



**ESPACIOS PARA
EL ARTE,
DESDE LA
ARQUITECTURA A
LO INMATERIAL.
REFLEXIONES
SOBRE EL LUGAR**

**ESPAIS PER
A L'ART,
DES DE
L'ARQUITECTURA
A L'IMMATERIAL.
REFLEXIONS
SOBRE EL LLOC**



TONI GELABERT

Dr. Arquitecto

¿Qué espacio para qué arte? Esta fue la pregunta lanzada al aire por el Museo Es Baluard durante la jornada de trabajo que tuvo lugar en el mes de diciembre de 2018 en sus instalaciones y que reunió a arquitectos y responsables de centros culturales de todo el territorio.

Esta búsqueda colectiva de respuestas, llegaba tras una labor intensa de casi un año. Durante este tiempo desde el colectivo Formatting Architecture se planteó una redefinición conceptual del complejo cultural del museo, una de cuyas conclusiones fue: la arquitectura no será suficiente.

Y es que el soporte material y atmosférico de la actividad ciudadana sin duda condiciona su desarrollo, su posibilidad y su progresión; pero a la vez, cuando esta definición espacial está al servicio de una institución comprometida políticamente con una ciudad como Palma, la gestión de sus agendas y de sus recursos puede validar o invalidar cualquier planteamiento arquitectónico.

Dicho esto, la arquitectura es sin duda fundamental.

El arte se beneficiará de espacios específicos y abiertos a la contingencia, que rehuyan la neutralidad en su definición. El arte mismo, considerado dentro del espacio del museo, será contingente y responderá a condiciones variables agregadas de forma temporal a través de proyectos (también específicos, y que son capaces de responder al espacio como una condición más).

En esta voluntad de particularizarse, será necesario que el espacio del museo establezca un compromiso claro para con la ciudad en que se emplaza. Deberá tener consideración de público más allá de cómo sea su gestión, porque esta consideración tiene que ver con la libertad de acceso que permite -y el grado de monitorización de la actividad en su interior-, con quién ofrece sus programas educativos y dónde los desarrolla (en la calle, en las salas del museo, en aulas específicas, en su archivo, en sus almacenes ...) o con qué horario.

La arquitectura, en su capacidad de redefinir, puede poner en valor lo que hasta entonces hubiera sido 'desprestigiado'. Puede poner en valor como lugar de oportunidad lugares que, en el caso del espacio del museo, después podrán ser tomados por el arte como objeto de trabajo. La arquitectura movilizará.

TONI GELABERT

Dr. Architecte

Quin espai per a quin art? Aquesta va ser la pregunta llançada enlaire pel Museu Es Baluard durant la jornada de treball que tingué lloc al mes de desembre del 2018 a les seves instal·lacions i que reuní arquitectes i responsables de centres culturals d'arreu.

Aquesta recerca col·lectiva de respostes, venia després d'una tasca intensa de gairebé un any. Durant aquest temps des del col·lectiu Formatting Architecture es va plantejar una redefinició conceptual del complex cultural del museu, una de les conclusions de la qual fou: l'arquitectura no serà suficient.

I és que el suport material i atmosfèric de l'activitat ciutadana sens dubte en condiciona el seu desenvolupament, la seva possibilitat i la seva progressió; però a la vegada, quan aquesta definició espacial està al servei d'una institució compromesa políticament amb una ciutat com Palma, la gestió de les seves agendes i dels seus recursos pot validar o invalidar qualsevol plantejament arquitectònic.

Dit això, l'arquitectura és sens dubte fonamental.

L'art es beneficiarà d'espais específics i oberts a la contingència, que defugin la neutralitat en la seva definició. L'art mateix, considerat dins l'espai del museu, serà contingent i respondrà a condicions variables agregades de forma temporal a través de projectes (també específics, i que són capaços de respondre a l'espai com una condició més).

En aquesta voluntat de particularitzar-se, serà necessari que l'espai del museu estableixi un compromís clar envers la ciutat en què s'emplaça. Haurà de tenir consideració de públic més enllà de com sigui la seva gestió, perquè aquesta consideració té a veure amb la llibertat d'accés que permet -i el grau de monitorització de l'activitat al seu interior-, amb a qui ofereix els seus programes educatius i on els desenvolupa (al carrer, a les sales del museu, a aules específiques, al seu arxiu, als seus magatzems...) o amb quin horari.

L'arquitectura, en la seva capacitat de redefinir, pot posar en valor allò que fins aleshores haguera estat 'desprestigiat'. Pot posar en valor com a lloc d'oportunitat llocs que, en el cas de l'espai del museu, a continuació podran ésser presos per l'art com a objecte de treball. L'arquitectura mobilitzarà.





NEKANE ARAMBURU

Directora Museu Es Baluard

Con objeto de avanzar en las propuestas planteadas por Toni Gelabert y Néstor Montenegro para la Carte Blanche al Complejo cultural, propusimos seguir debatiendo y configurando una plataforma de visibilidad sobre las nuevas cuestiones que emergen respecto a la construcción o deconstrucción de los lugares para la práctica artística contemporánea.

Por ello el museo organizó una jornada profesional de intercambio entre diferentes agentes en activo con objeto de abrir un debate acerca de los espacios para el arte, desde la arquitectura a lo inmaterial, dando lugar a reflexiones sobre las estructuras físicas en las que éste se percibe y se crea. Esta jornada desarrolló el 14 de diciembre en Es Baluard y tuvo como punto de partida en las dos sesiones, de mañana y tarde, la siguiente pregunta: ¿Arquitectura? Los espacios para el Arte y la Creación. Además de los profesionales invitados, el debate se abrió a todas aquellas personas interesadas, agentes locales y observadores, en aportar nuevas visiones e interrogantes.

El encuentro fue planteado como una sesión para debatir sobre los espacios para el arte, desde el museo como ejemplo de institucionalidad hasta otros contextos alternativos. Todo ello asumiendo la crisis planteada por la cuestión ¿qué espacio, para qué arte? La voluntad es conocer diferentes puntos de vista, así como generar una colección de textos que sirvan para dar continuidad al proyecto «Invisible. Carte Blanche al Complejo cultural de Es Baluard», en su voluntad de redefinir los parámetros de los espacios y no-espacios que albergan proyectos artísticos, colecciones y producciones creativas.

La dinámica de la mañana giró, con carácter abierto, en torno a la perspectiva de los gestores de espacios, y durante la de la tarde la visión se focalizó desde la arquitectura.

Todo ello ha permitido que este resumen, suponga un punto de partida para continuar la investigación en el ámbito universitario y entre especialistas.

Agradezco a todos los participantes su implicación y así mismo la colaboración entusiasta de Radio 3. Programa Fluido Rosa, Fundación Arquia y los hoteles Hotel Hostal Cuba, Hotel Joan Miró y Hotel Costa Azul.

NEKANE ARAMBURU

Directora Museu Es Baluard

A fi d'avançar en les propostes plantejades per Toni Gelabert i Néstor Montenegro per a la Carte Blanche al Complex cultural, vam proposar seguir debatent i configurant una plataforma de visibilitat sobre les noves qüestions que emergeixen respecte de la construcció o deconstrucció dels llocs per a la pràctica artística contemporània.

Per això mateix el museu va organitzar una jornada professional d'intercanvi entre diferents agents en actiu a fi d'obrir un debat sobre els espais per a l'art, des de l'arquitectura a l'immaterial, donant lloc a reflexions sobre les estructures físiques en què aquest es percep i es crea. Aquesta jornada es va desenvolupar el 14 de desembre a Es Baluard i va tenir com a punt de partida en les dues sessions, de matí i tarda, la següent pregunta: Arquitectura? Els espais per a l'Art i la Creació. A més dels professionals convidats, el debat es va obrir a totes aquelles persones interessades, agents locals i observadors, en aportar noves visions i interrogants.

La trobada va ser plantejat com una sessió per debatre sobre els espais per a l'art, des del museu com a exemple d'institucionalitat fins a altres contextos alternatius. Tot això assumint la crisi plantejada per la qüestió ¿quin espai, per quin art? La voluntat és conèixer diferents punts de vista, així com generar una col·lecció de textos que serveixin per a donar continuïtat al projecte «Invisible. Carte Blanche al Complex cultural d'Es Baluard», en la seva voluntat de redefinir els paràmetres dels espais i no-espais que alberguen projectes artístics, col·leccions i produccions creatives.

La dinàmica del matí va girar, amb caràcter obert, al voltant de la perspectiva dels gestors d'espais, i durant la de la tarda la visió es va focalitzar des de l'arquitectura.

Tot això ha permès que aquest resum, suposi un punt de partida per continuar la recerca en l'àmbit universitari i entre especialistes.

Agraeixo a tots els participants la seva implicació i així mateix la col·laboració entusiasta de Ràdio 3. Programa Fluid Rosa, Fundació Arquia i els hotels Hotel Hostal Cuba, Hotel Joan Miró i Hotel Costa Azul.



La historia potencial del museo

CARLES GUERRA

Director Fundació Tàpies

Evaluar un espacio museístico desde la posición de la dirección, una perspectiva necesariamente transitoria, implica conceder un alto grado de flexibilidad a los usos adscritos a la arquitectura. Dentro de ese marco de actuación, hoy en día un museo es un lugar preparado para una transformación permanente. Pero no solo eso. Un museo debe ser un lugar que asume en su definición la mutación constante de su arquitectura. Gestionarla puede llevarnos a desafiar la permanencia de la que adolece un institución secular que ha hecho de su inmutabilidad el rasgo más distintivo.¹

Si a todo ello añadimos la obsolescencia cada vez más acelerada a la que se ven abocadas las arquitecturas pensadas para albergar a la institución museo, la crisis está servida. Incluso en aquellos equipamientos aparentemente preparados para desarrollar sus funciones dando respuesta a los estándares más avanzados de conservación y atención al público. El mejor museo de nuestros días pronto será el emblema de una concepción epocal y precisa del arte, síntoma y paradigma de una forma de entender la experiencia, en contraste con las nuevas urgencias técnicas y sociales. Y sin ningún género de dudas, políticas también. La arquitectura del museo debería ser entonces el laboratorio privilegiado para gestionar la representación de los cambios que tienen origen más allá de sus muros.

Pero también podría ser el lugar en el que resistirse a los cambios. Frente a una sociedad que instituye la evolución permanente, un espacio en el que las transformaciones radicales están fuera de lugar opera, paradójicamente, como reserva de excepción a la norma del cambio constante. De modo que la relacionalidad de la arquitectura del museo con su entorno, entendido de un modo muy amplio, presenta un debate complejo. Esta será una cuestión más determinante para la identidad de la institución que ningún otro factor. Un desglose rápido de esta relación entre la arquitectura del museo y las condiciones externas que pueden inducir a cambios trae a primer plano el carácter hermético del museo (exigido por las normas de conservación pero muy pronto erigido en signo de una política específica para estos contenedores) tanto como su capacidad de conectividad, o grado de permeabilidad (de nuevo, sin ignorar las consecuencias prácticas e impacto sobre la gestión de los objetos custodiados).

Sin embargo, la cuestión que más ha pesado en la valoración actual del museo es el hecho de que la producción (antes identificada en el estudio del artista) se haya desplazado al corazón de la institución. Ese giro ha movilizado a los públicos y a los profesionales para

convertirlos en engranajes de una cooperación social que se despliega en el museo, y en ocasiones, sin mediar reformas arquitectónicas. El museo ha sido ocupado, a diferencia de lo que ocurría con cada revolución, por el capitalismo de nuevo cuño que lo considera trinchera y vanguardia radical de la economía. De encontrarse en los márgenes de las formas de producción hegemónica, el museo ha pasado a situarse en una centralidad aún difícil de comprender. La producción social se ensaya y se experimenta en estas instituciones que antes eran paradigma del desinterés, e incluso de la resistencia a la productividad de tipo capitalista.

La filmación que Roberto Rossellini, padre del neorrealismo italiano, realizó en los primeros días que el Centro Pompidou abrió sus puertas al público se ha convertido en un elocuente documento de este giro. Le Centre George Pompidou (1977) resume en menos de una hora la imagen más contemporánea y paradójica de la nueva institucionalidad. Si bien el film fue encargado por el ministerio francés de exteriores para divulgar el impacto del nuevo equipamiento, el resultado dejó atónitos a sus promotores. Lo que Rossellini libra con esta película, la última que dirigiera antes de morir, es una percepción desengañada de las aspiraciones enciclopédicas y populares. Por las que él mismo tanto había trabajado en los últimos años de su carrera y tal como, en un principio, se cifró la nueva misión del nuevo museo de arte moderno. Allí donde debía reinar la apoteosis de la accesibilidad democrática a la cultura, aparece una gestión de las masas implementada a través de la cultura. En ese instante toma cuerpo una nueva gobernanza biopolítica. La cultura corrige la vida que se despliega a su alrededor, pero no lo hace con afán ilustrador, sino con voluntad policial.

El museo pasará a ser el dispositivo arquitectónico por excelencia que de ahora en adelante transforma a los públicos en materia prima. El libre deambular frente a los iconos del siglo XX quedará para siempre fijado como el signo de una gobernanza biopolítica, inducida por la libre expresión de la subjetividad, apoyada en voces demóticas unas veces y en argumentos aparentemente más sofisticados otras. Esa heteroglosia reinante, una muestra de la diferencia radical que se respira en las instituciones del arte toma cuerpo en los comentarios de los visitantes observados por el director italiano, que junto al ruido generado por el edificio del Pompidou (es decir, los anuncios difundidos por la megafonía, los pasos, el alboroto de las multitudes e incluso el aire acondicionado o el rugido atronador de la ciudad y sus vehículos, ruidos todos ellos fundidos desde el primer plano de la película) producen el mensaje más compacto y difícil de discernir, el signo más exacto de la cooperación social que se produce en el interior del museo. Un signo que, no obstante, se resiste a ser descodificado, ya que el ruido no permite extraer enunciados. Los ha confundido sin remedio ni posibilidad de recuperarlos.

El escenario que acoge esta nueva experiencia del museo está caracterizado por los muros de cristal que hacen del edificio un lugar donde apenas se distingue el interior





del exterior. La configuración inicial de las galerías del Pompidou ofrecía una sugerente continuidad entre las salas del museo y el espacio urbano, una continuidad subrayada por Rossellini, diríamos que celebrada incluso. El aspecto industrial de la mole que diseñaron Renzo Piano y Richard Rogers rubricaba —más allá del parecido epidérmico con los complejos petroquímicos del norte de Italia (en plena crisis a finales de la década de 1970)— la propuesta de considerar al museo como el sustituto de la fábrica. El reemplazo no se efectuaría gracias al mero parecido formal de las respectivas arquitecturas, sino por el desplazamiento efectivo de la productividad al seno de una sociedad que entroniza el intercambio lingüístico como el medio natural para la producción de valor, y en definitiva, el trabajo.

