemporània. Obra d'art, artista, exposició, programació expositiva... tots aquests elements configuren una cadena en la qual cada baula

acaba adquirint una notorietat per ella mateixa, però també per la connexió que hi ha entre totes i cadascuna, per tal de definir continguts expositius i consolidar un programa d'actuació artística. Hem de tenir present que aquesta definició prèvia de continguts i el procés amb què es porti a terme el programa expositiu acabaran definint i significant el museu, el centre d'art o el municipi responsable del programa.

Actualment, moltes veus han manifestat que la història de l'art ja no és l'única metodologia per apropar-nos a l'art. Segons José Luis Pardo, «[...] tras el abandono del paradigma histórico, se necesitaba otro principio organizador que ya no fuese estático ni rígido, puesto que los “tiempos” del arte contemporáneo son demasiado inestables como para conformar unidades duraderas». En conseqüència, el programa d'exposicions temporals ha esdevingut un eix vertebrador cabdal per resseguir el fil conductor de la creació contemporània, i l'exposició, una plataforma inevitable i immillorable per reflexionar sobre el món actual. De tot plegat es desprèn la necessitat de definir un programa expositiu adequat al context, amb continguts i objectius propis, i entenent aquest context en el sentit més ampli de la paraula.

Sens dubte, hem de partir de l'anàlisi de la situació local i de les seves necessitats; tanmateix, aquesta anàlisi no ens ha de condicionar fins al punt que no arribem a ser capaços de definir un programa expositiu més ambiciós i amb voluntat d'incidir en altres contextos geogràfics i, per què no, en altres sectors culturals. El coneixement sobre diferents models de centres i de polítiques artístiques és bàsic a l'hora de definir un model propi, però també és cert que tot sovint aquelles pautes que poden semblar indispensables en determinats contextos, a vegades són difícils d'aplicar en d'altres. Per exemple, podem pensar en un programa vinculat al sector artístic local que aplegui la seva activitat, però que alhora irradiï cap a altres situacions i contextos, o podem partir d'un context artístic quasi inexistent i fer que el programa irradiï cap a altres col·lectius locals que puguin utilitzar el programa expositiu per a les seves necessitats culturals, educatives, socials, etc.

En definitiva, es tracta de dissenyar un programa propi adaptat a les necessitats i que utilitzi l'exposició, tant si es tracta d'exposicions individuals d'artistes com d'exposicions col·lectives i temàtiques, com a vehicle de comunicació i de formació. En aquest procés, artistes i comissaris haurien de recórrer un camí paral·lel quant a la producció d'exposicions després d'haver rebut un encàrrec inscrit en el programa expositiu prèviament dissenyat.

El paper del comissari d'exposicions es va començar a perfilar a finals dels anys seixanta del segle passat i ha esdevingut cabdal per anar construint el fil conductor de la història de l'art contemporani de les darreres dècades.

Si fins aleshores es parlava d'artistes i de moviments artístics, a partir d'aquell moment, i cada cop més, ha sorgit un nou protagonista, el comissari d'exposicions i, amb ell, la possibilitat que determinades exposicions hagin esdevingut clau per definir una altra possible història de l'art a partir d'exposicions que han demostrat que podien contribuir al debat sobre la creació contemporània. En aquest sentit, no cal pensar exclusivament en grans exposicions que aconseguen un gran ressò mediàtic i de públic, com recentment la mostra dedicada a Salvador Dalí del Museu Reina Sofia de Madrid, sinó també en projectes crucials i indiscutibles en la trajectòria d'un artista, com va ser, per esmentar-ne un exemple, la retrospectiva que la Fundació Tàpies va dedicar a Eulàlia Valldosera l'any 2001. Però no tan sols les exposicions puntuals poden ser mereixedores d'atenció, sinó que el que realment hauríem de perseguir és que les programacions expositives en conjunt arribin a significar-se de tal manera que acabin definint la personalitat del centre.

Quant al comissariat d'exposicions, des de mitjan dècada de 1980 a Catalunya s'ha tingut molt present el seu paper, la seva presència en el context artístic i la seva formació, d'ençà que l'Espai 10 de la Fundació Miró, i posteriorment Espai 13, van començar a encarregar a joves comissaris les seves programacions anuals. Cal sumar a aquella iniciativa inicial la Sala Montcada de la Caixa, L'Aparador de Mollet del Vallès, la Capella de Sant Roc de Valls, Sant Andreu Contemporani, Terrassa Comissariat, la Capella de Barcelona, etc., i també el mateix Programa d'Arts Visuals de l'Oficina de Difusió Artística (ODA) de la Diputació de Barcelona, la qual cosa posa de manifest la importància que des de fa tres dècades s'ha donat al comissariat a casa nostra, però sobretot la rellevància que s'ha donat a la formació i la incorporació de nous comissaris al sistema artístic català des d'un punt de vista professional.

Definir un programa expositiu en el moment actual vol dir no solament programar exposicions per als espais expositius disponibles, com s'havia fet tradicionalment, sinó que s'hi poden incloure nous formats i espais expositius, alguns dels quals ja s'estan explorant i d'altres de possibles encara per descobrir. Si fins fa poc sempre s'associava a les exposicions el possible nombre de visitants presencials, gràcia a Internet i les xarxes socials avui dia podem repensar nous formats expositius, que, per exemple, passin exclusivament per la Xarxa i, en conseqüència, ampliar enormement el nombre de visitants. Si la immensa majoria dels centres ja disposen d'un web propi, un excel·lent vehicle de comunicació, per què no dissenyen un possible programa expositiu destinat a un públic diferent, el públic virtual, que potser no es desplaçarà per visitar el centre, però que potser seguirà les activitats expositives que s'hi generin a través del seu web?

És d'aquesta manera que el nostre web pot completar la seva funció de difusió i generar continguts expositius propis que només es podran «visitar» navegant per la Xarxa. Amb aquesta finalitat, des del Centre d'Art la Panera hem posat en marxa un programa d'exposicions en línia per donar a conèixer els fons del seu centre de documentació.

Atesa la dificultat d'exhibir i manipular les edicions del centre, el format en línia, amb la col·laboració de comissaris externs, ha permès reflexionar sobre els continguts del centre de documentació, la difusió de la seva col·lecció i el nou públic virtual que a partir d'ara haurem de considerar un usuari més del centre. Si la Xarxa obre un ampli ventall de possibilitats, continuar investigant per trobar altres espais on intervenir és, sens dubte, una opció ara per ara encara no esgotada.

Als tradicionals espais patrimonials convertits en espais expositius, com la Capella de Barcelona, la Capella de Valls o la Panera de Lleida, podem afegir-hi aquells espais inhabituals com L'Aparador del Museu Joan Abelló de Mollet del Vallès o el programa Interferències de Terrassa, un projecte deslocalitzat en què les intervencions artístiques es repartien per tota la ciutat. Ambdós exemples deixen entreveure les enormes possibilitats que suposa el fet d'imaginar tot l'espai urbà com un possible espai artístic sobre el qual actuar. Però també hauríem d'entendre aquest «espai urbà» no solament en el seu sentit físic, urbanístic, geogràfic, sinó també social. És en aquest sentit que, a partir de les possibilitats que ofereix una administració local, el fet d'impulsar projectes des de la Regidoria de Cultura que estiguin connectats amb altres regidories, com la de Medi Ambient, Educació, Joventut o Benestar Social, pot ajudar a consolidar propostes de gran pes específic, no tan sols per com poden incidir en la població, sinó pel fet de poder investigar en el disseny de projectes col·laboratius innovadors. Impulsar propostes artístiques que apleguin la participació de recursos de tota mena provinents de diferents regidories des d'un ajuntament és una de les solucions més accessibles i, alhora, riques i innovadores, sobretot en moments de crisi com els que patim.

Per totes les raons esmentades, el comissariat d'exposicions, tant si es preveu des del mateix centre d'art amb el seu personal, com si es recorre a comissaris externs, hauria de tenir en compte que cada cop és més necessari vincular comissariat i educació i mediació per tal de desembocar en propostes col·laboratives que pensin l'exposició com una plataforma, no tan sols per difondre la creació artística contemporània, sinó també com una eina de reflexió crítica sobre el nostre entorn. Així doncs, com més agents hi hagi involucrats, més es podrà incidir en el públic que hi pugui estar interessat.

Laboratoris d'alquímia local: els projectes educatius i la funció social de l'art

CRISTIAN AÑO

El text següent s'organitza en tres eixos. En primer lloc, i com a eix central, s'assaja una aproximació als projectes educatius i artístics, que vol identificar algunes coordenades rellevants en el seu desenvolupament a escala local. Un segon eix parteix d'una qüestió bàsica i urgent entorn de la funció social de l'art: ¿la interrelació entre el context educatiu reglat i l'artístic produeix formes més complexes de retorn social que les que es produeixen quan parlem, només, d'obres d'art? El darrer eix es proposa abordar aquestes qüestions en el marc d'un recorregut històric, que s'estén des del 1998 fins al moment present.

La funció social de l'art és una qüestió rellevant des de la perspectiva dels projectes educatius

L'any 1998 l'Àrea de Cultura de la Diputació de Barcelona va publicar *L'art contemporani des de l'àmbit local. Eines per al disseny i la gestió de programes d'arts visuals*. El llibre, a cura de Florenci Guntín, va comptar amb la participació de professionals vinculats a l'Administració, la gestió cultural, el comissariat i la crítica d'art o la producció artística. Aquest projecte editorial, que naixia d'una proposta del mateix autor, va trobar de seguida el suport de l'Oficina de Difusió Artística (ODA) de la Diputació de Barcelona, que hi reconeixia una bona eina per posar en comú tot un seguit de coneixements i sabers necessaris en la gestió de les programacions d'art contemporani en l'àmbit local. En la introducció del llibre, en parlar del reconeixement de les arts visuals des de la perspectiva de l'administració, dels tècnics i també dels polítics, se subratllava el següent: «Caldrà treballar amb perseverança i amb objectius a mitjà i llarg termini. En aquest recorregut, trobarem el decidit suport de la comunitat artística, que en els darrers temps mostra senyals de preocupació per la problemàtica de la recepció social de l'art, amb l'assumpció dels seus propis excessos i inhibicions».

Sense saber del cert si ens trobem al bell mig del camí o estem arribant al final del termini en la consecució d'aquests objectius, si mirem enrere, allò que demarca amb claredat el pas del temps és el canvi en la manera d'abordar la qüestió de la legitimitat social de la producció artística. Davant un plantejament centrat en la manera com el públic rep el treball artístic, o amb la voluntat d'acotar els excessos i enfrontar-se amb les inhibicions del sector, avui dia focalitzem la qüestió a *problematitzar* la funció social de l'art i, més concretament, quan es posa en relació amb projectes educatius, ens preguntem si en el marc d'aquests projectes podem continuar plantejant-nos la mateixa qüestió.

Es podria caure en la temptació de definir l'horitzó del mitjà termini, en el qual ens trobem a partir dels resultats d'una política de fets consumats, que continua afrontant, erràtica, la mateixa qüestió, sense anar més enllà de voler i no voler donar suport al sector artístic o convertir les arts en punta de llança del prestigi i la innovació, al capdavant entesos com un recurs per al sector turístic i la projecció cap a l'exterior. Aquesta externalització del capital simbòlic a partir de la sobreexplotació de la idea de prestigi, d'excel·lència i d'obra d'art ha anat difuminant la urgència d'un debat sobre la funció social de l'art que la crisi econòmica actual ha posat al descobert com qui obre la caixa de Pandora.

A escala local i treballant des de la proximitat, aquesta qüestió ha estat present en el dia a dia de molts municipis de la província de Barcelona com quelcom que cal negociar de manera contínua amb diferents interlocutors, tant si es tracta de polítics com de la comunitat artística o la ciutadania en tota la seva diversitat. Potser no s'ha fet sempre de manera oberta o sistemàtica; tanmateix, sempre ha estat una qüestió indefugible per als projectes artístics en contextos locals. Perquè aquests contextos es poden entendre com uns ecosistemes socioculturals complexos a petita escala, propicis per acollir o desenvolupar veritables *laboratoris d'alquímia local*, amb temptatives i assajos per actualitzar la resposta a la qüestió de la funció social de la pràctica artística. Uns laboratoris que es presenten com a espais de trobada, des del diàleg, entre l'àmbit artístic i la societat, i de treball en comú i d'intercanvi, com a exercicis de retroalimentació per generar vincles i descobrir i articular complicitats.

Els projectes artístics d'àmbit local tenen l'oportunitat d'esdevenir un recurs per al context, tot impulsant processos de treball que connectin la ciutadania amb el territori i que facin que aquesta ciutadania sigui partícip i constructora de xarxes per reforçar l'ecosistema social. La funció social de l'art que subratllem en aquest article és aquella que, en primer lloc, esdevé un recurs per construir context i ciutadania. El retorn social s'articula amb la producció mateixa d'implicacions i de relacions entre artistes, ciutadans, entitats, administració i territori, les quals s'activarien gràcies als processos

de treball impulsats des d'aquests projectes. Uns processos de treball que apleguen persones i institucions amb rols i posicionaments molt diferents i amb objectius i interessos que poden ser, fins i tot, contraris.

La mediació que genera col·laboració s'entén des d'aquesta construcció d'un espai comú on no s'amaguin les diferències i, al mateix temps, es proposi un procés de treball que reconegui la diversitat que cadascú pot aportar. Les interaccions entre el context educatiu reglat i el context artístic s'entenen sota aquest paraigua d'interacció entre esferes o imaginaris amb cultures, sabers i objectius diferenciats però que, alhora, poden treballar de manera complementària.

D'ençà el 1998, s'han desenvolupat nombrosos projectes que han anat bastint un teixit d'interaccions i sabers, referències que obren vies cap al present, però que, al mateix temps, esborren el seu rastre de la memòria col·lectiva. La desmemòria sobre aquestes iniciatives ens aboca, inconscientment, a reiniciar reflexions i processos de treball, començant des de zero una vegada i una altra. En aquest sentit, les úniques referències a projectes vinculats a la mediació que s'esmenten en el llibre de Florenci Guntín són el Laboratori de les Arts de la Fundació la Caixa i el programa educatiu d'Experimentem amb l'Art.¹

Tradicionalment, les institucions artístiques i els departaments o regidories de cultura sempre han estat interessats a oferir visites dinamitzades i recursos en l'àmbit educatiu. Això és degut, segurament i en part, al fet que l'escola és un interlocutor fàcil de localitzar i acostumat a «consumir» activitats ja organitzades, amb la qual cosa la institució artística té un aliat per millorar fàcilment el nombre de visitants i reforçar, així, la seva legitimació pública. Tanmateix, els projectes educatius, més enllà de ser un servei, tenen el potencial d'esdevenir espais de mediació entre el context educatiu reglat, les institucions artístiques i un territori determinat. Com hem apuntat més amunt, són l'oportunitat per articular els contextos de les nostres localitats com uns veritables laboratoris d'alquímia local.

Breu genealogia i ADN en codi obert de projectes educatius rellevants (1998-2014)

Un recorregut breu per aquestes iniciatives des de l'any 1998 fins ara permet recuperar algunes propostes interessants i observar trets i maneres de fer molt vigents encara avui. Un recull que, a manera d'itinerari, pot servir per reconèixer una zona de contacte i de col·laboració entre el context edu-

1. Experimentem amb l'Art: <http://www.experimentem.org>.

catiu i l'artístic, des d'on s'albiren tant oportunitats com problemàtiques que hi estan associades.

Durant la temporada 1999-2000, el Centre Cívic de Sant Andreu va desenvolupar el Programa Art i Educació, conduït per Experimentem amb l'Art. Vinculades a les exposicions, es van fer visites dinamitzades amb escoles i, aquell mateix any, es va organitzar una taula rodona dirigida a mestres que, amb el pas del temps, es convertí en una de les jornades d'Art i Educació més significatives del context artístic català de casa nostra. Juntament amb aquesta voluntat de reflexió i difusió per enriquir el camp d'actuació, allò que interessa subratllar és que els resultats de les visites dinamitzades eren objectes que posteriorment es reunien en una exposició a les sales del mateix centre cívic.

El Laboratori de les Arts de l'Obra Social "la Caixa" va estar en funcionament des del 1987 fins al 2008 i va esdevenir un referent imprescindible en l'educació artística. *Districte 3*, un dels projectes que es van engegar des d'aquest marc, es va posar en marxa l'any 2002 i, encara que es va desenvolupar des de CaixaForum, es va desplegar segons una lògica local i va establir relacions amb el districte que acull les instal·lacions del museu: Sants-Montjuïc, el districte 3 de Barcelona. Es tracta d'un projecte en què alumnes de tercer i quart d'ESO van explorar durant tres mesos el districte, acompanyats d'un educador (Jordi Ribas) i dos fotògrafs (Tanit Plana i Marc Coromina), i van acabar desenvolupant diferents reportatges que, finalment, es van mostrar en l'exposició *Districte 3: una mirada jove al barri*² al CaixaForum.

L'any 2002 també es va desenvolupar el projecte educatiu *Tan a prop, tan lluny*, conduït per l'artista educadora Montserrat Cortadellas en col·laboració amb els alumnes de l'escola i l'institut de Calaf.

Tan a prop, tan lluny va ser seleccionat en una convocatòria pública organitzada per Idensitat,³ una plataforma de producció que s'havia creat feia dos anys i que encara segueix en actiu. Encapçalat per Ramon Parramon, el projecte d'Idensitat va néixer amb l'objectiu de generar oportunitats d'intersecció entre l'espai social i els processos de treball artístics. L'impuls i la producció de projectes al llarg de tots aquests anys l'han convertit en un referent per ajudar a consolidar en l'imaginari col·lectiu, sobretot de la comu-

2. PDF de l'article publicat en la revista *Protagonistes, ja* (núm. 18), editada per l'Associació Diomira, sobre el projecte *Districte 3: una mirada jove al barri* de la Fundació la Caixa i l'exposició final al CaixaForum. <http://www.diomira.net/revistes/pja/pdf/p18/18p011.pdf>.

3. Podeu consultar un resum del projecte en la pàgina web d'Idensitat: <http://www.idensitat.net/ca/id2-idensitat-calaf-barcelona-sp-1635460799/428-cortadellas>.

nitat artística i cultural, la certesa que altres formats i formes de producció artística són possibles. Aquesta tasca ha contribuït a normalitzar l'existència de pràctiques artístiques centrades en el procés, i no solament en la producció d'obra d'art, com ara pràctiques col·lectives, treball sobre el terreny amb la realització de cartografies, mapats, caminades i derives, intervencions a l'espai urbà, l'espai públic i l'esfera social, formats i formes en què es facilita una nova racionalitat entre creadors, Administració i ciutadania. Totes aquestes pràctiques es basen en la cooperació i els processos col·laboratius per facilitar les relacions horitzontals, que és on té lloc el treball en comú.

El 2004 es va presentar l'*Agenda 21 de la cultura*,⁴ fruit d'una iniciativa que va néixer a rebuï del Fòrum Universal de les Cultures gràcies a un conjunt de ciutats i governs locals que proposaven principis, compromisos i recomanacions entorn de la cultura. Aquest document proposa, des de la política cultural, donar més centralitat a la cultura en el marc local, en què es fa present gràcies a la seva transversalitat, tant en l'àmbit de la governança com pel que fa al conjunt de la societat. S'hi reivindica una participació activa i creadora de la ciutadania, també en la producció cultural i artística, que permeti produir col·lectivament imaginaris i vincles amb el context. En la seva proposta de compromís número 38, l'Agenda 21 de la cultura expressa amb claredat allò que demana als governs locals: «Generar instàncies de coordinació entre les polítiques culturals i educatives, tot impulsant el foment de la creativitat i la sensibilitat, i la relació entre les expressions culturals del territori i el sistema educatiu».

Encara l'any 2004, es va inaugurar el Centre d'Art la Panera a Lleida.⁵ La seva condició perifèrica, lluny dels contextos metropolitans, va propiciar que els serveis educatius fossin, des dels inicis, la punta de llança per establir vincles locals, una xarxa amb el territori, primer a través de la comunitat educativa i, després, mitjançant altres iniciatives de treball participatiu. A poc a poc, la Panera va esdevenir un recurs per a la comunitat educativa, que treballava a partir dels seus interessos i les seves necessitats. Així, es va convertir en un catalitzador d'una política cultural i educativa amb capacitat de retornar a l'ecosistema cultural i educatiu de la ciutat un valor afegit, i no solament en clau artística.

Un any després, el 2005, A Bao A Qu va engegar el programa Cinema en curs,⁶ amb tallers dissenyats des d'una dinàmica de treball per integrar

4. Agenda 21 de la Cultura: <http://www.agenda21culture.net/index.php/ca/?lang=ca>.

5. Centre d'Art la Panera: <http://www.lapanera.cat/home.php?op=50&module=editor>.

6. Web del projecte: Cinema en curs d'A Bao A Qu: <http://www.cinemaencurs.org>.

la creació cinematogràfica a l'aula, en sintonia amb les necessitats curriculars i proposant espais de formació per als mestres. Aquell mateix any, un altre col·lectiu, Teleduca, va desenvolupar *Recuperem la nostra història recent*, un procés de treball amb un enfocament centrat en els processos col·laboratius i el treball en xarxa.⁷ Fruit d'una demanda de l'Ajuntament de Castellet i la Gornal (Alt Penedès) a l'Àrea d'Educació de la Diputació de Barcelona per millorar la cohesió social al municipi, el projecte va tenir com a punt de partida la recuperació de les històries familiars del grup d'alumnes de cicle superior de primària (cinquè i sisè) del Centre d'Educació Infantil i Primària (CEIP) Montanyans. També es van vincular altres cursos, així com els avis i les àvies del municipi, en una proposta complexa que, gràcies al treball en xarxa, articulava interessos diversos, enfocats tant als aprenentatges com als valors treballats a partir del servei a la comunitat. Aquest plantejament va rebre el nom d'Aprenentatge Servei (APS).

L'APS s'ha anat consolidant com una pràctica referent en l'àmbit educatiu, amb un plantejament transversal des del qual es treballa creant xarxa amb agents diversos del teixit social d'un territori determinat. L'APS és un instrument que, atès el caràcter programàtic des del qual l'han impulsat diverses institucions,⁸ es podria reconèixer com una política, talment com ho seria la Llei de barris que, en alguns casos, també ha esdevingut el marc idoni per desenvolupar projectes educatius transversals i vinculats al territori. És el cas, per exemple, de projectes com l'*Open-roulotte* de la cooperativa LaFundició,⁹ desenvolupat entre els anys 2008 i 2009 a Ripollet.

En el marc d'aquesta genealogia, val la pena recordar la posada en marxa del projecte Creadors en Residència¹⁰ el 2009. Impulsat per l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) en col·laboració amb el Consorci d'Educació, aquest programa va prendre com a punt de partida el model anglès dels *Creative Partnerships* i proposava la residència de creadors de disciplines diverses (arts visuals, teatre, dansa, etc.) en una aula d'institut. S'hi desenvolupa, juntament amb els alumnes, un procés de creació que, segons el tarannà de l'artista, els converteix en assistents privilegiats o en cocreadors del projecte. Els resultats dels processos es mostren tant a les escoles com en un equipament artístic que, en les darreres edicions, ha estat el Centre d'Art de Barcelona, a la fàbrica de creació Fabra i Coats.

7. Teleduca: <http://www.teleduca.org>.

8. www.aprenetgeservei.org.

9. Accés al post del projecte Open-roulotte en el web de La Fundició: <http://www.lafundicio.net/?p=85>.

10. Creadors en residència: <http://www.enresidencia.org>.

El mateix any es van iniciar les activitats del Centre d'Art de la ciutat de Vic, que es va inaugurar definitivament el 2010. L'ACVIC té com a eix central l'art, l'educació i el territori. Els diversos programes desenvolupen una aproximació des de la recerca, la producció, la difusió i la formació entorn de l'art i la pedagogia, entesos, en un sentit ampli, com a facilitadors de la construcció de vincles amb el territori i amb el seu teixit social. Tanmateix, de tots els projectes significatius, volem subratllar-ne un que es va posar en marxa l'any 2011, el programa Art i Escola,¹¹ del qual destacarem només alguns aspectes rellevants per a aquest article, atès que en altres pàgines d'aquesta publicació ja se'n parla de manera més detallada.

Art i Escola pot generar la falsa impressió que es tracta d'una proposta modesta, ja que no s'hi fa cap convocatòria adreçada als artistes professionals, i es pot caure en la temptació reduccionista de considerar-la un mer «assumpte educatiu». Ben al contrari, aquest projecte permet assenyalar algunes coordenades rellevants en la construcció de la zona de contacte i col·laboració entre l'àmbit educatiu reglat i la institució artística.

El procés de disseny del projecte, fruit d'un diàleg i d'un codisseny entre l'ACVIC i el Centre de Recursos Pedagògics (CRP) d'Osona, permet una negociació equilibrada en què es veuen representades les perspectives i els interessos de totes les parts involucrades: el Centre d'Art, el CRP, escoles, mestres, alumnes i entitats culturals col·laboradores. El resultat és una proposta flexible, adaptable a la multiplicitat de situacions de les escoles i instituts, amb el grau d'implicació negociable, però amb una estructura general clara. Gràcies a aquest treball negociat i en xarxa, l'ACVIC i el seu programa Art i Escola emergeixen com un recurs per a la comunitat educativa i, per tant, per al territori. Així, el centre d'art consolida una posició de legitimitat articulada amb claredat i eficàcia entorn d'un retorn social que va més enllà del sector artístic.

Formulacions educatives en la funció social de l'art: components genèrics i combinacions específiques

La varietat de situacions des de les quals s'han produït els projectes descrits i la diversitat d'agents implicats i impulsors, des d'entitats o col·lectius autònoms fins a polítiques i programes institucionals, regidories o

11. Programa Art i Escola en el web d'ACVIC: <http://acvic.org/ca/interferencies-pedagogiques/art-i-escola/1355-art-i-escola-03>.

equipaments d'art, reforcen la idea que aquests laboratoris d'alquímia local són fruit de processos fets a mida. La combinació de factors s'articula des d'una lògica de proximitat i de diàleg entre les parts. Per tant, tot i que es parteix d'un ADN genèric, l'experimentació es resol a partir de solucions particulars.

Projectes com el programa Art i Educació del Centre Cívic de Sant Andreu, *Districte 3* o *Tan a prop, tan lluny* de Montserrat Cortadellas, ja assenyalaven fa més de deu anys que la construcció de relacions sòlides i sostenibles entre participants en el marc d'un projecte educatiu requereix un llarg recorregut, un procés de recerca i l'elaboració d'uns resultats finals a partir d'una mirada pròpia dels alumnes i, finalment, la comunicació pública en forma d'exposició, que obre un espai de retorn al territori. Així, el projecte es desplega segons la lògica local d'establir relacions fermes amb totes les entitats participants i, sobretot, converteix els nens i les nenes en veritables subjectes polítics, és a dir, en ciutadans i ciutadanes amb capacitat per produir els seus propis imaginaris i posar-los en circulació a través d'un espai expositiu.

Per generar impacte a escala local i consolidar un retorn que legítimi la funció social de la pràctica artística, no es pot comptar només amb la intensitat d'un projecte, sinó que cal treballar sota l'aixopluc i la complicitat d'un marc d'acció més programàtic i estructural, que n'asseguri la continuïtat i la sostenibilitat. Tot això s'ha de posar en relació amb un teixit social determinat, una ciutadania i un context que troben, en l'àmbit local, la dimensió de proximitat necessària per desenvolupar un treball sobre el terreny des d'una perspectiva política. Models de treball com Idensitat, referents programàtics com Agenda 21 de la Cultura o les polítiques artístiques i educatives decidides que hem esmentat en aquest article i que han dut a terme centres d'art com la Panera i l'ACVIC o regidories d'alguns ajuntaments serveixen per recordar que en l'àmbit local cal treballar tant en l'àmbit de polítiques i programes com a partir de projectes i accions específics. A més, l'existència d'aquests marcs facilita treballar transversalment a partir del treball en xarxa per tal de crear un tipus de col·laboracions que vagin més enllà del mer fet de compartir recursos i que afrontin la coproducció de projectes, com planteja el model impulsat per l'APS.

La intersecció entre l'àmbit artístic i el context educatiu reglat amaga una problemàtica difusa, que sol emergir al final dels processos de treball i que reforça els posicionaments específics i diferenciats: les diferències de cultura, d'objectius, de ritmes i de sabers. Les propostes dissenyades per treballar dins del context educatiu reglat, com ara Cinema en curs; les col·laboracions de llarg recorregut, com els projectes esmentats; les mateixes

accions de la Panera, o el treball en xarxa que proposa relacions de poder horitzontals, com en el cas d'Art i Escola, són propostes d'escala local que negocien en interseccions viables entre el context artístic i l'educatiu i que assegurin una experiència positiva per a totes les parts implicades.

Aquests projectes posen en contacte imaginariis, metodologies, ritmes i objectius d'universos diferenciats. Aquesta situació propicia que emergeixin maneres de fer més riques i complexes disposades a inocular hàbits més democràtics, col·laboratius i crítics a les institucions i les seves dinàmiques. Així mateix, obren la possibilitat de generar transformacions tant en les comunitats que hi participen com en les institucions i es converteixen en generadores d'un retorn social més enllà de l'experiència individual i estètica. S'acompleix, així, una funció d'alquímia social a escala local que fa més densos, diversos i crítics els imaginariis col·lectius i crea noves relacions i vincles entre les persones, les institucions i el lloc on habiten. Però aquests projectes ens recorden, sobretot, que som subjectes polítics, és a dir, ciutadans i ciutadanes amb dret a ser representats i a participar en la producció de democràcia cultural, objectius propis de les polítiques culturals i de la funció social de l'art assolits mitjançant un projecte educatiu.

Acció local: casos

El Prat de Llobregat: /UNZIP Arts Visuals al Prat

/UNZIP ARTS VISUALS AL PRAT

Què és /UNZIP?

Des de fa anys el Departament de Cultura de l'Ajuntament del Prat de Llobregat impulsa el programa d'arts visuals, un conjunt d'accions dirigides principalment a promoure un desenvolupament crític de l'activitat artística local posant-la en relació i establint ponts tant amb la ciutadania del Prat com amb sectors productius i àmbits del coneixement vinculats a la creació visual (art contemporani, disseny, comunicació, educació i pensament).

El 2012 l'equip tècnic de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament del Prat de Llobregat i membres de l'Associació d'Amics de l'Art del Prat van redactar el projecte de dispositiu /UNZIP amb el doble objectiu de recollir aquestes línies de treball del programa d'arts visuals de la ciutat i redefinir, optimitzar i visualitzar l'encàrrec de l'equip del projecte d'arts visuals del Centre d'Art Torre Muntadas.

/UNZIP és el dispositiu de suport i mediació de les arts visuals al Prat. Entenem per dispositiu un conjunt de projectes, infraestructures i recursos que s'articulen amb el fi de generar una sèrie d'accions i d'oferir serveis relacionats amb la mediació i el suport a la creació de les arts visuals a la ciutat del Prat de Llobregat. El formen el conjunt d'agents municipals que desenvolupen aquest tipus de propostes a la ciutat. El dispositiu l'articula l'equip del Centre d'Art Torre Muntadas, que desenvolupa el seu propi projecte de suport i mediació i que ofereix al mateix temps suport i coordinació a la resta de projectes.

L'Associació d'Amics de l'Art del Prat és una entitat de vocació pública i sense ànim de lucre fundada el 1995 que va agrupar diverses iniciatives de formació artística que hi havia en aquell moment a la ciutat, algunes de les quals, com l'Escola de Dibuix i Pintura, s'iniciaren el 1975. Des d'aleshores, l'Ajuntament i l'Associació mantenen un conveni de col·laboració amb l'objectiu d'oferir a la ciutadania espais de formació i difusió relacionats amb les arts visuals i plàstiques.

Avui, aquesta col·laboració es concreta en el desenvolupament del projecte de l'Escola d'Arts del Prat i en l'articulació d'aquest dispositiu de suport i mediació de les arts visuals al territori.

Els objectius d'UNZIP són els següents:

- Afavorir l'accés de la ciutadania a les pràctiques artístiques com una eina per al seu desenvolupament i una via per al desenvolupament de la comunitat.
- Fomentar accions de suport a la creació en connexió amb la ciutadania.
- Promoure el desenvolupament de projectes d'arts visuals que es vinculin amb el context de la ciutat.
- Oferir una xarxa articulada d'espais de difusió dels projectes artístics.
- Promoure estratègies de comunicació eficients que apropin les accions del projecte a la ciutadania.

Organització

L'equip d'UNZIP està format pels diferents agents municipals que desenvolupen el programa d'arts visuals de la ciutat. La responsable de coordinar aquests agents és la tècnica d'arts visuals del Departament de Cultura.

- Centre d'Art Torre Muntadas: punt de referència de la creació visual de la ciutat, des d'on s'articula el dispositiu de suport i mediació, es programa la Sala d'Art Josep Bages i es dona suport –i es coordinen– als altres projectes artístics de la ciutat. L'equip el formen quatre persones: tres membres de l'Associació d'Amics de l'Art del Prat i la tècnica d'arts visuals de l'Ajuntament de la ciutat.
- Centre Cívic Jardins de la Pau: centre que desenvolupa un projecte de formació i suport a la creació fotogràfica, amb un programa de cursos de fotografia i un projecte de suport als fotògrafs emergents, d'una banda, i que programa una sala d'exposicions fotogràfiques, de l'altra. L'equip és format pel director del centre cívic i el dinamitzador responsable del projecte de fotografia.
- La Capsa: centre de creació musical que implementarà un projecte vinculat a l'art sonor i a l'audiovisual a partir del 2015. L'equip el

conformen la directora de La Capsa i un dinamitzador del projecte d'arts visuals.

- Centre Cívic Sant Jordi - Ribera Baixa: centre que desenvoluparà un projecte d'art i comunitat a partir del 2015. Formen l'equip la directora del centre cívic i un dinamitzador del projecte d'arts visuals.
- Biblioteca Antonio Martín: des del 2013 la biblioteca municipal ofereix el programa expositiu *Modulacions*, adreçat a joves o col·lectius juvenils de la ciutat perquè donin a conèixer els seus projectes artístics. És un projecte transversal format per l'equip de la biblioteca (la direcció i un dinamitzador), l'equip de Torre Muntadas i una tècnica del Departament de Joventut.

Projectes

Suport a la creació

/UNZIP inclou tota l'acció de suport i assessorament al col·lectiu de creadors visuals locals, com ara assessories, cessió d'espais o materials, formació especialitzada (jornades de suport i creació, tallers de fotografia, imatge digital i artesania, monogràfics específics, etc.) o activitats de visibilització dels artistes a la ciutat. També es promouen dues convocatòries obertes de projectes i d'exposicions (la Convocatòria d'exposicions de la Sala d'Art Josep Bages i la Convocatòria de projectes de producció) i s'incentiva la participació dels artistes locals en el seguiment dels projectes. Cada any, es convoca la Trobada d'arts visuals, un espai de reflexió i de propostes col·lectives, per abordar projectes compartits entre els diferents agents de les arts visuals al territori i exposar idees, necessitats i propostes que sorgeixin des de la ciutadania.

Mediació

Aquest projecte recull les accions que tenen com a objectiu principal establir espais de pensament, actitud i aprenentatge crític en tres direccions: artistes, comunitat i la pròpia. Actualment, hi ha en marxa aquests projectes educatius: *Art en família* (cicle d'activitats per gaudir de l'art a través del joc), *Tertúlies d'art «Jo pinto»* (xerrades sobre pintura a partir de presentacions dels treballs d'artistes pratencs), activitats per a grups escolars de primària i secundària (sessions d'aproximació crítica a la sala d'exposicions) i *Modulacions* (projecte adreçat a joves entre catorze i

vint-i-dos anys que s'articula mitjançant el disseny d'una exposició a la biblioteca).

Producció i difusió

/UNZIP treballa a partir de tres línies clares d'intervenció: els espais expositius que acullen propostes d'arts visuals, els projectes artístics a l'espai públic i un projecte de documentació dels processos i accions en l'àmbit de les arts visuals.

La ciutat disposa dels espais expositius d'arts visuals següents: la Sala d'Art Josep Bages del Centre d'Art Torre Muntadas (art emergent contemporani), la sala d'exposicions del Centre Cívic Jardins de la Pau (fotografia), la sala d'exposicions Centre Cívic Sant Jordi - Ribera Baixa (exposició anual relacionada amb els projectes del centre) i la sala d'exposicions de la biblioteca (*Modulacions*, projecte d'art jove).

A l'espai públic, /UNZIP duu a terme diferents accions a partir dels projectes de producció seleccionats i dona suport a algunes iniciatives ciutadanes.

Un dels objectius principals d'/UNZIP és documentar els seus processos de diverses maneres mitjançant textos, vídeos o fotografies. Cada equipament desenvolupa aquesta tasca amb relació als seus recursos i eines de comunicació obertes (blogs i xarxes socials). L'equip articulador d'/UNZIP ordena tota aquesta documentació en la publicació en línia *Descompressions*, que es pot trobar en el web.

Comunicació

/UNZIP disposa de les eines de comunicació digital següents que s'interrelacionen amb les eines del Departament de Cultura i les eines de cada equipament cultural: un web informatiu del dispositiu (www.unzip.elprat.cat), Facebook i Twitter, xarxes socials per generar comunitat amb els creadors visuals i persones interessades en la creació visual i, finalment, Flickr, Youtube i Vimeo, per documentar les accions i els processos de treball del dispositiu.

Pressupost d'activitats

El pressupost d'/UNZIP és íntegrament municipal i es distribueix als diferents equipaments que desenvolupen el programa d'arts visuals de la ciutat.

El pressupost anual d'activitats és aproximadament de cinquanta mil euros. El Centre d'Art Torre Muntadas gestiona una partida de vint-i-dos mil euros i la resta del pressupost es distribueix entre els diferents equipaments culturals membres del dispositiu /UNZIP.

Una reflexió sobre la pràctica de la mediació

Des que es va posar en marxa /UNZIP, la idea de mediació ha estat un dels eixos del plantejament i l'acció del dispositiu. Entenem la mediació en un sentit estricte de la paraula quant a la necessitat de generar espais de negociació en els quals s'obrin possibilitats de connexió i es desvetllin relacions socialment productives.

Assumim la necessitat de mediació en la mesura que assumim l'existència d'un conflicte, o un desacord, entre les pràctiques artístiques contemporànies i la vida de les persones que habiten l'espai cultural d'una ciutat com la nostra. No entenem aquests conflictes com quelcom que s'hagi d'evitar, sinó com situacions ideals des de les quals cal construir espais pedagògics crítics.

Ens agrada partir de la idea plantejada per Carmen Mörsch, que quan era responsable de les accions d'educació de la Documenta 12 va definir la tasca de mediació en la institució artística com una amistat crítica.

D'aquesta manera, mirem de fugir d'alguns clixés que s'han anat construint al voltant de la mediació o dels projectes educatius en un context artístic, com, per exemple, la «necessitat d'apropar la ciutadania a l'art, de generar nous públics o d'aconseguir l'alfabetització artística de la ciutadania». Totes aquestes situacions assumeixen una posició inamovible i inequívoca de l'art contemporani, a partir de la qual la funció de la institució esdevé una tasca similar a l'adoctrinament, quasi a l'evangelització, per tal de fer créixer tant com pugui una comunitat de fidels locals.

Aquesta posició crítica, i alhora amical, ens permet reconèixer els desitjos i els conflictes que graviten al voltant de l'art i mirar d'obrir espais de relació que, lluny d'evitar la visualització de les dissensions, planteja una negociació permanent entre totes les parts afectades en cada cas. Parlem d'espais de relació que ofereixin un enriquiment personal en totes aquestes persones que hi participen i que alhora afectin la institució, modificant-la permanentment, modelant-la.

Les accions que engegem en aquest sentit són fruit de l'observació permanent d'aquests desitjos, les quals provoquen situacions que no sempre són fàcils de resoldre; però intentem sempre tenir una atenció especial per

la cura i el respecte. Mediació és també l'acció de posar-nos enmig, físicament, des del coneixement situat, i, per tant, amb una clara dimensió política i *performativa*.

Precisament perquè considerem artístic un espai com un espai pedagògic de primer ordre, entenem cada una de les accions que hi portem a terme com un espai per a l'intercanvi, la crítica, l'aprenentatge i el debat.

Òbviament, intentem, en la mesura que es pugui, evitar el plantejament ingenu de pensar que podem donar cabuda a tots els desitjos i abordar tots els conflictes. En aquest sentit, establim criteris que posen en relació els nostres recursos amb la dimensió del nostre context i amb les directrius que marquen les polítiques culturals definides pel consistori. Aquests criteris es defineixen a partir d'un treball dialògic permanent (de planificació, gestió i valoració) entre les diverses persones que, des de posicions diverses, articulem el dispositiu, i també des d'espais de participació directa de la ciutadania (assemblees, trobades, espais de treball i acompanyament de projectes, tertúlies, reunions individualitzades, etc.).

Terrassa: Interferències (2003-2011)

SUSANA MEDINA

El context

Terrassa, la quarta ciutat més poblada de Catalunya, amb dos-cents quinze mil habitants, es troba a la comarca del Vallès Occidental, a uns vint quilòmetres de Barcelona, i és coneguda per un festival de jazz que s'ha convertit en un referent després de trenta-tres edicions. Si hem de fer cas de la Viquipèdia, a Terrassa, la cultura és el jazz i l'esport, l'hoquei herba. La cultura popular i tradicional és intensament viva gràcies a més de cinquanta entitats que la dinamitzen. En matèria de cultura contemporània, la ciutat gestiona, juntament amb la Generalitat de Catalunya, el Centre d'Arts Escèniques de Terrassa (CAET), des d'on s'organitza el Terrassa Noves Tendències (TNT). El 2003 es va crear el departament municipal unipersonal d'Arts Visuals, conegut com a Terrassa Arts Visuals. Aquest departament gestiona i programa els tres espais expositius dedicats a les pràctiques artístiques contemporànies (Sala Muncunill, EspaiDos i Casa Soler i Palet), amb una programació autònoma, estable i professional, i va organitzar els cicles Processos Oberts (2004-2007) i Interferències (2003-2011). Des del 2009, produeix la convocatòria pública Terrassa Comissariat per a curadors emergents, juntament amb el cicle Art Terrassa de difusió dels artistes locals.

El cicle

Interferències (2003-2011) va ser un cicle de pràctiques artístiques contemporànies que va néixer el 2003 com una ocasió singular per apropar les darreres tendències de les pràctiques artístiques als diferents públics de la ciutat. Atorgava un protagonisme especial a la creació emergent que treballava al voltant de la innovació i de l'experimentació, alhora que oferia a la ciutadania les eines necessàries per a la seva comprensió crítica.

Treballava amb l'objectiu de difondre la creació contemporània i apropar-la a la ciutadania, impulsar el treball d'un curador o curadora diferent

anualment, donar una especial rellevància a la relació entre l'art i l'educació i incloure la imatge gràfica de cada edició com una proposta artística de ple dret. En aquest sentit, *Interferències* va guanyar dos premis Laus en les edicions del 2006 i el 2008, amb *Peces per a un puzzle urbà*, a cura de Manuel Segade amb imatge de Run Design, i *Sales de lectura*, a cura d'Amanda Cuesta amb imatge d'Evillove.

Les bases

Les bases des de les quals s'articulava funcionalment *Interferències* eren essencialment:

- Difusió de la tasca de comissariat: mitjançant la invitació a un curador o curadora col·lectiu diferent per cada edició que apostés per la innovació i repensés l'activitat artística per convertir-la en una experiència de coneixement crític envers l'art actual.
- Visibilització del treball dels artistes que investigaven nous relats i nous formats. Es donava el seu espai propi a les pràctiques treballades des de Terrassa i per artistes locals.
- Apropament de les pràctiques artístiques contemporànies i emergents a la ciutadania terrassenca. Hi tenien cabuda totes les expressions artístiques, des del disseny gràfic, la polipoesia, els visuals i mapatges, l'art digital i fet amb noves tecnologies, l'animació, la música, etc. Per això, les activitats d'*Interferències* no eren solament expositives, sinó d'investigació pedagògica i d'experiència vivencial.
- Descentralització de l'oferta d'exhibició de l'art contemporani a la ciutat gràcies a espais no necessàriament dedicats a l'exhibició. Les diferents activitats i exposicions tenien lloc en diversos temps, registres i espais i es diversificava l'experiència estètica per enriquir-la i posar-la en diàleg amb els públics heterogenis, atenent les especificitats que conformen l'entramat social i cultural de la ciutat de Terrassa.
- Disseny d'una proposta pedagògica per a centres docents per tal d'incidir molt especialment en la creació de públics.
- Inclusió de la imatge gràfica del cicle d'un dissenyador local, com una proposta artística més, materialitzada, com la resta, en una exposició.
- Edició d'una publicació que permetés expandir editorialment el projecte.

Les edicions

Interferències '03 *Pratiques artistiques contemporànies*. A cura de Manel Clot

Amb: Daniel Riera, Patrícia Dauder, Gustavo Marrone, Juanjo Fernández, Javier Peñafiel, Àlex Gifreu, Gifreu & Peñafiel, Around, Espai Net Screening i videografies de Martí Anson, Pau Arregui, Carles Congost, Cova Macías, Jordi Mitjà, Julia Montilla, Joan Morey, Mabel Palacín, Daniel Riera, Freestyle, Suite, Lluç Massaguer.

La primera edició del cicle considerava un assaig cartogràfic o mapa actiu d'un territori en expansió i discussió, que mostrava tant els diversos elements que l'integraven com els mecanismes i les possibilitats de la seva interacció. Tenia en compte un context de creació en què la transversalitat de temes i àmbits, la presència fonamental de la imatge i les seves múltiples lectures, la reformulació de la idea de cultura visual, l'atenció preferent als recursos tecnològics recents i les seves derivacions polítiques, i la creixent socialització de les produccions, constituïen alguns dels principals eixos del concepte que va treballar Manel Clot. Aquesta primera edició va tenir una durada de tres mesos i es va materialitzar amb exposicions, intervencions sonores, activitats electròniques, espais de consulta web, recull d'edicions i catàlegs, seccions de revista, treballs de disseny gràfic, intervencions lingüístiques en tanques publicitàries al carrer, programació de vídeo a la televisió local i una sèrie de converses i presentacions públiques.

Interferències '04 *L'instant. L'ara que ja no*. A cura d'Experimentem amb l'Art (Cristian Año i Lúdia Dalmau)

Amb: Gonzalez X, Núria Solsona, Mariona Moncunill, Diego Bruno, Toni Crabb, Santi Venckus, Jordi Cuyàs, Juande Jarillo, Eduard Escoffet, Carles Sora, Lydia Cazorla.

La segona edició es va articular a partir d'un eix conceptual que defugia els llocs comuns dels discursos propis de les pràctiques artístiques i pretenia reflexionar al voltant de la distància entre l'art i la societat. L'interès s'allunyava del missatge i de la seva autoreferencialitat i se centrava en l'acte de recepció i de consum del producte artístic. Es va donar prioritat a construir un context d'exposició proper als públics no habituals i a facilitar que els lligams amb les obres es poguessin establir a partir d'experiències personals de l'espectador, per, d'aquesta manera, ajudar en la lectura d'allò que s'hi exposava. Paral·lelament, es va proposar una acció participativa que va

acompanyar el cicle i que es va anomenar *Àlbum d'instants*, a partir de la qual es va oferir una experiència pedagògica per a públics diversos.

Interferències '05_*Posar en joc*. A cura de Teresa Rubio i Ana Urdàiz

Amb: David Bestué i Marc Vives; Ignacio Uriarte; Manel Quintana; Steon; Toni Subirà; Laboratorium; TapaDura; Mushaboom Design; Lúdia Dalmau; Toni Riera; 1, 2, 3, Picaparet; Àngel Mejias; Luís Sanchón; Don Simon y Telefunken; The Movidas; Animac Mòbil; Artechido; Mireia C. Saladrígues.

