

**LA CULTURA
ES UNA
RESISTENCIA
A LA
DISTRACCIÓN**
PASOLINI

ARTRIBUTØS

#3 2009



3

EDITORIAL

4

EL TOTXO CULTURAL

EL LADRILLO CULTURAL

6

ÀNIMA EN MINÚSCULES

ALMA EN MINÚSCULAS

10

PREMSA I TEATRE AVUI,

O COM BOXEJAR AMB LES IDEES

PRENSA Y TEATRO HOY,

O CÓMO BOXEAR CON LAS IDEAS

12

EL QUE ÉS PÚBLIC I EL QUE ÉS PRIVAT

LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

16

CENTRES DE CREACIÓ

APUNTS PER DEFINIR UN MODEL

CENTROS DE CREACIÓN

APUNTES PARA DEFINIR UN MODELO

22

ALGUNES NOTES SOBRE LA CONSTRUCCIÓ

I EL SENTIT D'UN FESTIVAL

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA CONSTRUCCIÓN

Y EL SENTIDO DE UN FESTIVAL

24

BROTS EN EL DESERT MEDIÀTIC

BROTOS EN EL DESIERTO MEDIÁTICO

26

METAMEMBRANA

DESCRIPCIÓ I ALGUNES CONCLUSIONS

METAMEMBRANA

DESCRIPCIÓN Y ALGUNAS CONCLUSIONES

30

ANELLA CULTURAL QUÈ ÉS AIXÒ?

ANELLA CULTURAL ¿QUÉ ES ESTO?

34

ENTREVISTA A AMANDA CUESTA

ENTREVISTA A AMANDA CUESTA

38

LA PRESÓ DE LES PARAULES

LA CÁRCEL DE LAS PALABRAS

40

ENGLISH TRANSLATION



"Summertime" África Navarro
Fotos: Xavier Alias

Editorial

“La cultura és una resistència a la distracció”
“La cultura es una resistencia a la distracción”
 PASOLINI

Què us suggereix aquesta cita?
¿Qué te sugiere esta cita?

Envieu els vostres comentaris a:
Enviad vuestros comentarios a:
suscripciones@edicioneselvivero.com

No hi ha cap test millor per detectar QUÈ
PASSA AVUI? que fer intervenir els receptors.
No hay mejor test para detectar ¿QUÉ PASA
HOY? que hacer intervenir a los receptores.

Marta Oliveres

EL TOTXO CULTURAL



Projecte Interferències. Coordinat per Andrés Morte

Andrés Morte

Gestor i agitador cultural

Des del 2004, Barcelona s'ha deixat seduir per la cultura del totxo cultural, ha entrat en el territori de la permuta com a via per normalitzar nous usos i espais culturals, canviant l'orografia de la ciutat i fent-la sagrar amb la implantació d'edificis *top* d'arquitectes de renom. El sector de la cultura no s'ha escapat d'aquesta febre especuladora de la zona Fòrum, que va trobar el seu propi referent en l'edifici blau, dissenyat per Herzog & de Meuron. Aquest va ser un fracàs de primer ordre, ja que l'edifici es va dissenyar per convertir-se en un espai cultural, però resulta que és incompatible amb aquest ús.

Però com que no en teníem prou amb la construcció d'edificis arbitraris i de clar antiús cultural, el 2008 va arribar a la nostra ciutat una altra gran inspiració, que es perpetrarà en els pròxims anys: les fàbriques per a la creació. No gens desentonada amb la campanya *Visc(a) Barcelona*, que neix, per a major delectació, per fer publicitat que tot el que es fa des del municipi és «collonut» i tenim raó de fer-ho, a pesar que el CAC aconsellés posar fi a la campanya. Però, per no immiscir-me en qüestions d'índole política i que s'em titlli d'enemic dels nostres governants, em dedicaré a reflexionar sobre el que realment em preocupa, per considerar-me un gestor cultural i haver servit aquesta ciutat des de diversos càrrecs al llarg de vint anys. Per començar, m'agradaria convidar a reflexionar, a més d'un «líder cultural», entestat en la redacció de plans estratègics i remodelacions arbi-

tràries de fàbriques i edificis, que en els últims anys s'han tancat més de 80 locals de creació i producció creativa, de petita i mitjana dimensió. Que aquesta ciutat que vol imitar Berlín i Londres, amb els seus *lofts* i *breweries* no deixa respirar, amb les normatives municipals actuals, teatres com ara l'Antic, nombrosos locals i bars musicals que es veuen obligats a eradicar, gairebé totalment, la música en viu, com si es tractés de prostitució, motoristes sense casc o pipís de gossos de carrer.

La meua ciutat no s'assembla gens al gran motor cultural dels anys noranta, no té res a veure amb l'era de Pasqual Maragall, que es preocupava de donar joc a tothom i a tot, advocant per grans estructures culturals sense asfixiar els petits espais de creació. Però ara, i ja fa uns quants anys, la ciutat s'ha tornat agressiva contra qualsevol ecosistema cultural que no estigui emparat per la política del totxo cultural.

Sí, aquesta ciutat s'ha tornat agressiva contra els seus propis ciutadans / creadors en eliminar alguns ecosistemes culturals perquè aquests no són moneda de canvi ni pertanyen a la nova era especulativa de les grans superfícies culturals. Sí, perquè aquesta ciutat afavoreix la producció cultural escombraries i d'elit, davant la supremacia d'empreses que viuen bé gràcies a les polítiques proteccionistes, mitjançant la cessió d'espais com ara la sala 54 i altres teatres dels quals no tinc ganes de fer publicitat.

Per aquest motiu, aconsello als «inspirats i il·luminats» de la política cultural de Barcelona, que es replantegin part dels seus principis si volen salvar el poc que queda

de la creació *offshore* de la ciutat. Perquè, de quin calaix sortirà el pressupost de 24.000.000 d'euros per mantenir les fàbriques de creació, als quals s'han d'afegir els 38 milions que ja es destinen als diversos consorcis i fundacions en què l'Ajuntament manté la seva presència? Té el municipi capacitat real per augmentar un 10 % el pressupost destinat a la cultura per alimentar aquest somni formulat pels deliris d'uns quants faraons a sou? Pot la nostra ciutat córrer el risc de crear un segon pol amb el projecte Fabra i Coats perquè aquest es converteixi en un altre contenidor inútil? Hauríem de permetre, els creadors i gestors culturals de la ciutat que això succeeís, mentre es desmantellen més espais de cultura civil?

Em fa por que, per mantenir aquestes fàbriques, s'eliminin els 4.200.000 € que es destinen als «ajuts a la producció i la difusió artística i cultural», una de les poques inversions que arriben als grups i projectes de creació independent. Sí, temo que s'equivoquin els nostres «Popes» i acabin arruïnant el poc que queda del nostre hàbitat cultural i trenquin definitivament amb el pont que ens uneix als nostres vint anys d'història creativa, barcelonina i real.

Nota.- Les xifres que s'esmenten en aquest article han estat extretes de la publicació *Barcelona, laboratori cultural. Programa 2008. Fabra i Coats, el gran contenidor de producció cultural de Barcelona*.

Dossier de premsa de l'Institut de Cultura de Barcelona

EL LADRILLO CULTURAL



Proyecto Interferencias. Coordinado por Andrés Morte

Desde el 2004 Barcelona se ha dejado seducir por la cultura del ladrillo cultural, ha entrado en el territorio de la permuta como vía para normalizar nuevos usos y espacios culturales, cambiando la orografía de la ciudad, sangrándola con la implantación de edificios “top” de renombrados arquitectos. El sector de la cultura no ha escapado a esta fiebre especuladora de la zona Fórum y que encontró su propio referente en el edificio azul, diseñado por Herzog & de Meuron. Éste fue un fracaso de primer orden, ya que el edificio se diseñó para convertirse en espacio cultural pero resultó incompatible con este uso.

Pero como no teníamos suficiente con la construcción de edificios arbitrarios y de claro anti-uso cultural, en el 2008 llega a nuestra ciudad otra gran inspiración, a perpetrar en los próximos años: Les Fàbriques per a la Creació. Muy a tono con la campaña *Visc(a) Barcelona*, que nace, para mayor regodeo, para publicitar que todo lo que se hace desde el municipio es “muy cojonudo” y tenemos razón en hacerlo. A pesar de que el CAC aconsejara el cese de la campaña.

Pero para no entrar al trapo en cuestiones de índole político y que se me tache de enemigo de nuestros gobernantes, me dedicaré a reflexionar sobre lo que realmente me preocupa, por considerarme un gestor cultural y haber servido a esta ciudad, en diversos cargos, a lo largo de 20 años. Para empezar me gustaría invitar a reflexionar, a más de un “mando cultural”, empecinado con la redacción de planes estratégicos y arbitrarias remodelaciones de fábricas y edificios, que en los últimos años se han

cerrado más de 80 locales de creación y producción creativa, de pequeña y mediana dimensión. Que esta ciudad que quiere imitar a Berlín y Londres, con sus lofts y “breweries” no deja respirar, con las actuales normativas municipales, a teatros como el Antic, a numerosos locales y bares musicales que se ven obligados a erradicar, casi por completo, la música en vivo, como si se tratara de prostitución, motoristas sin casco o pipis de perros callejeros.

Mi ciudad no se parece en nada al gran motor cultural de los 90, no tiene nada que ver con la era Pasqual Maragall, que se preocupaba de dar juego a todos y a todo, abogando por grandes estructuras culturales sin asfixiar los pequeños espacios de creación. Pero ahora, y ya llevamos un buen rato, la ciudad se ha vuelto agresiva contra cualquier ecosistema cultural que no esté amparado por la política del ladrillo cultural.

Sí, esta ciudad se ha vuelto agresiva contra sus propios ciudadanos/creadores al eliminar algunos ecosistemas culturales porque éstos no son moneda de cambio ni pertenecen a la nueva era especulativa de las grandes superficies culturales. Sí, porque esta ciudad favorece la producción cultural basura y de élite, ante la supremacía de empresas, que viven bien, gracias a las políticas proteccionistas, mediante la cesión de espacios como la sala 54 y otros teatros que no tengo ganas de publicitar.

Por este motivo, aconsejo a los “inspirados e iluminados” de la política cultural de Barcelona, que se replanteen parte de sus principios, si quieren salvar lo poco que queda de la creación “off shore” de la ciu-

dad. ¿Porque de qué cajón saldrá el presupuesto de 24.000.000 de euros para mantener las Fàbriques de Creació? A los que hay que añadir los 38 millones que ya se destinan a los diferentes consorcios y fundaciones en donde el Ayuntamiento mantiene su presencia. ¿Tiene el municipio capacidad real para aumentar un 10% el presupuesto destinado a cultura para alimentar este sueño formulado por los delirios de unos cuantos faraones a sueldo? ¿Puede nuestra ciudad correr el riesgo de crear un segundo polo con el proyecto Fabra i Coats para que éste se convierta en otro inútil contenedor? ¿Debemos permitir, los creadores y gestores culturales de la ciudad que esto suceda, mientras se desmantelan más espacios de cultura civil? Temo que, para mantener estas Fábricas, se elimine la bolsa de 4.200.000 € que se destina a los “Ajuts a la producció i a la difusió artística i cultural”, una de las pocas bolsas que llegan a los grupos y proyectos de creación independiente. Sí, temo que se equivoquen nuestros “Popes” y acaben arruinando lo poco que queda de nuestro hábitat cultural, rompiendo definitivamente con el puente que nos une a nuestros veinte años de historia creativa, barcelonesa y real.

Nota.- Las cifras que se barajan en este artículo han sido extraídas de la publicación de: *Barcelona, laboratori cultural. Programa 2008. Fabra i Coats, el gran contenidor de producció cultural de Barcelona*
Dossier de prensa del Institut de Cultura de Barcelona.

ÀNIMA EN MINÚSCULES

Macarena González de Vega
Directora d'Almazen

«La ciutat neix, segons la meua opinió, perquè es dona la circumstància que cap de nosaltres es basta a ell mateix, sinó que necessita moltes coses»
Plató, República 369b

«L'ànima és la unió de Mateix i Altre»
Plató, República 509b

Almazen és la casa de l'associació cultural La Ciutat de les Paraules... que va néixer del projecte del mateix nom que va poblar de poesia transitable un barri en plena transformació, el Raval de Barcelona, durant les primaveres del 1998 i el 2000...

La Ciutat de les Paraules, no només va ser un projecte artístic, sinó que es va convertir en una experiència humana inoblidable per a tots els que hi van participar amb les seves paraules, les seves mirades i els seus somnis... D'aquí, la necessitat de formar una entitat que continués albergant amb aquell nom els protagonistes de l'aventura i, sobretot, que continués sent un motor viu de nous descobriments, de nous còmplexes, de noves paraules, de noves visions...

D'aquesta manera va aparèixer al final d'un tronat carreró un antic magatzem de sabatilles, les famoses Victoria de la infantesa... i en la seva màxima nuesa, ja sense les prestatgeries que acollien les sabatilles dels números 25 al 46... va emergir una llum prodigiosa que cobria de pedra i maons aquell buit absolutament zen... I així va néixer el nom, alma zen... l'Almazen!

I és que Almazen no només és el que succeeix i ha succeït en aquest lloc, sinó que és una actitud, una intenció de ser i de viure d'una altra manera... on el com és tan important com el què i, sobretot, on el qui el formem tots; d'un costat a un altre de l'escenari, d'un costat o un altre de la reali-

tat, sentint-nos partícips i protagonistes d'aquest espai de creació i d'interacció humana que ja fa deu anys que batega al bell mig del Raval.

Almazen ha acollit propostes molt diverses que han unit artistes de totes les edats i disciplines en projectes pioners en què el paper actiu de l'espectador com a core-sponsable de la creació artística ha estat fonamental en els tres àmbits en els quals s'estructura la tasca d'Almazen:

1. Almazen a peu de carrer: projectes a l'espai públic com ara La Ciutat de les Paraules, Sopa de Soupes, Operació Ulls Oberts, etc.
2. Alma Almazen: projectes teòrics de reflexió i estudi de l'entorn social i cultural com ara Vincles, Cultura, Culturas i Nuevas Ciudadanías, Moving Words, etc.
3. I sobretot ha consolidat una programació estable, en què la interacció entre disciplines artístiques ha estat un denominador comú.

Des dels objectes gairebé impossibles de Curro Claret, Oscar Guayabero, Anna Mir i Emili Padrós, la torre de sabó de Mónica Fuster i Nicholas Woods, el memorable monòleg de Fermí Reixacs amb la seva reposició de *Diari d'un boig* fins al frenesí de Los Románticos Empedernidos, passant per la poètica dels objectes de Xavi Bovés, *La imposibilidad de ser Dios* de Roger Bernat o els cicles de cinema interactius de Mad Movies i XinaCittá..., entre molts altres projectes.

Des de fa més de dos anys, estem vinculats de manera estable amb el món del clown contemporani amb els cicles Cabaret Cabrón i Global Clown Theatre, capitanejats per Jango Edwards i el cicle Very Important Women que dona visibilitat a grans artistes que, a més, són pallasses: Pepa Plana, Las Gallegas, Alba Sarraute,

Laura Herts, Las Pestañas, Cristi Garbo, Virginia Imaz, etc., que han fet d'Almazen un espai de referència únic en el panorama internacional.

Almazen advoca per un ecosistema cultural sostenible¹ que faci possible la permanència de projectes que, com el nostre, s'escriuen en minúscules², és a dir, en primera persona i en present continu al costat dels creadors, el públic, els que escriuen i els que llegeixen, veritables motors de la cultura d'una ciutat, d'un país³...

Un autèntic patrimoni viu que necessita ser protegit a causa de les contínues circumstàncies que l'amenacen i que en menys de cinc anys han extingit un gran nombre d'iniciatives artístiques i models de gestió⁴ que s'han perdut entre les runes d'una ciutat massa preocupada per la majusculització⁵ galopant d'una cultura que associa metres quadrats especulables a creació institucionalitzable... en una espiral amnèsica que oblidat tot el que fa desaparèixer⁶, per després, passat un temps, regurgitar-lo envasat al buit...

¹ Un ecosistema cultural sostenible fomenta:

Iniciatives autogenerades pels creadors
Feina estable
Continguts de qualitat
Fidelització del públic: educació
Una xarxa de difusió i distribució potent que doni visibilitat a les propostes

² <http://www.almazen.net/mminusculo.htm>

³ Vídeo ¿Qué es la cultura?

<http://www.youtube.com/watch?v=PuyY7aWYBGA>

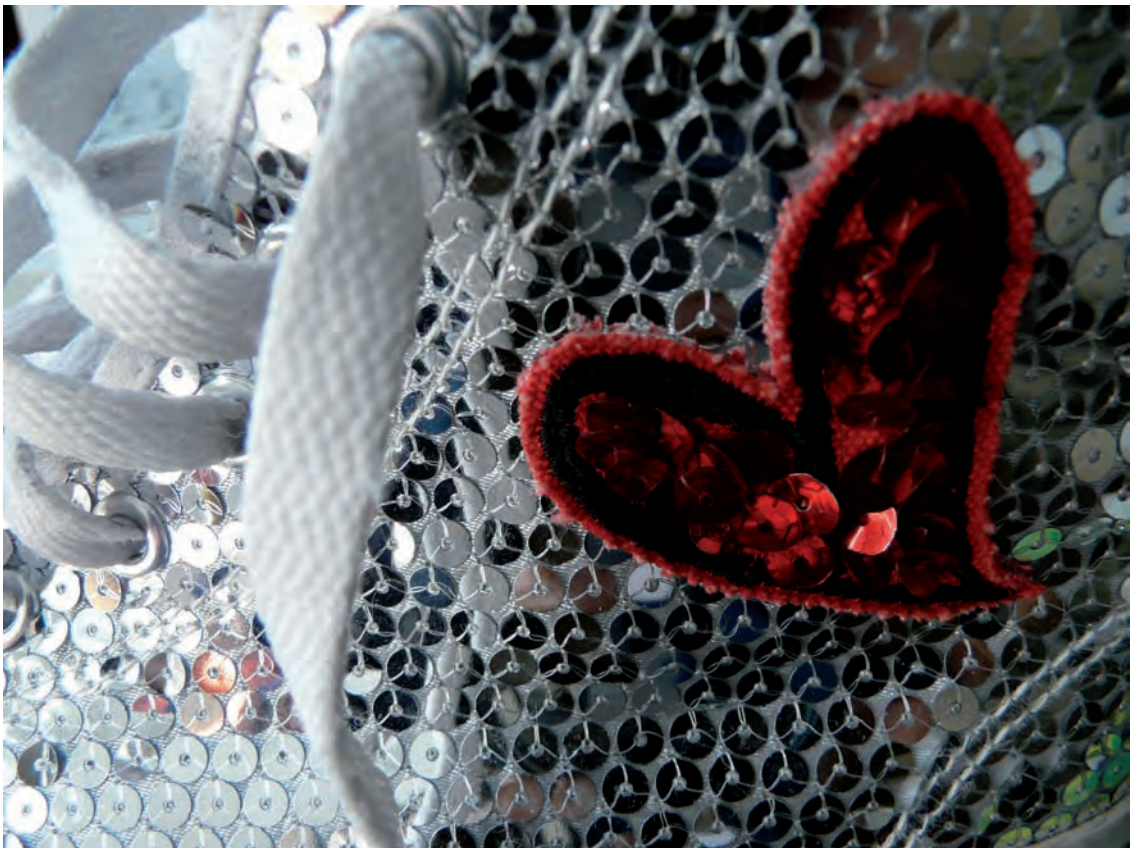
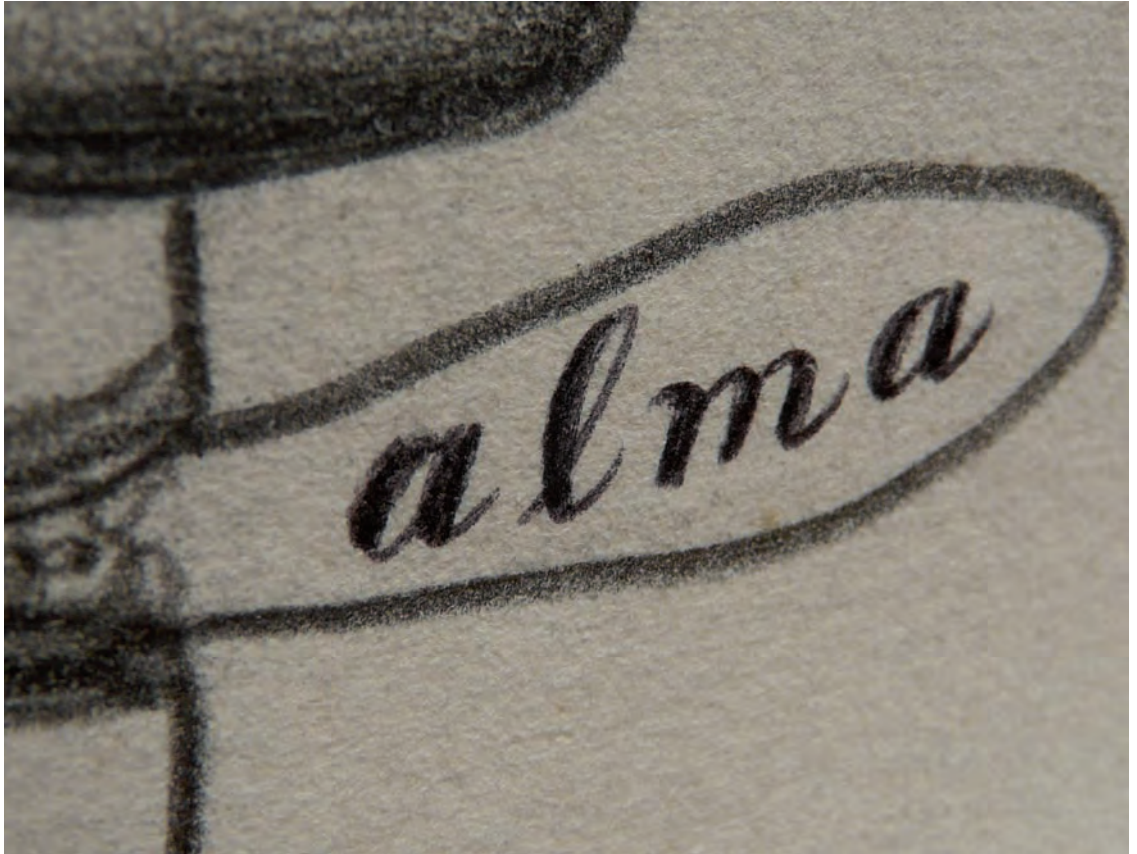
⁴ http://nau21.net/project/starting_point.ca.html

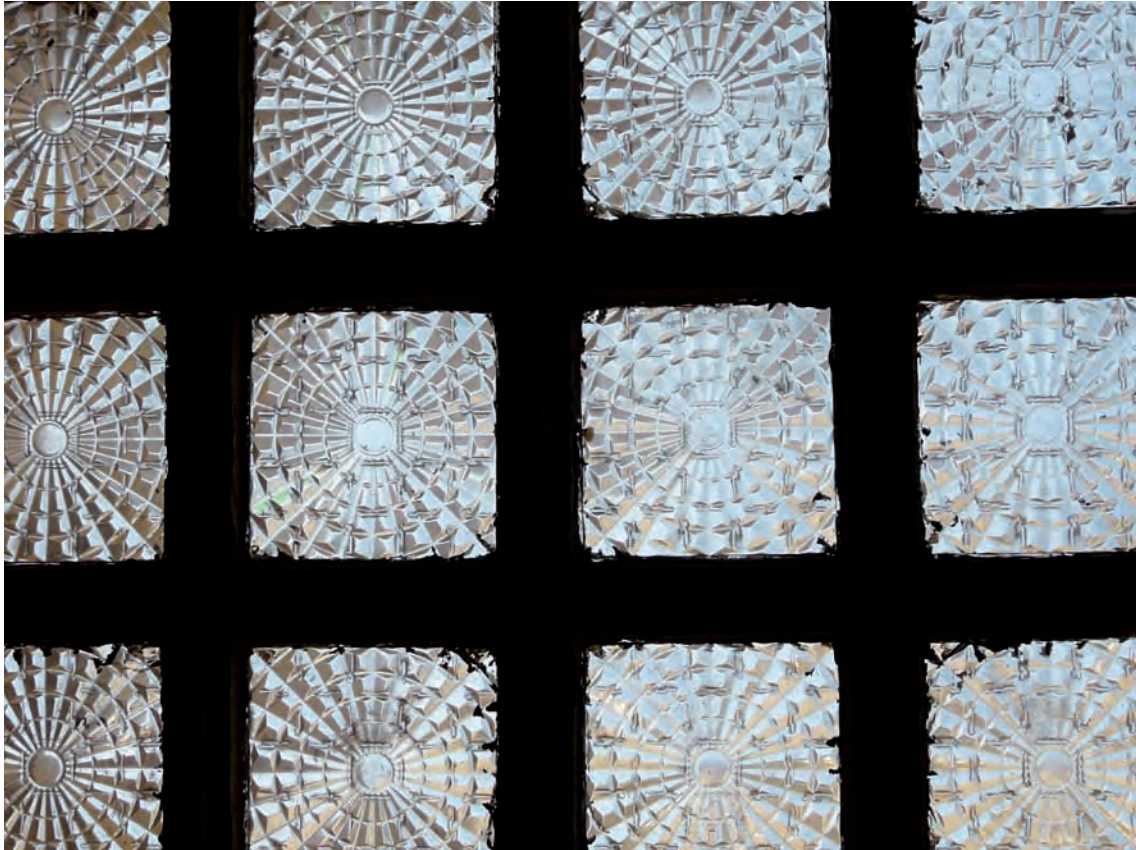
<http://nau21.net/project/network.ca.html>

<http://nau21.net/project/raval.ca.html>

⁵ <http://www.culturafce.unc.edu.ar/PDFs/>

ESPANA_ANGELMESTRES.pdf





ALMA EN MINÚSCULAS

“La ciudad nace, en mi opinión, por darse la circunstancia de que ninguno de nosotros se basta a sí mismo, sino que necesita de muchas cosas”

Platón, República 369b.