A la par que se dismantela la fábrica tradicional se erige la nueva fábrica social, en los términos propios del movimiento postoperaista italiano, intérpretes activos de ese cambio de paradigma. Y el espacio del museo es el que se identifica con ese cambio. Pero que la transparencia del contenedor fuera dejando paso a lo largo de las décadas a una arquitectura con escasas aperturas y a una progresiva oclusión no desmiente la genealogía del museo contemporáneo. Hoy el Pompidou es un centro que representa el relativo fracaso de aquella primera formulación expresada a finales de la década de 1970. El sociólogo Pierre Bourdieu dejó dicho, en un informe redactado en los primeros días tras la apertura al público, que si bien había fracasado como museo había dado con una fórmula que lo convertía en una universidad nocturna para adultos. Sin embargo la capacidad de asimilar las transformaciones ulteriores, que no hicieron más que revertir su aspiración utópica de apertura y disolución de los límites arquitectónicos, da mayor entidad al dispositivo del museo como lugar que permite el desarrollo de otras arquitecturas y otros espacios en su seno. En el fondo, es como si el Pompidou hubiera hecho suyo el carácter esencial de la heterotopía anticipada por el filósofo Michel Foucault en 1967, justo una década antes de inaugurarse el Pompidou: convertirse en un lugar en el que se pueden gestar otros lugares.

La gestión de esta arquitectura, más allá del caso del Pompidou y tal como lo viera Rossellini, requiere de una técnica más propia del relato que no del discurso de la arquitectura. La historicidad del dispositivo encierra los distintos usos del espacio a lo largo del tiempo y relativiza la verdad de la arquitectura. Así es como la mirada reflexiva, aunque anclada temporalmente, desvela los usos potenciales del museo. Si parafraseamos a Ariella Azoulay, que ha puesto en circulación la noción de historia potencial para examinar las posibilidades políticas contenidas en los archivos fotográficos², diríamos que el museo encierra en cada momento desarrollos potenciales. Actualizarlos depende de una perspectiva de análisis temporal que suspenda la descripción heredada de la institución. Para ello es necesario considerar la arquitectura de las instituciones del arte del mismo modo que se interpreta un texto. Considerando que una misma arquitectura puede dar lugar a diferentes maneras de entender el museo. El

relato puede ser el medio idóneo para intervenir en la arquitectura. En ocasiones ni siquiera será necesario modificar el aspecto físico del museo. La migración de usos de un lugar a otro o de dentro a fuera y viceversa ofrece una gramática suficientemente subversiva.

Nota 01. Nikolaus Hirsch, Philipp Misselwitz, Markus Miessen, Mathias Görrlich (ed). *Institution Building. Artists, Curators, Architects in the Struggle for Institutional Space*. Sternberg Press, Berlin, 2009.
Nota 02. Ariella Azoulay. *Historia potencial y otros ensayos. teo-ria*, Ciudad de México, 2014.



La història potencial del museu

CARLES GUERRA

Director Fundació Tàpies

Avaluar un espai museístic des de la posició de la direcció, una perspectiva necessàriament transitòria, implica concedir un alt grau de flexibilitat als usos adscrits a l'arquitectura. Dins d'aquest marc d'actuació, avui dia un museu és un lloc preparat per a una transformació permanent. Però no només això. Un museu ha de ser un lloc que assumeixi en la seva definició la mutació constant de la seva arquitectura. Gestionar-la pot portar-nos a desafiar la permanència de la qual emmalalteix un institució secular que ha fet de la seva immutabilitat el tret més distintiu.¹

Si a tot això afegim l'obsolescència cada vegada més accelerada a la qual es veuen abocades les arquitectures pensades per a albergar la institució museu, la crisi està servida. Fins i tot en aquells equipaments aparentment preparats per a desenvolupar les seves funcions donant resposta als estàndards més avançats de conservació i atenció al públic. El millor museu dels nostres dies aviat serà l'emblema d'una concepció epocal i precisa de l'art, símptoma i paradigma d'una forma d'entendre l'experiència, en contrast amb les noves urgències tècniques i socials. I sense cap gènere de dubtes, polítiques també. L'arquitectura del museu hauria de ser llavors el laboratori privilegiat per a gestionar la representació dels canvis que tenen origen més enllà dels seus murs.

Però també podria ser el lloc en el que resistir als canvis. Enfront d'una societat que institueix l'evolució permanent, un espai en el qual les transformacions radicals estan fora de lloc opera, paradoxalment, com a reserva d'excepció a la norma del canvi constant. De manera que la relacionalitat de l'arquitectura del museu envers el seu entorn, entès d'una manera molt àmplia, presenta un debat complex. Aquesta serà una qüestió més determinant per a la identitat de la institució que cap altre factor. Un desglossament ràpid d'aquesta relació entre l'arquitectura del museu i les condicions externes que poden induir-hi canvis porta a primer pla el caràcter hermètic del museu (exigit per les normes de conservació però molt aviat erigit en signe d'una política específica per a aquests contenidors) tant com la seva capacitat de connectivitat, o grau de permeabilitat (novament, sense ignorar les conseqüències pràctiques i l'impacte sobre la gestió dels objectes custodiats).

No obstant això, la qüestió que més ha pesat en la valoració actual del museu és el fet que la producció (abans identificada a l'estudi de l'artista) s'hagi desplaçat al cor de la institució. Aquest gir ha mobilitzat els públics i als professionals per a convertir-los en engranatges d'una cooperació social que es desplega en el museu, i de vegades, sense mediar reformes arquitectòniques. El

museu ha estat ocupat, a diferència del que ocorria amb cada revolució, pel capitalisme de nou encuny que el considera trinxera i avantguarda radical de l'economia. De trobar-se en els marges de les formes de producció hegemònica, el museu ha passat a situar-se en una centralitat encara difícil de comprendre. La producció social s'assaja i s'experimenta en aquestes institucions que abans eren paradigma del desinterès, i fins i tot de la resistència a la productivitat de tipus capitalista.

La filmació que Roberto Rossellini, pare del neorealisme italià, va realitzar en els primers dies que el Centre Pompidou va obrir les seves portes al públic s'ha convertit en un eloqüent document d'aquest gir. Le Centre George Pompidou (1977) resumeix en menys d'una hora la imatge més contemporània i paradoxal de la nova institucionalitat. Si bé el film va ser encarregat pel ministeri francès d'exteriors per a divulgar l'impacte del nou equipament, el resultat va deixar atònits als seus promotors. El que Rossellini lliura amb aquesta pel·lícula, l'última que dirigís abans de morir, és una percepció desenganyada de les aspiracions enciclopèdiques i populars. Per les quals ell mateix tant havia treballat en els últims anys de la seva carrera i tal com, al principi, es va xifrar la nova missió del nou museu d'art modern. Allà on havia de regnar l'apoteosi de l'accessibilitat democràtica a la cultura, apareix una gestió de les masses implementada a través de la cultura. En aquest instant pren cos una nova governança biopolítica. La cultura corregeix la vida que es desplega al seu voltant, però no ho fa amb afany il·lustrador, sinó amb voluntat policial.

El museu passarà a ser el dispositiu arquitectònic per excel·lència que d'ara endavant transforma els públics en matèria primera. El lliure deambular enfront de les icones del segle XX quedarà per sempre fixat com el signe d'una governança biopolítica, induïda per la lliure expressió de la subjectivitat, recolzada en veus demòtiques unes vegades i en arguments aparentment més sofisticats d'altres. Aquesta heteroglosia regnant, una mostra de la diferència radical que es respira en les institucions de l'art pren cos en els comentaris dels visitants observats pel director italià, que al costat del soroll generat per l'edifici del Pompidou (és a dir, els anuncis difosos per la megafonia, els passos, el rebombori de les multituds i fins i tot l'aire condicionat o el rugit eixordador de la ciutat i els seus vehicles, sorolls tots ells fosos des del primer pla de la pel·lícula) produeixen el missatge més compacte i difícil de destriar, el signe més exacte de la cooperació social que es produeix a l'interior del museu. Un signe que, no obstant això, es resisteix a ser descodificat, ja que el soroll no permet extreure enunciats. Els ha confós sense remei ni possibilitat de recuperar-los.

L'escenari que acull aquesta nova experiència del museu està caracteritzat pels murs de cristall que fan de l'edifici un lloc on gairebé no es distingeix l'interior de l'exterior. La configuració inicial de les galeries del Pompidou oferia una suggeridora continuïtat entre les sales del museu i l'espai urbà, una continuïtat subratllada per Rossellini, diríem que celebrada fins i tot. L'aspecte





industrial de la mola que van dissenyar Renzo Piano i Richard Rogers rubricava –més enllà de la semblança epidèrmica amb els complexos petroquímics del nord d'Itàlia (en plena crisi a la fi de la dècada de 1970)– la proposta de considerar el museu com el substitut de la fàbrica. El reemplaçament no s'efectuaria gràcies a la mera semblança formal de les respectives arquitectures, sinó pel desplaçament efectiu de la productivitat al si d'una societat que entronitza l'intercanvi lingüístic com el medi natural per a la producció de valor, i en definitiva, el treball.

A la vegada que es desmantella la fàbrica tradicional s'erigeix la nova fàbrica social, en els termes propis del moviment postoperaista italià, intèrprets actius d'aquest canvi de paradigma. I l'espai del museu és el que s'identifica amb aquest canvi. Però que la transparència del contenidor anés deixant pas al llarg de les dècades a una arquitectura amb escasses obertures i a una progressiva oclusió no desmenteix la genealogia del museu contemporani. Avui el Pompidou és un centre que representa el relatiu fracàs d'aquella primera formulació expressada a la fi de la dècada de 1970. El sociòleg Pierre Bourdieu va deixar dit, en un informe redactat en els primers dies després de l'obertura al públic, que si bé havia fracassat com a museu havia trobat una fórmula que el convertia en una universitat nocturna per a adults. Tot i això la capacitat d'assimilar les transformacions ulteriors, que no van fer més que revertir la seva aspiració utòpica d'obertura i dissolució dels límits arquitectònics, dóna major entitat al dispositiu del museu com a lloc que permet el desenvolupament d'altres arquitectures i altres espais en el seu si. En el fons, és com si el Pompidou hagués fet seu el caràcter essencial de l'heterotopia anticipada pel filòsof Michel Foucault al 1967, just una dècada abans d'inaugurar-se el Pompidou: convertir-se en un lloc en el qual es poden gestar altres llocs.

La gestió d'aquesta arquitectura, més enllà del cas del Pompidou i tal i com el veïés Rossellini, requereix d'una tècnica més pròpia del relat que no del discurs de l'arquitectura. La historicitat del dispositiu tanca els diferents usos de l'espai al llarg del temps i relativitza la veritat de l'arquitectura. Així és com la mirada reflexiva, encara que ancorada temporalment, revela els usos potencials del museu. Si parafrasegem a Ariella Azoulay, que ha posat en circulació la noció d'història potencial per a examinar les possibilitats polítiques contingudes en els arxius fotogràfics², diríem que el museu tanca a cada moment desenvolupaments potencials. Actualitzar-los depèn d'una perspectiva d'anàlisi temporal que suspengui la descripció heretada de la institució. Per a això és necessari considerar l'arquitectura de les institucions de l'art de la mateixa manera que s'interpreta un text. Considerant que una mateixa arquitectura pot donar lloc a diferents maneres d'entendre el museu. El relat pot ser el mitjà idoni per a intervenir en l'arquitectura. A vegades ni tan sols serà necessari modificar l'aspecte físic del museu. La migració d'usos d'un lloc a un altre o de dins a fora i viceversa ofereix una gramàtica prou subversiva.

Nota 01. Nikolaus Hirsch, Philipp Misselwitz, Markus Miessen, Mathias Görrlich (ed). *Institution Building. Artists, Curators, Architects in the Struggle for Institutional Space*. Sternberg Press, Berlin, 2009.

Nota 02. Ariella Azoulay. *Historia potencial y otros ensayos. te-eoria*, Ciudad de México, 2014.



Conversación con KARIN OHLENSCHLÄGER

RAFAEL GALLEGO

Periodista

Desde la distancia, en el Centro de Arte y Creación Industrial LABoral de Gijón – referente y modelo - su directora, Karin Ohlenschläger, habla de paredes que ya no existen y de conceptos superados. De los retos que comunican el arte, los creadores y la sociedad que les circunda con los continentes de esos muros, a veces físicos, en otras ocasiones virtuales. Leerla es un antídoto contra los compartimentos estancos y los conceptos que acumulan polvo.

--En síntesis, ¿de dónde surge y cuál ha sido la evolución de LABoral?

El centro se ubica en la antigua zona de talleres y del frontón de la que fue la Universidad Laboral - construida entre 1948 y 1957 del siglo pasado por Luis Moya-. Aquel espacio es hoy en día la Ciudad de la Cultura y alberga dependencias de la Universidad de Oviedo, la sede de la Radiotelevisión de Asturias, un conservatorio de música, escuelas de danza y de otras artes escénicas, además de un gran teatro y múltiples salas para exposiciones, seminarios y congresos.

Además, junto al Parque científico y tecnológico de Gijón, forma parte de la 'Milla del Conocimiento'.

El centro de arte se inauguró en 2007, ocupa un área de 14.000m2 dedicada a grandes exposiciones que vinculan el arte y los nuevos medios.

A partir de 2011, coincidiendo con la inauguración del fabLAB Asturias en nuestras instalaciones; se inicia una evolución que comprende la puesta en marcha del laboratorio de sonido y del audiovisual, las residencias de investigación y producción y un amplio programa educativo que se desarrolló a partir de 2012 en estrecha colaboración con la Consejería de Educación del Principado de Asturias y los colegios e institutos de toda la región.

Hoy, las áreas expositivas ocupan solo un 18% de la superficie total, mientras el 27% está dedicado a actividades multiuso. Los distintos laboratorios se extienden por más de 1000m2; la zona de los estudios de trabajo de los residentes suma algo más de 500m2 y las distintas aulas educativas y de formación profesional otros 350m2, si bien en muchas ocasiones se extienden por las zonas multiuso convertidas en platós audiovisuales para los jóvenes.

--Te propongo que resumas el proyecto que presentaste para dirigir LABoral. ¿Cuáles eran los ejes principales? ¿En qué medida se han ido desarrollando?

Presenté un programa que plantea cada año un eje temático en torno al cual se van a organizar todas las actividades del centro: becas de residencia, investigación

y producción de obras, exposiciones, programa educativo. Desde el diálogo interdisciplinar entre arte, ciencia, tecnología y sociedad se iba profundizando en 1. El impacto de la era digital en la condición humana contemporánea, 2. El medio ambiente, 3. La ciudad en la que queremos vivir, 4. La mente global. Gran parte de estas actividades se realizan en estrecha colaboración con nuestras redes locales (el entorno artístico y científico más cercano, la universidad, colegios e institutos, asociaciones ciudadanas de diversa índole) y plataformas europeas que actualmente son tres: European Media Art Platform, European Art and Artificial Intelligence Lab, STARTS.