La tercera edició defensava una actitud envers l'experiència quotidiana. Davant la previsibilitat del dia a dia, el cicle proposava tornar a pensar l'activitat quotidiana i redefinir-la, i fer front a la passivitat i a les inèrcies generades per les rutines. El projecte s'immiscia en el decurs de les diverses facetes de la vida diària per alterar-les, ironitzar-hi sobre elles i transgredir-les. La feina, la casa, la compra, l'imaginari col·lectiu, els codis visuals compartits, tot això que construeix la nostra vida quotidiana o en forma part va ser revisat, reciclat i reconvertit als espais expositius amb la intenció de treure'ls de la seva rutina i proposar-los de nou en joc.

El projecte plantejava diferents exposicions en espais diversos, projeccions de peces escollides del festival d'animació Animac al Cinema Catalunya i concerts amb instruments de joguina a Facktoria d'Arts, una reconeguda sala de concerts de la ciutat.

Interferències '06_*Peces per a un puzle urbà*. A cura de Manuel Segade

Amb: Sergi Botella, Aggtelek, Joan Saló, Anna Garcia-Pineda, Xavi Roca Connétable, Participació de Francesc Abad, Gabriel Verderi, Mireia Saladrígues, Jordi Fernández (Amics de les Arts), Votox.

La quarta edició investigava sobre les formes que no coincidien necessàriament amb la identificació col·lectiva majoritària de ciutat. Es tracta de segments desmembrats, però que alhora mantenen un pols actiu en l'elaboració de l'experiència i del sentit de la ciutat mateixa. *Peces per a un puzle urbà* va proposar atendre aquelles comunitats socials que van desenvolupar uns sentits concrets, una tradició pròpia, però que no havien adquirit la carta de naturalesa que les legitimava en un nivell de ciutadania de primer ordre. Eren els «no» de la cultura urbana: les peces que faltaven en el disseny perfecte o la idea acabada que cada veí i veïna estructura de la seva pròpia ciutat. Unes peces que, tot i que s'hagin després del puzle, encara poden generar alguna cosa si es reincorporen al context.

La idea consistia a concentrar en tres línies de treball i investigació els esdeveniments que tindrien lloc. D'una banda, el projecte atenia tres d'aquestes comunitats en certa manera invisibles: la dels artistes vinculats als nous comportaments artístics, la referida a la cultura juvenil del carrer i la que feia referència a la invisibilitat que les institucions que administren el poder volen combatre.

Interferències '08_*Sales de lectura*. A cura d'Amanda Cuesta

Amb: Joan Saló, Alex Reynolds, eART, Enrique Radigales, Sira Pizà i Laura Cardona, Evil Love, Luz Broto, Mariona Moncunill, Zink Tank.

Interferències '08 va girar al voltant de diversos espais de lectura on s'es-cenificava el caràcter textual, contextual i intertextual de l'art. Va posar en primer plànol els mecanismes bàsics de construcció, interpretació i lectura de la imatge i va fomentar la llegibilitat del marc referencial en el qual es produïa art en aquell moment.

Interferències '09_*Terrazza Tropical*. A cura de Lluç Mayol

Amb: Blitzmambo, Les Salonnières i Stitch 'n Bitch, Todojunto, Ateneu Candela i Terrassa Escola Municipal d'Art, La Fanzinoteca Ambulant, Adicciones porquesí, Apa-apa còmics, Borobiltxo libros, Save As... Publications, Ateneu Candela, Descord, inDirecte, Love Pili i Terrassa Acció Creativa, Fanzins: Blitzkrieg Bop, Borkösmic, Escola de Sirenes, Sodoma y camorra, Terrazza Tropical, Trenc, Trepidación, Tutti Frutti, Villa Triste, Yeah!, etc.

El títol d'aquest projecte fa referència a un fanzín editat a la dècada de 1990 a Terrassa que es titulava *Terrazza Tropical*, i en el qual van participar nombrosos artistes visuals, dissenyadors i il·lustradors, tant de la ciutat com de la rodalia. Potser *Terrazza Tropical* no és el fet cultural més rellevant de les últimes dècades a Terrassa, ni, per descomptat, l'únic fanzín que s'ha editat en una de les ciutats més prolífiques en la producció de fanzins del context català. Tanmateix, és un exemple perfecte d'allò que Interfe-rències '09 pretenia proposar i una manera d'entendre el procés creatiu des de paràmetres d'emancipació social, de generació de cultura des de les petites iniciatives, des de l'autogestió, fugint dels discursos hegemònics per recuperar les experiències de curt abast com a fets significatius, sense que això comportés renunciar a la solidesa ni a l'exigència d'elaboració de discursos estètics de valor universal.

El projecte va promoure una sèrie de propostes en diversos espais de la ciutat on, a partir de la documentació, l'esdeveniment, la trobada i l'inter-

canvi de coneixements, es generaven diverses aproximacions a les pràctiques artístiques i es plantejava la pròpia experiència com el lloc on es produeix allò que finalment es convertirà en domini públic: les exposicions.

Interferències '10_*Operació supervendes*. A cura de Pilar Cruz

Amb: Núria Güell, Toni Tena, Jordi Ferreiro, Juan Lesta i Belén Montero (DSK) amb Mia Salazar (The Big Head Troubled Boy), Batabat Serveis Educatius, Carlos Robles i Caye Casas, Enric Farrés i Quim Packard.

El projecte tractava sobre les produccions culturals que es converteixen en grans èxits de vendes, en fenòmens culturals de masses. Es va apropar a les formes més comercials de la indústria cultural i va incentivar la reflexió sobre com es generen i els fenòmens que provoquen.

Operació supervendes es va articular en tres exposicions. «Operació supervendes. L'origen» va ser el punt de partida dels projectes i s'hi van analitzar diferents aspectes per assolir un superèxit comercial. «Operació supervendes. L'estratègia» incidia en les estratègies promocionals emprades per situar el producte cultural entre els més venuts, des del disseny fins a la comunicació, passant pel marxandatge o l'ús del llenguatge publicitari. Finalment, «Operació supervendes. L'èxit» mostrava els resultats dels quatre processos artístics iniciats durant la primera exposició i els del programa educatiu en què sintetitzaven la fórmula bàsica amb la qual crear, amb l'alumnat dels centres de secundària participants, les seves pròpies històries de gran èxit.

Interferències '11_*Qüestió de disciplina*. A cura d'Àlex Brahim

Amb: Miguel Nogueras, Anna Taratiel, Ricardo Trigo, Fito Conesa, José Manuel Hernández, Laia Estruch, Ramon Guimaraes, Rita Rodríguez, Iñaki Álvarez, Pere Faura, Joan Morey, Anamor i Christian Schämer.

Interferències '11 orbitava al voltant del concepte de *disciplina* entès des d'una doble accepció: d'una banda, com a metodologia o estructura abstracta per assolir uns objectius concrets i que es formalitza segons cada context d'aplicació; de l'altra, com les diferents tècniques i els suports d'ús en la formalització de productes artístics.

El cicle proposava un exercici progressiu per abordar aquestes nocions mitjançant dues exposicions en què dialogaven les obres de dos artistes terrassencs. Complementaven el recorregut una sèrie d'actes en directe per a les inauguracions i un esdeveniment de clausura amb una acció artística i el lliurament d'un «*souvenir* disciplinari».

L'aportació

El camí recorregut per Interferències al llarg dels seus vuit anys va portar a la reflexió i l'anàlisi de la realitat contemporània, a la revisió i la crítica, al desenvolupament i el coneixement, i a una millor comprensió i aprehensió del món. I tot això emmarcat en un context local, la ciutat de Terrassa, que va impulsar aquest tipus d'iniciatives amb el convenciment de contribuir al desenvolupament de les pràctiques artístiques contemporànies que, tot i ser d'àmbit local, tenien, eminentment, vocació global.

Terrassa: Processos Oberts (2004-2007)

SUSANA MEDINA

Processos Oberts (P_O) va ser un projecte pioner que centrava la producció en l'eix de treball, plantejava una alteració bàsica de la recepció de l'art i posava l'accent en la visualització dels processos productius i no en els resultats objectuals finals.

El seu objectiu era fer visible i participatiu el procés de treball que comporten les produccions d'art contemporani i convertir-les en una experiència privilegiada per a la sociabilització, l'intercanvi i la incentivació del coneixement actiu i crític.

P_O va néixer amb la voluntat de ser una plataforma de producció artística contextualitzada a la ciutat de Terrassa i inserida dins de l'espai públic, entès més com un marc de relacions que no pas com un espai físic. Per això, quan diem que el treball havia de ser «contextual», no ens referim que fos *site-specific*; no es tractava que s'ajustés a les dimensions o els colors d'una plaça, sinó que es volia treballar com la producció artística implica suggeriments organitzatius i maneres d'elaborar un discurs i, com aquest discurs, s'articula amb les dinàmiques que succeeixen a la ciutat, al barri. Per tant, hi havia implícita una reformulació del concepte antiquat d'*obra d'art*, convertida en treball i pràctiques artístiques productores de criteri i coneixement, i no necessàriament en objectes materials.

Per aconseguir-ho, P_O disposava de dues eines bàsiques: d'una banda, un centre de documentació (a la Sala Muncunill), on el públic podia seguir el desenvolupament de les diferents propostes i que, simultàniament, funcionava com a lloc de reunió i de debat; de l'altra, un fòrum de reflexió i un weblog des del qual qualsevol persona podia conèixer els projectes dia a dia, interactuar amb els artistes i informar-se sobre les activitats programades entorn dels diferents projectes. La pàgina web www.p-oberts.org va ser una de les eines fonamentals de comunicació. Els weblogs associats a cada una de les propostes permetien intercanviar impressions i suggeriments entre els diferents agents implicats. Els artistes presentaven i sotmetien a discussió els materials previs del seu treball. Eventualment, també van poder utilitzar els seus respectius weblogs com a instruments per fer

obres col·lectives en procés o com a espai documental, com a lloc de trobades virtuals o com a fòrum de debat.

Projecte de l'Ajuntament de Terrassa. 2004-2007. Quatre edicions. Hangar Centre de producció i recerca d'arts visuals en va coorganitzar les dues primeres.

Definició

P_O es desenvolupà durant quatre edicions, les dues primeres coorganitzades amb Hangar Centre de producció i recerca en arts visuals, i totes elles amb una marcada dimensió processual. Cada edició es desenvolupava durant sis mesos i se centrava en la producció contextualitzada dels projectes proposats pels artistes que havien estat convocats. Així, la ciutat de Terrassa acollia, en dos moments successius, uns sis artistes de mitjana de diferents països, amb interessos, bagatges i actituds heterogènies, amb posicionaments propers a les actituds activistes, socials i polítiques de l'art, enteses de manera àmplia i oberta, i que treballaven diversos suports i mitjans, amb la idea d'apropar-se a aspectes específics de la realitat de la ciutat i de diversos dels seus col·lectius i comunitats. D'aquesta manera, es va crear una plataforma d'artistes en residència per produir obres en espais públics de la ciutat.

Aquesta plataforma va treballar processualment al llarg dels mesos que va durar el projecte, amb dos moments àlgids durant els quals els artistes residien a la ciutat. Entre ambdós moments de producció, la ciutat disposava d'un espai de documentació situat a la Sala Muncunill; un cop finalitzada l'última edició de P_O, aquesta sala es va convertir en l'EspaiDos, seu del que després esdevingué l'espai d'acollida dels projectes guanyadors de la convocatòria Terrassa Comissariat. L'espai de documentació funcionava en exhibició permanent i era accessible a mitjans interessats en l'art i la cultura i a la ciutadania en general. Aquest espai també va funcionar com a punt de trobada i de laboratori per emplaçar-hi materials i documentació dels treballs, les relacions, les comunicacions i els processos i per ordenar-hi i treballar amb tota aquesta informació.

Així doncs, es tractava d'una aposta de la ciutat de Terrassa per potenciar i promoure el sector de les arts visuals mitjançant projectes específics i gràcies a la col·laboració amb altres institucions, entitats i associacions de diversos llocs. A la vegada, també va ser un instrument per convertir la ciutat en un agent actiu, tant en allò referent als artistes com a aquells sectors més o menys interessats i informats sobre les dinàmiques de la creació contemporània.

Això va determinar una voluntat per donar a conèixer una mostra de les actituds, els interessos i les formes de producció de l'art actual; per oferir una imatge conjunta del treball que, al voltant de les pràctiques artístiques contemporànies, oferia l'Ajuntament de Terrassa; per donar eines a la ciutadania perquè entengués aquestes propostes, i, en definitiva, per trobar punts de confluència entre els interessos dels artistes i els de diferents sectors de la ciutadania. Aquest espai de documentació, que va obrir el desembre del 2004, després que s'hagués presentat públicament la primera edició del projecte, va començar amb dossiers i informació de projectes anteriors de cada artista i va continuar i va anar canviant a mesura que els artistes anaven treballant i definint els seus projectes.

P_O tenia la intenció de produir obra *in situ* a la ciutat de Terrassa. Per això, va caldre comptar amb artistes acostumats a treballar fora de l'àmbit del taller, traspasant les fronteres i les parets de l'espai convencional de producció. Sortir a l'espai públic permetia sortir del recinte tancat del museu i de les sales d'exposicions i interaccionar amb l'espai urbà, amb la gent i amb diversos agents. Tot això va convertir l'art en una possibilitat privilegiada per fomentar la dinamització i la socialització, per intercanviar experiències i per incentivar el coneixement actiu i crític.

Contextualització

Hi ha nombrosos exemples que permeten afirmar que en molts casos l'art ha adquirit consciència de la llunyania i l'elitisme que impregna les seves pràctiques contemporànies. Apropar-se a les realitats del dia a dia és un dels mecanismes que l'art està buscant per escurçar aquesta distància, que sovint s'ha reduït de manera ostensible creant obres a l'espai públic, per a l'espai públic i en estreta relació amb diferents col·lectius, comunitats d'interessos, subjectivitats específiques, minories i majories mancades d'elements i dispositius d'identificació, negociació i representació.

A més d'una localització geogràfica i física, l'espai públic és, abans de tot, un entramat de relacions dins d'un context social: fluxos organitzats d'opinions, comunitats d'influència, comunitats que es relacionen entorn de problemes o centres d'interès, de la memòria col·lectiva, dels conflictes, de les reivindicacions, de les necessitats, de les expectatives, de les formes de representació contemporània, etc. És per tot això que moltes d'aquestes obres abandonen el territori de l'autoreferencialitat, l'autonomia i l'autosuficiència de l'art i s'ocupen de problemes i tensions que marquen la vida a la societat actual.

El 2004 una de les característiques de l'art contemporani consistia a redefinir les fronteres del que era art i dels territoris convencionalment associats al seu camp. D'altra banda, els mitjans, els suports, les pràctiques i les actituds tradicionals també estaven canviant. D'una banda, afavorien la contaminació i la fluïdesa de les fronteres, com per l'extensificació de la pràctica artística fora de les parets dels llocs de formació (molts artistes ja no es formaven a les acadèmies o a les facultats de belles arts, o no exclusivament en aquests centres, i d'altres enfocaven els seus interessos en camps que no eren els acadèmicament considerats artístics); l'exhibició (moltes obres ja es mostraven en contextos més enllà dels museus i les galeries, buscant un contacte més gran i més real amb diferents sectors de públics i aconseguint repercussions activistes també més reals i efectives), i la producció (molts artistes no disposen d'un taller o d'un espai de treball en el sentit convencional de la paraula i converteixen l'espai públic, amb les seves variades accepcions, en el seu lloc de treball).

Aquesta extensificació de la pràctica artística, que es difumina per territoris com la publicitat, el disseny, l'activisme, la cultura cívica i la reivindicativa, etc., també està relacionada amb una certa modificació del model d'artista. Ja no es tractava del geni avantguardista o del bohemí antisocial, aïllat de la realitat mentre atén el seu món interior i la seva creativitat individual, sinó que el model d'artista contemporani ja estava interessat en els problemes, els conflictes, les tensions i les dinàmiques que caracteritzen la vida contemporània en diferents facetes relacionades amb l'economia, la sociologia, la política, etc. Aquest model d'artista té com a corollari una redefinició de l'autoria; a vegades, no és un individu, com a un col·lectiu, i fa part del seu treball en grup o, segons el projecte, col·labora amb diferents col·lectius.

És per tot això que la selecció d'artistes va respondre als criteris referenciats: es tractava d'artistes que acostumen a treballar vinculats a grups o col·lectius que autogestionen espais de significat, que mantenen actituds de resistència al mercat i el sistema i que tracten d'intervenir-hi, i que es preocupen de territoris làbils i moguts, com les fugacitats de la moda i les seves maneres de producció, com en el cas de la segona edició del projecte, P_O_2. Queda la marca. Tots aquests artistes estaven acostumats a treballar amb extensos equips de persones que col·laboraven en major o menor mesura en el desenvolupament dels projectes; es tractava d'equips de producció o d'espais independents i/o alternatius i també d'associacions d'artistes o de grups que autogestionaven espais i estructures de treball, entre d'altres. Així doncs, el projecte era obert a tot tipus de persones i comunitats i també en el sentit que era un punt de partida per treballar amb totes elles.

Atès el tipus d'artista amb què es treballava, com que interessava produir obra *in situ*, contextualitzada a l'entorn i dialogant amb els col·lectius, les associacions, els problemes i les situacions de Terrassa, es va considerar que calia organitzar el projecte entorn de dues fases de treball: una primera, en la qual els artistes coneixien el marc de treball, els seus col·lectius i associacions, els problemes, els seus interessos, les seves expectatives i les maneres de negociar amb tots i cada un, i, una segona, en què produïen efectivament les obres contextualitzades i relacionades amb l'entorn. Òbviament, entre un moment i l'altre, calia que els artistes treballessin en la distància amb els col·lectius, les associacions o la informació que necessitaven per tal que els projectes es poguessin dur a terme finalment.

També es va haver d'incentivar aquesta faceta de relació amb l'entorn entre els diferents artistes, alguns dels quals ja havien col·laborat amb grups i/o associacions anteriorment, mentre que d'altres van trobar que el projecte els oferia un intercanvi amb la ciutadania i amb els artistes integrants del projecte.

Així doncs, ateses aquestes premisses, per a aquest projecte era fonamental que l'Ajuntament de Terrassa assumís una funció facilitadora i medidora amb els col·lectius de la ciutat, a la vegada que Hangar feia el mateix amb els col·lectius i les estructures de treball que li eren familiars. Per això, i per facilitar el treball a distància, els artistes van disposar d'una persona coordinadora que s'encarregava de contactar i buscar complicitat amb qui fos. Aquestes persones van ser Amanda Cuesta (P_O i P_2) i Cristian Añó (P_O_3_ Hiperpop) i els mateixos artistes i curadors a P_O_4_Oficina.

Malgrat les profundes relacions que pretenia establir amb la ciutat de Terrassa, el projecte no podia deixar de tenir una dimensió internacional. De fet, navegava entre allò local i allò global, ja no solament per la procedència dispar dels artistes, sinó perquè molts dels aspectes i de les qüestions que els artistes van anar treballant en les seves obres i projectes eren extrapolables a altres situacions i contextos.

Objectius

El projecte tenia diversos objectius:

- Fomentar la producció artística, en particular aquella directament relacionada amb el context, en aquest cas la ciutat de Terrassa.
- Donar a conèixer pràctiques artístiques desenvolupades per artistes de procedència i interessos variats.

- Incentivar l'intercanvi cultural, vital i artístic entre diferents artistes de procedència diversa.
- Establir vincles entre la comunitat artística i les formes de treball col·laboratiu.
- Establir vincles, ponts i formes d'enteniment entre la comunitat artística, o alguns dels seus agents, i la resta de comunitats que conformen l'entramat social de Terrassa.
- Afavorir la interacció entre els diferents públics i artistes.
- Traçar ponts de coneixement i d'apreciació de les produccions culturals contemporànies.
- Potenciar la comunicació entre diferents esferes locals de producció artística, la visibilitat de les seves especificitats, les seves similituds, les seves contradiccions, etc.
- Dinamitzar el territori.
- Polaritzar els focus de producció artística.
- I, sobretot, aprofundir en els exercicis d'investigació sobre la producció cultural, la relació de l'art amb diferents comunitats, el rol de l'artista, els models de treball i tots els conceptes proposats en el marc d'aquesta segona edició.

Es tractava d'un projecte per produir obra *in situ* a la ciutat de Terrassa, creant un diàleg intercultural amb artistes de procedència i interessos diversos. Ateses les limitacions de pressupost, els artistes seleccionats i el seu treball no representaven una tasca prospectiva de totes les pràctiques artístiques contemporànies ni de totes les possibilitats de treball dels temes proposats, sinó que tan sols responien a una selecció que es basava en els criteris següents:

- Tots els artistes provenien d'estructures de treball i de producció, de col·lectius o d'entitats gestionades per artistes o en què els artistes tenien un paper especial o al quals estaven vinculats.
- Es caracteritzaven per un treball crític, experimental i innovador.
- Una bona part del seu treball tenia un vessant social i polític, entesos de manera molt àmplia.

Fases del projecte

Els artistes feien dos tipus d'estades, entre les quals simultaniejaven diverses fases de treball:

Fase de coneixement i investigació

Es tractava d'una primera estada amb un doble objectiu: conèixer el context local de Terrassa i establir relacions i comunicació amb altres artistes, associacions, etc. Aquesta primera fase es formalitzava en sessions de treball, seminaris, aules taller, tallers, etc.

Fase de treball a distància

Els artistes tornaven als llocs d'origen per poder madurar amb temps el projecte en què treballarien *a posteriori*. Durant aquesta fase, a més de gestar i aclarir les idees, es feia un treball coordinat a distància que permetia que els artistes seguissin en contacte amb la comunitat o les comunitats interessades en el seu projecte.

Fase de producció

Els artistes tornaven a Terrassa amb un pla de producció per fer realitat l'obra.

Fase de presentació pública dels projectes

Aquesta darrera fase consistia en una sèrie de dispositius i/o esdeveniments que permetien donar a conèixer les peces i presentar-les.

Temporalització

Entre sis i vuit mesos.

Artistes i equips

P_O_ (2004)

Curadoria: Manuel Oliveira. Direcció tècnica: Susana Medina. Coordinació: Amanda Cuesta. Artistes: Erick Beltrán, Bik Van der Pol, Paco Cao, Carolina Caycedo, Raimond Chaves, Daniel García Andújar, Dora García, Cova Macías, María Ruido i Rotor.

P_O_2. Queda la marca (2005)

Curadoria: Manuel Oliveira. Direcció tècnica: Susana Medina. Coordinació: Amanda Cuesta. Artistes: Alexandra Navratil, Diana Artus, Jeleton

(Gelen Alcántara i Jesús Arpal), Heidi Vogels, Joan Morey, Cova Macías i María Ruido.

Exploració del llegat de la ciutat respecte de la indústria tèxtil des de perspectives que superaven la visió patrimonialista i conservacionista. Es va aprofundir en l'estudi de fenòmens com la deslocalització de la producció, la plusvàlua i la conservació de la marca i de la propietat a la ciutat mentre el treball físic de producció es duia a terme a països d'Àfrica, com el Marroc, o a Àsia. D'aquí ve que el títol de la segona edició de P_O_Queda la marca explorés els processos de permanència i d'adaptació de la marca al present i a la ciutat.

P_O_3_Hiperpop (2006)

Curadoria: Eduardo Pérez Soler i Àlex Mitrani. Direcció tècnica: Susana Medina. Coordinació: Cristian Añó. Artistes: Azucena Vieites, Chuso Ordi, Nuevos Ricos, amb la participació de Julián Lede, Carlos Amoraes, Silverio, Aux Raus i Jessy Bulbo, i Pauline Fondevila i Francesc Ruiz.

La tercera edició de P_O orbitava al voltant dels diferents aspectes de la cultura de masses, s'apropiava dels mètodes i de les estratègies i s'infiltrava per les fissures d'aquesta fase de capitalisme cultural avançat, interposant dispositius susceptibles de promoure actituds crítiques i generar models alternatius.

P_O_4_Oficina (2007)

Curadoria: David Armengol i Martí Manen. Direcció tècnica: Susana Medina i Belén Simon. Artistes: Rubén Grilo, Samuel Labadie, Jordi Mitjà, Momu & No Es, Ignacio Uriarte i Marc Vives.

Quarta i última edició de P_O. David Armengol i Martí Manen van plantejar l'oficina com a punt de partida amb l'objectiu d'afavorir diferents línies d'actuació al voltant dels binomis que conformen i sustenten les pràctiques artístiques contemporànies: l'artista i el seu treball davant de l'usuari i la seva recepció. P_O_4_Oficina va investigar, durant els mesos que va durar el projecte, nombroses estratègies de proximitat i d'intercanvi entre els diferents agents implicats en el fet artístic (comissaris, gestors, coordinadors, artistes, receptors...), i va definir així altres models de contacte, aprenentatge i coneixement entre el context artístic i la societat actuals, en aquest cas de la ciutat de Terrassa.

Sabadell: l'Estruch

ALMUDENA MANZANAL

NauEstruch

Emplaçat a les antigues instal·lacions d'una fàbrica tèxtil al barri de la Creu Alta de Sabadell, l'Estruch és un equipament municipal dedicat a la creació artística emergent. Inaugurat l'any 1995, l'espai està dedicat a la producció, l'exhibició i la formació en el context dels formats més contemporanis.

NauEstruch, hereva d'un projecte anterior, La Nau, és l'àrea expositiva d'art contemporani de l'Estruch. Es tracta d'un espai de cinc-cents metres quadrats que té una sala d'exposicions, tallers de producció per a artistes, una aula per a la investigació i un espai de trobada que disposa d'un bar restaurant.

L'Estruch-NauEstruch va néixer com un centre de creació integral, que, gràcies al conjunt dels seus equipaments, inclou totes les fases de la producció artística: formació, investigació, assaig, residència, producció i exhibició. De bon començament, els seus usuaris han estat els creadors artístics, amb la característica i el valor afegit que sempre ha estat un centre involucrat en el teixit creatiu local i que la majoria dels grups de teatre i de música i dels artistes visuals locals han residit o resideixen actualment a l'Estruch.

Aquest potencial actiu identitari de l'Estruch com a projecte especialitzat en les arts en viu troba expressió en les diverses línies d'actuació del centre: des de la programació escènica, els seus programes formatius, d'investigació, de residència i de producció, i també les activitats artístiques desenvolupades a NauEstruch.

L'especialització de NauEstruch com a espai consagrat al foment de les arts presencials emergents contemporànies provinents de l'àmbit de les arts visuals, amb la incorporació d'Òscar Abril Ascaso com a curador, ha contribuït, d'una banda, al seu posicionament com a eix de referència únic al nostre país i un nou actiu de singularitat de l'Estruch i, de l'altra, com a lloc de trobada dels artistes i teòrics de l'art d'acció, la *performance*, les arts locatives, *tactical media* o les intervencions urbanes.

Amb el naixement de MetaEstruch, l'espai tecnològic de l'Estruch, a la Nau s'ha pogut crear també un programa específic dirigit a la innovació tecnològica, un espai per a la formació, la investigació, la producció i l'exhibició entre l'àmbit de les arts escèniques avançades i les noves tecnologies.

Les grans línies de treball del centre emmarcades entorn de la creació artística emergent han comportat també la desaparició de les fronteres entre disciplines, la importància del procés de creació en si mateix, la diversitat de suports i la necessitat constant d'experimentació i de recerca de nous llenguatges artístics. S'han incrementat les iniciatives per tal que el centre sigui un veritable laboratori i s'han prioritzat la investigació i l'experimentació.

Tot això ha representat dotar el centre d'un seguit de programes:

Convocatòria de residències

L'Estruch convoca residències relacionades amb tots els àmbits de la creació (dansa, circ, noves tecnologies, arts visuals i arts visuals locals) per fomentar la presència i el suport als creadors. Se'ls ofereixen les màximes facilitats, com ara l'allotjament gratuït al centre o l'ús de tot el seu material tecnològic i dels diferents espais, per tal que els artistes produeixin i desenvolupin les seves idees, amb la voluntat d'organitzar conjuntament activitats de promoció i difusió a la ciutat i el seu àmbit d'influència.

En aquest sentit, s'han creat les condicions idònies perquè es produeixin intercanvis entre artistes de diferents procedències estilístiques i geogràfiques i s'han intensificat els processos de sinergia i interacció entre els diversos equipaments del centre i les seves activitats i els seus programes.

Formació

Amb l'objectiu de mantenir i millorar les activitats adreçades a la formació, l'intercanvi i el diàleg entre els creadors residents, fa cinc anys es van intensificar les activitats de formació mitjançant tallers especialitzats que han potenciat les activitats de reflexió i l'anàlisi amb seminaris i debats que han fet possible l'estudi i l'intercanvi.

La difusió

A través de les exposicions

La sala d'exposicions ha permès disposar d'un nou espai de difusió des d'on els artistes han mostrat els seus processos de treball. Amb el títol

«Inauguracions, no gràcies», s'ha apostat per mostrar el procés de treball de cada artista resident, defugint el format clàssic d'exposició.

D'aquesta manera, el model d'inauguració tradicional ha esdevingut una plataforma de diàleg entre els artistes residents i el públic al voltant de la seva obra i els formats expositius. Es tracta d'un nou àmbit en el qual el relat de cada creador s'ha expressat a través de trobades informals, com és el cas del *Cafè d'artistes* i de programacions com les del *Super divendres*.

Tanmateix, lluny d'esgotar-se en aquestes trobades singulars entre artistes i públic, NauEstruch ha envaït altres espais del centre amb la finalitat de trobar els escenaris més adients per a les presentacions: el pati a l'aire lliure, el bar restaurant, la sala multimèdia o el mateix teatre. D'una banda, es tractava de cercar altres formats expositius i, de l'altra, crear una mixtura amb creadors procedents d'altres àmbits creatius, com els tecnològics o els escènics. És el cas del Festival Final d'Abril, Cinc propostes teatrals d'artistes visuals amb més aviat poca experiència teatral o «Es Bien» en serio.

Un exemple d'aquesta mixtura és la col·laboració entre el col·lectiu BeAnotherLab i el taller de dansa integrada de la companyia Alta Realitat / Jordi Cortés: *L'artefacte que et converteix en un altre* va ser testat pels ballarins que en aquell moment assajaven el seu nou espectacle a l'Estruch. L'experiència va ser singular i molt profitosa per a ambdues parts i va desvetllar noves potencialitats del projecte no estrictament artístiques, sinó d'integració social.

Des de la seva inauguració el 2010, aquest cicle expositiu ha reunit el treball en procés de creadors emergents com Laia Estruch, Ricardo Trigo, Quim Packard, Marc Vives i David Bestué, Tamara Kuselman, Jaume Parera, projectes de documentació fotogràfica com l'*Arxiu Aire*, les artistes i músiques Chicks on Speed, que, més tard, van exposar l'obra que van produir en residència a Berlín, etc.

A través de les accions

NauEstruch ha mostrat *performances* d'artistes consagrats dins l'art d'acció, però també de creadors que s'inicien en aquesta pràctica. S'han pogut veure accions de Joan Casellas, Isabel León, Quim Pujol, Quim Packard, Les Salonnieres, Carme Viñas, entre d'altres. També va acollir la trobada internacional eBent tres temporades i el col·lectiu internacional Diverse Universe. Finalment, el primer semestre del 2013, van passar per l'Estruch en programació quinzenal tots els centres integrants de la REDacción, la Red Ibérica de Proyectos de Arte de Acción y Performance.

El treball en xarxa i les col·laboracions

Una mirada a la realitat local: Sabadell Obert i Laboratori Social

A més de l'estreta col·laboració amb ESDI i l'Escola d'Art Illa, amb els quals es porta a terme un taller de creació, NauEstruch també acull la convocatòria de residències de caràcter local, Sabadell Obert, amb la intenció d'acollir projectes de qualsevol disciplina artística i amb el valor afegit de poder mostrar el producte de la residència als espais del Museu d'Art de Sabadell. Enguany, s'ha organitzat la segona exposició dels projectes al Museu, amb la participació d'Ariadna Albareda, Oriol Arisa, Anna Llimós i Ona Marcet, i al juliol se n'ha iniciat la tercera convocatòria.

Un altre element que ha esdevingut fonamental en la progressió de NauEstruch ha estat la presència d'Acció Cultural Metropolitana com a entitat resident. Es tracta d'una plataforma local de reflexió i d'acció cultural iniciada el 2008 per Joan Vila Puig i Anna Recasens. El 2012 va esdevenir un fòrum obert i lligat a les activitats de NauEstruch per investigar la història social i cultural de la ciutat i enllaçar-la amb pràctiques creatives amb una dimensió educativa i de compromís social. Hi col·laboren de manera estable Gemma Cascón, Feliu Madaula, Oriol Ocaña, Guillem Celada, Sílvia Mauri, Alex Benzie o Riccardo Massari. Actualment, s'hi segueixen diverses línies de treball amb relació al territori i la memòria i alhora coordina el projecte *Laboratori Social Metropolità* al Taller 1 de NauEstruch, un espai obert i permanent de trobada per a pràctiques socials i culturals i per a propostes creatives.

El contacte entre activisme social i creació artística ha propiciat el programa expositiu «Fertilització Creuada», que mostra anualment el resultat del seu treball a la sala d'exposicions de NauEstruch.

Línies de futur

Pel que fa al futur immediat, destaquem la incorporació de Marc Vives com a nou curador de NauEstruch a partir de la tardor del 2014, en substitució d'Òscar Abril Ascaso, nou director artístic de LABoral de Gijón. Es desplegarà un nou projecte de curador, però mantenint les línies mestres i la filosofia del centre.

Pel que fa a la perspectiva general de futur, hi ha la voluntat d'aprofundir en aquests trets singulars que identifiquen NauEstruch: el manteniment dels programes formatius i d'investigació entorn de la realitat artística actual; la incorporació de la resta d'àrees de treball de l'Estruch, com ara els nous formats escènics i la tecnologia; el contacte permanent amb la realitat social de la ciutat a través d'Acció Social, i la voluntat de

crear espais de trobada informals entre els creadors. En definitiva, es vol insistir en aquest model de relació comunitària en un ecosistema mútuament beneficiós d'emprenedors tecnològics, investigadors socials, activistes i artistes de les arts en viu.

Es tracta d'un model basat en el convenciment que avui en dia el desenvolupament cultural, social, econòmic i mediambiental està determinat pel capital cultural que atresoren les persones que el formen i que és més ric, com més divers és.

Sant Boi de Llobregat: LaSaleta. Espai de gestió compartida en la difusió i la producció dels artistes

LYDIA ZABALZA

Sant Boi de Llobregat és un municipi de vuitanta-tres mil habitants amb una política cultural activa que té, entre d'altres, el Museu Can Barraquer, les termes romanes, dues biblioteques, set casals de barri i Can Castells Centre d'Art, que acull el projecte LaSaleta.

LaSaleta és un espai de producció i difusió del treball dels artistes implicats que pretén que aquests actuïn amb independència a l'hora de programar i produir. Ocupa trenta metres quadrats situats a l'entrada i la planta principal de Can Castells, a la mateixa planta que la Sala Gran del Centre, de cent metres quadrats. Disposa dels recursos propis del centre d'art, més tot el que hi posa cada artista, no solament el que hi exposa, sinó també amb allò amb què col·labora (hi ha una petita bossa de mitjans).

Des del moment de la seva creació, el projecte va fer-nos plantejar una sèrie de preguntes: quin paper ha de tenir l'Administració en el projecte i en altres projectes d'educació i de participació en l'art contemporani? Quina funció ha d'exercir LaSaleta? Com podem oferir més autonomia i llibertat creativa? Podrem autogestionar-nos des d'un projecte que neix sota la tutela administrativa? Com ho farem? Ho acceptarà, l'Administració? Com podem implicar-los? Quina funció tenen els espais públics?

LaSaleta es va iniciar el 2012 com a resultat de la constitució de la Taula sectorial d'Arts Visuals, promoguda per les polítiques culturals de subvencions de la Diputació de Barcelona que es convoquen des del 2011. Aquestes subvencions es destinen a crear taules formades pels agents implicats en cada sector cultural del municipi, en què cal treballar activament sobre les necessitats i les problemàtiques del sector. En el cas concret de Sant Boi de Llobregat, es tracta de les taules sectorials d'Arts Escèniques, Música, Arts Visuals i Cinema, Cultura Popular i Tradicional i Patrimoni Cultural.

A la Taula sectorial d'Arts Visuals, van sorgir diferents necessitats i inquietuds, com ara no exposar únicament, sinó tenir més llibertat a l'hora de produir i crear nous discursos expositius i activitats.

Pocs mesos després d'haver-se constituït, a principis del 2012 la Taula sectorial va tenir l'oportunitat de posar en marxa aquesta voluntat davant la

necessitat de canviar l'ús d'un dels espais de Can Castells. Es va crear una comissió de LaSaleta, que depenia de la Taula sectorial, per treballar el projecte. La comissió era formada per tres agents actius de la Taula, que serien substituïts anualment per uns altres.

Els agents implicats en aquests projectes són artistes del municipi i de la comarca i també hi col·laboren algunes entitats locals, que hi aporten idees i material per a les exposicions. Tots i cadascun participen, en major o menor mesura, no solament en les seves creacions, sinó també aportant-hi els seus coneixements i els seus propis mitjans, a part dels ja existents a Can Castells. Els primers van començar a definir el projecte i a treballar-hi, sempre tenint en compte que Can Castells és un equipament de l'Ajuntament de Sant Boi de Llobregat.

En la fase següent, es va programar i treballar en la línia de programació. LaSaleta es va definir com un espai que posa èmfasi, sobretot, en llenguatges més experimentals, en idees que treballen la transversalitat en els llenguatges artístics i les diferents disciplines. La comissió de LaSaleta va definir la seva programació a partir de dos aspectes: un espai alternatiu vinculat a la programació de la Sala Gran (abans, durant i després de l'exposició) i un espai totalment desvinculat de la Sala Gran que aportí aspectes diferencials a Can Castells.

LaSaleta es va inaugurar el setembre del 2012 i, l'octubre del 2013, va canviar la comissió de coordinació. La nova comissió havia de continuar la línia expositiva, programar amb més anticipació i vincular la programació expositiva a una proposta d'activitats més àmplia al voltant de les exposicions, *performances*, lectures poètiques, *workshops*, tallers, conferències i xerrades, i concursos (instal·lació artística a la porta de Can Castells).

Actualment, LaSaleta està afermant la seva proposta i, per tant, està buscant noves línies d'actuació i d'expansió al territori, malgrat que depèn de l'Administració i del seu pressupost, que sempre ha estat vinculat al de la programació de Can Castells Centre d'Art. El 2012, durant els quatre primers mesos de vida, LaSaleta no va tenir pressupost propi, de manera que el Centre d'Art es va encarregar de fer la difusió i la publicitat del projecte. El 2013 va comptar amb la subvenció del Departament de Cultura de la Diputació de Barcelona de les taules sectorials, a les quals s'ha fet referència més amunt. Es van dedicar sis mil euros de la subvenció a la Taula sectorial d'Arts Visuals, del quals tres mil aproximadament es van destinar als projectes de LaSaleta. L'any 2014, LaSaleta ha disposat de mil euros de la programació general del Centre d'Art, més la publicitat i la difusió que es fa des del Centre.

Els membres que formem part d'aquest projecte hi estem molt involucrats, malgrat que treballem amb un pressupost ínfim, i els artistes i els creadors que donen vida al projecte no reben cap remuneració econòmica. Per al 2015, hi ha la intenció d'augmentar el pressupost i remunerar la feina dels artistes que hi exposen.

L'impacte que aquest projecte ha tingut al Centre d'Art i a part del territori es tradueix en un augment de les propostes expositives i dels projectes artístics, en l'increment d'usuaris que «consumeixen» art contemporani, en el creixement de la implicació i la participació ciutadana, en la qualitat superior de les propostes i en la coresponsabilitat amb els artistes.

Entre el 2011 i el 2012 els usuaris del Centre d'Art van augmentar un seixanta-cinc per cent i els «consumidors» d'art contemporani, un cent quaranta per cent. Les propostes expositives van créixer un cinquanta per cent i la dedicació i la col·laboració per millorar-les va sorgir *in situ*. Fins aleshores, les propostes eren molt espontànies i provenien del projecte expositiu dut a terme fora de LaSaleta.

Som conscients que no tenim totes les respostes, que aquest projecte va néixer des de l'oportunitat, la voluntat i la decisió clara dels seus agents i de l'Ajuntament de Sant Boi de Llobregat i que és difícil saber cap on evolucionarà. Ara bé, el que és segur és que l'objectiu bàsic de LaSaleta era proporcionar un espai d'autogestió en la difusió i la producció dels artistes, crear o experimentar noves formes de producció i traspasar-les a la ciutadania. Des del primer moment, ha estat un espai de gestió compartida i, ara, dos anys després de la seva creació, ho continua sent.

Ara creiem que no és possible autogestionar projectes que neixen sota la tutela administrativa per dos motius fonamentals: en primer lloc, perquè la tutela no desapareix i, en segon lloc, perquè alguns discursos creatius, expositius o discursius, no arriben a ser totalment lliures.

Del que estem segurs és que l'impacte del projecte ha estat molt positiu i que la implicació i la participació amb altres processos participatius i col·laboratius ha fet que la vida artística a Can Castells i al territori s'ampliés i es valorés.

Un aspecte que considerem clau des de Can Castells és que l'art contemporani, com a eina educativa i creativa que és, ha de sortir de les quatre parets del centre i anar on es formen els ciutadans, els centres educatius, els centres de dia –en el cas de Sant Boi de Llobregat–, els centres de salut, etc.

L'art contemporani és una eina creativa, d'anàlisi, d'interpretació i de discurs de la realitat contemporània en què neix i, per tant, la base des del Centre d'Art per analitzar i desenvolupar noves formes de treball i de refle-

xió per incrementar la cohesió social del nostre territori, i reflexionar-hi. És, en definitiva, una eina interdisciplinària. Aquesta tasca també s'està fent gràcies a altres projectes i amb col·laboradors membres de la Taula sectorial que formen part del projecte LaSaleta.

A més d'únic, aquest projecte també és transversal i interdisciplinari i n'han nascut diferents projectes que ja tenen vida pròpia.

Cornellà de Llobregat: «Kenosi (in progress)» i «Vida en tiempo muerto»

PENÉLOPE CAÑIZARES

A continuació, presentem les dues propostes de producció pròpia dels programes Concèntrica. Mirades fora d'òrbita i Espai d'Art Moritz: «Kenosi (in progress)» i «Vida en tiempo muerto». Aquestes propostes es van desenvolupar els anys 2011 i 2012, respectivament, i representen dos exemples de projectes artístics de caràcter professional –el primer, a càrrec d'artistes consolidats i el segon, d'artistes emergents del municipi. Ambdues mostren el tipus de produccions que considerem que s'haurien de seguir desenvolupant a la nostra ciutat, atès el seu esperit innovador i de proximitat que els ha caracteritzat i que ha generat noves formes de participació i vinculació amb les arts visuals i contemporànies.

Proposta 1

Títol: «Kenosi (in progress)»

Artistes: Asunción + Guasch (Josep Asunción i Gemma Guasch)

Data i localitat: del 2 de juny al 23 de juliol de 2011, Cornellà de Llobregat

Descripció: «Kenosi (in progress)» és un treball en procés entorn del buit, que Asunción + Guasch han estat desenvolupant durant els darrers cinc anys. L'exposició mostra l'obra fotogràfica de diversos treballs entre els anys 2006 i 2011 i dos projectes creats específicament per a la sala, *Clavells d'aire* i *Oxymoron*.

Clavells d'aire

El clavell d'aire (*Tillandsia aeranthos*) és una espècie de flor que creix i viu a l'aire, sense estar arrelada a la terra. L'exili, el desterrament i el transterrament (immigració) són maneres diferents d'experimentar el desarrelament, que va més enllà del trasllat de domicili, i implica altres àmbits del fet d'habitar, ja que hi ha exilis ideològics o emocionals que marquen una existència.

La instal·lació acull un conjunt de cent fotografies Polaroid i de textos subjectats a la paret amb imants. Les Polaroids són instantànies que Asunción + Guasch han fet recentment en espais que han abandonat i on segurament no tornaran, i hi han deixat objectes que posseïen i utilitzaven i que tenien un caràcter simbòlic en la seva història.

Damunt d'aquestes petites instantànies, trobem textos breus sobre suport transparent de persones de Cornellà de Llobregat que descriuen vivències personals de desarrelament per culpa de l'exili o la immigració mitjançant descripcions breus o llistes d'objectes, de persones, d'activitats i de llocs que van deixar enrere.

Vídeo de la *performance Clavells d'aire*

Oxymoron

Aquesta peça és concebuda com a *perpetuum mobile* o mòbil perpetu. Consisteix en una videoinstal·lació de quatre canals projectada damunt de dos plans separats. Els vidres de l'aparador i una pantalla de paper es troben a uns quants metres de l'aparador i creen un doble díptic video-gràfic de grans dimensions en què textos i imatges dialoguen en moviment de manera aleatòria i sincrònica. La transició d'imatges es produeix a un ritme lent, la qual cosa permet que els artistes intervinguin damunt l'obra i que durant una *performance* vagin retallant fragments de la pantalla de paper. L'acció de buidar la pantalla permet projectar les imatges i els textos extrets més enllà, fins a l'aparador, de manera que es genera un discurs més complex sense fil argumental en una tensió contínua entre buit i ple, un oxímoron visual: un retaule ple de buits que atrapa de manera sensorial.

Vídeo de la *performance Oxymoron*

Objectius

- Fomentar la creació i la difusió de l'art contemporani.
- Crear una programació estable de caràcter professional.
- Fomentar la cerca i la creació de nous públics.
- Donar suport a la creació d'artistes veterans.
- Potenciar l'educació i la sensibilitat artística.
- Dinamitzar la sala d'exposicions amb les *performances Oxymoron i Clavells d'aire* per familiaritzar la ciutadania amb l'art contemporani, fomentar-ne la seva participació activa i, fruit de l'experiència artística, crear dues peces noves que també formin part de l'exposició.

Agents implicats

- Els artistes Asunción + Guasch
- El Departament de Cultura i tècnica d'arts visuals
- El Departament de Comunicació i Premsa
- Realitzadors d'audiovisuals
- Dissenyadors gràfics
- Entitats cornellanenques vinculades a l'escriptura i l'exili
- Un músic (violinista)
- El públic assistent a les *performances*

Recursos

- Espai d'Art Moritz
- Recursos audiovisuals dels realitzadors
- Mitjans de comunicació (web, publitramesa, televisió, premsa) i materials de difusió (invitacions, tríptics, cartells, vinils i catàlegs)

Fases del projecte

- Ideació i conceptualització del projecte per part dels artistes amb l'acompanyament de la tècnica d'arts visuals
- Execució de la part plàstica i visual
- Elaboració dels materials de difusió (cartells, invitacions, tríptics de sala i catàlegs)
- Transports i muntatge de l'exposició a la sala
- Comunicació i premsa
- Inauguració
- Preparació, execució i filmació de les *performances Clavells d'aire i Oxymoron*
- Edició i exhibició dels vídeos *Clavells d'aire i Oxymoron*

Pressupost

- Producció i honoraris dels artistes: 5.500 €
- Materials de difusió:
 - Invitacions / tríptics / cartells: 920 €
 - Catàlegs: 1.800 €
- Transport: 300 €
- Muntatge i desmuntatge: 1.500 €

• Construcció del mobiliari:	1.300 €
• Realització de l'audiovisual:	2.225 €
• Refrigeri inaugural:	250 €
• Músic:	236 €
• Total:	14.031 €

Altres

Per a la proposta «Kenosi (in progress)», s'han elaborat materials de difusió molt innovadors, com ara un catàleg amb un disseny molt acurat i estètic, concebut com un objecte més de l'exposició. D'altra banda, la participació ciutadana en les *performances Clavells d'aire* i *Oxymoron* han estat experiències innovadores fins al moment a la sala i han permès obrir la mirada del públic cap a les arts contemporànies. Així mateix, l'elaboració dels vídeos *Clavells d'aire* i *Oxymoron* filmats durant les *performances* han servit tant per promocionar el projecte i la sala com a peces artístiques en si mateixes com per ser exposades i exhibides en el marc del projecte.