“El alma es una aleación de Mismo y Otro” Platón, República 509b

Almazén es la casa de la Associació Cultural La Ciutat de Les Paraules... que nació del proyecto del mismo nombre que pobló de poesía transitable un barrio en plena transformación, el Raval de Barcelona, durante las primaveras de 1998 y 2000...

La Ciutat de Les Paraules, no sólo fue un proyecto artístico, sino que se convirtió en una experiencia humana inolvidable para todos los que participaron con sus palabras, sus miradas y sus sueños... De ahí la necesidad de formar una entidad que siguiera cobijando bajo aquel nombre a los protagonistas de la aventura, y sobre todo, que siguiera siendo motor vivo de nuevos descubrimientos, de nuevos cómplices, de nuevas palabras, de nuevas visiones...

Y así apareció al final de una destartalada callejuela un antiguo almacén de zapatillas, las famosas Victoria de la infancia... y en su máxima desnudez ya sin estanterías de números 25 al 46... emergió una luz prodigiosa que vestía de piedra y ladrillo aquel vacío absolutamente Zen....Y así nació el nombre, Alma Zen... ¡el Almazén!

Y es que Almazén no sólo es lo que ocurre y ha ocurrido en este lugar, sino que es una actitud, una intención de ser y de vivir de otra manera... donde el *cómo* es tan importante como el *qué* y sobre todo donde el *quién* lo formamos todos; de un lado u otro del escenario, de un lado u otro de la realidad, sintiéndonos partícipes y protagonistas de este espacio de creación y de interacción humana que lleva ya 10 años latiendo en pleno corazón del Raval.

Almazén ha acogido propuestas muy diversas que han aunado a artistas de todas las edades y disciplinas en proyectos pioneros donde el papel activo del espectador como co-responsable de la creación artística ha sido fundamental en los tres ámbitos en los que se estructura la labor de Almazén:

1. Almazén a Peu de carrer: Proyectos en el espacio público como La Ciutat de Les Paraules, Sopa de Soupes, Operació Ulls Oberts etc..
2. Alma Almazén: Proyectos teóricos de reflexión y estudio del entorno social y cultural como Vincles, Cultura, Culturas y Nuevas Ciudadanías, Moving Words, etc.
3. Y sobre todo ha consolidado una Programación Estable, en la que la interacción entre disciplinas artísticas ha sido un denominador común.

Desde los objetos casi imposibles de Curro Claret, Oscar Guayabero, Anna Mir y Emili Padrós, la torre de jabón de Mónica Fuster y Nicholas Woods, el memorable monólogo de Fermí Reixacs con su reposición de *Diari d'un Boig* hasta el frenesí de Los Románticos Empedernidos, pasando por la poética de los objetos de Xavi Bovés, *La imposibilidad de ser Dios* de Roger Bernat, o los ciclos de cine interactivos de Mad Movies y XinaCittà... entre otros muchísimos proyectos...

Desde hace más de dos años, estamos vinculados de forma estable con el mundo del Clown Contemporáneo con los ciclos Cabaret Cabrón y Global Clown Theatre, capitaneados por Jango Edwards y el ciclo Very Important Women que da visibilidad a grandes artistas que, además, son payasas: Pepa Plana, Las Gallegas, Alba Sarraute, Laura Herts, Las Pestañas, Cristi Garbo, Virginia Imaz, etc... que han hecho de Almazén un espacio de referencia único en el panorama internacional.

Almazén aboga por un ecosistema cultural sostenible¹ que haga posible la permanencia de proyectos que como el nuestro se escriben en minúsculas², es decir, en primera persona y en presente continuo al lado de los creadores, del público, de los que escriben y de los que leen, verdaderos motores de la cultura de una ciudad, de un país³... un auténtico patrimonio vivo que necesita ser protegido dadas las continuas circunstancias que lo amenazan y que en menos de cinco años han extinguido un gran número de iniciativas artísticas y modelos de gestión⁴ que se han perdido entre los escombros de una ciudad demasiado preocupada por la mayusculización⁵ galopante de una cultura que asocia metros cuadrados especulables a creación institucionalizable... en una espiral amnésica que olvida todo lo que hace desaparecer⁶, para luego, pasado un tiempo, regurgitarlo envasado al vacío...

¹ Un ecosistema cultural sostenible fomenta:

Iniciativas autogeneradas por los creadores

Empleo estable

Contenidos de calidad

Fidelización del público: educación

Red de difusión y distribución potente que dé visibilidad a las propuestas

² <http://www.almazén.net/mminusculo.htm>

³ Vídeo ¿Qué es la cultura?

<http://www.youtube.com/watch?v=PuyY7aWYBGA>

⁴ http://nau21.net/project/starting_point.ca.html

<http://nau21.net/project/network.ca.html>

<http://nau21.net/project/raval.ca.html>

⁵ http://www.culturafe.unc.edu.ar/PDFs/ESPANA_ANGELMESTRES.pdf

PREMSA I TEATRE AVUI, O COM BOXEJAR AMB LES IDEES

Pablo Ley
Dramaturg

A una pregunta, en aparença innocent, com ara «quin és l'estat avui de la premsa pel que fa a les arts escèniques?», resulta difícil donar-li una resposta simple. Cauria en una trampa si decidís donar una resposta no constructiva i dir simplement: «Malament», per després arremetre contra... contra què? O contra qui? Perquè, ben mirat, no resulta tan fàcil atribuir responsabilitats. El que és cert, en tot cas, és que a ningú –procedeixi de la professió, dels mitjans de comunicació, de l'àmbit acadèmic o del públic– se li ocorreria dir de manera raonada que la reflexió sobre les arts escèniques que es fa avui des dels mitjans sigui, en general, òptima.

En tots els casos, resulta neci atribuir la responsabilitat d'aquest estat de coses als crítics. El crític, com el creador, té els seus punts de vista, i ningú pot tenir cap dubte que l'única oportunitat de resultar convincent (en una professió en què la credibilitat és l'única condició que se li exigeix) depèn de l'honestat intel·lectual del seu *weltanschauung*, demostrada al llarg del discurs continu que expressa, fragmentàriament, en cada una de les seves crítiques. És allí, en el judici que el lector es forma de l'honestat intel·lectual del crític, tant o més que en la coincidència dels seus gustos respectius, on es verifica el pacte que els uneix.

Vist així, el crític es limita a satisfer la demanda que el públic li fa, i és en aquesta trobada que la crítica adquireix tota la seva rellevància. Però el lector de la premsa diària és un lector que només aspira a conèixer, a través d'aquest mitjà, l'actualitat: la seva finalitat és merament informativa i, en tot cas, té com a objectiu secundari adquirir elements de judici per decantar-se entre una opció o l'altra en cas d'haver de triar entre una obra o una altra. La del diari és, a més, una lectura ràpida, transversal. I, en conseqüència, el que el lector demana al crític és una breu visualització de l'especta-

cle i un judici crític simplificat, orientatiu. Queda, doncs, exclosa la possibilitat d'aprofundir (ni tampoc hi sol haver espai per fer-ho). I així arribem al veritable problema del tema que ens ocupa.

Hem d'entrar aquí a discutir una anomalia del nostre panorama escènic, que és la gairebé inexistència de revistes especialitzades (i ho dic en un plural generós) que cobreixin l'ampli espectre de possibilitats de reflexió al voltant del fet teatral. Les revistes teatrals sobreviuen al nostre país en condicions de màxima precarietat durant alguns anys fins que, finalment, s'extingeixen després d'una travessia esgotadora. És evident que hi ha hagut i continua havent-hi intents de crear revistes teatrals de prestigi. I també que aquestes sobreviuen sempre i quan rebin algun suport institucional. Però on les revistes de teatre fracassen de manera lamentable o es limiten a anar a la deriva és en la incapacitat de crear un fons de lectors *reals* que les facin no només viables, sinó necessàries, en l'entramat conceptual d'allò que s'anomena pensament social. Revistes especialitzades vol dir també lectors especialitzats. Lectors que busquen respostes a preguntes que se'ls ocorren derivades de la seva passió o la seva professió teatral. Preguntes com ara: quines són els principals corrents estètics en el panorama mundial actual? Quins són els principals creadors? Estan sorgint nous models que reflecteixin noves formes de ser i de pensar? Què ha passat amb el vell gran teatre del segle XX? Beckett, Brecht? O, el que és el mateix: filosofia, ideologia? Hi ha avui alguna cosa semblant a l'avantguarda? Cap a on es dirigeix el pensament escènic dels radicals d'avui? Quines obsessions formals miren cap al futur?...

Però no n'hi ha prou tampoc amb respondre a aquestes i a moltes altres preguntes. S'ha de posicionar i respondre a qualsevol pregunta que es formulï adoptant un punt de vista determinat. És evident que el veritable amant del teatre, aquell a qui a vegades adotenem i convertim en una mera estadística de compradors d'entrades, aspi-

rarà a conèixer unes informacions de manera netament diferent a la de l'artista. És evident que l'artista viu, inevitablement, un pas endavant del públic la seva passió teatral. I també ho és que l'artista viu de l'art, de la reflexió necessària al voltant de l'art com a mirall d'una societat a la qual modifica al seu torn.

Qualsevol artista reflexiona sobre el seu art i, per més càutic que sigui el procés de creació, tendeix a generar al seu voltant materials dispersos sobre els quals fonamenta i construeix la complexa edificació del seu pensament. És un material apassionat, vital, que hauria de ser la base de reflexió, juntament amb l'obra acabada, per als estudiosos de diverses disciplines la comesa de les quals és, al cap i a la fi, donar una imatge total del món. Uns i altres materials de reflexió haurien d'importar, a més, a la societat i als seus representants (els governants, els prohoms de la intel·ligència i el poder, els representants de les institucions polítiques, culturals, econòmiques, etc.). I tot aquest entramat d'idees hauria de ser accessible per al millor dels públics (qualsevol que sigui la seva definició) i descendir, de manera coherent, cap al gran públic. Al cap i a la fi, l'art és el món... i el teatre és art.

On són tots aquells caps pensants que haurien de reflexionar en veu alta i per escrit i ser, al mateix temps, lectors de les veus alienes, a voltes discordants, i fins i tot polèmiques? En quin punt hem estat incapaços de crear la dinàmica adequada per instaurar aquest ring en què els boxejadors de les idees, en un combat feroç, rebin les ensordidores mostres de suport d'un públic intel·lectual enfervorit per la violència del xoc ideològic? Per què no hem estat capaços de donar una dimensió èpica a l'incommensurable acte de crear?

Ante una pregunta, en apariencia inocente, como “¿cuál es el estado de la prensa en lo que respecta a las artes escénicas hoy?”, resulta difícil dar una respuesta simple. Caería en una trampa si decidiese dar una respuesta no constructiva y decir simplemente:

“Mal”, para luego arremeter contra... ¿contra qué?, o ¿contra quién? Porque, bien mirado, no resulta tan fácil atribuir responsabilidades. Lo cierto, en todo caso, es que a nadie -proceda de la profesión, de los medios, del ámbito académico o de las filas del público- se le ocurriría decir de forma razonada que la reflexión sobre las artes escénicas que se hace hoy desde los medios sea en general óptima.

En todo caso, resulta necio atribuir la responsabilidad de este estado de cosas a los críticos. El crítico, como el creador, tiene sus puntos de vista, y a nadie le puede caber la menor duda de que la única oportunidad de resultar convincente (en una profesión donde la credibilidad es la única condición que se le exige) depende de la honestidad intelectual de su *Weltanschauung* demostrada a lo largo del discurso continuo que expresa, fragmentariamente, en cada una de sus críticas. Es ahí, en el juicio que el lector se forma de la honestidad intelectual del crítico, tanto o más que en la coincidencia de sus gustos respectivos, donde se verifica el pacto que los une. Visto así, el crítico se limita a satisfacer la demanda que el público le hace y es en este encuentro donde la crítica adquiere toda su relevancia. Pero el lector de la prensa diaria es un lector que sólo aspira a conocer, a través de este medio, la actualidad: su finalidad es meramente informativa y, en todo caso, tiene como objetivo secundario adquirir elementos de juicio para decantarse entre una u otra opción en caso de tener que elegir entre una u otra obra. La del diario es, además, una lectura rápida, transversal. Y, en consecuencia, lo que el lector le pide al crítico es una somera visualización del espectáculo y un juicio crítico simplificado, orientativo. Queda, pues, excluida la posibilidad de profundización (ni suele haber tampoco espacio para hacerla). Y así llegamos al verdadero problema del tema que nos ocupa.

Debemos entrar aquí a discutir una anomalía de nuestro panorama escénico, que es la práctica inexistencia de revistas especializadas (y lo digo en un plural generoso) que cubran el amplio espectro de posibilidades de reflexión en torno al hecho teatral. Las revistas teatrales sobreviven en

nuestro país en condiciones de máxima precariedad durante algunos años hasta que, finalmente, se extinguen tras una travesía agotadora. Es evidente que ha habido y continúa habiendo intentos de crear revistas teatrales de prestigio. Y también que éstas sobreviven siempre y cuando reciban algún apoyo institucional. Pero donde las revistas de teatro zozobran de forma lamentable o se limitan a ir a la deriva es en la incapacidad de crear un fondo de lectores *reales* que las hagan no sólo viables sino necesarias en el entramado conceptual de eso que se llama pensamiento social.

Revistas especializadas quiere decir también lectores especializados. Lectores que buscan respuestas a preguntas que se les ocurren derivadas de su pasión o de su profesión teatrales. Preguntas como: ¿Cuáles son las principales corrientes estéticas en el panorama mundial actual? ¿Quiénes son los principales creadores? ¿Están surgiendo nuevos modelos que reflejen nuevas formas de ser y de pensar? ¿Qué ha pasado con el viejo gran teatro del siglo XX? ¿Beckett, Brecht? O, lo que es lo mismo: ¿Filosofía, ideología? ¿Existe hoy algo parecido a la vanguardia? ¿Hacia dónde apunta el pensa-

Es evidente que el artista vive, inevitablemente, un paso por delante del público su pasión teatral. Y también lo es que el artista vive del arte, de la reflexión necesaria en torno al arte como espejo de una sociedad a la que a su vez modifica.

Todo artista reflexiona sobre su arte y, por más caótico que sea el proceso de creación, tiende a generar a su alrededor materiales dispersos sobre los que fundamenta y construye la compleja edificación de su pensamiento. Es un material apasionado, vital, que debería ser la base de reflexión, junto con la obra acabada, para los estudiosos de diversas disciplinas cuyo cometido es, al fin y al cabo, dar una imagen cabal del mundo. Unos y otros materiales de reflexión deberían importar, además, a la sociedad y a sus representantes (los gobernantes, los prohombres de la inteligencia y el poder, los representantes de las instituciones políticas, culturales, económicas, etc.). Y todo este entramado de ideas debería ser accesible al mejor de los públicos (cualquiera que sea su definición) y descender, de forma coherente, hacia el gran público. A fin de cuentas, el arte es el mundo... y el teatro es arte. ¿Dónde están todas estas cabezas pensantes



miento escénico de los radicales de hoy? ¿Qué obsesiones formales apuntan hacia el futuro?...

Pero no basta tampoco con responder a éstas y otras muchas preguntas. Hay que posicionar y responder a cualquier pregunta que se formule adoptando un punto de vista determinado. Es evidente que el verdadero amante del teatro, ése que a veces adocenamos convirtiéndolo en una mera estadística de compradores de entradas, aspirará a conocer unas informaciones de forma netamente distinta a la del artista.

que deberían reflexionar en voz alta y por escrito y ser, al mismo tiempo, lectores de las voces ajenas, tal vez discordantes, incluso polémicas? ¿En qué punto hemos sido incapaces de crear la dinámica adecuada para instaurar ese ring en el que los boxeadores de las ideas, en feroz combate, recibían las ensordecedoras muestras de apoyo de un público intelectual enfervorizado por la violencia del choque ideológico? ¿Por qué no hemos sido capaces de darle una dimensión épica al inconmensurable acto de crear?

EL QUE ÉS PÚBLIC I EL QUE ÉS PRIVAT

Esteban Villarrocha Ardisa

Gerent i productor del Teatro Arbolé

Qui perd els orígens perd la identitat, deia Raimon en una de les seves recordades cançons.

Procedeixo d'una cultura àcrata i un es deu als seus orígens (tot i que l'aprenentatge fa que modulis i apaivaguis les teves actituds), per tant, mai he cregut en la necessitat del que és públic en el teatre.

Sempre he pensat que la creació artística sorgeix des de la individualitat que es fa col·lectiva en l'acte de l'exhibició, i que quan es tracta d'una creació en grup és la suma d'individualitats.

He après de les avantguardes artístiques, he begut dels nous llenguatges (alguns tan vells com ara el teatre), i sempre m'he acostat a les propostes artístiques en tant que eren creacions amb ideologia i intencionalitat política.

Penso que el paper de l'Estat, almenys pel que fa a la cultura (no així quant a la sanitat i l'educació) mai ha de ser dirigista, ni de bon tros protagonista i mecenes (hi ha molts exemples en la història d'aquest fracàs).

Feta aquesta declaració de principis, comencem a dissertar sobre els objectius que les administracions culturals es van plantejar quan, en plena transició, van començar a supplantar les iniciatives del teatre independent.

La demanda d'un teatre públic que emparés els creadors, tant dramaturgs, com directors i intèrprets era una reclamació dels últims anys del franquisme.

Es van crear els sistemes d'apadrinament (subvenció), es van millorar les infraestructures teatrals públiques (el Pla general de rehabilitació de teatres públics va ser una

gran tasca aleshores i cal que continuï avui), es va crear la figura del programador públic (substituit, en alguns casos, de l'empresari teatral), les universitats van crear els estudis en Gestió Cultural (creadors de polítiques culturals, creadors d'opinió), van néixer els centres dramàtics autonòmics (centres de producció endogàmica, amb produccions sovint faraòniques), es van crear els circuits d'exhibició per a comunitats, van aparèixer les fires (nous mecanismes de venda) i van créixer els festivals (cada cop més especialitzats i més allunyats del ciutadà, tot i que afortunadament hi ha excepcions).

Tot això partia d'una política populista que intentava acostar el fet cultural al ciutadà, quan en realitat no s'havia creat una demanda cultural i, ni de bon tros, d'un teatre d'art. Els ciutadans, els públics, es van mostrar aliens a aquestes polítiques culturals. El primer, penso, era generar demanda: educació artística.

La cultura i el teatre, que és el que ens ocupa, es convertia en un arma al servei del poder que pagava. És veritat que, dit així, la intervenció de l'administració pública en el teatre sembla negativa. He de dir, abans de continuar, que no sempre l'efecte ha estat negatiu, sinó que ha depès dels casos i els llocs. En general i veient el panorama actual (quan es parla de privatitzar la gestió d'espais, etc.) no podem dir que hagi estat un camp de roses, però tampoc un desastre complet. Potser eren necessàries aquestes accions públiques, potser les mancances anteriors eren tantes que aquestes polítiques culturals eren obligades al final dels anys setanta i al principi dels vuitanta, però avui? S'han de canviar els models d'ajuda i la política respecte a les arts escèniques.

Preguntem-nos sobre aquestes polítiques dirigistes; han transformat les estructures teatrals? Han permès la creació contemporània? Han afavorit l'aparició d'una dramatúrgia amb nivell literari universal? Han permès l'aparició de noves agrupacions? El

teatre públic no es deu haver convertit en un club d'uns pocs iniciats cada cop més aliens a la realitat?

Els teatres públics van néixer amb una voluntat redemptorista i una suposada etiqueta de qualitat (alguns cops sí, la majoria de les vegades no). Això va crear una fractura difícil de superar. Reconec que hem avançat una mica, almenys avui concebem, ja no hi ha dubtes, el teatre, en totes les seves manifestacions, com un bé públic. Això és clau a l'hora d'entendre el teatre privat, que no el comercial.

Però, què se'n va fer de la iniciativa privada en tot aquest procés d'intervenció pública? Es va refugiar i va tornar a les petites sales independents, mal anomenades alternatives, als bars, als teatres de barri atrocinats. Altres, la majoria, van entrar en l'engranatge de l'apadrinament i el poder i van desenvolupar un teatre amable, amb un cert aire contemporani i avantguardista, que en uns casos feia calaix i, en d'altres, foragitava el públic.

Els refugiats van crear al final dels anys noranta la coordinadora de sales alternatives, que ha significat una nova manera d'entendre l'exhibició i la creació. El que és cert és que aquests petits espais han afavorit l'exhibició d'una dramatúrgia jove que tenia molt difícil l'accés als teatres públics.

Ja pensàvem aleshores, al final dels anys noranta, que era utòpic pensar que només les forces de la iniciativa privada i les lleis de mercat fossin capaces d'atendre i preservar la funció social i cultural que ha de tenir el teatre. Aleshores, la iniciativa privada necessita la presència institucional? Es fa absolutament necessària la presència pública? Sabem que sí, tot i que hem de millorar el sistema per acceptar i col·laborar amb aquesta presència.

Evidentment, el teatre públic ha de ser un agent impulsor de l'activitat teatral i el garant de la seva accessibilitat per als ciutadans.

dans. I, no hi ha dubte, aquest paper ha de servir de motor per a la iniciativa privada.