Actualmente, estos programas se están realizando con importantes recortes presupuestarios por parte del Gobierno del Principado de Asturias y del Ayuntamiento de Gijón. Sin embargo, los apoyos europeos están permitiendo la continuidad de nuestras actividades, sobre todo en los ámbitos de las becas de investigación y producción, así como en nuestros programas de formación profesional y expositivo.

--Me interesa tu opinión sobre la relevancia que deben tener disciplinas como el video arte, el cine o las artes escénicas en los centros de arte.

Desde principios del siglo XX, la vanguardia artística no solo ha mostrado que las artes plásticas, visuales, escénicas y sonoras tienen igual relevancia. También los ha conectado para generar nuevas prácticas y proyectos. El artista plástico trabajaba igual el lienzo que en colaboración con las artes escénicas, la música y la danza; el pintor utilizaba el celuloide, el escultor las luces y los motores o el músico las esculturas y las instalaciones. Ya que este año se celebra el centenario de la Bauhaus, allí tenemos un excelente ejemplo de la fusión entre distintos ámbitos, técnicas y lenguajes. El problema es que los museos han tardado décadas en abrir sus puertas a estas prácticas interdisciplinarias, hoy ya centenarias.

Para ser sincera, la pregunta por el videoarte, el cine o las artes escénicas, a mi modo de ver, está superada. Personalmente, me es indiferente la técnica y el soporte en el que trabaja un artista. Lo que me importa en cuanto al arte contemporáneo es la capacidad del artista para abordar los retos a los que se enfrentan individuos y sociedades; su capacidad en hacernos ver, sentir, pensar y trascender; su compromiso por participar en la construcción o narración de otras realidades posibles.

En lugar de preguntarme por el vídeo, el cine o las artes escénicas, me parecería más sugerente que me preguntaras por la bioingeniería, la robótica, la inteligencia artificial, el big data o las redes sociales, porque detrás de ellos se revelan los conceptos, medios, disciplinas y soportes que corresponden al Siglo XXI y con ello están trabajando los artistas en la actualidad para profundizar en la condición humana contemporánea desde todos los ámbitos políticos, económicos, sociales y culturales.

--Estirando de alguno de los hilos que se fueron tejiendo en la jornada de arte y arquitectura que tuvo lugar en es Baluard, me gustaría que te pronunciases sobre el papel que deben jugar en la actualidad los museos, y también los centros artístico-culturales – especialmente los de participación pública – en la





educación artística de la población de proximidad; y cómo se puede combinar esa responsabilidad con su tradicional función de conservadores y exhibidores de arte. Ahí también podríamos referirnos a la sostenibilidad económica de los mismos y la interacción entre arte y turismo.

Para mí hay una cuestión fundamental que se dirige por partes iguales al arte y a la arquitectura: ¿Cuál es su capacidad de resistencia y/o transformación de cada ámbito frente a los desafíos que los mundos digitales plantean a nuestros parámetros tradicionales de espacio, tiempo y materia? A partir de los años sesenta del siglo pasado, el arte ha dejado muy claro que no necesita de paredes: desde el arte de acción al de la comunicación, desde la performance al mailart, landart, cine, video o el arte sonoro han generado nuevos entornos y dinámicas de producción y difusión, ámbitos de interacción y participación que han renegado de museos, de galerías y de los mercados. En su legado encontramos de forma renovada y evolucionada lo que, de manera muy genérica, se denominan las prácticas artísticas digitales, el media art y las prácticas del hybrid art que fusionan átomos y bytes. Los museos responden a estos nuevos retos o con ignorancia o creando Archivos y objetualizando estas experiencias para adaptarlo a sus cuatro paredes. De este modo parecen creer que resuelven el problema. En mi opinión, solo lo tapan.

La mayor parte de lo que vemos hoy en galerías, museos y mercados, sigue perteneciendo al arte del Siglo XX. El arte del Siglo XXI no se coleccionará montado sobre peines y pedestales, sino en discos duros, en ordenadores cuánticos, incluso en cadenas de ADN, si me apuras. Con todo, necesitaremos espacios para el arte, lugares de encuentro, de investigación, de producción y de participación. Espacios donde producir y compartir experiencias y conocimientos, tanto en un plano físico y material como en un contexto digital y virtual. Pero todo ello requiere nuevos entornos más abiertos y polivalentes, conexiones múltiples entre el entorno físico del museo, la ciudad y el campo, las redes sociales y las pantallas.

En cuanto a la relación entre el museo y el turismo, no tengo nada que decir de aquellas iniciativas que conlleven un esfuerzo por parte de las instituciones para que el arte se entienda como algo más que un mero objeto de consumo, como un espectáculo o entretenimiento para saciar las ansias de encontrar un fondo gracioso para un selfie.

En cuanto al papel de los museos tal y como los conocemos, estos quedarán como reliquias, como espacios de la memoria de un mundo que está cambiando.

--Si hablamos más específicamente de los centros de arte, quizá sería interesante incidir en su carácter poliédrico, en su función como potencial agente de cambio social, en la flexibilidad y apertura de sus propuestas en su rol de impulsores de prácticas artísticas emergentes... En ese sentido, ¿Están apostando las instituciones públicas de nuestro entorno (Estado español) por ese tipo de centros? Y más allá, ¿Deberíamos pedir a los museos que también transitasen esos caminos?

Para contestarte, te adjunto un parágrafo de una ponencia que ofrecí recientemente sobre estas cuestiones en el

HeK de Basilea: “El mundo digital nos está propiciando percepciones y conocimientos de tramas cada vez más complejas y entrelazadas de nuestra realidad. Esto, a su vez, nos estimula a pensar y actuar de una manera distinta con nuestro entorno. En algunas ocasiones, estos cambios son anticipados por el arte; en otras, el arte lo analiza y cuestiona críticamente, al tiempo que lo rediseña y lo re articula a través de sus obras y proyectos.

El museo del siglo XXI pronto mantendrá su colección en un servidor de ADN; una parte de la misma seguramente en el refrigerador de un laboratorio, en el que se congela material genético, se almacenan programas virtuales o proyectos de arte molecular y bacteriano.

Los espacios físicos del museo se convierten cada vez más en espacios experienciales, en laboratorios donde se producen percepciones y conocimientos distintos a los que dicta el mercado y los conveniencias políticas y sociales en curso. En estos entornos, el espectador es un participante activo, y los rastros dejados por sus interacciones son tan parte de la obra de arte como lo son el programa, el aparato o las instrucciones.

¿Qué significa esto para los museos y centros de arte de hoy:

- La apertura a otras formas de producción de experiencias y conocimientos, de carácter más transversal, interactivos y relacionales.
 - La creación de nuevas interfaces en las que confluyen el arte, la ciencia, la tecnología y la sociedad.
 - La creación de nuevas redes de investigación y producción en las que las instituciones artísticas y científicas colaboren más estrechamente.
 - El desarrollo de formas abiertas y dinámicas de comunicación en las que el formato clásico de la exposición ocupa solo una parte, mientras las residencias de investigación y desarrollo, los espacios de producción y los programas educativos y de formación profesional, las otras partes.
- En la década de 1970, Beuys dijo que el arte es la ciencia de la libertad, cuyas zonas fronterizas, y esto es lo que agregaría yo, se están explorando y probando constantemente para posicionarnos de manera activa y participativa en un mundo que cambia a una velocidad cada vez más vertiginosa. Y nosotros, los museos y centros de arte, podemos hacer mucho para crear estos nuevos espacios para hacer esto posible.”

-- Al hilo de algunas de las ideas que has desarrollado antes, quizá deberíamos empezar a enterrar la pretensión de tener centros artísticos y museos que sirvan de meros contenedores de arte... romper con el vínculo histórico y canónico espectador-obra de arte, donde el primero es un mero voyeur y el artista es el gran ausente.

Como individuos y como colectivos nos enfrentamos, hoy en día, con realidades tan complejas y entrelazadas, a los que podemos responder tan solo desde la conexión entre personas y ámbitos cognitivos distintos. Y el arte, que por excelencia y a lo largo de su historia, ha sabido conectar precisamente estos distintos ámbitos del conocimiento a través de sus obras. Los profesionales del arte deberíamos reconocer este gran valor del arte y ponerlo a disposición de la sociedad precisamente ahora cuando más lo necesita.



Conversa amb KARIN OHLENSCHLÄGER

RAFAEL GALLEGO

Periodista

Des de la distància, al Centre d'Art i Creació Industrial LABoral de Gijón - referent i model - la seva directora, Karin Ohlenschläger, parla de parets que ja no existeixen i de conceptes superats. Dels reptes que comuniquen l'art, els creadors i la societat que els envolta amb els continents d'aquests murs, de vegades físics, en altres ocasions virtuals. Llegir-la un antídoto contra els compartiments estancs i els conceptes que acumulen pols.

--En síntesi, d'on sorgeix i quina ha estat l'evolució de LABoral?

El centre s'ubica a l'antiga zona de tallers i del frontó de la que va ser la Universitat Laboral - construïda entre 1948 i 1957 del segle passat per Luis Moya-. Aquell espai és avui dia la Ciutat de la Cultura i alberga dependències de la Universitat d'Oviedo, la seu de la Radiotelevisió d'Astúries, un conservatori de música, escoles de dansa i d'altres arts escèniques, a més d'un gran teatre i múltiples sales per a exposicions, seminaris i congressos.

A més, juntament amb el Parc científic i tecnològic de Gijón, forma part de la 'Milla del Coneixement'.

El centre d'art es va inaugurar el 2007, ocupa una àrea de 14.000m2 dedicada a grans exposicions que vinculen l'art i els nous mitjans.

A partir del 2011, coincidint amb la inauguració del FabLab Astúries a les nostres instal·lacions; s'inicia una evolució que comprèn la posada en marxa del laboratori de so i de l'audiovisual, les residències d'investigació i producció i un ampli programa educatiu que es va desenvolupar a partir del 2012 en col·laboració estreta amb la Conselleria d'Educació del Principat d'Astúries i els col·legis i instituts de tota la regió.

Avui, les àrees expositives ocupen només un 18% de la superfície total, mentre el 27% està dedicat a activitats multiús. Els diferents laboratoris s'estenen per més de 1000m2; la zona dels estudis de treball dels residents suma una mica més de 500m2 i les diferents aules educatives i de formació professional altres 350m2, tot i que en moltes ocasions s'estenen per les zones multiús convertides en platós audiovisuals per als joves.

--Et proposo que resumeixis el projecte que vas presentar per dirigir LABoral. Quins eren els eixos principals? En quina mesura s'han anat desenvolupant?

Vaig presentar un programa que planteja cada any un eix temàtic al voltant del qual es van organitzant totes les activitats del centre: beques de residència, investigació i producció d'obres, exposicions, programa educatiu. Des del diàleg interdisciplinari entre art, ciència, tecnologia

i societat s'anava aprofundint en 1. L'impacte de l'era digital en la condició humana contemporània, 2. El medi ambient, 3. La ciutat en la qual volem viure, 4. La ment global. Gran part d'aquestes activitats es realitzen en estreta col·laboració amb les nostres xarxes locals (l'entorn artístic i científic més proper, la universitat, col·legis i instituts, associacions ciutadanes de diversa índole) i plataformes europees que actualment són tres: European Media Art Platform, European art and Artificial Intelligence Lab, STARTS.

Actualment, aquests programes s'estan realitzant amb importants retallades pressupostàries per part del Govern del Principat d'Astúries i l'Ajuntament de Gijón. No obstant això, els suport europeu estan permetent la continuïtat de les nostres activitats, sobretot en els àmbits de les beques d'investigació i producció, així com en els nostres programes de formació professional i expositiu.

--M'interessa la teva opinió sobre la rellevància que han de tenir disciplines com el vídeo art, el cinema o les arts escèniques als centres d'art.

Des de principis del segle XX, l'avantguarda artística no només ha mostrat que les arts plàstiques, visuals, escèniques i sonores tenen la mateixa rellevància. També els ha connectat per a generar noves pràctiques i projectes. L'artista plàstic treballava igual el llenç que en col·laboració amb les arts escèniques, la música i la dansa; el pintor utilitzava el cel·luloide, l'escultor els llums i els motors o el músic les escultures i les instal·lacions. Ja que aquest any se celebra el centenari de la Bauhaus, allà tenim un excel·lent exemple de la fusió entre diferents àmbits, tècniques i llenguatges. El problema és que els museus han trigat dècades a obrir les seves portes a aquestes pràctiques interdisciplinàries, avui ja centenàries.

Per ser sincera, la pregunta pel videoart, el cinema o les arts escèniques, a la meua manera de veure, està superada. Personalment, m'és indiferent la tècnica i el suport en què treballa un artista. El que m'importa quant a l'art contemporani és la capacitat de l'artista per a abordar els reptes a què s'enfronten individus i societats; la seva capacitat per a fer-nos veure, sentir, pensar i transcendir; el seu compromís per participar en la construcció o narració d'altres realitats possibles.

En lloc de preguntar-me pel vídeo, el cinema o les arts escèniques, em semblaria més suggerent que em preguntessis per la bioenginyeria, la robòtica, la intel·ligència artificial, el big data o les xarxes socials, perquè darrere d'ells es revelen els conceptes, mitjans, disciplines i suports que corresponen al Segle XXI i amb això estan treballant els artistes en l'actualitat per a aprofundir en la condició humana contemporània des de tots els àmbits polítics, econòmics, socials i culturals.

--Estirant d'algun dels fils que es van anar teixint en la jornada d'art i arquitectura que va tenir lloc a es Baluard, m'agradaria que et pronunciasses sobre el paper que han de jugar en l'actualitat els museus, i també els centres artístic-culturals - especialment els de participació pública - en l'educació artística de la població de proximitat; i com es pot combinar aquesta responsabilitat amb la seva tradicional funció de conservadors i exhibidors d'art. Aquí també podríem





referir-nos a la seva sostenibilitat econòmica i la interacció entre art i turisme.