Més informació

Prensa. Reportatge la malla tendències

Vídeos

Performance Oxymoron

Performance Clavells d'aire

Proposta 2

Títol: «Vida en tiempo muerto»

Artistes: Marian Rodríguez, Eva Murgui i Max Seminara

Data i localitat: del 26 d'abril al 10 de juny de 2012, Espai d'Art Moritz de Cornellà de Llobregat

Descripció: l'abstracció, l'evasió i la desídia són aparentment els elements que més es repeteixen als transports públics, uns espais preconcebuts per recórrer un camí sense que aquest camí tingui cap fi per ell mateix. Es tracta de llocs icònics del «temps mort», on els segons neixen i moren en el mateix instant. La percepció cultural sotmet els transports públics a la inutilitat i l'aïllament. Al seu torn, la massa se sotmet a una dinàmica mecanitzada, en què cada individu simula ser un robot programat per entrar en un espai i sortir-ne sense aportar-hi absolutament res de nou ni cap canvi.

No obstant això, la bellesa «bruta», «realista», d'aquests llocs s'aprecia en la fascinant estranyesa de compartir un espai amb persones desconegudes situades en un lloc on l'atzar és l'únic que els uneix. Aquesta sinergia que només es dona als transports públics provoca un niu constant d'estímul i d'històries que reivindiquen sigil·losament que algú els descobreixi. Una ingerència no intrusiva pot canviar l'energia de l'espai i reinventar el seu significat i el seu propòsit.

«Vida en tiempo muerto» és una reflexió artística en forma d'intervencions col·lectives que pretenen despertar l'emoció i la reflexió. Són accions ambientals que es van experimentar sobre la condició i la percepció del temps en els transports públics de Cornellà durant una setmana.

Es tractava de frases escrites en un lloc inesperat, de locucions que substituïen les habituals als vagons del metro i del tren, d'ulls que convidaven a descobrir, de bitllets de viatge que regalaven temps, d'estímul que incitaven a sortir de la letargia habitual i d'interaccions amb altres persones.

L'exposició té com a objectiu mostrar com molts passatgers van assumir la responsabilitat de donar vida als seus «temps morts» i com l'acció va influir en el seu dia o, fins i tot, en la seva vida.

Acció 1: *on/off*

El metro és un lloc on no tries qui hi ha al teu voltant, fet que moltes persones utilitzen per aïllar-se de l'entorn. En diverses parades de metro, els viatgers triaven l'adhesiu *on*, si estaven disposats a parlar o escoltar, i l'adhesiu *off*, si volien mantenir-se aïllats, i se l'enganxaven a la roba. Més d'un noranta per cent dels passatgers va escollir *on*.

Acció 2: Si ho llegeixes, no hi ha marxa enrere

És una bogeria no voler veure el que tenim al davant. Per això, es van inundar les finestres dels vagons del metro de la línia blava amb frases suggeridores que volien insuflar vida al temps «mort?», com ara «Entre tu y yo sólo hay una palabra» i «Esperando lo que imaginas se escapa lo que hay ahora».

Acció 3: Flipbook

Amb la idea que obrir els ulls és voler descobrir, es van col·locar cinquanta fotografies d'un ull en progressió que s'anava obrint a les finestres exteriors d'un metro. Les persones que l'esperaven quietes a l'andana descobrien un ull que s'anava obrint, gràcies a l'efecte del cinema.

Acció 4: El que veus depèn de com ho miris

Darrere de cada mirada, hi ha un paisatge per descobrir. Per això, es van col·locar imatges enormes d'un ull a les finestres d'autobusos. El centre de cada ull era transparent, de manera que només es podia veure el paisatge exterior a través de la pupil·la.

Acció 5: Aquest instant desapareix

Les escales mecàniques són un bucle en moviment, encara que hi romanguem aturats al damunt, com quan permetem que el temps s'escorri sense prestar-hi atenció i ens deixem arrossegat per dinàmiques que no controlem. El missatge «Aquest instant desapareix», que anava apareixent i desapareixent a les escales mecàniques de Cornellà, apuntava sobre la fugacitat de cada moment.

Acció 6: Un bitllet que et regala temps

El bitllet que ens porta a la seva destinació pot ser un bitllet de temps per espremer, per ignorar o per explorar. Per això, vam regalar centenars d'abonaments T-10 simulats que explicaven com un trajecte pot ser la destinació per si mateixa.

Acció 7: Propera parada...

«Que baixi qui cregui que avui la seva vida serà diferent.»

«Que baixi qui cregui que el temps se li escapa.»

«Que baixi qui cregui que aquí comença el seu trajecte.»

Diversos altaveus dels trens van intercanviar les frases que cada dia anunciaven una parada per d'altres que incitaven a reflexionar.

Acció 8: Blog

Centenars de persones van explicar el que van sentir en trobar-se aquestes accions o van voler saber-ne més al blog del projecte.

- *evolet* 13/05/11 at 20:56

¡Hola! pues yo también he tenido un día pesadísimo... he trabajado de 7 de la mañana a 9 de la noche, y al entrar en el metro he visto la pegatina que decía «detrás nuestro se cierra una puerta, delante se abre otra» (o algo así jajaja). He pensado... ¡que me tenga que encontrar esto aquí! Hace un mes que rompió mi pareja conmigo, llevábamos juntos más de tres años de convivencia... llámame loca pero me ha dado un bofetón en toda la cara... jajaja ¡¡¡me ha abierto los ojos de golpe!!!! ¡Gracias! os seguiré de cerca...

- *Mercedes* 15/05/11 at 20:40

Me ha encantado encontrar en la rutina de un trayecto de metro más o menos corto una reflexión que me ha sacado por un instante del letargo en que me sumerjo.

Gracias

- *Martita* 15/05/11 at 20:18

Hoy he visto en el metro la pegatina que dice «esperando lo que imaginas se escapa lo que hay ahora» y me ha llegado al alma, porque me ha dado mucho qué pensar... Supongo que estas frases se convertirán en toquecitos que darán qué pensar a más de uno. Espero con entusiasmo nuevas frases, que sepáis que estoy *on*, abierta a todo, y deseando *ver*... Felicidades por la iniciativa. Besitos

Objectius

- Fomentar la creació i la difusió de l'art contemporani.
- Crear una programació estable de caràcter professional.
- Fomentar la cerca i la creació de nous públics.
- Donar suport a la creació i als artistes emergents locals.
- Potenciar l'educació i la sensibilitat artística.
- Dur a terme diverses accions artístiques als transports públics que van de Barcelona a Cornellà per convidar els passatgers a assumir la responsabilitat de donar vida als seus temps morts i influir, així, en el seu dia o, fins i tot, en la seva vida.
- Elaborar una videocreació de les reaccions dels passatgers, amb tota la cruesa i l'espontaneïtat del documental i la sensibilitat estètica del videoart.
- Fer una exposició que convidi el visitant a reviure les sensacions i les emocions que van viure els ciutadans que, d'una manera voluntària o involuntària, van participar en les accions que el col·lectiu artístic va fer al llarg d'una setmana als transports públics que connecten Barcelona i Cornellà de Llobregat.
- Experimentar amb les arts contemporànies i trobar noves formes d'expressió, de comunicació i de participació.

Agents implicats

- Artistes:
Idea: Eva Murgui, Marina Rodríguez i Max Seminara
Vídeos: Isaac Cañizares

Música: Jaga Corp

Foto fixa: David Rey, Sílvia Poch, Nicholas D. Talvola i Carol Rodríguez

- Col·laboradors:

Patrícia Medina, Alessandro Pruscini, Manlio Chichizola, Sergi Sien-dones, Dani Serra i Míriam Rodríguez

- Muntatge de la instal·lació:

Antonio Rodríguez, Paata Metreveli, Ivane Gejadze, Marisol Colás i Felisa Sánchez

- Coordinació de l'exposició i comissariat:

Departament de Cultura de l'Ajuntament de Cornellà i la tècnica d'arts visuals

Penélope Cañizares Bellido

- Elaboració dels materials de difusió:

Departament de Premsa i Comunicació

- Blog: Artistes i ciutadans que, sensibles a l'experiència, deixen les seves impressions en el blog del projecte.

Recursos

- Espai d'Art Moritz
- Recursos audiovisuals dels realitzadors
- Mitjans de comunicació (web, publitramesa, televisió, premsa) i materials de difusió (invitacions, tríptics, cartells, vinils i catàlegs).

Fases del projecte

- Ideació i conceptualització del projecte amb la beca Creacció 2011
- Preparació del blog.
- Desenvolupament de les accions artístiques als transports públics (metro, tren, autobús) que connecten Barcelona i Cornellà de Llobregat durant una setmana
- Actualització del blog amb les impressions dels ciutadans que han estat sensibles a les accions
- Elaboració del vídeo que recull les accions realitzades als transports públics i que s'ha exhibit a l'exposició (el vídeo ha estat finalista del festival FestiMad i s'ha projectat al Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía)
- Concepció de exposició instal·lació
- Elaboració dels materials de difusió (cartells, invitacions, tríptics de sala i catàlegs)

- Transports i muntatge de l'exposició a la sala
- Comunicació i premsa
- Inauguració

Pressupost

• Producció:	3.650 €
(no hi ha honoraris per als artistes)	
• Materials de difusió:	
• Invitacions / tríptics / cartells:	440 €
• Catàleg:	1.142 €
• Transports:	300 €
• Muntatge i desmuntatge:	800 €
• Instal·lació audiovisual:	2.000 €
• Refrigeri inaugural:	200 €
• Total:	8.532 €

Altres

«Vida en tiempo muerto» és un projecte artístic multidisciplinari impulsat per diversos artistes locals joves que presenta una experiència absolutament fresca, innovadora i experimental a la ciutat. Les accions artístiques que desenvolupen al llarg d'una setmana als transports públics que connecten Barcelona i Cornellà no solament s'insereixen poèticament en la quotidianitat *in itinere* de centenars de ciutadans, sinó que els conviden a observar-se, a sentir, a pensar i a despertar. Alhora els proporcionen un espai d'expressió, el blog, en el qual poden escriure les sensacions i les emocions que han experimentat en trobar-se amb aquests petits detalls que han intervingut en la seva quotidianitat i que els han fet sentir més acompanyats en el trajecte.

«... qué emocionante es saber que algo diferente ocurre en nuestro camino diario...»

«Encontrarme con la frase “Esperando lo que imaginas, se escapa lo que hay ahora” ha sido un momento mágico.»

D'altra banda, produir una exposició que reculli l'experiència més sensitivament que no pas documentalment fa que altres ciutadans puguin aproximar-se de manera més fidel a l'essència del projecte, la poètica quotidiana i l'emoció que hi habita.

Bibliografia

Blog:

<http://www.vidaentempomuerto.com>

Reportatge la malla tendències:

<http://www.xiptv.cat/la-malla-tendencias/capitol/enxarxa-cat-vida-en-temps-mort>

Prensa:

<http://www.elbaix.cat/2012/06/04/una-exposicio-reflexiona-a-cornella-sobre-el-temps-en-els-transportes-publics/>

<http://www.ellobregat.com/noticia/5707/CULTURA/“vida-tiempo-muerto”-sala-d’art-moritz-cornellà.html>

<http://www.doopaper.com/pubs/ellobregat/ello25/>

<http://www.butxaca.com/ca/exposicions/cartellera/details/vida-en-tiempo-muerto/15904>

<http://www.informatiucomarcal.com//audio/451/#/inici>

Caldes d'Estrac: «La Revolta Poètica 1964-1982», Fundació Palau

MARIA CHOYA

Fundació Palau (Caldes d'Estrac): del 29 de novembre de 2012 al 23 d'abril de 2013.

Arts Santa Mònica (Barcelona): del 10 de maig al 15 de juny de 2013.

Una coproducció sobre la poesia i la seva connexió amb les arts plàstiques de la dècada de 1970 organitzada per la Fundació Palau i Arts Santa Mònica.

Poesia, utopia i compromís

Entre els anys 1964 i 1982 hi va haver a Catalunya, al País Valencià i a les Illes un corrent de renovació cultural que va tenir com a protagonistes la poesia i els poetes i que hem anomenat la *revolta poètica*. En uns anys marcats per la crisi i el final del franquisme, els poetes van proposar un compromís vital: un esclat d'imaginació i de creació davant la grisor de l'art i la literatura de postguerra. L'exposició «La Revolta Poètica 1964-1982» en dibuixa per primera vegada el mapa –el pop, la poesia visual, l'art conceptual, els poemes objecte, els festivals folk, els festivals de poesia, les revistes de creació i les utopies editorials– i fa sentir la veu dels poetes, com ara Marta Pessarrodona, Narcís Comadira, Francesc Parcerisas, Carles Hac Mor, Biel Mesquida i Enric Casasses. Organitzada conjuntament per la Fundació Palau de Caldes d'Estrac i Arts Santa Mònica, «La Revolta Poètica 1964-1982» és fruit d'un treball de recerca que ha permès treure a la llum una gran quantitat de materials inèdits –fotografies, dibuixos, manuscrits, mecanoscrits, revistes i llibres il·lustrats– amb un llenguatge dinàmic que recrea el clima d'aquells anys i el connecta amb el món actual.

L'exposició, que ha estat comissariada per Vicenç Altaió i Julià Guillaumon, examina aquest fenomen en tota la seva amplitud a través de sis espais que combinen obres d'art, documents i material gràfic.

Objectius

- Presentar la renovació de la poesia en la dècada de 1970.
- Examinar la connexió de la poesia d'aquests anys amb les arts plàstiques.
- Programar el seminari «Revoltes poètiques, resistència i resiliència».

Agents implicats

- Coproducció amb Arts Santa Mònica (Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya) mitjançant la signatura d'un conveni de col·laboració.
- La Institució de les Lletres Catalanes, que va promoure el seminari acadèmic celebrat l'11 d'abril i va subvencionar el 40 % del cost total.
- El Grup d'Estudis de Literatura Contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona i el Grup Literatura Contemporània: estudis teòrics i comparatius (LiCETC) de la Universitat de les Illes Balears, que van col·laborar en l'organització del seminari acadèmic.
- Institucions com el MACBA, la Fundació Suñol, la Filmoteca, Films 59, la Biblioteca Nacional de Catalunya, l'Arxiu Nacional de Catalunya, el Museu d'Art de Sabadell, el Museu de les Arts Escèniques, el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) de Móstoles i més de 30 particulars que van cedir en préstec obres d'art, fotografies, documents i material audiovisual.
- Galaxia Gutenberg, que va col·laborar en l'edició del catàleg *La Revol·ta Poètica 1964-1982*.

Recursos

Sales d'exposició temporal de la Fundació Palau i sala de l'anella del Centre d'Arts Santa Mònica i recursos materials (vitrines, suports, etc.) i humans (comissariat i equips de coordinació, de comunicació i de muntatge d'ambdues institucions).

Fases del projecte

- Abril-juny de 2012: inici de la recerca
- Juny de 2012: inici de la concepció del llibre-catàleg
- Juliol de 2012: plantejament del disseny arquitectònic
- Setembre-octubre de 2012: concreció de tots els àmbits de l'exposició

- Novembre de 2012: producció del mobiliari i gràfica
- 29 novembre de 2012: inauguració a la Fundació Palau
- 23 abril - 9 maig de 2013: desmuntatge a Caldes d'Estrac i muntatge a Barcelona
- 10 maig de 2013: inauguració al Centre d'Arts Santa Mònica

Altres

- Coproducció amb centre d'arts visuals a Barcelona i la consegüent projecció dels projectes de la Fundació Palau a la ciutat
- Disseny d'activitats consistent en una visita guiada amb recital a càrrec d'Anna Maluquer i d'un seminari acadèmic que van tenir molt bona acollida de públic
- Impacte en els mitjans de comunicació. Destaquem els articles següents:
 - «Quan tothom volia ser poeta», de Teresa Sesé, publicat a *La Vanguardia* el diumenge 2 de desembre de 2012
 - «Els poetes protesten en vers», de Jordi Nopca, publicat a *l'Ara* el dissabte 8 de desembre de 2012
 - «Renovació del vers», de Mercè Miralles, publicat a *El Punt Avui* el diumenge 9 de desembre de 2012

Més informació

ALTAÍÓ, Vicenç; GUILLAMON, Julià (ed.): *La Revolta Poètica 1964-1982*. Barcelona: Galàxia Gutenberg, 2012.

Visita guiada: https://www.youtube.com/watch?v=_vuBkIYkOqQ

Julià Guillamon, patró de la Fundació Palau, va proposar l'exposició «La Revolta Poètica 1962-1984» amb l'objectiu de donar a conèixer la poesia de la dècada de 1970 i la seva connexió amb les arts plàstiques a un públic més ampli. Una de les principals tasques de la Fundació com a institució és promoure el paper de la poesia i donar a conèixer la figura de Josep Palau i Fabre, fundador i poeta que va participar en el Primer Festival Popular de Poesia (Price de Barcelona) i al Gespa-Price (de la Universitat Autònoma). Tots dos festivals tenen un paper protagonista en «La Revolta Poètica».

Des de bon començament, es va buscar una institució que fes de soci per compartir despeses i fer el projecte més viable econòmicament, per comptar amb un equip de treball més extens i per facilitar la difusió del projecte; paral·lelament, es pretenia augmentar el nombre de visitants a

l'exposició. Una segona institució i una segona localització van permetre ampliar-ne el calendari i augmentar el nombre de visitants. L'elecció d'Arts Santa Mònica, un centre interdisciplinari on tant les arts visuals com la literatura tenien cabuda, va ser cabdal per al projecte. Cal afegir-hi que el seu director, Vicenç Altaió, va ser un dels prestataris majoritari de documentació gràfica i visual, va facilitar el tràmit de préstec i es va incorporar a l'equip de comissariat.

L'exposició constava de cinquanta-tres llibres, trenta obres d'art, vint-i-nou fotografies originals, quaranta-vuit documents, nou cartells i set objectes personals. Es van produir parets de fusta, plafons, quatre vitrines de paret, nou vitrines exemptes (reaprofitades d'antigues exposicions), nou peanys (dos de nous i set de reaprofitats), quatre campanes, cartel·les i diferents elements gràfics. També es van reaprofitar marcs guardats al magatzem de la Fundació Palau i una sèrie de suports de metacrilats emmagatzemats a Arts Santa Mònica.

Tot i disposar d'un pressupost que garantia la viabilitat del projecte, se'n va invertir una part considerable en el disseny per tal que l'exposició fos atractiva i reflectís un llenguatge molt dinàmic. Un dels papers del tècnic d'arts visuals va ser facilitar el reaprofitament de material, sobretot de marcs de fusta i de vitrines, per equilibrar el pressupost. També va coordinar el transport i la participació en el muntatge a Arts Santa Mònica per tal de reduir algunes de les partides pressupostàries.

El principal benefici i encert del projecte per a la Fundació Palau va ser la seva visibilitat a Barcelona, com també els nombrosos articles de qualitat publicats en la premsa escrita.

La itinerància a Santa Mònica es va pactar mitjançant un conveni de col·laboració entre el Departament de Cultura de la Generalitat i la Fundació Palau, en el qual van quedar establertes les responsabilitats de cada institució. Tanmateix, la Fundació va avançar el pagament als col·laboradors i, posteriorment, el Departament de Cultura va ingressar la seva part segons el conveni amb data desembre de 2013.

L'exposició va despertar molt interès i, abans de la seva clausura a Arts Santa Mònica, diversos centres museístics, com el centre Octubre de València, que finalment no va poder acollir la mostra, en van sol·licitar la itinerància. Per tant, un dels encerts del projecte va ser incloure-hi material del País Valencià i de les Balears. Del 14 d'abril al 31 de juliol de 2014 la sala d'exposicions del districte de les Corts de Barcelona va acollir l'exposició «El Price dels poetes. De la poesia en temps de misèria», comissariada per Sebastià Alzamora. La mostra va incloure material d'arxiu del fons de la Fundació Palau vinculat a l'exposició «La Revolta Poètica 1964-1982» i ma-

terial que es va produir. Així doncs, l'exposició sencera va viatjar a Arts Santa Mònica i parcialment al districte de les Corts. L'altre encert de l'exposició va ser l'elaboració d'un catàleg conceptualitzat com a llibre i editat pels comissaris i per Galaxia Gutenberg, que es va encarregar de distribuir-lo per les llibreries.

Tanmateix, una de les mancances del projecte va ser el poc temps que es va destinar a la producció. Per als comissaris, va ser molt difícil descartar material, alhora que es van dedicar molts esforços a fer el llibre. En alguns aspectes, l'exposició no va ser produïda com a itinerant, la qual cosa va comportar la producció d'altres elements per garantir un muntatge de qualitat a Arts Santa Mònica. El cost del material produït i de disseny per a la itinerància va ser més elevat del que s'havia pressupostat inicialment. És el cas d'unes cartel·les en format adhesiu que es van haver de tornar a fer per a la itinerància, de manera que la partida prevista es va duplicar.

No es va implicar l'educadora/rapsoða en la itinerància, tot i la insistència del tècnic, i tampoc no es van portar al segon centre les publicacions actuals dels poetes protagonistes de l'exposició que es podien consultar al racó de lectura a Caldes d'Estrac. Aquest fet va provocar que manqués la perspectiva contemporània d'alguns dels poetes protagonistes.

Presentació de la Fundació Palau

La Fundació Palau té la vocació de conservar, exhibir i difondre el fons artístic i documental de Josep Palau i Fabre. D'aquesta col·lecció, en destaca la sala d'exhibició permanent, on s'exposa la col·lecció d'obres de Picasso i es fa palesa la relació d'amistat que l'artista malagueny i l'escriptor català van mantenir durant molts anys.

La Fundació organitza diverses activitats relacionades amb les arts plàstiques i la literatura, i també exposicions temporals i el Festival Poesia i + de Caldes d'Estrac a l'estiu.

Mollet del Vallès: Museu Municipal Joan Abelló. L'Aparador

PEPA VENTURA

El Museu Municipal Joan Abelló de Mollet del Vallès disposa d'un espai molt particular conegut com L'Aparador, situat en un dels laterals de l'edifici del museu que dona al carrer d'Àngel Guimerà i que programa un seguit d'intervencions destinades a l'art emergent.

L'Aparador és un espai allargat, dominat per una gran vitrina de vidre que hi atorga un aspecte diàfan, com d'aparador de botiga, tot i que, al contrari de la resta d'aparadors, no mostra res del que hi ha dins, sinó el que veu a fora. Aquestes característiques permeten que, d'una banda, sigui un mirador visual excel·lent i, de l'altra, emergeixi com a centre difusor de missatges que reflecteixen i recullen les diferents activitats que tenen lloc a l'entorn. L'objectiu és provocar una nova relació entre l'artista, la seva obra i l'espectador a partir de propostes que es presenten des del Museu cap a l'exterior. L'espai de L'Aparador va néixer amb la voluntat d'obrir el treball artístic a un ventall de públic més ampli i de contribuir a la reconciliació entre l'art més actual i el públic en general, en la qual la ciutadania té una participació més activa.

L'Aparador permet difondre l'art contemporani els tres-cents seixanta-cinc dies l'any les vint-i-quatre hores del dia en un espai que és mig públic però mig privat, tancat però obert, íntim però extravertit, que permet la provocació des d'una finestra, de proximitat i on l'espectador mira què hi troba.

El disseny de l'espai condiciona les propostes. Es tracta d'una gran vitrina d'uns disset metres de llargada, per tres i mig d'alçada i vuitanta centímetre d'amplada, amb moltes hores de sol directe i no climatitzat, que es converteix en un repte per als artistes. La programació funciona en cicles, cada un dels quals s'encarrega a un comissari i agrupa dotze intervencions.

La primera comissària de L'Aparador va ser Marta Pol, amb «Emissions des de L'Aparador». La van seguir Carles Poy, amb «L'Aparador de Carles Poy», Mercè Alsina, amb «Confluències en un interval o mapes en la memòria», David Armengol, amb «Obsessions», i Oriol Fontdevila, amb «Com convertir un museu en arena». Ara encetem el cicle «Fotografia emergent. Fonts i derivacions», a càrrec d'Isabel Lazaro.

Les retallades en el pressupost també han afectat la programació de L'Aparador. Per tal de no rebaixar la qualitat de les propostes, les intervencions han passat dels dos mesos de durada als tres mesos i, fins i tot, quatre. La programació rep un suport econòmic i tècnic i compta amb un disseny de difusió propi, tríptics o diaris, publicitat a Internet, a Twitter, en un blog i a Facebook. Tanmateix, el Museu continua treballant per buscar aquelles millores que l'apropin als ciutadans, ja que és conscient que l'art emergent sovint costa d'entendre. Per això, organitza actes en les inauguracions que ajudin a entendre'n el contingut. Així, en el darrer cicle, ha acompanyat la intervenció d'un petit vinil per tal que els ciutadans coneguin el procés creatiu o s'hi acostin.

L'espectador entra en col·lisió amb L'Aparador i es veu abocat a una percepció i a una lectura instantània, ràpida. És un espai d'art on no s'hi ha d'anar, sinó que te'l trobes, i on les propostes que s'hi mostren acaben formant part de la mirada dels vianants, del veí que hi passa cada dia pel davant, que espera què hi posaran, que té curiositat per veure la propera proposta; d'un públic que, d'entrada, no sol ser gaire receptiu vers l'art més emergent, i que se'l troba per atzar.

L'Aparador té una repercussió a la ciutat. Pràcticament tots els ciutadans el coneixen i tothom hi diu la seva; això és positiu, encara que a vegades el que diuen no ens agradi, però són les conseqüències de mostrar l'art d'aquesta manera.

Malgrat tot, és un projecte que segueix endavant, des de fa més de tretze anys, perquè hi ha un gran treball en equip al darrere: des del comissari que el lidera fins a l'artista, el personal de muntatge i el dels serveis educatius, el dissenyador, els tècnics del museu, els polítics que hi donen suport, la premsa i, també, els veïns que passen, que miren, que l'esperen, que opinen.

La immediatesa, el ressò del que hi exposem, la peculiaritat de l'espai... Tot aquest exhibicionisme del que s'hi mostra fan que L'Aparador sigui un espai fràgil i delicat.

L'Aparador és un repte tant per a l'artista quan es troba davant d'aquesta gran vitrina, com per a tot l'equip que hi treballa per acostar l'art més contemporani al ciutadà.

Sant Celoni

JOSEP M. ABRIL

Programació d'arts visuals a Sant Celoni

Sant Celoni és un municipi de gairebé disset mil habitants que no té cap museu ni equipament similar, però que disposa de dos espais condicionats per celebrar-hi exposicions, la Rectoria Vella i Can Ramis, gestionats, ambdós, per l'Àrea de Cultura. Tampoc no disposa de cap centre cívic, i es fan exposicions de molt petit format a la biblioteca i a l'Oficina de Turisme.

Can Ramis, a la plaça de la Vila, fa la funció de centre cívic, ja que cedeix les seves sales a artistes, entitats i col·lectius per fer-hi exposicions.

La Rectoria Vella és un edifici singular que acull l'Àrea de Cultura i que presenta una oferta variada d'exposicions temporals promogudes des d'aquesta àrea. L'objectiu de les exposicions d'arts plàstiques de la Rectoria Vella és divulgar i facilitar el contacte directe amb les creacions plàstiques, apropar els ciutadans a una oferta estable i sensibilitzar el públic respecte de les noves formes d'expressió plàstica i de les tradicionals. Una de les funcions principals de la Rectoria Vella és donar a conèixer i promoure els creatius plàstics de Sant Celoni i del Baix Montseny.

Les exposicions se solen fer a iniciativa dels artistes, que demanen exposar cada cert temps. També es poden promoure des de l'Àrea de Cultura, com la mostra col·lectiva bianual d'artistes joves del Baix Montseny, («Aquí i ara») o la que s'organitza, també cada dos anys, entorn de l'art i l'escriptura i que està comissariada en bona part per l'artista promotor. A partir de les diverses propostes, el tècnic d'arts visuals elabora un calendari amb el suport de la regidora i de la directora de Cultura.

L'artista o col·lectiu que fa l'exposició facilita fotografies de diverses obres i els textos, a partir dels quals el dissenyador municipal elabora el tríptic i el cartell de l'exposició. El tècnic de cultura coordina, supervisa i acaba d'elaborar els textos. Els artistes s'encarreguen de la primera selecció de les obres i del transport. Un cop a la sala, el tècnic d'arts visuals fa una segona selecció d'obres, i es distribueixen les peces conjuntament entre l'artista i el tècnic. El tècnic d'arts visuals s'encarrega de muntar l'exposició i d'elaborar

les cartel·les i altres materials. En aquestes exposicions, se sol oferir una jornada o dues en què l'artista fa una visita guiada per la mostra per apropar i facilitar el diàleg directe entre el creatiu i els visitants.

Per divulgar les exposicions, s'editen tríptics i cartells i es fan tres banderoles, que s'instal·len en llocs molt transitats. També se'n fa divulgació a través de la ràdio municipal i es redacta una nota de premsa per als mitjans de comunicació. L'alcalde sempre inaugura l'exposició, fa un petit parlament i dóna peu a una intervenció breu de l'artista o del col·lectiu de la mostra.

El nombre de visitants a les exposicions d'arts plàstiques oscil·la entre les dues-centes cinquanta i les sis-centes persones. Si s'organitzen activitats educatives gratuïtes adreçades a les escoles, el nombre de visitants acostuma a sobrepassar les mil cinc-centes persones. Aquestes activitats s'encarreguen a l'artista o al col·lectiu que ha preparat la mostra i són remunerades.

Una reflexió: quan el tècnic d'arts visuals ha de fer tots els papers de l'auca

És habitual que als ajuntaments que no tenen cap museu els tècnics de cultura hagin d'encarregar-se de moltes coses al mateix temps, la qual cosa els obliga a ser pluridisciplinaris, entesos en tot i polivalents. Tant poden ajudar a organitzar una activitat de la festa major com guiar un itinerari per a les escoles per donar a conèixer el municipi, elaborar textos, cercar fotografies i materials sobre un tema de la història de la vila, muntar una exposició, col·laborar en una publicació assessorant sobre la bibliografia relacionada amb el Parc del Montnegre i el Corredor al centre de documentació o fer un informe sobre la sol·licitud d'obres d'una casa catalogada i protegida, per esmentar-ne només algunes exemples. No és cap queixa, sinó la constatació d'una realitat. Tradicionalment, l'Àrea de Cultura és un gran calaix de sastre on tot té cabuda. I el cert és que les arts visuals ocupen només una part de les tasques de què s'ha d'encarregar un tècnic de cultura.

Pel que fa a les exposicions d'arts visuals, el tècnic ha de fer tots els papers de l'auca, perquè no hi ha ni comissaris, ni dissenyadors ni muntadors. Amb la col·laboració de l'artista o el col·lectiu, s'ha d'encarregar de programar, d'organitzar i de divulgar l'exposició. Per això, moltes vegades es troba sol, no pot compartir les qüestions que es plantegen i no pot seguir unes directrius marcades. Ara bé, cal dir que el grau de complexitat d'aquestes exposicions d'arts visuals locals és mínim si es compara amb altres produccions de museus. Sortosament, des d'organismes supramunicipals, com la Diputació de Barcelona o la Generalitat de Catalunya, s'ofereixen exposi-

cions d'arts visuals de nivell i qualitat, que poden complementar la programació més local.

A l'Ajuntament arriben moltes peticions de ciutadans perquè s'organitzin exposicions de pintura, ceràmica, fotografia..., que fan que el tècnic d'arts visuals tingui molta pressió. Bona part d'aquesta pressió s'allibera gràcies a les sales de Can Ramis (gestionades també pel mateix tècnic), que són cedides a artistes i entitats. En canvi, per exposar a la Rectoria Vella, es fa una selecció prèvia i els artistes han de tenir un currículum. L'objectiu és que exposar a la Rectoria Vella doni prestigi i reconeixement a l'artista i li serveixi per promocionar-se i donar-se a conèixer fora de l'àmbit local.

La iniciativa de muntar l'exposició sol provenir del mateix artista o del col·lectiu que vol fer la mostra, que té la necessitat d'exhibir el que està fent, d'exposar-ho i d'interrelacionar-se amb el públic. Les exposicions que s'organitzen tenen acollida a escala local i una certa transcendència a escala comarcal, ja que es difonen en la premsa del Vallès Oriental. Per fer activitats com la visita guiada de la mostra, que és voluntària, es compta amb la bona disposició de l'artista.

Ara bé, com es pot millorar tot això? Certament, en aquests moments de crisi, és difícil trobar-hi una solució, ja que una bona opció seria compartir, a escala local, tots aquests temes amb un altre tècnic o un comissari que s'encarregués de la gestió de la mostra, sense perdre la relació directa del tècnic d'arts visuals amb l'artista, que també és molt enriquidora. Amb tot, ja hi ha diversos artistes que participen en les programacions i les activitats comissariatant iniciatives, com Martí Pey, Glòria Auleda, Xavi Plana o Alexandra Ortiz.

Amb vista a atreure l'interès de més públic, seria interessant plantejar una iniciativa anual més estratègica i singular. De totes maneres, la mostra que es fa cada dos anys vinculant art i literatura, comissariada per Martí Pey, atreu molta gent per ella mateixa i per les activitats diverses que la complementen (conferències, espectacle de Marduix Titelles...). El treball que es fa amb les escoles al voltant d'aquesta exposició, liderat pel mateix promotor de la mostra i Glòria Auleda, ceramista i professora de plàstica d'una escola, també serveix per divulgar la iniciativa i activar l'interès d'un públic futur i de les seves famílies.

Polítiques d'arts visuals

Des de l'Àrea de Cultura, es concep la cultura com un element de realització personal, un vehicle de coneixement i de creativitat. Un dels qua-

tre grans eixos estratègics de l'àrea és, justament, promocionar i difondre la creació.

La promoció de les arts visuals al municipi es basa en les exposicions d'artistes i col·lectius de Sant Celoni i del Baix Montseny, l'edició de reculls de còmics (els monogràfics *Anatomia del còmic celoní*, elaborats per l'artista Xavi Plana, que ja van pel número 12) i el concurs Museu Urbà (impulsat per un col·lectiu de creatius de la vila que promou escultures, murals i intervencions plàstiques en espais públics). L'objectiu és facilitar el contacte dels artistes i les seves obres amb el públic.

Terrassa: Terrassa Comissariat

SUSANA MEDINA

Plataforma per a nous llenguatges visuals

Es diu que l'actual és l'època de la preeminència dels continguts. Aquesta transformació es basa en el nou paper que tenen la institució i l'exposició, convertides ara en canals de difusió d'informació i definides actualment com a llocs de producció.

El comissari és, com l'artista, un productor. Els rols d'ambdós semblen idèntics i, entre tots dos, conviu una idea comuna de distribució, la mateixa que es difon des de l'espai expositiu. Dins d'aquesta xarxa de correspondències, l'exposició ja no es planteja en termes de formes, sinó de formats de representació. Els formats han variat i sobresurten constantment del tauler on, inicialment, sembla que es planteja el desenvolupament de les pràctiques artístiques.

D'altra banda, també és important saber on som i qui som. Terrassa Arts Visuals és un departament municipal que s'encarrega de difondre les pràctiques artístiques contemporànies. No és una galeria d'art, ni tampoc un museu. El seu públic potencial són les persones que viuen a la ciutat, no solament les interessades en l'art i la comunitat artística. Així doncs, el seu objectiu és ajudar a produir projectes estimulants per a públics diversos i heterogenis, perquè tothom pugui accedir al coneixement a través de l'art que es produeix avui en dia, arribar a comprendre'l i, com a resultat, a respectar-lo, però també perquè el comissari o l'artista pugui fer projectes que representin un repte en la seva trajectòria professional. En aquesta interjecció és on intenta situar-se el cicle Terrassa Comissariat.

La convocatòria pública Terrassa Comissariat va néixer el 2009 i va agafar el testimoni dels dos cicles anteriors de producció pròpia, Processos Oberts (2004-2008) i Interferències (2003-2011), quant a la intencionalitat d'apropar els nous llenguatges visuals a la ciutadania, incentivar la tasca de la curadoria i apostar per la creació emergent. Tanmateix, van canviar el qui i el com.

Qui i com

Pel que fa al *qui*, aquest cicle d'edició anual i una durada de dotze mesos que conforma la programació anual de l'EspaiDos de la Sala Muncunill aposta pel comissariat emergent, és a dir, per comissaris que encara no han tingut l'oportunitat de donar vida als seus projectes o que n'han tingut pocs. I és aquí on resideix, precisament, un dels seus valors afegits, ja que la convocatòria es converteix en un laboratori que permet el risc, l'experimentació i la prova-error. Potser el fet de ser fora del focus que representa treballar a Barcelona ciutat permet, en aquest cas, un plus de llibertat quant a desenvolupament d'hipòtesis, tant formals com conceptuals, que un altre espai no permetria. Els comissaris han de residir a Catalunya per una mera qüestió operativa, ja que el projecte es desenvolupa al llarg de dotze mesos, a raó de set o vuit projectes expositius consecutius.

Així doncs, la convocatòria s'adreça a tots els curadors i les curadores residents a Catalunya i, durant un any, el projecte seleccionat dona forma a la programació de l'EspaiDos de Terrassa, una plataforma on s'obre la porta a la reflexió, a l'anàlisi de nous processos de creació i producció, a la crítica i a formes alternatives d'exhibició. Es tracta, doncs, d'una finestra de les pràctiques artístiques emergents.

Pel que fa al *com*, el projecte se selecciona tenint en compte aquestes bases:

- Es poden presentar a la convocatòria totes aquelles persones residents a Catalunya que estiguin interessades a desenvolupar un projecte de comissariat, a títol individual o bé agrupades en col·lectius.
- Es destinen 8.000 € al projecte seleccionat. El 33,5 % d'aquesta quantitat (2.680 €) es retribueix a l'autor o els autors del projecte de comissariat en concepte d'honoraris pel projecte i la coordinació del cicle, mentre que el 66,5 % restant es destina a la remuneració dels artistes i a la resolució d'aspectes relacionats amb la producció (màxim 5.320 €). D'aquest pressupost, en queda fora la difusió i l'edició de la publicació.

Continguts del projecte

Projecte de comissariat:

- Explicació dels aspectes temàtics i discursius en els quals es posi èmfasi.

- Selecció de set propostes artístiques expositives que es desenvoluparan correlativament durant l'any 2015 a l'EspaiDos de Terrassa i que formaran el cicle de programació estable de l'espai esmentat per a aquest any.
- Així mateix, també es considera favorable que el projecte inclogui la col·laboració amb artistes i agents locals i que experimenti i investigui sobre el desenvolupament de dinàmiques per difondre les pràctiques artístiques.
- Proposta d'activitats complementàries, si escau.
- Guió de la possible publicació: continguts.
- Pressupost general del projecte (sense publicació).
- Calendari de treball.
- Documentació d'antecedents relatius a l'àmbit temàtic de la proposta o projectes anteriors. Opcional.

Presentació del projecte seleccionat. Documentació que cal presentar:

Els dossiers hauran d'incloure la documentació següent:

- Proposta de projecte de comissariat amb l'argumentació teòrica, la proposta d'exposicions i d'artistes amb què es preveu treballar, com també una estimació pressupostària feta segons les quantitats que s'estipulen en l'apartat sobre la dotació econòmica d'aquestes bases.
- Dossier amb tota la documentació que l'autor o els autors del projecte de comissariat creguin oportú aportar entorn de projectes realitzats anteriorment, publicacions i material gràfic. Així mateix, es requerirà disposar d'informació gràfica i textual relativa als artistes que s'impliquin en el projecte.
- Currículum de l'autor o dels autors del projecte de comissariat.
- Còpia del DNI o del passaport de totes les persones que es preveuen implicar en el projecte, del comissari o comissaris i dels artistes.

Jurat: Glòria Picazo, directora del Centre d'Art la Panera de Lleida, crítica i comissària; Amanda Cuesta, crítica i comissària independent; Pilar Cruz, comissària independent; Gabriel Verderi, artista i director de Terrassa Escola d'Art; Lluç Mayol, productor i comissari de projectes d'art i educació; Alex Brahim, comissari independent; Susana Medina, directora del programa d'Arts Visuals de l'Ajuntament de Terrassa, i la curadora, el curador o l'equip de curadoria guanyadors de la convocatòria de l'any anterior.

Edicions: Terrassa Comissariat 2009. «Kairós. Moments de claredat». A cura de Juan Canela i Ane Agirre. Amb Airvoland, Antonio Gagliano, Lean-

dro Cardoso, Alba Mayol Curci, Perla Montelongo, Aníbal Parada, Fermín Jiménez Landa, Mireia C. Saladrígues, Fran Meana, Pato Conde, Eleven Kosmos i DJ de la Muerte.

Terrassa Comissariat 2010. «La gran sacsejada». A cura d'Aimar Arriola. Amb Saioa Olmo, Kristoffer Ardeña, Mariokissime, Carlos González González, Pablo Marte, Ângelo Ferreira de Sousa i WeareQQ.

Terrassa Comissariat 2011. «La Lliçó excèntrica». A cura d'Antonio Gagliano i Ingrid Blanco. Amb Jaume Ferrete, Oriol Vilanova, Daniela Ortiz, Tamara Kuselman, Ernesto Leal, Efrén Álvarez i Núria Güell.

Set propostes d'actuació, organitzades al voltant de nocions com l'aprenentatge i l'experiència, en un context marcat per l'eclosió dels nous formats pedagògics en art.

Terrassa Comissariat 2012. «Constel·lacions familiars». A cura d'Alexandra Laudo [Heroínas de la Cultura]. Amb Lúa Coderch, Ryan Rivadeneyra, Lola Lasurt, Paco Chavinet, Katerina Sedá, Matías Costa i Sergi Botella.

Terrassa Comissariat 2013. «Financial Crimes. Poètiques en l'era del colonialisme financer». Amb Juan José Martín Andrés, Cuesta / Sastre, Julie Rivera, Adrián Melis, Alán Carrasco, Aníbal Parada, Erick Beltrán i Javier Gascón.

Terrassa Comissariat 2014. «Relacions ortogràfiques (en temps de revolta)». A cura d'Alba Benavent i Lucía Piedra. Amb Marla Jacarilla, Ivan Argote, Raquel Frieria en col·laboració amb Xavier Bassas, Diana Larrea i Andrés Senra, Domènec, Todo por la praxis, Leonor Serrano Rivas i Eloy Fernández Porta.

Problemàtica actual

En les diferents edicions del Terrassa Comissariat, s'han presentat fins a dotze projectes; en les últimes edicions, s'ha arribat a un mínim de dues. Som conscients que es demana un projecte totalment treballat i tancat fins al detall, un peatge que considerem imprescindible, ja que estem donant carta blanca a persones molt formades, però amb poca experiència o gens, de manera que un error en la planificació pot ser fatal per a la supervivència i el prestigi de la convocatòria. D'altra banda, ens costa assumir que no hi hagi prou públic potencial que es pugui acollir a la convocatòria. Després de sis edicions, no es pot dir que la convocatòria sigui desconeguda per a les persones que hi poden estar potencialment interessades i que treballen o que volen treballar en aquest àmbit. Així doncs, pot ser que l'excentralitat de la ciutat respecte de Barcelona sigui un inconvenient que cal tenir en

compte. Per aquest motiu, Terrassa Arts Visuals té l'objectiu d'enllaçar, mitjançant un agent mediador, amb altres convocatòries de característiques similars de Barcelona per tal que es pugui beneficiar d'un posicionament similar als altres, tot i mantenir les seves especificitats. En aquest impàs, s'ha considerat oportú convidar alguns comissaris emergents perquè desenvolupin un projecte adequat a les bases, un projecte que es finançarà amb el pressupost que resulti de reduir el nombre de membres del jurat, per tal de seleccionar el projecte que donarà forma al Terrassa Comissariat 2015.

Cardedeu amb l'art vigent

TERESA BLANCH

Cardedeu, amb una població de quasi divuit mil habitants i situada a trenta quilòmetres de Barcelona, disposa del Museu Arxiu Tomàs Balvey (MATBC), amb més de cent anys d'història, i també d'una de les farmàcies rurals més antigues d'Europa, entorn de la qual el Museu centra el seu discurs museístic sobre art i salut. El centre rep setze mil cinc-cents usuaris anuals de mitjana i ofereix dues exposicions: d'una banda, «Tomàs Balvey Col·leccionista. Col·lecció de Col·leccions», inaugurada el 2009, que explica la faceta humanística del fundador, com també l'origen i el sentit de les col·leccions, i, de l'altra, «La Farmàcia Balvey. Una llarga nissaga de farmacèutics a Cardedeu», amb una museografia renovada el 2012, a la qual s'ha incorporat una locució en diversos idiomes, que presenta aquesta nissaga a partir dels espais de l'habitatge del farmacèutic i d'objectes quotidians de la família. El recorregut museístic es complementa amb el jardí de plantes remeieres i dues sales d'exposicions temporals. El Museu també gestiona un altre espai, la capella de Sant Corneli, de trenta metres quadrats i d'origen preromànic, que acull exposicions temporals.

Després d'una remodelació arquitectònica, el 2004 el MATBC va posar en marxa el projecte d'art contemporani Cardedeu amb l'Art Vigent. Per fer-ho, va destinar una de les sales d'exposicions temporals del Museu i l'espai de la capella de Sant Corneli, situada a pocs metres, per a la creació i la difusió de l'art.

El projecte té com a objectius difondre l'art contemporani, donar a conèixer artistes consolidats i amb trajectòria artística per difondre el seu treball i el seu procés artístic evolutiu, sobretot en un marc escolar i pedagògic, mostrar el procés de creació d'una obra d'art, també al públic adult i familiar no iniciat en l'art contemporani, i treballar amb el fons d'art del MATBC. Per tal d'assolir aquests objectius, des del museu es treballa per implicar-hi tant agents com sigui possible.

A la sala d'exposicions temporals de la planta baixa del MATBC, des del 2004 fins avui, i durant sis mesos a l'any, es programa l'exposició d'un artista amb trajectòria consolidada. Es tracta d'un projecte d'educació visual

i plàstica per afavorir les exposicions d'art contemporani, amb el descobriment i l'aprenentatge dels llenguatges creatius actuals i la comunicació entre públic i artista. Cardedeu amb l'Art Vigent s'ha convertit en un recurs pedagògic important per als escolars de la vila i adequat per a tots els nivells educatius, des d'infantil fins a titulacions universitàries.

El MATBC consta en el Registre de Museus de Catalunya amb el número 71 i té un pla de seguretat específic de l'edifici i de les col·leccions des de 2004. L'edifici s'ha adaptat per acollir persones amb mobilitat reduïda i disposa d'una àrea de recepció i d'informació, una aula didàctica i un taller i una sala de reserves amb més de vuit mil peces. L'equip humà del MATBC el formen quatre persones a jornada completa, una persona de suport a la documentació, un jardiner, una empresa de neteja i una altra de suport a l'atenció al públic. El museu té una partida pressupostària pròpia dins el pressupost general de l'Ajuntament de Cardedeu per tal de portar a terme les tasques que li són pròpies. El MATBC va ser un ens autònom municipal fins a 2012; a partir d'aleshores, va passar a ser gestionat directament per l'Ajuntament.

Des de 2004 fins a 2010, a l'espai de la capella de Sant Corneli es programaven dos artistes per difondre exposicions d'art contemporani des d'una proposta àmplia que permetés presentar les diverses tendències conceptuais de l'art vigent dels nous creadors.