El debat està obert. Hem d'intentar la creació d'un nou model de relació entre el que és públic i el que és privat, per possibilitar uns camins que superin les desconfiances entre els dos sectors de les arts escèniques. L'obertura del que és privat a noves formes de finançament. El paper del que és públic en la gestió dels espais i el seu paper com a productors, etc. El debat està servit i sembla que es fan passes, encara tímides, en aquesta direcció.

Des de la meua posició, no puc fer res més que reclamar un sistema de mesures per donar suport a la iniciativa del teatre privat, que ha de contenir criteris que signifiquin valors afegits a la nostra tasca (excel·lència artística, promoció de nous creadors, defensa del patrimoni, acció cultural, creació d'opinió, feina amb els espectadors, etc.), sense oblidar el criteri general de qualsevol teatre que es preui: la seva acceptació per part dels ciutadans.

Les mesures de suport als espais de nova creació, el principi del debat sobre el que és públic i el que és privat en les arts escèni-

ques propiciat per empresaris i alguns administradors públics; els models de privatització de la cultura, que han de tenir paràmetres de control i objectivitat; l'augment d'espectadors en els espais alternatius, em fan ser optimista. Però, d'altra banda, la situació econòmica mundial em fa ser molt pessimista, la indústria cultural sembla que no es vegi afectada, potser a causa de l'excés d'intervencionisme, però aquest intervencionisme de les administracions públiques es pot convertir en el seu calvari.

Hem de cercar nous models econòmics a l'hora de l'exhibició i intentar mantenir els equips estables de creació. Afavorir i confiar cada cop més en els espectadors, veritables destinataris i pagans de la nostra feina.

Molts elements en joc, que han d'establir noves maneres de vendre, per a un bon funcionament del sector que permeti la creació i el gaudi del fet artístic.

Però m'heu de deixar que acabi amb una frase del recordat Adolfo Marsillach. És dels anys vuitanta, pronunciada a Barcelona en una trobada internacional de teatre; avui la recordo, com a element de reflexió, m'ha vingut sense voler a la memòria.

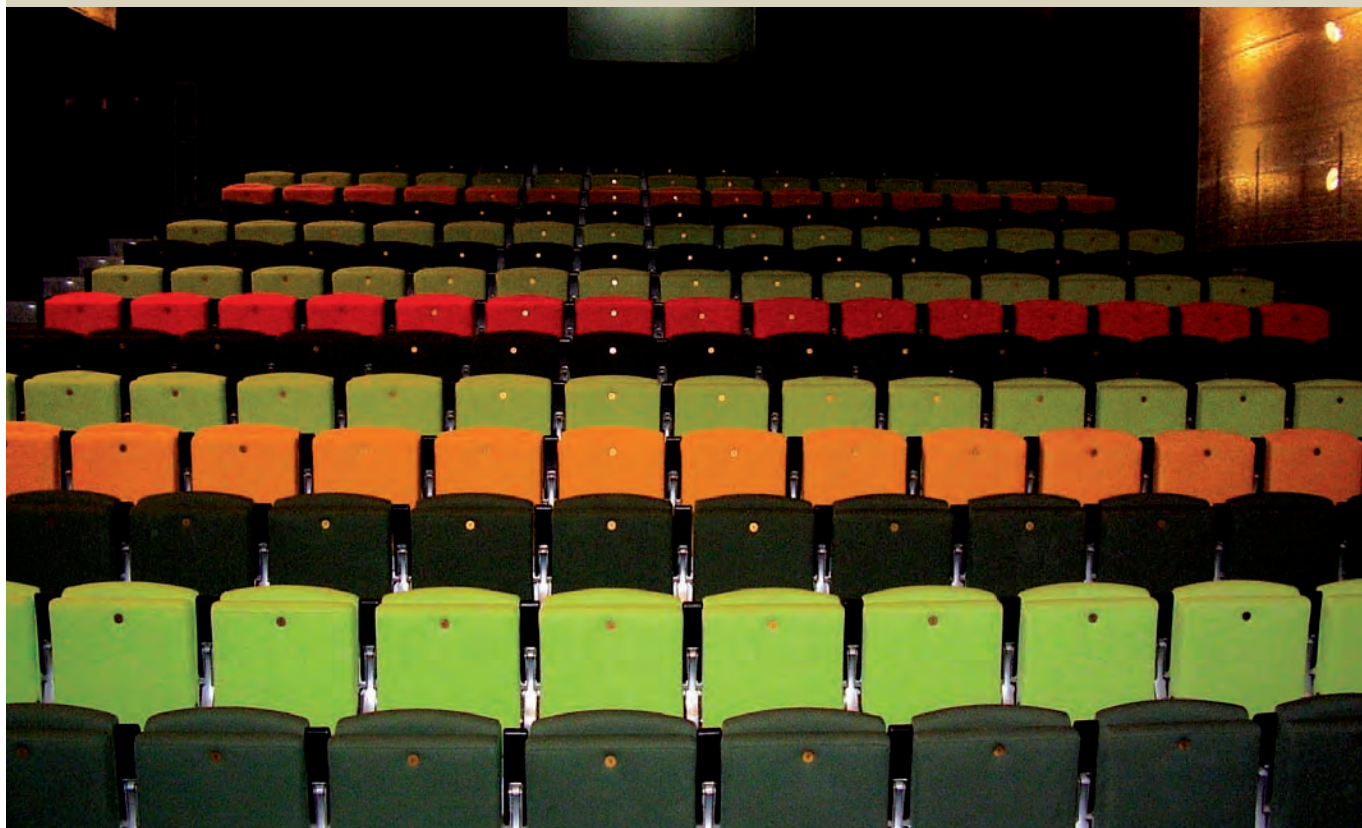
D'una banda s'hauria d'estar contra un teatre protegit, però de l'altra, com fer teatre sense que estigui protegit? La situació és aquesta: o es fa teatre dins de l'Administració de l'Estat o es fa fora i s'acaba a les mans dels creditors.

Hem avançat o continuem al mateix lloc?

Acabem citant Julio Còrtazar: «Es fa el que es pot, es pot el que es fa.»

Així estem, continuem fent teatre, perquè és el nostre ofici i continuem creient en aquest acte col·lectiu. Tot i els canvis en l'administració cultural, malgrat els consellers i directors generals de cultura (han estat molts al llarg dels anys i em pregunto què deu haver estat d'ells, perquè jo continuo fent teatre), a pesar d'alguns programadors a vegades mancats de formació i informació, i el més greu, a pesar del públic, al qual ens devem, però del qual a vegades desconfiem.

Continuem fent teatre arriscant tota la nostra economia, amb passió i intentant viure i somiar amb el nostre ofici.



Teatro Arbolé, Zaragoza

LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

Quién pierde los orígenes pierde identidad, decía Raimon en una de sus recordadas canciones.

Procedo de una cultura ácrata y uno se debe a sus orígenes (aunque el aprendizaje hace que modules y apacigües tus actitudes), por lo tanto, nunca he creído en la necesidad de lo público en el Teatro.

Siempre he pensado que la creación artística surge desde la individualidad que se hace colectiva en el acto de la exhibición, y que cuando se trata de una creación en grupo es la suma de individualidades.

He aprendido de las vanguardias artísticas, he bebido de los nuevos lenguajes (algunos tan viejos como el Teatro), y siempre me he acercado a las propuestas artísticas en tanto y cuanto eran creaciones con ideología e intencionalidad política.

Pienso que el papel del Estado, al menos en la Cultura (no así en cuanto a la Sanidad y la Educación) nunca debe ser dirigis-

ta, ni mucho menos protagonista y mecenas (hay muchos ejemplos en la historia de este fracaso).

Hecha esta declaración de principios, comencemos a disertar sobre los objetivos que las administraciones culturales se plantearon cuando en plena transición, comenzaron a suplantar, en lo que nos toca hoy, las iniciativas del Teatro independiente.

La demanda de un Teatro Público que amparase a los creadores, tanto dramaturgos, como directores e interpretes era una reclamación de los últimos años del franquismo.

Se crearon los sistemas de apadrinamiento (subvención), se mejoraron las infraestructuras teatrales públicas (Plan general de rehabilitación de Teatros Públicos, gran labor entonces, hoy a continuar), se creó la figura del programador público (sustituto, en algunos casos, del empresario teatral), las universidades crearon los estudios en Gestión Cultural (creadores de políticas culturales, creadores de opinión), nacieron

los Centros Dramáticos autonómicos (centros de producción endogámica, con producciones a menudo faraónicas), se crearon los circuitos de exhibición por Comunidades y aparecieron las Ferias (nuevos mecanismos de venta) y crecieron los Festivales (cada vez más especializados y más ajenos al ciudadano, afortunadamente hay excepciones).

Todo esto partía de una política populista que trataba de acercar el hecho cultural al ciudadano, cuando en realidad no se había creado una demanda cultural y mucho menos de un Teatro de arte. Los ciudadanos, los públicos, se mostraban ajenos a estas políticas culturales. Lo primero, pienso, era generar demanda: Educación Artística. La cultura, y el Teatro, que es lo que nos toca, se convertía en un arma al servicio del poder que pagaba. Es verdad, que dicho así, la intervención de la administración pública en el teatro parece negativa. Debo decir, antes de continuar, que no siempre el efecto ha sido negativo, según los casos y los lugares. En general y viendo



Teatro Arbolé, Zaragoza

el panorama actual (cuando se habla de privatizar la gestión de espacios, etc.) no podemos decir que haya sido un campo de rosas, pero tampoco un desastre completo. Quizás eran necesarias estas acciones públicas, quizás las carencias anteriores eran tantas que estas políticas culturales eran obligadas a finales de los setenta y primeros ochenta, ¿pero hoy? Hay que cambiar los modelos de ayuda y la política con respecto a las artes escénicas.

Preguntémonos sobre estas políticas dirigistas; ¿han transformado las estructuras teatrales?, ¿han permitido la creación contemporánea?, ¿han favorecido la aparición de una dramaturgia con nivel literario universal?, ¿han permitido la aparición de nuevas agrupaciones?, ¿el teatro público no se habrá convertido en un club de unos pocos iniciados cada vez más ajenos a la realidad?

Los teatros públicos nacieron con una voluntad redentorista y una supuesta etiqueta de calidad (algunas veces sí, las más de las veces no). Esto creó una fractura difícil de superar. Reconozco que hemos avanzado un poco, al menos hoy concebimos, ya no hay dudas, el teatro, en todas sus manifestaciones como un bien público. Esto es clave a la hora de entender el teatro privado, que no comercial.

Pero, ¿qué fue de la iniciativa privada en todo este proceso de intervención pública?; se refugió y volvió a las pequeñas salas independientes, mal llamadas alternativas, a los bares, a los teatros de barrio destartados. Otros, los más, entraron en el engranaje del apadrinamiento y el poder y desarrollaron un teatro amable, con cierto aire contemporáneo y vanguardista, que en unos casos hacía taquilla y en otros ahuyentaba al público.

Los refugiados crearon a finales de los noventa la coordinadora de Salas Alternativas que ha significado una nueva manera de entender la exhibición y la creación. Lo cierto es que estos pequeños espacios han favorecido la exhibición de una dramaturgia joven que tenía muy difícil acceso a los Teatro Públicos.

Ya pensábamos entonces, finales de los noventa, que era utópico pensar que las solas fuerzas de la iniciativa privada y las leyes de mercado fueran capaces de atender y pre-

servar la función social y cultural que debe tener el teatro. Entonces ¿la iniciativa privada necesita de la presencia institucional?, ¿se hace absolutamente necesaria la presencia pública? Sabemos que sí, aunque debemos mejorar el sistema para aceptar y colaborar con esa presencia.

Evidentemente el Teatro Público debe ser agente impulsor de la actividad teatral y garante de su accesibilidad para los ciudadanos. Evidentemente ese papel debe servir de motor para la iniciativa privada.

El debate está abierto. Debemos intentar la creación de un nuevo modelo de relación entre lo público y lo privado, para posibilitar unos cauces que superen las desconfianzas entre ambos sectores de las artes escénicas. La apertura de lo privado a nuevas formas de financiación. El papel de lo público en la gestión de los espacios y su papel como productores, etc. El debate está servido y parece que se dan pasos, todavía tímidos, en esa dirección.

Desde mi posición, no puedo más que reclamar un sistema de medidas para apoyar la iniciativa del teatro privado, que debe contener criterios que signifiquen valores añadidos a nuestra labor (excelencia artística, promoción de nuevos creadores, defensa del patrimonio, acción cultural, creación de opinión, trabajo con los espectadores, etc.), sin olvidar el criterio general de todo teatro que se precie: su aceptación por parte de los ciudadanos

Las medidas de apoyo a los espacios de nueva creación, el principio del debate sobre lo público y lo privado en las artes escénicas propiciado por empresarios y algunos administradores públicos; los modelos de privatización de la cultura, que deben tener parámetros de control y objetividad; el aumento de espectadores en los espacios alternativos, me hacen ser optimista. Pero, por otro lado, la situación económica mundial me hace ser muy pesimista, la industria cultural parece no verse afectada, quizás debido al excesivo intervencionismo, pero este intervencionismo de las administraciones públicas puede convertirse en su calvario.

Debemos buscar nuevos modelos económicos a la hora de la exhibición y tratar de mantener los equipos estables de creación. Favorecer y confiar cada vez más en los es-

pectadores, verdaderos destinatarios y paganos de nuestro trabajo.

Muchos elementos en juego, que deben establecer nuevas formas de venta, para un buen funcionamiento del sector que permita la creación y el disfrute del hecho artístico.

Pero permítanme que termine con una frase del recordado Adolfo Marsillach. Es de los años 80, dictada en Barcelona en un encuentro internacional de Teatro; hoy la recuerdo, como elemento de reflexión, me ha venido sin querer a la memoria.

Por un lado se debería estar contra un teatro protegido, pero por otro, ¿cómo hacer teatro sin estar protegido? La situación es ésta: o se hace teatro dentro de la Administración del Estado o se hace fuera y se acaba en manos de los acreedores.

¿Hemos avanzado o seguimos en las mismas?

Terminemos citando a Julio Córdazar: *Se hace lo que se puede, se puede lo que se hace.*

En esas estamos, seguimos haciendo Teatro, porque es nuestro oficio y seguimos creyendo en este acto colectivo. Pese a los cambios en la administración cultural, pese a los Consejeros y Directores Generales de Cultura (muchos a lo largo de los años, me pregunto qué habrá sido de ellos -yo sigo haciendo teatro-), pese a algunos programadores a veces faltos de formación e información, y lo más grave, a pesar del público, al que nos debemos pero del que a veces desconfiamos.

Seguimos haciendo teatro, arriesgando toda nuestra economía, poniendo pasión e intentando vivir y soñar con nuestro oficio.

CENTRES DE CREACIÓ

APUNTS PER DEFINIR UN MODEL

Txiki Berraondo i Roger Bernat -membres de l'AAE- arran d'un estudi comparatiu amb altres experiències europees.

Els espais de creació no poden ser ni alternatius ni «complementaris». Plantejar dos tipus d'espais, uns d'institucionals i uns altres d'«alternatius» és oblidar la responsabilitat de les institucions amb la innovació. Tots els espais de titularitat pública haurien d'estar dedicats a la innovació. Els formats ja establerts, és a dir «que funcionen» són distribuïts i estan «en desgast» en la indústria cultural de titularitat privada tot i que subvencionada. Les institucions culturals (teatres, museus, auditoris) són un servei públic que han d'assumir la responsabilitat de definir els reptes del present i intuir els conflictes del futur. Definir les fronteres de fricció social i apuntar solucions des de la pràctica artística, la creació de nous models d'organització, el repartiment de recursos o la gestió de la informació, és el que hauria de legitimar uns espais massa vegades dedicats a la perpetuació d'unes formes artístiques innòcues moralment i de dubtosa representativitat social que funcionen exclusivament com estructures de legitimació dels discursos del poder. Un projecte per a un espai de creació s'ha de fundar sobre la conjunció del projecte polític com a horitzó i el projecte artístic com a praxis. Desgraciadament, en els últims decennis s'ha donat prioritat a la definició d'estructures de gestió autònomes en arquitectures monumentals molt allunyades de conceptes com ara la permeabilitat o la representativitat, la qual cosa ha llastrat la seva eficàcia com a pols de dinamització creativa i social.

El que per nosaltres caracteritza un espai de creació és la capacitat de canviar de fisonomia i funcionament d'acord amb els projectes que acull. Com va dir Pierre Boulez, «són les obres les que han de crear els seus mitjans de producció», no els mitjans els que, a través de l'encàrrec, activin el teixit artístic.

Conscients de la dificultat que comporta aquesta inversió dels termes després de tants anys de «dirigisme» cultural oferim a continuació un breu document que defineix les característiques del que hauria ser un centre de creació en el segle XXI.

OBJECTIUS

«Aquí no programem artistes, són els artistes els que ens programen.» **Mains d'œuvres**

Un espai de creació ha de redefinir el perímetre de l'interès públic la qual cosa és una tasca eminentment política. La seva legitimitat no estarà tant en els productes que genera sinó en els processos que és capaç d'articular. Atesa la mercantilització i patrimonialització de les pràctiques artístiques habituals en la institució de l'art, fa falta generar dinàmiques que eludeixin l'encàrrec, la perpetuació del repertori, la producció des de la institució pública per als circuits privats, etc. Un centre de creació ha de focalitzar els seus processos cap a...

En un centre de creació es qüestiona:

- la naturalesa dels intercanvis socials
- les legitimitats del poder
- l'arbitratge entre el que és públic i privat
- l'arbitratge entre el centre i la perifèria
- les construccions culturals de gènere
- els models convivencials
- els processos d'exclusió social
- la significació de conceptes com ara *in / off*, útil / inútil, etc.

D'alguna manera, un centre de creació col·loca l'artista com el jugador de rugbi al centre de la melé amb l'objectiu de, seguint els seus moviments, poder delimitar les qüestions amb les quals una societat s'haurà d'enfrontar en el futur.

Un espai de creació és una emergència reactiva al que és encarcerat, impermeable, arbitrari, institucionalitzat, mercantilitzat, serià, homogeni, previsible i formatat. Un espai de creació ofereix la possibilitat d'altres pràctiques que, d'altra banda, es desenvolupen en el teixit artístic i social.

Un espai de creació detecta dinàmiques i

les fa possibles en promoure-les sense les urgències de la comercialització que massa vegades avorten processos emergents abans de la consolidació. No és casual que els espais que ja hi ha hagin adoptat models de rehabilitació dels edificis que ocupen que tendeixen a conservar el que existeix i hi afegeixen exclusivament les condicions necessàries per poder desenvolupar l'activitat. No hi ha operacions d'imatge, és una arquitectura de «suport» a la creació. Noves escriptures de l'espai per a nous espais d'escriptura.

En aquest sentit, es prioritzen els recursos per a activitats als recursos dedicats a materials, arquitectures i operacions d'imatge. Després de tots aquests anys de «posar al dia» els espais de producció és urgent posar l'accent en la producció perquè així aquests espais siguin habitats per sempre (habitats en el sentit extens de la paraula: viscuts, pensats, transformats, desgastats, en definitiva, usats).

Un espai de creació és una frontera de fricció. Un bon territori minat d'idees, imaginació i sensibilitat propulsa cap a una pràctica responsable i una bona relació amb la comunitat. És per això que no es necessiten polítiques de prestigi per legitimar la institució, ja que aquesta es legitima en el seu pròpia feina diària.

ENTORN

Un procés artístic no només persegueix construir un objecte, sinó que estableix primer un territori d'inquietuds. Més que cultivar l'obra, del que es tracta és de cultivar un territori compartit per una comunitat artística i ciutadana. En aquest sentit, la connexió del centre de creació amb el seu entorn immediat és inajornable.

Un espai de creació es localitza en un territori en lluita, en un lloc en constant construcció i deconstrucció, en espais amb fortes tensions socials degudes a la irrupció massiva de turisme, a la convivència de diverses cultures, a processos urbanístics traumàtics, etc. Per tant, és inevitable imaginar un centre de creació a la ciutat, para-

digma de l'espai en perpètua transformació i planter de tensions i emancipacions de qualsevol tipus.

Experiències similars al territori francès se situen a l'extraradi o a territoris amb forts canvis de població i assenyalen la urgència de «desfolkloritzar» les cultures emergents o «d'extraradi». No es tracta d'«il·luminar» les comunitats, sinó de generar canvis amb els diversos sectors socials amb l'objectiu d'aprofundir en el qüestionament dels models econòmics i la repartició de responsabilitats.

PÚBLIC

La crisi del marc representacional ens ha portat a ser un públic que es mou amb altres horitzons d'expectatives. Ja no es mira, s'escolta, s'espera, es pensa, es contempla o s'imagina igual que fa una dècada. El públic, igual que la praxis artística, ha multiplicat les seves expectatives al davant de l'acte performatiu. La relació amb el públic canvia respecte al paradigma actual i la participació acaba sent un eix fonamental sense que per això es perdin els elements de fascinació propis de l'objecte artístic.

Els processos de treball s'obren al públic. No es tracta de generar «representacions» d'espais de treball, sinó de generar autèntics acompanyaments en què aquesta participació arribi a condicionar el desenvolupament de l'obra mateixa creant un pont entre les expectatives i les necessitats del públic amb la funció comunicadora de l'autor.

El que és «amateur» deixa de percebre's com una càrrega, una quota que s'ha de pagar o com un perill per passar a ser un sector de públic i creadors potencials no «formatats».

ARTISTA

«Ja que no convé posar bombes, posem problemes.» **Anònim**

El context econòmic i polític que ha alterat en els últims anys els modes de regulació del treball no han deixat de banda la institució cultural amb les conseqüències que això comporta. La professionalització, especialització i estratificació de la feina en el món artístic ha promogut involuntàriament l'aïllament dels actors culturals. Paradoxalment, mentre es promou la mobilitat

al territori, els artistes es troben cada cop més aïllats del seu context social, cosa que debilita els discursos artístics.

Un centre de creació participa del procés artístic alhora que participen en la gestió els artistes que acull. S'entén que la pròpia gestió del centre és una feina creativa d'experimentació amb els models d'organització.

Un espai de creació neix juntament amb un projecte artístic, en paral·lel a una comunitat, al centre d'un entramat social. No és un organisme de repartiment de sales, beques o visibilitat, sinó que es transforma depenent de les necessitats de cada projecte en base a cinc eixos bàsics:

-Acotar els períodes de treball al marge de les servituds de la indústria.

-Obrir espais de reflexió al marge de la recerca de resultats.

-Fundar espais de relació amb la comunitat.

-Fomentar la transdisciplinarietat no només entre disciplines artístiques sinó posant en contacte els artistes amb altres realitats, sabers i territoris.

-Reinventar contínuament la fisonomia del propi centre amb la finalitat de ser un



"PAU?" La Quadra Màgica. Foto: Anna Estebán

reflex dels formats de creació dels artistes que acull.

La combinació de cada un d'aquests eixos permet donar forma a l'experiència artística i acotar-la depenent de la seva particularitat en un moment en què la pròpia obra redefeix el seu format.

AVALUACIÓ

El dret al dubte i al que és aleatori ha d'estar salvaguardat en un espai de creació i, no obstant això, no es poden oblidar els processos i criteris d'avaluació. Qualsevol procés artístic que tingui el suport del centre de creació ha de poder incorporar, també, una certa idea d'auditoria, de la mateixa manera que l'equip de gestió també haurà de retre comptes, no ja en ordre jeràrquic als polítics que supervisin la institució, sinó a la mateixa comunitat artística i social. No obstant això, una avaluació de resultats en un centre de creació s'ha de regir per paràmetres diferents dels habituals. La transdisciplinarietat, la riquesa del procés i les dinàmiques que amaga l'obra han de ser tractades com a elements fonamentals més enllà del resultat artístic *strictu sensu*.