Per a mi hi ha una qüestió fonamental que es dirigeix per parts iguals a l'art i a l'arquitectura: Quina és la seva capacitat de resistència i / o transformació de cada àmbit davant els desafiaments que els mons digitals plantegen als nostres paràmetres tradicionals d'espai, temps i matèria? A partir dels anys seixanta del segle passat, l'art ha deixat molt clar que no necessita parets: des de l'art d'acció al de comunicació, des de la performance al mailart, landart, cinema, vídeo o l'art sonor han generat nous entorns i dinàmiques de producció i difusió, àmbits d'interacció i participació que han renegat de museus, de galeries i dels mercats. En el seu llegat trobem de forma renovada i evolucionada el que, de manera molt genèrica, s'anomenen les pràctiques artístiques digitals, el media art i les pràctiques del hybrid art que fusionen àtoms i bytes. Els museus responen a aquests nous reptes o amb ignorància o creant Arxius i objectualitzant aquestes experiències per adaptar-lo a les seves quatre parets. D'aquesta manera sembla que creuen que han resolt el problema. Al meu parer, només el tapen.

La major part del que veiem avui en galeries, museus i mercats, segueix pertanyent a l'art del Segle XX. L'art del Segle XXI no es col·leccionarà muntat sobre pintes i pedestals, sinó en discos durs, en ordinadors quàntics, fins i tot en cadenes d'ADN, si m'apures. Amb tot, necessitem espais per a l'art, llocs de trobada, d'investigació, de producció i de participació. Espais on produir i compartir experiències i coneixements, tant en un pla físic i material com en un context digital i virtual. Però tot això requereix nous entorns més oberts i polivalents, connexions múltiples entre l'entorn físic del museu, la ciutat i el camp, les xarxes socials i les pantalles.

Pel que fa a la relació entre el museu i el turisme, no tinc res a dir d'aquelles iniciatives que comportin un esforç per part de les institucions perquè l'art s'entengui com una cosa més que un mer objecte de consum, com un espectacle o entreteniment per saciar les ànsies de trobar uns fons graciosos per a un selfie.

Pel que fa al paper dels museus tal com els coneixem, aquests quedaran com a relíquies, com a espais de la memòria d'un món que està canviant.

--Si parlem més específicament dels centres d'art, potser seria interessant incidir en el seu caràcter polièdric, en la seva funció com a potencial agent de canvi social, en la flexibilitat i obertura de les seves propostes en el seu rol d'impulsors de pràctiques artístiques emergents ... En aquest sentit, estan apostant les institucions públiques del nostre entorn (Estat espanyol) per aquest tipus de centres? I més enllà, hauríem de demanar als museus que també transitessin aquests camins?

Per contestar-te, t'adjunto un paràgraf d'una ponència que vaig oferir recentment sobre aquestes qüestions a l'HEK de Basilea: "El món digital ens està propiciant percepcions i coneixements de trames cada vegada més complexes i entrelaçades de la nostra realitat. Això, a la vegada, ens estimula a pensar i actuar d'una manera diferent en el nostre entorn. En algunes ocasions,

aquests canvis són anticipats per l'art; en altres, l'art els analitza i qüestiona críticament, alhora que el redissenya i el re s'articula a través de les seves obres i projectes.

El museu del segle XXI aviat mantindrà la seva col·lecció en un servidor d'ADN; una part segurament a la nevera d'un laboratori, en el qual es congela material genètic, s'emmagatzemen programes virtuals o projectes d'art molecular i bacterià.

Els espais físics del museu es converteixen cada vegada més en espais experiencials, en laboratoris on es produeixen percepcions i coneixements diferents als que dicta el mercat i les conveniències polítiques i socials en curs. En aquests entorns, l'espectador és un participant actiu, i els rastres deixats per les seves interaccions són tan part de l'obra d'art com ho són el programa, l'aparell o les instruccions.

Què significa això per als museus i centres d'art d'avui? :

- L'obertura a altres formes de producció d'experiències i coneixements, de caràcter més transversal, interactius i relacionals.
- La creació de noves interfícies en què conflueixen l'art, la ciència, la tecnologia i la societat.
- La creació de noves xarxes d'investigació i producció en què les institucions artístiques i científiques col·laborin més estretament.
- El desenvolupament de formes obertes i dinàmiques de comunicació en què el format clàssic de l'exposició ocupa només una part, mentre les residències d'investigació i desenvolupament, els espais de producció i els programes educatius i de formació professional, les altres parts.

A la dècada de 1970, Beuys va dir que l'art és la ciència de la llibertat, les zones frontereres, i això és el que afegiria jo, s'estan explorant i provant constantment per a posicionar-nos de manera activa i participativa en un món que canvia a una velocitat cada vegada més vertiginosa. I nosaltres, els museus i centres d'art, podem fer molt per crear aquests nous espais per fer això possible."

--Al fil d'algunes de les idees que has desenvolupat abans, potser hauríem de començar a enterrar la pretensió de tenir centres artístics i museus que serveixin de mers contenidors d'art ... trencar amb el vincle històric i canònic espectador-obra d'art, on el primer és un mer voyeur i l'artista és el gran absent.

Com a individus i com a col·lectius ens enfrontem, avui en dia, amb realitats tan complexes i entrelaçades, a les quals podem respondre només des de la connexió entre persones i àmbits cognitius diferents. I l'art, que per excel·lència i al llarg de la seva història, ha sabut connectar precisament aquests diferents àmbits del coneixement a través de les seves obres. Els professionals de l'art hauríem de reconèixer aquest gran valor de l'art i posar-lo a disposició de la societat precisament ara quan més ho necessita.



¿De qué hablamos cuando hablamos de participación?

CARMELO RODRÍGUEZ

Dr. Arquitecto, co-fundador de
PKMN Architectures y ENORME Studio



*‘El rock and roll ha supuesto la posibilidad de recuperar el uso de la música para la cotidianeidad y ofrecer a las clases trabajadoras de todo el mundo la posibilidad de experimentar, de incidir en la transformación de su medio, cosa que antes estaba exclusivamente reservada a las élites (...).
(...) estamos tratando de construir aparatos o dispositivos que puedan generar una energía y comunicarla al exterior, y esto sólo se puede hacer colectivamente.’*

Extracto de la entrevista a Santiago Auserón en el programa de TV1 **Fin de Siglo**, (el 9 de Octubre de 1985), presentado por Pablo Lizcano.



Parece que los museos necesitan un poco de rock and roll. La democratización de las herramientas y los espacios del rock resultaron en una explosión de energía creativa ciudadana sin precedentes en la música. Los museos afrontan ahora un reto parecido, convertidos en reductos, muchas veces aislados del ciudadano de a pié, que intentan no perder sus últimas conexiones con una sociedad que parece mirar hacia otro lado para hacer uso de esa energía creativa reactiva.

Como ENORME Studio hemos tenido la suerte de participar en varias iniciativas públicas y privadas que experimentan con la posibilidad de construir otros “lugares” o “contextos” que permitan conectar al ciudadano con esas instituciones tradicionalmente asociadas a la creación artística contemporánea. La palabra clave en torno a la que gravitan todas ellas es “Participación” pero “¿De qué hablamos cuando hablamos de participación?”. Hemos elaborado una serie de consideraciones que resumen muchos de nuestros aciertos, fracasos, frustraciones y recomendaciones en torno a la búsqueda de participación en torno a espacios de creación. No hablamos de sacar el museo a la calle ni de arrastrar a la gente en masa al museo. Se trata de construir colectivamente otro tipo de espacios, físicos y relacionales, en las fisuras, en los límites donde operan unos y otros.

#LA IMPORTANCIA DEL TIEMPO EN LA PARTICIPACIÓN. EVENTOS VS PROYECTOS DE LARGA DURACIÓN.

Es importante diferenciar los proyectos participativos en función de su duración, pudiendo así equilibrar sus objetivos y su impacto en una comunidad concreta. Muchas de las frustraciones en procesos participativos se generan por no tener una concepción adecuada del tiempo. Los eventos suelen producir efectos impactantes y multitudinarios pero poco vinculados con una comunidad concreta. Los proyectos de larga duración pierden impacto visual y conceptual para acercarse a posiciones pedagógicas más relacionadas con la pequeña escala y la identificación comunitaria. Un equilibrio entre ambas es fundamental a la hora de buscar esos nuevos lugares de encuentro en torno a cómo participar en los procesos de creación.

#¿QUÉ OCURRE CUANDO NADIE QUIERE PARTICIPAR?

La participación aparece en muchos proyectos como una etiqueta fundamental y no como un objetivo real. Es difícil que puedan gestarse proyectos participativos sin un equipo de intermediación que realice un trabajo de campo y un acercamiento a los agentes ciudadanos previo a los procesos de co-diseño y construcción colectiva de una propuesta. Siempre que hemos participado en proyectos en la que esta mediación no es una parte importante del proceso, la participación ha sido impostada, malinterpretada e incluso inexistente, generando una reacción de rechazo contraria al objetivo de identificación e implicación de una comunidad con la institución que lo promueve.

#GESTIONANDO LA DIFERENCIA. BUSCANDO LENGUAJES COMUNES.

Abrir a un público generalista procesos reservados a una élite concreta exige la construcción de un lenguaje o lenguajes comunes, una especie de híbrido orgánico que nos permita gestionar la diferencia. Normalmente utilizamos nuestra posición privilegiada para “introducir” y no para “mezclar”. Es importante que esa gestión incorpore contextos, tradiciones, expresiones o rituales de ambas partes para terminar construyendo algo nuevo y desconocido.





LA IMPORTANCIA DE LA EVALUACIÓN.

La mayor parte de las veces, los procesos participativos consumen sus recursos y energías en el proceso y la acción reservando muy poco para la valoración posterior. La evaluación de los procesos públicos es una asignatura pendiente y necesaria, un elemento clave para la reformulación, diseño y construcción de proyectos más ambiciosos en torno a la participación.

LA IMPORTANCIA DE LA METODOLOGÍA.

Existe una interpretación metodológica muy interesada en generar manuales de instrucciones de cada una de las acciones que desarrollamos en proyectos participativos. La disección y taxonomía del proceso se convierte en una obsesión que puede llegar a acaparar incluso más carga de trabajo que el desarrollo del co-diseño en sí. De esta manera esos procesos quedan perfectamente documentados pero casi nunca son de nuevo utilizados por otros agentes que afrontan procesos similares. Quizá por una falta de plataformas comunes o por una obsesión por la originalidad del método, pero miles de catálogos de instrucciones se pierden en una vorágine de aclaraciones y dibujos explicativos pero no de consulta. La metodología resulta un residuo inerte y no un recurso orgánico que pueda ser actualizado por nuevos agentes que se incorporen a los retos comunes a través de otros procesos.

LA IMPORTANCIA DE LA AUTONOMÍA.

Uno de los objetivos de la mayor parte de procesos participativos asociados con la creación contemporánea tiene relación con la búsqueda de posibles futuros autónomos asociados a los agentes implicados. Muchas veces esos procesos aparecen vinculados a becas, ayudas o eventos que tienen poca capacidad de generar un desarrollo que pueda tener vida más allá de ese contexto de excepción. La autonomía sólo se consigue con recursos pedagógicos que vayan más allá de la temporalidad materialista del evento. El paso del evento al día a día es crucial y sólo puede desarrollarse a través de procesos que adquieran con el tiempo una total vinculación pero a la vez autonomía de las instituciones promotoras.

LA IMPORTANCIA DE LA GESTIÓN.

Muchos procesos participativos se gestan en contextos de excepción normativa. Aprovechar esta falta de regulación asociada a procesos artísticos resulta muy interesante para la experimentación pero supone un freno para la escalabilidad de dichas acciones. Al quedar relegadas a esos contextos singulares, los procesos no tienen un mayor impacto social por resultar casi imposible su reproducción, reactivación o reformulación en entornos “normales”. En ese sentido es importante incidir en cómo dichos proyectos pueden ayudar a reformular los estándares normativos y de gestión de la realidad que nos rodea. El cambio en la gestión de protocolos públicos es uno de los mayores retos para construir entornos de creación artística más inclusivos y participados.

LA IMPORTANCIA DE LA GENTE... LA RED.

La xarxa és fonamental per a desenvolupar nous llocs de trobada entre institució i ciutadania. Més enllà de les energies i els recursos, aquests dispositius d'intercanvi sempre estan elaborats, dirigits, accionats, utilitzats ... per persones. Qualsevol “trobada” que potencii la xarxa és un gran pas per a la cerca d'aquests llocs “altres”, tan necessaris per a repensar el paper social del Museu a la creació contemporània.

Imagen 01. MANIFESTA12 Palermo Education Hub. Proceso colaborativo para la transformación de un autobús urbano en herramienta de apoyo para el proyecto educativo asociado a la biennial de arte MANIFESTA12 Palermo. Imagen 02. MANIFESTA12 Palermo Education Hub. El Education Hub en pleno uso por las calles de Palermo.

De què parlem quan parlem de participació?

CARMELO RODRÍGUEZ

Dr. Arquitecte, co-fundador de
PKMN Architectures i ENORME Studio



‘El rock and roll ha suposat la possibilitat de recuperar l’ús de la música per a la quotidianitat i oferir a les classes treballadores de tot el món la possibilitat d’experimentar, d’incidir en la transformació del seu mitjà, cosa que abans estava exclusivament reservada a les elits (...).

(...) estem mirant de construir aparells o dispositius que puguin generar una energia i comunicar-la a l’exterior, i això només es pot fer col·lectivament.’

Extracte de l’entrevista a Santiago Auserón al programa de TV1 **Fin de Siglo**, (el 9 d’Octubre de 1985), presentat per Pablo Lizcano.



Sembla que els museus necessiten una mica de rock and roll. La democratització de les eines i els espais del rock van resultar en una explosió d’energia creativa ciutadana sense precedents en la música. Els museus afronten ara un repte semblant, convertits en reduïdes, moltes vegades aïllats del ciutadà del carrer, que intenten no perdre les seves últimes connexions amb una societat que sembla mirar cap a un altre costat per fer ús d’aquesta energia creativa reactiva.

Com a ENORME Studio hem tingut la sort de participar en diverses iniciatives públiques i privades que experimenten amb la possibilitat de construir altres “llocs” o “contextos” que permetin connectar el ciutadà amb aquestes institucions tradicionalment associades a la creació artística contemporània. La paraula clau al voltant de la qual graviten totes elles és “Participació” però “De què parlem quan parlem de participació?”. Hem elaborat un seguit de consideracions que resumeixen molts dels nostres encerts, fracassos, frustracions i recomanacions al voltant de la recerca de participació entorn dels espais de creació. No parlem de treure el museu al carrer ni d’arrossegar a la gent en massa al museu. Es tracta de construir col·lectivament un altre tipus d’espais, físics i relacionals, en les fissures, en els límits on operen uns i altres.

#LA IMPORTÀNCIA DEL TEMPS EN LA PARTICIPACIÓN. ESDEVENIMENTS VS PROJECTES DE LLARGA DURADA.