A partir de l'any 2011, es van deixar de programar els dos artistes a l'espai de la capella de Sant Corneli, i el projecte Cardedeu amb l'Art Vigent va continuar a l'espai del MATBC, programant només un artista de trajectòria consolidada a l'any. Per la seva banda, la capella de Sant Corneli es va convertir en un espai expositiu que els artistes poden llogar per trenta euros a la setmana i un màxim de tres setmanes. L'artista compta amb el suport del Museu a l'hora de muntar l'exposició, però són a càrrec seu tant la vigilància com les despeses per promocionar-la.

Els motius d'aquest canvi van ser, bàsicament, dos: en primer lloc i el més important, la reducció del pressupost del Museu un cinquanta per cent i, en segon lloc, el poc interès que la gent de Cardedeu mostrava per les exposicions que s'hi programaven.

Per tal de desenvolupar el projecte Cardedeu amb l'Art Vigent, aquests darrers anys el MATBC ha disposat d'un pressupost total, segons el projecte de l'artista, que oscil·la entre els 5.500 euros fins als 9.500, i que inclou el comissariat que el MATBC fa directament amb l'artista, les dietes, el muntatge i el desmuntatge de l'exposició, el transport, les assegurances, els drets d'autor, els guiatges, els elements de difusió i el catàleg. Pel que fa al pressupost de 2013, de 7.378 euros, se'n van destinar 1.607 a honoraris de

l'artista, 3.078 a la publicació del catàleg i 2.693 a la resta de despeses que l'exposició va generar.

Per tirar endavant el projecte Cardedeu amb l'Art Vigent, fins a 2010 se seleccionava un comissari que convidava els artistes participants. La reducció del pressupost va provocar que el 2011 s'establissin unes bases i que tingués lloc una convocatòria per seleccionar els artistes mitjançant un jurat. A partir de l'any 2012 i fins avui, s'ha format una comissió assessora per ajudar el MATBC a seleccionar l'artista. Formen part d'aquesta comissió tècnica de l'Oficina de Difusió Artística de la Diputació de Barcelona, de la Direcció General de Creació i Empreses Culturals de la Generalitat de Catalunya i de la Comissió Assessora del MATBC i la direcció del Museu.

Un cop l'artista ha estat seleccionat, aquest, la direcció i l'equip tècnic del Museu comencen a preparar el projecte expositiu: el disseny i el muntatge de l'exposició, el disseny del taller, per part de l'equip tècnic del Museu i de l'artista, i el disseny del programa d'activitats que s'oferiran al públic en general i del catàleg. Abans d'inaugurar i obrir l'exposició al públic, l'artista i la direcció del Museu organitzen una visita guiada i presenten el taller al col·lectiu de mestres i professors de tots els centres educatius de Cardedeu i d'altres poblacions que demanen participar en el projecte. Després que s'hagi inaugurat i s'hagi obert l'exposició al públic, durant la primera setmana del mes d'octubre es concreta definitivament el taller i s'hi incorporen els suggeriments que el col·lectiu de mestres i professors ha fet arribar. A continuació, s'elabora i es produeix el catàleg, en format paper, que es presenta quan l'exposició ja fa alguns mesos que està oberta al públic, és a dir, cap a mitjan desembre, per tal que s'hi puguin incorporar imatges del muntatge fet a la sala del Museu i alguns comentaris que ens han fet arribar els usuaris i agents implicats. Finalment, quan tots els escolars ja han visitat l'exposició, l'artista, acompanyat de la direcció i la tècnica de difusió del MATBC, representants polítics i voluntaris, i altres membres de les administracions participants en el projecte, visiten tots els centres escolars de Cardedeu per conèixer-ne l'opinió. En acabat, es valora el projecte amb l'artista de manera general. Paga la pena subratllar que la visita a les escoles és molt satisfactòria per a l'artista, perquè rep una valoració directa del seu treball i, sovint, expressa la necessitat de fer alguna acció de retorn vers el col·lectiu escolar i el Museu.

Un exemple paradigmàtic és el cas de l'artista Pere Bellès, seleccionat pel projecte Cardedeu amb l'Art Vigent 2011 amb l'exposició «Pere Bellès. Empremtes d'autor». Es tracta d'una proposta per conèixer l'obra d'aquest artista multidisciplinari, que es basa en la recerca d'empremses que els humans deixen al territori. A partir de diferents projectes arquitectònics, l'artista transforma algunes d'aquestes formes en pintures, mòbils o escultures

que omple de color. Així doncs, es va construir un mural en què van participar dos mil set-cents escolars de Cardedeu, des d'infantil fins a batxillerat. L'obra va ser creada a partir de l'estudi del plànol de l'Ajuntament de Cardedeu, i on, es va interpretar un tram d'escaleres d'aquest edifici, convertint-los en set rectangles de fusta DM de 13 cm x 3 cm que un cop pintats i enganxats sobre una superfície també de DM formen el fragment. La multiplicitat d'aquest fragment pel nombre d'alumnes configura un mural de vuitanta metres quadrats que s'ha instal·lat a la sala polivalent de la Tèxtil Rase de Cardedeu, una nau industrial d'estil modernista que s'ha remodelat i s'ha destinat a usos culturals.

El MATBC i l'artista van gestionar, coordinar i assumir les despeses del projecte. El Museu es va ocupar d'aconseguir tots els materials, distribuir i recollir les fustes i la pintura a cada grup classe dels vuit centres escolars, aconseguir un espai municipal fora del Museu per instal·lar-hi el mural i organitzar-ne la presentació un cop instal·lat. Per la seva banda, l'artista va definir els criteris dels colors que calia treballar, segons els grups d'edat, i es va encarregar de construir el mural.

El que acabem d'explicar és un bon exemple de com l'art pot ser molt útil per treballar projectes de participació i de proximitat. Si entenem l'art com una forma d'expressió d'un col·lectiu social determinat i d'un temps concret, podem adonar-nos com pot ser d'important per a un museu treballar iniciatives com Cardedeu amb l'Art Vigent i com aquest projecte s'ha convertit en un recurs pedagògic important per al municipi.

Davant les dificultats pressupostàries, però amb la voluntat de continuar apostant per aquest projecte, cal destacar la implicació de l'artista per esdevenir puntualment canal de comunicació i per participar activament en el projecte. També cal destacar la implicació dels centres escolars amb un treball continuat a l'aula en la descoberta i l'aprenentatge d'un artista i les seves tècniques.

Així doncs, l'èxit del projecte rau en la satisfacció de comprovar fins a quin punt s'hi han involucrat els artistes; de veure com les escoles responen i s'hi comprometen any rere any i d'observar com els escolars ensenyen, comenten i expliquen l'experiència d'haver conversat directament amb l'artista als familiars i amics.

La singularitat del projecte Cardedeu amb l'Art Vigent rau en l'oportunitat que s'estableix entre els alumnes i l'artista de compartir dubtes, de parlar, d'interrogar-se i d'anar-se coneixent. Amb l'aspecte sorpresa afegit de ser davant d'un artista viu i de treballar la seva obra a partir de visites i tallers de creació al Museu, dels treballs que es fan al centre escolar i de la trobada entre els alumnes i l'artista quan els visita a l'aula.

El MATBC treballa per esdevenir un espai, d'una banda, d'investigació, de reflexió i de diàleg que afavoreixi la llibertat individual i col·lectiva i, de l'altra, de participació directa i de cooperació, on es potenciïn les reflexions creuades.

El museòleg Jacques Hainard afirma que el museu pot esdevenir una enciclopèdia on l'exposició ha de servir per construir una història i els objectes, per reforçar-la, i on el més important és la reflexió. Des de 2011, al MATBC hem fet nostra aquesta reflexió i treballem per ajudar a socialitzar l'art contemporani traslladant-lo fora de les parets del museu, en espais on la gent fa altres activitats.

Bibliografia web

www.museudecardedeu.cat

www.xarxamuseusfarmacia.cat

Igualada: les accions en arts visuals

INSTITUT MUNICIPAL DE CULTURA DE L'AJUNTAMENT D'IGUALADA

Igualada, capital de l'Anoia, té una població de gairebé quaranta-mil habitants (2013), als quals cal sumar la seva àrea d'influència, que aglutina la conurbació urbana formada per Òdena, Santa Margarida de Montbui i Vilanova del Camí, com també els municipis de Jorba, la Pobla de Claramunt i Castellolí, amb seixanta-cinc mil habitants totals (2012).

Els premis Ciutat d'Igualada de Creació Artística

La ciutat d'Igualada impulsa diverses accions en l'àmbit de les arts visuals, entre els quals, els premis Ciutat d'Igualada, amb la convocatòria d'un premi d'art digital, de fotografia i de disseny.

L'Ajuntament d'Igualada i l'empresa CEINA convoquen el 2014 el XIX premi d'art digital Jaume Graells, adreçat a les escoles d'art i de disseny, a dissenyadors amateurs i a afeccionats al disseny gràfic per potenciar i premiar l'esforç artístic i l'ús de les noves tecnologies. Hi pot participar tothom que vulgui individualment o col·lectivament i de qualsevol procedència geogràfica. S'estableixen dues categories diferents de treball: d'una banda, treballs amb imatges dinàmiques –qualsevol obra que utilitzi un mitjà digital per integrar elements en moviment, amb la interacció de l'usuari o sense– i, de l'altra, treballs amb imatges estàtiques –qualsevol obra que utilitzi un mitjà digital però que no mostri cap tipus de moviment.

En qualsevol cas, es valora més el resultat artístic que no pas el procés d'elaboració, que en tots els casos ha de ser exclusivament digital. El guanyador, que tant pot ser d'una categoria o de l'altra, és premiat amb el guardó Ciutat d'Igualada, una llicència original Corel i un premi dotat amb 1.800 euros a la millor obra presentada.

Durant el 2015 el guanyador del guardó exposa tota la seva obra en alguna de les sales de què disposa l'Ajuntament d'Igualada, principalment La Sala (sala municipal). Les obres presentades s'exposen al públic en una pàgina web dissenyada específicament per a aquest fi (www.ceina.com/artdigital).

Amb la col·laboració de l'entitat Disseny=igualada i de l'Escola Municipal d'Art Gaspar Camps, es convoca el Premi de Disseny Gaspar Camps amb l'objectiu de reconèixer treballs de creació, d'innovació i de qualitat produïts a Igualada, sigui per estudis, creadors individuals o col·lectius. L'import del premi correspon a l'autor o els autors de l'obra premiada. Hi poden optar totes les obres de disseny gràfic, industrial, de moda, de joieria o d'interiorisme acabades, fetes públiques entre l'octubre de 2013 i el 26 de setembre de 2014, data en què acaba el termini per lliurar les obres. El jurat del premi, els autors o qualsevol altra persona o entitat que presentin la candidatura poden proposar les obres per al concurs.

L'obra premiada l'escull un jurat format per experts en disseny gràfic, integrat per un representant de l'Escola Municipal d'Art Gaspar Camps, un representant de l'entitat Disseny=igualada, dos vocals i un representant de l'Institut Municipal de Cultura. S'atorga un únic premi dotat amb 1.350 euros i el guardó Ciutat d'Igualada.

L'organització valora la possibilitat de muntar una exposició amb una selecció de les obres presentades al Museu de la Pell d'Igualada i Comarcal de l'Anoia. Durant el 2015 el guanyador del guardó Ciutat d'Igualada podrà exposar tota la seva obra a La Sala –sala municipal d'exposicions de l'Ajuntament d'Igualada. L'Escola Municipal d'Art Gaspar Camps s'encarrega del manteniment del premi.

El darrer premi és el que l'Ajuntament d'Igualada programa amb el suport de l'Agrupació Fotogràfica d'Igualada. Es tracta del premi de fotografia Procopi Llucià, que té com a objectiu preservar i posar en valor aspectes del patrimoni de la ciutat. La temàtica de les fotografies es fixa cada any i està relacionada amb motius i aspectes de la ciutat igualadina. L'obra guanyadora i la seva ampliació són editades en un llibre fotogràfic, que recull totes les imatges proposades pel guanyador.

L'autor ha de presentar una col·lecció de quatre fotografies, amb la unitat temàtica determinada en el punt primer, en blanc i negre o en color i inèdites a Igualada. La tècnica i el procediment són lliures. El jurat, format per tres membres del cos de jurats de la Federació Catalana de Fotografia (FCF), el regidor de Promoció Cultural i un tècnic designat per l'Institut Municipal de Cultura, valora el conjunt de les quatre obres de cada col·lecció i atorga el premi Procopi Llucià, que consisteix en el guardó Ciutat d'Igualada, una dotació de 1.350 euros en concepte de drets d'autor i l'edició del llibre *Igualada visual*. Un cop el premi ha estat atorgat, la persona premiada ha de presentar un recull mínim de trenta imatges més amb la mateixa unitat temàtica de l'obra guardonada i amb una diversitat mínima de deu entorns. A partir d'aquí, es programen dues exposicions; en la primera, s'exhibeix

una selecció de les millors col·leccions presentades a la Sala Municipal d'Exposicions i, en la segona, durant l'any següent a la proclamació de premi, el guanyador exposa una selecció de la seva obra a la Sala Municipal d'Exposicions. Aquest certamen és reconegut per l'FCF i puntua per a l'obtenció de les distincions d'AFCE (Artista FCF), EFCE (Excel·lència FCF) i MFCE (Mestre FCF).

L'ajut a projectes d'arts visuals Igualart 2014/15

L'objectiu de l'ajut és estimular la creació artística i està dirigit específicament als creadors de l'àmbit local. És promogut per l'Institut Municipal de Cultura i atorga per mitjà d'un concurs un ajut al millor projecte d'arts visuals inèdit en qualsevol de les seves disciplines: pintura, escultura, dibuix o gravat, fotografia, videoart o la combinació de qualsevol d'aquestes disciplines. No s'accepten projectes que ja estiguin executats completament ni idees sense cap element realitzat prèviament ni projecte ben definit. Els candidats han de poder demostrar que la seva idea és executable, sigui com a responsable d'un projecte de comissariat, o a títol individual o agrupat en un col·lectiu.

L'ajut està dotat amb 2.000 euros i l'import es fa efectiu en dues parts iguals: la primera, en la proclamació del projecte guanyador i, la segona, en el moment de fer l'exposició a la Sala Municipal d'Exposicions o en altres espais a proposta del projecte.

Poden optar-hi comissaris i artistes a títol individual o col·lectiu majors de divuit anys que presentin una proposta de creació d'acord amb les bases que es pugui desenvolupar a la Sala Municipal d'Exposicions, encara que no es descarta la proposta d'accions fora d'aquest espai. Els candidats han d'estar empadronats a Igualada des de fa dos anys com a mínim. Si formen part d'un col·lectiu, almenys el 50% dels seus membres han de complir aquest requisit. Només es pot presentar una única sol·licitud i cal fer constar per escrit que es tracta d'un projecte original i inèdit que no ha estat produït amb anterioritat. El jurat és integrat per dos representants de l'Institut Municipal de Cultura, un representant de l'Escola Municipal d'Art Gaspar Camps i dues persones més vinculades al món de l'art.

Regulació de les sales municipals d'exposicions

El criteri a l'hora d'acceptar les propostes per exposar a les diferents sales municipals era, bàsicament, l'ordre en què es rebien les sol·licituds. Tanmateix,

diversos aspectes relacionats amb el funcionament de les sales municipals, sintetitzats en l'extensa llista de sol·licituds de particulars i col·lectius rebudes i l'endarreriment que això comporta, han obligat a ordenar la política d'exposicions de l'Ajuntament d'Igualada i els seus organismes autònoms. Així doncs, s'ha creat una comissió que s'encarrega de distribuir i organitzar les diferents mostres que s'exhibeixen a causa de la inexistència d'un protocol estudiat que fixi els criteris d'acceptació o rebuig, de distribució d'artistes segons les sales i de la durada de les exposicions.

Per aquest motiu, es van determinar uns criteris de funcionament de l'organització i de les exposicions a les sales la titularitat de les quals correspon a l'Ajuntament d'Igualada o als seus organismes autònoms. La comissió avaluadora s'encarrega de seleccionar les propostes i de distribuir-les segons l'especialització de les sales.

La finalitat bàsica dels diferents espais expositius és la promoció, el suport i la divulgació de manifestacions artístiques, tant d'Igualada i comarca com d'altres procedències. A banda d'aquest principi general i, sempre que sigui possible, cada sala s'especialitzarà segons els criteris següents:

- La Sala. Sala municipal: art contemporani (75 %) i divulgació (25 %)
- Biblioteca central: divulgació (90 %) i art (10 %)
- Sala del Museu: exposicions d'art de gran format i divulgació (50 %, respectivament)
- Sala Gaspar Camps: temes relacionats amb el que s'imparteix a l'escola
- Sala de l'Espai Cívic Centre: manifestacions artístiques de caràcter amateur que genera el mateix espai i divulgació (50 %, respectivament)
- Centre Cívic de Fàtima: art amateur i que genera el mateix espai i divulgació (50 %, respectivament)

Les sales són obertes tant a artistes com a entitats que vulguin exhibir les seves activitats amb l'objectiu de divulgar aspectes que es considerin interessants per a la ciutadania. En general, els criteris per establir la prioritat i la distribució de les exposicions passen per una valoració de l'interès i la qualitat, tant pedagògica com artística, o altres aspectes que es considerin valorables, de les manifestacions que hi concorren. Tenen prioritat les exposicions i els actes organitzats per l'Ajuntament d'Igualada i els seus organismes autònoms; en aquest sentit, l'Ajuntament pot modificar la data prevista d'una exposició per aquest motiu. Pel que fa a la difusió general, les mostres o exposicions s'anuncien a l'*Agenda cultural d'Igua-*

lada del web municipal quadrimestralment i per mitjà del butlletí informatiu digital de periodicitat setmanal. L'autor pot complementar aquesta promoció amb els seus propis mitjans. El caràcter de les sales d'exposicions és únicament de mostra, de manera que l'obra o el treball exposats no es poden vendre.

Vilafranca del Penedès: les arts visuals a Vilafranca del Penedès: una visió de present, un projecte amb futur

SÍLVIA AMIGÓ

Diagnosi

A Vilafranca del Penedès les arts visuals són un sector de creació molt dispers, en què cadascú mira pels seus propis projectes sense tenir una visió global de l'entorn. Això fa que hi hagi una manca de connexió i de coordinació entre els diferents agents. Tanmateix, a la ciutat hi batega molta energia creativa, iniciatives i propostes. En el seu moment (començament de la dècada de 1980), la ciutat va tenir un paper rellevant en el mapa de les arts visuals (impulsada tant pel sector privat com per l'acció municipal), però darrerament les coses han canviat. No hi ha una proposta global municipal i els esforços actuals no acaben de cohesionar el sector. S'ha produït una pèrdua de vitalitat en les arts visuals, els creadors s'han fet grans i la gent més jove no es fa visible. A més, s'aprecia un distanciament evident entre els centres educatius especialitzats i les institucions.

Si bé a escala municipal hi ha la figura d'una tècnica municipal responsable de la programació i de donar-la a conèixer i també es disposa de diversos espais destinats a l'exposició, no hi ha cap programa d'ajut a la creació o la producció. També en els darrers anys, s'ha constatat una davallada en tota l'acció de dinamització o en accions paral·leles a les exposicions. La pèrdua del 75 % del pressupost municipal destinat a les arts visuals en els darrers tres anys és del tot determinant a l'hora d'elaborar una nova política en aquest àmbit.

Els actuals espais expositius municipals

- Capella de Sant Joan. Es tracta d'un lloc molt cèntric i amb molta capacitat per captar públic, però està molt encotillat a l'hora de programar, atès que és un espai essencialment cedit al món associatiu i a l'art i on l'art contemporani té poca cabuda.
- Sala dels Trinitaris. És l'espai que acull les exposicions d'art contemporani. Tot i que s'ha anat adequant progressivament i s'han anat mi-

llorant l'equipament i els recursos tècnics de què disposa, és un espai que sempre està en perill, perquè políticament no s'hi acaba de creure, i de manera periòdica s'anuncia que es tancarà o es reutilitzarà com una ampliació de les aules de l'Escola Municipal d'Art Arsenal, que es troba just al costat.

- **Claustre de Sant Francesc.** És un espai que permet fer-hi instal·lacions puntuals i que disposa d'una petita sala que pot acollir mostres de petit format. Cada vegada té més acceptació entre els ciutadans, però caldria fer-hi millores de senyalització i adequació. Aquest espai acull el cicle Paraules al Claustre i durant l'any s'hi fan petites exposicions relacionades amb la paraula o la creació poètica.

Altres agents de creació i difusió

- **Escola Municipal d'Art Arsenal.** Imparteix una bona formació i col·labora sovint en projectes de ciutat. L'escola està adscrita al Servei d'Educació de l'Ajuntament i no al Servei de Cultura i, potser per aquest motiu, la relació entre el Servei de Cultura i l'escola sovint no és prou fluida. Durant uns quants anys, quan el pressupost ho va permetre, el Servei de Cultura encarregava a l'Arsenal la confecció de dossiers pedagògics i el monitoratge de visites comentades en algunes exposicions. Tanmateix, des de 2013, aquest servei s'ha hagut de suprimir per manca de partida pressupostària.
- **Galeria Sicart.** És una galeria d'art dedicada exclusivament a l'art contemporani. A banda de la difusió, es tracta essencialment d'un espai privat amb ànim de lucre. Darrerament, el Servei de Cultura de l'Ajuntament també inclou les exposicions que organitza la galeria Sicart en la publicitat que edita, amb la qual cosa ha millorat la comunicació entre l'Ajuntament i la galeria.
- **Palmadotze galeria d'art.** Es tracta d'una galeria històrica amb més de vint anys de recorregut instal·lada a Vilafranca, però que ha traslladat la seu al municipi veí de Santa Margarida i els Monjos. Atesa la proximitat i l'arrelament de la galeria a Vilafranca, els contactes es mantenen en els mateixos termes que amb la Galeria Sicart.
- **Vinseum.** Amb aquest nom, es designa el Museu de les Cultures del Vi de Catalunya. Disposa d'un espai permanent per exposar-hi el fons propi del Museu i de la capella de Sant Pelegrí, una sala que acull exposicions temporals que sempre han d'incloure patrimoni del Museu. Tanmateix, hi ha una bona col·laboració entre l'Ajuntament i el Vinseum.

Col·lectius i festivals

La ciutat també té col·lectius més o menys estables i la celebració de cicles o festivals que reben suport i col·laboració del Servei de Cultura, tant tècnic com material:

- **Associació Videt.** Des de fa deu anys, aquesta associació convoca un festival anual de videoart. Ara bé, el festival ha anat perdent incidència i rellevància entre la ciutadania i en aquests moments l'Ajuntament se'n planteja la continuïtat.
- **Festa del Tastacontes.** Col·lectiu Gargot. El col·lectiu Gargot està format per un grup d'il·lustradors professionals que es va crear arran de la celebració, des de fa quinze anys, de la Festa dels Tastacontes, una trobada en què durant un dia il·lustradors nacionals dibuixen al carrer contes que els nens i les nenes que hi col·laboren els expliquen.
- **Vinfonies.** És un festival en què, des de fa sis anys, un grup heterogeni d'artistes que provenen del món del videoart, de l'enginyeria i de l'enologia fan una proposta molt suggeridora amb instal·lacions sonores entorn del vi.
- **Firart.** Es tracta d'un mercat d'autoservei de pintura que aplega més de quaranta artistes professionals que mostren les seves obres de petit format entorn de la festa major de Vilafranca (del 23 d'agost al 2 de setembre). Té més de vint-i-cinc anys de trajectòria i des de fa dues dècades atorga un premi força prestigiós i ben dotat econòmicament.
- **Associació d'Arts Plàstiques i Visuals Ardharà.** Es tracta d'una associació d'artistes que fa vint-i-cinc anys van ser seleccionats en una convocatòria de diferents municipis de l'Alt Penedès, el Baix Penedès i el Garraf. Des de fa un parell d'anys, aquests artistes s'han constituït en associació i s'han fixat com a objectius potenciar la difusió de la creativitat emergent al Penedès i descobrir artistes plàstics i visuals residents o nascuts al Penedès i el Garraf. En aquest sentit, per a l'any 2015 s'ha convocat, juntament amb l'Ajuntament de Vilafranca, una biennial que doni visibilitat a l'art que s'està creant al nostre entorn.

Propostes

El fet que les arts visuals siguin un sector que pateix les dificultats d'una bona coordinació i on cada agent mira pels seus interessos comporta que, a vegades, les prioritats, les accions i, per tant, els resultats es dispersin. Les

propostes tenen la intenció de generar més teixit artístic per tal d'aglutinar esforços i millorar els impactes.

Projecte estratègic

El sector té la necessitat de crear un esdeveniment especial que, coincidint amb la capitalitat cultural del 2015, rellanci les arts visuals. En aquest sentit, es proposen les accions específiques següents:

Accions

- Vetllar perquè l'Ajuntament tingui un coneixement ampli del sector i capacitat de vincular-lo i connectar-lo.
- Dissenyar un pla especial per a les arts visuals, especialment per donar visibilitat i sortides als artistes, però també per promoure el talent vilafranquí i donar-lo a conèixer.
- Fer un inventari de recursos al servei de les arts visuals, com ara espais, finançament, institucions, i donar-lo a conèixer.
- Crear un portal o un blog a Internet per difondre les arts visuals i fer un esforç de comunicació mitjançant cartelleres, Facebook, Twitter, televisió local, etc.
- Donar estabilitat a l'actual Sala dels Trinitaris o crear un centre de creació i exposició.
- Vincular l'Escola d'Art Arsenal al Servei de Cultura.
- Recuperar les accions pedagògiques que sovint completaven les exposicions i hi aprofundien.
- Crear un gran esdeveniment que aplegui el sector l'any 2015 i que tingui continuïtat. Aquest any, aprofitant la capitalitat de la cultura catalana de la ciutat, pot ser un aparador exterior del que es cou a Vilafranca i ha de servir també per dotar les arts visuals d'una partida pressupostària important.

Valoració

El fet de ressenyar a grans trets el mapa del territori en el món de les arts visuals i de reflectir-ne les mancances és un exercici que per ell mateix provoca una reacció. El que s'espera d'aquesta reacció és, essencialment, donar

visibilitat a tot el que es fa a la ciutat i potenciar-ho encara més. Val a dir que en aquests moments s'ha creat una comissió que està treballant en un projecte de les arts visuals per al 2015 que inclou la coneixença del sector des de diferents vessants i disciplines i la creació d'un projecte conjunt que duri un any (tot el 2015) i que pugui establir una continuïtat de col·laboracions i interaccions en el futur.

Des del Servei de Cultura de l'Ajuntament de Vilafranca, es vol que el 2015 sigui el punt de sortida d'una política de continuïtat en un projecte de cohesió i de coneixement mutu, i també superar aquest paradigma de dispersió en la creació i la difusió de les arts visuals a la ciutat.

Granollers: Les funcions de les imatges.

Curs 2011-2012

TERESA LLOBET I ILLA

Les funcions de les imatges és un projecte educatiu dissenyat i coordinat pel comissari d'exposicions, escriptor i historiador de l'art Jorge Luis Marzo durant el curs escolar 2011-2012 i impulsat a Roca Umbert Fàbrica de les Arts de Granollers per tal d'incidir en la comprensió i la interpretació crítica del món de la representació visual a través de les imatges del nostre voltant i de la interactuació amb aquestes imatges.

Objectius

Potenciar el treball amb la imaginació i reflexionar sobre què és una obra d'art i quina funció tenen les imatges en la vida quotidiana.

Agents implicats

Jorge Luis Marzo va idear aquest projecte educatiu, que es va oferir als centres educatius de Granollers des de l'Espai d'Arts de Roca Umbert. Laia Casanovas, tècnica d'arts visuals de Roca Umbert, va coordinar el projecte i es va encarregar de fer el treball de seguiment amb els centres educatius i els contactes amb els museus visitats –MACBA i CaixaForum– i de coordinar el muntatge de l'exposició.

Els professors hi van tenir un paper molt important, ja que van motivar l'alumnat, i la col·laboració de l'artista visual Joan Fontcuberta va ser essencial per fer-nos descobrir també als adults el tractament de les imatges en la societat.

Recursos

Els recursos econòmics eren i són encara molt escassos, però des de Roca Umbert es prioritzen els projectes educatius. Gairebé la totalitat del pressu-

post de l'any 2012 per a les activitats de l'Espai d'Arts es va destinar a aquest projecte. Els resultats obtinguts entre els estudiants ens van donar la raó.

Fases del projecte

A principi de curs, es va proposar participar en el projecte *Les funcions de les imatges* als nivells de cicle mitjà i superior d'educació primària, a l'educació secundària, a batxillerat i als cicles formatius de tots els centres educatius de Granollers. La proposta es dividia en quatre exercicis diferents:

- Com mirem les obres d'art
- Com posem les imatges a casa
- Com organitzem els àlbums fotogràfics
- Com funcionen les obres d'art

Després d'explicar el projecte als professors, finalment es va treballar amb un centenar d'alumnes de tercer i quart de primària de l'escola Ferrer i Guàrdia i de quart d'ESO i de primer de batxillerat de l'Institut Carles Vallbona, ambdós centres educatius molt propers geogràficament a Roca Umbert i, el que és més important, amb un professorat molt motivat per experimentar en el camp de les arts visuals. Ens esperàvem més participació, però la proposta era massa agosarada i molt diferent de les propostes artístiques que habitualment es treballen als centres educatius, tant pel compromís que representava per al professorat, com pels dos mesos que durava el projecte.

D'entrada, i després d'algunes reunions amb els tutors, els alumnes van explorar les imatges que tenien a casa. Eren imatges domèstiques amb les quals els nens i les nenes havien conviscut amb naturalitat, però que rarament s'havien qüestionat per què hi eren i per què estaven col·locades en uns llocs determinats de casa seva. Els alumnes les van fotografiar i van preguntar als pares el significat de les imatges.

Els alumnes de secundària ho van complementar amb un segon estudi entorn dels comportaments del públic davant les obres d'art. No es tractava d'analitzar obres d'art, sinó de ser conscients d'algunes eines d'interpretació i de les diferents dinàmiques de contemplació que aquestes obres generaven. Amb aquest objectiu, i amb les autoritzacions corresponents, van estar observant el comportament del públic davant d'obres exposades a CaixaForum i al MACBA de Barcelona.

El material recollit, juntament amb la presentació de l'experiència, es van mostrar a la sala d'exposicions de l'Espai d'Arts de Roca Umbert davant la

presència dels alumnes, pares i professors que hi van participar en finalitzar el projecte. Al mateix temps, es van programar les conferències divulgatives *Com mirem les imatges*, a càrrec de Jorge Luis Marzo, responsable del projecte, i *L'impacte de la imatge en la societat*, a càrrec de l'artista visual Joan Fontcuberta, adreçades tant al professorat com al públic en general.

L'experiència proposada per Marzo, a qui agraïm enormement el seu treball, tant pel coneixement que ens va transmetre a tots, com pels resultats que va obtenir amb els alumnes, va suposar per a aquests darrers una oportunitat d'interpretar el món de la representació visual d'una altra manera, amb molta més imaginació que no pas fantasia. Paral·lelament, Marzo treballava també l'experiència al Museu Artium de Vitòria.

Pressupost

La coordinació del projecte, el muntatge de l'exposició i els espais utilitzats provenien de recursos propis, però, evidentment, es van pagar els honoraris corresponents a les conferències a Jorge Luis Marzo i a Joan Fontcuberta. Els alumnes van contribuir amb la quota habitual de 2,5 euros.

Valoració

El sistema educatiu de les arts parteix d'unes premisses que han dificultat profundament una comprensió i una interpretació crítica del món de la representació visual, tant del passat com del present. Marzo ens va proposar algunes reflexions respecte de l'enfocament de les arts en el sistema educatiu amb el disseny del seu projecte: una política de les arts, ha de treballar amb la imaginació o amb la fantasia? Què passa quan una obra d'art surt del museu? Les imatges tenen tan sols una funció artística? En cas contrari, per què sempre ens limitem a interpretar aquesta funció més artística?

Tots aquests interrogants ens van empènyer a fer-nos nostre el projecte educatiu proposat per Marzo. Amb la imaginació com a principal eina de treball i amb el seu mestratge, els alumnes van aprendre a interpretar la realitat d'una manera crítica, observant què passa quan les obres d'art surten dels espais habituals on són exposades i a explorar les funcions de les imatges en la religió, la publicitat, la política...

El model de ciutat que Granollers defensa respon a la vocació de Granollers ciutat educadora, una gran estratègia global present en totes les seves accions que aposta decididament per la creativitat i l'educació com a motor

de canvi i d'evolució. En aquest sentit, Roca Umbert aglutina molts dels valors que la ciutat promou en matèria cultural i col·labora amb els centres educatius mitjançant aquestes propostes educatives, estimulant la creativitat entre els ciutadans més joves, convinguts que són elements imprescindibles en la seva formació.

En funció dels recursos existents, l'Espai d'Arts de Roca Umbert no ha deixat mai de provocar experiències col·laboratives com aquesta, més senzilles o més complexes, que treballen en la pedagogia de la creativitat.

Bibliografia web

<http://commiremlesimatges.wordpress.com>

Jorge Luis Marzo (www.soymenos.net)

Roca Umbert Fàbrica de les Arts (www.rocaumbert.cat)

Vic: Art i Escola

RAMON PARRAMON

Art i Escola té com a objectiu promoure i posar en valor la presència de l'art als centres educatius. Es desenvolupa juntament amb els centres d'educació infantil, primària i secundària que s'hi adhereixen cada curs. Es tracta, doncs, d'una iniciativa que estableix una xarxa de col·laboracions entre diferents institucions que treballen des de l'àmbit de l'art i l'educació, juntament amb els centres educatius.

Parteix de la premissa que l'educació és part de la producció cultural i que l'art, entès des de la seva multiplicitat de formes contemporànies, pot proporcionar eines molt útils per revitalitzar accions educatives.

Art i Escola és un programa iniciat el 2011 impulsat per ACVIC, Centre d'Arts Contemporànies i el Centre de Recursos Pedagògics d'Osona, en col·laboració amb el Col·legi d'Arquitectes, l'Escola d'Art i Superior de Disseny de Vic, l'Escola d'Arts Plàstiques de Torelló, La Farinera Centre d'Arts Visuals de Vic, la Fundació Privada Osona Formació i Desenvolupament, el projecte Idensitat, l'empresa Pakdart i la Universitat de Vic. Les persones que formen part de l'equip de treball estan vinculades a aquestes institucions col·laboradores i, de manera voluntària, s'encarreguen de definir les línies globals del programa i d'assessorar les escoles que s'hi adhereixen sobre els continguts i la metodologia que s'hi desenvolupen.

El programa vol fomentar processos col·laboratius, conèixer el que s'està fent a les escoles amb relació a les arts i compartir-ho, contaminar els plantejaments i les metodologies entre els implicats i portar a l'escola elements que formen part dels debats culturals actuals. En aquest cas, les arts no són les manualitats, sinó un instrument articulador.

Els objectius del programa són els següents:

- Promoure la presència de l'art a l'escola i donar-hi valor.
- Donar suport als docents per desenvolupar projectes transversals i mostrar i difondre els treballs fets a partir d'un eix temàtic comú.
- Establir una xarxa de col·laboracions entre diferents entitats de l'àmbit de les arts i l'educació.

- Compartir recursos, metodologies i mecanismes d'avaluació, mitjançant la relació entre pràctiques artístiques contemporànies i pedagogia.
- Donar visibilitat als projectes i treballs que es duuguin a terme als centres educatius.

El programa té quatre moments que articulen el seu conjunt:

- El procés de treball que porten a terme els educadors amb els alumnes i les sessions de tutoria entre els educadors i els especialistes membres de l'equip de treball.
- Un espai de comunicació on els alumnes explicaran el procés d'elaboració dels treballs realitzats a cada escola. És la primera ocasió per compartir i fer públics els treballs elaborats i les metodologies emprades des de la visió dels alumnes participants. La presentació té lloc entre els mesos d'abril i maig a l'Aula Magna de la Universitat de Vic.
- La presentació en format expositiu d'una selecció de treballs, un cop finalitzats els projectes a les escoles, a ACVIC. Es duu a terme una tasca d'edició i selecció de material, procés en què s'impliquen educadors i els membre de l'equip que han desenvolupat les tutories.
- Una jornada d'intercanvi d'experiències i de valoració entre el professorat participant amb l'objectiu de conèixer i compartir diferents maneres de treballar amb l'objectiu d'enriquir la pràctica educativa.

ACVIC Centre d'Arts Contemporànies es posiciona a favor d'una línia d'acció centrada en la relació entre l'activitat educativa, el territori i la interacció social. L'art creuat amb l'educació facilita espais de producció que s'obren a l'experimentació. Des d'aquest plantejament, es pretén generar un àmbit de confluència entre la producció artística i l'acció educativa, de manera que el fet educatiu esdevé una activitat emprenedora que incorpora elements de recerca, dinamitza aspectes de producció, incentiva la participació i necessita desplegar mecanismes de visibilitat i comunicació.

Per aquesta raó, i dins el marc del programa [IP] Interferències Pedagògiques, ACVIC va considerar fonamental ser l'impulsor del projecte Art i Escola i cercar les implicacions i les connexions necessàries amb altres institucions que també promouen tasques vinculades a la relació entre art i educació en el context territorial en què treballem.

ACVIC impulsa el projecte, coordina, juntament amb el Centre de Recursos Pedagògics d'Osona, l'equip assessor i els centres educatius que hi participen i assessora alguns dels centres educatius participants.

Des d'Art i Escola i més enllà

Si ens referim a la seva relació amb el context social, les institucions artístiques, educatives i polítiques mantenen un punt de confluència comuna, ja que cada una té dificultats a l'hora de trobar un relat que faciliti la connexió entre el que està fent (la seva essència, la seva missió, els seus objectius), i per a qui ho està fent (el públic, l'audiència, el context social o un grup determinat de persones) i, encara més greu, amb qui ho està fent (qui s'implica en les seves activitats). La comunió entre les pràctiques artístiques i la seva comprensió en un context social més ampli és tan distant com ho és la pràctica institucional de la política i els moviments socials d'autogestió, o com la pràctica educativa a les aules i la construcció de pensament crític i creatiu. Sembla que el món real es mou a una velocitat que el món específic de cada una d'aquestes tres institucions no pot assolir. I això també passa entre totes tres, ja que l'una vers l'altra van per vies que sovint no s'encreuen. Podem mantenir aquesta afirmació si parlem des d'una perspectiva genèrica, i es pot anar desdibuixant i matisant quan tractem casos específics o en seleccionem unes pràctiques concretes. Sobretot, es generen vasos comunicants quan no ens limitem a les barreres que ens imposen o ens autoimposem des d'alguns d'aquests àmbits institucionals, sinó quan les transgredim.

Per tant, si volem transgredir els límits actuals, hem d'identificar clarament els objectius per introduir-hi alguns canvis, com ara modificar les relacions que hi ha entre aquestes disciplines o les relacions que cada disciplina manté amb el context social i, un altre de diferent, incidir en el canvi del model social a través de la transformació del model institucional actual. Les dues primeres parteixen del fet que cada una d'aquestes institucions és responsable en gran manera de la manca de connexió amb un context social més ampli, mentre que la darrera planteja que cal modificar-ho tot. La societat s'ha de transformar de la mateixa manera que ho ha de fer cada una d'aquestes institucions. O, també, que transformar les institucions implica transformar la societat. Pensar sobre la realitat i intentar documentar-la des d'una visió crítica o intervenir-hi actuant de manera explícita són dues maneres vàlides per afrontar aquestes qüestions.

Des de les pràctiques artístiques, es parla sovint de transversalitat, de transdisciplinarietat, d'hibridació, de noves audiències, de nous públics, de participació, de mediació, d'interacció, de porositat, de col·laboració, de cocreació i de coproducció. Totes i cada una d'aquests paraules són forjades en l'intent de cercar solucions a unes maneres de fer que habitualment ens aïllen als compartiments estancs dels mons específics. Són paraules que s'utilitzen per allunyar les pràctiques artístiques de l'hermetisme d'un llen-

guatge, sovint ric en autoreferències i pobre en comunicabilitat, credibilitat o autenticitat. Ara bé, també s'empren sovint perquè d'una manera molt ràpida ens apropiem de paraules, idees i tendències que circulen, sense que això suposi que s'estan aplicant de manera clara. Per tant, si un dels objectius és travessar membranes que dificulten una relació més porosa amb la realitat, sigui per pensar-hi o bé per actuar-hi per tal d'introduir-hi petits canvis, s'ha d'intentar articular estructures o projectes des dels quals es puguin assumir certs compromisos que permetin portar a la pràctica alguna d'aquestes paraules.

Art i Escola va néixer, d'una banda, per treballar en aquesta direcció, primer, escoltant, per tal de conèixer el que s'està fent a les escoles amb relació a les arts a fi de compartir-ho i difondre-ho i, de l'altra, per generar processos que facilitin la contaminació dels plantejaments i les metodologies entre els implicats, fomentar col·laboracions i incrementar la presència de l'art als centres educatius i donar-hi valor. El programa té una voluntat inclusiva i expansiva i treballa a llarg termini, cosa que la immediatesa de la realitat actual no sempre permet. Es tracta d'un projecte col·lectiu que vol extralimitar-se i cercar vies que posin en relació coses de natura diversa i construir un relat que contribueixi a revisar les institucions actuals i que estimuli la seva capacitat d'incidir en una futura transformació social més àmplia.

Bibliografia web

www.acvic.org

www.artiescola.cat

Mollet del Vallès: col·lecció del Museu Abelló

PEPA VENTURA

Fundació Municipal Joan Abelló

El pintor i col·leccionista Joan Abelló i Prat va donar el seu fons d'art a l'Ajuntament de Mollet del Vallès l'any 1996. Gràcies a aquest fons, es creà la Fundació Municipal Joan Abelló, que inaugurà el Museu Abelló el març de 1999 i la Casa del Pintor Abelló el 2002. El juliol de 2006 Abelló va fer una segona donació, que va incrementar el fons del Museu amb prop de quatre mil peces més i les seves dependències més privades.

El fons d'art de la Fundació el formen prop de deu mil obres. Hi destaquen les col·leccions de pintura i escultura catalana dels segles XIX i XX, les talles romàniques i barroques i també les col·leccions d'art asiàtic, art negre, indumentària, tauromàquia, mobiliari, porcellana, vidre i un important fons musical i documental.

A més dels quadres de Joan Abelló, el fons pictòric també inclou obres de Pablo Picasso, Salvador Dalí, Antoni Tàpies, Joan Brossa, Joaquim Sorolla, Joaquim Mir, Isidre Nonell, Ramon Casas, Francesc Gimeno, Juan Gris, Antoni Clavé, Modest Cuixart, Josep Lluís Pellicer i Marià Fortuny, entre d'altres, juntament amb una àmplia col·lecció d'escultures de Manolo Hugué, Lluís Montané, Mariano Benlliure, Josep Clarà, Martí Llauredor i Joan Rebull.

En el cas de la Fundació Municipal Joan Abelló, a excepció d'una vintena d'obres, la resta de la col·lecció és fruit de les dues donacions que va fer Joan Abelló. Paral·lelament a aquestes donacions, es van signar uns acords econòmics entre l'Ajuntament de Mollet i la família Abelló. Actualment, la Fundació paga una pensió als familiars, de manera que no pot destinar una partida a l'adquisició d'obres. En els darrers anys, alguns artistes que han exposat al Museu han cedit algunes de les seves obres. Els tècnics de la Fundació s'encarreguen de gestionar tota la col·lecció.

Actualment, la Fundació no segueix cap política d'adquisicions per qüestions econòmiques. Això no obstant, cada any cedeix vint obres en préstec de mitjana per formar part d'exposicions, principalment, a Catalunya i la resta de l'Estat i, puntualment, a la resta d'Europa i algunes exposicions

produïdes amb els seus fons a museus que les sol·liciten a través de la Xarxa de Museus Locals de la Diputació de Barcelona per participar en itineràncies. D'altra banda, disposa d'un extens fons que li permet participar en moltes coproduccions i d'una exposició, produïda pel Museu, d'una artista de Mollet, que ha estat sol·licitada per a dotze centres, la majoria de fora de Catalunya.

El fort de la col·lecció Abelló prové d'intercanvis i de compres que Joan Abelló va fer, sobretot, entre el 1950 i el 1990.

El gruix de la col·lecció es concentra als tres edificis que la Fundació gestiona. El Museu exposa dues col·leccions permanents: «L'art modern a la col·lecció Abelló, segles XIX-XX» i «Abelló, un tast», que apleguen al voltant de dues-centes obres. Les altres obres, prop de quatre mil, es troben exposades a la Casa del Pintor, algunes al magatzem i la resta al taller de l'artista.

Les mesures per conservar les obres no són les mateixes als tres espais; per aquest motiu, quan es restaura una obra, intentem trobar-hi una nova ubicació en cas que l'espai original no garanteixi unes mesures mínimes de conservació. Des de la Fundació, procurem millorar cada any les condicions de conservació, encara que en la situació actual és molt difícil.

Quan produïm una exposició amb fons propis, netegem l'obra i hi apliquem mesures de conservació. Així mateix, la Fundació sol·licita cada any la restauració d'obres a través de la convocatòria de subvencions que fa el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya i del conveni de col·laboració amb la Xarxa de Museus Locals de la Diputació de Barcelona.

La Fundació disposa, al seu edifici, d'un espai destinat a la restauració d'obres. Ara bé, com que el fons de la col·lecció és tan gran, tan sols s'hi fan algunes restauracions puntuals i, normalment, es destina més temps a netejar les obres i a aplicar-hi mesures de conservació.

Som conscients del valor de la nostra col·lecció, tant per la qualitat de les obres com pel nombre de peces, però ens manquen recursos humans i econòmics per difondre-la. També cal tenir en compte que, malgrat que el gruix de la col·lecció és format per art català dels segles XIX i XX i fins a la dècada de 1970, el contingut de la col·lecció és molt heterogeni.

En aquests moments, no disposem de cap publicació que parli de la col·lecció Abelló, tot i que hem produït exposicions per difondre temes concrets amb els seus catàlegs corresponents i hem informatitzat la col·lecció amb el programari MuseumPlus per tal que les persones que ho desitgin puguin consultar-la. Tanmateix, tenim els llibres de compra i venda de Joan Abelló, que ens han de permetre documentar l'origen i preu de moltes de les obres de la col·lecció, i del qual l'any passat vam començar a fer el buidatge.

L'origen d'una col·lecció és tan divers com ho són els museus i els centres d'art existents. La majoria de les col·leccions són llegats heretats d'una persona concreta o provenen de diferents donacions o de compres que alguns particulars han fet amb els anys, en el primer cas, o les administracions, en el segon.

En el cas del Museu Abelló, la col·lecció prové del llegat que en el seu moment va fer l'artista i col·leccionista Joan Abelló les dues passions del qual no es poden deslligar, ja que sense l'una no es pot entendre l'altra. Podríem definir la col·lecció Abelló com una col·lecció de col·leccions feta a partir del criteri i del gust de l'artista, el qual la va iniciar de ben petit, però que la va convertir en la seva passió quan va fer pràctiques al Taller Miracle i va estar-se a Can Pellicer.

De totes aquestes col·leccions, la més rellevant és la col·lecció de pintura i escultura, sobretot la que aplega l'art català des de finals del segle XIX fins als anys setanta del segle passat. Abelló, que tenia molta intuïció a l'hora de comprar, va apostar per artistes que en el seu moment no eren gaire valorats i també per l'art que feien els seus coetanis, amb la qual cosa va establir un intercanvi d'obres. El fet que se sol·licitin tantes obres de la col·lecció per formar part d'exposicions n'avalua la qualitat. No obstant això, la col·lecció també té algunes mancances, de les quals Abelló era conscient, però no sempre podia comprar el que desitjava.

Actualment, la Fundació no té pressupost per invertir en obres d'art i completar la col·lecció per raons econòmiques.