La preocupació per com i qui avalua està encara massa marcada pel valor de l'obra com a mercaderia i, desgraciadament, molts cops s'obliden valors significatius per a la comunitat. És per això que en un centre de creació es dona prioritat a l'art com a procés, com a fases i segments continus que es comparteixen per diversos artistes que elaboren de manera inconscient un mateix objecte. L'experiència artística es dona en el moviment produït per les idees en desenvolupament continu i no per l'obra acabada que pocs cops ha tingut el procés necessari per formalitzar-se satisfactòriament.

MODEL DE GESTIÓ

L'espai de creació es mou en l'àmbit del sector terciari. No ofereix mercaderies enmig de l'espiral i la desigualtat natural del mercat, ni forneix d'objectes políticament correctes el mercat supersubvencionat de la cultura, es mou en un àmbit intermedi i es nodreix de diverses fonts d'ingressos. Els protocols de relació econòmica entre el centre, les seves fonts d'ingressos i els artistes en són la clau. És imprescindible fugir de les relacions tutelades i oferir mecanismes transparents.

Un dels models més habituals és el de la direcció bicèfala. D'una banda, l'estructura bàsica i estable que permet «obrir les por-

tes» del centre i, d'una altra, una estructura dinàmica que es reinventa amb cada projecte. No gaire lluny d'aquest model hi ha el dels centres de creació gestionats per un conjunt d'associacions que es doten d'una mínima estructura de gestió i que després aposten per projectes de gestió puntuals en què convergeixen artistes i mediadors. En aquest cas, cada associació disposa d'un espai base i es col·lectivitzen els espais de difusió i certes àrees de producció.

De tota manera, rere aquests equips de gestió hi ha els equips d'acompanyament que des de les institucions donen autonomia al projecte entenent perfectament el perfil de treball encomanat.

Aquesta gestió d'incerteses en aquests espais de creació i per a cada projecte assumeixen com a elements enriquidors processos que en altres institucions serien viscuts com a incòmodes.

L'equip de gestió d'un centre d'aquestes característiques té unes tasques encomanades impossibles d'associar a la pràctica convencional:

- Facilitar la transgressió de la divisió de la feina.

- Valoritzar els anomenats «segments de temps perdut».

- Retribuir material i simbòlicament l'interès que pren a càrrec seu el desordre i desassossec generat per la innovació.

- Acceptar el conflicte.

- Administrar els recursos humans prioritant solucions endògenes.

- Compartir la legitimitat de la presa de decisions.

En aquest sentit, és recomanable instaurar la figura del mediador-productor-acompanyant que fa d'intermediari entre el centre de creació i l'artista o el col·lectiu per a cada projecte.

MEDIADOR

«[...] no tant prefigurar noves estètiques, com la pretensió d'induir als i les artistes que tornin a ser lliures; obrir els seus territoris de treball, de reflexió, activar les seves poètiques. I fer-ho sense haver d'estar sempre en la precarietat. Avui dia només s'està creant obra segons l'encàrrec de la gran indústria i així es va adaptant, estovant, perdent els seus perfils.» **Chantal Lamarre**

La figura del mediador / productor és fonamental així com el model de gestió i relació amb les institucions que aquests espais decideixen assolir. L'equip de gestió ha de ser una estructura permeable i orgànica. Ha de ser capaç de canviar de fun-

cions segons el moment. Ha de tenir una mínima estructuració a favor d'una màxima polivalència. Fomentar un equip de treball que pugui i vulgui intercanviar els rols i que estigui en continu debat de programació i funcionament. La programació per això és rarament contínua. Es mostra el que es té en el marc de puntuals esdeveniments artísticosocials. S'aprofiten aquestes ocasions per buscar interlocutors, programadors, mànagers o mecenatges no necessàriament identificats amb els circuits institucionals.

Es tracta d'alliberar-se de la pinça en què moltes vegades es troben aquests mediadors, arraconats entre un ministeri que diu que inverteix en cultura i una patronal que creix i fagocita marcant juntament amb els organismes públics els llindars i *tempos* que li són necessaris. Per alliberar-se d'aquesta situació és necessari generar un tercer sector amb una certa autonomia. Un sector que es comparteix entre el mediador i l'artista i on se surt del circuit mercantil i, al mateix temps, es nega a ser un apèndix de les necessitats de representació de la política.

El mediador de l'espai de creació no fa seus els mitjans de producció i els pressupostos que gestiona, sinó que s'esforça per exercir una gestió transparent sense fugir dels espais de conflicte.

**POSAR DAMUNT LA TAULA
AQUESTS ELEMENTS JA ÉS UN
SIGNE DE DIFERÈNCIA.**

Txiki Berraondo y Roger Bernat -miembros de la AAE- a raíz de un estudio comparativo con otras experiencias europeas.

Los espacios de creación no pueden ser ni alternativos ni “complementarios”. Plantear dos tipos de espacios, unos institucionales y otros “alternativos” es olvidar la responsabilidad de las instituciones con la innovación. Todos los espacios de titularidad pública deberían estar dedicados a la innovación. Los formatos ya establecidos, es decir “que funcionan” son distribuidos y están “en desgaste” en la industria cultural de titularidad privada aunque subvencionada. Las instituciones culturales (teatros, museos, auditorios) son un servicio público que tienen que asumir la responsabilidad de definir los retos del presente e intuir los conflictos del futuro. Definir las fronteras de fricción social y apuntar soluciones desde la práctica artística, la creación de nuevos modelos de organización, el reparto de recursos o la gestión de la información, es lo que debería legitimar unos espacios demasiadas veces dedicados a la perpetuación de unas formas artísticas inocuas moralmente y de dudosa representatividad social que funcionan exclusivamente como estructuras de legitimación de los discursos del poder.

Un proyecto para un Espacio de Creación tiene que fundarse sobre la conjunción del proyecto político como horizonte y el proyecto artístico como praxis. Desgraciadamente, en los últimos decenios se ha dado prioridad a la definición de estructuras de gestión autónomas en arquitecturas monumentales muy alejadas de conceptos como la permeabilidad o la representatividad, lo que ha lastrado su eficacia como polos de dinamización creativa y social.

Lo que a nuestro entender caracteriza un Espacio de Creación es la capacidad de cambiar de fisionomía y funcionamiento de acuerdo con los proyectos que acoge. Como dijera Pierre Boulez, *son las obras las que tienen que crear sus medios de producción*, no los medios los que, a través del encargo, activen el tejido artístico.

Conscientes de la dificultad que conlleva esta inversión de los términos después de tantos años de “dirigismo” cultural ofrecemos a continuación un breve documento que define las características de lo que debería ser un Centro de Creación en el siglo XXI.

OBJETIVOS

Aquí no programamos artistas, son los artistas los que nos programan. **Mains d'œuvres**

Un espacio de creación tiene que redefinir el perímetro del “interés público” lo que es una tarea eminentemente política. Su legitimidad no estará tanto en los productos que genera sino en los procesos que es capaz de articular. Frente a la mercantilización y patrimonialización de las prácticas artísticas habituales en la institución del arte, hace falta generar dinámicas que eludan el encargo, la perpetuación del repertorio, la producción desde la institución pública para los circuitos privados, etc. Un centro de creación tiene que focalizar sus procesos hacia...

En un centro de creación se cuestiona: la naturaleza de los intercambios sociales,



“Domini públic” Roger Bernat. Foto: Cristina Fontsaré

- las legitimidades del poder,
- el arbitraje entre lo público y lo privado,
- el arbitraje entre el centro y la periferia,
- la construcciones culturales de género,
- los modelos convivenciales,
- los procesos de exclusión social,
- la significación de conceptos como in/off, útil/inútil, etc.

De alguna manera, un centro de creación coloca al artista como al jugador de rugby en el centro de la melée con el objetivo de, siguiendo sus movimientos, poder delimitar las cuestiones con las que una sociedad va a tener que enfrentarse en el futuro.

Un espacio de creación es una emergencia reactiva frente a lo anquilosado, lo impermeable, lo arbitrario, lo institucionalizado, lo mercantilizado, lo seriado, lo homogéneo, lo previsible y lo formateado. Un espa-

cio de creación ofrece la posibilidad de otras prácticas que, por otra parte, se desarrollan en el tejido artístico y social.

Un espacio de creación detecta dinámicas y las hace posibles promoviéndolas sin las urgencias de la comercialización que demasiadas veces abortan procesos emergentes antes de la consolidación. No es casual que los espacios ya existentes hayan adoptado modelos de rehabilitación de los edificios que ocupan que tienden a conservar lo existente añadiendo exclusivamente las condiciones necesarias para poder desarrollar la actividad. No hay operaciones de imagen, es una arquitectura de “apoyo” a la creación. Nuevas escrituras de lo espacial para nuevos espacios de escritura.

En este sentido se priorizan los recursos para actividades frente a los recursos dedica-

dos a materiales, arquitecturas y operaciones de imagen. Tras todos estos años de “puesta al día” de los espacios de producción es urgente poner el acento en la producción misma para que así esos espacios sean habitados de una vez por todas (Habitados en el sentido extenso de la palabra: vividos, pensados, transformados, desgastados, en definitiva, usados).

Un espacio de creación es una frontera de fricción. Un buen territorio minado de ideas, imaginación y sensibilidad propulsa hacia una práctica responsable y una buena relación con la comunidad. Es por ello que no se necesitan entonces políticas de prestigio para legitimar la institución puesto que esta se legitima en su propio quehacer diario.

ENTORNO

Un proceso artístico no sólo persigue construir un objeto sino que establece primero un territorio de inquietudes. Más que cultivar la obra de lo que se trata es de cultivar un territorio compartido por una comunidad artística y ciudadana. En este sentido la conexión del centro de creación con su entorno inmediato es inaplazable.

Un espacio de creación se localiza en un territorio en lucha, en un lugar en constante construcción y deconstrucción, en espacios con fuertes tensiones sociales debidas a la irrupción masiva de turismo, a la convivencia entre diferentes culturas, a procesos urbanísticos traumáticos, etc. Por tanto es inevitable imaginar un centro de creación en la ciudad, paradigma del espacio en perpetua transformación y vivero de tensiones y emancipaciones de todo tipo.

Experiencias similares en el territorio francés se sitúan en el extrarradio o territorios con fuertes cambios de población y señalan la urgencia de “desfolklorizar” las culturas emergentes o “de extrarradio”. No se trata de “iluminar” a las comunidades sino de generar trueques con los diferentes sectores sociales con el objetivo de profundizar en el cuestionamiento de los modelos económicos y la repartición de responsabilidades.

PÚBLICO

La crisis del marco representacional nos ha llevado a ser un público que se mueve con otros horizontes de expectativas. Ya no se mira, escucha, espera, piensa, contempla o imagina igual que hace una década. El público, al igual que la praxis artística, ha multiplicado sus expectativas frente al acto performativo. La relación con el público cambia respecto al paradigma actual y la participación acaba siendo un eje fundamental sin que por ello se pierdan los elementos de fascinación propios del objeto artístico.

Los procesos de trabajo se abren al público. No se trata de generar “representaciones” de espacios de trabajo sino de generar auténticos acompañamientos donde esa participación llegue a condicionar el desarrollo de la obra misma tendiendo un puente entre las expectativas y necesidades del público con la función comunicadora del autor.

Lo “amateur” deja de percibirse como una carga, una cuota que hay que pagar o como un peligro para pasar a ser un sector de público y creadores potenciales no “formateados”.

ARTISTA

Ya que no conviene poner bombas, ponemos problemas. **Anónimo**

El contexto económico y político que ha alterado en los últimos años los modos de regulación del trabajo no han dejado de lado la institución cultural con las consecuencias que eso conlleva. La profesionalización, especialización y estratificación del trabajo en el mundo artístico ha promovido involuntariamente el aislamiento de los actores culturales. Paradójicamente, mientras se promueve la movilidad en el territorio, los artistas se encuentran cada vez más aislados de su contexto social lo que debilita los discursos artísticos.

Un centro de creación participa del proceso artístico al tiempo que es participado en la gestión por los artistas que alberga. Se entiende que la propia gestión del centro es un trabajo creativo de experimentación con los modelos de organización.

Un espacio de creación nace junto a un proyecto artístico, en paralelo a una comunidad, en el centro de un entramado social. No es un organismo de reparto de salas, becas o visibilidad, sino que se transforma en función de las necesidades de cada proyecto en base a 5 ejes básicos:

- acotar los períodos de trabajo al margen de las servitudes de la industria.
- abrir espacios de reflexión al margen de la búsqueda de resultados.
- fundar espacios de relación con la comunidad.
- fomentar la transdisciplinariedad no solamente entre disciplinas artísticas sino poniendo en contacto a los artistas con otras realidades, saberes y territorios
- reinventar continuamente la fisonomía del propio centro con el fin de ser un reflejo de los formatos de creación de los artistas que acoge.

La combinación de cada uno de estos ejes permite dar forma a la experiencia artística y acotarla en función de su particularidad en un momento en que la propia obra redefine su formato.

EVALUACIÓN

El derecho a la duda y a lo aleatorio tienen que estar salvaguardados en un espacio de creación y, sin embargo, no pueden olvidarse los procesos y criterios de evaluación. Todo proceso artístico apoyado desde el Centro de Creación tiene que poder incorporar también una cierta idea de auditoría, de la misma manera que el equipo de gestión

también tendrá que rendir cuentas no ya en orden jerárquico a los políticos que supervisan la institución sino ante la propia comunidad artística y social.

Sin embargo, una evaluación de resultados en un Centro de Creación tiene que regirse por parámetros diferentes de los habituales. La transdisciplinariedad, la riqueza del proceso y las dinámicas que subyacen en la obra han de ser tratados como elementos fundamentales más allá del resultado artístico *strictu sensu*.

La preocupación por el cómo y el quién evalúa está todavía demasiado marcada por el valor de la obra como mercancía y, desgraciadamente, muchas veces se olvidan valores significativos para la comunidad. Es por ello que en un Centro de Creación se da prioridad al arte como proceso, como fases y segmentos continuos que se comparten por diversos artistas que elaboran de manera inconsciente un mismo objeto. La experiencia artística se da en el movimiento producido por las ideas en continuo desarrollo y no ante la obra acabada que raras veces ha tenido el proceso necesario para formalizarse satisfactoriamente.

MODELO DE GESTIÓN

El espacio de creación se mueve en el ámbito del sector terciario. No ofrece mercancías en medio de la vorágine y desigualdad natural del mercado, ni abastece de objetos políticamente correctos al mercado súper-subservido de la cultura, se mueve en un ámbito intermedio nutriendose de diversas fuentes de ingresos. Los protocolos de relación económica entre el Centro, sus fuentes de ingresos y los artistas es clave. Es imprescindible huir de las relaciones tuteladas y ofrecer mecanismos transparentes. Uno de los modelos más habituales es el de la dirección bicéfala. Por una parte la estructura básica y estable que permite “abrir las puertas” del centro y por otra una estructura dinámica que se reinventa con cada proyecto. No muy lejos de este modelo es el de los Centros de Creación gestionados por un conjunto de asociaciones que se dotan de una mínima estructura de gestión y que luego apuestan por proyectos de gestión puntuales en los que convergen artistas y mediadores. En este caso cada asociación dispone de un espacio base y se colectivizan los espacios de difusión y ciertas áreas de producción.

De todas maneras, tras estos equipos de gestión están los equipos de acompañamiento que desde las instituciones dan au-

tonomía al proyecto entendiendo perfectamente el perfil de trabajo encomendado. Esta gestión de incertidumbres en estos espacios de creación y para con cada proyecto asumen como elementos enriquecedores procesos que en otras instituciones serían vividos como incómodos.

El equipo de gestión de un centro de estas características tiene unas tareas encomendadas imposibles de asociar a la práctica convencional:

- Facilitar la transgresión de la división del trabajo
- Valorizar los llamados “segmentos de tiempo perdido”

MEDIADOR

“(…) no tanto prefigurar nuevas estéticas, como la pretensión de inducir a los y las artistas a que sean de nuevo libres; abrir sus territorios de trabajo, de reflexión, activar sus poéticas. Y hacerlo sin tener que estar siempre en la precariedad. Hoy en día sólo se está creando obra en función del encargo de la gran industria y así se van amoldando, ablandando, perdiendo sus perfiles.” Chantal Lamarre

La figura del mediador/productor es fundamental así como el modelo de gestión y relación con las instituciones que estos espacios deciden alcanzar. El equipo de gestión tiene que ser una estructura permeable

dos con los circuitos institucionales.

Se trata de librarse de la pinza en la que muchas veces se encuentran estos mediadores, arrinconados entre un ministerio que dice ya invertir en cultura y una patronal que crece y fagocita marcando junto con los organismos públicos los umbrales y tempos que le son necesarios. Para librarse de esta situación es necesario generar un tercer sector con una cierta autonomía. Un sector que se comparte entre el mediador y el artista y donde se sale del circuito mercantil y, al mismo tiempo, se niega a ser un apéndice de las necesidades de representación de la política.



“Back to emotion” Angela Lamprianidou

-Retribuir material y simbólicamente al intérprete que toma a su cargo el desorden y desasosiego generado por la innovación

-Aceptar el conflicto

-Administrar los recursos humanos priorizando soluciones endógenas

-Compartir la legitimidad de la toma de decisiones

En este sentido es recomendable instaurar la figura del mediador-productora-acompañante que hace de intermediario entre el centro de creación y el artista o colectivo para cada proyecto.

y orgánica. Tiene que ser capaz de cambiar de funciones según el momento. Tiene que tener una mínima estructuración a favor de una máxima polivalencia. Fomentar un equipo de trabajo que pueda y quiera intercambiar los roles y que esté en continuo debate de programación y funcionamiento. La programación por ello es raramente continua. Se muestra lo que se tiene en el marco de puntuales eventos artístico-sociales. Se aprovechan esas ocasiones para buscar interlocutores, programadores, managers o mecenas no necesariamente identifica-

El mediador del Espacio de Creación no hace suyos los medios de producción y los presupuestos que gestiona sino que se esfuerza por ejercer una gestión transparente sin huir de los espacios de conflicto. PONER SOBRE LA MESA ESTOS ELEMENTOS YA ES UN SIGNO DE DIFERENCIA.

ALGUNES NOTES SOBRE LA CONSTRUCCIÓ I EL SENTIT D'UN FESTIVAL

Tomàs Aragay
Codirector del festival MAPA

Un pensament

Una programadora ja experimentada del Canadà, Francine Bernier, directora de l'Àgora de la Danse de Quebec, em va dir un dia alguna cosa així com: «El vertader èxit d'un programador no és el de tenir la sala plena a vessar (criteri quantitatiu), sinó el de fer seure davant d'un espectacle el públic adequat per a la proposta programada (criteri qualitatiu).»

D'aquesta manera, tant el públic com l'artista veuran satisfetes les seves expectatives i l'acte comunicacional total que perseguïem es veurà complert. De què serveix omplir una sala de gent que no està disposada o oberta per veure una determinada proposta? Això només comportarà que la vetllada sigui frustrant tant per al públic com per als artistes que estan en escena.

En imaginar, construir i portar endavant un festival d'arts escèniques contemporànies, aquest pensament és un dels elements clau sobre el qual s'ha de sustentar la presa de decisions.

Tenir cura del públic i crear els contextos correctes per a cada proposta és, sens dubte, una de les primeres obligacions perquè mostrar espectacles sigui alguna cosa més que un simple entreteniment «cultural». No es tracta, doncs, d'omplir l'aparador amb propostes més o menys afins a una línia o que corresponguin més o menys al «títol / intenció» del festival.

Es tractaria d'imaginar una dramaturgia tant cap a l'interior (dramaturgia de continguts) com cap a l'exterior (dramaturgia comunicacional) que aconsegueixi articular una relació veritablement fecunda entre el festival i el context sociocultural en què es dirigeix; i entre les diverses peces, esdeveniments, processos i actes que conformen la seva programació.

Context i sentit

Cal dissenyar unes línies de continguts que tinguin un espai i un sentit pertinent en el

context social i cultural en què la proposta s'insereix.

Tenint en compte, en primer lloc, el context local immediat que es veurà afectat pel festival. Un context amb el qual s'haurien d'establir forts llaços de cooperació amb la comunitat artística, la realitat sociocultural i els espais físics i mentals que la seva comunitat de referència genera i habita.

En segon lloc, s'ha de considerar un context nacional més ampli, amb el qual el festival podrà establir també una relació de cooperació i buscarà ocupar el seu lloc i generar sinergies i interessos comuns amb altres propostes afins.

Així es tenen en compte propostes en procés amb altres festivals, s'obre el camp de les coproduccions per aconseguir majors recursos i projectes d'envergadura i, sobretot, ampli recorregut i visibilitat per a aquestes peces.

En tercer lloc, es poden posar en marxa estratègies de visibilitat i acostament al context internacional i es pot procurar aconseguir una relació d'anada i tornada tant de continguts com de projectes. Cal facilitar al màxim la visita de programadors d'altres països i contextos culturals per afavorir l'exportació de la creació autòctona, no només pel que fa a la venda directa de peces i espectacles, sinó amb l'objectiu de projectar futures cooperacions en les dues direccions en què els artistes puguin crear en contextos diferents al seu per créixer i donar-se a conèixer.

Comunicació

Un festival ha d'iniciar la dramaturgia externa de què parlava des del mateix moment que inicia la seva estratègia de comunicació cap al públic.

D'una banda, la simplicitat i la claredat són dos elements clau de qualsevol comunicació. Però més enllà d'això, el disseny d'estratègies diverses i pròpies per a cada esdeveniment és un deure per a qualsevol festival. Així s'estableix una tensió lúdica amb el futur espectador per generar preguntes, desitjos i incògnites atractives des de la primera

trobada. En definitiva, s'ha de personalitzar aquesta relació al màxim per generar des de la difusió un primer estadi de discurs que, per dir-ho així, obri el «debat».

«Un ens viu»

També resulta important la concepció d'un festival com un ens viu i canviant. Mai s'ha d'oblidar això per obligar-se a modificar-lo i anar-lo redefinint conjuntament amb el públic que es va fent fidel a la proposta.

Per això resulta productiu mantenir el fons que dóna sentit i direcció al festival i, en canvi, variar la forma per no debilitar aquesta tensió lúdica amb el receptor de la proposta.

Aquesta variació dota el festival d'un sentit artístic que va més enllà de la simple ordenació d'una programació d'espectacles en voga.

Així podríem dir que l'espectador, en cada nova edició, troba el mateix sabor de fons, però amb formes, presentacions, experiències i nous descobriments que l'inciten a tornar en l'edició següent.

Segons la meua manera de veure-ho, si aquesta tensió lúdica decau, o si la posició de l'esdeveniment en el context cultural s'encarcarà i perd el seu sentit, els creadors de l'esmentat festival haurien de tancar la barraca i deixar espai a altres possibilitats i iniciatives.

Crec que aquesta consciència que els festivals, com qualsevol ésser viu, té data de caducitat, és positiva, ja que permet la renovació de l'oferta, la construcció d'un context cultural dinàmic i evita la tendència a perpetuar més enllà de la seva «vida biològica» festivals, programacions i espais que ja han complert la seva funció i que, en no retirar-se a temps, en nom del prestigi i la trajectòria, estanquen el context, exerceixen de tap i impedeixen que nous espectadors pugin al carro amb propostes que han nascut amb ells.