És important diferenciar els projectes participatius en funció de la seva durada, podent així equilibrar els seus objectius i el seu impacte en una comunitat concreta. Moltes de les frustracions en processos participatius es generen per no tenir una concepció adequada del temps. Els esdeveniments solen produir efectes impactants i multitudinaris però poc vinculats amb una comunitat concreta. Els projectes de llarga durada perden impacte visual i conceptual per a acostar-se a posicions pedagògiques més relacionades amb la petita escala i la identificació comunitària. Un equilibri entre ambdues és fonamental a l’hora de buscar aquests nous llocs de trobada al voltant de com participar en els processos de creació.

#QUÈ PASSA QUAN NINGÚ VOL PARTICIPAR?

La participació apareix en molts projectes com una etiqueta fonamental i no com un objectiu real. És difícil que es puguin gestar projectes participatius sense un equip d’intermediació que realitzi un treball de camp i un acostament als agents ciutadans previ als processos de co-disseny i construcció col·lectiva d’una proposta. Sempre que hem participat en projectes en què aquesta mediació no és una part important del procés, la participació ha estat impostada, mal interpretada i fins i tot inexistente, generant una reacció de rebuig contrària a l’objectiu d’identificació i implicació d’una comunitat amb la institució que el promou.

#GESTIONANT LA DIFERÈNCIA. CERCANT LLENGUATGES COMUNS.

Obrir a un públic generalista processos reservats a una elit concreta exigeix la construcció d’un llenguatge o llenguatges comuns, una espècie d’hibrid orgànic que ens permeti gestionar la diferència. Normalment utilitzem la nostra posició privilegiada per a “introduir” i no per a “barrejar”. És important que aquesta gestió incorpori contextos, tradicions, expressions o rituals d’ambdues parts per acabar construint alguna cosa nova i desconeguda.



LA IMPORTÀNCIA DE L'AVUACIÓ.

La majoria de vegades, els processos participatius consumeixen els seus recursos i energies en el procés i l'acció reservant molt poc per a la valoració posterior. L'avaluació dels processos públics és una assignatura pendent i necessària, un element clau per a la reformulació, disseny i construcció de projectes més ambiciosos entorn de la participació.

LA IMPORTÀNCIA DE LA METODOLOGIA.

Hi ha una interpretació metodològica molt interessada en generar manuals d'instruccions de cadascuna de les accions que desenvolupem en projectes participatius. La dissecció i taxonomia del procés es converteix en una obsessió que pot arribar a acaparar fins i tot més càrrega de treball que el desenvolupament del co-disseny en si. D'aquesta manera aquests processos queden perfectament documentats però gairebé mai són novament utilitzats per altres agents que afronten processos similars. Potser per una manca de plataformes comuns o per una obsessió per l'originalitat del mètode, però milers de catàlegs d'instruccions es perden en una voràgine d'aclariments i dibuixos explicatius però no de consulta. La metodologia resulta un residu inert i no un recurs orgànic que pugui ser actualitzat per nous agents que s'incorporen als reptes comuns a través d'altres processos.

LA IMPORTÀNCIA DE L'AUTONOMIA.

Un dels objectius de la major part de processos participatius associats amb la creació contemporània té relació amb la recerca de possibles futurs autònoms associats als agents implicats. Moltes vegades aquests processos apareixen vinculats a beques, ajuts o esdeveniments que tenen poca capacitat per a generar un desenvolupament que pugui tenir vida més enllà d'aquest context d'excepció. L'autonomia només s'aconsegueix amb recursos pedagògics que vagin més enllà de la temporalitat materialista de l'esdeveniment. El pas de l'esdeveniment al dia a dia és crucial i només pot desenvolupar-se a través de processos que adquireixin amb el temps una total vinculació però alhora autonomia envers les institucions promotores.

LA IMPORTÀNCIA DE LA GESTIÓ.

Molts processos participatius són gestats en contextos d'excepció normativa. Aprofitar aquesta manca de regulació associada a processos artístics resulta molt interessant per a l'experimentació però suposa un fre per a l'escalabilitat d'aquestes accions. En quedar relegades a aquests contextos singulars, els processos no tenen un impacte social major perquè resulta gairebé impossible la seva reproducció, reactivació o reformulació en entorns "normals". En aquest sentit és important incidir en com aquests projectes poden ajudar a reformular els estàndards normatius i de gestió de la realitat que ens envolta. El canvi en la gestió de protocols públics és un dels majors reptes per a construir entorns de creació artística més inclusius i participats.

LA IMPORTÀNCIA DE LA GENT... LA XARXA.

La red es fundamental para desarrollar nuevos lugares de encuentro entre institución y ciudadanía. Más allá de las

energías y los recursos, esos dispositivos de intercambio siempre están elaborados, dirigidos, accionados, utilizados... por personas. Cualquier "encuentro" que potencie la red es un gran paso para la búsqueda de esos lugares "otros", tan necesarios para repensar el papel social del Museo en la creación contemporánea.

Imatge 01. MANIFESTA12 Palermo Education Hub. Procés col·laboratiu per a la transformació d'un autobús urbà en eina de suport per al projecte educatiu associat a la biennial d'art MANIFESTA12 Palermo. Imatge 02. MANIFESTA12 Palermo Education Hub. L'Education Hub en ple ús pels carrers de Palerm.

De què parlem quan parlem de participació? / Carmelo Rodríguez



Aproximaciones al espacio del arte desde el teatro

GUILLEM ALOY

Arquitecto

1.

Me gustaría aproximarme al espacio del arte desde el teatro. Más concretamente sobre la reflexión que a lo largo del siglo XX se ha desarrollado sobre el lugar del teatro. Para así, quizás, establecer lazos en común y sugerir algunas definiciones sobre el lugar del arte en el siglo XXI. Son aproximaciones que pretenden abrir un debate sobre el lugar del arte desde la mirada arquitectónica.

Adelanto una posible visión que me gustaría desarrollar: la paulatina transformación de los museos en escenarios, ya que una de las primeras hipótesis a debatir sería sobre el territorio compartido en la creación artística contemporánea que pueden tener estas dos instituciones históricas tanto para la creación como para la exhibición. Dicho de otra manera, una arquitectura que sea a la vez *museo y teatro*; un espacio arquitectónico entre el archivo, la performance y la instalación; un espacio de exhibición y de encuentro.

Una posible definición del museo tradicional sería el lugar donde se custodia y se preserva del paso del tiempo algunos objetos seleccionados —obras de arte—, donde algunos de ellos son exhibidos para su estudio o contemplación mientras que muchos otros se depositan en sus almacenes o archivos. En cambio, en su definición tradicional, el teatro no dispone de ningún archivo donde almacenar “las obras” en vivo y su arquitectura se podría definir con una paradójica definición: puede ser cualquier espacio imaginable excepto el espacio que es en realidad ya que, si lo fuera, el teatro dejaría de ser teatro¹.

En el siglo XIX el teatro llegó a establecer una clara configuración espacial, tanto arquitectónica como escenográfica: el modelo conocido como teatro a la italiana, con una clara dualidad entre el escenario y la platea. Entrado el siglo XX, la constante tensión entre la separación del público y la escena, así como los cambios sociales del teatro, fueron transformando el edificio teatral, surgiendo espacios donde se establecían nuevas relaciones entre espectáculo y público².

2.

En el origen de este comentario sobre el espacio del arte se encuentra un seminario en la Sorbonne de 1948 que reunió a intelectuales, creadores y arquitectos a debatir sobre el lugar del teatro. Se publicó posteriormente con el título de *Architecture et dramaturgie* y contó con la participación de Le Corbusier, que a mi entender, empezó su ponencia expresando su respeto por el mundo del teatro indicando que no tenía ninguna autoridad en materia de teatro y que desconocía el tema en profundidad

a, una segunda parte, en el debate posterior, donde con una figura altamente retórica, descubre una definición del espacio del teatro que le acompañará a partir de entonces y sintetizará en sus *oeuvres complètes*: *La Boîte-à-Miracles*.

«...el verdadero constructor, el arquitecto, puede concebir los edificios que os serán de la mayor utilidad, ya que posee en su mayor grado el conocimiento de los volúmenes.

» Puede, de hecho, crear una caja mágica que encierre todo cuanto podáis desear. Desde la puesta en juego de la “Caja de Milagros”, escenario y actores se materializan; la “Caja de los Milagros” es un cubo; con ella están dadas todas las cosas necesarias para la fabricación de milagros, levitación, manipulación, distracción, etc. » El interior del cubo está vacío, pero nuestro espíritu inventivo lo rellenará con todos vuestros ensueños, al modo de las representaciones de la antigua “Comedia del arte”»³

A partir de la Boîte-a-Miracles se desprenden otras definiciones de espacio escénico como la de límite y la de templo, tal como lo definió Eugenio Trias⁴: «Todo templo es una demarcación: un recorte mediante el cual se deslinda un espacio despejado la que se asigna carácter sagrado». Es un espacio delimitado, un “espacio otro” de la realidad, pero que valida un objeto cotidiano a la categoría de experiencia artística.

Por lo tanto, el espacio del teatro podría ser un espacio vacío, tal como no sólo lo describió Le Corbusier, sino también Peter Brook: «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral»⁵. Pero este es un espacio lleno de significado y también puede ser entendido como un refugio. En el artículo «El abrigo o el edificio» de finales de los años 70, Antoine Vitez supo captar la doble condición que puede asumir la arquitectura teatral, bien el edificio, «*sparfait outils techniques*», más o menos monumental, un signo elocuente que busca distinguirse, o bien de refugio que abriga la actividad teatral. Vitez, director, actor, pedagogo de teatro francés, instalado entonces en un antiguo granero de la población d'Irivy, repasando la experiencia de la intervención arquitectónica en aquel espacio, confesaba:

«si j'avais été plus lucide, plus attentif, plus intelligent (ou sens propre), j'aurais demandé un aménagement minimal de la grange. A la place de la transformation en un joli théâtre, j'aurais imposé l'utilisation brute». [Vitez se lamentaba] «Nous normalisons un lieu qui avait un intérêt en soi. Nous avions un abri, nous élevons un édifice. Le distingue a son importance. Finalement, il n'y a que deux types de théâtre, l'abri et l'édifice. Dans l'abri on peut s'inventer des espaces loïsibles, tandis que l'édifice impose d'emblée une mise en scène.»⁶.

Hans-Thies Lehmann, en el 1999, propuso una nueva lectura del espacio escénico diferenciándolo del espacio dramático, y por lo tanto simbólico, es decir, el espacio del teatro tradicional. El espacio postdramático es el espacio performativo donde el mensaje, el texto, no es lo más importante sino la experiencia compartida, vivida. El espacio postdramático sería aquel espacio donde se reduce al mínimo la distancia entre el espectador y el actor: «to such extent that the physical and physiological proximity





(breath, sweat, panting, movement of the musculature, cramp, gaze) masks the mental significations». El teatro se convierte en un momento “de energías compartidas” y no de transmisión de signos. Es el espacio donde la frontera entre realidad y ficción es más ambigua.⁷

3.

Pero son Boris Groys y Mark Cousin, reconocidos profesores y pensadores actuales, que recientemente y explícitamente han planteado la relación entre la arquitectura del museo y la del teatro. Mark Cousin, por ejemplo, en su seminario en la *Architectural Association* denominado “Escenografía”, donde es definida más allá del escenario teatral para abarcar todos los dispositivos que median entre el arte y el espectador. Boris Groys sintetiza esta relación en su artículo *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk*⁸ donde el mismo título ya nos introduce a la definición del museo: como archivo y como ‘obra de arte total’; donde el museo ha dejado de acoger ‘atemporalmente’ objetos rescatados del paso del tiempo en salas permanentes – *the museum not as a storage place for artworks*–, a establecer relaciones temporales entre arte y público, donde el “proyecto curatorial” prevalece – *but rather as a stage for the flow of art events*–. Espacios que acogen conferencias, lecturas, proyecciones, conciertos, visitas guiadas, seminarios, entre otros. Son arquitecturas consolidadas donde reunir a espectadores y visitantes en un mismo lugar, en un mismo tiempo, para experimentar una obra artística. Espacios donde no existe diferenciación entre el escenario y el auditorio, el público está inmerso en el proyecto artístico y curatorial formando parte del mismo.

Como decía, un espacio otro, simbólico, un templo, un refugio, un abrigo, un espacio vacío, un monumento y una *Boîte-à-Miracles*, podrían ser algunas definiciones del lugar del arte. Unas arquitecturas no sólo de la representación y de la creación, sino también de acogida del público y del proyecto curatorial. Unos espacios de encuentro donde, sin confundirse, el arte y la vida se acercan. Un «perfecto instrumento técnico» que puede evocar más de un espacio en sí mismo donde abrigar «un hombre que camina mientras otro lo observa».

- Nota 01. COUSIN, Mark. Scenography. Seminario en la Architectural Association, Londres. De 1 a 22 de noviembre de 2013. Consultado el 19 de noviembre de 2018: <https://www.aaschool.ac.uk//VIDEO/lecture.php?ID=2245>
- Nota 02. CRAIG, Edward Gordon. Para un nuevo teatro. 1913
- Nota 03. LE CORBUSIER. Oeuvre complète 1957-1965. Zurich: Les Editions d'Architecture Zurich / Edition Girsberger, 1965, p. 170.
- Nota 04. TRIAS, Eugenio. «El templo». En: Piedad Soláns (ed. i coord.). Pensar, Construir, Habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca y COAIB, 2000, p. 193-201.
- Nota 05. BROOK, Peter. El espacio vacío. Arte y técnica del teatro. Traducción del inglés de Ramón Gil Novales. Edición original: The Empty Space (1968). Barcelona: Grupo 62, 1997. «Yet when we talk about theatre this is not quite what we mean. Red curtains, spotlights, blank verse, laughter, darkness, these are all confusedly superimposed in a messy image covered by one all-purpose word. We talk of the cinema killing the theatre, and in that phrase, we refer to the theatre as it was when the cinema was born, a theatre of box office, foyer, tip-up seats, footlights, scene changes, intervals, music, as though the theatre was by very definition these and little more.»
- Nota 06. VITEZ, Antoine. «L'abri ou l'édifice». L'architecture d'aujourd'hui núm. 199. Paris: Groupe Expansion, 1978, p. 24-25.
- Nota 07. LEHMANN, Hans-Thies. «Space. Dramatic and postdramatic space». En: Postdramatic Theatre. Traducción del alemán de Karen Jürs-Munby. Edición original: Postdramatisches Theater (1999). New York: Routledge, 2006, p. 150.
- Nota 08. GROYS, Boris. «Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk». E-Flux Journal núm.50, diciembre, 2013.



Aproximacions a l'espai de l'art des del teatre

GUILLEM ALOY

Arquitecte

1.

M'agradaria aproximar-me a l'espai de l'art des del teatre. Més concretament sobre la reflexió que al llarg del segle XX s'ha desenvolupat sobre el lloc del teatre. Per a així, potser, establir llaços comuns i suggerir algunes definicions sobre el lloc de l'art al segle XXI. Són aproximacions que pretenen obrir un debat sobre el lloc de l'art des de la mirada arquitectònica.