A part de la donació que Joan Abelló va fer, des de la Fundació tenim un protocol establert pel que fa a donacions. Així, acceptem una donació si prové d'una exposició que s'ha fet al Museu, ja que el fet de programar una exposició de l'artista en qüestió n'avalua la qualitat artística, mentre que la resta de propostes de donació depenen d'una comissió formada per experts que n'ha de fer un informe, igual que quan se seleccionen les propostes de les convocatòries d'art per a exposicions.

Un cop es deixi enrere la situació econòmica actual, cal que l'Administració destini una partida per comprar obres i també tenir molt clar quines peces es volen comprar i quins buits de la col·lecció cal omplir, però hem de donar continuïtat a la tasca que Abelló va iniciar. A tots els molletans, els ha deixat un llegat molt important, no tan sols artístic, sinó també de formació i de criteri; per a l'artista, calia envoltar-nos d'art i creure en els més joves, perquè necessiten el suport dels més consolidats i perquè el talent és dins seu. Tanmateix, també cal invertir en art, perquè les administracions tenen el deure de treballar pel patrimoni, per l'educació i per la creació.

Finalment, cal que fem un esforç per acostar aquestes col·leccions i, sobretot, l'art més emergent al públic i cercar programes i mètodes per apropar i fer entenedors els nous llenguatges. No tothom està preparat per entendre una obra o per gaudir-ne, perquè probablement no està familiaritzat amb el llenguatge, de manera que cal proporcionar eines per incorporar nous públics.

Cerdanyola del Vallès: la Col·lecció Blues del Museu d'Art de Cerdanyola (MAC)

TXEMA ROMERO

Col·leccions d'art contemporani

El fons de la col·lecció del Museu d'Art de Cerdanyola (MAC) es denomina Col·lecció Blues i el formen les obres originals i els esbossos dels cartells del Festival Internacional de Blues de Cerdanyola de l'any 2004 al 2013. La col·lecció també incorpora l'obra gràfica anterior a aquesta data (1999-2003) i altres obres d'artistes vinculats a aquest encàrrec.

Actualment, l'obra fixada de la Col·lecció Blues inclou disset obres i l'obra pendent de fixar (esbossos, obra gràfica, originals de 2013 i *collages* donats i dipositats per América Sánchez), cent cinquanta obres.

Els responsables són el director del Museu d'Art de Cerdanyola, Txema Romero Martínez, i els documentalistes d'*Artcare*.

La política d'adquisició d'obra del Museu està vinculada a l'encàrrec del cartell del Festival Internacional de Blues de Cerdanyola. Entre el 1995 i el 2000 l'Ajuntament de Cerdanyola va encarregar a artistes reconeguts l'elaboració del cartell del Festival Internacional de Blues de Cerdanyola. Josep Guinovart en va dissenyar els cartells de 1995 i el 1996, Perico Pastor el de 1997, Joan Pere Viladecans el de 1998, Didier Lourenço el de 1999 i Josep Pla-Narbona el de 2000, cartells que el MAC conserva al seu fons. Tanmateix, aquesta tradició es va estroncar entre el 2001 i el 2003, fins que l'any 2004 es va recuperar l'encàrrec del cartell artístic. A partir d'aleshores, l'Ajuntament va passar a ser propietari de l'original del cartell i es va iniciar així una col·lecció que constitueix l'eix del Fons d'Art Contemporani del MAC, que també inclou peces d'autors cerdanyolencs. Al marge de tota l'obra vinculada a l'encàrrec del cartell (originals, esbossos, cartell, obra gràfica i proves d'impressió), també té algunes obres que han format part de les exposicions realitzades al voltant del cartell del Festival del Blues i que alguns artistes han donat o han dipositat al Museu, com ara un nombrós fons de *collage* d'América Sánchez.

Les obres s'han pogut veure en diferents exposicions. D'una banda, s'ha fet coincidir l'encàrrec del cartell amb una exposició de l'original i

de l'obra de l'artista i, de l'altra, algunes d'aquestes exposicions també s'han exhibit en altres centres, com la de Josep Lluís Jubany al Museu de Montserrat o la d'América Sánchez a la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), al Museu de Cardedeu o a la sala d'exposicions municipal de Ripollet.

La col·lecció ha evolucionat en tres fases diferents.

- Fase 1: entre els anys 1995 i 2000, es va encarregar el cartell a diferents artistes, però l'original no era propietat de l'Ajuntament. Des del Museu, s'ha fet una tasca de recerca i documentació per tal d'aplegar tant material com ha estat possible: cartells, aplicacions gràfiques i les litografies que es van editar.
- Fase 2: entre els anys 2003 i 2011, es va encarregar el cartell a diferents artistes de renom. En l'encàrrec s'especificava que el cartell passaria a ser de propietat municipal i que es dipositaria al Museu d'Art de Cerdanyola. D'altra banda, paral·lelament al festival, s'organitzava una exposició de l'obra de l'artista que aplegava el disseny original i una part significativa de la seva obra.
- Fase 3: a partir de 2011 el festival va passar a ser bianual, la qual cosa, afegida a la retallada pressupostària, va afectar fortament l'encàrrec del cartell, que de mica en mica s'ha anat desvinculant de la programació del Museu. El 2013 es va encarregar el cartell a un artista local i ja no es va fer l'exposició al MAC. Actualment, s'està redefinint el projecte.

El Museu disposa d'un espai de reserva de col·leccions condicionat amb les mesures de seguretat i de conservació preventives adients. Algunes obres es troben emmarcades i penjades en pintes i d'altres es conserven en planeres metàl·liques.

Un dels aspectes més destacats de la creació d'aquest fons és que una part significativa de la Col·lecció Blues es pot contemplar en una sala permanent del Museu, la Sala Blues. El 2009 es va condicionar una de les sales de la primera planta perquè pogués acollir una selecció d'algunes de les obres: originals, esbossos, obra gràfica i cartells definitius.

Podeu trobar més informació del projecte en el blog del Museu: museudart.blogspot.com.es/

La Col·lecció Blues del MAC constitueix l'eix vertebral del fons d'art contemporani del Museu, que es va inaugurar el 10 de setembre de 2009. Des del punt de vista de la col·lecció, partia d'un fons variat i reduït, una part del qual provenia del Museu d'Història i l'altra estava escampada per diversos

despatxos i equipaments municipals. A partir de 2003 i paral·lelament a la restauració de l'edifici modernista que havia d'acollir el Museu, es va iniciar la tasca d'inventariar el fons existent i de captar i fer créixer la col·lecció a partir de donacions, dipòsits i, en menor mesura, compres i encàrrecs.

Pel que fa al fons d'art contemporani, es va partir de l'encàrrec del cartell del Festival Internacional de Blues de Cerdanyola que havien dissenyat artistes com Guinovart, Pla-Narbona o Viladecans entre els anys 1995 i 2000. Com que les gestions per localitzar els originals van ser infructuoses, es van concentrar els esforços a recuperar els cartells finals i algunes de les obres gràfiques que es van editar en el seu moment. A partir d'aleshores i des de 2003 fins a 2011, es va portar a terme una política d'adquisicions que continuava amb l'encàrrec del cartell però que especificava que l'original passaria a formar part del fons del Museu. Fent-ho coincidir amb el festival, l'artista exposava la seva obra a la sala d'exposicions municipal Espai Enric Granados o al Museu. Alguns dels artistes fins i tot van donar obres a la institució. A més dels originals del cartell i d'altres obres, cal afegir-hi altres obres gràfiques editades, els esbossos i un exemplar del cartell definitiu, fons que s'ha anat documentant, inventariant i catalogant amb el programa Museum Plus. La tria de l'artista que havia de dissenyar el cartell era responsabilitat del tècnic municipal encarregat del programa d'arts visuals. El tècnic seguia uns criteris tècnics i buscava una línia contemporània amb artistes amb experiència en el gènere del cartellisme i que poguessin establir diàlegs amb la música, però també amb el disseny o la il·lustració, sempre dins d'un pressupost limitat, ja que l'encàrrec de fer el cartell (l'original del qual passava a titularitat municipal), l'exposició i la supervisió de l'obra gràfica editada i de totes les aplicacions va variar dels 1.500 euros als 2.500 euros mentre va durar el projecte.

Al marge de la Col·lecció Blues, el fons d'art contemporani del MAC s'ha anat incrementant amb una selecció de peces d'artistes locals, com ara Elisa Arimany, i amb obres d'altres artistes que l'Ajuntament havia rebut com a regals protocol·laris o provinents d'intercanvis institucionals.

Tanmateix, al marge de les obres inventariades, hi ha tota una documentació associada a l'encàrrec del cartell del Festival de Blues. A l'arxiu del Museu, es conserven també els materials gràfics i impresos editats a partir del cartell, com ara fulletons o banderoles, però també diferents proves i estadis de la impressió. Pel que fa a la documentació generada, es conserven unes carpetes amb la documentació en paper i unes carpetes digitals que contenen els arxius i les fotografies.

Els originals i alguns dels cartells s'exposen de manera permanent a la Sala Blues del Museu d'Art de Cerdanyola. Igualment, es fomenta que

la resta del fons es pugui veure a partir de préstecs i de les exposicions temporals, com és el cas dels cartells de Guinovart, que van formar part de l'exposició de cartells dedicada a l'artista al Museu d'Història de Catalunya, i el fons de *collages* d'América Sánchez, que ha itinerat per altres museus i institucions com la UAB, el Museu de Cardedeu o la Sala d'Exposicions Municipal de Ripollet.

Granollers: comunicació contemporània per l'art contemporani?

MONTSE MILÀ ALBÀ

Campanya de xarxes socials per a la programació de l'Espai d'Arts de 2013 (iniciada el novembre de 2012)

Objectius:

- Crear expectació i interès vers l'Espai d'Arts i totes i cada una de les activitats que s'hi duen a terme –exposicions, activitats paral·leles i activitats familiars–, tant al públic extern com a l'intern.
- Mostrar el funcionament i el treball d'un centre de creació, amb un objectiu informatiu i demostratiu i no pas pedagògic.
- Posar en valor la residència d'artistes i aportar prestigi al centre i a la tasca dels residents.
- Posicionar l'Espai d'Arts com un centre de referència a Granollers i la comarca (amb possibilitats d'incloure tot Catalunya) en l'àmbit de la creació, la producció i la difusió de l'art contemporani.

Agents implicats:

- Tècnica de comunicació de Roca Umbert
- Tècnica d'arts visuals de Roca Umbert
- Artistes residents

Recursos:

- Connexió a Internet –aleshores no es disposava de dispositius mòbils, com ara telèfon, tauletes o portàtils– per executar la campanya. Totes les accions es van fer amb un ordinador en un punt de treball concret i amb mitjans personals des de casa.
- Ús a Twitter dels perfils @rocaumbertfa com a principal i @Espai-dArtsRu com a secundari.
- Ús a Facebook de la pàgina Roca Umbert FA com a principal i del perfil Espai d'Arts Roca Umbert com a secundari.

Fases:

- Estratègia inicial global a totes les campanyes: generació de continguts.
- Desenvolupament d'una tàctica per cada campanya creació de mini-relats visuals: creació d'etiquetes o *hashtags*, redacció de continguts, planificació temporal de les publicacions de les piulades i dels estats del Facebook, i producció i selecció d'imatges.
- Publicació a les diferents xarxes.
- Les campanyes que es van portar a terme van ser:
#comespreparaunaexpo
#comtreballaunartista
#comescreaunaexpo
#ifurtives
#21empremtes
#centredartÉs

Pressupost:

- No hi va haver cap cost extraordinari perquè les xarxes socials són gratuïtes. Com que el projecte es va desenvolupar i es va portar a terme internament, no es va haver de pagar cap servei extern.
- El recurs més important destinat va ser el temps, la dedicació.

Impacte:

- Increment del coneixement del centre, de la seva programació i del seu tarannà. Progressivament, es va anar percebent el centre, l'organització, d'una manera menys institucional, més humanitzada i més oberta i accessible.
 - En dades quantitatives, a Twitter es van incrementar més d'un 200 % el nombre de seguidors (respecte de 2012) del perfil @rocaumbertfa.
 - En aspectes qualitatius, que són els que han de prevaler en aquest tipus de comunicació, segons l'eina de mesura Klout, el perfil de Roca Umbert va assolir un grau d'influència molt destacable (53). Per poder interpretar la dada, vam comparar-la amb altres perfils de referència:
- | | | |
|----------------------|----|-------------------------------------|
| Fundació Joan Miró – | 60 | (12.000 seguidors i 1.900 piulades) |
| Roca Umbert – | 53 | (1.000 seguidors i 1.200 piulades) |
| Fundació Tàpies – | 53 | (8.950 seguidors i 3.300 piulades) |
| Granollers – | 50 | (3.500 seguidors i 900 piulades) |

A partir d'aquestes dades, es pot concloure que la tasca iniciada en les xarxes socials ha obtingut molt bons resultats, fins al punt que s'ha superat

el grau d'influència del perfil de l'Ajuntament de Granollers i ens ha posicionat al mateix nivell que la Fundació Tàpies.

Comunicació contemporània per l'art contemporani?

Immersos en una contemporaneïtat hiperconnectada, com a gestors de la cultura i de l'art, costa no dubtar de la conveniència d'endinsar-nos o no en aquest món digital que ens envaeix. Dic dubtar perquè tradicionalment s'ha considerat la cultura, i especialment l'art, una expressió i comunicació en si mateixes, de manera que, a diferència d'altres esferes de la gestió, com l'empresarial o la política, no s'ha explotat el potencial de la comunicació i de les seves eines per captivar el públic. I el dubte també el configuren els eterns prejudicis de la intel·lectualitat sobre el concepte mateix de l'art contemporani, que de manera reveladora denuncia Joan Fontcuberta en una entrevista recent:¹ «El problema de l'art contemporani és que s'ha pres massa seriosament a si mateix».

Malgrat aquests dubtes, la realitat ens ofereix proves evidents de la immersió progressiva en el ciberespai contemporani que han iniciat gestors de museus i centres d'art, convençuts dels beneficis i dels valors que aporta. El maig de 2013, Guillermo Solana, director artístic del Museu Thyssen-Bornemisza, va engegar a través de Twitter la iniciativa #Thyssen140, en què es proposava explicar, de manera atractiva i acadèmica durant onze dies i a través de tres-cents vuit piulades enumerades, tota la col·lecció permanent del Museu. Aquella aventura es va convertir en un llibre el novembre de 2013, poc després que es presentés al Museu Nacional d'Art de Catalunya, l'octubre del mateix any, el *Primer Informe Xarxes Socials i Museus*.² La presentació d'aquest informe revelava, a banda dels museus catalans analitzats més compromesos, que el sector avançava amb fermesa en l'ús estratègic de les xarxes socials i que, per tant, la pràctica que havíem iniciat des de l'Espai d'Arts el novembre de 2012 no era tan estranya ni anava tan desencaminada.

Ara bé, què preteníem aconseguir des d'un centre d'art amb una acció tan banal i frívola com és el fet d'utilitzar les xarxes socials? Buscàvem la

1. Entrevista realitzada per TV3 el març de 2013. Es pot consultar a: <http://www.tv3.cat/videos/4495431/Entrevista-integre-a-Joan-Fontcuberta>

2. Informe presentat per SocialWin, empresa que ha desenvolupat una eina per monitorar i analitzar les xarxes socials, en col·laboració amb el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en què s'analitza la seva presència en els mitjans de comunicació socials i els seus resultats entre els museus amb més *engagement*.

complicitat, el frec, l'*engagement*, que diuen en anglès –un terme molt utilitzat darrerament en nombrosos àmbits socials i empresarials–, la implicació, el compromís i la motivació del nostre públic. No volíem continuar només donant missatges en un únic sentit i difonent programes i activitats de manera impresa, digital o a través de notes de premsa, sense saber com reaccionarien les persones a les quals ens adreçàvem. Cercàvem alguna cosa més, ja que no ens satisfieia difondre per difondre, emetre informació i esperar a veure si arribava a bon destí i si la gent venia o s'interessava pel que oferíem al centre. Tanmateix, continuem fent tota aquesta comunicació, tant la unidireccional i la convencional (fulletons, cartells, web, notes de premsa, butlletins electrònics...), ja que és vàlida i útil en molts sentits, però vam afegir-hi l'ús de les xarxes socials perquè vam considerar que eren una eina imprescindible per arribar a connectar de manera directa i sincera amb el nostre públic, independentment de l'edat, del lloc de procedència o de tants altres aspectes. Les xarxes socials no pretenen segmentar les audiències, sinó establir un contacte directe amb totes i cada una de les persones que les formen.

Què hem aconseguit després d'un any i mig d'haver posat en marxa l'ús de les xarxes socials? Doncs, conversar amb el públic. Si un dels objectius del centre és apropar l'art contemporani al públic, l'eina de comunicació que ens ha permès acostar-nos millor a aquest objectiu són les xarxes socials. Amb l'ús de Twitter i de Facebook, hem aconseguit que persones anònimes, i d'altres de no tan anònimes, recomanin i comparteixin, i en parlin, alguna exposició, xerrada o presentació que hem organitzat, amb la qual cosa ja no som nosaltres, com a centre, que recomanem el centre perquè sí, sinó que algú altre, que l'ha visitat, l'ha viscut o que únicament es planteja si anar-hi o no, fa l'esforç de parlar-ne i de recomanar-lo a la seva comunitat digital. Aquestes converses aconsegueixen un efecte immediat de garantia i credibilitat en el públic i transformen el centre en una experiència social més propera i atraient.

Tot i que aquesta experiència sembla un cas d'èxit, no ho ha estat a l'hora de consolidar-se i d'integrar-se dins la gestió de la política comunicativa del centre. Just quan es començaven a albirar els efectes de l'acció, des de direcció s'ha decidit prescindir de la seva potencialitat tant pel que fa a programació i creació de públics, com pel que fa a valor afegit a escala institucional, i s'ha relegat l'ús de les xarxes socials a meres agendes.

Cap a una política basada en les arts. Una proposta de canvi de paradigma

ORIOI FONTDEVILA

«L'art i la literatura engloben una gran quantitat d'idees i experiències que són difícils de conciliar amb l'escenari polític actual. També plantegen problemes de qualitat de vida en un món en què la pròpia experiència sembla fràgil i degradada. Com es pot crear un art digne en aquestes condicions? No seria necessari transformar la societat per poder prosperar com a artista?»

TERRY EAGLETON

Punt de partida: la ressaca després de la «bombolla cultural»

L'any 1998 la Diputació de Barcelona va publicar *L'art contemporani des de l'àmbit local*, un llibre que es plantejava com un manual per a tècnics de l'Administració per gestionar arts visuals. Malgrat que d'entrada la seva intenció era una altra, actualment es pot considerar que el llibre també ha tingut certa incidència a l'hora d'orientar l'acció de la mateixa Oficina de Difusió Artística en matèria d'arts visuals en els darrers anys.

Tanmateix, quan avui actualitzem els plantejaments del llibre en col·laboració amb els mateixos tècnics de l'Administració que implementen els programes d'arts visuals, es posen de manifest no solament aspectes que han canviat, sinó també aspectes que persisteixen en l'àmbit de les polítiques artístiques. Crida l'atenció, especialment, allò que, era embrionari en el moment en què Guntín va escriure el text i avui dia ja s'ha deslloriat pràcticament.

La tempesta perfecta

Durant els darrers quinze anys l'art contemporani ha creuat les administracions municipals catalanes fent una espècie de paràbola invertida: la línia arrenca d'un punt en què es va començar a donar suport públic a la pràctica artística, la qual, fins a mitjan dècada de 1990, es desenvolupava als municipis de manera fonamentalment autogestionada i des d'un incipient sector privat. La línia ascendeix a mesura que s'articulaven programes d'arts visuals i infraestructures públiques i arriba al seu punt àlgid cap als anys 2006 i 2008, amb la inauguració de Can Xalant, l'entrada en funcionament d'algunes fàbriques de creació i l'inici del CoNCA.

La retirada posterior del suport institucional va fer que aquesta línia retornés, però, a la seva cota inicial en pocs anys, amb l'agreujant que, en aquesta ocasió, s'hi sumava la frustració i el desconcert del sector artístic i cultural respecte de l'acció de l'Administració. En el moment en què es va publicar *L'art contemporani des de l'àmbit local*, podem afirmar que tot es-

tava per fer, mentre que, actualment, tot el que semblava que s'havia assolit, pràcticament ha desaparegut de nou.

El moment actual que viuen la cultura i les arts, i, particularment, el seu finançament, s'ha definit com el d'una «tempesta perfecta», que a l'Estat espanyol és fruit de la coincidència en el temps de quatre processos: en primer lloc, la disminució de les transferències públiques a la cultura; en segon lloc, la disminució d'ingressos per part del tercer sector; en tercer lloc, la disminució del consum privat, i, finalment, l'augment dels impostos amb relació al consum cultural (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Les estructures i iniciatives culturals comparteixen ara una situació de fragilitat extrema, al mateix temps que de desconcert creixent entorn dels passos que cal seguir en endavant. Tot i així, també hi ha un cert consens a l'hora de considerar que la situació actual no tan sols és fruit de problemes de finançament, sinó que sobretot és el resultat de la manera com s'han gestionat els fons públics al llarg dels anys en què, en paral·lel a la bombolla immobiliària, també s'ha inflat el que s'ha designat com a «bombolla cultural».

La despesa que han generat les administracions públiques de tot l'Estat en matèria d'arts visuals ha estat considerable. En general, però, aquesta despesa prové d'una política cultural fonamentada en la inauguració d'infraestructures culturals i de museus. Així mateix, en general no s'han definit uns objectius clars ni s'ha orientat l'acció amb un projecte o amb una planificació a llarg termini. Amb la davallada del finançament, aquesta política cultural basada en el malbaratament ha esdevingut, per tant, del tot inoperant, al mateix temps que ha hipotecat els pressupostos actuals en cultura i ha deslegitimant de manera considerable les polítiques públiques.

En el moment de bonança les administracions públiques no es van preocupar d'ampliar la base social de la cultura, sinó que van apostar per la fastuositat d'unes infraestructures culturals de nova planta el manteniment de les quals suposa uns costos elevats en els pressupostos públics, mentre que la seva programació s'ha buidat ràpidament de continguts. D'aquesta manera, les institucions de la «bombolla cultural» han entrat a formar part de l'imaginari ciutadà com un símbol de la dilapidació de recursos i han esdevingut un motiu addicional per a la deslegitimació de les polítiques públiques en cultura (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

En canvi, enfront de la debilitat econòmica actual, estan desapareixent les experiències de cultura de proximitat i que, potencialment, podrien servir per legitimar de nou la inversió en cultura. Les polítiques artístiques que s'activen avui en dia tendeixen, no amb una certa paradoxa, a recentralitzar els recursos i a convertir novament les iniciatives culturals en eli-

tistes. L'explicació que s'ha donat a aquest fenomen és que, com que no es van plantejar uns instruments per a la planificació sostenible durant el període de bonança, actualment no es veuen clars uns criteris en els quals es fomenti el valor públic en cultura. Per tant, el desconcert actual també es dóna en relació amb els criteris d'avaluació en què s'hauria de fonamentar la retallada en cultura.

I encara una altra paradoxa. Mentre que una precarietat pràcticament endèmica s'ha instal·lat en el sector de la creació i entre els productors culturals del país, la ideologia de la ciutat innovadora i de l'economia creativa segueix dempeus en certs sectors de la gestió. Des de l'Administració, es continua alimentant la creença de la cultura com un motor per al desenvolupament econòmic i social, mentre que es continuen desatenent les necessitats intrínseques d'un sector cultural que cada vegada es troba en una situació més desmillorada (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

L'art contemporani des de l'àmbit local es pot percebre com un d'aquests fulls de ruta que, en general, s'han trobat a faltar quan es desenvolupen iniciatives culturals des de l'Administració. En correspondència, hem de reconèixer el paper protagonista de l'Oficina de Difusió Artística de la Diputació de Barcelona en l'assessorament i l'impuls d'uns programes d'art contemporani assenyalats i que s'han ajustat a les possibilitats dels municipis de la província durant els darrers quinze anys. Aquest rol tan sols va ser rellevat tímidament pel Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i pel Consell Nacional de la Cultura i les Arts durant els anys del primer i el segon Tripartit (Rius, Rodríguez i Martínez, 2012).

Tal com s'ha apuntat, però, una bona part del gruix d'activitat en arts visuals als municipis de Barcelona prové d'iniciatives autogestionades que sovint han rebut un suport escàs de l'Administració. De la mateixa manera, des de les associacions professionals i, en el cas català, des de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, s'han generat els informes i s'han promogut els codis de bones pràctiques per a la regulació professional que les administracions públiques han tendit a ignorar.

Enfront de l'esgotament dels paradigmes

En el moment actual de desconcert, és inevitable adoptar un cert to revisionista quan es tracta d'articular un nou plec de recomanacions per a l'Administració pública. Amb el Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals s'ha fet un treball eminent de memòria i d'avaluació d'iniciatives que s'han portat a terme als municipis de Barcelona al llarg de la darrera

dècada. Amb aquesta publicació, el seu treball s'acompanya de reflexions i de l'esbós de possibles línies de desenvolupament futur de la política artística i dels programes d'arts visuals.

A continuació, oferim quatre capítols per al tancament de la publicació que volen estendre algunes reflexions que es van plantejar en les sessions del Laboratori i també algunes possibles respostes a les inquietuds que s'hi van percebre. Per articular aquestes visions de futur, s'ha tingut molt en compte l'actual situació de crisi com a punt de partida, així com la necessitat de renovar uns paradigmes en política cultural que arriben pràcticament esgotats a la contemporaneïtat.

Al llarg de totes les sessions de treball, la problemàtica de concretar el rol del tècnic en arts visuals va ser una constant: quina responsabilitat específica té i de quin marge de maniobra disposa en cadenes de mediació àmplies com pot ser una administració local o l'organització d'un projecte artístic o cultural? En relació amb les polítiques culturals, hi té alguna responsabilitat o aquesta responsabilitat és exclusiva del càrrec polític electe? Així mateix, en relació amb la producció d'una exposició o d'un projecte artístic o educatiu, fins on arriba la responsabilitat del tècnic i la del comissari, la de l'artista o la de l'educador?

En el marc del Laboratori, ha estat habitual el clam dels tècnics enfront de decisions polítiques que es prenen d'una manera dirigista i que ells mateixos a voltes perceben com a arbitràries o motivades per interessos d'índole privada. S'han posat de manifest els dèficits democràtics que soscaven les institucions del nostre país, al mateix temps que els prejudicis i les dificultats que hi ha a l'hora d'assumir uns processos de treball més col·laboratius que pretenen implicar la ciutadania en els projectes i crear, així, escenaris de gestió comunitària.

Per aquestes raons, hem cregut que calia revisar a fons els paradigmes de política cultural que sustenten el treball de les administracions catalanes. Hem buscat explicacions a la manera com es planifiquen les polítiques i als hàbits heretats pel que fa a la mediació. La nostra intenció ha estat, d'una banda, donar una raó de ser als fenòmens de dirigisme i als prejudicis que encara hi ha envers dinàmiques de cooperació més horitzontals amb el sector cultural i la ciutadania i, de l'altra, detectar els espais d'oportunitat i les vies per les quals es poden introduir canvis i noves línies d'actuació que permetin superar els paradigmes actuals de política cultural.

D'aquesta manera, si amb *L'art contemporani des de l'àmbit local*, Florenci Guntín procurava aportar un manual que servís d'«abc» per gestar els primers programes d'arts visuals a escala municipal, amb *Art contemporani i acció local*, adoptem ara un to més proper al d'informe i avaluem

el que han estat aquests quinze anys d'art contemporani als municipis. De la mateixa manera, la publicació vol contribuir a delinear horitzons possibles encaminats a superar, no tan sols el moment actual de crisi econòmica, sinó especialment de desconcert pel que fa a les polítiques culturals i en arts visuals.

Què és una política cultural?

Es diu que la política cultural és tan antiga com el primer espectacle de teatre per al qual va caldre obtenir autorització prèvia, contractar l'autor o cobrar l'entrada (Teixeira Coelho, 2009). Tot i la seva aparent simplicitat, aquesta definició implica quelcom que volem subratllar d'entrada: la política cultural no solament competeix els càrrecs polítics electes, sinó que es troba inscrita en la dimensió pública de la cultura i en qualsevol de les seves manifestacions. En aquest sentit, entenem que el paper de l'Administració és garantir que aquesta dimensió pública i la política de les arts es resolguin en correspondència amb els valors de la democràcia.

Cal portar la cultura al poble?

En una perspectiva històrica, es considera que la política cultural moderna té els seus orígens al segle XVIII amb la Revolució Francesa, l'obertura del Louvre i el decomís de les biblioteques als prelats. Les polítiques culturals tal com les coneixem avui dia s'articulen, en canvi, en el marc de la postguerra mundial, en un moment en què l'estat del benestar va experimentar una expansió no coneguda fins aleshores en termes de pressupostos i d'àmbits d'actuació. Va ser llavors que la política cultural es va considerar un programa de govern i un sistema d'intervenció, amb l'organització d'estructures orientades a aquest fi.

Així mateix, els primers plantejaments de política cultural es basaven en un ideari de democratització de la cultura que s'ha tendit a titllar, quan no de paternalista, d'instrument per al domini del cos social i per a la producció d'un subjecte dòcil i mal·leable. La concepció del gust que Immanuel Kant va apuntar en la *Crítica del judici*, «la conformitat amb la llei sense la llei», va fer que l'art i la cultura passessin a considerar-se instruments predilectes per internalitzar l'autoritat. Consegüentment, la política cultural i la pedagogia han esdevingut un terreny privilegiat per imaginar l'hegemo-

nia i per desplegar una disciplina civilitzadora entre el cos social (Miller i Yúdice, 2004).

Per posar-ne un exemple primerenc, l'any 1856 la societat victoriana es congratulava de l'efecte reformista que l'obertura d'una nova ala del Victoria and Albert Museum de Londres hauria de tenir sobre les classes populars. L'anunci que la premsa va publicar deia amb aquestes paraules: «La muller angoixada ja no haurà de visitar mai més les tavernes per arrossegar el seu pobre estimat marit cap a casa. A partir d'ara, l'haurà de buscar en el museu més pròxim, on haurà d'exercitar tota la persuasió del seu afecte per arrancar-lo del rapte de la contemplació d'un Rafael» (Bennett, 1995).

Segons Claude Lefort, la incertesa és allò que defineix fonamentalment la democràcia i el que la converteix en l'antítesi de la monarquia i el totalitarisme. Amb la democràcia, el filòsof anomena el lloc d'on procedeix la legitimitat del poder «la imatge d'un lloc buit» i, en conseqüència, l'espai públic, el seu corollari, haurà de comparèixer com un lloc permanentment disponible per a la negociació del significat i la unitat social. Des d'aquesta perspectiva, ja no es podrà plantejar la política cultural democràtica com un projecte civilitzador ni democratitzador impulsat per un nucli o per un segment de població que es declara superior en el si d'una comunitat determinada.

El lema «portar la cultura al poble» no té sentit des d'una perspectiva democràtica, ja que «cultura» i «poble» no són entitats allunyades ni oposades, i ni tampoc no es podran definir en singular des d'aquest punt de vista. La política cultural de la democràcia haurà de formular nous plantejaments i definicions que posin èmfasi en la qüestió de la negociació amb la diferència, i no tant en la *democratització* de la cultura d'un grup social sobre la d'un altre.

La política cultural és a l'art el que l'ecologisme a la natura

En lloc de «portar la cultura al poble», Teixeira Coelho proposa una definició de política cultural que considerem força més oportuna: «La política cultural és a l'art el que l'ecologisme a la natura» (Teixeira Coelho, 2009).

Assimilada amb l'ecologisme, la política cultural ha de vetllar per una relació equilibrada entre els humans i la cultura, mentre que la cultura, al seu torn, s'haurà d'entendre com un ecosistema de relacions complexes entre diferents organismes i hàbitats. Així, més que sotmetre els

agents i els recursos culturals a una sola direcció o de fiscalitzar el sistema, l'Administració haurà de vetllar per la (bio)diversitat, la sostenibilitat i l'establiment d'aliances fructíferes en relació amb un medi ambient determinat.

Conceptes com «camp artístic», encunyat per Pierre Bourdieu per a l'anàlisi estructural de sectors culturals, o «món artístic», elaborat per Howard Becker, que pràcticament ja són uns clàssics, també parteixen de la consideració que els sectors culturals es formen a còpia d'interaccions i d'aliances. Pel que fa a aquests autors, és important subratllar que les forces amb què s'organitzen els sistemes són asimètriques i que aquests sistemes impliquen lluites de poder i relacions conflictives entre els seus agents. En aquest sentit, no s'espera que una política cultural entesa com un ecologisme posi fi als conflictes i instauri el consens entre les diferents parts, sinó que, contràriament, sigui prou hàbil per mantenir vives les condicions per tal que la controvèrsia sigui possible.

Tal com l'ha definit Chantal Mouffe, la política democràtica no consisteix a eradicar l'antagonisme, sinó a transformar el conflicte en agonístic. Això és, la política no posa fi al conflicte, sinó que facilita les condicions per tal que la lluita entre enemics es transformi en una lluita entre adversaris. Contràriament, la instauració de consens sempre implica eliminar una de les parts i, per tant, condueix a l'exclusió social. En paraules de Mouffe, «hi ha política mentre hi hagi conflicte. Quan deixa d'haver-n'hi, hi ha exclusió» (Mouffe, 2007).

Des d'aquesta perspectiva, els museus i els espais d'art s'han de concebre com una oportunitat per institucionalitzar el conflicte i, així, fer sostenible la batalla en la seva dimensió cultural, més que no pas apressar una treva. Per tant, els museus tampoc no són concebuts com uns espais per aproximar l'art a uns suposats exclosos de l'art, sinó que, en la mesura que els museus vetllin per incorporar més agents en el debat cultural, serà viable el descobriment de noves dissensions. El museu ja no es mostra, per tant, com un agent *democratitzador*, sinó que, per mitjà de desterritorialitzar-se i de catalitzar el conflicte, ha de vetllar tant per la regeneració de la mateixa pràctica artística com de la democràcia (Rancière, 2005).

En qualsevol cas, pensem que concebre la cultura com un ecosistema i la política cultural com una ecologia és quelcom que ha de proveir una imatge positiva a l'hora de plantejar un paradigma de política basat en la negociació persistent amb la diversitat. És tan sols amb aquest aspecte, la fidelització de la incertesa i la realització de la conflictivitat, que es podrà assegurar una política basada en les arts que sigui pròpiament democràtica.

El paper del tècnic en arts visuals

Les estructures públiques no són neutres i, encara que els hem de demanar que siguin garantia d'una relació democràtica amb la cultura, alhora també hem d'admetre que acaben responenent a uns interessos partidistes i ideològics determinats.

En aquest sentit, esbossem també el paper per al tècnic d'arts visuals en el marc de l'ecosistema que és la cultura: el tècnic, més que respondre unilateralment a uns interessos partidistes en concret, haurà d'exercir com una persona experta en l'art i coneixedora de la cultura del municipi, per tal de correspondre als interessos particulars del càrrec electe i que es legitimen en la seva representativitat, amb una heterogeneïtat més gran d'interessos culturals que són igualment legítims i que circulen per l'ecosistema social.

Així doncs, el tècnic no ha de permetre la naturalització del discurs polític en l'esfera pública i, per tant, la seva despolitització en tant que imposició consensual, sinó que ha de vetllar per mantenir el discurs del càrrec electe en un diàleg agonístic amb una diversitat més gran d'interessos culturals. En el marc d'una democràcia representativa, el tècnic de cultura és, en darrera instància, la persona que ha d'actuar amb una sensibilitat especialment ecologista per mantenir viva la diversitat cultural d'un hàbitat determinat.

L'obsolescència de la política cultural

Amb aquest capítol, recorrem a alguns aspectes en què es basen les polítiques culturals contemporànies. Posem un èmfasi especial en la concepció instrumental que ha recorregut aquestes polítiques durant les darreres dues dècades i amb la qual es gestiona la cultura, no en tant que valor intrínsec, sinó en la mesura que és un recurs per assolir uns fins econòmics i socials. Aquesta concepció ha situat les arts i la creativitat en un punt estratègic per al desenvolupament urbà des del tombant de segle, si bé, tal com hem anunciat anteriorment, avui dia aquest paradigma també ha començat a mostrar signes de debilitament, d'inoperativitat i de necessitat de recanvi.

L'objectiu d'aquest capítol és proporcionar eines per avaluar alguns supòsits en els quals descansen les polítiques culturals on s'emmarquen els programes d'arts visuals actuals. En els capítols següents, cercarem solucions a les problemàtiques que s'exposen, especialment pel que fa a les seves implicacions amb relació a la producció i a la gestió d'art contemporani.

De la democratització de la cultura a la democràcia cultural

La idea de «portar la cultura al poble», el paradigma de la democratització de la cultura, es va articular a partir de la postguerra mundial per mitjà de dos models diferenciats: en primer lloc, el model estatalista, que va arrencar l'any 1959 amb la creació del Ministeri de Cultura francès, i, en segon lloc, el model professionalitzat, que es va iniciar l'any 1945 amb la creació de l'Arts Council England o Consell de les Arts britànic (Ribalta, 1998). Ambdós models es basen en una concepció humanista i il·lustrada de la cultura, la qual s'entén com quelcom que l'Estat ha de promoure per al seu potencial emancipador, al mateix temps que l'ha de protegir de l'ús instrumental que en fa la indústria.

D'una banda, el model estatalista defensa el control directe del govern sobre els organismes que decideixen i fomenten la cultura. La seva vocació

és normativa i jerarquitzant. Es considera França l'exemple d'aquest model per antonomàsia, pel rol pioner que ha exercit amb la creació del primer ministeri de cultura i pel carisma del seu primer responsable, André Malraux, però també per les arrels en la monarquia absolutista que s'atribueixen a aquesta tradició d'intervenció pública (Rius Ulldemolins, 2004).

En canvi, amb la creació pionera del consell de les arts, es considera Anglaterra l'exponent del model professionalitzat. En aquest cas, el model es basa en la creació d'un òrgan independent format per experts que ha de garantir que la política i la cultura es mantinguin, respectivament, «a un braç de distància», un principi conegut com a *arm's length*. D'aquesta manera, es procura que l'Estat subvencioni la cultura al mateix temps que les decisions que hi concerneixen es mantinguin separades dels interessos partidistes. Es considera que aquesta mesura evita el clientelisme de l'Administració envers els grups artístics socialment més influents (Chávez, 2012).

En qualsevol dels dos casos, la perspectiva democratitzadora s'ha considerat que parteix d'un concepte classista d'excel·lència i que condueix l'acció cultural cap a un elitisme que és afí als interessos de la classe dominant. En aquest sentit, tant el model estatalista com el model professionalitzador es basen en la creació d'un cos artístic subvencionat, mentre que es descarta la possibilitat de donar suport a l'artista *amateur* o a altres formes de la cultura popular i de masses. Al mateix temps, ambdós models es fonamenten en un concepte homogeni de ciutadania, que s'entén com una comunitat unitària d'individus i que rep per igual les propostes culturals que l'Estat promou.

Un primer revés en la política de Malraux s'atribueix al Maig del 68, quan la societat va posar de manifest que no acceptava l'excel·lència com a única forma de validació cultural. A partir d'aleshores, el govern francès es començà a fixar en manifestacions de la cultura popular i començà a fer l'ullet a la indústria cultural, mentre que amb el Ministeri de Cultura de Jack Lang, en la dècada de 1980, s'inicià una aproximació cap al que podem considerar el paradigma de l'anomenada «democràcia cultural» (Rius Ulldemolins, 2004). Es tracta d'un segon moment important en la renovació de les polítiques culturals que es basa en la introducció d'un punt de vista més relativista per a la gestió de la cultura.

La democràcia cultural va implicar que es revisessin les jerarquies artístiques i els processos amb què s'incidia en la construcció de cànon cultural, d'una banda, i que amb el nou paradigma també es revitalitzessin formes d'expressió simbòlica i es promocionés la cultura de grups socials minoritaris, de l'altra. Des d'aquesta perspectiva, el cos social ja no es considerava únic, sinó fragmentat i plural. Per tant, amb la política cultural es va començar a promocionar i a legitimar la cultura de sectors socials diversos.

Tanmateix, la història de la política cultural és una història de sedimentació. La política cultural ha evolucionat per suma més que no pas per extracció, amb l'addició de competències, de segments administratius d'organismes i també de paradigmes i de models (Rius Ulldemolins, 2004). Això implica que, des de la dècada de 1980, el paradigma de la democràcia cultural hagi tendit a conviure amb el de democratització de la cultura, més que no pas l'hagi rellevat definitivament.

De la mateixa manera, avui en dia també observem com el model estatista i el model professionalitzat conviuen en les formes de gestió en lloc d'excloure's mútuament. La majoria de països han tendit a adoptar models mixtos, mentre que el principi de l'*arm's length*, la distància entre la política i les decisions culturals, ja no es pot entendre com una mesura absoluta, sinó com un contínuum variable del qual forma part una successió d'organismes, de consells i de punts intermedis segons cada cas (Chávez, 2012).

A l'Estat espanyol, la tradició de la política cultural es basa fonamentalment, sobretot, en el model estatista. De tota manera, el sector artístic ha denunciat repetidament que, en aquest context, els programes dels grups polítics inclouen mesures escasses relacionades amb la cultura i la creació artística. Així doncs, tot i que les polítiques es fonamenten en el dirigisme polític, no es pot considerar que a Catalunya i a la resta de l'Estat no s'hagi arribat mai a articular pròpiament una política cultural adreçada a les arts visuals (Marzo, 2002; Marzo, 2013).

A casa nostra, la paradoxa és que, mentre que sobre el paper pràcticament cap partit polític no sembla interessat en els museus o en les sales d'exposicions, quan són al govern, aquestes infraestructures esdevenen unes eines útils hàbils per a la instrumentalització. Sense disposar d'un programa explícit, el model estatista s'aplica en aquest cas amb el pitjor dels dirigismes. Així, mentre que en el cas francès el model remet a la monarquia absoluta, en el cas espanyol s'ha considerat que la idea que el museu és només un instrument simbòlic i propagandístic és un llast del franquisme (Ribalta, 1998).

La participació i els seus disgustos

Amb el paradigma de la democratització, es parteix d'una concepció de l'art i de la cultura com a produccions suposadament autònomes. Tot i així, anteriorment hem vist també que s'atribueix un ús instrumental a aquest programa, quan amb l'ajuda de Toby Miller i George Yúdice hem assenyalat que, al capdavant, els museus i les iniciatives culturals han estat armes per dominar i sotmetre el cos social.

Quant al segon paradigma, el de la democràcia cultural, els mateixos autors també expressen una sospita amb relació al treball comunitari i a les iniciatives de participació ciutadana que se'n deriven. Des del seu punt de vista, aquestes iniciatives es prefiguren com la contrapartida postmoderna del mateix instrument de dominació. Miller i Yúdice plantegen la possibilitat que, amb la dinamització comunitària, la política cultural hagi renovat el procés per sotmetre els grups minoritaris a la narrativa oficial, més que no pas hagi aconseguit transformar les institucions governamentals en clau democràtica (Miller i Yúdice, 2004).

S'espera que una política cultural basada en la democràcia cultural incorpori, efectivament, la dimensió comunitària i la participació amb el propòsit d'incloure la ciutadania en la presa de decisió sobre allò que es considera que és públic. Ara bé, tal com diferents veus han manifestat, s'observa que el treball amb comunitats ha continuat responent a interessos eminentment burocràtics, i com aquest treball es resol per mitjà de processos preconcebuts i que no arriben a donar compte de la complexitat i de la potencialitat de les relacions i dinàmiques socials (Villasante, 2006).

A la Catalunya i a l'Estat espanyol de principis de la dècada de 1980, la política estrella de la participació en l'àmbit sociocultural va girar entorn dels centres cívics. Aquesta política sorgia de la reivindicació sostinguda pel moviment veïnal des de la transició democràtica per proveir els barris d'equipaments i de serveis socioculturals d'ús i de gestió ciutadana. Es prefigurava, així, una actuació que es podia entendre a mig camí d'una dinàmica de funcionament *bottom-up* –de baix a dalt– i d'una dinàmica *top-down* –de dalt a baix. Malgrat això, la tensió que s'ha establert des de la seva gestació entre el protagonisme de l'Administració i el dels moviments veïnals ha provocat que s'hagin confós i, en una bona mesura, s'hagin desvirtuat els objectius d'aquests equipaments.

D'aquesta manera, encara avui trobem com al llarg del territori català romanen centres cívics les funcions dels quals estan poc definides. En el cas de Barcelona ciutat, aquests centres s'han reconfigurat per mitjà d'una lògica emprenedora que ha deixat al marge la funció territorial i participativa que es preveia inicialment. Així mateix, des de la dècada de 1990 les administracions locals han començat a cedir la gestió dels centres cívics a empreses, en lloc de confiar aquesta gestió als moviments veïnals. Per tant, aquests centres han passat a funcionar segons una lògica empresarial que els ha convertit, definitivament, en apèndix de l'Administració pública als barris (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Serveixi l'exemple dels centres cívics, prou conegut i controvertit al nostre país, per mostrar les contradiccions i els perills que també ha comportat

un paradigma de política com el de la democràcia cultural. Algunes noves vies que actualitzen alguns dels plantejaments en què es basa aquest paradigma posen l'èmfasi en la qüestió de la gestió comunitària i no tant en la participació ciutadana o l'animació sociocultural, tal com passava amb les configuracions primerenques. Aida Sánchez de Serdio i Cristian Añó aprofundeixen en aquest aspecte amb els respectius textos que incloem en aquest llibre (vegeu pàg. 49 i 59 respectivament), i seguidament també hi dediquem un dels apartats del capítol de la conclusió.

De la indústria cultural a les indústries creatives

Amb Jack Lang al capdavant del Ministeri de Cultura francès, també es va iniciar una primera via d'aproximació entre la política i la indústria cultural. Anteriorment, la política cultural a mans d'André Malraux i del British Art Council s'havia concebut, precisament, per protegir la cultura dels interessos privats i de la instrumentalització de la indústria. Amb la democràcia cultural, al mateix temps que posaven en valor aspectes de la cultura popular i de les cultures minoritàries, s'entenia que no calia pensar una acció de govern contrària als interessos culturals que les estructures de mercat posaven de manifest.

Simultàniament, amb el gir conservador que van propiciar els governs de Margaret Thatcher a Gran Bretanya, i de Ronald Reagan als Estats Units, per primera vegada es van reduir dràsticament els fons destinats a la cultura i es va forçar les institucions culturals a justificar la seva rendibilitat econòmica i a trobar nous arguments per legitimar la despesa cultural. Es va assistir a una externalització creixent dels serveis públics i dels equipaments culturals, els quals van començar a avaluar-se amb criteris d'eficiència, al mateix temps que es demonitzaven les subvencions públiques, que tendien a substituir-se per crèdits i per altres tipus de productes financers ideats per maximitzar la rendibilitat. A partir d'aquí, l'impacte econòmic va esdevenir un argument per promocionar la cultura que va anar *in crescendo* al llarg dels anys vuitanta del segle passat, fins que al final de la dècada es va establir un consens sobre el pensament que la cultura és eminentment productora de riquesa.

El gir economicista en les polítiques culturals va arribar a la seva esplendor amb, curiosament, un govern socialista, el de Tony Blair, a Gran Bretanya a partir del 1997. És llavors quan el terme *creatiu* va substituir el terme *cultural*, un canvi prou important en relació amb les polítiques culturals. Des de principis dels anys noranta que informes de procedències diverses consideraven la importància del «sector creatiu», amb el qual no s'apel·lava

a un concepte tradicional d'artista ni tampoc a la indústria cultural tradicional, sinó a aquell conjunt de microempreses, treballadors autònoms i agents independents que treballaven als marges de la indústria i del sistema cultural. Aquests agents, tot i que no tenien una dimensió considerable, eren importantíssims a l'hora de generar un entorn creatiu efervescent i, segons el nou Executiu britànic, aquest component esdevenia bàsic a l'hora de generar innovació i desenvolupament. La creativitat compareixia com la matèria primera de la nova economia cultural, de manera que, amb el nou laborisme, les indústries creatives van passar a ocupar un lloc predominant en les polítiques públiques.