Un pensamiento

Una programadora ya experimentada de Canadá, Francine Bernier, directora del Agora de la Danse de Québec, me dijo un día algo así como que “el verdadero éxito de un programador no es el de tener la sala llena hasta los topes (criterio cuantitativo) sino el de sentar delante de un espectáculo al público adecuado para la propuesta programada (criterio cualitativo).

De esta forma tanto el público como el artista verán colmadas sus expectativas y el acto comunicacional total que perseguíamos se verá cumplido. ¿De qué sirve llenar una sala de gente que no está dispuesta o abierta para ver una determinada propuesta? Esto sólo conllevará que la velada sea frustrante tanto para el público como para los artistas que están en escena”

Al imaginar, construir y llevar para adelante un festival de artes escénicas contemporáneas este pensamiento es uno de los elementos clave sobre el que sustentar la toma de decisiones.

Cuidar al público y crear los contextos correctos para cada propuesta es sin duda una de las primeras obligaciones para que mostrar espectáculos sea algo más que un simple entretenimiento “cultural”. No se trata pues de llenar el escaparate con propuestas más o menos afines a una línea o que correspondan más o menos al “título/intención” del festival.

Se trataría de imaginar una dramaturgia tanto hacia el interior (dramaturgia de contenidos) como hacia el exterior (dramaturgia comunicacional) que consiga articular un relación verdaderamente fecunda entre el festival y el contexto socio-cultural al que se dirige; y entre las distintas piezas, eventos, procesos y actos que conforman su programación.

Contexto y sentido.

Hay que diseñar unas líneas de contenidos que tengan un espacio y un sentido pertinente en el contexto social y cultural en el que la propuesta se inserta.

Teniendo en cuenta, en primer lugar, el contexto local inmediato que se verá afectado por el festival. Contexto con el que se debería establecer fuertes lazos de cooperación con la comunidad artística, la realidad socio-cultural, y los espacios físicos y mentales que su comunidad de referencia genera y habita.

En segundo lugar se debe considerar un contexto nacional más amplio, con el que el festival podrá establecer también una re-

lación de cooperación, buscando ocupar su lugar y generar sinergias e intereses comunes con otras propuestas afines.

Así se contemplan propuestas en proceso con otros festivales, se abre el campo de las coproducciones para conseguir mayores recursos y proyectos de envergadura y, sobre todo, amplio recorrido y visibilidad para estas piezas.

En tercer lugar se pueden poner en marcha estrategias de visibilidad y acercamiento al contexto internacional. Procurando una relación de ida y vuelta tanto de contenidos como de proyectos. Facilitando al máximo la visita de programadores de otros países y contextos culturales para favorecer la exportación de la creación autóctona, no sólo en cuanto a venta directa de piezas y espectáculos, sino con el objetivo de proyectar futuras cooperaciones en las dos direcciones donde los artistas puedan crear en contextos distintos al suyo propio para crecer y darse a conocer.

Comunicación

Un festival debe iniciar la dramaturgia externa de la que hablaba desde el mismo momento en que inicia su estrategia de comunicación hacia el público.

Por un lado la simplicidad y la claridad son dos elementos clave de toda comunicación. Pero más allá de esto, el diseño de estrategias distintas y propias para cada evento es un deber para todo festival.

Así se establece una tensión lúdica con el futuro espectador para generar preguntas, deseo e incógnitas atractivas desde ese primer encuentro. En definitiva, hay que personalizar esa relación al máximo para generar desde la difusión un primer estadio de discurso que, por así decirlo, abra el “debate”.

“Un ente vivo”

También resulta importante la concepción de un festival como un ente vivo y cambiante. Nunca hay que olvidar esto para obligarse a modificarlo e ir redefiniéndolo

conjuntamente con el público que se va fidelizando a la propuesta.

Por eso resulta productivo mantener el fondo que da sentido y dirección al festival y, en cambio, variar la forma para no debilitar esta tensión lúdica con el receptor de la propuesta.

Esta variación dota al festival de un sentido artístico más allá de la simple ordenación de una parrilla de espectáculos al uso.

Así podríamos decir que el espectador en cada nueva edición encuentra el mismo sabor de fondo, pero con formas, presentaciones, experiencias y nuevos descubrimientos que le incitan a volver en la siguiente edición.

A mi modo de ver, si esta tensión lúdica decae, o si la posición del evento en el contexto cultural se anquilosa y pierde su sentido, los creadores de dicho festival deberían cerrar la barraca y dar espacio a otras posibilidades e iniciativas.

Creo que esta conciencia de que los festivales, como todo ser vivo, tienen fecha de caducidad, es positiva, pues permite la renovación de la oferta, la construcción de un contexto cultural dinámico y evita la tendencia a perpetuar más allá de su “vida bio-lógica” festivales, programaciones y espacios que ya han cumplido su función y que, al no retirarse a tiempo, en nombre del prestigio y la trayectoria, estancan el contexto, ejercen de tapón y impiden que nuevos espectadores se suban al carro con propuestas que han nacido con ellos.



(Seguro que nos olvidamos a alguien!)

BROTS EN EL DESERT MEDIÀTIC

Quim Pujol
Redacció

Pot l'art contemporani competir pel que fa a popularitat amb Madonna? Probablement no, i millor així, ja que la cultura de masses requereix unes concessions que són contràries a qualsevol tipus de rigor discursiu. Però, a pesar d'això, es correspon l'impacte de l'art contemporani en la societat amb el seu potencial?

Aquesta és una pregunta difícil de respondre per diversos factors. En primer lloc, l'oferta cultural que no s'encabeix en els circuits públics amb més difusió passa sovint desapercebuda. En segon lloc, per apreciar un gran nombre d'obres es necessita una contextualització prèvia que no sempre arriba al públic.

És clar que es tracta d'un problema de comunicació. És a dir, els mitjans que hi ha no proporcionen informació sobre gran part dels esdeveniments culturals i, d'altra banda, tampoc s'escriuen articles d'opinió



que ajudin a entendre millor les propostes. En aquest context, però, estan naixent diversos canals que pretenen suplir aquest déficit. En especial, Internet s'està convertint en un camp fèrtil per a nous models de comunicació. Es tracta d'un mitjà relativament recent, però, a poc a poc, comencem a albirar el seu veritable abast.

En primer lloc, hem d'esmentar la xarxa social Teatrón (www.tea-tron.com), de la qual ja vam parlar en el número 0 d'*Arributs*, quan amb prou feina havia nascut. En aquest web, els artistes publiquen informació sobre les seves activitats i reflexions al voltant del que succeeix en l'escena. Sota la direcció de Carmelo Salazar, Rubén Ramos i Roger Adam, aquesta comunitat s'està consolidant veloçment i té una importància creixent per a un gran nombre de creadors. Els intercanvis d'informació es

multipliquen, i això permet que cada un s'aprofitei dels pensaments i de les activitats dels altres. En l'últim Festival LP, a través de diversos blocs, es va aconseguir un nombre inaudit de documentació i debats al voltant dels espectacles.

Una altra iniciativa molt interessant és el projecte Transports Ciberians (www.transportsciberians.net) que dirigeix Oriol Caba. Transports Ciberians es defineix com «una xarxa de creació, producció, difusió i arxiu de cultura contemporània que busca noves manifestacions d'identitat individual i tribal a través de la llibertat cultural i creativa dels individus més enllà de l'estereotip, el *mainstream* i la simplicitat comercial de la cultura de masses que la societat actual sembla entossudida a mantenir com a estandard».

Sens dubte, el seu «arxiu de cultura catalana contemporània» n'és l'aportació més enlluernadora. Més de quaranta entrevistes en línia (<http://www.youtube.com/user/eltigredeciberiacom>) a personatges importants de la cultura catalana. Una autèntica exhalació d'aire fresc que permet interrelacionar disciplines i abraçar amb la mirada un panorama cultural viu.

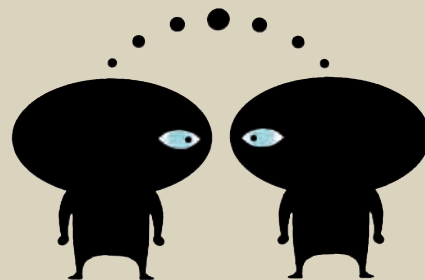
Una cosa més senzilla pel que fa al plantejament, tot i que també més abastable i que crida l'atenció, és el bloc del grup Vena: <http://venablog.wordpress.com>. Els seus responsables (Marc Vives, Alex Reynolds i Rubén Grilo) expliquen: «Un dia vam pensar que estaria bé escoltar alguns artistes del món parlar de la seva feina. Resulta que molts d'ells passaven per Barcelona i ningú els feia gaire cas.». Què da palès, doncs, com la falta de difusió de moltes activitats i l'absència d'un discurs al voltant d'aquestes activitats és una preocupació constant. Els gestors de Vena intenten posar remei a aquestes mancances mitjançant l'organització de xerrades i els posts del bloc.

Finalment, liquidDocs (www.liquiddocs.org) constitueix un híbrid molt ambiciós. Segons el seu text de presentació es tracta

d'«una iniciativa artística, cultural i d'investigació interdisciplinària a llarg termini al voltant de les pràctiques contemporànies i històriques de representació, crítica, documentació i arxiu al voltant del cos, el temps i l'espai. LiquidDocs publica en suports multimèdia investigacions sobre els processos de creació, rastrejant una pluralitat de pràctiques i disciplines que ajuden a superar un cert estat amnèsic al voltant de la història passada i recent.»

Amb aquesta declaració de principis, liquidDocs presenta, de moment, un arxiu virtual d'entrevistes a creadors, així com publicacions quadrimestrals multimèdia. El primer número està dedicat a Sònia Gómez i resulta una publicació absolutament extraordinària en el panorama editorial de les arts escèniques.

Tots aquests projectes tenen recursos, objectius i formats dispars, però deixen constància d'una preocupació comú per difondre, documentar i reflexionar. I és que si els públics de les arts contemporànies a vegades són exigus es deu, sens dubte, al fet que aquestes arts es veuen eclipsades en els mitjans per macroconcerts, esports i altres gèneres amb més tirada popular. Si aconseguim reconquistar un espai mediàtic digne per a l'art contemporani, probablement aquest continuarà sent menys popular que Madonna, però almenys viurem en una societat amb més substància que la lletra de *La isla bonita*.



Transports Ciberians

¿Puede el arte contemporáneo competir en popularidad con Madonna? Probablemente no y mejor así, ya que la cultura de masas requiere unas concesiones que son contrarias a cualquier tipo de rigor discursivo. Pero a pesar de esto, ¿se corresponde el impacto del arte contemporáneo en la sociedad con su potencial?

Ésta es una pregunta difícil de responder debido a varios factores. En primer lugar, la oferta cultural que se sale de los circuitos públicos con más difusión pasa a menudo desapercibida. En segundo lugar, para apreciar un gran número de obras se precisa una contextualización previa que no siempre llega al público.

Está claro que se trata de un problema de comunicación. Es decir, los medios existentes no proporcionan información sobre gran parte de los acontecimientos culturales y, por otro lado, tampoco se escriben artículos de opinión que ayuden a entender mejor las propuestas.

Dentro de este contexto están naciendo diversos canales que pretenden suplir este déficit. En especial, Internet se está convirtiendo en un campo fértil para nuevos modelos de comunicación. Se trata de un medio relativamente reciente y poco a poco empezamos a vislumbrar su verdadero alcance.

En primer lugar debemos mencionar la red social Teatrón (www.tea-tron.com), de la que ya hablamos en el número 0 de Atributos cuando apenas nacía. En esta Web los artistas publican información sobre sus actividades y reflexiones en torno a lo que ocurre en la escena. Bajo la dirección de Carmelo Salazar, Rubén Ramos y Roger Adam, esta comunidad se está consolidando velozmente y tiene una importancia creciente para gran número de creadores. Los intercambios de información se multiplican y eso permite que cada uno saque provecho de los pensamientos y actividades de los demás. En el último Festival LP a través de diversos blogs se logró un grado inaudito de documentación y debate alrededor de los espectáculos.

Otra iniciativa muy interesante es el proyecto Transports Ciberians (www.transportsiberians.net) que dirige Oriol Caba. Transports Ciberians se define como “una red de creación, producción, difusión y archivo de cultura contemporánea que busca nuevas manifestaciones de identidad individual y tribal a través de la libertad cultural y creativa de los individuos más allá del estereotipo, el mainstream y la

simplicidad comercial de la cultura de masas que la sociedad actual parece empujada en mantener como estandarte.” Sin duda, su “Archivo de cultura catalana contemporánea” es su aportación más deslumbrante. Más de 40 entrevistas online

(<http://www.youtube.com/user/eltigredeciberiacom>) a personajes importantes de la cultura catalana. Un auténtico soplo de aire fresco que permite interrelacionar disciplinas y abarcar con la mirada un panorama cultural vivo.

Algo más sencillo en su planteamiento, aunque también más abarable, también llama la atención el blog del grupo Vena - <http://venablog.wordpress.com>-. Sus responsables (Marc Vives, Alex Reynolds y Rubén Grilo) explican que “un día pensamos que estaría bien escuchar a algunos artistas del mundo hablar de su trabajo. Resulta que muchos de ellos pasaban por Barcelona y nadie les hacía mucho caso”.

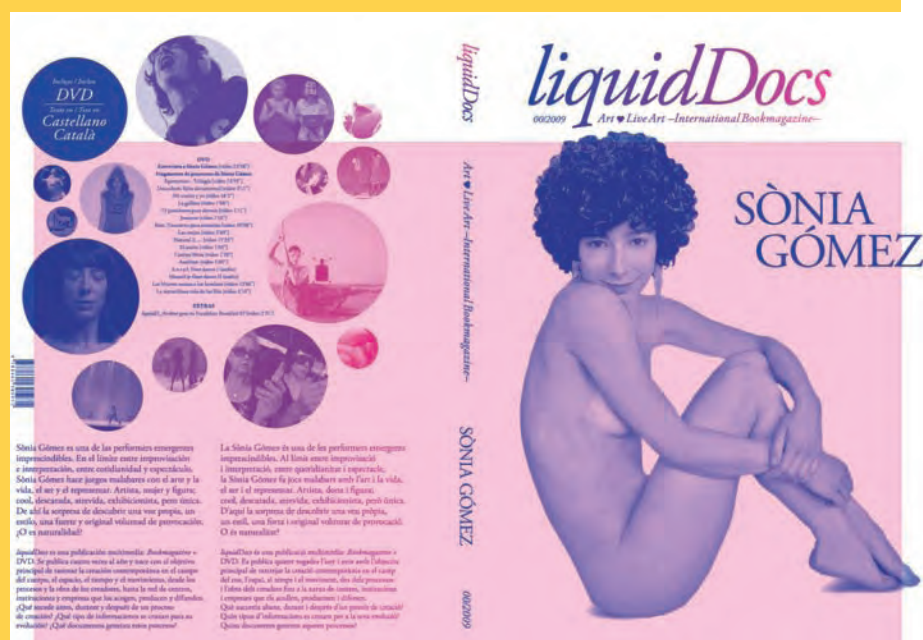
Queda pues patente como la falta de difusión de muchas actividades y la ausencia de un discurso alrededor de las mismas es una preocupación constante. Los gestores de Vena intentan remediar estas carencias mediante la organización de charlas y los posts del blog.

Finalmente, liquidDocs (www.liquiddocs.org) constituye un híbrido muy ambicioso. Según su texto de presentación se trata de “una iniciativa artística, cultural y de investigación interdisciplinaria a largo plazo alrededor de las prácticas contemporáneas e históricas de

representación, crítica, documentación y archivo en torno al cuerpo, el tiempo y el espacio. LiquidDocs publica en soportes multimedia investigaciones sobre los procesos de creación, rastreando una pluralidad de prácticas y disciplinas que ayuden a superar un cierto estado amnésico alrededor de la historia pasada y reciente.”

Bajo esta declaración de principios liquidDocs presenta por ahora un archivo virtual de entrevistas a creadores así como publicaciones cuatrimestrales multimedia. El primer número está dedicado a Sònia Gómez y resulta una publicación absolutamente extraordinaria dentro del panorama editorial de las artes escénicas.

Todos estos proyectos tienen recursos, objetivos y formatos dispares, pero dejan constancia de una preocupación común por difundir, documentar y reflexionar. Y es que si los públicos de las artes contemporáneas a veces son exiguos se debe sin duda a que estas artes se ven eclipsadas en los medios por macroconciertos, deportes, y otros géneros de tirón popular. Si conseguimos reconquistar un espacio mediático digno para el arte contemporáneo probablemente éste seguirá siendo menos popular que Madonna, pero por lo menos viviremos en una sociedad con más sustancia que la letra de “La isla bonita”.



METAMEMBRANA

DESCRIPCIÓ I ALGUNES CONCLUSIONS

Marcel·lí Antúnez Roca
Artista

Metamembrana és el tercer episodi de *Membrana*, projecte en què treballa des del 2005. A diferència dels episodis anteriors, les *performances* mecatròniques *Protomembrana* (2006) i *Hipermembrana* (2007), aquest té un format d'instal·lació interactiva.

Aquesta instal·lació ha estat elaborada amb persones, entitats i associacions de cinc ciutats de Catalunya: Olot, Reus, Granollers, Lleida i Barcelona. I produïda, a més de les ciutats citades, per l'Anella Cultural, la Fundació I2cat i el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

Formalment, consisteix en una projecció panoràmica de format 16:3, que disposa de quatre projectors que mostren una sola imatge de 12 metres d'amplada, aproximadament. Davant la projecció hi ha quatre interfícies que permeten als espectadors in-

teractuar amb l'obra. Aquestes són: una interfície captadora de rostres en forma de caseta, un tapís serigrafiat que oculta quatre sensors *on/off*, un micròfon i una figura antropomòrfica, *Fembrana*, composta per un cap que té un nas que és un *joystick*, un pit on el mugró és un sensor *on/off* i una mà gegantina que penja d'una cadena i que oculta un sensor de posició *on/off*. Les quatre interfícies estan il·luminades per un sistema informàtic que permet tenir-les enceses quan estan actives i apagades quan estan fora d'ús.

Les interfícies permeten que l'usuari navegui a través d'un hipertext interactiu compost per set microrelats. A aquests s'hi accedeix des d'un paisatge gràfic animat, que funciona com a índex de l'obra, i que té el seu origen en la fotografia d'un mural policrom de vuit metres de llargada. En aquesta imatge projectada descobrim diverses formes toponímiques, alguns personatges i cinc finestres on es retransmet la imatge que envien cinc càmeres webs ins-

tal·lades als carrers de les ciutats que hi participen.

Aquest dial ens porta a cada un dels microrelats, per exemple el *Guinyol*. El *Guinyol* és un interactiu seqüencial, que ocupa la meitat esquerra de la pantalla i que s'activa quan l'espectador situa el seu cap a l'orifici de la caseta i crida. Tot seguit, una animació del seu rostre és capturada i enganxada al personatge que apareix en la pantalla. Inspirat en la violència de cops de pal i porra de les titelles de guant, d'aquí el seu nom, aquest ha estat probablement l'interactiu més popular de *Metamembrana* i el que ha produït un dels fenòmens més curiosos: nens arrossegant els pares a l'exposició perquè participin en el *Guinyol* i, probablement, un dels motius de la bona acollida d'aquest treball, ja que gairebé vuit mil persones han visitat *Metamembrana*.

A la dreta del *Guinyol* es pot interactuar simultàniament, si es vol, amb l'*Instrument* que ocupa l'altra meitat de la pantalla.



"Metamembrana" Marcel·lí Antúnez Foto: Carles Rodríguez

Concebut com un interactiu en xarxa, permet la interacció simultània de les cinc seues a través de la deformació visual i sonora de dos caps, d'home i de dona, just al centre dels quals hi ha una finestra. Aquesta obertura deixa veure en temps real les imatges de les càmeres webs instal·lades a l'Espai Zero 1 d'Olot, al Centre d'Art Cal Massó de Reus, a la sala St. Joan de Lleida, a la Roca Umbert Espai de les Arts de Granollers i al CCCB de Barcelona, les cinc sales on es mostra simultàniament *Metamembrana*.

La finestra ensenya tots els usuaris remots, l'acció dels quals transforma els gràfics i genera una composició sonora de caràcter polifònic. Aquest interactiu, encara en versió Beta i, per tant, millorable, mostra una de les potencialitats d'aquest tipus de xarxes: la construcció d'objectes creatius simultanis i remots a través de la participació col·lectiva. Al meu entendre, l'*Instrument* dibuixa un nou horitzó participatiu més enllà del marc individual i domèstic d'Internet, és a dir pantalla, teclat, ratolí, càmera i altaveus, per estendre's a l'espai públic, on des del context d'una exposició són possibles altres dimensions, escales i maneres de participació, en definitiva altres formes d'experiència interactiva.

Els sensors del tapís i el micro ens permeten accedir, una a una, a les pel·lícules interactives que es van realitzar en cadascuna

de les seues i un cop a dins, interactuar-hi. No entraré en la descripció formal de la *Faula del Porcoboc* produïda amb l'escola d'Arts d'Olot, del *Triomf de la Mort* feta amb el Ball de Diablers de Reus, de la *Batal·la Blancs vs. Blaus* realitzada amb els alumnes de l'Institut Celestí Bellera i l'associació Blancs i Blaus de Granollers, de l'*Arbre Paradís* fet amb l'Aula de Teatre de Lleida, o dels *Músics del Raval* produïda amb alumnes de l'escola Llotja de Barcelona. Però sí que en vull destacar certs aspectes de l'estratègia de producció. Des de fa anys, l'ús de les aplicacions informàtiques ens obliga a un procés participatiu que anomenem interacció. El que és habitual és que la interacció es produeixi en l'àmbit de les interfícies ofimàtiques, és a dir ratolí i teclat. La idea de descontextualitzar aquest tipus d'interacció del seu marc tècnic i traslladar-la a una interacció real amb persones i entitats de cadascuna de les ciutats participants em sembla un fet important. Vaig concebre aquest capítol com un programa social, interactiu i obert, que hauria de permetre la participació real de persones i entitats en la definició dels continguts dels films i en la seva narració. Efectivament, vaig construir una mena d'eina, un container buit, que es va omplir de continguts segons les idees locals, les característiques de l'entitat participant o les aportacions formals i conceptuals dels participants. Això va desencadenar diversos fenòmens, el primer una construcció formal més rica, ja

que moltes de les aportacions eren impenables d'una altra manera; segon, la transferència mútua de coneixement, ells em proposaven nous camps de treball i nosaltres els descobríem la nostra experiència tècnica i artística; tercer, que les exposicions es van convertir en un espai comú, aparador simultani del film local i alhora dels films de les altres seues.

I, finalment, que els participants s'identifiquessin amb l'obra, ja que n'eren part, penso que això va fer que es traspassés l'interès gremial del públic d'art contemporani i s'obris a altres àmbits.

Per acabar, m'agradaria destacar que *Metamembrana* utilitza i millora una bona part de les estratègies que, tant a nivell de *hardware* com de *software*, s'han desenvolupat en anteriors episodis *Membrana*. Però a diferència d'aquells, el seu ús ja no depèn de l'actuant, usuari expert, sinó que correspon a l'espectador, que a través de les interfícies, esdevé interactor de l'obra. Un i altre, actuant i interactor, gestionen de manera similar el tipus de narracions interactives que s'han produït en els diversos episodis de *Membrana*. Crec que això és un bon exemple de la subtil dissolució de la frontera que separa la instal·lació interactiva de la *performance* mecatrònica, i pot ser un exemple tècnic d'aquests anhels que en el seu moment van formular les avantguardes, és a dir, la dissolució dels compartiments estancs de les arts.