Avanço una possible visió que m'agradaria desenvolupar: la gradual transformació dels museus en escenaris, ja que una de les primeres hipòtesis a debatre seria sobre el territori compartit en la creació artística contemporània que poden tenir aquestes dues institucions històriques tant per a la creació com per a l'exhibició. Dit d'una altra manera, una arquitectura que sigui alhora museu i teatre; un espai arquitectònic entre l'arxiu, la performance i la instal·lació; un espai d'exhibició i de trobada.

Una possible definició del museu tradicional seria el lloc on es custodien i es preserven del pas del temps alguns objectes seleccionats -obres d'art-, on alguns d'ells són exhibits per al seu estudi o contemplació mentre que molts altres es disposen en els seus magatzems o arxius. En canvi, en la seva definició tradicional, el teatre no disposa de cap arxiu on emmagatzemar "les obres" en viu i la seva arquitectura es podria definir amb una paradoxal definició: pot ser qualsevol espai imaginable excepte l'espai que és en realitat ja que, si ho fos, el teatre deixaria de ser teatre.¹

Al segle XIX el teatre va arribar a establir una clara configuració espacial, tant arquitectònica com escenogràfica: el model conegut com a teatre a la italiana, amb una clara dualitat entre l'escenari i la platea. Entrat el segle XX, la constant tensió entre la separació del públic i l'escena, així com els canvis socials del teatre, van anar transformant l'edifici teatral, sorgint espais on s'establien noves relacions entre espectacle i públic.²

2.

En l'origen d'aquest comentari sobre l'espai de l'art trobem un seminari a la Sorbonne de 1948 que va reunir intel·lectuals, creadors i arquitectes a debatre sobre el lloc del teatre. Es va publicar posteriorment amb el títol de *Architecture et dramaturgie* i va comptar amb la participació de Le Corbusier, que al meu entendre, va començar la seva ponència expressant el seu respecte pel món del teatre indicant que no tenia cap autoritat en matèria de teatre i que desconeixia el tema en profunditat a, una segona part, al debat posterior, on amb una figura altament retòrica, descobreix una

definició de l'espai del teatre que l'acompanyarà a partir de llavors i sintetitzarà en les seves *oeuvres complètes*: *La Boîte-à-Miracles*.

«...el véritable constructeur, l'architecte, peut concevoir les édifices que nous serons de la plus grande utilité, ja que possède en le son plus grand le développement des volumes.

» Pot, de fet, crear una caixa màgica que tanqui tot el que puguen desitjar. Des de la posada en joc de la "Caixa de Miracles", escenari i actors es materialitzen; la "Caixa dels Miracles" és una galleda; amb ella són donades totes les coses necessàries per a la fabricació de miracles, levitació, manipulació, distracció, etc.

» L'interior del cub està buit, però el vostre esperit inventiu l'omplirà amb tots els vostres somnis, a la manera de les representacions de l'antiga "Comèdia de l'art"»³

A partir de la Boîte-à-Miracles es desprenen altres definicions d'espai escènic com la de limit i la de temple, tal i com el va definir Eugenio Trias⁴: *«Tot temple és una demarcació: un retallat mitjançant el qual es delimita un espai buidat al qual s'assigna caràcter sagrat»*. És un espai delimitat, un "espai altre" de la realitat, però que valida un objecte quotidià a la categoria d'experiència artística.

Per tant, l'espai del teatre podria ser un espai buit, tal i com el va descriure no només Le Corbusier, sinó també Peter Brook: *«Puc prendre qualsevol espai buit i anomenar-lo escenari nu. Un home camina per aquest espai buit mentre un altre l'observa, i això és tot el que es necessita per a realitzar un acte teatral»*⁵. Però aquest és un espai ple de significat i també pot ser entès com un refugi. En l'article «L'abric o l'edifici» de finals dels anys 70, Antoine Vitez va saber captar la doble condició que pot assumir l'arquitectura teatral, bé d'edifici, *«parfait outils techniques»*, més o menys monumental, un signe eloqüent que cerca distingir-se, o bé de refugi que abriga l'activitat teatral. Vitez, director, actor, pedagog de teatre francès, instal·lat llavors en un antic graner de la població d'Irvy, repassant l'experiència de la intervenció arquitectònica en aquell espai, confessava:

«si j'avais été plus lucide, plus attentif, plus intelligent (ou sens propre), j'aurais demandé un aménagement minimal de la grange. A la place de la transformation en un joli théâtre, j'aurais imposé l'utilisation brute». [Vitez se lamentaba] «Nous normalisons un lieu qui avait un intérêt en soi. Nous avions un abri, nous élevons un édifice. Le distinguo a son importance. Finalement, il n'y a que deux types de théâtre, l'abri et l'édifice. Dans l'abri on peut s'inventer des espaces loïsibles, tandis que l'édifice impose d'emblée une mise en scène.»⁶

Hans-Thies Lehmann, al 1999, va proposar una nova lectura de l'espai escènic diferenciant l'espai dramàtic, i per tant simbòlic, és a dir, l'espai del teatre tradicional. L'espai postdramàtic és l'espai performatiu on el missatge, el text, no és el més important sinó l'experiència compartida, viscuda. L'espai postdramàtic seria aquell espai on es redueix al mínim la distància entre l'espectador i l'actor: *«to such extent that the physical and physiological proximity (breath, sweat, panting, movement of the musculature, cramp, gaze) masks the mental significations»*. El teatre es converteix en un moment *«d'énergies partagées»* i no de transmissió de signes. És l'espai on la frontera





entre realitat i ficció és més ambigua.⁷

3.

Però són Boris Groys i Mark Cousin, reconeguts professors i pensadors actuals, que recentment i explícitament han plantejat la relació entre l'arquitectura del museu i la del teatre. Mark Cousin, per exemple, al seu seminari a l'*Architectural Association* denominat "Escenografia", on és definida més enllà de l'escenari teatral per a abastar tots els dispositius que hi ha entre l'art i l'espectador. Boris Groys sintetitza aquesta relació en el seu article *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk*⁸ on el mateix títol ja ens introdueix a la definició del museu: com arxiu i com a 'obra d'art total'; on el museu ha deixat d'acollir 'atemporalment' objectes rescatats del pas del temps en sales permanents – *the museum not as a storage place for artworks* –, a establir relacions temporals entre art i públic, on el "projecte curatorial" preval – *but rather as a stage for the flow of art events*–. Espais que acullen conferències, lectures, projeccions, concerts, visites guiades, seminaris, entre d'altres. Són architectures consolidades on es reuneixen espectadors i visitants en un mateix lloc, en un mateix temps, per a experimentar una obra artística. Espais on no hi ha diferenciació entre escenari i auditori, el públic està immers en el projecte artístic i curatorial formant part del mateix.

Como deia, un espai altre, simbòlic, un temple, un refugi, un abric, un espai buit, un monument i una *Boîte-à-Miracles*, podrien ser algunes definicions del lloc de l'art. Unes architectures no només de la representació i de la creació, sinó també d'acollida del públic i del projecte curatorial. Uns espais de trobada on, sense confondre, l'art i la vida s'acosten. Un «perfecte instrument tècnic» que pot evocar més d'un espai en si mateix on abrigar «un home que camina mentre un altre l'observa».

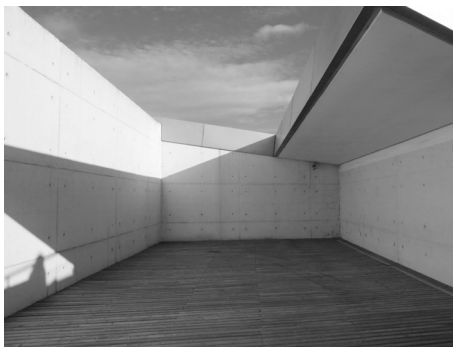
- Nota 01. COUSIN, Mark. Scenography. Seminari a l'Architectural Association, Londres. De l'1 al 22 de novembre de 2013. Consultado el 19 de noviembre de 2018: <https://www.aaschool.ac.uk//VIDEO/lecture.php?ID=2245>
- Nota 02. CRAIG, Edward Gordon. Para un nuevo teatro. 1913
- Nota 03. LE CORBUSIER. Oeuvre complète 1957-1965. Zurich: Les Editions d'Architecture Zurich / Edition Girsberger, 1965, p. 170.
- Nota 04. TRIAS, Eugenio. «El templo». En: Piedad Soláns (ed. i coord.). Pensar, Construir, Habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca y COAIB, 2000, p. 193-201.
- Nota 05. BROOK, Peter. El espacio vacío. Arte y técnica del teatro. Traducción del inglés de Ramón Gil Novales. Edición original: The Empty Space (1968). Barcelona: Grupo 62, 1997. «Yet when we talk about theatre this is not quite what we mean. Red curtains, spotlights, blank verse, laughter, darkness, these are all confusedly superimposed in a messy image covered by one all-purpose word. We talk of the cinema killing the theatre, and in that phrase, we refer to the theatre as it was when the cinema was born, a theatre of box office, foyer, tip-up seats, footlights, scene changes, intervals, music, as though the theatre was by very definition these and little more.»
- Nota 06. VITEZ, Antoine. «L'abri ou l'édifice». L'architecture d'aujourd'hui núm. 199. Paris: Groupe Expansion, 1978, p. 24-25.
- Nota 07. LEHMANN, Hans-Thies. «Space. Dramatic and postdramatic space». En: Postdramatic Theatre. Traducción del alemán de Karen Jürs-Munby. Edición original: Postdramatisches Theater (1999). New York: Routledge, 2006, p. 150.
- Nota 08. GROYS, Boris. «Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk». E-Flux Journal núm.50, diciembre, 2013.



El museo como lugar de producción educativa. El *Espai Educatiu Guillem Cifre de Colonya*. Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Mallorca

JUANA CANET ROSSELLÓ
Arquitecta

El museo como lugar de producción educativa. El *Espai Educatiu Guillem Cifre de Colonya*. Museo Es Baluard, Mallorca / Juana Canet Rosselló



“Esta tierra de nadie que es hoy el Museo, aspira a convertirse en catalizador de un territorio común, y ello solo puede llevarse a cabo concibiéndose a sí mismo como un espacio de educación, sabiendo que el museo no enseña, sino que en él se puede aprender”. Esta cita del proyecto *Pedagogías del Museo Reina Sofía* describe bien una ambición ineludible del museo; más allá de su misión como archivo de la memoria colectiva, como lugar para la investigación historiográfica y artística o como espacio para la producción plástica. La importancia de esta misión educativa ha ido creciendo, y se ha hecho más democrática, abierta e inclusiva, con el objeto de conectar con otros ciudadanos y otros grupos sociales que antes quedaban excluidos del ámbito de la cultura. Los museos han desarrollado para ello “proyectos educativos centrados en la investigación y en la creación de conocimiento mediante acciones, actividades, programas y laboratorios” como menciona el proyecto *Educa Thyssen*. Todos sabemos de la importancia que tienen estos proyectos y del esfuerzo que hacen los museos, desarrollado programas de actividades para familias, para niños, jóvenes, o mayores, para grupos

escolares o universitarios, así como para otras organizaciones locales y globales.

Es Baluard Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma, en colaboración con el Colegio de Arquitectos de las Islas Baleares -COAIB-, publicó en diciembre del 2014 la convocatoria de un taller sobre la *Arquitectura efímera y espacios culturales*, con el objetivo de construir un espacio educativo para el propio Museo. Finalmente, la dirección del taller fue encargada a los arquitectos Nerea Calvillo y Andrés Jaque. Juana Canet, también arquitecta, fue designada por el COAIB para la coordinación del trabajo de campo con los participantes en el taller y con los agentes locales, y Eva Cifre coordinó desde el Museo el proyecto con su equipo educativo. Participaron once personas, que trabajaron entre diciembre del 2014 y abril del siguiente año en el diseño y la construcción de un espacio educativo en la sede del Museo.

Es Baluard tiene un área de desarrollo educativo y formación y lleva desarrollando un proyecto educativo desde hace más de quince años, pero lo hacía siempre sin espacio específico para ello. Los primeros años utilizó el espacio de *s'Intermedi*. Un vestíbulo amplio que hace de transición entre una de las salas expositivas y el acceso a la Sala del Aljibe, donde el taller se montaba y desmontaba sucesivamente. Después, en el año 2009, se compartimentó el auditorio y se adecuó una parte como espacio educativo. Era obvio que el Museo necesitaba un lugar propio para el espacio educativo. El objetivo del taller no podría ser más apropiado. Se trataba, entonces, de encontrar el modo y el lugar para que dicho espacio tuviera todo el sentido para el Museo.

El taller *Arquitectura efímera y espacios culturales* se estructuró en dos fases. La primera, especulativa y *online*, comenzó diciembre de 2014 con una conferencia pública de Calvillo y Jaque y con una reunión informativa con los participantes en el taller. En esta primera fase se definieron las tareas de investigación sobre el espacio del Museo y los posibles materiales de construcción para realizar el espacio. La segunda fase fue un periodo muy intensivo de solo cinco días -entre 7 y el 11 de abril del 2015- para la producción y construcción del espacio. Aunque los recursos materiales disponibles eran escasos para la construcción de un espacio público en un museo, fueron, sin embargo, suficientes para levantar un artefacto efímero que pudiera servir al objetivo. La *Fundació Guillem Cifre de Colonya*, patrocinador principal del Museo, que gestiona la Obra Benéfica y Social de la Caixa de Pollença, donó seis mil euros y otros tres mil fueron donados en materiales y servicios por las empresas: Rosendo Ramón, Poraxa, Huguet y Bconnected.

En la primera fase se analizó el edificio y los directores del taller se entrevistaron con todas las personas del Museo que iban a interactuar con el espacio. Lo hicieron con quienes tendrían un contacto más directo, como la dirección del Museo y el equipo del Espacio educativo, pero también con el personal de taquillas, de seguridad, limpieza y mantenimiento del edificio. Al tiempo, los participantes en el taller se organizaron en cinco grupos para analizar otros tantos temas en el Museo:





los recorridos interiores, los accesos, los filtros entre los espacios, los dispositivos de creación de atmósferas y los materiales. Cada grupo, además, estudió diferentes elementos y materiales con los que poder construir el espacio, obteniendo una información clave de cada uno de ellos, como es el tamaño, el color o la textura, el precio, los suministradores, los plazos de entrega y la disponibilidad.

La dirección del Museo, asesorada por los directores del taller, seleccionó un lugar en el nivel inferior de las terrazas exteriores del edificio, contiguo a la salida desde el interior de la rampa del museo. Se trataba de un lugar vacante, sin uso, configurado con un pavimento de tarima de madera, tres muros de hormigón y un voladizo que permitiría proteger del viento y parcialmente de la lluvia el nuevo espacio. El espacio educativo propuesto en el taller sería un espacio exterior, cubierto y cerrado.