Tal com han posat de manifest diferents veus, aquesta orientació hauria implicat, però, que la cultura ja no es gestionés mitjançant polítiques culturals pròpiament, sinó segons unes polítiques que, sense considerar la possibilitat d'un valor cultural intrínsec, s'han de qualificar d'econòmiques més que no pas de culturals (YProductions, 2009).

Amb aquesta deriva, la cultura va adquirir una nova centralitat, que no tenia a veure, en qualsevol cas, tan sols amb un procés d'*economització de la cultura*, sinó que el quid de la qüestió radicava en un procés global de *culturització de l'economia*. La deslocalització de fàbriques, la reconversió industrial i l'expansió de les noves tecnologies de la informació van reconvertir el capitalisme, que situava el coneixement com a eix central de l'economia (YProductions, 2009). L'economia de la globalització va trobar en el coneixement i la informació les bases de la seva producció (Castells, 2000). Així doncs, en aquest capitalisme anomenat *cognitiu* o *postfordisme* es mostrà la necessitat d'innovar en relació amb la producció cultural i simbòlica, que l'emergent sector creatiu hauria de proporcionar a un ritme molt més trepidant que la indústria cultural tradicional.

També s'ha considerat que, a causa de la reconversió de l'economia, es van haver de traslladar patrons del món artístic al món empresarial. Així, la cultura del treball per projectes, les col·laboracions flexibles i la creativitat expressiva són alguns dels components «artístics» que es van incorporar al funcionament de l'empresa de manera generalitzada (Boltansky i Chiapello, 2002), al mateix temps que aquest canvi també va suposar la conversió definitiva de l'artista en un emprenedor cultural. L'artista, com la resta d'emprenedors, va esdevenir una mena de broker cultural, el qual basa el seu capital en la capacitat de mobilitzar xarxes de contactes, amistats, coneixements, espais, etc. L'emprenedor és la figura clau de l'economia creativa, no solament pels productes que és capaç de produir, sinó pels processos que activa amb els seus desplaçaments i la seva capacitat per intervenir entre els fluxos culturals, les tendències, els sabers col·lectius i el mercat (YProductions, 2009).

Plans estratègics locals: administració innovadora, ciutat emprenedora

A finals dels anys noranta del segle passat, les ciutats van prendre un renovat protagonisme de resultes del capitalisme cognitiu. La concentració urbana va esdevenir indiscernible de la possibilitat de produir innovació, al mateix temps que, amb l'economia creativa, la cultura es posicionava com una solució que garantia la recuperació i el desenvolupament de ciutats sumides en la crisi generada pels processos de desindustrialització.

En el cas de Catalunya, en aquesta època es va replantejar i s'intensificà la relació entre el sector públic i el sector privat, i també es van començar a dissenyar plans estratègics de cultura a ciutats com Barcelona, Sabadell, Badalona o Manresa, per posar-ne alguns exemples. Es pretenia facilitar el desenvolupament integral de les ciutats, amb una combinació d'estratègies culturals, socials i educatives que intersequessin amb els projectes urbanístics i els turisticopatrimonials. Amb aquests plans, mentre que la cultura se situava al centre del desenvolupament urbà i de les polítiques locals, alhora passava a interpretar-se com un recurs eminentment destinat al desenvolupament econòmic i social (Villarroya, 2012).

Amb el paradigma de la cultura com a recurs, l'Administració va prendre una actitud de lideratge del sector cultural. El seu objectiu era cercar aliances entre diferents sectors per coordinar unes estratègies de política cultural conjuntes i a escala metropolitana o local, però també aprofitar tots els recursos existents per tal que l'acció cultural que es desenvolupés fos eficient. A causa d'això, quant a la gestió, un nombre important de municipis tendiren a crear instituts de cultura, mentre que, amb l'activació de plans estratègics, consells assessors i comissions d'experts, es procurà implicar les elits ciutadanes i, en particular, agents dels sectors culturals en la presa de decisions (Rius Ulldemolins, 2004). De la mateixa manera, amb l'esperit de la ciutat emprenedora també es va incentivar la creació de consorcis, patronats i fundacions per activar projectes específics i també l'acció coordinada entre diferents nivells de les administracions i la cooperació interdepartamental.

Tanmateix, aquest model de política cultural també ha estat objecte de crítiques importants, i, en bona mesura, podem considerar que avui en dia una part important dels seus supòsits resulten obsolets. Primer de tot, s'han qüestionat els processos amb què s'ha implicat agents externs a l'Administració en el disseny de plans i iniciatives, els quals no es considera que hagin estat significatius ni per a la ciutadania en general ni per als professionals del sector cultural. Tant amb els plans estratègics com amb els consells i les comissions, la participació d'agents externs a l'Administració habitual-

ment ha quedat relegada a la informació i a la consulta, mentre que no s'ha apostat per construir escenaris deliberatius de caràcter vinculant i que es concretin amb accions pràctiques.

Així mateix, s'han detectat desequilibris importants entre els grups convocats a participar-hi i s'ha afavorit la participació dels grups que podien aportar més recursos materials i simbòlics, mentre que la representativitat de petites associacions, empreses socials o professionals independents s'ha vist reduïda. En aquest sentit, els assessors més fidels i els experts en polítiques culturals han fet més de «consellers del príncep» que no pas d'agents independents i crítics en aquests processos, i la seva implicació ha estat recompensada amb encàrrecs i visibilitat (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

D'altra banda, també s'ha dit que els plans estratègics s'han dissenyat solament en el paradigma de la ciutat creativa, la qual cosa ha fet que es desenvolupessin segons una «lògica incrementística», que se sobrevallessin les oportunitats i les fortaleces i que es considerés l'increment del finançament públic i de la despesa privada com l'única possibilitat. Fruit d'això, s'han generat projectes sobredimensionats i difícilment sostenibles avui dia, projectes que s'han articulat entorn d'oportunitats urbanístiques –la remodelació de fàbriques o d'edificis en desús–, econòmiques –la creació de parcs científics i de districtes culturals–, o turístiques –la dinamització d'atraccions patrimonials i la proliferació de festivals. Contràriament, no es va fer un diagnòstic més ponderat de les necessitats culturals objectives a escala local, amb el disseny d'estratègies sostenibles a mitjà i llarg termini (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Aquestes estratègies s'han descrit també com un model de desenvolupament democràtic, el qual genera nombroses externalitzacions i distribueix els beneficis per diferents sectors econòmics, com ara el sector cultural, l'hostaleria, la restauració i els transports. Tot i així, en la pràctica s'ha tendit a una explotació en clau monopolística i de privatització tant dels recursos culturals com de l'esfera pública en general (Harvey, 2005). Tal com versa la declaració de Jeremy Rifkin que recull YProductions: «[...] encara que el turisme porti diners i feina a comunitats i a països de tot el món, els estudis mostren que només una petita part d'aquesta riquesa arriba al gruix de la població que resideix al lloc» (YProductions, 2009).

Una darrera crítica a aquest model concerneix específicament el sector de la creació i de l'art contemporani: mentre que, d'una banda, hem vist com actualment la creació s'ha establert com a matèria primera de la nova economia i com un element estratègic per al desenvolupament urbà, de l'altra, s'observa com la potenciació de la rendibilitat econòmica ha fet que final-

ment l'art contemporani pròpiament hagi quedat relegat al marge de la ciutat creativa i com una espècie de rèmbora de la política de fons perdut. Jorge Luis Marzo ha analitzat com el paradigma de l'R+I+D (recerca més innovació més desenvolupament) que se situa al cor de l'economia creativa és profundament hedonista i exclou quelcom que és bàsic per assolir la innovació: la capacitat crítica, un aspecte en què precisament es basa en bona part la pràctica artística actual.

Per tant, tot i figurar com a inspiració de la ciutat creativa i com un dels seus instruments, les arts visuals i contemporànies han quedat finalment excloses de rebre'n els seus beneficis i, paradoxalment, han esdevingut pràcticament un tòxic en el marc d'unes polítiques culturals que han passat a funcionar segons una lògica econòmica i de rendibilitat immediata (Marzo, 2013). Com veurem a continuació, valors estètics com el gaudi artístic i, fins i tot, la desconstrucció són menyspreats pels indicadors del paradigma de la cultura com a recurs (Yúdice, 2002).

De la cultura com a recurs a la cultura com a valor

A mitjan dècada de 1990, semblava que la cultura podria fer-ho tot: millorar les condicions socials; promoure la igualtat i la diversitat i disminuir la conflictivitat; estimular el creixement econòmic, crear llocs de treball i augmentar el producte interior brut; revertir el deteriorament urbà per mitjà del turisme cultural; reconstruir societats i millorar l'educació i la salut, etc. (Teixeira Coelho, 2009). La cultura va esdevenir la «gallina dels ous d'or» dels discursos polítics (YProductions, 2009), fins al punt que el discurs de la cultura com un instrument útil per a altres instàncies econòmiques i socials s'ha implantat finalment com l'única via per justificar la inversió i la dedicació política en aquest àmbit.

En canvi, més recentment han començat a proliferar informes i estudis que posen en crisi aquest paradigma des de diferents perspectives. Tal com mostrava l'apartat anterior, l'acumulació de capital s'ha tendit a concentrar en punts molt específics de la cadena de valor, i els beneficis que la cultura genera han exclòs bona part de la ciutadania. El creixement econòmic que han propiciat les indústries creatives no ha discorregut sempre en paral·lel a la introducció de millores de caràcter social. Així, el desenvolupament social que s'expectava per a les zones urbanes degradades on s'ha intervingut culturalment ha tendit a generar processos de gentrificació i de recanvi de les classes populars per classes acomodades, més que no pas a millorar les condicions de vida d'una manera generalitzada.

En el mateix sector cultural, el discurs de la nova economia i de la flexibilitat ha propiciat també la reintroducció de formes d'exploració laboral i de discriminació, les quals han generat un índex elevat de precarietat entre els mateixos productors de l'art i de la cultura (YProductions, 2009). Gràcies a la incentivació de la creativitat, s'han creat noves professions, però generalment no s'ha avaluat la qualitat d'aquests llocs de feina. La precarietat que s'ha instal·lat en la indústria creativa i cultural és quelcom que contrasta, definitivament, amb els suposats beneficis econòmics i socials que hauria d'aportar l'activitat cultural a la resta de la societat.

A partir d'aquesta apreciació, YProductions ha reclamat polítiques culturals que entenguin en primera instància les necessitats intrínseques dels sectors creatius. La prioritat d'una política cultural ha de ser enfortir el teixit cultural, però també procurar pels entorns d'investigació i pel pensament crític que es requereixen per al seu propi desenvolupament. D'una banda, és indiscutible que un context cultural amb un potencial elevat d'innovació genera riquesa, però la política cultural s'ha de centrar a fomentar la mateixa innovació abans que treballar per tal de catalitzar la riquesa cultural cap a altres àmbits i per a altres fins. En aquest sentit, si pensem que la cultura pot ser un productor de coneixements i d'externalitats, caldrà dissenyar canals per tal que els beneficis retornin també a l'àmbit de la cultura que els produeix i que, en canvi, no solament siguin capturats per entitats o agents aliens a l'esfera de la producció (YProductions, 2009).

Joaquim Rius Ulldemolins conclou la seva tesi doctoral amb l'afirmació que vetllar per un valor inherent amb relació a la cultura ha de ser quelcom previ a la possibilitat d'activar-ne el valor instrumental (Rius Ulldemolins, 2004). És a dir, si des de les polítiques culturals no s'assegura la producció de valor cultural, difícilment la mateixa cultura podrà ser eficaç en altres àmbits. Per la seva banda, Teixeira Coelho tracta la necessitat d'invertir la direccionalitat amb què la cultura es relaciona amb les altres polítiques públiques. Si amb el paradigma de la cultura com a recurs la cultura hauria aconseguit instal·lar-se al centre de les polítiques, a hores d'ara el repté és que les polítiques econòmiques i socials siguin les que es posin al servei de la cultura, i no a la inversa. En aquest sentit, el professor en polítiques culturals suggereix que el responsable de cultura sigui present a les taules de decisions de totes les polítiques de l'Administració, ja que per millorar en el desenvolupament humà, s'ha de poder avaluar l'impacte cultural de qualsevol iniciativa que l'Administració impulsi.

Sembla que avui en dia el paradigma de la cultura com a recurs mostra símptomes d'esgotament. Ni el desenvolupament social s'ha acomplert amb l'optimisme que s'expectava i ni tan sols els guanys econòmics que s'han

obtingut han estat tan convincents. De la mateixa manera, pel que fa al sector cultural, aquest nou paradigma ha fet que s'adoptés una actitud de servilisme envers les altres polítiques que tampoc no ha beneficiat el seu propi desenvolupament. Per tot plegat, és urgent assajar nous marcs des dels quals conciliar el valor instrumental i el valor intrínsec de la cultura.

La política de l'art

«La cultura és la regla; l'art, l'excepció». Aquesta frase de Jean-Luc Godard serveix a Teixeira Coelho per diferenciar entre el que es pot considerar una política cultural i les polítiques artístiques. Segons el teòric, l'objectiu d'una obra d'art té més a veure amb la producció de diferència, mentre que la cultura tendeix a la producció de convenció i normativitat. Tot i que el mateix Teixeira Coelho descarta la possibilitat de diferenciar entre art i cultura segons un esquema binari rígid, admet que, al llarg del segle XX, l'art s'entenia a si mateix com un exercici per violar les regles, amb el qual s'hauria aspirat a produir efectes com l'estranyament, el xoc o la desconstrucció cultural. Així, l'art hauria volgut separar-se deliberadament de la producció d'hàbits, de les tradicions i, en general, dels elements de continuïtat que conformen la cultura.

Amb la constatació d'aquesta diferència, Teixeira Coelho afirma que, mentre que un programa cultural hauria de basar-se en la convenció i la repetició, un programa amb el qual es vulgui promoure la creació hauria de ser més obert, donar peu a la incertesa i basar-se en la informalitat, la pluralitat i, fins i tot, la divergència. A diferència de la cultural, la política artística no pot ser programàtica, sinó, en tot cas, propositiva. El programa artístic requereix cercar solucions que atenguin circumstàncies que sempre pretenen ser singulars, tal com es planteja una obra d'art; per tant, s'haurà de basar en la negociació persistent dels seus paràmetres amb els diferents productors i artistes implicats, d'una manera molt més horitzontal. En aquest sentit, Teixeira Coelho acaba afirmant que «el programa d'art és una poètica» i que el programa mateix es trobarà en un procés de redefinició contínua segons l'especificitat dels mateixos projectes a què dona lloc.

Segons Chantal Mouffe, la complexitat d'una política cultural basada en les arts és que no hi ha espai entre art i política, sinó que en allò polític hi ha una dimensió estètica i en l'art, una dimensió política. Ara bé, Mouffe no pensa en un art especialment polititzat o crític, sinó que es basa en les implicacions polítiques que té qualsevol enunciat artístic, encara que aquest enunciat estigui plantejat des d'una pretesa puresa o autonomia (Mouffe,

2007). Segons Jacques Rancière, l'art és polític precisament per la seva tendència a reconfigurar la percepció del món; no és polític pels missatges i els sentiments que transmet sobre l'ordre del món, sinó per les maneres en què reconfigura aquest ordre i la percepció del que és comú. «La política de l'art», diu Rancière, «consisteix a interrompre les coordenades normals de l'experiència sensorial» (Rancière, 2005).

Així doncs, d'acord amb aquesta accepció de la pràctica artística, quin paper haurien de tenir les institucions i les polítiques culturals? Segons Teixeira Coelho, la tendència habitual és que les institucions «llimin les aspreses» que la pràctica artística suscita. Efectivament, les institucions i els museus sembla que a voltes funcionin més com a murs de contenció entre l'art i la societat que no pas que contribueixen a cercar solucions específiques per articular culturalment el potencial diferenciador de la pràctica artística i, encara menys, el seu potencial per desestabilitzar l'ordre i introduir el dissens. En canvi, les polítiques artístiques tal com les planteja Teixeira Coelho, basades en el treball de cooperació entre artistes, tècnics i polítics de l'Administració per cercar solucions específiques amb relació als modes de producció i de difusió artística, podria generar escenaris on la pràctica artística reverberi amb molta més intensitat i eficàcia en el marc de les institucions i es multipliqui socialment.

Segons ha apuntat George Yúdice, davant la potència que avui dia encara té el discurs de la creació esdevinguda com un recurs econòmic i social, la necessitat d'atendre seriosament el potencial desconstructiu i crític de l'art es pot veure com un acudit als ulls de les institucions. En tot cas, la necessitat d'atendre de nou el valor intrínsec de la cultura i de l'art, probablement, passa per la necessitat de repensar els models de relació que s'han establert fins ara entre els responsables institucionals i els artistes. En aquest sentit, considerem que basar la cooperació entre els diferents sectors en formes de treball col·laboratiu, amb els quals la política de l'art entri en diàleg amb la política institucional, és un primer pas per donar lloc a programes en art contemporani molt més fructífers i dotats de capacitat transformadora en el marc de les nostres localitats.

Catalunya: la hibridació de les polítiques culturals

La política cultural als municipis no tan sols té a veure amb l'Administració local. Precisament, en el cas català, administracions supralocals com la Generalitat de Catalunya i la Diputació de Barcelona han estat estretament relacionades amb la definició de les polítiques culturals municipals, en general, i amb el desenvolupament dels programes d'arts visuals, en particular. Tot i així, sovint també s'ha posat de manifest la indefinició en la distribució de competències culturals entre les administracions central, autonòmiques, provincials i locals. D'aquesta manera, s'ha propiciat una combinació de concurrència i de col·laboració entre les administracions considerablement inestable, la qual sovint ha conduït a situacions conflictives i força ineficaces (Rius Ulldemolins, 2004).

En aquest capítol analitzem les polítiques culturals locals prenent com a base dos dels discursos predominants que han adoptat les administracions catalanes: la descentralització respecte a la ciutat de Barcelona i la professionalització del sector cultural. Així mateix, també dediquem un apartat a analitzar les polítiques d'equipaments en creació i art contemporani que en els darrers anys han generat més expectativa al seu entorn, com és la xarxa de centres d'art impulsada per la Generalitat de Catalunya, d'una banda, i les fàbriques de creació, de l'altra, amb el pla de l'Ajuntament de Barcelona al capdavant, però amb iniciatives puntuals i considerablement significatives que han tingut lloc a diferents municipis de la província.

La reforma de la Llei de règim local

S'ha dit que la Constitució de 1978 és marcadament culturalista i que reconeix de manera explícita el dret dels ciutadans a la cultura, així com el deure dels poders públics de protegir aquest dret. Tot i així, aquest document no estableix una divisió clara de competències entre les diferents administracions en què l'Estat s'organitza. En el cas català, tampoc no es dona una distribució més òptima amb l'Estatut de Catalunya del 2006, que en el seu

article 22 sobre els drets i deures en l'àmbit cultural estableix que «totes les persones tenen dret a accedir en condicions d'igualtat a la cultura i al desenvolupament de llurs capacitats individuals i col·lectives».

En el cas de Catalunya, s'ha considerat que les administracions municipals han liderat principalment l'esforç cultural (Mascarell, 1999; Rius, Martínez i Rodríguez, 2012). La Llei de règim local de 1985 atorga als municipis competències en matèria de patrimoni local i en l'organització d'activitats culturals. De fet, s'ha considerat que, en la pràctica, aquesta Llei atorga poders pràcticament il·limitats a les autoritats locals per promoure activitats a escala municipal, si bé en matèria cultural, la Llei solament estableix que només els municipis de més de cinc mil habitants estan obligats a prestar serveis de biblioteca (Villarroya, 2012). Florenci Guntín es lamentava d'aquesta situació en el llibre *L'art contemporani des de l'àmbit local* i reclamava que almenys una política específica d'art contemporani hauria de ser obligatòria per llei als municipis de més de quinze mil habitants (Guntín, 1998).

Amb el rerefons de la crisi econòmica, la Llei de règim local ha estat severament modificada amb l'aprovació el 2013 d'una llei de racionalització i sostenibilitat de l'Administració local, que s'interpreta com un pas enrere en la descentralització i el principi de subsidiarietat, i també com un atemptat contra la possibilitat que els municipis portin les regnes de l'acció cultural. En aquests darrers anys, els municipis han actuat com un mur de contenció davant les retallades en cultura que s'han aplicat a tot l'Estat, aportant més del cinquanta per cent del fons públic que s'ha destinat a la cultura (Rubio, Rius i Martínez, 2014). En canvi, amb la reestructuració de la Llei s'han reforçat el paper de les diputacions provincials i s'ha pretès que substitueixin els municipis de menys de vint mil habitants en la prestació d'una quantitat important de serveis, com ara la gestió de les instal·lacions culturals.

El discurs de la descentralització

El desplegament de polítiques culturals als municipis catalans es troba en la tensió entre una lògica que tendeix a la racionalització del sistema i una lògica que respon a la idiosincràsia de les relacions de poder que es donen entre les diferents administracions públiques. Efectivament, experts en polítiques culturals consideren que l'articulació que s'estableix actualment entre les principals administracions públiques en què s'articula el territori –Generalitat de Catalunya, Diputació de Barcelona i Ajuntament de Barcelona– és una de les dificultats principals a l'hora de desenvolupar una política cultural sostenible i eficaç. La proliferació d'administracions afavo-

reix la no distribució de competències i el fet que hi hagi duplicitats i es perllonguin certes incoherències. Mentre que anteriorment això portava a una situació en què «tots volien fer de tot», actualment s'ha passat a una situació en la qual ja «ningú no fa res» (Rius, Rodríguez i Martínez, 2012).

El Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya està plantejat com una administració de tipus dirigista inspirada fortament en el model estatalista de política cultural. S'ha definit com una mescla entre la definició malrauxiana de (alta) cultura i una accepció alemanya de cultura com a «geni del poble», enfocada a la creació d'una comunitat nacional. En tot cas, el Departament no va disposar de prou instruments intermedis de gestió per desplegar les seves polítiques i, així, malgrat bastir un discurs basat en la descentralització al llarg de la dècada de 1980, i tot i el Pacte Cultural que va promoure amb la resta de forces polítiques i les administracions catalanes, aquest va acabar per radicar una bona part de la seva actuació a la capital catalana (Rius Ulldemolins, 2004).

En canvi, mentre que el Departament de Cultura no va aconseguir adoptar un rol per liderar l'articulació de polítiques culturals al territori, la Diputació de Barcelona es va veure justificada per adoptar aquest paper. Aquesta administració, tot i no tenir pràcticament competències assignades, des de mitjan de la dècada de 1990 ha desplegat una de les polítiques culturals més actives arreu de la província. Així mateix, en tant que administració local de segon grau i subsidiària dels ajuntaments, la Diputació de Barcelona ha desenvolupat un seguit de tècniques de col·laboració i d'assistència amb les quals ha assolit un model avançat de cooperació local, basat en la gestió en xarxa i el servei a municipis. D'aquest marc, l'any 1997 es va crear l'Oficina de Difusió Artística, des d'on es va impulsar la primera política pública d'art contemporani de la província, que consistia en un programa d'exposicions itinerants i en programes de formació i assessorament per a tècnics.

Aquesta política va servir de model per al primer govern tripartit de la Generalitat de Catalunya, el qual, amb el Pacte del Tinell del 2003, es va comprometre a crear un Consell de les Arts i a desenvolupar un pla d'infraestructures culturals a escala local. Tot i així, s'ha criticat que la política cultural de la Diputació de Barcelona tendeix a prescindir de les fortaleeses i de les singularitats locals i, en canvi, a estandarditzar els equipaments, com ara les biblioteques, i a homogeneïtzar els programes. De la mateixa manera, s'ha considerat que, tal com està plantejada, la xarxa de col·laboracions fomenta un cert paternalisme i també una dependència a l'hora d'obtenir recursos i serveis (declaracions de Lluís Noguera recollides a Rius, Rodríguez i Martínez, 2012).

No va ser fins al segon govern tripartit de la Generalitat que l'articulació del Departament de Cultura amb el món local es va resoldre d'una manera més intensa. D'una banda, es va constituir una comissió mixta de cultura, un òrgan consultiu que comptava amb representants del Departament de Cultura, de les quatre diputacions catalanes i dels municipis. De l'altra, es van establir unes regles clares de cooperació per crear infraestructures culturals, amb la implantació del Pla d'equipaments culturals de Catalunya, PECCat 2010-2020, un pla director que pretenia establir un seguit de criteris per determinar els dèficits i les necessitats d'equipaments culturals bàsics als municipis, com ara els equipaments d'arts visuals, que comentarem en els propers apartats.

El PECCat partia de la premissa que els municipis eren els responsables de promoure els equipaments i preveia l'establiment de col·laboracions entre municipis com un mecanisme de funcionament bàsic, així com la presa de decisions *bottom-up* en la mateixa definició, implementació i regeneració del pla. La línia d'actuació que es proposava amb el PECCat es considerava fructífera amb vista a la necessitat de racionalitzar l'administració cultural catalana, ja que pretenia establir prestacions compartides entre municipis i fomentava la cooperació i el funcionament entre equipaments en base horitzontal i per mitjà d'economies d'escala diverses.

El PECCat continuava reconeixent els municipis com a agents promotors determinants per a l'impuls de les polítiques culturals. Tot i així, entenem que el projecte de reforma a la Llei de règim local de 2013 hi jugava en contra pel desplegament d'una reestructuració de l'acció cultural a Catalunya com la que proposava el pla i, efectivament, des del darrer canvi de govern, i amb el nomenament de Ferran Mascarell com a responsable del Departament de Cultura, el desplegament del PECCat es troba actualment aturat (Rius, Rodríguez i Martínez, 2012).

El discurs de la professionalització i el desenvolupament econòmic

La gestió de la cultura passa necessàriament per establir vies de col·laboració entre el sector públic i el sector privat, atès que bona part de la producció cultural prové de la societat i dels creadors. El model estatalista en què es basen les polítiques culturals tendeix a prioritzar els interessos del govern i a subjugar-hi els dels particulars. Tot i així, Catalunya també gaudeix d'una certa tradició en l'articulació de consells que incorporen professionals de la cultura com a representants de la societat civil (Villarroya, 2012), i també

ha estat capdavantera a l'Estat espanyol a l'hora de procurar organismes per incentivar el treball de les indústries culturals.

A escala local, no va ser fins a finals dels anys noranta del segle passat que es van intensificar els processos de col·laboració entre els agents públics i els privats i es van generar casos de gestió compartida i de coproducció. Aquest procés s'iniciava generalment amb la creació de figures públiques d'agència –patronats i fundacions públiques de cultura–, els quals permetien que l'Administració local n'agilités la gestió i disposés de més flexibilitat a l'hora de contractar i de gestionar els ingressos. Així, va començar un procés d'externalització i de subcontractació de serveis culturals a empreses privades, que, tal com hem vist, ha afectat els centres cívics de l'àrea metropolitana, però que també s'ha estès a la gestió dels equipaments culturals en general, entre els quals s'inclouen els espais de producció i de difusió artística, com veurem en l'apartat següent.

Un cas pioner entre els ajuntaments catalans pel que fa a la creació d'agències públiques de cultura és l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), que Ferran Mascarell va definir i del qual va ser el primer director l'any 1996. Es tractava d'un organisme autònom de caràcter econòmic i amb personalitat jurídica pròpia que cercava posicionar l'Administració com a catalitzador del sector cultural i atendre la seva diversitat d'agents. Un dels objectius prioritari de l'ICUB era concebre la creació artística com un motor de creixement i atorgar-hi un paper estratègic per al desenvolupament de la ciutat. Anys després, el Pla estratègic de Barcelona de 1999 va reconèixer la cultura com una línia modular de la ciutat i la va plantejar com un element estratègic indispensable per al desenvolupament de la societat del coneixement.

En canvi, el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya començà a reconèixer el paper de la iniciativa privada més tardanament, i no va ser fins a l'any 2000 que creà l'Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC). S'ha criticat que l'ICEC ha concebut la indústria cultural com un tot homogeni i que ha equiparat la disparitat de professionals i d'iniciatives a un model de gran empresa. Els mecanismes de finançament que el Departament ha plantejat han estat especialment útils, en efecte, per al sector audiovisual. Així mateix, també es considera que, en aquest cas, tot i haver establert una aliança amb la indústria cultural, no s'han revisat les polítiques culturals de tall estatalista en què el Departament es fonamenta, quan en el pròleg del decret de creació de l'ICEC es detalla que es dona suport a les indústries culturals perquè constitueixen el millor instrument per defensar la identitat catalana (Rius Ulldemolins, 2004).

Per donar suport a les manifestacions culturals i artístiques que no tenen una clara vocació mercantilista, l'any 2004 el Departament de Cul-

tura va crear l'Entitat Autònoma de Difusió Cultural (EADC). Consistia en un instrument per potenciar la creació alternativa en el món de les arts visuals, el qual estava previst que transferís posteriorment les seves competències al Consell Nacional de la Cultura i les Arts (CoNCA). Berta Sureda, la seva responsable, definia el nou organisme amb aquestes paraules: «No es tracta de donar subvencions, sinó de detectar creadors, iniciatives [...] i donar-los marcs de referència, un segell i suport econòmic si cal. [...] No crearem la cultura, sinó les condicions necessàries perquè aquesta es creï». En un moment d'auge del discurs de la cultura com a recurs i en què es demonitzava la cultura de la subvenció, aquestes paraules reivindicaven posar en valor la mateixa pràctica cultural (Rius Ulldemolins, 2004).

Pel que fa al CoNCA, formava part d'una reivindicació històrica d'alguns sectors professionals que va ser adoptada per diferents partits d'esquerra en les eleccions autonòmiques de 1999 i de 2003. L'any 1999 Ferran Mascarell es va fer ressò d'un consell de les arts en *El llibre blanc de la cultura a Catalunya*, que, segons ell, havia de permetre la representació de sectors professionals en la planificació general i en les assignacions de recursos del Departament de Cultura (Mascarell, 1999). Així doncs, el Consell hauria de funcionar en una doble faceta, la consultiva i l'executiva, mentre que la proposta s'emmirallava en el model anglès i es fomentava en el principi de l'*arm's length* que hem comentat anteriorment. Va ser amb el Pacte del Tinell de 2003 que el primer govern tripartit va incorporar la creació del consell en el seu programa, el qual va definir com «un instrument per garantir la participació i l'autonomia del món de la cultura des d'una concepció de la modernitat àmplia i plural, que contribueixi decisivament a establir els objectius estratègics compartits i que es converteixi en garantia d'unes regles del joc rigoroses i transparents» (Chávez, 2012).

Tanmateix, el CoNCA no es va crear fins a 2008. Així mateix, en els anys immediatament anteriors a la seva creació, l'EADC, que havia de transferir-li competències, va patir una disminució substancial del pressupost, cosa que s'ha interpretat com una manca de convenciment per part del mateix govern que va crear l'òrgan. Efectivament, el projecte del Consell no va arribar a generar entusiasme i el discurs del govern sobre això sempre ha estat ambivalent. Mentrestant, per la seva banda, el sector artístic tampoc no s'ha mostrat convençut de la iniciativa i ha al·legat la necessitat que el CoNCA gaudeixi de més independència, vetlli sobretot pels seus interessos i estableixi les condicions per a l'articulació d'un debat horitzontal, transparent i participatiu amb tots els sectors implicats en la creació de la cultura (Chávez, 2012).

Finalment, l'any 2011, i fora de tota previsió, va entrar en vigor la Llei de simplificació, d'agilitat i reestructuració administrativa de promoció de l'activitat econòmica, coneguda com a Llei Òmnibus i promoguda directament pel Departament de la Presidència de la Generalitat. Amb aquesta Llei es reestructurava també el CoNCA, que d'entitat de dret públic amb personalitat jurídica pròpia va passar a ser un òrgan col·legiat, al mateix temps, se n'eliminaven les competències executives més importants i se'l limitava a facultats consultives i d'assessoria. De la mateixa manera, el Departament de Cultura implementava una finestra única i centralitzava la tramitació de les subvencions, que passava a dependre únicament del nou conseller, el qual, no amb una certa paradoxa, era Ferran Mascarell, un dels principals defensors del model professionalitzador en polítiques culturals que hi hagut a Catalunya.

Amb la fusió dels ajuts a una finestra única, s'equipara definitivament la figura de l'artista amb l'empresa o la indústria cultural, mentre que es premia els processos culturals subjectes a una lògica mercantil i capaços de generar guanys econòmics. La Llei Òmnibus actual suposa reconèixer tant el CoNCA com l'ICEC com a models fallits per a la interlocució entre les polítiques públiques i els sectors professionals, al mateix temps que el govern de la Generalitat se sostreu de qualsevol aproximació al principi d'*arm's length* que regeix els Consells de les Arts. En nom de l'eficiència, s'ha retornat a un model basat netament en el dirigisme polític i cultural.

Equipaments d'última generació: les fàbriques de creació i la xarxa de centres d'art

La política de centres d'art que ha promogut el Departament de Cultura de la Generalitat i les polítiques de fàbriques de creació que es van impulsar a escala municipal durant els primers anys del segle XXI, es basaven en dos models d'equipament que posaven èmfasi a replantejar les relacions que tradicionalment s'havien donat entre l'Administració, el sector de la creació i la ciutadania. Ambdues polítiques pretenien repensar els processos de mediació amb què es vincula l'art i la societat, per tal de crear models de gestió més horitzontals i basats en la cooperació entre l'Administració i el sector de la creació.

D'una banda, els entorns industrials rehabilitats com a espais de creació provenen d'un model d'equipament basat en l'autogestió, sigui per part de la ciutadania, com l'emblemàtic Ateneu Popular de Nou Barris de Barcelo-

na, actiu des de 1977, o d'agrupacions de creadors. Els valors que s'atribueixen a les fàbriques com a espais per a la creació tenen a veure amb la sostenibilitat, la flexibilitat i el dinamisme, ja que, amb una mínima intervenció arquitectònica, aquests edificis permeten disposar de grans espais que es poden dedicar tant a la producció com a la difusió, mentre que es mantenen adaptables i són transformables segons la lògica i les necessitats dels projectes que s'hi desenvolupen.

La fàbrica permet superar els equipaments culturals basats en l'exposició i posa en valor, en canvi, la cadena de producció artística d'una manera més diàfana. Així mateix, es tracta d'equipaments amb què es promou una integració més gran dels processos creatius amb l'entorn veïnal, ja que, en aquest sentit, les fàbriques són architectures que solen tenir un significat en el seu entorn i que amb la seva rehabilitació acostumen a activar dinàmiques de regeneració urbana (Gómez de la Iglesia, 2007).

Tanmateix, el model de les fàbriques ha sofert moltes variacions des del seu inici a redós de moviments veïnals i artístics. En el cas espanyol, a mitjan dècada passada Jesús Carrillo alertava que alguns casos recents, com Laboral, a Gijón, o Matadero, a Madrid, continuen responenent a la lògica de gran intervenció arquitectònica i queden a l'empara de la iniciativa institucional. Més que tendir a l'autogestió o a la gestió compartida, sembla que les fàbriques de la creació en el nostre context repliquen una vegada més el model estatalista de política cultural (Carrillo, 2007).

En aquest sentit, Barcelona manté el record que el desembre de 2006, just el dia abans que el consistori presentés el projecte Barcelona Laboratori, amb la previsió de rehabilitar un nombre important d'antics entorns industrials per a la creació, s'havia procedit a desallotjar la Makabra, una de les darreres fàbriques de creació autogestionades que encara quedaven al barri del Poblenou. El titular d'*El País* no podia ser-ne cap altre: «L'ajuntament projecta una futura xarxa de fàbriques de creació mentre tanca les que funcionen» (Bosco, 2007).

Un dels projectes de fàbrica de creació més ambiciosos en l'àmbit municipal ha estat Roca Umbert Fàbrica de les Arts, a Granollers. El seu web va incloure durant un temps un text que feia explícit que el model de fàbrica de creació s'emmirallava en experiències similars que es localitzaven arreu d'Europa i que, tot i que diferien en molts aspectes, «tenen un tret en comú: són centres culturals autònoms». No obstant això, en la mateixa pàgina ràpidament es justificava que «en canvi nosaltres som fills d'una planificació cultural pública, institucional, d'allò conegut com una acció de dalt a baix. És per això que el projecte de Roca Umbert Fàbrica de les Arts vol respondre a la incipient demanda dels sectors professionals de dotar-se d'au-

tonomia i produir els seus projectes des d'una perspectiva pública, però no tutelada per la política» (Fontdevila, 2008).

Si bé no disposem de dades per verificar-la en el cas de Granollers, la consideració de la «incipient demanda dels sectors professionals» en cap cas no es correspondria amb el panorama de fàbriques que l'Ajuntament de Barcelona va haver de desmantellar al Poblenou abans d'engegar el seu propi programa. En tot cas, amb les aportacions que es van fer al Laboratori de Tècnics i amb casos d'estudi que s'inclouen en aquesta mateixa publicació, es dona compte de les dificultats i dels prejudicis que encara perviuen en el nostre context quan des de l'Administració s'ha cooperat amb el sector de la creació o s'ha provat de delegar responsabilitats relatives a la gestió d'equipaments a grups d'artistes i a moviments socials.

Pel que fa a la Generalitat de Catalunya, l'any 2006 també va iniciar el projecte de la xarxa de centres d'art amb l'obertura de Can Xalant a Mataró. Es tractava d'un projecte amb el qual es preveia crear un conjunt de centres d'art per tot el territori català gràcies a l'establiment de convenis entre la Generalitat i les institucions locals. En el cas de Can Xalant, es va convocar un concurs per dirigir-lo i gestionar-lo, amb el qual es presentava un model exemplar de cooperació entre una empresa de gestió cultural, Trànsit, i l'associació ACM, capdavantera en la promoció de l'art contemporani en el mateix context local.

Els altres centres d'art amb els quals es va anar desplegant la xarxa van seguir variacions sobre aquest model. Es tracta de Bòlit (Girona), ACVIC (Vic) i CATarragona (Tarragona). En tots aquests casos, es van procurar infraestructures perquè funcionessin com a catalitzadors dels sectors artístics locals, i també per repensar els processos d'interacció de l'art amb la ciutadania. ACVIC, nascut l'any 2010, també incorporava l'associació H. AAC (H. Associació per a les Arts Contemporànies) en el seu òrgan de gestió i basava el seu programa a repensar els processos d'interrelació entre l'educació, la pràctica artística i el territori, tal com s'exemplifica amb el projecte Art i Escola, que es recull en aquesta mateixa publicació (vegeu pàg. 153). De la mateixa manera, CATarragona va obrir l'any 2011, després d'un llarg procés de diàleg i de col·laboració entre agents del sector cultural local per a la seva ideació. En aquest cas, el pla director posava l'accent a repensar els processos de mediació artística, i amb programes com LABmediació s'expandia el procés d'interacció amb la ciutadania i es procurava implicar-la en la presa de decisions relacionades amb la programació i la gestió del centre (Añó *et al.*, 2012).

Tot i així, l'any 2012, quan va arribar el decret llei que havia d'avaluar la xarxa, la Generalitat de Catalunya va traspasar pràcticament tota la res-

ponsabilitat dels centres a les municipalitats. Aquest gir inesperat va fer que el projecte es desvirtués ràpidament i que el centre d'art de Mataró –actualment conegut com a MAC–, el Bòlit i CATarragona repleguessin sobtadament la seva direcció i la gestió, que van ser delegades als aparells tècnics dels ajuntaments corresponents. Així mateix, es pot comprovar fàcilment que les línies d'actuació d'aquests centres han retornat a formes de programació d'arts visuals considerablement més tradicionals (Fontdevila, 2012).

Un dels arguments que el Govern ha esgrimit per justificar aquest gir ha estat la crisi econòmica. En tot cas, diverses veus han alertat que el gest respondria més aviat a un cert «retorn a l'ordre» (Barcenilla, 2012) i a una reculada envers uns models d'equipament que es basaven a cedir poder. Uns equipaments que, com les fàbriques de creació, sorgeixen, precisament, d'escenaris de crisi econòmica com la desindustrialització de les dècades de 1970 i 1980, i que, d'entrada, estan molt més preparats per afrontar escenaris de decreixement com el que ha afectat l'Administració pública de l'Estat des de 2008. En tot cas, no deixa de ser simptomàtic que la imaginació política del nostre país solament trobi les mesures anticrisi en el retorn al dirigisme, i que amb aquest retorn fins i tot es canviï el rumb d'equipaments de baix cost i amb els quals es proposava explorar nous paradigmes de gestió basats en una col·laboració més directa entre el sector creatiu i la ciutadania.

Conclusions: paràmetres per a una política basada en les arts

Una política cultural basada en un paradigma de democràcia com la que hem plantejat a partir de la filosofia de Claude Lefort o Chantal Mouffe pot sonar d'entrada inversemblant perquè es pugui aplicar des de l'Administració pública avui en dia. Ara bé, després d'haver analitzat els paradigmes i les tendències en la gestió de les arts que han imperat en les administracions territorials i locals, com també comptant amb l'experiència dels tècnics en arts visuals i el punt de vista de diferents especialistes que hem agrupat en aquesta publicació, en el capítol següent plantejarem algunes conclusions i delinearem possibles horitzons de futur, que, com es veurà, pensem en clau d'una política cultural basada en els principis de la democràcia pluralista, agonista o, també dita, radical.

Amb aquest capítol reprenem una estructura basada en les sis qüestions que han orientat el desenvolupament del Laboratori de Tècnics Municipals en Arts Visuals a fi de vincular les conclusions de manera explícita amb cada un dels eixos: les polítiques culturals, els programes i els equipaments per a la producció i la difusió d'arts visuals, l'educació artística, les col·leccions d'art, la comunicació d'iniciatives artístiques i, finalment, l'avaluació i la memòria.

Polítiques culturals

Garantir la producció de diferència: cap a una política col·laborativa

La política cultural és més burocràtica que no pas creativa o orgànica. En aquest sentit, els programes d'arts visuals es basen habitualment en la repetició d'uns patrons i en la seqüenciació de les iniciatives segons uns estàndards, mentre que oblidem que una de les seves missions és generar possibilitats per a l'emergència, és a dir, gestar nous valors i significats artístics i perpetrar transformacions per mitjà de la producció cultural.

En aquest sentit, és important que la política artística faciliti que l'Administració pública assumeixi una obertura permanent a la incertesa, la mateixa incertesa que hem vist com a definitiva de la democràcia amb Claude Lefort, però també la mateixa que, segons Teixeira Coelho, és necessària per catalitzar la producció de diferència que és definitiva de la pràctica artística.

Així doncs, l'eficàcia dels programes i dels equipaments dedicats a les arts visuals no depèn d'una direcció rígida i de la seva rotunditat respecte d'uns plantejaments determinats. Contràriament, un programa en arts visuals s'ha de basar en la negociació i la cooperació contínua amb els agents productors i mediadors de pràctiques artístiques, i ha d'estar disponible per redefinir-se permanentment per mitjà de l'obertura d'espais de col·laboració.

Emmarcar la pràctica artística segons un patró estandarditzat d'exposició, premi o publicació comporta la prescripció del seu potencial –el seu potencial creatiu pròpiament– a l'hora de generar diferència. Una estructura administrativa rígida funciona abans com un mur de contenció per a la pràctica artística que no pas com una plataforma per promoure'n la disseminació i la multiplicació social.

Per tant, és important implicar els productors a l'hora de definir les estructures i les polítiques que serviran per vehicular els seus treballs a fi de facilitar que l'emmotllament entre institució i projecte artístic sigui un procés recíproc, es mantingui mal·leable al llarg del temps i, per tant, sigui específic i singular, a la vegada que mútuament transformador.

Garantir el bé comú: cap a una política en codi obert

La finalitat de la política cultural és que els recursos públics invertits en cultura reverteixin en el domini públic amb la generació de bé comú. La cultura concebuda com un bé comú –cultura del procomú– s'orienta, d'una banda, a fomentar l'ús públic dels recursos –se'n facilita l'apropriació, l'adaptació i la reutilització– i, de l'altra, a vetllar perquè amb el seu ús es generin novament beneficis públics.

Aquesta manera de conceptualitzar les relacions entre cultura i societat parteix de la constatació que hi ha béns que són comuns, però que no són pròpiament béns públics, és a dir, propietat de l'Estat, com ara l'aigua o l'aire, però també hi ha recursos que es desenvolupen col·lectivament, com el coneixement i la cultura. Des d'aquesta perspectiva, s'ha de reconèixer que «els organismes públics de gestió cultural són gestors de recursos, no els seus propietaris», tal com es recull en la *Declaració de la Comissió de Cultura de l'Acampada BCN de Plaça de Catalunya* (Diversos autors, 2011).

Els programes de difusió cultural i de democratització de la cultura redoblen una lògica de *codi propietari*. En canvi, una cultura del procomú es basa en una lògica en *codi obert*, amb la qual es promulga que la institució ja no és sobirana dels recursos culturals i que, contràriament, la sobirania de les mateixes institucions passa a ser compartida.

La lògica del codi obert, desenvolupada sobretot en el món de la programació informàtica i en relació amb el *programari lliure*, es basa en quatre llibertats: la llibertat per utilitzar un recurs amb qualsevol propòsit, la llibertat per estudiar el funcionament del recurs i adaptar-lo a necessitats concretes, la llibertat per distribuir-lo i la llibertat per millorar-lo i fer-ne públiques les millores (Russel, 2010).

Així doncs, una política cultural en codi obert ha de garantir l'accessibilitat als recursos i els continguts culturals, facilitar la seva adaptabilitat a les necessitats concretes dels usuaris, procurar que la ciutadania s'apropii dels recursos i, finalment, vetllar per tal que les millores que s'apliquin als recursos i els continguts retornin al bé comú i es puguin reutilitzar.

Des d'aquesta perspectiva, el contingut artístic tampoc no tendeix a resoldre's com una «obra d'art», acabada i clausurada, sinó que la institució pública ha de vetllar perquè aquesta funcioni com una infraestructura disponible per continuar desenvolupant contingut cultural des d'altres instàncies. En aquest sentit, la institució i el contingut es confonen, i ambdós es plantegen com una infraestructura útil per al bé comú. La possibilitat per recombinar-les és l'autèntica font d'innovació per a la cultura local, on la institució esdevé un laboratori hàbil tant per al sector artístic com per a la ciutadania (Insa Alba, 2011).

Garantir la sostenibilitat: cap a una política del decreixement

Les polítiques en arts visuals pràcticament no tenen cap obligatorietat legal en el marc local; per tant, aquestes polítiques es poden basar en un baix cost econòmic. El problema és que les arts visuals han servit habitualment per gastar en pedra i per adornar els pactes diplomàtics o les intervencions urbanes, mentre que no han servit per articular unes polítiques públiques realment democràtiques.

Les polítiques culturals han d'afavorir el desenvolupament dels teixits productius i les trames culturals existents. Cal vetllar per una visió ecosistèmica de les relacions possibles i establertes entre els seus agents, més que no pas tendir cap a unes polítiques amb les quals reinventar o reorganitzar, des dels espais de govern, la relació de la societat amb la creació (YProductions, 2009).

A curt termini, és improbable augmentar els ingressos públics o privats destinats a la cultura, per la qual cosa caldrà una política que, en lloc de retallar l'activitat, posi l'accent en la sostenibilitat i la salvaguarda del teixit cultural base. En tot cas, a l'hora de prioritzar la repartició de recursos, caldrà no fer-ho amb vistes al retorn econòmic, sinó al retorn social. Per tant, s'ha de tendir a donar suport als sectors professionals que contribueixen a generar valor públic amb el seu treball (Rubio, Rius i Martínez, 2012).