"Metamembrana" Marcel·li Antúnez Foto: Carles Rodríguez

METAMEMBRANA DESCRIPCIÓN Y ALGUNAS CONCLUSIONES

Metamembrana es el tercer episodio de *Membrana*, proyecto en el que trabajo desde el 2005. A diferencia de los anteriores episodios, las performances mecatrónicas *Protomembrana* (2006) e *Hipermembrana* (2007), esta última tiene un carácter de instalación interactiva.

Esta instalación ha sido elaborada con personas, entidades y asociaciones de cinco ciudades de Cataluña: Olot, Reus, Granollers, Lleida y Barcelona. Y producida, además de las ciudades que se citan, por la Anella Cultural, la Fundació I2cat y el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

Formalmente consiste en una proyección panorámica de formato 16:3, formada por cuatro proyectores que muestran una sola imagen de 12 metros de ancho aproximadamente. Delante de la proyección hay cuatro interfaces que permiten a los espectadores interactuar con la obra. Estas son: una interfaz capturadora de rostros con forma de caseta, un tapiz serigrafiado que oculta cuatro sensores *on/off*, un micrófono y una figura antropomórfica, *Fembrana*, compuesta por una cabeza que tiene una nariz que es un joystick, un pecho donde el pezón es un sensor *on/off* y una mano gi-

gantesca que cuelga de una cadena y que oculta un sensor de posición *on/off*. Las cuatro interfaces están iluminadas por un sistema informático que permite tenerlas encendidas cuando están activas y apagadas cuando están fuera de uso.

Las interfaces permiten que el usuario navegue a través de un hipertexto interactivo compuesto por siete micro-relatos. A ellos se accede desde un paisaje gráfico animado, que funciona como índice de la obra, y que tiene su origen en la fotografía de un mural policromo de ocho metros de largo. En esta imagen proyectada descubrimos diversas formas toponímicas, algunos personajes y cinco ventanas donde se retransmite la imagen que envían cinco webcams instaladas en las calles de las ciudades participantes.

Este dial nos lleva a cada uno de los micro-relatos como por ejemplo el *Guinyol*. El *Guinyol* es un interactivo secuencial, que ocupa la mitad izquierda de la pantalla, y que se activa cuando el espectador sitúa su cabeza dentro del orificio de la caseta y grita. Acto seguido, una animación del rostro es capturada y enganchada al personaje que aparece en pantalla. Inspirado en la violencia de golpes de palo y porra de los títeres

de guante, de aquí su nombre, éste ha sido probablemente el interactivo más popular de *Metamembrana* y el que ha producido uno de los fenómenos más curiosos: niños arrastrando a los padres a la exposición para que participen del *Guinyol*, y probablemente uno de los motivos de la buena acogida de este trabajo. Casi ocho mil personas visitaron *Metamembrana*.

A la derecha del *Guinyol* se puede interactuar simultáneamente, si se desea, con el *Instrument* que ocupa la otra mitad de la pantalla. Concebido como un interactivo en red, permite la interacción simultánea de las cinco sedes a través de la deformación visual y sonora de dos cabezas, hombre y mujer, justo en el centro de los cuales hay una ventana. Esta apertura deja ver en tiempo real las imágenes de las webcams instaladas en el Espai Zero 1 de Olot, en el Centre d'Art Cal Massó de Reus, en la sala St. Joan de Lleida, en la Roca Umbert Espai de les Arts de Granollers y en el CCCB de Barcelona, las cinco salas donde se muestra simultáneamente *Metamembrana*.

La ventana muestra todos los usuarios remotos, la acción de los cuales transforma los gráficos y genera una composición sonora de carácter polifónico. Este interacti-



"Metamembrana" Marcel·lí Antúnez Foto: Carles Rodríguez

vo, aún en versión Beta y por tanto mejorable, muestra una de las potencialidades de este tipo de redes: la construcción de objetos creativos simultáneos y remotos a través de la participación colectiva. A mi entender, el *Instrument* dibuja un nuevo horizonte participativo más allá del marco individual y doméstico de Internet, eso es - pantalla, teclado, ratón, cámara y altavoces-, para extenderse al espacio público, donde desde el contexto de una exposición son posibles otras dimensiones, escalas y maneras de participación; en definitiva, otras formas de experiencia interactiva.

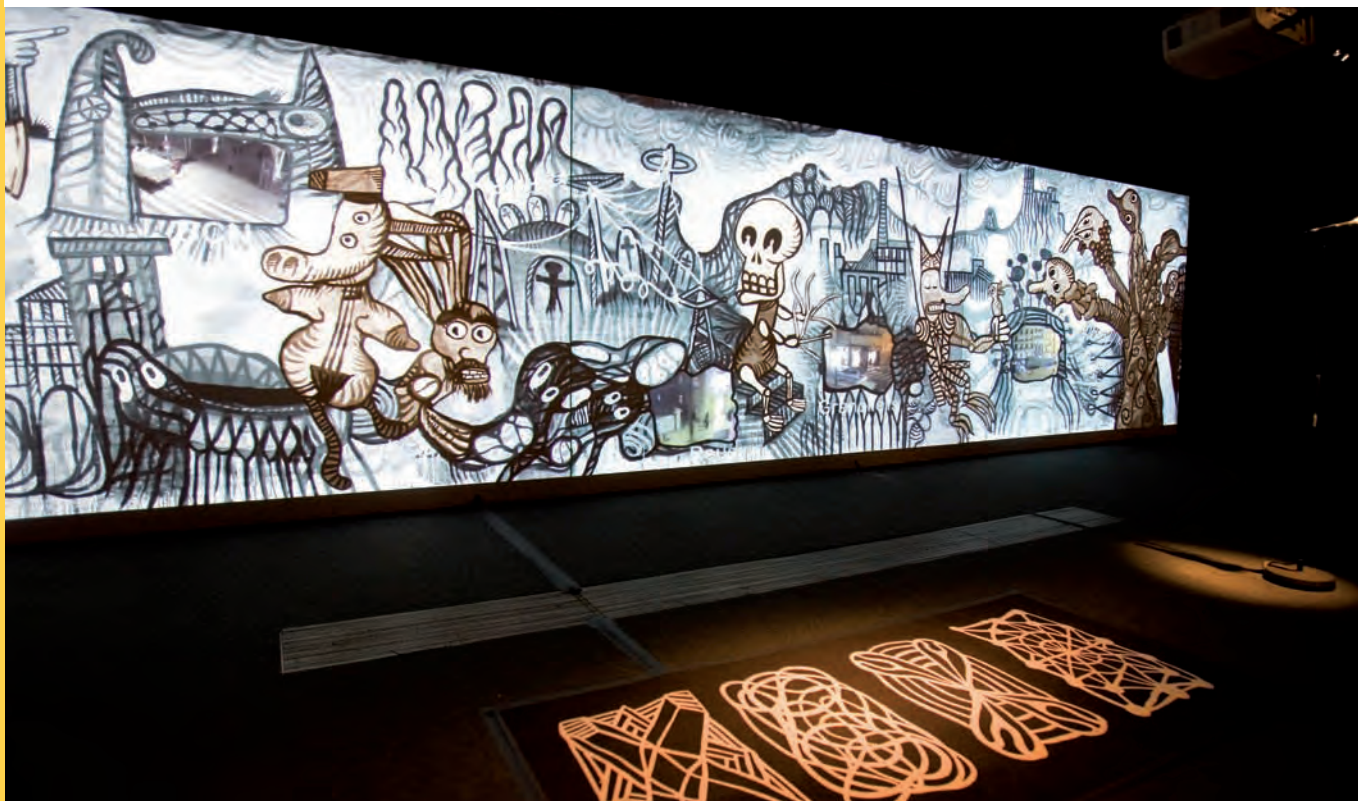
Los sensores del tapiz y el micro nos permiten acceder, una a una, a las películas interactivas que se realizaron en cada una de las sedes y una vez dentro interactuar con ellas. No entraré en la descripción formal de la *faula del Porcoboc* producida con la escuela de Artes de Olot, del *Triomf de la Mort* hecha con el Ball de Diables de Reus, de la *Batalla Blancs vs Blaus* realizada con los alumnos del Institut Celestí Bellera y la asociación Blancs i Blaus de Granollers, del *Arbre Paradís* hecho con el Aula de Teatre de Lleida, o de los *Músics del Raval* producida con alumnos de la escuela Llotja de Barcelona. Pero sí que quiero destacar ciertos aspectos de la estrategia de producción.

Des de hace años el uso de las aplicaciones informáticas nos obligan a un proceso participativo que llamamos interacción. Lo habitual es que la interacción se produzca dentro del ámbito de las interfaces ofimáticas, eso es ratón y teclado. La idea de descontextualizar este tipo de interacción de su marco técnico y trasladarla a una interacción real con personas y entidades de cada una de las ciudades participantes me parece algo importante. Concebí este capítulo como un programa social, interactivo y abierto, que debería permitir la participación real de personas y entidades en la definición de los contenidos de las películas y en su narración. Efectivamente construí una especie de herramienta, un continente vacío, que se llenó de contenidos según las ideas locales, las características de la entidad participante o las aportaciones formales y conceptuales de los participantes. Eso desencadenó diversos fenómenos, el primero una construcción formal más rica, ya que muchas de las aportaciones eran impensables de otra manera; segundo, la transferencia mutua de conocimiento, ellos me proponían nuevos campos de trabajo y nosotros les descubríamos nuestra experiencia técnica y artística; tercero, que las exposiciones se convirtieron en un espacio común, apar-

dor simultáneo del film local y a la vez de los films de las otras sedes.

Y finalmente que los participantes se identificasen con la obra, ya que formaban parte de la misma, pienso que eso hizo que se traspasase el interés gremial del público de arte contemporáneo y se abriese a otros ámbitos.

Para acabar me gustaría destacar que *Metamembrana* utiliza y mejora una buena parte de las estrategias que tanto a nivel de *hardware* como de *software*, se han desarrollado en anteriores episodios *Membrana*. Pero a diferencia de estos, su uso ya no depende tanto del actuante, usuario experto, sino que corresponde al espectador que, a través de las interfaces, se convierte en interactor de la obra. El uno y el otro, actuante e interactor, gestionan de manera similar el tipo de narraciones interactivas que se han producido en los diversos episodios de *Membrana*. Creo que eso es un buen ejemplo de la sutil disolución de la frontera que separa la instalación interactiva de la performance mecatrónica, y puede ser un ejemplo técnico de estos anhelos que en su momento formularon las vanguardias, eso es, la disolución de los compartimentos estancos de las artes.



"Metamembrana" Marcel·lí Antúñez Foto: Carles Rodríguez

ANELLA CULTURAL

QUÈ ÉS AIXÒ?

Pep Fargas

Gerent de la Xarxa Transversal

Amb el nom d'Anella Cultural, per similitud a l'Anella Científica i l'Anella Industrial, es coneix el projecte que, en el seu origen, pretén l'establiment d'una xarxa d'activitats culturals compartides, a partir de l'ús intensiu de les connexions de banda ampla bidireccionals, a través d'Internet 2, entre els diversos centres culturals públics de Catalunya.

Es tracta d'un projecte d'R+D+I (recerca, desenvolupament i innovació) que es desenvolupa en l'àmbit cultural, impulsat per tres socis: la Fundació I2CAT, el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) i la Xarxa Transversal, que com a projecte RDI, requereix una velocitat de desplegament poc habitual en les dinàmiques culturals, i encara menys en les de la cultura pública, i alhora, viu un procés continu de revisió i replantejament.

Així és que, en un primer moment, els tres socis fundacionals van aportar la seva pròpia personalitat per al desenvolupament de la fase pilot:

La Fundació I2CAT, com a soci tecnològic que té com a objectiu el desenvolupament i la intensificació d'Internet 2 –un internet avançat que permet l'establiment de xarxes no necessàriament obertes amb una gran velocitat de transmissió de dades–, s'hi implica amb la voluntat de donar continuïtat a un projecte que relaciona les noves tecnologies del coneixement amb la cultura. Fins ara, la FI2CAT havia propiciat experiències puntuals en àmbits culturals –transmissions en directe durant el Fòrum 2004, Opera Learning, etc.– per això l'Anella Cultural representava un pas més, especialment en l'abast temporal i territorial del projecte.

El Centre de Cultura Contemporània de Barcelona és dels pocs centres culturals que des de la seva fundació ha mantingut una

secció d'audiovisuals que ha anat digitalitzant i arxivant totes les activitats que ha programat o acollit, de manera que ha esdevingut un autèntic referent en l'àmbit internacional també per aquest aspecte. Fa temps que el CCCB està buscant establir connexions en xarxa en tots els nivells, l'internacional i el local, de manera que es pugui fer difusió de la seva activitat a l'exterior i, alhora, pugui nodrir les pròpies activitats amb aportacions d'altres centres culturals. Per tant, és obvi el paper impulsor, especialment pel que fa als continguts que té en l'Anella Cultural.

La Xarxa Transversal aplega quinze ciutats mitjanes de Catalunya, majoritàriament no metropolitanes, i té com a objectius compartir i impulsar activitats culturals arriscades i innovadores, especialment en l'àmbit de la creació i la cultura contemporànies, i impulsa la idea que tot el territori és igualment generador i receptor en el terreny de la creació de qualitat. Des de feia anys, algunes de les ciutats de la xarxa mantenien unes relacions intenses amb el CCCB, amb la fórmula de *ciutat antenes*, que va donar peu a la concreció de la xarxa, ara en format tecnològic, a través de l'Anella Cultural.

Un primer diagnòstic de la situació a les ciutats de Transversal va fer evident un mapa de la diversitat en infraestructures de telecomunicacions i de la precarietat quant al desplegament de la fibra òptica útil, suport òptim per a la comunicació per Internet 2. Aquesta circumstància va fer necessari dissenyar el desenvolupament del projecte amb una fase pilot que implicava quatre ciutats de la xarxa, a més del CCCB de Barcelona.

Les quatre ciutats van ser escollides representant quatre situacions de partida ben diverses. Així és que Lleida tenia connexió de fibra òptica i desplegada una xarxa interna que connecta tots els centres municipals; Reus, tenia també aquesta xarxa interna ben desenvolupada, però l'accés s'havia d'establir mitjançant un radioenllaç; Granollers tenia

una situació similar a la de Reus, però amb un ús més intensiu dels radioenllaços; i, finalment, Olot no tenia absolutament res.

Amb el suport econòmic de la Generalitat de Catalunya, tant per part de la Secretaria Tècnica de la Societat de la Informació –en aquell moment depenent del Departament de Presidència–, com de la Secretaria General del Departament de Cultura i de l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), va començar la fase pilot equipant amb material audiovisual i informàtic el CCCB i els quatre centres de Transversal, esperant per a l'any següent l'extensió a la resta de ciutats, per tal de donar sortida de manera experimental als continguts del projecte que s'estableixen en tres grans blocs:

Transport d'activitats en directe. En viu bidireccionals des d'un centre als altres centres culturals (conferències, debats, espectacles...). Aquesta possibilitat exigeix que l'emissor tingui la capacitat de produir el senyal audiovisual i enviar-lo a la xarxa, i el receptor els mitjans tecnològics per a la seva projecció i visualització en gran format. Alguns exemples d'aquesta tipologia podrien ser:

Retransmissions de conferències, cursos i altres actes amb la possibilitat d'obrir la participació al públic des de qualsevol dels centres. La interactivitat de la connexió en directe permet tota la tipologia de cursos presencials: *masters class* de dansa, cursos de teatre, lectura de contes participativa.

Taules rodones i debats amb la participació de ponents des de qualsevol ciutat en xarxa o, amb connexió amb l'Anella Científica, des de qualsevol universitat connectada.

Festivals pensats parcialment o totalment per a diverses seus. Per exemple, l'acte inaugural va donar una nova dimensió al festival Hipnòtik, que va comptar amb la participació en directe d'artistes de Granollers, Reus i Lleida. D'aquesta manera, s'experimenta amb un intercanvi artístic, alhora que es

propicia l'establiment de subseus del festival en aquestes ciutats. Més endavant Animac, de Lleida, PNRM d'Olot o Kosmópolis de Barcelona van representar nous esdeveniments en directe.

Retransmissió d'espectacles. Qualsevol centre connectat pot enviar, prèvia digitalització, la seva activitat a altres centres de la xarxa i, naturalment, rebre-la i projectar-la en gran format. La iniciativa pionera del Gran Teatre del Liceu, que retransmet en directe algunes de les seves funcions d'òpera a les universitats a través de l'Anella Científica –Òpera Oberta– ha adquirit una més gran transcendència en participar de l'Anella Cultural i ser transportada a Reus, Lleida, Granollers, Mataró, Girona i Sant Cugat del Vallès.

Arxiu sota demanda. El desenvolupament de la línia anterior obre la possibilitat de posar a disposició pública el conjunt de materials audiovisuals de producció pròpia. Aquesta opció obliga que els diversos centres col·loquin en un servidor propi els materials audiovisuals produïts, unifiquin l'accés des d'un únic portal de Transversal i habilitin punts d'accés a la consulta pública.

L'accés s'establirà de manera individual, a casa, o col·lectiva a través dels punts Anella Cultural, garantint els drets d'autoria, si n'hi ha. En l'actualitat, s'està treballant en l'establiment dels protocols d'arxiu, de manera que facin accessible el contingut multimèdia i, alhora, en garanteixin la seguretat i la permanència.

Interacció / intercanvi / recerca. L'ús quotidià de la tecnologia audiovisual i de connexió per banda ampla permet noves formulacions d'activitats habituals, per exemple:

Projectes en xarxa de visualització d'exposicions. Els formats audiovisuals són cada dia més comuns en el disseny de les exposicions. Per tant, és possible pensar en una exposició en xarxa, nodrida de continguts emesos des de diversos punts i visionada en qualsevol punt de la xarxa.

Laboratori de programes audiovisuals. La dinàmica de participació en l'Anella Cultural imposa la digitalització de gran part de les activitats que es generen als centres culturals com una pràctica habitual. Amb la creació de divisions audiovisuals pròpies o concertades amb productores locals, els equipaments

connectats seran uns punts immillorables per a la col·laboració amb les universitats i altres centres docents, i acolliran alumnes en pràctiques i propostes de recerca i innovació que necessitin un laboratori d'experimentació.

Aplicacions multimèdia creatives des de projectes propis. La creació artística contemporània, que utilitza els suports informàtics i multimèdia, pot servir-se dels recursos que ofereix el treball en xarxa i la tecnologia avançada que representa el projecte. Aquest és un àmbit d'interès especial per als centres de creació com és el cas del Mercat de les Flors, que ha apostat des d'un inici per obries d'intercanvi amb altres centres afins. En aquesta línia, durant el mesos de gener i febrer, s'ha presentat la creació *Metamembrana*, de Marcel·lí Antúñez a les quatre ciutats connectades: Granollers, Lleida, Olot, Reus i al CCCB, amb una gran acceptació en aquestes ciutats, tant pel treball efectuat amb diversos col·lectius ciutadans, com en els àmbits internacionals de l'exhibició artística contemporània.

Creació i aplicació de noves eines i formats de publicacions. L'entorn de comunicació de la xarxa és, fonamentalment, audiovisual. Això fa possible utilitzar aquest format de manera habitual i redissenyar les eines clàssiques de formació i comunicació: canals de televisió específics, càpsules videogràfiques, publicacions multimèdia. L'ús combinat de diverses tecnologies –telefonía mòbil, televisió per IP, connexions en temps real– obren un ventall de possibilitats il·limitat en la recerca de nous formats de transmissió interactiva d'informació.

El context actual

La inestabilitat política en el govern de la Generalitat, principal finançador, ha fet difícil la comprensió del projecte que, a les mans de diversos interlocutors, s'ha considerat erròniament com una activitat cultural quan, en realitat, es tracta d'un projecte de creació d'infraestructura de connexió entre diversos centres culturals que ja hi aporten la seva pròpia activitat. Aquest factor ha incidit negativament en la velocitat que requereix un projecte RDI, de manera que ha calgut una reconsideració en part inherent a aquest caràcter innovador.

A partir d'un procés d'anàlisi crítica, amb la participació d'usuaris reals i potencials de diverses activitats de l'Anella Cultural a la seu d'Olot, procés que en el món de la in-

novació tecnològica es coneix com a Living Lab, hem detectat que justament aquesta ciutat amb un dèficit evident de connectivitat ha estat tan activa com les altres seus de la fase pilot.

És a dir, l'Anella Cultural és una eina tecnològica per donar suport a unes relacions que en xarxa ja funcionaven i, per tant, això obre la porta a la participació de totes les ciutats de la Xarxa Transversal, compartint el material comú i el *know how* ('saber com') adquirit fins avui, i la posterior obertura a qualsevol altra ciutat o centre cultural que vulgui compartir l'aventura de l'Anella Cultural, sigui quin sigui el seu estat de connectivitat.

Aquest nou plantejament, especialment indicat en moments de crisi econòmica i d'estalvi tan necessari com forçat, ens condueix a gran velocitat cap a la creació del gran centre cultural virtual, el qual disposa de múltiples punts de difusió i consulta dels continguts arxivats i compartits i, alhora, de la mateixa multitud de potencials aportadors de coneixement i continguts.

El paradigma canviant

Finalment, l'únic requeriment imprescindible per formar part d'aquest projecte és, especialment, la voluntat d'innovació i l'adaptabilitat als nous entorns com un canvi de paradigma. Si en el primer disseny de l'Anella Cultural es volia potenciar l'ús de la xarxa de banda ampla per a la connexió dels centres culturals, considerant-ho un canvi de model en la gestió de les activitats, ben aviat els centres implicats i els seus gestors van detectar com del tot necessari que, a més, l'ús quotidià i generalitzat del les tecnologies de la informació i el coneixement TIC és la garantia del reequilibri en l'accés a la cultura, específicament indicat en els centres més allunyats dels punts clàssics d'activitat cultural.

Però encara més, el veritable canvi de paradigma representa l'assumpció dels valors de la ciència com un element central i indissociable de la cultura, amb la voluntat de recompondre un divorci que mai no s'hauria d'haver produït entre la ciència i les humanitats. Aquest nou paradigma preveu la dispersió del coneixement entre tots els ciutadans que, de manera individual i col·lectiva, podem contribuir, amb l'ús de les xarxes i les comunitats virtuals, a la circulació del coneixement i la cultura.

Con el nombre de Anella Cultural, por similitud con la Anella Científica y la Anella Industrial, se conoce el proyecto que, en su origen, pretende el establecimiento de una red de actividades culturales compartidas, a partir del uso intensivo de las conexiones de banda ancha bidireccionales, a través de Internet 2, entre los diversos Centros Culturales Públicos de Cataluña.

Se trata de un proyecto de I+D+i (investigación, desarrollo e innovación) que se desarrolla en el ámbito cultural, impulsado por tres socios: la Fundació I2CAT, el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona CCCB, y la Xarxa Transversal, que como proyecto IDi, requiere una velocidad de despliegue poco habitual en las dinámicas culturales, y aún menos en las de la cultura pública, y a la vez, vive un proceso continuo de revisión y replanteamiento.

Así que, en un primer momento, los tres socios fundacionales aportaron su propia personalidad para el desarrollo de la fase piloto:

La Fundació I2CAT, como socio tecnológico que tiene como objetivo el desarrollo e intensificación de Internet 2 - un internet avanzado que permite el establecimiento de redes no necesariamente abiertas con una gran velocidad de transmisión de datos-, se implica en el proyecto con la voluntad de dar continuidad a un proyecto que relaciona las nuevas tecnologías del conocimiento con la cultura. Hasta el momento la FI2CAT había propiciado experiencias puntuales en ámbitos culturales - transmisiones en directo durante el Fòrum 2004, Opera learning, etc- por esto la Anella Cultural representaba un paso más especialmente en la dimensión temporal y territorial del proyecto.