La segunda fase comenzó en abril sin un proyecto bien definido del espacio que se pensaba construir. El proyecto consistía en cubrir aquel lugar vacante con un sistema estandarizado y prefabricado. Parecía la mejor solución, ya que el tiempo de montaje era muy escaso, – solo cinco días –, los recursos económicos muy limitados y la experiencia constructiva de los participantes en el taller muy débil. Además, estos sistemas prefabricados podían ofrecer fiabilidad constructiva y estructural, se montan con rapidez, son baratos y tienen unas dimensiones flexibles que los hacen fácilmente adaptables al espacio disponible. Se compraron dos estructuras de carpa y sus respectivas lonas, se montaron y se estudió in situ cuál podía ser la relación con los muros de hormigón existentes. Se ensamblaron las dos estructuras entre sí, se eliminaron los soportes y se utilizaron los latiguillos de los muros para suspender la estructura mediante cables de acero. Se generaba así un único espacio. Su posición liberaba una superficie de la terraza en su parte frontal y otra en la parte posterior. Ambos, el frontal y el trasero, permitían obtener luz natural y a través de la lona de la cubierta entraba una luz difusa.

En la fachada principal del espacio se instalaron tres estructuras ligeras de invernaderos que generaban, a su vez, tres espacios independientes. El primero serviría como acceso y los dos restantes se diseñaron como pequeñas salas independientes. La fachada trasera se cerró con lamas de plástico que al solaparse dejaban el espacio

estanco. La pared trasera del muro de hormigón se revistió con un mural de baldosas hidráulicas que aportaron al espacio cierto carácter doméstico. El espacio se dotó con mobiliario, móvil y plegable, mesas y bancos y estanterías para el almacenamiento, y se construyó un carrito para el transporte del material. En los espacios exteriores se plantaron, en macetas, buganvillas y limoneros.



A finales de abril del 2015 una fuerte tormenta de granizo, que produjo algunos incidentes en la isla, rompió la lona de la cubierta del espacio. Fue necesario entonces desmontar los invernaderos, también dañados, y se dejaron las lonas. El espacio se siguió empleando en los meses más templados y después se desmontó toda la estructura sustituyéndose por una lona tensada más resistente. A pesar de que la instalación inicial del taller fue finalmente completamente desmontada, sin embargo, su propuesta supuso la apropiación de un lugar exterior en gran medida residual y siempre vacante como espacio educativo. El taller, que había sido originalmente ideado como un encuentro creativo y productivo, fue también una reflexión sobre la importancia de la labor educativa del Museo, que como consecuencia de ello ganó el espacio que necesitaba.



Imagen 01. Lugar de instalación del espacio desde el acceso. Foto © Es Baluard
Imagen 02. Foto de fin de taller. Espacio Educativo prácticamente terminado. Foto © Juana Canet
Imagen 03. Espacio interior reunión. Foto © Gori Salvà
Imagen 04. Espacio interior taller de niños y niñas. Foto © Es Baluard
Imagen 05. Espacio interior taller de niños y niñas. Foto © Es Baluard



El museu com a lloc de producció educativa. *L'Espai Educatiu Guillem Cifre de Colonya.* Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Mallorca

JUANA CANET ROSSELLÓ
Arquitecta



“Aquesta terra de ningú que és avui el Museu, aspira a convertir-se en catalitzador d'un territori comú, i això només es pot dur a terme si es concep a si mateix com un espai d'educació, sabent que el museu no ensenya, sinó que en ell es pot aprendre”. Aquesta cita del projecte *Pedagogías del Museo Reina Sofía* descriu bé una ambició ineludible del museu; més enllà de la seva missió com a arxiu de la memòria col·lectiva, com a lloc per a la investigació historiogràfica i artística o com a espai per a la producció plàstica. La importància d'aquesta missió educativa ha anat creixent, i s'ha fet més democràtica, oberta i inclusiva, amb l'objecte de connectar amb altres ciutadans i altres grups socials que abans quedaven exclosos de l'àmbit de la cultura. Els museus han desenvolupat per a això “projectes educatius centrats en la investigació i en la creació de coneixement mitjançant accions, activitats, programes i laboratoris” com esmenta el projecte *Educa Thyssen*. Tots sabem de la importància que tenen aquests projectes i de l'esforç que fan els museus, desenvolupant programes d'activitats per a famílies, per a nens, joves, o majors, per a grups escolars o universitaris, així com per

a altres organitzacions locals i globals.

Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, en col·laboració amb el Col·legi d'Arquitectes de les Illes Balears -COAIB-, va publicar al desembre del 2014 la convocatòria d'un taller sobre la *Arquitectura efímera i espais culturals*, amb l'objectiu de construir un espai educatiu per al propi Museu. Finalment, la direcció del taller va ser encarregada als arquitectes Nerea Calvillo i Andrés Jaque. Joana Canet, també arquitecta, va ser designada pel COAIB per a la coordinació del treball de camp amb els participants al taller i amb els agents locals, i Eva Cifre va coordinar des del Museu el projecte amb el seu equip educatiu. Van participar 11 persones, que van treballar entre el desembre del 2014 i abril de l'any següent en el disseny i la construcció d'un espai educatiu a la seu del Museu.

Es Baluard té una àrea de desenvolupament educatiu i formació i ve desenvolupant un projecte educatiu des de fa més de quinze anys, però ho feia sempre sense espai específic per a això. Els primers anys va utilitzar l'espai de *s'Intermedi*. Un vestíbul ampli que fa de transició entre una de les sales expositives i l'accés a la Sala de l'Aljub, on el taller es muntava i desmuntava successivament. Després, l'any 2009, es compartimentà l'auditori i se'n va adequar una part com a espai educatiu. Era obvi que el Museu necessitava un lloc propi per a l'espai educatiu. L'objectiu del taller no podria ser més apropiat. Es tractava, doncs, de trobar la manera i el lloc perquè aquest espai tingués tot el sentit per al Museu.

El taller *Arquitectura efímera i espais culturals* es va estructurar en dues fases. La primera, especulativa i *online*, començà al desembre de 2014 amb una conferència pública de Calvillo i Jaque i amb una reunió informativa amb els participants al taller. En aquesta primera fase es van definir les tasques d'investigació sobre l'espai del Museu i els possibles materials de construcció per a realitzar l'espai. La segona fase va ser un període molt intensiu de només cinc dies -entre el 7 i l'11 d'abril del 2015- per a la producció i construcció de l'espai. Tot i que els recursos materials disponibles eren escassos per a la construcció d'un espai públic en un museu, van ser, però, suficients per aixecar un artefacte efímer que pogués servir a l'objectiu. La *Fundació Guillem Cifre de Colonya*, patrocinador principal del Museu, que gestiona l'Obra Benèfica i Social de la Caixa de Pollença, va donar sis mil euros i tres mil van ser donats en materials i serveis per les empreses: Rosendo Ramon, Poraxa, Huguet i Bconnected.

Durant la primera fase es va analitzar l'edifici i els directors del taller es van entrevistar amb totes les persones del Museu que interactuarien amb l'espai. Ho van fer amb els que tindrien un contacte més directe, com la direcció del Museu i l'equip de l'Espai educatiu, però també amb el personal de taquilles, de seguretat, neteja i manteniment de l'edifici. A l'hora, els participants al taller es van organitzar en cinc grups per a analitzar altres tants temes al Museu: els recorreguts interiors, els accessos, els filtres entre els espais, els dispositius de creació d'atmosferes i els materials. Cada grup, a més, va estudiar diferents elements i materials





amb els quals poder construir l'espai, obtenint una informació clau de cada un d'ells, com és la mida, el color o la textura, el preu, els subministradors, els terminis de lliurament i la disponibilitat.

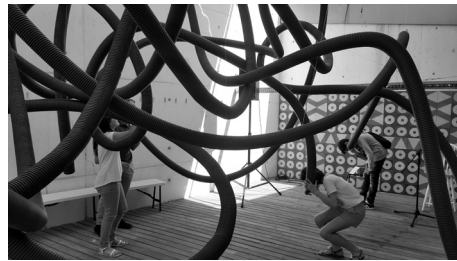
La direcció del Museu, assessorada pels directors del taller, va seleccionar un lloc en el nivell inferior de les terrasses exteriors de l'edifici, contigu a la sortida des de l'interior de la rampa del museu. Es tractava d'un lloc vacant, sense ús, configurat amb un paviment de tarima de fusta, tres murs de formigó i un voladís que permetria protegir del vent i parcialment de la pluja el nou espai. L'espai educatiu proposat al taller seria un espai exterior, cobert i tancat.



La segona fase va començar a l'abril sense un projecte ben definit de l'espai que es pensava construir. El projecte consistia a cobrir aquell lloc vacant amb un sistema estandarditzat i prefabricat. Semblava la millor solució, ja que el temps de muntatge era molt escàs, - només cinc dies -, els recursos econòmics molt limitats i l'experiència constructiva dels participants al taller molt feble. A més, aquests sistemes prefabricats podien oferir fiabilitat constructiva i estructural, es munten amb rapidesa, són barats i tenen unes dimensions flexibles que els fan fàcilment adaptables a l'espai disponible. Es van comprar dues estructures de carpa i les seves respectives lones, es van muntar i es va estudiar in situ quina podia ser la relació amb els murs de formigó existents. Es van acoblar les dues estructures entre si, es van eliminar els suports i es van utilitzar els cables dels murs per suspendre l'estructura mitjançant cables d'acer. Es generava així un únic espai. La seva posició alliberava una superfície de la terrassa a la part frontal i una altra a la part posterior. Tots dos, el frontal i el darrere, permetien obtenir llum natural i a través de la lona de la coberta entrava una llum difusa.

A la façana principal de l'espai es van instal·lar tres estructures lleugeres d'hivernacles que generaven, al seu torn, tres espais independents. El primer serviria com accés i els dos restants es van dissenyar com petites sales independents. La façana posterior es va tancar amb lames de plàstic que en solapar deixaven l'espai estanc. La paret del darrere del mur de formigó es va revestir amb un mural de rajoles hidràuliques que van aportar a l'espai cert caràcter domèstic. L'espai es va dotar amb

mobiliari, mòbil i plegable, taules i bancs i prestatgeries per a l'emmagatzematge, i es va construir un carretó per al transport del material. Als espais exteriors es van plantar, dins tests, buguenvil·lees i llimoneres.



A finals d'abril del 2015 una forta tempesta de calamarsa, que va produir alguns incidents a l'illa, va trencar la lona de la coberta de l'espai. Va ser necessari llavors desmuntar els hivernacles, també danyats, i es van deixar les lones. L'espai es va seguir emprant en els mesos més temperats i després es va desmuntar tota l'estructura substituint-se per una lona tensada més resistent. Tot i que la instal·lació inicial del taller va ser finalment completament desmuntada, però, la seva proposta va suposar l'apropiació d'un lloc exterior en gran mesura residual i sempre vacant com a espai educatiu. El taller, que havia estat originalment ideat com una trobada creatiu i productiu, va ser també una reflexió sobre la importància de la tasca educativa del Museu, que com a conseqüència d'això va guanyar l'espai que necessitava.



Imatge 01. Lloc d'instal·lació de l'espai des de l'accés. Foto © Es Baluard
Imatge 02. Foto de fi de taller. Espai Educatiu pràcticament acabat. Foto © Juana Canet
Imatge 03. Espai interior reunió. Foto © Gori Salvà
Imatge 04. Espai interior taller de nins i nines. Foto © Es Baluard
Imatge 05. Espai interior taller de nins i nines. Foto © Es Baluard



“Yo creo en la historia como método. No he encontrado otro método mejor. A pesar de que lo contemporáneo carece de historia, sus vínculos con la historia son indisolubles.”

“Jo crec en la història com a mètode. No he trobat un altre mètode millor. Tot i que allò contemporani no té història, els seus vincles amb la història són indissolubles. “

ELENA RUIZ

Directora MACE
(Museu d'Art Contemporani d'Eivissa)

“Uno de los problemas que nos encontramos en los espacios museísticos es que solo piensan en la colección, cuando deben integrar a nuevos públicos con otras expresiones. En estos momentos la fusión de lenguajes es propia del siglo XXI. La creación contemporánea parte de lo visual, pero también debe nutrirse de lo transdisciplinar.”

“Un dels problemes que trobem en els espais museístics és que només pensen en la col·lecció, quan han d'integrar a nous públics amb altres expressions. A hores d'ara la fusió de llenguatges és pròpia del segle XXI. La creació contemporània parteix d'allò visual, però també s'ha de nodrir del que és transdisciplinar.”

ROSA PÉREZ

Periodista cultural



“Un museo no es un espacio de ocio, pero sí de referencias. Al salir del museo tendríamos que tener “ganas” de creatividad. O, por lo menos pensamientos personales que comunicar. Un museo es desequilibrante, te pone en movimiento. Y a uno mismo de dirigirlo.”

“Un museu no és un espai d’oci, però sí de referències. En sortir del museu hauríem de tenir “ganes” de creativitat. O, almenys pensaments personals per a comunicar. Un museu és desequilibrant, et posa en moviment. I a un mateix de dirigir-lo.”

OLIVIER W. LASCELLES
Arquitecte DPLG

“Cuando voy a un lugar, siempre analizo la teatralidad del espacio. En el teatro hay un pacto de convicción, en el arte no sucede. Durante una época se hicieron grandes contenedores sin tener en cuenta al artista o al espectador, los museos deberían tender a ser cajas polivalentes. A no tener paredes en un sentido figurativo y real. El futuro debería ser eso, un espacio polivalente que permitiría todas las posibilidades imaginables.”

“Quan vaig a un lloc, sempre analitzo la teatralitat de l’espai. En el teatre hi ha un pacte de convicció, en l’art no passa. Durant una època es van fer grans contenidors sense tenir en compte l’artista o l’espectador, els museus haurien de tendir a ser caixes polivalents. A no tenir parets en un sentit figuratiu i real. El futur hauria de ser això, un espai polivalent que permetria totes les possibilitats imaginables. “

MIQUEL MARTORELL
Gestor cultural



INVISIBLE. Les traces subtils de l'espai contemporani per a l'art

TONI GELABERT

Dr. Arquitecte

NÉSTOR MONTENEGRO

Arquitecte

Com ha de ser l'espai d'un museu avui?

Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma presenta la Carte Blanche sobre el Complex cultural del museu a *Formatting Architecture*. El projecte parteix de la invitació als arquitectes Antoni Gelabert i Néstor Montenegro. Aquesta iniciativa està enfocada a repensar el complex edifici que acull la institució per a transformar-lo conceptualment, dotar de sentit els seus espais i augmentar-ne la visibilitat, tant pel que fa a les àrees conegudes com a aquelles més desconegudes o inaccessibles.