La cultura es defineix actualment com un pilar per a la sostenibilitat. Mentre que el paradigma de la ciutat creativa es considera avui dia pràcticament insostenible, la cultura es replanteja com un element per garantir l'equilibri amb relació a la humanitat, l'economia i la natura. La cultura es mostra com un vehicle que serveix per facilitar la participació comunitària, preservar les identitats locals i mantenir una actitud oberta envers el multiculturalisme. Es tracta d'una concepció que s'ha vist reflectida en l'*Agenda 21 de la Cultura*, un document de referència a l'hora d'elaborar polítiques culturals locals (Pascual, 2014).

En el marc local i amb relació a una cultura de la proximitat és on es troba, de fet, la possibilitat actual de dotar l'acció cultural d'una nova legitimitat (Rubio, Rius i Martínez, 2012). Florenci Guntín esmerçava esforços en *L'art contemporani des de l'àmbit local* (1998) per prevenir els tècnics d'arts visuals del que anomenava «els perills del localisme». A l'hora de donar suport als artistes, Guntín apuntava que el motiu d'haver nascut o de residir en una ciutat determinada no podia ser l'únic motiu per rebre suport públic. Tot i que no negarem ara aquesta consideració, actualment s'haurien de poder replantejar les relacions entre artistes, mediadors i administracions atesa, majorment, una base d'interaccions local.

En el marc de la filosofia del decreixement, cal que tant la política, la cultura com l'economia recuperin l'ancoratge territorial, quelcom que implica que «tota decisió que pugui prendre's a escala local, es prengui localment» (Latouche, 2009). Davant del desprestigi que la globalització havia conferit als entorns locals, actualment es tracta de treballar-los com uns espais de sentit possible i uns espais des dels quals redefinir els projectes col·lectius.

Al cap i a la fi, com recorda Bruno Latour, «fins i tot una xarxa extensa és local punt per punt» (Latour, 2007). Sense que calgui cedir a un comunitarisme autàrquic ni a la submissió envers els lobbys d'artistes locals, caldrà vetllar per la sostenibilitat dels projectes que arrelen en un territori en concret i que hi fomenten la vida en comú. Segons Latouche, allò local no és un microcosmos tancat, sinó «una puntada en un teixit de relacions transversals». I les «puntades» poden esdevenir virtuoses i fructíferes si es con-

necten amb uns altres entorns locals que es basin igualment en la sostenibilitat, independentment de la latitud on es trobin (Latouche, 2009).

En l'àmbit local, també és important que es deixi de veure la cultura com un element per a la competició entre ciutats. La cultura del decreixement proposa reformular les relacions que es donen entre ciutats establint aliances per a la cooperació intermunicipal i, si es dóna el cas, la mancomunació de serveis culturals. No es tracta, per tant, ni de reduir la iniciativa cultural ni de tendir a l'aïllament, sinó de despendre's sobretot de la lògica competitiva i incrementista en què s'han basat fins ara les polítiques artístiques i culturals.

Programes i equipaments per a la producció i la difusió

Descentrar l'exposició

La política d'exposicions pren un espai central en *L'art contemporani des de l'àmbit local* (Guntín, 1998). Les exposicions temporals han ocupat tradicionalment un lloc privilegiat en la mediació entre l'art i el públic i en la dotació de valor i de significat a la pràctica artística, a la qual cosa no s'han mostrat alienes ni les polítiques municipals ni les de l'Oficina de Difusió Artística.

S'ha considerat les exposicions com un «element primari per a l'organització de l'economia política de l'art». Són el vehicle privilegiat des del qual es construeix el significat de l'art i pren forma temporalment la xarxa d'agents del sector cultural (Greenberg, Ferguson i Narine, 1996). Així, amb les exposicions no solament es posa en relació l'art i el públic, sinó que hi conflueix una bona part de la trama organitzativa de l'art, ja que s'organitza el seu calendari, la interacció entre els seus agents, la circulació dels seus objectes, l'intercanvi de capitals, etc.

Tot i així, hem pogut veure en el text de la Glòria Picazo que incloem en aquesta publicació (vegeu pàg. 49) que l'exposició ha començat a patir un descentrament deliberat en els darrers anys. Des de finals de la dècada de 1990, hi ha un interès renovat per l'ús de mitjans alternatius per a la disseminació social de l'art, com ara la intervenció efímera en espais públics, la infiltració en mitjans de comunicació, l'ús de xarxes digitals o el desenvolupament de processos participatius i col·laboratius d'índole comunitària.

Si tradicionalment tots aquests desplaçaments es podien veure com una transgressió, avui dia configuren un lloc comú de l'art i, fins i tot, disposen d'un ampli suport institucional. Entre els casos desenvolupats a Barcelona, així ho constaten programes com Processos Oberts o Interferències, ambdós a Terrassa, o una plataforma de producció de projectes com Idensitat.

Els programes d'arts visuals als municipis s'han construït tradicionalment entorn d'espais expositius municipals, els quals són normalment propietat dels ajuntaments. Si bé no totes les sales s'han arribat a especialitzar i les exposicions d'art contemporani han conviscut amb d'altres de diferent signe, la disponibilitat de sales s'ha tendit a considerar la condició mínima per al desenvolupament d'una programació regular.

Ara bé, també hem d'admetre que la producció d'exposicions, amb tots els costos associats d'assegurança, transport de peces, producció de *display* i de sistema interpretatiu, comporta sovint uns costos econòmics elevats, els quals poden arribar a hipotecar els pressupostos i la possibilitat d'atendre degudament els productors dels seus continguts, amb la disponibilitat d'honoraris pels artistes. Així mateix, els equipaments municipals dedicats a l'art poden comportar també una despesa de manteniment considerable, mentre que, d'altra banda, hem de reconèixer que en una part important de casos es donen uns dèficits de públic importants i que les sales d'exposicions romanen buides moltes hores.

Davant d'això, l'ús de mitjans alternatius per a la disseminació de l'art es mostra avui en dia com una opció que cal considerar de manera més seriosa i, fins i tot, com una possibilitat per consolidar un programa d'art a escala municipal. D'una banda, les tàctiques d'infiltració, la intervenció urbana o els projectes col·laboratius poden basar-se en l'articulació d'uns sistemes de mediació molt més àgils i directes per posar en relació la pràctica artística i la societat. De la mateixa manera, la possibilitat de basar-se en materials efímers i prioritzar les interaccions socials cara a cara pot reduir substancialment el cost econòmic del projecte.

Així doncs, respecte als programes d'arts visuals, convindria preguntar-nos, d'una banda, en quina mesura es poden flexibilitzar els mitjans que s'utilitzen per vehicular l'art i la societat i, de l'altra, en quina mesura es pot prescindir de mitjans més feixucs, costosos i que han tendit a perdre centralitat en l'ecosistema artístic, com ara les exposicions. Seria acceptable avui en dia un programa d'arts visuals municipal basat majoritàriament en les intervencions efímeres en entorns urbans, que no disposin d'emplaçaments estables ni de la disponibilitat d'espais arranjats ni tampoc d'un ús d'una disparitat més gran de mitjans que no únicament l'exposició d'art?

En tot cas, models d'equipament de darrera generació com les fàbriques de creació o els centres d'art han tendit a funcionar a vegades més com una oficina de producció que no pas com a sales d'exposicions. La possibilitat de flexibilitzar les condicions de producció i de difusió de la pràctica de l'art i de posar-la en relació directa amb diferents instàncies socials també pot ser una forma d'activar-la de manera diferencial, així com d'incentivar uns

processos d'emergència i de multiplicació social que es corresponen amb un paradigma de política artística col·laborativa i basada en el codi obert, tal com el que hem anunciat.

Atendre la lògica transmedial de l'art

Actualment, la pràctica artística es basa en un paradigma que podem descriure com a transmedial, és a dir, que fa referència no tan sols a la creixent heterogeneïtat de mitjans que les pràctiques artístiques van posar en circulació al llarg de la segona meitat del segle passat, sinó que, en especial, s'assenyala els trànsits i les concatenacions de mitjans diversos necessaris per elaborar un mateix projecte.

La pràctica artística ja no es defineix perquè està aferrada a un sol mitjà, sigui quin sigui, sinó que posa l'accent en la combinatòria de suports i dispositius. Així mateix, l'ús de diferents mitjans replanteja el projecte com una disparitat de processos de mediació, els quals proporcionen a l'artista un grau d'autonomia més gran per circular per diferents contextos.

Així, un mateix projecte artístic pot requerir el desplegament d'una investigació col·laborativa amb una associació juvenil, l'elaboració d'un fanzín que es dissemina des de diferents espais urbans, la realització d'una exposició en un espai d'art municipal, la posada en escena d'una *performance* amb l'aspecte de conferència i la producció d'un objecte que es posa a la venda en una galeria d'art. Segons la lògica transmedial de l'art contemporani, és important assenyalar que ni la investigació, ni la col·laboració, ni el fanzín, ni l'exposició, ni la conferència ni tampoc l'objecte comercial tenen la capacitat de condensar la totalitat del projecte i de presentar-se com «l'obra», com el seu resultat definitiu. Contràriament, «l'obra» manté en fluctuació una diversitat d'aspectes i d'aplicacions segons els mitjans utilitzats i els àmbits d'actuació entre els quals s'ha disseminat.

Per tant, la naturalesa de la pràctica artística actual fa que tant els espais d'exposició com també els de producció es vegin desafiats (Rofes, 2014). Mentre que la sala d'exposicions es mostra avui dia com un escenari descentrat, com un mitjà més que ja no és capaç de monopolitzar la totalitat de l'experiència artística, un altre espai de producció tradicional, el taller d'artista, també ha quedat obsolet quan atenem la lògica transmedial de l'art.

Avui el taller de l'artista ja no és un emplaçament estable pel que fa a la localització ni al format. Els espais de producció necessaris per elaborar un sol projecte poden anar des d'una nau de grans dimensions per a la realització de pintures de gran format fins a una petita oficina des d'on es gestionin proveïdors o s'elaborin textos, o bé des d'un laboratori equipat amb ma-

quinari per a l'edició i la postproducció de vídeo fins a una aula d'escola on es despleguin processos de coproducció amb els estudiants i el professorat, un mercat de les puces on localitzar i acoblar objectes i documents procedents de diferents èpoques o una rotativa on imprimir tiratges elevats de publicacions periòdiques.

Un mateix projecte pot requerir, per exemple, que s'hagin d'activar aquests espais tan diversos en algun estadi de la seva realització. Al mateix temps, en alguns casos també pot resultar ambigu determinar si aquests espais funcionen exclusivament per a la producció o bé si, amb el seu ús, ja s'està activant la disseminació del projecte en un context determinat.

Per tant, la condició transmedial comportarà la revisió dels programes de producció i de difusió que s'impulsen des dels municipis. La centralitat que encara hi tenen les exposicions es complementa amb la importància que habitualment també té la convocatòria de premis en aquest marc, alguns dels quals funcionen pràcticament com a part del folklore local i es consideren l'instrument idoni per al reconeixement públic de l'artista.

Les convocatòries de premis i els concursos funcionen, d'una banda, com una manera de resoldre l'aportació pública a l'art per mitjà de la transparència i la distribució de recursos segons el principi de l'*arm's length*, mitjançant l'organització de jurats independents formats per experts en matèria artística. De l'altra, però, s'ha de tenir en compte que una quantitat important dels premis es convoquen atenent la lògica de camps disciplinaris específics, se circumscriuen en àmbits territorials molt concrets i articulen la distribució de recursos en funció de límits d'edat.

Aquests atributs es corresponen generalment amb prioritats de les polítiques municipals, amb la missió de les organitzacions amb què es col·labora o amb aspectes de la tradició local, però hem d'admetre que també acaben dificultant que els premis serveixin finalment per donar suport a la pràctica artística en uns paràmetres més diàfans i per atendre la seva idiosincràsia transmedial. Així mateix, una programació sostinguda en l'organització de premis també acaba promovent una cultura artística que es fonamenta en la competició entre els productors, quelcom que s'hauria de revisar si plantejem una política artística centrada en el decreixement i la producció de bé comú.

Practicar una mediació performativa

La lògica transmedial de l'art tendeix a confondre els àmbits de la difusió i la producció. Ambdós àmbits esdevenen especialment porosos quan la producció del projecte es basa en l'activació de diferents mitjans. La mateixa

indistinció té lloc quan s'actua amb la lògica de *site-specific* –la producció d'obra per a un lloc específic–, de la mateixa manera que quan es concep la relació amb el públic o la conversa entre agents socials diversos com l'obra d'art en si mateixa, és a dir, tal com passa amb els anomenats *art relacional*, *dialògic*, *col·laboratiu* o *comunitari*.

En tot cas, la fusió entre aquests àmbits ha comportat que en l'Administració pública, els museus i els centres d'art es parli ara mateix i més que mai de producció. Progressivament, un aspecte com l'encàrrec de nova producció a l'artista esdevé central i, en relació amb això, es reiteren novament els dilemes per decidir a quin tipus de projecte es dona suport, quins marcs de producció s'articulen i com se seleccionen els artistes.

La convocatòria oberta de premis i de concursos proveeix un mètode per a la selecció basat en un jurat d'especialistes, alhora que també una narrativa basada en la competició i el mèrit, la qual hauria permès tradicionalment justificar culturalment aquestes iniciatives. Ara bé, hi pot haver altres maneres de seleccionar un artista o de dotar de sentit un encàrrec, com ara organitzar una comissió assessora que assumeixi funcions comisarsials i que faci la selecció, el seguiment de la producció i l'articulació de contextos a l'hora de fer públic el projecte; la delegació de la selecció i el seguiment a una agència externa o a l'equip d'un museu o centre d'art, o, també, el concurs restringit i la convocatòria per invitació a un nombre determinat d'artistes.

Cada una de les diferents opcions pot ser més o menys útil segons el propòsit i el tipus de producció que es vulgui fer. La producció divergirà considerablement si es basa en una proposta oberta a l'artista o bé si se li demana que respongui a una conjuntura de producció específica, com pot ser la realització d'una escultura pública, una intervenció temporal *site-specific* o un projecte col·laboratiu en el marc d'escoles o d'organitzacions culturals o socials de perfil divers. En tot cas, no hi ha una norma universal que determini l'èxit del procés de selecció d'un artista i la seva idoneïtat per fer un projecte determinat, i, per tant, en cada cas s'haurà de procedir amb curiositat i amb el màxim de rigor i coneixements contrastats a l'hora de formular l'encàrrec.

Cal recordar també que la selecció de l'artista guanyarà legitimitat pública i probablement també resultarà més encertada en la mesura que s'apliqui el principi de *arms' length* i es compti amb el punt de vista d'experts i professionals en art a l'hora de seleccionar-lo. Així mateix, una qüestió fonamental és el principi de la transparència: sigui quin sigui el procés que se segueixi, els motius per a la selecció d'un artista o d'una proposta determinada s'hauran de fer explícits i s'hauran de poder discutir públicament.

Habitualment, els processos de selecció s'han tendit a mantenir opacs. Fins i tot, es pot considerar que es desactiva la possibilitat de debat públic entorn d'aquestes decisions quan s'apel·la a l'expertesa que proveeix un comitè independent. D'una manera o altra, és important que les institucions públiques no esdevinguin el que Philippe Urfalino va anomenar anys enre «acadèmies invisibles» i que els seus criteris de valor siguin quelcom que es construeixi i es revisi públicament (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Més que l'expertesa, el text d'Aida Sánchez de Serdio que incloem en aquesta publicació (vegeu pàg. 49) mostra que la mediació cultural es pot concebre també com un procés basat en la transformació i la contaminació entre tots els elements que entren en interacció. Així, la gestió i el comissariat no es poden plantejar avui en dia com a processos infal·libles, sinó com uns processos d'acompanyament del projecte basats en la traducció i la fricció, en l'adequació dels interessos artístics amb els institucionals. En aquest sentit, l'èxit del comissariat no consistirà tant en l'adequació unidireccional entre l'art i la institució, independentment de la direccionalitat, sinó en el fet de facilitar una zona de contacte i de transferència mútua entre els diferents contextos que entren en interacció.

Glòria Picazo, en el seu text, parla del creixent reconeixement que ha tingut la pràctica comissarial en les darreres dècades. En efecte, des de finals de la dècada de 1960 s'ha deixat de considerar aquesta pràctica una mediació neutral i passiva per passar, pràcticament, a sobreexposar-se i procedir a desenvolupar-se amb models basats en l'autoria artística. Això no obstant, el comissariat entès com a projecte d'autor també s'ha començat a qüestionar seriosament avui dia, mentre que guanya incidència la consideració performativa d'aquest treball. A la pregunta «què és un comissari?», Søren Andreassen i Lars Bang Larsen van respondre fa uns anys: «Aquesta pregunta no té sentit, ja que el comissari no és una cosa, sinó que fa alguna cosa. No hi ha ontologia per a l'intermediari: aquest és un agent performatiu i exemplar, el qual adquireix la subjectivitat en i per mitjà de l'acte de mediació» (Andreassen i Bang Larsen, 2007).

Així doncs, des d'una perspectiva performativa, el comissariat s'entén com un procés d'acoblament de projectes, d'institucions, de recursos, de mitjans, de contextos, d'agents, de significats i de convencions. Des de l'Administració, s'equipara el comissariat amb un control de qualitat, una garantia d'expertesa i d'aplicació de l'*arm's length*, mentre que, en relació amb la lògica transmedial de l'art, es planteja com una mena d'intensificador de les relacions i circulacions del projecte per diferents contextos.

Més que tendir cap a la realització de gestos d'autor o a l'articulació de tesis entorn de l'art, entenem que la virtut del treball comissarial passa per

la seva capacitat d'estendre les xarxes i facilitar l'articulació del projecte artístic amb diferents instàncies i, fins i tot, proposar connexions imprevistes sobre això. En aquest sentit, la mediació entesa en uns paràmetres performatius és una peça fonamental a l'hora d'assolir unes polítiques culturals en clau col·laborativa i basades en el codi obert.

Tendir cap a la gestió comunitària

En el context actual, emergeix amb força el concepte de valor públic a l'hora de dissenyar i avaluar les polítiques culturals. Ha esdevingut una prioritat que els recursos invertits reverteixin en el domini públic i que es retorni a la societat el valor afegit que es generi amb els projectes. En aquest sentit, el valor públic s'ha de poder planificar i avaluar a partir de dinàmiques *top-down* que estiguin en consonància amb els programes de govern, però també amb dinàmiques *bottom-up* i amb relació a la percepció de la política cultural per part dels usuaris i la ciutadania en general (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Per aquesta raó, tampoc no es considera suficient un model basat únicament en l'expertesa a l'hora d'assessorar els programes de producció i de difusió artística, el seguiment dels encàrrecs públics i la resolució de concursos, com també les polítiques dels equipaments artístics. Els equips formats per «persones autoritzades» que assenyalen el que la ciutadania necessita entren en conflicte amb un concepte renovat de societat civil, amb el qual aquesta nega a delegar merament la seva representativitat al govern: actualment, ja no es tracta de definir una política cultural per a la societat, sinó que una política cultural que no emani de la mateixa societat civil ja no tindrà representativitat (Teixeira Coelho, 2009).

El concepte de societat civil que sol aplicar el govern correspon a una societat civil «privada», formada per interessos privats i corporatius que colonitzen l'espai públic en incorporar-se als òrgans de decisió de patronats i institucions artístiques (Ribalta, 1998). Tanmateix, davant d'aquesta acceptació, actualment s'està provant de recuperar el concepte des d'una perspectiva inversa: la societat civil s'entén novament com una associació lliure entre individus, un moviment social autònom, i és la base de les organitzacions no governamentals.

En aquest sentit, les administracions no poden desatendre les formes d'acció col·lectiva que han sorgit en els darrers anys i que, concretament, es basen en la gestió d'espais socioculturals. Davant del buit creixent de formes de participació institucional i del fet de desatendre la provisió de serveis culturals de proximitat i als barris, ha anat prenent forma una xarxa de centres socioculturals de gestió ciutadana que, d'una banda, estableixen pactes

amb l'Administració a fi d'aconseguir l'autogestió d'espais de titularitat pública, i alhora, de l'altra, esquiven els mecanismes tradicionals de la participació institucional.

En l'àmbit estatal, destaquen projectes com Tabacalera, a Madrid, o Can Batlló, a Barcelona, ambdós basats en assemblees de caràcter obert per a la presa de decisions. Pel que fa al marc normatiu, Tabacalera es basa en un conveni a curt termini que ha firmat amb el Ministeri de Cultura i que renova cada dos anys, mentre que Can Batlló està condicionat per un acord amb la propietat, de titularitat privada, i a través de la mediació de l'Ajuntament de Barcelona (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Aquests casos i d'altres que emergeixen arreu de l'Estat fan peremptori que l'Administració disposi de marcs normatius que garanteixin la vida dels equipaments més enllà d'uns pactes polítics que, actualment, són molt fràgils i conjunturals. La situació exigeix que l'Administració confii en la capacitat dels ciutadans per desenvolupar i implementar polítiques culturals. Així mateix, es planteja la possibilitat de cedir la gestió d'equipaments culturals a partir de contractes programa a aquelles iniciatives que, sense afany de lucre, mostren capacitat per produir i difondre pràctica artística i generar públics (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

D'altra banda, però, també es demana a les institucions que aprenguin d'aquestes experiències i que es redefineixin per tal de fomentar estructures participatives amb la ciutadania i cercar noves maneres basades en la gestió comunitària dels béns públics i els serveis culturals (Rowan, 2014). A la província de Barcelona, tenim l'exemple del Centre d'Art Torre Muntadas, al Prat de Llobregat (vegeu pàg. 71), que tendeix a establir un seguit de relacions amb la ciutadania que passen per afectar els òrgans de gestió i la presa de decisions en la política artística de l'equipament. D'altra banda, LaSalette, a Sant Boi de Llobregat (vegeu pàg. 99), mostra les dificultats i algunes contradiccions que sorgeixen quan des de l'Administració es promou l'autogestió dels espais.

De resultes d'experiències com aquestes, es considera que també poden emergir noves formes d'economia de la cultura. En aquest sentit, el col·lectiu YProductions va introduir un concepte que, d'entrada, ells mateixos consideraven una mena d'oxímoron, el d'«empreses del procomú». Amb aquesta nomenclatura, es refereixen a projectes empresarials que, situats dins de l'àmbit de la cultura, tenen com a objecte principal produir coneixement i no pròpiament el lucre, així com reforçar els vincles socials i contribuir a la construcció d'una reserva cultural oberta i accessible a tota la societat (YProductions, 2009).

La noció de bé comú és especialment complexa de conjugar pel que fa a la idiosincràsia de la indústria cultural tradicional. En canvi, probablement resulta més fructífer quan té lloc amb relació a l'economia de les microempreses i als agents autònoms independents que treballen en els marges de la indústria, entre els quals hi ha perfils professionals com l'artista i el comissari independent. En qualsevol cas, una manera d'afavorir que les empreses culturals i els professionals contribueixin al procomú és que des de l'Administració pública es premiïn accions com l'alliberació de continguts i l'ús de llicències lliures per a la seva distribució (Rowan, 2014).

Ara bé, és possible imaginar la sostenibilitat i la proliferació de les iniciatives d'autogestió i de gestió comunitària en un escenari que no sigui el de l'actual situació de retirada de l'Estat de les seves funcions de redistribució? Rubio, Rius i Martínez entenen que la gènesi de l'actual xarxa de centres socioculturals es dona en la confluència de dues dinàmiques de signe oposat: en primer lloc, la reivindicació des dels moviments socials d'equipaments culturals amb un grau d'autonomia més gran, i, en segon lloc, la d'una acció institucional que en els darrers anys ha abandonat molts dels compromisos que havia adquirit amb relació als serveis públics culturals. En aquest sentit, s'haurà de procurar que les experiències de gestió ciutadana no serveixin per legitimar el gir neoliberal de les polítiques públiques i el desmembrament de l'estat del benestar.

Per aquesta raó, en paral·lel a promoure la gestió comunitària, s'ha de demanar a l'Administració que garanteixi una gestió basada en processos professionals. Incórrer en la desprofessionalització i confiar la cultura al sorgiment d'un sector artístic *amateur* seria una sortida falsa a la crisi o una «sortida a l'argentina» (Rubio, Rius i Martínez, 2014). Cal que des de l'Administració es protegeixi el treball cultural i s'eradiqui l'explotació i, en tot cas, tal com hem vist, es promoguin formes d'implicar el sector privat a l'hora de generar beneficis per al procomú.

Vetllar pel compliment de les bones pràctiques professionals

Actualment, es considera que dipositar la confiança en la gestió comunitària i en els processos d'autogestió és una de les solucions més plausibles per a la sortida, si no de la crisi econòmica, del desconcert en què es troba encallada la política cultural. Tot i així, s'ha de demanar a les institucions públiques que vetllin pels interessos dels creadors i per la regeneració dels recursos que donen continuïtat al seu treball. Una aproximació més gran dels processos de govern a la ciutadania no ha de ser contrària a les possibilitats

d'articular el sector cultural, i des de les institucions s'han d'adoptar mesures per protegir els drets dels professionals.

En qualsevol cas, segons Rosa Pera, al nostre país les associacions d'artistes, crítics i comissaris han estat les encarregades de promoure les bases legals per reglamentar la professió i, fins i tot, les mateixes institucions culturals (vegeu pàg. 37). En aquest sentit, s'entén com una victòria de les associacions professionals quan el 31 de gener de 2007 el Ministeri de Cultura va firmar, juntament amb diversos presidents de les associacions de l'Estat, el *Documento de buenas prácticas en museos y centros de arte contemporáneo* (Diversos autors, 2007), que havia redactat l'Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) en col·laboració amb les altres associacions.

A Catalunya, l'Associació d'Artistes Visuals (AAVC) i l'Associació Catalana de Crítics d'Art (ACCA) han liderat aquestes reivindicacions. Tot i així, les institucions públiques han assumit els pactes i les reglamentacions que aquestes associacions han proposat d'una manera considerablement irregular, deficitària i sense uns protocols clars. Avui dia, hauria de ser obligatori aplicar el *Codi de bones pràctiques professionals a les arts visuals* (Diversos autors, 2008) a totes les institucions culturals catalanes, tant les públiques com les privades. El Departament de Cultura hauria de garantir la seva aplicació per mitjà del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de Catalunya, amb la creació d'un organisme que es proposa amb el mateix codi i que no ha arribat a existir mai, la Comissió d'Arbitratge entre Artistes i Mediadors de Catalunya.

El *Codi de bones pràctiques professionals a les arts visuals* es basa en tres premisses: la remuneració de l'artista pel seu treball o pels serveis presats, el respecte als drets d'autor i l'ús normalitzat del contracte per escrit. Tot i que des de les associacions d'artistes s'assenyala que el tracte professional entre artistes i mediadors ha millorat ostensiblement en els darrers anys, també es manifesta que encara és habitual que no es pagui un artista amb l'excusa que se li ha fet un favor seleccionant-lo o que se l'ha remunerat amb visibilitat. D'aquesta manera, es nega a l'artista el que mai no es qüestiona a cap altre professional, al mateix temps que la seva activitat i el paper primordial que l'artista assumeix en el marc del projecte continua sense veure's reflectit en el pressupost (Diversos autors, 2008).

Les reclamacions del sector també s'estenen a canviar la regulació actual de la Seguretat Social. S'ha de crear una regulació laboral que protegeixi els professionals de la precarietat i de la discontinuïtat estructural del mercat artístic. Així mateix, també es reclama regular la fiscalitat del mercat, amb una reformulació de l'Impost sobre el Valor Afegit, l'IVA, que ha de poder protegir els sectors culturals més fràgils, i s'han de poder aplicar

unes taxes reduïdes per als productors culturals que permetin accedir als drets culturals bàsics.

El *Documento de buenas prácticas en museos y centros de arte contemporáneo* (Diversos autors, 2007) està pensat per a museus i espais d'art que depenen totalment o parcialment d'administracions públiques. L'informe es basa en l'aplicació del principi *arm's length*: l'Administració ha d'estimular que els museus es converteixin en fundacions públiques i, a partir d'aquí, delegar-ne el govern a un patronat. En aquest patronat es dona cabuda a experts en la matèria, empreses, altres institucions que donen suport al museu i, també, organitzacions de la societat civil alternativa, tal com hem descrit anteriorment.

Amb això s'aconsegueix agilitar l'aplicació de processos democràtics en l'estructura de l'equipament, com també amb relació al nomenament del seu director, que es demana que es faci públic per mitjà d'una convocatòria. D'aquesta manera, es pretén millorar quant a l'objectivitat, la professionalitat i la transparència, tant del procés de selecció de candidats al concurs com també en la gestió del mateix organisme.

S'ha assenyalat en nombroses ocasions que la manca de transparència i el clientelisme polític són els grans obstacles que l'Estat espanyol ha de superar si vol aconseguir unes estructures administratives modernes, democràtiques i eficaces en política cultural (Ribalta, 1998). Els museus i els programes en arts visuals han de veure com es redueixen dràsticament les partides nominatives sense concurs previ i sense mecanismes d'avaluació. Així mateix, s'ha d'aplicar una total transparència informativa en la gestió i l'adjudicació dels recursos. Tot i el compromís que el Ministeri de Cultura espanyol va adoptar el 2007 amb la signatura del document de l'IAC, avui dia aquestes mesures encara són pràcticament excepcionals, sobretot entre les administracions catalanes.

Garantir el finançament a les arts

Pel que fa al finançament, les institucions han d'assegurar el pressupost econòmic necessari perquè l'activitat artística i cultural que promouen es pugui desenvolupar. Actualment, també són freqüents les produccions amb les quals es pretén implicar una àmplia varietat d'agents i de fonts de finançament, que poden provenir tant d'institucions privades o públiques com de la societat civil.

En un moment de decreixement institucional com l'actual, la reformulació de la Llei del mecenatge es veu com una esperança per al finançament. S'ha generalitzat la creença que la situació econòmica del sector cultural

pot millorar amb l'exempció tributària als particulars si compren art i que fundacions i empreses incrementarien les donacions per finançar projectes artístics. Tot i així, diferents veus també es manifesten contràries a aquestes tesis, i especialistes en polítiques culturals han anunciat que un canvi en l'actual Llei del mecenatge és en realitat una falsa «taula de salvació del sector cultural» (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

L'anàlisi de diferents països on la política cultural depèn majoritàriament del mecenatge privat demostra que les aportacions privades a la cultura encara pateixen més que les públiques en els moments de recessió econòmica. Igualment, es detecta una forta tendència a concentrar l'aportació a les grans institucions i a la centralització cap a ciutats que exerceixen la capitalitat cultural, mentre que se sol desatendre l'aportació a la cultura de municipis mitjans i petits, com també als entorns que en general s'exposen a menys visibilitat social. Així doncs, el mecenatge es presenta com una esperança vana per a les organitzacions de perfil més comunitari i de les regions perifèriques (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Caldrà insistir, per tant, que la institució pública assumeixi la seva responsabilitat a l'hora d'assegurar unes polítiques culturals redistributives i que, sota cap circumstància, es plantegi la reforma de la Llei del mecenatge com una possibilitat de model substitutori. En tot cas, augmentant la capacitat de decisió del sector privat i de les elits socials en el govern de la cultura, encara sembla més improbable que la cultura es pugui arribar a defensar com un bé públic.

D'altra banda, també han sorgit veus que defensen una millora en l'aplicació de l'anomenat «1 % cultural». La Llei del patrimoni històric espanyol de 1985 estableix que s'ha de destinar l'u per cent de pressupost de cada obra pública a la conservació del patrimoni i al foment de la creació artística (Villarroya, 2012). Recentment, s'ha denunciat que aquest impost es distribueix amb una manca de transparència considerable i que la seva gestió hauria de tenir en compte les necessitats que manifesta el sector cultural de base (Diversos autors, 2011).

Finalment, l'anomenat *micromecenatge* o *crowdfunding* també és una de les alternatives actuals per accedir al finançament de projectes davant la davallada del suport privat i públic. El micromecenatge es fonamenta en les donacions privades, sobre les quals s'ha renovat l'interès per mitjà de l'amplificació que rep de les xarxes socials. D'aquesta manera, ha esdevingut una tendència emergent en l'economia digital, ja que permet accedir al finançament a través de diferents formes, com ara préstecs, inversions, pre-vendes amb recompenses i donacions pures.

Els especialistes han considerat que aquesta línia de finançament és adequada per a projectes que tot just comencen –les anomenades empreses *startup* o empreses emergents–, o per cobrir-ne les fases inicials. D'altra banda, s'ha observat que institucions públiques i la mateixa Administració també hi recorren; es considera que el micromecenatge pot ser eficaç a l'hora de facilitar la implicació de nous socis en els projectes i d'establir col·laboracions amb nous sectors socioculturals en la creació de projectes col·lectius.

Tot i així, el micromecenatge planteja interrogants ètics i polítics quan s'observa que s'utilitza per suplir la retirada de pressupostos públics i per recaptar finançament per protegir patrimoni o per prestar serveis culturals bàsics. En lloc d'això, es demana a l'Administració que construeixi un entorn legal i administratiu correcte sobre el micromecenatge (Rubio, Rius i Martínez, 2014).

Programa educatiu

Intensificar l'educació

Descentrar l'exposició, la primera recomanació que hem apuntat amb relació al programa de difusió i producció d'arts visuals, troba una correspondència, no solament amb la lògica transmedial que ha adoptat progressivament l'art, sinó també amb la importància que ha adquirit l'educació en els darrers anys i el replantejament de les polítiques culturals i artístiques que ha propiciat.

Les institucions culturals i les institucions educatives han tendit a desplegar les seves respectives actuacions a l'esquena de l'altra. No obstant això, actualment podem afirmar que l'educació és un àmbit des del qual es transforma substancialment la cultura del museu. El seu desplegament en equipaments culturals de diferent perfil –museus i centres d'art, però també conservatoris i filmoteques– canvia l'orientació en el moment en què es reconeix l'educació, no solament com un espai de transmissió, sinó preferentment com un espai de producció de coneixement.

A escala internacional, han estat especialment significatius la Conferència Mundial sobre l'Educació Artística que la Unesco va organitzar a Lisboa l'any 2006 i l'estudi d'Anne Bamford que va acompanyar aquesta mateixa cita. L'estudi es basa en l'anàlisi d'un ampli espectre de casos d'arreu del món i conclou que l'educació artística té un impacte decisiu, no únicament

en la capacitat artística, sinó també en el desenvolupament de l'aprenentatge dels infants en termes generals.

En el nostre cas, té una importància cabdal la conclusió a què Bamford arriba quan tracta els aspectes que permeten assolir una educació artística de qualitat. La investigadora situa com un element central dels indicadors el fet que l'educació artística es basi en processos d'estreta cooperació entre els centres educatius i les institucions culturals artístiques, és a dir, en col·laboracions continuades entre el professorat, els artistes i agents de la comunitat local (Bamford, 2009).

Pel que fa a Catalunya, el 2011 el CoNCA recollia en el seu informe anual les conclusions d'un estudi dirigit per Sinapsis sobre la interrelació entre l'art i l'educació. Com en el cas de Bamford, les recomanacions per millorar l'educació artística també passaven per suggerir col·laboracions estretes i a llarg termini entre escoles, institucions culturals i agents artístics i educatius de l'àmbit local. Tot i així, en aquest cas s'assenyala com una debilitat estructural la manca de vertebració entre les polítiques culturals i les polítiques educatives que hi ha a casa nostra en tots els nivells institucionals. A Catalunya, pràcticament no s'han establert projectes integrals ni organismes de coordinació adreçats a fomentar la col·laboració entre entitats educatives i artístiques (Sinapsis, 2010; Diversos autors, 2011).

Alguns projectes que serveixen de referència per repensar l'aproximació entre l'esfera educativa i l'artística provenen de l'àmbit de la intervenció comunitària i de l'art col·laboratiu. En bona mesura, es tracta d'experiències considerablement puntuals i amb un fort component d'autogestió, com ara el treball pioner de Teleduca, que organitza tallers en escoles i amb grups de joves basats en la comunicació audiovisual (Ricart i Saurí, 2009), o els projectes artístics i educatius de Montserrat Cortadellas. En aquesta línia, és important considerar també el treball que ha promogut el projecte Identitat a diferents localitats de la província. Aquest projecte també es pot establir com un antecedent d'uns primers passos per aproximar l'art a l'educació en clau més institucional, com els que s'han donat des del centre d'art Can Xalant i, actualment, des d'ACVIC.

Igualment, els estudis que hem esmentat també reconeixen l'acció capdavantera de l'Institut Municipal d'Acció Cultural (IMAC) de Mataró amb el desenvolupament del projecte Zona Intrusa, que ha estat considerablement experimental i oscil·lant a l'hora de cercar fórmules per interrelacionar la pràctica artística, l'educació i el territori. Així mateix, destaca Creadors en residència als instituts de Barcelona, ideat per A Bao A Qu i promogut per l'ICUB i el Consell d'Educació de Barcelona, amb el qual

s'ha procurat estandarditzar uns protocols de col·laboració amb una gran quantitat d'instituts de la ciutat comtal, de manera que s'aproxima a un dels programes institucionals de referència, el Creative Partnerships, desenvolupat des de 2002 al Regne Unit.

Diversificar l'educació

A banda del dèficit institucional, Sinapsis també posa de manifest que la col·laboració entre el sector artístic i el sector educatiu és difícil a causa dels prejudicis que ambdós sectors mantenen, l'un de l'altre. Des del context educatiu, la visió tradicional ha encaixat l'educació artística en el currículum com una matèria qualsevol i s'ha potenciat l'aspecte lúdic i expressiu de l'art, mentre que hi ha hagut la tendència d'eradicar el seu potencial crític i analític. Sobretot des de l'escola, s'ha tendit a domesticar la capacitat de l'art per qüestionar els continguts i les estructures socials, començant per les que conformen el sector educatiu.

En aquest sentit, és important remarcar les pedagogies crítiques en què s'inspira fortament l'educació artística actual, que analitza la funció mediatadora de les imatges i mira d'entendre-les, eminentment, com a vehicles de poder. De la mateixa manera, s'entén l'escola com una esfera pública des d'on es pot exercir la transformació social –i no solament la seva reproducció–, i amb aquest objectiu s'atribueix un paper destacat a la producció cultural i artística a l'hora de capgirar uns processos educatius que, de manera generalitzada, a l'escola s'acostumen a construir segons una lògica transmissiva.

D'altra banda, l'aproximació de l'art i el comissariat a l'educació s'explica per les possibilitats experimentals que la darrera promet actualment respecte de la producció de coneixement. «L'educació esdevé el lloc des del qual es treballa conjuntament, de les curiositats compartides, de l'imprevist», apunta Irit Rogoff en un text de referència (Rogoff, 2008). Des de finals de la dècada de 1990, han proliferat iniciatives que, conduïdes per comissaris i artistes, es basen en la conversa i la col·laboració directa amb el públic. Així, s'ha començat a parlar del «gir educatiu» i d'una certa «comissarialització» de l'educació, la qual ha repercutit en el descentrament de l'exposició que hem comentat anteriorment (O'Neill i Wilson, 2010).

Tanmateix, es critica que en aquest procés els artistes i els comissaris han tendit a menysprear la feina que fan regularment els educadors de museu, ja que l'han considerada més pròxima a la reproducció i a la pedagogia cap als públics. En aquest àmbit, aquests haurien tendit a apoderar-se

de les possibilitats d'articular processos de col·laboració amb els seus responsables. No sense certa paradoxa, aquesta situació hauria tendit a perllongar la jerarquia que s'estableix entre la producció artística i l'educació en aquest àmbit, en lloc d'assolir uns espais de col·laboració realment transformadors pel que fa a la producció de coneixement (Sinapsis, 2010).

També s'ha comentat que la revaloració de l'educació als museus té relació amb la creixent pressió a què són sotmesos a l'hora de justificar els diners públics que reben. En aquest sentit, la proliferació de l'educació té a veure amb una necessitat d'incrementar quantitativament les audiències del museu, sense que això hagi de comportar cap tipus de desafiament, ni vers la producció de continguts ni vers la producció estructural pròpiament (Mörsch, 2009).

Igualment, s'ha comentat que el gir educatiu té una filiació amb el paradigma de l'economia creativa i el capitalisme cognitiu. En aquest sentit, establir lligams entre museus i escoles i introduir artistes a les aules s'interpretaria, sobretot, com una manera de fomentar la formació dels nous perfils professionals que es requereixen per a la indústria creativa (Rodrigo, 2010). S'argumenta que, no en va, quan Tony Blair i els laboristes van arribar al govern britànic l'any 1997 la seva consigna fou «Educació, educació, educació» (Guerra, 2011).

Per tot plegat, els paradigmes educatius que actualment conviuen al museu són diversos i, al seu torn, responen a diferents motivacions. Carmen Mörsch ha plantejat una classificació d'aquests paradigmes prenent com a base l'aproximació institucional i la política cultural que es deriva de l'educació artística.

Primer de tot, Mörsch tracta sobre el que anomena el discurs «afirmatiu», que consisteix en els programes d'activitat que el museu desenvolupa eminentment per a una audiència experta: conferències, catàlegs, visites guiades amb comissaris, artistes i els mateixos agents del camp de l'art. El segon discurs és el «reproductiu», amb el qual s'incentiva una actitud igualment afirmativa i reverencial cap als continguts del museu, però que té la finalitat, en aquest cas, d'educar els suposats profans o exclosos del món de l'art, el que s'anomena «el públic del demà». Per aquesta raó, s'adopta un to eminentment recreatiu, ja que en aquest cas es tracta d'activitats com tallers per a grups escolars o el professorat, activitats familiars o serveis per a gent amb necessitats especials.

El tercer paradigma és el «deconstructiu», que té com a objectiu l'examen crític del mateix museu i de l'art que conté, com també dels mateixos processos educatius que es produeixen en aquest context. Les intervencions dels educadors poden donar continuïtat, en aquest sentit, als plantejaments

de projectes artístics que s'han desenvolupat des de finals dels anys seixanta del segle passat en l'òrbita de l'art conceptual i l'anomenada *crítica institucional*, si bé els han obert, en aquest cas, a la implicació del públic.

El quart i darrer paradigma que planteja Mörsch és el «transformatiu», el qual posa l'èmfasi a considerar l'exposició i el mateix museu com a espais mal·leables des de l'educació. En aquest sentit, es concep el museu com un espai per al canvi social i s'investiga entorn de les possibilitats d'alterar-ne aspectes estructurals per mitjà de la col·laboració que s'estableix amb els públics, i també de posar-lo en relació amb altres organitzacions i les problemàtiques que hi ha en el seu entorn social (Mörsch, 2009).

Tal com explica Mörsch, els discursos afirmatiu i reproductiu són els més habituals als museus avui en dia. El reproductiu es correspon més amb la perspectiva que s'adopta sobre l'art des de les escoles. Tot i així, si entenem el museu com un espai per a la producció de diferència i de bé comú, això també implicarà cercar estratègies per diversificar l'educació i introduir plantejaments educatius amb els quals soscavar els fonaments apològics en què es basa la mateixa institució.

Aprendre (institucionalment) de l'educació

Actualment, l'educació en museus no es planteja només com un generador d'activitats per a un públic expert o com una forma d'aproximar l'art i el museu a les noves audiències. L'educació es reivindica també com una possibilitat per a la transformació. «No oblidem que aprendre és, essencialment, canviar i que no hi ha aprenentatge genuí sense la transformació de tots els subjectes involucrats en la relació d'aprenentatge» (Sánchez de Serdio, 2010). Així doncs, el mateix museu també s'haurà de poder considerar un agent més en la xarxa que es convoca amb el procés d'aprenentatge, i, amb l'anomenat *gir educatiu* s'espera que, almenys, es mostri més obert als canvis que des d'aquí es procurin.

Com ja hem vist anteriorment, fins i tot quan es replantegen les mateixes relacions entre el comissariat i l'educació, el museu ha tendit a perpetuar una divisió estanca entre ambdues àrees. La primera àrea, el comissariat, es destina pròpiament a la producció de continguts del museu, mentre que la segona se centra en la seva transmissió. En aquest sentit, mentre que avui dia el primer àmbit fa passos per aproximar-se al segon en el marc de l'anomenat *gir educatiu*, amb els darrers paradigmes que planteja Mörsch també podem considerar que s'estaria produint, en paral·lel, un cert «gir comissarial». Aquest segon gir esdevé plausible des del moment que, mit-

jançat l'educació, es convida el públic a observar amb ulls crítics el funcionament institucional.

Efectivament, l'educador estaria provant d'incidir actualment en l'«economia política de l'art», la qual, tal com hem apuntat anteriorment, és la que pròpiament s'organitza amb el treball comissariat. Així, amb la mirada que es projecta sobre el comissariat des de l'educació, el que realment està en joc és la introducció dels públics i, per tant, d'una heterogeneïtat social més gran, quan es repensen els processos amb què les institucions produeixen valor i significat entorn de les pràctiques artístiques.

Per tant, a partir del que entenem fins ara per gir educatiu, aquest gir no passa tant per un comissari que s'aproxima a un educador, o a l'inrevés, o pel fet que ambdós agents esdevenen senzillament «iguals». Independentment de la manera com aquests perfils professionals es distribueixin les funcions en el marc d'un projecte en concret, el repte del gir educatiu consisteix a replantejar aquests dos àmbits mitjançant la generació de noves zones de contacte i de contaminació; entre el que es defineix com la funció instituidora del museu –el comissariat– i la interrelació cara a cara amb el públic i l'heterogeneïtat social –l'educació– (Fontdevila, 2013). En aquest sentit, s'ha d'entendre, en primera instància, el gir educatiu del comissariat com un procés pel qual s'han de mantenir oberts els processos instituidors del museu a la diferència i l'heterogeneïtat social.

Col·leccions

Desconstruir l'herència

Un dels aspectes sobre el qual es va detectar més confusió gràcies al Laboratori de Tècnics té a veure amb les col·leccions d'art contemporani en l'àmbit local. Als municipis catalans hi ha poques col·leccions que es puguin considerar d'art contemporani i, a la majoria d'ajuntaments, el fons d'art públic s'ha format a partir d'iniciatives isolades, impulsos de diferent procedència, cessions de particulars ocasionals i amb les donacions d'artistes que han servit com a contrapartida a l'atorgament de premis, la cessió de sales d'exposicions o els ajuts a la producció.

Florenci Guntín va descriure els fons d'art municipals com un calaix de sastre (Guntín, 1998). Amb el seu manual per a la gestió d'arts visuals, denunciava que les col·leccions no s'haguessin construït a partir d'un discurs museístic o d'alguna idea sobre el que hauria de ser el patrimoni local. Trobarem molt pocs casos en què una col·lecció estigui fonamentada en un pro-

grama i sustentada amb recursos econòmics o que el patrimoni generat es conservi i es disposi adequadament: «Les obres guanyadores dels premis o les que es reben com a contrapartida s'instal·len, en els millors dels casos, en els despatxos o les dependències oficials i, en els pitjors, van a parar a magatzems municipals sense cap garantia de conservació, cap catalogació ni control... Aquestes pràctiques s'han d'acabar». Per tot això, Guntín va acabar suggerint que «qui vulgui una obra d'art l'ha de comprar. Tal vegada, d'aquesta manera seríem més conscients del que tenim» (Guntín, 1998).

Ara mateix, queda lluny el que en el seu moment es va considerar una política de col·lecció exemplar. Ens referim al període en què l'Ajuntament de Granollers va comptar amb l'assessorament d'un crític d'art extern, Manel Clot, per articular una col·lecció del museu que es creava i s'estructurava a partir d'uns criteris programàtics i que estava «compromesa amb un notable esperit de la contemporaneïtat». Tanmateix, el programa va acabar amb «el sobtat canvi en l'alcaldia de la ciutat el 1992..., de manera brusca, rancuniosa i del tot irresponsable amb un projecte que començava a ser conegut arreu i posat com a model d'actuació en museus» (Clot, 1998).