El Centre de Cultura Contemporània de Barcelona es de los pocos centros culturales que desde su fundación ha mantenido una sección de audiovisuales que ha ido digitalizando y archivando todas las actividades que ha programado o acogido, de manera que se ha convertido en un auténtico referente a nivel internacional también por este aspecto. Hace tiempo que el CCCB está buscando establecer conexiones en red a todos los niveles, internacional y localmente, de manera que se pueda difundir su actividad en el exterior y, a la vez, poder nutrir sus propias actividades con aporta-

ciones de otros centros culturales. Por tanto, es obvio el papel impulsor, especialmente a nivel de contenidos, que tiene en la Anella Cultural.

La Xarxa Transversal reúne quince ciudades de Cataluña de tamaño medio, mayoritariamente no metropolitanas, y tiene como objetivos compartir e impulsar actividades culturales arriesgadas e innovadoras, especialmente en el ámbito de la creación y cultura contemporáneas, e impulsa la idea que todo el territorio es igualmente generador y receptor en el terreno de la creación de calidad. Desde hacía años que algunas de las ciudades de la red mantenían unas relaciones intensas con el CCCB, con la fórmula de *ciudades anexas*, que dieron pie a la concreción de la red, ahora en formato tecnológico, a través de la Anella Cultural.

Un primer diagnóstico de la situación en las ciudades de Transversal hizo evidente un mapa de la diversidad en infraestructuras de telecomunicaciones y de la precariedad en cuanto al despliegue de la fibra óptica útil, soporte óptimo para la comunicación por Internet 2. Esta circunstancia hizo necesario diseñar el desarrollo del proyecto con una Fase Piloto que implicaba a cuatro ciudades de la red, además del CCCB de Barcelona.

Las cuatro ciudades se escogieron representando cuatro situaciones de partida bien diversas. Por un lado Lleida tenía conexión de fibra óptica y una red interna que conecta todos los centros municipales; Reus también tenía esta red interna bien desarrollada pero el acceso debía establecerse mediante un radioenlace; Granollers tenía una situación similar a la de Reus, pero con un uso más intensivo de los radioenlaces; y finalmente Olot no tenía absolutamente nada.

Con el apoyo económico de la Generalitat de Cataluña, tanto por parte de la Secretaría Técnica de la Sociedad de la Información - en aquel momento dependiente del Departamento de Presidencia - como por parte de la Secretaría General del Departamento de Cultura; y del Institut de Cultura de Barcelona, ICUB; comenzó la fase piloto equipando con material audiovisual e informático el CCCB y los cuatro centros de Transversal, esperando para el año siguiente la extensión al resto de ciudades,

con tal de dar salida de forma experimental a los contenidos del proyecto que se establecen en tres grandes bloques:

Transporte de actividades en directo. En vivo bidireccionales desde un centro a los otros centros culturales (conferencias, debates, espectáculos...). Esta posibilidad exige que el emisor tenga la capacidad de producir la señal audiovisual y enviarla a la red, y el receptor los medios tecnológicos para su proyección y visualización en gran formato. Algunos ejemplos de esta tipología podrían ser:

Retransmisiones de conferencias, cursos y otros actos con la posibilidad de abrir la participación al público desde cualquiera de los centros. La interactividad de la conexión en directo permite toda la tipología de cursos presenciales: Máster Class de danza, cursos de teatro, lectura de cuentos participativa.

Mesas redondas y debates con participación de ponentes desde cualquier ciudad en red o, con conexión con la anella científica, desde cualquier universidad conectada.

Festivales pensados parcial o totalmente para diversas sedes. Por ejemplo el acto inaugural dio una nueva dimensión al festival HIPNÒTIK, que contó con la participación en directo de artistas de Granollers, Reus y Lleida. De esta manera se experimenta con un intercambio artístico, a la vez que se propicia el establecimiento de subsedes del festival en estas ciudades. Más adelante ANIMAC, de Lleida, PNRM de Olot o Kosmópolis de Barcelona representaron nuevos acontecimientos en directo.

Retransmisión de espectáculos. Cualquier centro conectado puede enviar, previa digitalización, su actividad a otros centros de la red y, naturalmente, recibirla y proyectarla en gran formato. La iniciativa pionera del Gran Teatre del Liceu, que retransmite en directo algunas de sus funciones de ópera a las universidades a través de la Anella Científica -Ópera Abierta- ha adquirido una mayor trascendencia al participar de la Anella Cultural y se transportó a Reus, Lleida, Granollers, Mataró, Girona y Sant Cugat del Vallès.

Archivo según demanda. El desarrollo de la línea anterior abre la posibilidad de poner a disposición pública el conjunto de

materiales audiovisuales de producción propia. Esta opción obliga a que los diferentes centros coloquen en un servidor propio los materiales audiovisuales producidos, unifiquen el acceso desde un único portal de Transversal y habiliten puntos de acceso para la consulta pública.

El acceso se establecerá de forma individual, en casa, o colectiva a través de los Puntos Anella Cultural, garantizando los derechos de autor si los hay. En la actualidad se está trabajando en el establecimiento de los protocolos de archivo, de manera que hagan accesible el contenido multimedia y, a la vez, garanticen la seguridad y permanencia.

Interacción/intercambio/investigación. El uso cotidiano de la tecnología audiovisual y de conexión por banda ancha permite nuevas formulaciones a actividades habituales, por ejemplo:

Proyectos en red de visualización de exposiciones. Los formatos audiovisuales son cada día más comunes en el diseño de las exposiciones. Por tanto, es posible pensar en una exposición en red, nutrida de contenidos emitidos desde diferentes puntos y visionada en cualquier punto de la red.

Laboratorio de programas audiovisuales. La dinámica de participación en la Anella Cultural impone la digitalización de gran parte de las actividades que se generen en los centros culturales como práctica habitual. Con la creación de divisiones audiovisuales propias o concertadas con productoras locales, los equipamientos conectados serán unos puntos inmejorables para la colaboración con las Universidades y otros centros docentes, acogiendo alumnos en prácticas y propuestas de investigación e innovación que necesiten un laboratorio de experimentación.

Aplicaciones multimedia creativas desde proyectos propios. La creación artística contemporánea, que utiliza los soportes informáticos y multimedia, puede servirse de los recursos que ofrece el trabajo en red y la tecnología avanzada que representa el proyecto. Éste es un ámbito de especial interés para los centros de creación como es el caso del Mercat de les Flors, que ha apostado desde un inicio por abrir vías de intercambio con otros centros afines. En esta línea, durante los meses de enero y fe-

brero, se ha presentado la creación “Metamembrana” de Marcel·lí Antúnez en las cuatro ciudades conectadas (Granollers, Lleida, Olot, Reus) y en el CCCB, con una gran aceptación tanto en estas ciudades, por el trabajo efectuado con diversos colectivos ciudadanos, como en los ámbitos internacionales de la exhibición artística contemporánea.

Creación y aplicación de nuevas herramientas y formatos de publicaciones. El entorno de comunicación de la red es, fundamentalmente, audiovisual. Eso hace posible utilizar este formato de manera habitual y rediseñar las herramientas clásicas de formación y comunicación: canales de televisión específicos, cápsulas videográficas, publicaciones multimedia. El uso combinado de diversas tecnologías –telefonía móvil, televisión por IP, conexiones en streaming– abren un abanico de posibilidades ilimitado en la investigación de nuevos formatos de transmisión interactiva de información.

El contexto actual

La inestabilidad política en el gobierno de la Generalitat, principal financiador, ha hecho difícil la comprensión del proyecto que, en manos de diversos interlocutores, se ha considerado erróneamente como una actividad cultural cuando, en realidad, se trata de un proyecto de creación de infraestructura de conexión entre diversos centros culturales que ya aportan su propia actividad. Este factor ha incidido negativamente en la velocidad que requiere un proyecto IDi de manera que ha hecho falta una reconsideración en parte inherente a este carácter innovador.

A partir de un proceso de análisis crítico, con la participación de usuarios reales y potenciales de diversas actividades de la Anella Cultural en la sede de Olot, proceso que en el mundo de la innovación tecnológica se conoce como un Living Lab, hemos detectado que justamente esta ciudad con un déficit evidente de conectividad ha estado tan activa como las otras sedes de la fase piloto.

Es decir, la Anella Cultural es una herramienta tecnológica para dar soporte a unas relaciones en red que ya funcionaban, y por tanto esto abre la puerta a la participación de todas las ciudades de la Xarxa Transversal, compartiendo el material co-

mún y el know how adquirido hasta hoy, y la posterior apertura a cualquier otra ciudad o centro cultural que quiera compartir la aventura de la Anella Cultural, sea cual sea su estado de conectividad.

Este nuevo planteamiento, especialmente indicado en momentos de crisis económica y de ahorro tan necesario como forzado, nos conduce a gran velocidad hacia la creación del gran centro cultural virtual, el cual dispone de múltiples puntos de difusión y consulta de los contenidos archivados y compartidos y, a la vez de igual multitud de potenciales aportadores de conocimiento y contenidos.

El paradigma cambiante

Finalmente, el único requisito imprescindible para formar parte de este proyecto yace, especialmente, en la voluntad de innovación y la adaptabilidad a los nuevos entornos como un cambio de paradigma. Si en el primer diseño de la Anella Cultural se quería potenciar el uso de la red de banda ancha para la conexión de los centros culturales, al considerarlo como un cambio de modelo en la gestión de las actividades, pronto los centros implicados y sus gestores detectaron que, además, el uso cotidiano y generalizado de las Tecnologías de la Información y el Conocimiento (TICs) es la garantía del reequilibrio en el acceso a la cultura, específicamente indicado en los centros más alejados de los puntos clásicos de actividad cultural.

Pero aún más, el verdadero cambio de paradigma representa asumir los valores de la Ciencia como un elemento central e indisoluble de la Cultura, con la voluntad de recomponer un divorcio que jamás debería haberse producido entre la Ciencia y las Humanidades. Este nuevo paradigma, contempla la dispersión del conocimiento entre todos los ciudadanos que, de manera individual y colectiva podemos contribuir, con el uso de las redes, y las comunidades virtuales, a la circulación del conocimiento y la cultura.

ENTREVISTA A AMANDA CUESTA

Amanda Cuesta

Co-comissària de *Bcn Producció*

Amb *Bcn Producció* voleu privilegiar la creació d'obra nova per oposició als models expositius?

És complicat. Des de La Capella partim de l'exigència de generar un projecte expositiu, com l'exposició que es pot veure ara, una col·lectiva a l'ús. Quan dissenyem la convocatòria detectem aquesta mancança: la possibilitat de manejar altres ritmes i altres lògiques que no siguin els de les exposicions temporals. Aquestes, a vegades, provoquen una espiral que no beneficia gens els resultats. En un principi, l'orientem més al format de publicació i no tant al model expositiu, perquè permet altres temps més favorables per aprofundir en els projectes. Per desgràcia, la resposta va ser negativa: perquè hi ha una sala per a la qual s'ha de generar programació. I el contingut sempre és fruit de la urgència que marca l'esdeveniment expositiu. Però almenys vam aconseguir que això no fos determinant en alguna cosa tan important com ara els criteris de selecció. I a l'hora de plantejar un marc de treball tampoc s'estableix aquesta exigència en primer pla. S'és generós amb els terminis atenent l'especificitat de cada projecte. Perquè avui dia, en la producció artística, es privilegien els processos i les obres es ramifiquen de moltes maneres. Moltes obres parteixen d'un eix central (una temàtica, una metodologia) que es va desenvolupant en el temps i es va adaptant a les diverses peticions de presentació pública. Els artistes estan sent molt hàbils a l'hora de rendibilitzar les peticions que els arriben dels centres i de les sales d'art. Això dona una dimensió orgànica als processos de treball. Un exemple molt clar és el cas de les publicacions. Dels quinze projectes que hem produït durant els tres anys que fa que treballem a *Bcn Producció*, nou han tingut una traducció en el format publicació. Normalment, en aquests projectes hi ha hagut un dispositiu pensat per a l'exposició (que òbviament es menja en-

ergia, recursos i temps), però després han pogut aprofitar la convocatòria per treballar en una altra clau (com és un projecte editorial). Tant el personal de La Capella com el grup de comissaris de *Bcn Producció* hem estat molt sensibles a aquest aspecte, tot i que l'exposició continua allà. L'alternativa a les exposicions són les beques de producció, que també requereixen algun tipus d'esdeveniment per part de l'artista per donar visibilitat al que s'ha fet, però que en general van encaminades a la producció en si.

Aleshores, hi ha una falta de correspondència entre el format expositiu i la producció real dels artistes?

Jo no parlaria de falta de correspondència. Hi ha uns formats i uns estàndards que estan allà perquè funcionen. A vegades fas propostes que trenquen aquest format expositiu i són els mateixos artistes els que no se senten còmodes. A més, s'ha d'entendre que tota la indústria cultural té una estranya dependència de l'aparell mediàtic. Això ho sabem tots, independentment del sector artístic en què treballem. Si no surts en la premsa és com si no existissis i no hagués ocorregut res. Això t'obliga a generar situacions de presentació dels treballs que siguin fàcils de comunicar. Per això l'exposició és tan efectiva. Tens unes dates, genera una excusa mediàtica, tot està acotat i permet una explicació clara: funciona. Després hi ha una altra feina menys visible, que és la del taller: la investigació diària de l'artista. Per dur a terme això és més difícil trobar un espai. De fet, no hi ha espai per a la investigació en general, ja sigui artística o purament teòrica.

No hi ha pressupost per a la investigació, però el MediaLab del Prado s'ha gastat un milió d'euros en una pantalla exterior de leds. Sembla que s'estén la instrumentalització de la cultura amb finalitats polítiques i es privilegien les infraestructures faraòniques a causa del seu impacte mediàtic.

Això succeeix amb tot. Com totes les estructures de poder, les estructures de la cultura són molt piramidals. El vèrtex de la piràmide està sobredotat de mitjans, però la base està flotant en l'aire. No hi ha res que la sostingui. Això de les construccions nacionals i la propaganda també succeeix amb els esports. Es crea un centre d'alt rendiment per a deu esportistes perquè guanyin una medalla olímpica i, no obstant això, vas a un poliesportiu de barri i fins i tot l'estructura de l'edifici és defectuosa.

Com que la base de la piràmide està flotant en l'aire, generalment els artistes espanyols que volen prosperar s'han de formar a l'estranger, fer allà les seves primeres passes i adquirir prestigi internacional. Aleshores, poden tornar aquí i accedir al vèrtex de la piràmide. Sembla que som incapaços de produir res per nosaltres mateixos.

Sí, és de ximpler, totalment d'acord. En el cas de l'art seria necessària una bona xarxa de centres d'art per sostenir el dia a dia: la continuïtat. No només produir grans projectes perquè vingui molt públic, sinó també projectes de base. Aquesta xarxa de centres d'art és bàsica per enfortir la base de la piràmide, i hauria de ser una xarxa que permetés l'assaig-error, el creixement professional a còpia de treballar, sense buscar dreces.

La possibilitat d'equivocar-se resulta essencial.

Sí, la possibilitat d'arriscar és bàsica. I l'ús d'altres temps. Les exposicions temporals hipotequen sovint els processos de treball. Fa falta un altre lloc per donar continuïtat a les coses. Però després, les mateixes institucions són tan precàries! Començant per la dependència dels cicles polítics. O la data de caducitat dels directors de programació: són com els iogurts Danone.

A veure què passarà amb el nou director de l'Arts Santa Mònica quan canviï el govern.



"Miedos de muchos: Los mundos posibles" Momu & No es

Sí, a veure. Potser no passa res. Però, tot i així, cada vegada que hi ha una renovació política cau tot l'entramat de relacions i s'ha de tornar a construir. Això requereix molta energia i ens desgasta terriblement. Després hi ha els programes de beques, que són bàsics per a totes les disciplines. Quant

temps fa que es reformulen? Per què no s'han gestionat millor? Per què les comissions d'avaluació no són vinculants? El que diu la comissió és una valoració que es té en compte, res més. Al final, es posen en joc altres criteris com ara el repartiment territorial, etc., que són extraartístics. Si

tens una comissió d'experts treballant fort hauria de servir per a alguna cosa. Però és molt complicat trobar una fórmula efectiva i transparent. Tot acaba resultant molt críptic, i això és un problema quan parlem d'una de les poques vies de crear projectes més enllà de la urgència expositiva.

¿Con *Bcn Producció* queréis privilegiar la creación de obra nueva por oposición a los modelos expositivos?

Es complicado. Dentro de La Capella partimos de la exigencia de generar un proyecto expositivo, como la exposición que se puede ver ahora, una colectiva al uso. Cuando diseñamos la convocatoria detectamos esta carencia: la posibilidad de manejar otros ritmos y otras lógicas que no sean los de las exposiciones temporales. És-

tas a veces provocan una vorágine que no beneficia en absoluto los resultados. En un principio lo orientamos más al formato de publicación y no tanto al modelo expositivo, porque permite otros tiempos más favorables para profundizar en los proyectos. Por desgracia la respuesta fue negativa: porque existe una sala para la que hay que generar programación. Y el contenido siempre es fruto de la urgencia que marca el acontecimiento expositivo. Pero al me-

nos conseguimos que esto no fuese determinante en algo tan importante como los criterios de selección. Y a la hora de plantear un marco de trabajo tampoco se establece esa exigencia en primer plano. Se es generoso con los plazos atendiendo la especificidad de cada proyecto. Porque hoy en día, en la producción artística, se privilegian los procesos y las obras se ramifican de muchas maneras. Muchas obras parten de un eje central (una temática, una metodología) que se va desarrollando en el tiempo y se va adaptando a las diversas peticiones de presentación pública. Los artistas están siendo muy hábiles a la hora de rentabilizar las peticiones que les llegan de los centros y salas de arte. Eso da una dimensión orgánica a los procesos de trabajo. Un ejemplo muy claro es el caso de las publicaciones. De los quince proyectos que hemos producido durante los 3 años que llevamos trabajando en *Bcn Producció*, nueve han tenido una traducción en el formato publicación. Normalmente, en estos proyectos ha habido un dispositivo pensado para la exposición (que obviamente se come energía, recursos y tiempo), pero luego han podido aprovechar la convocatoria para trabajar en otra clave (como es un proyecto editorial). Tanto el personal de La Capella como el grupo de comisarios de *Bcn Producció* hemos sido muy sensibles a este aspecto, aunque la exposición sigue ahí. La alternativa a lo expositivo son las becas de producción, que también requieren algún tipo de evento por parte del artista para dar visibilidad a lo que se ha hecho, pero que en general van encaminadas a la producción en sí.

Entonces, ¿hay una falta de correspondencia entre el formato expositivo y la producción real de los artistas?

Yo no hablaría de falta de correspondencia. Hay unos formatos y unos estándares que están ahí porque funcionan. A veces lanzas propuestas que rompen ese formato expositivo y son los propios artistas los que no se sienten cómodos. Además hay que entender que toda la industria cultural tiene una extraña dependencia del aparato mediático. Eso es algo que sabemos todos, independientemente del sector artístico en el que trabajemos. Si no apareces en prensa es como si no existieses y no hubiese ocurrido nada. Eso te obliga a generar situaciones de presentación de trabajo que son fáciles de comunicar. Por eso la exposición es tan efectiva. Tienes unas fechas, genera excusa



"Gritos y conversaciones con los radicales" Joan Morey



"Las muertes chiquitas" Mireia Sallarès

mediática, todo está acotado y permite una explicación clara: funciona. Luego hay otro trabajo menos visible que es el trabajo de taller: la investigación diaria del artista. Para eso es más difícil encontrar un espacio. De hecho, no hay espacio para la investigación en general, ya sea artística o puramente teórica.

No hay dinero para investigación, pero el MediaLab del Prado ha gastado un millón de euros en una pantalla exterior de leds. Parece que cunde la instrumentalización de la cultura con fines políticos y se privilegian las infraestructuras faraónicas debido a su impacto mediático.

Eso ocurre con todo. Como todas las estructuras de poder, las estructuras de la cultura son muy piramidales. El vértice de la pirámide está sobredotado de medios, pero la base está flotando en el aire. No hay nada que la sostenga. Esto de las construcciones nacionales y la propaganda también sucede con los deportes. Se monta un centro de alto rendimiento para 10 deportistas para que ganen una medalla olímpica y sin embargo vas a un polideportivo de barrio y hasta la estructura del edificio es defectuosa.

Como la base de la pirámide está flotando en el aire, por lo general los artistas españoles que quieren prosperar deben formarse en el extranjero, dar allí sus primeros pasos y adquirir prestigio internacional. Entonces pueden volver aquí y acceder al vértice de la pirámide. Parece que somos incapaces de producir nada por nosotros mismos.

Sí, es de catetos, totalmente de acuerdo. En el caso del arte sería necesaria una buena red de centros de arte para sostener el día a día: la continuidad. No sólo producir grandes proyectos para que venga mucho público, sino también proyectos de base. Esta red de centros de arte es básica, para fortalecer la base de la pirámide, una red que permitiese el ensayo-error, el crecimiento profesional a base de trabajo, sin buscar atajos.

La posibilidad de equivocarse resulta esencial.

Sí, la posibilidad de arriesgar es básica. Y el uso de otros tiempos. Las exposiciones temporales hipotecan a menudo los procesos de trabajo. Hace falta otro lugar para darle continuidad a las cosas. Pero luego, ¡las mismas instituciones son tan precarias!

Empezando por la dependencia de los ciclos políticos. O la fecha de caducidad de los directores de programación: son como los yogures Danone.

A ver qué ocurre con el nuevo director del Arts Santa Mònica cuando cambie el gobierno.

Sí, a ver. Igual no ocurre nada. Pero aún así cada vez que hay renovación política cae todo el entramado de relaciones y hay que construirlo de nuevo. Eso requiere mucha energía y nos desgasta terriblemente. Luego están los programas de becas, que son básicos para todas las disciplinas. ¿Cuánto tiempo llevan reformulándose? ¿Por qué no se han gestionado mejor? ¿Por qué las comisiones de evaluación no son vinculantes? Lo que dice la comisión es una valoración que se tiene en cuenta, nada más. Al final se ponen en juego otros criterios como el reparto territorial, etc, que son extraartísticos. Si tienes una comisión de expertos trabajando duro debería servir para algo. Pero es muy complicado encontrar una fórmula efectiva y transparente. Todo acaba resultando muy críptico y eso es un problema cuando hablamos de una de las pocas vías de crear proyectos más allá de la urgencia expositiva.

LA PRESÓ DE LES PARAULES

Quim Pujol
Redacció

Les arts escèniques es componen d'una amalgama de signes que s'utilitzen per vehicular una proposta determinada. Hi cap tot: la música, el silenci, la paraula, el maquillatge, el vídeo, la tecnologia, els objectes, les arts plàstiques, la il·luminació, el vestuari, el moviment, la immobilitat... Per sort, els recursos resulten infinits i les possibilitats de combinar-los, també. I, no obstant això, avui dia molta gent confon les arts escèniques amb el teatre de text. I pitjor encara, amb un teatre de text concret, compost per actes, escenes, personatges i una narrativa tancada que segueix uns paràmetres a mig camí entre el *culebró* i els guions hollywoodians de baixa estofa.

Si en la dansa contemporània sembla que molts creadors ja han entès que només s'han de moure quan hi ha un motiu per fer-ho, un gran nombre d'autors dramàtics a penes tenen en compte la possibilitat de callar i restringir l'ús de la paraula a moments en què estigui plenament justificat. Tampoc consideren per a les seves composicions altres llenguatges que no siguin el text, i això desemboca en obres clòniques. D'una banda, aquest estereotip assegura part de l'èxit, perquè és un format que el públic coneix bé. De l'altra, l'interès per la narrativa lineal és una altra concessió al fàcil accés, ja que les històries amb inici, desenvolupament i final les entén tothom, fins i tot els nens.