Invisible és el títol del projecte que s'emmarca en el context de les Carte Blanche que la direcció d'Es Baluard ha proposat durant els darrers anys a personalitats del món de la cultura tals com: Jean Marie del Moral, Agustín Fernández Mallo, Isaki Lacuesta, Tolo Cañellas o Cominostrum.

En la línia desenvolupada per Toni Gelabert i Néstor Montenegro en els seus projectes personals, tant conjunts com per separat, i tant docents com investigadors i d'obra, *Invisible* proposa un treball que es fa ressò de les forces invisibles presents al lloc per a transformar-les a través d'una sèrie d'instal·lacions efímeres dins el mateix complex del museu que varen ser inaugurades el dia 22 de setembre, coincidint amb la celebració de la Nit de l'Art 2018. Una intervenció que busca redefinir, desfer les barreres no visibles que separen els espais adjacents, perifèrics i àrees confrontants amb les més públiques i transitades del museu. El projecte va permetre una relectura de l'anomenat Complex Cultural d'Es Baluard que transformava les interaccions entre cada un dels punts i entre aquests indrets i els seus usuaris.

D'aquesta manera, *Invisible* desenvolupa tant diferents reflexions teòriques com les accions que se'n derivaven, en la seva interrelació física amb el museu i els seus públics-interlocutors. D'aquesta manera la transformació conceptual de l'espai, a través de la seva redefinició, ressonava en una formalització espacial concreta.

Invisible es planteja com una oportunitat única per a reflexionar des de l'arquitectura sobre el paper que el museu com a edifici pot tenir en el segle XXI. El projecte planteja quina és la forma que adopta el museu si l'entendem com a lloc d'intercanvi entre iguals, com un

espai el valor del qual es desplaça des del consum d'art cap a la generació de vincles amb la resta de la societat, utilitzant l'art com a agent mediador.

Deixem de considerar el museu com un edifici, tancat, i passem a entendre'l com un carrer, obert. La proposta enllaça amb consideracions sobre la propietat de públic o privat de l'espai, que presta atenció a les relacions complexes que s'estableixen entre paràmetres diversos com accessibilitat, propietat, gestió, ocupació, explotació... Tots aquests valors poden ésser transformats en cert grau a través d'intervencions espacials mínimes, de manera que es provoqui una gran transformació en el conjunt del complex cultural. Un canvi perceptible tant per als usuaris de la institució com per als seus treballadors o la resta de ciutadania.

Abandonem la consideració del museu com a espai 'al que s'entra' des del carrer, per a entendre'l com a lloc 'que extén' la via pública, servint ambdós com a suport per a ocupacions temporal la finalitat de les quals és exclusivament l'intercanvi desinteressat.

(*Invisible* es va desenvolupar com Carte Blanche al complex cultural del Museu Es Baluard durant l'any 2018 i fins a la inauguració del seu espai a les terrasses la nit del 22 de setembre d'aquest mateix any.)



INVISIBLE.

Las trazas sutiles del espacio contemporáneo para el arte

TONI GELABERT

Dr. Arquitecto

NÉSTOR MONTENEGRO

Arquitecto

¿Cómo debe ser el espacio de un museo hoy?

Es Baluard Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma presenta la Carte Blanche sobre el Complejo cultural del museo a *Formatting Architecture*. El proyecto parte de la invitación los arquitectos Antoni Gelabert y Néstor Montenegro. Esta iniciativa está enfocada a repensar el complejo edilicio que acoge a la institución para transformarlo conceptualmente, dotar de sentido a sus espacios y aumentar su visibilidad, tanto respecto a las áreas conocidas como aquellas más desconocidas o inaccesibles.

Invisible es el título del proyecto que se enmarca en el contexto de las Carte Blanche que la dirección de Es Baluard ha propuesto en los últimos años a personalidades del mundo de la cultura tales como: Jean Marie del Moral, Agustín Fernández Mallo, Isaki Lacuesta, Tolo Cañellas o Comicostrum.

En la línea desarrollada por Toni Gelabert y Néstor Montenegro en sus proyectos personales, tanto conjuntos como por separado, y tanto docentes como investigadores y de obra, *Invisible* propone un trabajo que se hace eco de las fuerzas invisibles presentes en el lugar para transformarlas a través de una serie de instalaciones efímeras dentro del mismo complejo del museo que fueron inauguradas el día 22 de septiembre, coincidiendo con la celebración de la Nit de l'Art 2018. Una intervención que busca redefinir, deshacer las barreras no visibles que separan los espacios adyacentes, periféricos y áreas colindantes con las más públicas y transitadas del museo. El proyecto permitió una relectura del llamado Complejo Cultural de Es Baluard que transformaba las interacciones entre cada uno de los puntos y entre estos lugares y sus usuarios.

De este modo, *Invisible* desarrolló tanto diferentes reflexiones teóricas como las acciones derivadas de ellas, en su interrelación física con el museo y sus públicos-interlocutores. De este modo la transformación conceptual del espacio, a través de su redefinición, resonaba en una formalización espacial concreta.

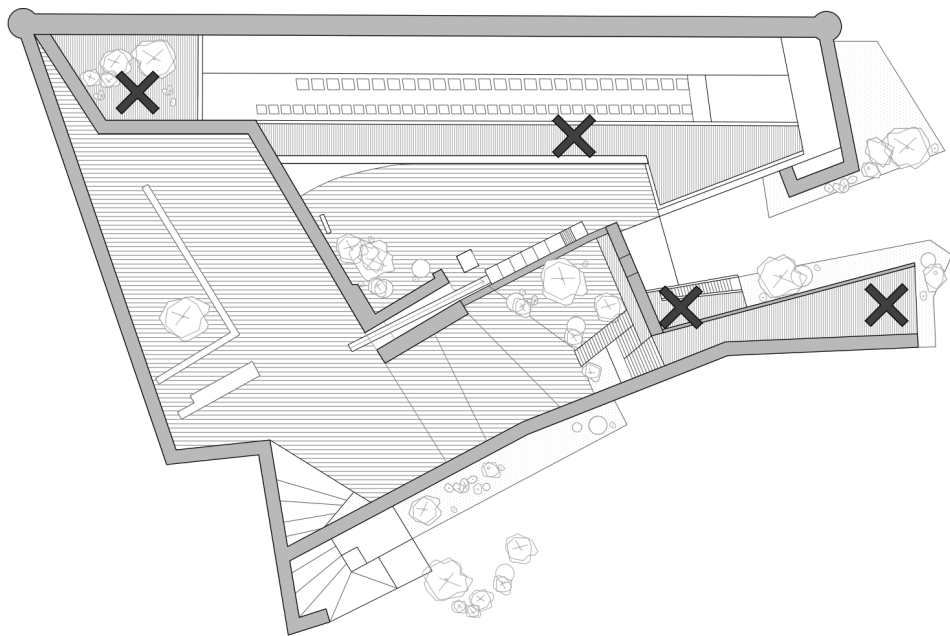
Invisible se plantea como una oportunidad única para reflexionar desde la arquitectura sobre el papel que el museo como edificio pueda tener en el siglo XXI. El proyecto plantea una reflexión acerca de cuál es la forma que adopta el museo si lo entendemos como lugar de intercambio entre iguales, como un espacio cuyo valor

e desplaza desde el consumo de arte hacia la generación de vínculos con el resto de la sociedad, utilizando el arte como agente mediador.

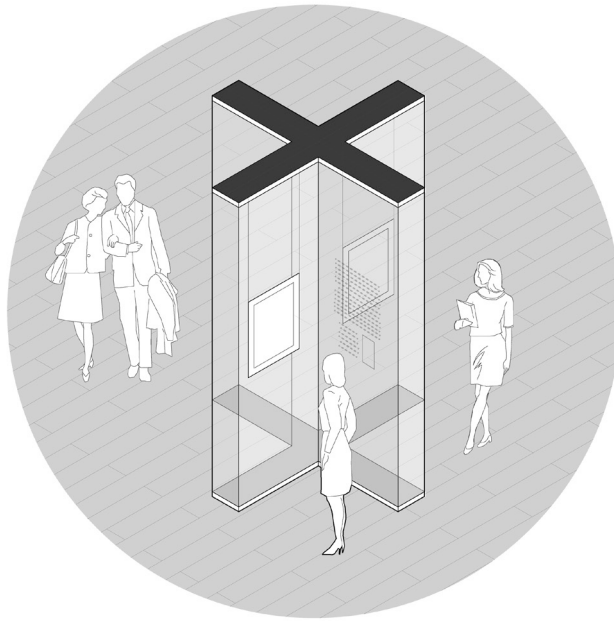
Dejamos de considerar el museo como un edificio, cerrado, y pasamos a entenderlo como calle, abierto. La propuesta enlaza con consideraciones sobre la propiedad de público o privado del espacio, que atiende a las relaciones complejas que se establecen entre parámetros diversos como accesibilidad, propiedad, gestión, empleo, explotación ... Todos estos valores pueden ser transformados en cierto grado a través de intervenciones espaciales mínimas, de manera que se provoque una gran transformación en el conjunto del complejo cultural. Un cambio perceptible tanto para los usuarios de la institución como para sus trabajadores y el resto de ciudadanía.

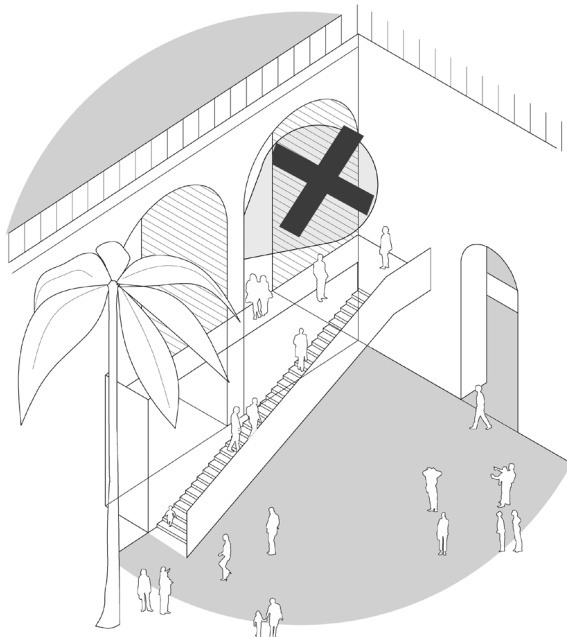
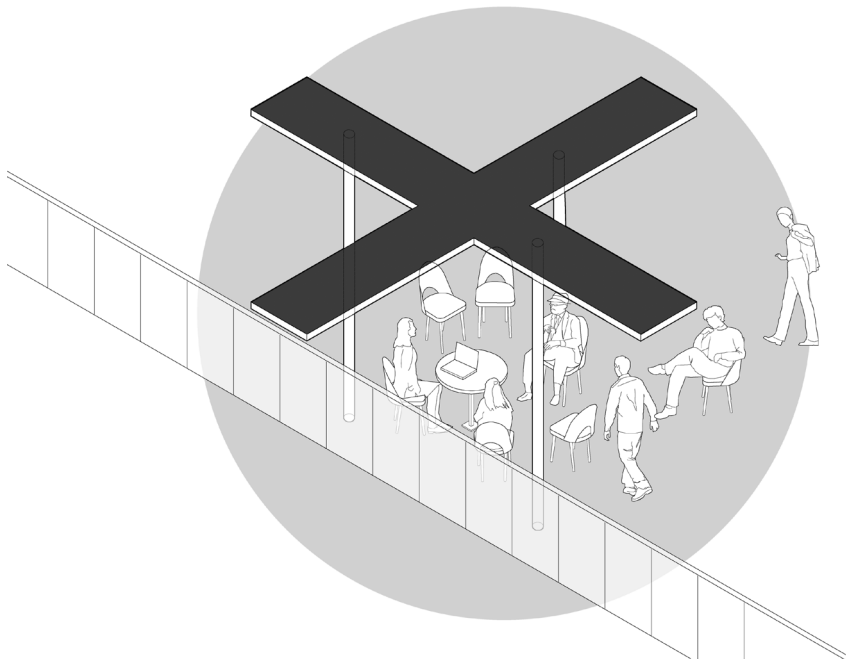
Abandonamos la consideración del museo como espacio 'en el que se entra' desde la calle, para entenderlo como lugar 'que extiende' la vía pública, sirviendo ambos como soporte para usos temporales cuya finalidad es exclusivamente el intercambio desinteresado.

(*Invisible* se desarrolló como Carte Blanche al complejo cultural del Museo Es Baluard durante el año 2018 y hasta la inauguración de su espacio en las terrazas la noche del 22 de septiembre de ese mismo año.)

























Carme Pinós ha estat padrina del projecte *Invisible*. Comptàrem amb la seva presència el dia 14 de setembre de 2018 durant la presentació als mitjans del prototip instal·latiu a les terrasses superiors de Es Baluard. La seva visió i els seus consells van ser fonamentals per a obrir noves perspectives al desenvolupat del projecte.

Carme Pinós i Desplat és una prestigiosa arquitecta i professora universitària catalana vinculada des de fa anys a Mallorca.

Carme Pinós ha sido madrina del proyecto *Invisible*. Contamos con su presencia el día 14 de septiembre de 2018 durante la presentación a los medios del prototipo instalativo en las terrazas superiores de Es Baluard. Su visión y sus consejos fueron fundamentales para abrir nuevas perspectivas al desarrollado del proyecto.

Carme Pinós es una prestigiosa arquitecta i professora universitària catalana vinculada desde hace años así mismo a Mallorca.





Esta publicación es el resultado de la jornada de trabajo desarrollada en torno a la Carte Blanche al colectivo *Formatting Architecture* bajo el título INVISIBLE y que tuvo lugar durante el 2018.

Su concepción y edición ha sido llevada a cabo por el mismo colectivo (Antoni Gelabert, Néstor Montenegro).

La organización no se hace responsable de los textos y referencias de los autores.

Aquesta publicació és el resultat de la jornada de treball desenvolupada al voltant de la Carte Blanche al col·lectiu *Formatting Architecture* sota el títol INVISIBLE i que va tenir lloc durant el 2018.

La seva concepció i edició ha estat portada a terme pel mateix col·lectiu (Antoni Gelabert, Néstor Montenegro).

L'organització no es fa responsable dels textos i referències dels autors.

Aquesta publicació és Creative Commons
Esta publicación es Creative Commons



Material impreso con papel ecológico con certificado de procedencia de bosque gestionados sosteniblemente.

Material imprès amb paper ecològic amb certificat de procedència de boscos gestionats sosteniblement.

Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, març 2019

ISBN 978-84-949988-0-5. Dipòsit Legal PM 213-2019