D'altra banda, hem vist recentment com l'Ajuntament de Mataró ha tancat el centre d'art Can Xalant i ha apostat, en canvi, per formar un consorci amb el publicista Lluís Bassat i obrir la seva col·lecció particular al públic. El fons es defineix al més pur estil de les col·leccions dels antics mecenes de l'aristocràcia, com «un reflex de la passió i gustos dels seus propietaris». Així, en aquest cas, mentre que la propietat de la col·lecció segueix en mans privades, l'aportació anual de l'erari públic duplica ni més ni menys l'aportació que l'Ajuntament feia anteriorment a Can Xalant (Fontdevila, 2012).

Aquests vaivens, entre molts d'altres, fan que avui dia el tècnic d'arts visuals percebi la col·lecció com un aspecte del programa d'arts visuals que pràcticament és ingovernable i que queda estretament vinculat a interessos polítics que el més probable és que estiguin dictats per instàncies que no tenen res a veure ni amb l'interès artístic ni amb el cultural. Segons Guntín, la col·lecció d'art municipal d'art contemporani «ideal» hauria de partir «d'un fons que explica quina ha estat la història recent de l'art des d'una perspectiva local» o, tal com ha definit el MACBA anys després, «la col·lecció d'art contemporani és el testimoni de les idees que han prevalgut en un passat recent, les idees que han permès la construcció del present» (Marí, 2009).

Ara bé, fins a quin punt no són també «testimoni de les idees que han prevalgut en un passat recent» aquestes col·leccions que s'han format a partir de premis *folklòrics* i contraprestacions de legitimitat més que dubtosa amb els artistes locals, del dirigisme cultural i les alcaldades i de posar els pressupostos públics al servei de «la passió i el gust» de figures prominents

del sector privat? Fins a quin punt el conjunt d'obres, amb la degradació que pateixen a les oficines i els magatzems municipals, no és el reflex més clar de les polítiques culturals dels nostres municipis i expliquen amb precisió «la història recent de l'art des d'una perspectiva local»?

Al cap i a la fi, la història de l'art és farcida dels regals que s'han fet les famílies nobiliàries i amb què s'han adornat les decisions polítiques i el fluir de grans fortunes. La història de l'art té poc a veure amb les bones pràctiques i, en canvi, s'ha forjat en el pillatge, les desamortitzacions, el tràfic d'influències, el blanqueig de capital i fins i tot la iconoclàstia. La col·lecció «ideal» de què Guntín parla probablement té ben poc d'ideal. Per tant, el primer pas que proposem amb aquestes línies és que, precisament, la col·lecció local d'art es rellegeixi d'una manera realista. No es tracta d'amagar la col·lecció, sinó que, precisament, si la política artística ha d'esdevenir un mitjà per a la democràcia, és bàsic comprendre la formació de les herències culturals i vincular el que reconeixem com a patrimoni material amb el debat públic.

Per més o menys «ideal» que sigui la col·lecció, avui dia no ens podem permetre ignorar-la ni tampoc celebrar-la d'una manera apologetica i aplicar-hi unes polítiques democratitzadores que, tal com hem analitzat anteriorment, es basen en l'establiment d'un consens neutralitzant. Precisament, el patrimoni material també parla de les polítiques culturals amb què s'ha generat, de manera que la col·lecció local d'art ha d'esdevenir un element útil per eixamplar el debat sobre allò que una comunitat determinada entén com a públic i com a bé cultural. Per mitjà de les obres d'art a què han donat lloc, les polítiques culturals també s'han de poder veure i debatre com a signes del seu temps.

En aquest cas, el paradigma que plantegem per treballar amb la col·lecció és l'anomenada «museologia crítica», que Carla Padró ha desenvolupat en el nostre context. La museologia crítica concep el museu com un espai per al dubte i el conflicte i ha de servir per analitzar i problematitzar les maneres com s'ha construït la cultura, al mateix temps que ha de facilitar l'articulació de múltiples mirades al seu entorn. El museu ha de treballar menys com una institució i més com una comunitat d'aprenentatge i ha de permetre «visibilitzar, desmitificar i desestructurar la cultura dominant» per tal de potenciar «el foment d'una ciutadania més rica» (Padró, 2003).

Algunes experiències en aquesta línia han tingut una presència considerablement tímida però creixent entre els programes d'art que s'han desenvolupat en els darrers anys. Un cas pioner s'inscriu en el mateix Programa d'Arts Visuals de l'Oficina de Difusió Artística de la Diputació de Barcelona, quan, amb el projecte *Espais obrats*, entre els anys 2001 i 2003 es van convidar artistes que tenen obra a la col·lecció del MACBA per resituar-la i

plantejar-la com una intervenció a diferents museus de la província. Els fons municipals d'art es van rellegir, així, per mitjà d'un seguit de plantejaments que, en la majoria dels casos, van portar a primera línia i van problematitzar el discurs museogràfic dels diferents espais (Bonet i Peran, 2003).

Entre els casos més recents destaca el projecte «100 % Golfes» (2013), relacionat amb el premi Miquel Casablanca que convoca el Centre Cívic Sant Andreu al barri del mateix nom a Barcelona. En aquest cas, Ingrid Blanco i Antonio Gagliano van convidar finalistes d'una de les convocatòries del premi a fer un seguit d'intervencions a partir del fons d'obres que s'ha anat acumulant a les golfes del centre cívic durant els trenta anys de trajectòria del premi i que pràcticament no ha vist la llum. En paraules dels seus comissaris, «la col·lecció del Casablanca... es trobava amalgamada entre una pila de donacions i peces d'origen desconegut. Per una sèrie d'accidents i seqüències casuals d'impossible reconstrucció, les golfes del centre havien absorbit obres de diferent categoria: obres premiades, cedides, desconegudes, oblidades, i així» (Blanco i Gagliano, 2013).

A banda de les obres, els artistes també van fer un treball de recerca entre les carpetes de documentació, les fitxes d'inscripció, les estadístiques, els registres, els intercanvis epistolars, les fotografies i altres documents administratius. Davant la poca habilitat que el centre cívic hauria tingut per patrimonialitzar les obres premiades, el seu fons es va convertir, així, en una reflexió sobre les mateixes condicions en què es desenvolupen els premis d'art emergent.

Com va assenyalar Guntín, nombrosos premis i concursos de la província de Barcelona s'han basat també en la donació d'obra. Per aquesta raó, estem segurs que iniciatives com «100 % Golfes» o similars tindrien sentit de portar-se a terme amb vista a concebre el fons d'art que s'ha acumulat en moltes poblacions com un element disparador per al debat públic.

Imaginar el futur

El Centre d'Art la Panera és una de les poques iniciatives públiques del territori català que procura articular una col·lecció d'art contemporani amb rigor i amb uns criteris professionals. Segons la seva directora, Glòria Picazo, el centre construeix la seva programació com una investigació, amb la qual planteja línies per analitzar i ampliar progressivament la col·lecció.

La Panera té una línia de recerca basada en la prospecció de peces que podria adquirir per a la col·lecció. Cada dos anys, contacta amb un seguit de galeries i artistes perquè li cedeixin obra i, d'aquesta manera, forma l'exposició de la Biennal d'art Leandre Cristòfol. A partir d'aquesta exposició,

es convoca un jurat que decideix, entre totes les peces exposades, les noves adquisicions que s'incorporaran a la col·lecció del centre.

La col·lecció la formen, sobretot, peces que, en el moment de la seva adquisició, podem considerar relacionades amb l'art emergent, de tal manera que el centre s'avança als reconeixements que posteriorment pot rebre l'artista i el selecciona en un moment idoni en relació amb el preu de mercat. Així doncs, la decisió implica actuar amb una dosi considerable de risc i fa que la col·lecció, alhora que forma un patrimoni i una memòria de l'art contemporani per a la ciutat, es vegi persistentment abocada cap al futur (Picazo, 2015).

La investigació del centre es basa també a documentar les adquisicions, tasca que fa gràcies a les exposicions temporals amb què configura la seva programació. Així mateix, periòdicament convida els artistes als quals ha comprat obra perquè facin intervencions específiques al centre. L'any 2012, amb «Contextos en desús», La Panera també va fer un comissariat que podem inscriure en el paradigma de la museologia crítica que hem comentat, quan RMS La Asociación va plantejar una relectura de la col·lecció prenent en consideració les condicions amb què aquesta col·lecció s'ha format, i va plantejar un seguit de vincles i de noves associacions entre les peces que posaven en suspens els discursos habituals.

Així mateix, la Panera desenvolupa en gran manera una línia de pensament crític entorn de la col·lecció per mitjà dels programes educatius, amb els quals planteja «la col·lecció com un recurs comunitari» (Picazo, 2015). En aquest sentit, destaca la col·laboració que el centre ha establert amb la Facultat de Ciències de l'Educació de la Universitat de Lleida, amb la qual porta a terme un singular programa educatiu que es desenvolupa a llarg termini i que s'adapta als interessos i les necessitats curriculars i també als interessos específics del professorat i dels estudiants.

Manuel Borja Villed, director del Museu Nacional i Centre d'Art Reina Sofia (MNCARS), ha descrit també la necessitat de concebre avui dia les col·leccions d'art atenent una perspectiva comunitària i la formació del procomú. Això implica «una profunda crítica sobre el museu com un lloc d'acumulació de la propietat i com a institució que regula el monopoli nacional del patrimoni artístic contemporani» (Jesús Carrillo, citat per Romaní i Marzo, 2014). Les noves adquisicions de la col·lecció ja no es faran, per tant, seguint la lògica de «franquícies» i de la propietat, sinó que s'orientaran cap a la composició d'un «arxiu universal» que posi a disposició les peces i també les històries i les experiències que flueixen al seu voltant (Borja-Villed, 2009).

En aquest sentit, entenem que avui la investigació entorn dels objectes i les polítiques de la col·lecció passen a ser la columna vertebral dels museus. Més que la democratització de l'art, el museu ha de garantir generar marcs d'investigació amplis al voltant d'allò que es planteja com a comú. Per tant, s'intentarà implicar-hi la ciutadania i multiplicar els punts de vista sobre el patrimoni, mitjançant la col·laboració amb universitats, centres educatius diversos, comunitats artístiques, etc. El museu ha de procurar articular nous canals per aconseguir ampliar la seva comunitat d'aprenentatge adaptant els seus processos a les necessitats i els desitjos de diferents sectors socials.

Tanmateix, queda encara un punt per resoldre: la manera com aquesta investigació incideix, també, en la política d'adquisicions. La Panera és l'exemple d'una col·lecció que es forma per mitjà d'un criteri expert i que, posteriorment, cerca posar-se al servei de la comunitat i esdevenir un recurs per mitjà de diferents programes. Ara bé, hi hauria cap possibilitat viable d'incorporar també la ciutadania en la presa de decisions sobre les peces d'art que cal patrimonialitzar amb relació a la contemporaneïtat? En quina mesura les reflexions que es fan amb els projectes educatius incideixen en la selecció de les peces que formen part de l'exposició de la Biennial d'art Leandre Cristòfol? Seria plausible convidar, per exemple, estudiants i professors a formar part del comitè d'adquisicions de la col·lecció?

La investigació al voltant de les col·leccions permet revisar les polítiques culturals de la nostra societat i, tal com hem vist, investigar també és l'eina que pot guiar la patrimonialització del present i avançar-nos al futur. Si de debò creiem que les col·leccions són un recurs comunitari, hem de tenir clar que no hi ha cap més opció que inventar solucions per implicar d'una manera més diàfana les comunitats socials en la seva conformació. Altrament, processos com els que hem descrit encara estableixen una divisió taxativa entre els perfils experts i els profans pel que fa a la definició del patrimoni i el que és de tots.

Comunicació

Obrir el relat, multiplicar la conversa

En la conclusió del celebrat *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art* (2004), Grant H. Kester es pregunta pel sentit de la crítica d'art en el moment en què l'art tendeix a plantejar-se com a col·laboratiu i es desenvolupa a manera de conversa. D'una banda, el teòric considera que l'art col·laboratiu desafia la funció taxonòmica i

legitimadora que s'atribueix la crítica d'art, en tant que el propòsit de disseminació social i d'intervenció comunitària faria innecessària la tasca de resignificar el projecte en clau artística. De l'altra, Kester també es pregunta si, una vegada que l'art ha esdevingut una mena de conversa amb una comunitat d'agents i tendeix a multiplicar-se socialment per mitjà de processos de negociació i de diàleg, quin públic necessitaria encara els serveis d'un crític per entendre el significat de la seva pròpia implicació? I «Quina és l'audiència que esperaria tenir aquest tipus d'escriptura crítica i històrica?» (Kester, 2004).

Considerem que la reflexió de Kester es pot extrapolar i posar en relació amb la pràctica artística actual d'una manera més general, com també amb una política artística en codi obert i col·laborativa tal com la plantejgem amb aquestes línies. D'una banda, la lògica transmedial de l'art que hem plantejat condueix al fet que des de fa dècades l'art tendeix a plantejar-se per ell mateix com un mitjà de comunicació directe amb el públic. Quan a finals dels anys cinquanta del segle passat l'art va esdevenir acció, i, a finals dels seixanta, es convertí en un llibre autoeditat, després en un vídeo, posteriorment en un dispositiu digital, etc., la seva voluntat no era cap altra que esquivar els mecanismes tradicionals amb què el món de l'art gestiona i tradueix la pràctica, entre els quals hi ha la crítica d'art però també la comunicació que es fa des de galeries d'art i museus.

L'art transmedial ha tendit a generar els seus propis canals de comunicació. A partir d'aquí, entenem que una institució cultural en codi obert haurà de poder adaptar la seva lògica comunicativa a les necessitats específiques que es generen amb els diferents projectes que es promouen. Així, un equipament artístic haurà de tendir a disminuir en la mesura del que pugui la predefinició d'un disseny de marca i l'establiment d'un codi de comunicació estàndard. En canvi, l'eficàcia de la comunicació en art contemporani dependrà de la seva capacitat d'adaptar-se als mitjans amb què es desplega cada projecte i també de facilitar i, en tot cas, d'intensificar la comunicació amb les audiències i les comunitats que calgui involucrar en cada cas.

La comunicació en xarxes 2.0 és encara avui un repte per a un nombre elevat de museus d'art contemporani i planteja desafiaments importants. Efectivament, la naturalesa d'unes xarxes que funcionen eminentment en horitzontal i que es basen en comunitats d'usuaris que estableixen entre ells un *feedback* d'igual a igual, pot entrar fàcilment en conflicte amb unes estructures institucionals que defineixen els seus continguts eminentment en vertical, sigui amb relació a maneres de govern dirigistes o amb el model professional i basat en el criteri d'especialistes.

Entenem que la comunicació en codi obert encara hauria de fer un pas més en aquest sentit i tenir la capacitat, en canvi, de rearticular els mitjans institucionals per relacionar-los amb la naturalesa del projecte que en aquell moment es produeix. Així doncs, es considerarà molt millor definir les publicacions que la institució promogui segons la lògica de llibre d'artista que no pas de catàleg: és a dir, serà preferible activar el mitjà de la publicació segons la narrativa que es procuri desplegar amb el projecte artístic en qüestió i, en tot cas, incentivar-ne l'eficàcia performativa a l'hora d'articular-se amb unes instàncies medials determinades, una audiència o un sector social, que no pas elaborar una representació distant i completa del projecte, en un intent de racionalitzar-lo en la clau institucional amb què habitualment es resolen els catàlegs.

Pensem que l'exemple del llibre d'artista pot servir per a tots els altres elements interpretatius i de comunicació del museu: cartel·les, fulls de sala, fulls volants, notes de premsa, retolació, senyalística, comunicació web, pifulades... Com més elements esdevinguin mitjans del projecte, més eficaç serà aquest projecte com a acte de mediació i d'articulació amb uns codis i comunitats específics i, per tant, la comunicació del museu. Evidentment, en aquesta ocasió no es tracta de seguir la lògica de *target* o de públic objectiu, sinó la lògica emergent o de conversa amb els grups socials que en cada cas és pertinent convocar amb el projecte artístic.

La lògica comunicativa de l'art contemporani no és la de les grans audiències. Ara bé, tampoc no podem acceptar la lògica exclusivista i que en limita l'eficàcia a la mateixa comunitat artística o a les anomenades elits culturals. La lògica comunicativa de l'art contemporani és la de l'emergència: no es tracta de donar a conèixer, sinó de transformar. I això significa que institucionalment s'haurà de vetllar perquè el projecte entri en relació amb els codis, les convencions i les comunitats socials que requereixi per reverberar i, així, multiplicar-se i disseminar el seu efecte socialment.

Avaluació i documentació

Investigar col·laborativament l'acció local

L'avaluació de projectes és un element indispensable per a les polítiques culturals i la realització de projectes artístics amb finançament públic. En països com Gran Bretanya, les avaluacions han esdevingut pràcticament obligatòries si es vol obtenir finançament públic. Tot i així, aquest element no deixa de considerar-se especialment controvertit i incòmode. Qui avalua i

quan avalua són aspectes problemàtics, com també què s'entén com a motiu d'èxit del projecte i els corresponents indicadors (Buck i McClean, 2012).

«En l'àmbit de l'art no és un costum pensar en termes d'avaluació», ha escrit recentment Cristian Añó. «No sols és quelcom que s'oposa a nocions tan “vibrants” com són creació, creativitat, artísticitat, subjectivitat, originalitat, imaginatiu, esperit crític, etcètera. Sinó que, a més a més, activa resonàncies fiscalitzadores que ens connecten amb termes com són la qualificació, les notes, els exàmens, els aprovats, els suspensos» (Añó, 2015).

En relació amb el món de l'art, també s'ha de tenir en compte una herència de la cultura de la modernitat i l'avantguarda que, pel que fa a l'avaluació de la iniciativa artística, magnifica el punt de vista del crític d'art. Així doncs, es tendeix a un examen de l'art basat en el monòleg intel·lectual i en la creació d'un valor artístic basat en l'exclusivitat. La modernitat ha relacionat el valor artístic amb el grau d'incomoditat i estranyesa que una obra d'art és capaç de provocar en un entorn determinat.

Les reaccions adverses i de protesta per part d'un públic enfurismat poden arribar a funcionar com un intensificador del valor artístic, mentre que, actualment, aquesta tradició de l'art modern no conviu gens bé amb els indicadors que es procuren aplicar des de l'Administració pública. Alguns d'aquests indicadors són la quantitat de públic que ha visitat una exposició o un espectacle determinat, l'impacte econòmic i social que un projecte pot assolir en una àrea urbana determinada o la gestió basada en l'eficàcia i en la relació proporcional entre els recursos invertits i els resultats obtinguts.

Añó defineix l'avaluació com un procés col·lectiu basat en la investigació. Segons el membre de Sinapsis, l'avaluació és «una espècie d'investigació processual que descobreix i construeix els reptes, les engrunes significants que permeten al projecte anar cap endavant, però també cap enrere, rectificar, reinventar-se, i precisament per això avançar, créixer, aprendre, i si fa falta, ressituar el projecte en el marc de noves coordenades» (Añó, 2015).

Considerem que una avaluació concebuda amb aquests paràmetres és una eina indispensable per al desenvolupament d'unes polítiques artístiques en codi obert. L'avaluació, plantejada com una investigació col·laborativa, ha de permetre considerar els punts de vista de totes les parts que s'impliquen en l'elaboració del projecte i ponderar els beneficis que en cada cas s'espera obtenir. Així mateix, segons com es plantegi, l'avaluació pot proporcionar més espais de conversa als participants i augmentar, així, la dosi d'autoreflexivitat, quelcom que incideix favorablement en la creació de valor cultural del projecte.

Año parla d'integrar l'avaluació en el projecte talment com si es tractés d'un dispositiu de GPS: «Incorporar en un projecte estratègies d'avaluació contínua posa a disposició dels implicats un GPS multiposicional que permet revisar les coordenades del procés col·lectiu i fer les rectificacions necessàries per mantenir la viabilitat d'un horitzó en comú». Segons Año, aquest GPS esdevé indispensable a mesura que augmenta la xarxa de coproductors o l'ànim col·laboratiu del projecte. Això és degut al fet que l'especificitat dels punts de vista dels participants està associada a la seva cultura professional i social, i, per tant, amb el projecte es posa en joc un seguit de concepcions i d'expectatives molt diferents al voltant d'allò que és comú (Año, 2015).

Així doncs, l'avaluació es planificarà com un procés que es desplega en paral·lel al projecte, talment com una investigació que es dissenya com una segona capa de reflexió i que acompanya els participants al llarg del trajecte. En tot cas, les fases de la investigació, la metodologia i la distribució de resultats és important que es faci atenent les especificitats de l'activitat en qüestió i els mateixos interessos de la xarxa d'agents que s'impliquen.

Si se'n té l'oportunitat, pot ser beneficiós comptar amb el seguiment d'observadors externs, que poden aportar la possibilitat de contrastar l'orientació del projecte amb altres instàncies i fer unes devolucions al llarg del procés que poden facilitar el desenvolupament de les negociacions entre els agents implicats.

Tal com han subratllat Rubio, Rius i Martínez, de l'avaluació depèn finalment la possibilitat de generar valor públic (2014). És amb la definició col·lectiva d'indicadors que els propòsits *top-down* –els programes de govern– es poden posar en relació i entrar en un procés de negociació amb els interessos *bottom-up* –els interessos dels col·laboradors del projecte, els socis, els usuaris i la ciutadania en general. D'aquesta manera, els suposats criteris enrarits del món de l'art no poden quedar exclosos d'aquest procés, com tampoc les necessitats d'eficiència que l'Administració té actualment per gestionar els recursos. Amb l'avaluació, s'haurà de modular la intensitat de les perspectives que conflueixen en l'acció i tractar els indicadors i els criteris de valor com una substància mal·leable i a l'abast de tots els implicats en el projecte.

Documentar la mediació

Quan a mitjan dècada de 1990, Mary Anne Staniszewski va iniciar la seva investigació sobre la història del MOMA, el Museu d'Art Modern de Nova York, es va trobar que aquesta institució pràcticament no disposava de do-

cumentació sobre la seva pròpia memòria. Mentre que la biblioteca contenia nombrosos relats sobre artistes i moviments artístics del segle xx, a Staniszewski la sorprenia que el museu més influent en la construcció del relat de l'art modern hagués mantingut pràcticament reprimits els relats dels seus processos de mediació (Staniszewski, 1998).

Actualment, gairebé vint anys després, hi ha consens entre els museus, els crítics i els historiadors que, per escriure la història de l'art modern i contemporani, no n'hi ha prou amb l'estudi de les obres d'art per si mateixes. L'obra d'art sempre ha estat acompanyada de dispositius d'exposició que han afectat tant el seu règim de producció com la recepció, i que són determinants a l'hora d'entendre l'impacte que han tingut les obres en l'esfera pública en general i, fins i tot, la seva fortuna al llarg de la història.

A diferència dels temps de Staniszewski, avui en dia els museus d'art contemporani comencen a posar a l'abast de tothom documentació que dona compte de la seva activitat. És el cas del projecte MeLA, un consorci entre diferents museus d'Europa, entre els quals s'inclou el MACBA, que reconeix la importància de l'arxiu per promoure una consciència més gran sobre l'activitat institucional. Tal com es posa de manifest amb el projecte: «[...] l'arxiu és la font primària i un valor inequívoc per entendre les línies d'investigació d'una institució artística, per mostrar els seus processos de construcció conceptual i per reflexionar sobre les influències intel·lectuals i artístiques de la societat de què forma part la seva activitat». D'aquesta manera, «l'arxiu ha de ser una eina que faciliti entendre les motivacions que porten a fer una exposició, els processos interns de treball, la manera en què els comissaris treballen, així com les lleis i les polítiques de la institució en un període de temps determinat» (Muñoz, Vega i Gallissà, 2014).

Hem de parlar del projecte *Arts combinatòries*, amb el qual la Fundació Antoni Tàpies organitza des de l'any 2009 el fons documental de la institució en un arxiu digital que funciona en codi obert. La seva directora, Laurence Rassel, posava l'èmfasi en aquest cas en la qüestió d'obrir el relat de la institució i facilitar un coneixement més ampli sobre els processos quotidians del treball que faciliten la producció de la cultura contemporània (Rassel, 2012).

Així doncs, en el cas d'*Arts combinatòries*, no es considera el codi obert només un aspecte tecnològic, sinó una manera de treballar les interaccions amb la societat i la política del museu. El desenvolupament de l'arxiu d'exposicions s'acompanya, així, de l'organització d'una xarxa d'usuaris i de col·laboracions amb organitzacions relacionades amb l'educació artística. Es tracta del projecte *Prototips en codi obert*, amb el qual es promou la in-

vestigació entorn de les pràctiques artístiques i culturals i es posa un èmfasi especial en la qüestió de la mediació. En aquest cas, es veu la revisió de les pràctiques museístiques com una possibilitat per generar lectures més realistes de la pràctica cultural i artística, al mateix temps que per experimentar, en col·laboració amb els grups participants, l'adequació dels processos de mediació a les necessitats precises del present i la ideació de nous prototips institucionals.

Així doncs, acabem aquesta publicació fent esment al que ha estat el seu origen. El Laboratori de Tècnics en Arts Visuals ha estat un dels grups d'investigació que s'ha organitzat al voltant de l'arxiu de la Fundació Antoni Tàpies i s'ha plantejat com un espai per a l'aprenentatge col·lectiu sobre qüestions relatives a la mediació artística. Tal com en dona fe aquesta publicació, es tracta d'un espai des del qual es poden documentar i avaluar iniciatives d'art contemporani que s'han desenvolupat als municipis de la província de Barcelona al llarg de la darrera dècada.

És important posar de manifest l'escassa documentació que els membres del Laboratori van aportar inicialment sobre la seva activitat en les sessions de treball. En les sessions del Laboratori, la documentació que es va consultar es limitava en bona part a material publicat, com ara catàlegs i fulletons, els quals donen compte de la narració oficial dels projectes. En canvi, es va tendir a obviar l'aportació de materials d'ús intern, com són els plans directors, els plans estratègics, els documents programàtics, les propostes de projecte, els pressupostos, els informes, les memòries o les avaluacions de l'activitat.

En canvi, amb els casos estudiats i les valoracions que s'han recopilat amb aquesta publicació, es procura fer un primer pas per invertir la tendència cap a l'oblit de la mediació. En un moment com l'actual, en què els programes d'arts visuals han disminuït substancialment, és important cercar línies de desenvolupament sostenibles per al futur de les arts visuals al territori. Al mateix temps, però, també hem de procurar materials que deixin constància, revisin i avaluïn les polítiques artístiques i els processos de mediació cultural que s'han desplegat des del tombant de segle.

Segons Staniszewski, documentar els processos de mediació i facilitar la investigació al seu voltant és la possibilitat de disposar d'una administració de la cultura que definitivament deixi de ser una caixa negra. Una administració que guanyi en transparència al mateix temps que deixi de ser cega i que guanyi consciència sobre els seus propis processos de mediació i les polítiques artístiques.

Fer memòria és la possibilitat d'avaluar amb més precisió i, així, concretar solucions factibles de cara al futur. Fer accessible la documentació és

oferir la possibilitat d'obrir el relat i de facilitar la implicació ciutadana a l'hora de definir unes polítiques de l'art i la cultura que, finalment, siguin per a tothom.

Referències bibliogràfiques

- ANDREASEN, Søren; BANG LARSEN, Lars (2006): «Remarks on Mediation». *A*Desk*. Núm. 3. 10/04/06. En línia: <<http://www.a-desk.org/03/soren.php>>
- ANDREASEN, Søren; BANG LARSEN, Lars (2007): «The Middleman: Beginning to Think about Mediation», a: Paul O'Neill (ed.): *Curating Subjects*. P. 20-30. Open Editions. Londres.
- AÑÓ, Cristian *et al.* (2012): *Obert per reflexió. Un laboratori de treball en xarxa i producció artística i cultural*. Centre d'Art Tarragona, Ajuntament de Tarragona, Generalitat de Catalunya. Tarragona.
- AÑÓ, Cristian (2014): «La desobediència col·laborativa», a: Sonia Fernández Pan, Maria de Pfaff, Beatriz Escudero, Rosa Lleó i Zaida Trallero (eds.): *Fuga. Variacions sobre una exposició*. Generalitat de Catalunya. Departament de Benestar Social i Família. Direcció General de Joventut. Sala d'Art Jove. Barcelona.
- AÑÓ, Cristian (2015): «Recuperando el norte: Un GPS colaborativo y multiposicional», a: Antonio Colados i Javier Rodrigo (eds.): *Modos de trabajo artístico en contexto*. Cien gramos i Universidad de Granada. Granada.
- BAMFORD, Anne (2009): *El factor ¡Wuuu! El papel de las artes en la educación. Un estudio internacional sobre el impacto de las artes en la educación*. Octaedro. Barcelona.
- BARCENILLA, Haieza (2012): «Matar a los indios. Sobre Zero1». *A*Desk*. En línia: <<http://www.a-desk.org/highlights/Matar-a-los-indios-Sobre-Zero1.html>> (última consulta: 01/12/2014)
- BENNETT, Tony (1995): *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Routledge. Londres i Nova York.
- BLANCO, Ingrid; GAGLIANO, Antonio (2013): *Golfes 100 %*. Catàleg. Ajuntament de Barcelona. Sant Andreu Contemporani. Barcelona. En línia: <<http://issuu.com/santandreucontemporani/docs/100desvan>> (última consulta: 28/11/2014)
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève (2002): *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal. Madrid.

- BONET, Pilar; PERAN, Martí (2003): *Espais obrats*. Catàleg. Diputació de Barcelona. Institut d'Edicions. Barcelona
- BORJA-VILLEL, Manuel J. (2009), a: Diversos autors: *Relational Objects. MACBA Collection 2002-07*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona.
- BOSCO, Roberta (2007): «Poblenou perderá unos 200 artistas en 2007. El Ayuntamiento proyecta una futura red de fábricas de creación mientras cierran las que funcionan». *El País*. 29-01-2007. En línia: <http://elpais.com/diario/2007/01/29/catalunya/1170036439_850215.html> (última consulta: 01/12/2014)
- BUCK, Louisa; MCCLEAN, Daniel (2012): *Commissioning Contemporary Art. A Handbook for Curators, Collectors and Artists*. Thames & Hudson. Londres.
- CARRILLO, Jesús (2007): «Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea». En línia: <<http://medialab-prado.es/mmedia/0/689/689.pdf>> (última consulta: 30/11/2014)
- CARRILLO, Jesús (2008): «Reflexiones y propuestas sobre los nuevos centros de creación contemporánea». En línia: <http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fmedialab-prado.es%2Fmmedia%2F828&ei=sh17VKKRMMvbas_ugIAO&usg=AFQjCNHaLLqSj-jKJE20fqXHjf0HAPd5Fg&bvm=bv.80642063,d.d2s> (última consulta: 30/11/2014)
- CASTELLS, Manuel (2000): «La ciudad de la nueva economía». *La factoría. Revista bimensual de pensamiento social*. Juny-setembre 2000. Núm. 12. En línia: <<http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=153>> (última consulta: 01/12/2014)
- CHÁVEZ ARGUAYO, Marco Antonio (2012): *Los consejos de las artes y el principio del 'arm's length' en las políticas culturales subnacionales: Un estudio comparativo entre Cataluña (España), Escocia (Reino Unido) y Jalisco (México)*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. Barcelona. En línia: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34969/2/CHAVEZAGUAYO_TESIS.pdf> (última consulta: 27/11/2014)
- CLOT, Manel (1998): «Una proposta de col·lecció per a Granollers», a: Florenci Guntín: *L'art contemporani des de l'àmbit local. Eines per al disseny i la gestió de programes d'arts visuals*. Pagès Editors i Diputació de Barcelona. Barcelona.
- DEUTSCHE, Rosalyn (2001): «Agorafobia», a: Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte i Marcelo Expósito: *Modos de hacer. Arte*

- crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca.
- DIVERSOS AUTORS (2006): *La dimensión económica de las artes visuales en España*. Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. Barcelona. En línia: <http://www.aavc.net/aavc_net/html/documents/deave/deave-all.pdf> (última consulta: 27/11/2014)
- DIVERSOS AUTORS (2007): *Documento de buenas prácticas en museos y centros de arte contemporáneo*. Ministerio de Cultura. En línia: <<http://www.mcu.es/museos/docs/museosbuenaspracticas.pdf>> (última consulta: 27/11/2014)
- DIVERSOS AUTORS (2008): *Codi de bones pràctiques professionals a les arts visuals*. Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. Barcelona. En línia: <<http://bonespractiques.aavc.net/ca/codi>> (última consulta: 28/11/2014)
- DIVERSOS AUTORS (2011): *Declaració de la Comissió de Cultura de l'Acampada BCN de Plaça Catalunya*. En línia: <<https://culturaacampadabcn.wordpress.com/declaracio-declaracion/>> (última consulta: 27/11/2014)
- DIVERSOS AUTORS (2011): *Informe anual sobre l'estat de la Cultura i de les Arts a Catalunya 2011*. Consell Nacional de la Cultura i de les Arts. Barcelona. En línia: <http://www.conca.cat/media/asset_publics/resources/000/001/746/original/IA_2011_CAT_-_040811.pdf> (última consulta: 27/11/2014)
- DIVERSOS AUTORS (2011): *Valoració del posicionament de la cultura catalana. Visió i marc general del diagnòstic per sectors culturals. Pla estratègic cultura Catalunya 2021*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona. En línia: <http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SID/Articles_diversos_2012/documents/Presentacio_Pla_estrategic_SECTORS_unificada_final.pdf> (última consulta: 27/11/2014)
- DIVERSOS AUTORS (2011): *Valoració del posicionament de la cultura catalana. Visió i marc general del diagnòstic per àmbits territorials. Pla estratègic cultura Catalunya 2021*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona. En línia: <http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SID/Articles_diversos_2012/documents/Presentacio_Pla_estrategic_TERRITORIS_unificada_final.pdf> (última consulta: 27/11/2014)
- DIVERSOS AUTORS (2012): «Manifest d'Olot per a l'Art Contemporani». En línia: <<http://blog.aavc.net/2012/03/08/manifest-d%E2%80%99olot-per-a-l%E2%80%99art-contemporani/>>

- EAGLETON, Terry (2005): *Después de la teoría*. Debate. Random House Mondadori. Barcelona.
- FONTDEVILA, Oriol (2008): «No només fàbriques. Antics entorns industrials i nous territoris per a la inversió en la cultura». *Q. Creació artística i patrimoni cultural*. P. 9-13. Associació per al Museu Comarcal de Manresa i Museu Comarcal de Manresa. Manresa.
- FONTDEVILA, Oriol (2012): «Can Xalant tanca portes. Adéu a la producció». *A*Desk*. 4/11/2012. En línia: <<http://www.a-desk.org/highlights/Can-Xalant-tanca-portes-Adeu-a-la.html>> (última consulta: 26/11/2014)
- FONTDEVILA, Oriol (2013): «Capgirar el museu. Interseccions entre el comissariat i l'educació en la perspectiva de la crítica institucional». *Mnemòsine. Revista catalana de museologia*. Núm. 7. P. 71-83. Associació de Museòlegs de Catalunya. Barcelona. En línia: <<http://www.museologia.cat/wp-content/uploads/2014/03/2.5.-Dossier-Mnem%C3%B2sine-7.pdf>> (última consulta: 28/11/2014)
- GÓMEZ DE LA IGLESIA, Roberto (ed.) (2007): *Los nuevos centros culturales en Europa*. Grupo Xabide.
- GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce, W.; NARINE, Sandy (eds.) (1996): *Thinking about Exhibitions*. Routledge. Londres i Nova York.
- GUERRA, Carles (moderador) (2011): «El giro educativo en el Estado español. Mesa redonda». Diversos autors: *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Arteleku - Diputación Floral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i Universidad Internacional de Andalucía. P. 274.
- GUNTÍN, Florenci (1998): *L'art contemporani des de l'àmbit local. Eines per al disseny i la gestió de programes d'arts visuals*. Pagès editors i Diputació de Barcelona. Barcelona.
- HARVEY, David (2005): «El arte de la renta: la globalización y la mercantilización de la cultura», a: David Harvey i Neil Smith: *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de la Universitat de Barcelona. Barcelona.
- INSA ALBA, Juan Ramón (2011): «Notas para una ética hacker en la cultura local». En línia: <https://www.academia.edu/9215684/Notas_para_una_%C3%A9tica_hacker_en_la_cultura_local> (última consulta: 27/11/2014)

- KESTER, Grant H. (2004): *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles i Londres.
- LATOUCHE, Serge (2009): *Pequeño tratado del decrecimiento sereno*. Icaria. Barcelona.
- LATOUR, Bruno (2007): *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Siglo Veintiuno Editores.
- MARÍ, Bartomeu (2009), a: Diversos autors: *Relational Objects*. MACBA Collection 2002-07. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona.
- MARTÍNEZ ILLA, Santi (2010): *Pla d'equipaments culturals de Catalunya (PECCat), 2010-2010*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. Barcelona. En línia: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SGEC/Documents/Arxiu/Pec_26%2001%2011.pdf (última consulta: 27/11/2014)
- MARZO, Jorge Luis (2002): «Comissariat i (manca de) política artística». En línia: <http://www.soymenos.net/comissariat.pdf>
- MARZO, Jorge Luis (2008): «El comisariado frente a la desaparición de la política cultural». Barcelona. En línia: <http://www.soymenos.net/comisariado.pdf>
- MARZO, Jorge Luis (2013): *La degradació de l'art. Poder i política cultural a Catalunya*. El Tangram. Barcelona.
- MASCARELL, Ferran (ed.) (1999): *El llibre blanc de la cultura a Catalunya. Un futur per a la cultura catalana*. Partit dels Socialistes de Catalunya. Barcelona.
- MILLER, Toby; YÚDICE, George (2004): *Política cultural*. Gedisa. Barcelona.
- MÖRSCH, Carmen (2009): «At a Crossroads of Four Discourses. Documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Deconstruction and Transformation», a: Carmen Mörsch (ed.): *Documenta 12. Education. Vol. 2. Between Critical Practice and Visitor Services. Results of a Research Project*. Diaphanes. Zurich i Berlín.
- MÖRSCH, Carmen (2012): «Contradecirse uno mismo: la educación en museos y exposiciones como práctica crítica», a: Antonio Collados i Javier Rodrigo (eds.): *Transductores. Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Centro José Guerrero. Diputación de Granada. Granada.
- MOUFFE, Chantal (2007): *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de la Universitat de Barcelona. Barcelona.

- MUÑOZ, Maite; VEGA, Marta; GALLISSÀ, Núria (2014): *Folding the Exhibition*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona.
En línia: <<http://www.macba.cat/es/ensayo-folding-the-exhibition>> (última consulta: 27/11/2014)
- O'NEILL, Paul (2008): «El gir comissarial: de la pràctica al discurs», a: Neus Miró i Glòria Picazo (eds.): *L'exposició com a dispositiu. Teories i pràctiques entorn de l'exposició*. Ajuntament de Lleida. Centre d'Art la Panera.
- O'NEILL, Paul; WILSON, Mick (2010): «Introduction», a: Paul O'Neill i Mick Wilson (eds.): *Curating and the Educational Turn*. P. 11-22. Open Editions, De Appel Arts Centre. Londres i Amsterdam.
- PADRÓ, Carla (2003): «La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio», a: Jesús Pedro Lorente (dir.): *Museología crítica y arte contemporáneo*. Pressas Universitarias de Zaragoza. Saragossa.
- PASCUAL, Jordi (2014): «Governança de la ciutat i drets culturals». *Kultur. Revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat*. Vol. I. Núm. 1. En línia: <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/article/view/1419/1234>> (última consulta: 28/11/2014)
- PICAZO, Glòria (2015): «Centre d'art la Panera: present i reptes de futur», a Glòria Picazo: *Col·lecció d'art contemporani del Centre d'Art la Panera*. Ajuntament de Lleida, la Panera. Lleida.
- RANCIÈRE, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de la Universitat de Barcelona. Barcelona.
- RASSEL, Laurence (2010): «Hacer memoria. El caso de 'Arts combinatòries'. Lugar de educación, exposición e investigación de la Fundació Antoni Tàpies», a: Fernando Estévez González, Mariano de Santa Ana (eds.): *Memorias y olvidos del archivo*. P. 195-213. Organismo Autónomo de Museos y Centros del Excelentísimo Cabildo Insular de Tenerife. El Centro Atlántico de Arte Moderno. Outer Ediciones. Tenerife.
- RASSEL, Laurence (2012): «Obrir el relat de la Fundació Antoni Tàpies», a: Equip impulsor de Prototips en codi obert (ed.): *Prototips en codi obert. Primera etapa*. P. 4, llibret 1. Fundació Antoni Tàpies. En línia: <<http://issu.com/lafundicio/docs/prototipsencodiobert-1aetapa/70>> (última consulta: 27/11/2014)
- RIBALTA, Jorge (1998): *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*. Ediciones de la

- Universidad de Salamanca. Unión de Asociaciones de Artistas Visuales. Barcelona i Salamanca.
- RICART, Marta; SAURÍ, Enric (2009): *Processos creatius transformadors. Els projectes artístics d'intervenció comunitària protagonitzats per joves a Catalunya*. Edicions del Serbal. Barcelona.
- RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim (2004): *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi sociològic del cas barceloní*. Tesis doctoral, document inèdit. École des Hautes Études en Sciences Sociales, Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.
- RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim; RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo; MARTÍNEZ ILLA, Santi (2012): «El sistema de la política cultural en Cataluña: un proceso inacabado de articulación y racionalización». *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela. En línia: <<http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/view/1023/956>> (última consulta: 27/11/2014)
- RODRIGO, Javier (2010): «*Educational Tendencies*. Discursos y líneas de tensión entre las políticas culturales y las educativas». En línia: <<http://bookcamping.cc/referencia/639-educational-tendencies-discursos>> (última consulta: 28/11/2014)
- ROFES, Octavi (2014): «Proyectos de arte por proyectos. La temporalidad del proceso creativo». *A*Desk. Proyectos y formación*. Barcelona. En línia: <<http://a-desk.org/spip/spip.php?article1728>> (última consulta: 28/11/2014)
- ROGOFF, Irit (2008): «Turning». *e-flux journal*. Num. 0. En línia: <<http://www.e-flux.com/journal/turning/>>
- ROMANÍ, Montse; MARZO, Jorge Luis (2014): «Museu i col·lecció: llegats, dilemes i reptes». *Quadern*. Núm. 195, abril/maig 2014. P. 6-9. Fundació Ars. Sabadell.
- ROWAN, Jaron (2014): «La cultura como problema: Ni Arnold ni Florida. Reflexiones acerca del devenir de las políticas culturales tras la crisis», a: *Observatorio cultural. Plataforma de la Sección Observatorio Cultural del Departamento de Estudios del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*. En línia: <<http://www.observatoriocultural.gob.cl/revista/2-articulo-1/la-cultura-como-problema-ni-arnold-ni-florida-reflexiones-acerca-del-devenir-de-las-politicas-culturales-tras-la-crisis/>> (última consulta: 27/11/2014)
- RUBIO AROSTEGUI, Juan Arturo; RIUS ULLDEMOLINS, Joaquim; MARTÍNEZ ILLA, Santi: *El modelo español de financiación de las artes y la cultura en el contexto europeo. Crisis económica, cambio*

- institucional, gobernanza y valor público de la cultura y la política cultural*. Documento de Trabajo 16/2190014. Fundación Alternativas. Fundación SGAE. En línia: <http://www.sgae.es/recursos/fundacionsgae/modelo_espanol_de_financiacion_de_las artes_y_la_cultura_en_el_contexto_europeo.pdf> (última consulta: 27/11/2014)
- SÁNCHEZ DE SERDIO, Aida (2010): «Arte y educación: diálogos y antagonismos». *Revista Iberoamericana de Educación*. Núm. 52.
- SINAPSIS (Cristian Año i Lúdia Dalmau) (coord.) (2010): *Trans_Art_Laboratori. Interaccions entre pràctica artística i àmbit educatiu/ 2009 – 2011*. Trans Art Laboratori. Barcelona. En línia: <<http://www.trans-artlaboratori.org/>> (última consulta: 28/ 11/ 2014)
- STANISZEWSKI, Mary Anne (1998): *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. MIT Press. Cambridge, Londres.
- SWARTZ, Jeffrey (2008): «Space-run Artists: Art Activism and Urban Conflicte in Contemporary Barcelona». *Fillip*. Núm 8. Vancouver.
- SWARTZ, Jeffrey (2012): «Cultura crítica en l'alterespai: a la recerca d'un model per a l'activisme artístic», a: *Sala d'Art Jove. 2010-2011*. P. 128-134. Generalitat de Catalunya, Departament de Benestar Social i Família. Direcció General de Joventut. Sala d'Art Jove. En línia: <<http://www.saladartjove.cat/i/publicaci%C3%B3/art-jove-2010-2011>> (última consulta: 01/12/2014)
- TEIXEIRA COELHO, José (2009): *Diccionario crítico de política cultural*. Gedisa. Barcelona.
- VILLARROYA, Anna (2012): *Política cultural. Catalunya*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona. En línia: <http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SSCC/RELEXT/Consell%20d%27Europa/Documents/Arxius/2010_Pol_Cult_Cat_b.pdf> (última consulta: 27/11/2014)
- VILLASANTE, Tomás R. (2006): *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*. Catarata. Madrid.
- YPRODUCTIONS (2009): *Nuevas economías de la cultura. Parte 1: Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas*. En línia: <http://www.demasiadosuperavit.net/wp-content/uploads/2013/07/nuevas_economias_cultura_yproductions.pdf> (última consulta: 27/11/2014)
- YÚDICE, George (2002): *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa. Barcelona.

Laboratori de Tècnics Municipals d'Arts Visuals

Organització

Programa d'Arts Visuals de la Diputació de Barcelona i xarxa *Prototips en codi obert* de la Fundació Antoni Tàpies

Coordinació

Anna Crosas, Oriol Fontdevila i Linda Valdés

Comissariat de *Prototips en codi obert*

Oriol Fontdevila

Ajuntaments participants

Caldes d'Estrac, Caldes de Montbui, Capellades, Cardedeu, Cerdanyola del Vallès, Cornellà de Llobregat, Granollers, Igualada, Manresa, Mataró, Mollet del Vallès, el Prat de Llobregat, Sabadell, Sant Boi de Llobregat, Sant Celoni, Sant Cugat del Vallès, Terrassa, Vic, Vilafranca del Penedès i Vilanova i la Geltrú

Tècnics municipals participants

Josep Maria Abril, Sílvia Amigó, Teresa Blanch, Montserrat Càmera, Maria Camp, Penélope Cañizares, Laia Casanova, Cristina Castells, Maria Choya, Andreu Dengra, Sole Fernández, Glòria Fusté, Jordi Gallardo, Muntsa Guasch, Teresa Llobet, Almudena Manzanal, Lluç Mayol,¹ Susana Medina, Montse Milà, Anna Monleón, Gisel Noè, Maite Palomo,² Ramon Parramon,³ Maria Permanyer, Victòria Rabal, Txema Romero, Agnès Sebastià, Gemma Tro, Pepa Ventura, Imma Vilches i Lydia Zabalza

Participants de la Fundació Antoni Tàpies

Yones Amtia, Xavier Antich, Rosa Eva Campo, Oriol Fontdevila, Sandra Fortó, Sebastià Guallar, Núria Homs, Albert Ibáñez, Laurence Rassel, Valentín Roma, Maria Sellarès, Daniel Solano, Núria Solé i Linda Valdés

Participants de la Diputació de Barcelona

Marta Alòs, Anna Crosas, Bibiana Fuertes, Jordi López, Mònica Ruz i Mireia Sabaté

1. Delegat per l'Ajuntament del Prat de Llobregat.

2. Delegada per l'Ajuntament de Vic.

3. Delegat per l'Ajuntament de Vic.