Al mateix temps, això té una causa diàfana. Si ets un autor dramàtic assegut davant l'ordinador, resulta difícil incloure altres estratègies si no les pots provar en la pràctica. De què serveix imaginar una escena de moviment que podria constituir un element capital en l'articulació de la peça si no tens la possibilitat de comprovar la seva eficàcia en la realitat? Per aquest motiu, el resultat són obres purament textuals, embotides de paraules.

Atesa aquesta situació, no és d'estranyar que alguns autors optin per l'escriptura a peu d'escena o per híbrids a mig camí entre el text escrit anticipadament i la paraula que sorgeix en els assaigs. Naturalment, això només es pot fer si, a part d'escriptor, també ets director escènic. I, paradoxalment, aquesta faceta de director escènic sol eclipsar la tasca d'escriptura de molts creadors que teixeixen el text amb l'ajuda dels seus actors. Per què no es consideren també escriptors Sergi Fàustino, Cuqui Jerez, Marta Galán, Roger Bernat o els mítics Germans Oligor, entre d'altres? És un misteri.

I és un misteri, també, saber què ocorre amb aquests textos que es dissolen en l'aire quan acaben els bolos. Per què ningú s'ocupa de recuperar els escrits, imprimir-los i catalogar-los? Per què ningú transcriu les paraules de les gravacions que hi ha abans que es perdi aquest material? Un cop més el patrimoni cultural passa desapercebut i s'encamina cap a l'oblit.

En l'apartat comicotràgic d'aquest article, ens podem preguntar quins al·licients tenen els autors dramàtics avui dia. Naturalment, hi ha els premis. Si elabores un text de qualitat pots enviar una peça a un concurs i esperar una merescuda recompensa. A més, potser és la manera que puguin sortir contactes per a una carrera fulgurant.

Per desgràcia, la majoria dels premis imposen que el text tingui una longitud mínima d'unes 65 pàgines, amb la qual cosa només es fomenten les obres dramàtiques purament textuals amb diàlegs, personatges i trama. Com s'aconsegueixen si no les 65 pàgines si es prescindeix d'aquests elements o es busquen altres estratègies? En aquest sentit, cal lloar el Premio de Dramaturgia Innovadora que organitza el festival Escena Contemporánea a Madrid, en què aquest any la longitud mínima era de tan sols una pàgina. I és que, amb altres maneres de treballar, amb una sola pàgina

n'hi pot haver prou per construir un espectacle d'una hora.

Per si aquestes restriccions fossin poc significatives, cal afegir les temàtiques que marquen les bases d'aquests certàmens. Al llarg d'una breu època en què em vaig interessar per enviar obres a concursos, vaig descobrir convocatòries peregrines que requerien peces que tractessin sobre l'ecologia, la violència de gènere, la discriminació de discapacitats o el passat medieval de determinat llogaret el nom del qual no vull recordar.

Finalment, cal destacar la necessitat d'una pedagogia de l'escriptura teatral en totes les seves manifestacions. A Barcelona, aquesta tasca la porta a terme la Sala Bckett a través del seu necessari L'Obrador (<http://www.salabeckett.com>), que organitza tallers, seminaris i altres activitats que promouen el coneixement al voltant del text escènic.

Però tot i això, el panorama general que hem descrit planteja molts obstacles per a l'ús del text com un signe més del fet escènic, sense patrons preconcebuts ni usos imposats. Com es poden desemmascarar els directors que afirmen que dirigeixen teatre de text i produeixen tan sols vodevils? Què o qui podria alliberar el text de les seves servituds i tornar-li tot el potencial que mereix una eina tan preciosa?

Las artes escénicas se componen de un amalgama de signos que se emplean para vehicular una propuesta determinada. Ahí cabe todo: la música, el silencio, la palabra, el maquillaje, el vídeo, la tecnología, los objetos, las artes plásticas, la iluminación, el vestuario, el movimiento, la inmovilidad... Por suerte, los recursos resultan infinitos y las posibilidades de combinarlos también. Y sin embargo, hoy en día mucha gente confunde las artes escénicas con el teatro de texto. Y peor aún, con una forma precisa de teatro de texto: con actos, escenas, personajes y una narrativa cerrada que sigue unos parámetros a medio camino entre el culebrón y el guión hollywoodiense de baja estofa.

Si en la danza contemporánea parece que muchos creadores ya han entendido que sólo hay que moverse cuando hay un motivo para hacerlo, gran número de autores dramáticos apenas contemplan la posibilidad de callar y restringir el uso de la palabra a momentos donde esté plenamente justificado. Tampoco consideran para sus composiciones otros lenguajes que el texto y esto desemboca en obras clónicas. Por un lado, este estereotipo asegura parte del éxito, porque es un formato que el público conoce bien. Por otro lado, el empeño en la narrativa lineal es otra concesión al fácil acceso, ya que las historias con inicio, desarrollo y fin las entiende todo el mundo, hasta los niños.

Al mismo tiempo, esto tiene una causa diáfana. Si eres un autor dramático sentado frente al ordenador, resulta difícil incluir otras estrategias si no puedes probarlas en la práctica. ¿De qué sirve imaginar una escena de movimiento que podría constituir un elemento capital en la articulación de la pieza si no tienes la posibilidad de comprobar su eficacia en la realidad? Así que el resultado son obras puramente textuales, atiborradas de palabras.

Ante esta situación no es de extrañar que algunos autores opten por la escritura a pie de escena o híbridos a medio camino entre el texto escrito de antemano y la palabra que surge en los ensayos. Naturalmente esto sólo se puede hacer si además de escritor también eres director escénico. Y paradójicamente esta faceta de director escénico suele eclipsar la labor de escritura de muchos creadores que tejen el texto con la ayuda de sus actores. ¿Por qué no se consideran también escritores Sergi Fàustino, Cuqui Jerez, Marta Galán, Roger Bernat o los míticos Hermanos Oligor entre otros? Misterio.

Y es un misterio también qué ocurre con estos textos que se disuelven en el aire cuando terminan los bolos. ¿Por qué nadie se ocupa de recuperar los escritos, imprimirlos y catalogarlos? ¿Por qué nadie transcribe las palabras de las grabaciones existentes antes de que se pierda este material? Una vez más el patrimonio cultural pasa desapercibido y se encamina hacia el olvido.

En el apartado cómico-trágico de este artículo podemos preguntarnos qué alicientes tienen los autores dramáticos hoy en día. Naturalmente, están los premios. Si elaboras un texto de calidad puedes enviar una pieza a un concurso y esperar una merecida recompensa.

Además, quizás de allí surjan los contactos para una fulgurante carrera. Por desgracia, la mayoría de los premios imponen que el texto tenga una longitud mínima que ronda las 65 páginas. Con lo cual sólo se fomentan las obras dramáticas puramente textuales con diálogos, personajes y trama. ¿Cómo alcanzar sino 65 páginas si se prescinde de estos elementos o se buscan otras estrategias? En este sentido hay que alabar el Premio de Dramaturgia Innovadora que organiza el festival Escena Contemporánea en Madrid, donde este año la longitud mínima era de tan sólo una página. Y es que, con otras maneras de trabajar, una sola página puede bastar para construir un espectáculo de una hora. Por si estas restricciones fueran poco significativas, hay que añadir las temáticas que marcan las bases de estos concursos. A lo largo de una breve época donde me interesé por mandar obras a concursos descubrí convocatorias peregrinas que requerían piezas que tratasen sobre la ecología, la violen-



Llibreria Millà

cia de género, la discriminación de discapacitados o el pasado medieval de determinado villorio de cuyo nombre no quiero acordarme.

Finalmente, hay que destacar la necesidad de una pedagogía de la escritura teatral en todas sus formas. En Barcelona, esta labor la lleva a cabo la Sala Beckett a través de su necesario L'Obrador (<http://www.salabeckett.com>), que organiza talleres, seminarios y otras actividades que promueven el conocimiento alrededor del texto escénico. Pero aún así, el panorama general que hemos descrito plantea muchos obstáculos para el uso del texto como un signo más del hecho escénico, sin patrones preconcebidos ni usos impuestos. ¿Cómo desmascarar a los directores que afirman dirigir teatro de texto y producen tan sólo vodevil? ¿Qué o quién podría liberar el texto de sus servitudes y devolverle todo el potencial que merece una herramienta tan preciosa?

TRANSLATION

EDITORIAL

"Culture is a resistance to distraction"

PASOLINI

What does this quote suggest to you?

Send your comments to: suscripciones@edicioneselvivero.com

There is no better way to sense WHAT IS GOING ON TODAY? than to make the audience get involved.

Marta Oliveres

CULTURE AND CONSTRUCTION

ANDRÉS MORTE

Cultural agitator and manager

Since 2004, Barcelona has allowed itself to be seduced by the culture construction culture. It has adopted the world of exchange as a way of normalising new cultural uses and spaces, changing the orography of the city, bleeding it dry with the installation of "top" buildings by famous architects. The cultural sector has not escaped from this speculation fever in the Fòrum area, which was given its own reference point in the blue building, designed by Herzog & de Meuron. This was a first-class disaster, seeing as the building was designed to become a cultural space but ended up being incompatible with this use.

But as we weren't satisfied with the construction of arbitrary buildings that were clearly anti-cultural-use, in 2008 another great inspiration hit the city, to be perpetrated over the next few years: the Factories of Creation. Very much in tune with the City Council's (much criticised and untranslatable) *Visc(a)Barcelona* campaign, which, more joy, was created in order to let citizens know that everything the municipality does is "spot-on fabulous" and they are right to do it. Even though the CAC advised that the campaign be withdrawn. But without delving into issues of a political nature and risking being branded an enemy of our governments, I will limit myself to reflecting on what really concerns me, as a cultural manager who has served this city, in different roles, for the past 20 years. For a start, I would like to invite more than one "cultural leader", stubbornly attached to the creation of strategic plans and arbitrary remodelling of factories and buildings, to reflect on the fact that more than 80 small and medium sized spaces of creative production have closed in the last few years. That this city that wants to imitate Berlin and London, with their lofts and "breweries", ends up suffocating, through existing municipal regulations, theatres like the Antic, numerous venues and musical bars that find themselves forced to almost completely eradicate live music, as though it were prostitution, motorcyclists without helmets, or the drop-pings of stray dogs.

My city is nothing like the great cultural driving force it was in the 90s, it is not at all like it was in the period when Pascual Maragall was mayor, and ensured fair play for everybody and everything, defending large cultural structures but leaving air for small creative production spaces. But now, and it has been a while, the city has become aggressive towards any cultural ecosystem that isn't protected by the politics of cultural construction.

Yes, this city has turned aggressive against its own

citizens/creators by eliminating some cultural ecosystems because they are not acceptable currency and do not belong to the new speculative era of cultural shopping centres. That's right, because this city favours junk and elite cultural production, in the face of the supremacy of companies that make a good living, thanks to protectionist policies, through the loaning of venues like sala 54 and other theatres that I don't feel like publicising. For this reason, I advice those "inspired and illuminated" representatives of cultural policy in Barcelona to reconsider part of their principles, if they want to save a little of what remains of "off shore" creation in the city. Because where are the 24,000,000 euros required to keep the Factories of Creation going to come from? To say nothing of the 38 million that are already allocated to the different consortiums and foundations that the City Council maintains a presence on. Is the municipality really capable of increasing the budget allocated to culture by 10% in order to fuel this dream formulated by the delusions of a few pharaohs on the payroll? Can our city run the risk of creating a second pole, to join the Fabra i Coats project, so that it can become another useless container? Should we, the artists and cultural managers of the city, allow this to happen, while more civil culture spaces are dismantled?

I fear that, to maintain these factories, the 4,200,000 € budget allocated to the fund that provides the arts and cultural production and diffusion may be abolished, and it is one of the few funding opportunities that actually reaches independent groups and projects. Yes, I fear that our "Popes" may err, and end up ruining the little that remains of our cultural habitat, definitively breaking the bridge that connects us to our twenty years of local, real creative history.

Note.- The figures mentioned in this article have been taken from the publication: Barcelona, laboratori cultural. Programa 2008. Fabra i Coats, el gran contenidor de producció cultural de Barcelona

Press kit from the Institut de Cultura de Barcelona

LOWER CASE SOUL

MACARENA GONZÁLEZ DE VEGA

Director, Almazen

"I think a city comes to be because none of us is self-sufficient, but we all need many things," Plato, The Republic 369b.

"The soul is an alloy of the Same and the Other" Plato, The Republic 509b

Almazen (the name is a play on words between alma-zen (zen-soul) on one hand, and almacén (warehouse) on the other), houses the Cultural Association La Ciutat de Les Paraules... which grew out of the homonymous project that filled Barcelona's Raval with pedestrian-friendly poetry in spring 1998 and 2000, when the area was undergoing an intense period of change...

More than just an arts project, La Ciutat de Les Paraules was also an unforgettable experience in human terms for all those who took part in it with their words, their visions and their dreams. This led to the need to create an association that could

continue to shelter all those who had been part in the adventure, and, in particular, that would provide vital momentum for new discoveries, new complicities, new words, new visions...

At this point, we found an old shoe warehouse, which had once stored the famous Victoria-brand sneakers of our childhood... Stripped bare, without its shelves numbered size 25 to 46, it proved to have a wondrous light that bathed the stone and bricks of that totally Zen space... so it came to be baptised "AlmaZen"....

Almazen is not just the things that happen and have happened in this space, it is an attitude, an attempt to be and live in a different way... where the 'how' is as important as the 'what', and, above all, where the 'who' means all of us; from both sides of the stage, from both sides of reality, feeling that we are the protagonists and part of this space for creation and human interaction that has been pulsating in the heart of the Raval these last ten years.

Over this time, Almazen has hosted all kinds of projects that have brought together artists of all ages and from all disciplines, in pioneering projects. The active participation of audiences has been a fundamental part of Almazen's three core areas:

1. Almazen a Peu de carrer: Almazen on the streets, projects that take place in the public space such as la Ciutat de Les Paraules, Sopa de Soupes, Operació Ulls Oberts, etc...

2. Alma Almazen: Theoretical projects based on reflection and the exploration of our social and cultural environment, such as Vincles Cultura, Culturas y Nuevas Ciudadánías, Moving Words, etc.

3. And above all, Almazen has established its Ongoing Programming, which brings audiences projects of all kinds, all of them including the interaction between different arts disciplines.

From the almost impossible objects by Curro Claret, Oscar Guayabero, Anna Mir and Emili Padrós, the soap tower created by Mónica Fuster and Nicholas Woods and the memorable monologue that resulted from Fermí Reixacs' revival of *Diari d'un Boig*, to the frenzy of Los Románticos Empedernidos, or the poetics of objects explored by Xavi Bovés, *La imposibilidad de ser Dios* by Roger Bernat, and the interactive cinema programs organised by Mad Movies and XinaCittà... among many, many other projects...

For more than two years, we have worked with the world of Contemporary Clown on an ongoing basis, through the Cabaret Cabrón and Global Clown Theatre programs led by Jango Edwards and the Very Important Women project that allows audiences to see the work of great women artists, who are also clowns: Pepa Plana, Las Gallegas, Alba Sarraute, Laura Herts, Las Pestañas, Cristi Garbo, Virginia Imaz, etc... have made Almazen a unique international point of reference. Almazen defends a sustainable cultural ecosystem¹ that makes it possible to have ongoing projects that are, like ours, written small², that is, in first person and in the present continuous, working side by side with artists, audiences, those who write and those who read, the true driving forces behind a city's or a country's culture³...

A true, living heritage that requires protection given the hostile conditions that constantly threaten it, and that have wiped out a large number of

arts initiatives and management models over the last five years¹ Projects that have disappeared in the debris of a city that is increasingly interested in the grand, uppercase statements² of the kind of culture that sees its spaces in terms of the number of square meters available for speculation and how they can be turned into institutionalised culture... An amnesiac spiral that quickly forgets everything that it has destroyed,³ only to regurgitate it after a time, safely vacuum-sealed and ready for consumption.

¹ A sustainable cultural system promotes:

Initiatives that are self-generated by artists

Stable employment

High-quality content

Audience loyalty: education

A strong distribution and diffusion network that provides visibility for projects.

² <http://www.almazen.net/mminusculo.htm> (in Spanish)

³ Video, "What is Culture?" (in Spanish)

<http://www.youtube.com/watch?v=PuyY7aWYBGA>

⁴ http://nau21.net/project/starting_point.ca.html

<http://nau21.net/project/network.ca.html>

<http://nau21.net/project/raval.ca.html>

⁵ http://www.culturafce.unc.edu.ar/PDFs/ESPANA_ANGELMESTRES.pdf (in Spanish)

THEATRE AND THE PRESS TODAY, OR HOW TO BOX WITH IDEAS

PABLO LEY

Dramaturgist

Faced with a seemingly innocent question, like "*What is the state of the press in respect to the performing arts today?*", it is difficult to give a simple answer. I would fall into a trap if I decided to give a non-constructive answer and simply say: "*Bad*", and then launch into an attack against... Against what? Or, against who? Because if you really think about it, it isn't so easy to lay the blame. In any case, the fact is nobody – from the industry, the media, the academic world or audiences – could reasonably claim that media reflection around the performing arts today is optimum in general terms.

In any case, it would be foolish to lay the blame for this state of affairs at the feet of critics. Critics, like artists, have their own points of view. And the only way somebody can be convincing (in a profession in which credibility is the only prerequisite) is undoubtedly through the intellectual honesty of his or her *Welanschauung*, as shown through the ongoing discourse he or she expresses, in fragments, in reviews. Here, where the reader forms an opinion of the critic's intellectual honesty, is where the pact that joins them is established, rather than in the degree to which the tastes of each coincide.

From this point of view, critics limit themselves to satisfying audience demands, and criticism takes on its relevance at this meeting between the two. But readers of the daily press only turn to newspapers for news updates: they simply seek information and, at most, they may have a secondary aim of looking for a critic's opinion in order to decide whether to choose to see one work or another, if

they have to make a choice. In addition, newspapers are non-specific and designed to be read quickly. This means that readers ask critics to provide a cursory description of the show and a simplified, orientative opinion. This excludes any possibility of in-depth analysis (and there is usually no room for it anyway). And so we arrive at the real problem of the issue we are dealing with here.

We should mention and discuss an anomaly in the local performing arts scene, which is the almost total lack of journals (and I use a generous plural) that cover the broad range of possibilities for reflection around theatre-related issues. In Spain, theatre journals tend to survive extremely precariously for a few years and end up dying out after an exhausting crossing. There obviously have been and continue to be attempts to create prestigious theatre journals. And it is also true that they survive as long as they receive some institutional funding. But where theatre magazines sadly founder or simply drift along is in their inability to create a *real* readership that make them not just viable but also necessary in the conceptual fabric of what we call social thought.

Specialised journals means specialised readers. Readers who seek responses to questions that occur to them in the course of their passion for theatre or involvement with it. Questions like: "What are the main aesthetic trends in the performing arts world today? Who are the principal artists? Are new models emerging to reflect new forms of being and thinking? What happened to the old grand theatre of the 20th Century? Beckett, Brecht? Or, in other words: Philosophy, ideology? Is there anything similar to the avant-garde taking place today? In what direction are radical artists working right now? What formal obsessions are giving hints about the future?..."

But it is not enough to answer these and many other questions. Any question that is asked has to be positioned and answered from a specific point of view. It is clear that true theatre lovers, those who we sometimes belittle by making them mere box office statistics, will aspire to a different kind of relationship with information that artists will. It is clear that artists are inevitable a step ahead of audiences in their experience of their passion for the theatre. And it is also true that artists make their living from art, from the necessary reflection around art a practice that mirrors society, and at the same time changes it.

All artists reflect on their art. And, however chaotic their creative process may be, they tend to generate dispersed materials that they use as a base to build the complex structure of their thought. This passionate, vital material, together with the finished works, should be the basis of reflection for specialists from different disciplines who ultimately aim to provide a full and accurate image of the world. Also, both of these kinds of material should be valued by society and its representatives (governments, influential and distinguished figures of the intelligentsia, representatives of political, cultural and economic institutions, etc) And this whole network of ideas should be accessible to the best audiences (however you define them) and make its way down, in a coherent way, to the public in general. In the end, art is the world..., and theatre is art.

Where are all those brains that should be reflecting out loud and in writing, and, at the same

time, being readers of other, perhaps dissident, even polemic voices? At what point have we failed to create a dynamic that would allow us to set up that ring in which boxers of ideas, in fierce combat, can receive the deafening shows of support from an intellectual audience made feverish by the violence of ideological shock? Why have we been unable to give an epic dimension to the immense act of creation?

THE PUBLIC AND THE PRIVATE

ESTEBAN VILLARROCHA ARDISA

Teatro Arbolé, manager and producer

If you lose your origins you lose your identity, as Raimon used to say in one of his memorable songs.

I come from an anarchist culture, and your background makes you what you are (although as you learn you modulate and tone down your attitudes), therefore, I have never believed in the need for the presence of the public sector in Theatre.

I have always believed that artistic creation arises from individuality and becomes collective when it is exhibited, and that group creation is the sum of the individualities that participate.

I have learned from the artistic avant-gardes, I have been inspired by the new languages (some of them as old as Theatre), and I have approached arts projects from the perspective that they are creations with political ideology and intent.

I think that at least in relation to Culture (not to Health and Education), the state should not be interventionist, much less take a leading role or offer patronage (history provides many examples of this failure).

After this declaration of principles, let's go back to Spain's transition to democracy and look at the objectives that government cultural departments had set themselves when they began to take over what we are looking at here today, independent Theatre initiatives.

The demand for a Public Theatre that would protect artists – playwrights, directors and actors – began to be voiced in the final year's of Franco's dictatorship.

Funding (grants) systems were set up, public theatres were improved (through the Plan for the Restoration of Public Theatres, a huge job then, still to be completed today), the role of 'public programmer' was created (in some cases, as a replacement for theatre entrepreneurs), universities set up new Cultural Management studies (cultural policy and opinion makers), the autonomous community Dramatic Arts Centres were born (endogamic production centres, often for mammoth productions) and new circuits emerged for touring works to the different Autonomous Communities, while Fairs (new sales mechanisms) cropped up and Festivals (increasingly specialised and disconnected from citizens, although fortunately there are exceptions) expanded.

All of this activity was based on populist policies that tried to bring culture closer to the people, when in fact there was still no demand for culture, much less for art Theatre. The population, audiences, proved indifferent to these cultural

policies. In my opinion, the first step should have been to generate demand: Artistic Education.

Culture, and Theatre, which is what we are dealing with here, became a weapon used by the authorities that funded it. From this perspective, it is true that the public administration's intervention in theatre seems to be negative. Before I go on, I should say that is not always the case, and the effect has not always been negative, but it depends on each case and place. In general, looking at the current scene (with talk of privatising the management of venues, etc) we cannot say that it has always been a bed of roses, but it has not been a total disaster either. Perhaps these public actions were necessary, perhaps there were so many things lacking before that these cultural policies were required in the late seventies and early eighties – but today? There is a need to change the models of funding and policies that apply to the performing arts.

Let us examine these interventionist policies: Have they transformed theatre structures? Have they allowed contemporary creation to take place? Have they encouraged the emergence of dramaturgy with a universal literary level? Have they allowed new associations to emerge? Could it be that public theatre has become a club for the initiated, who are increasingly disconnected from reality?

Public theatres were set up with a redemptive mission and a supposed seal of quality (sometimes true, more often not). I think it is hard to get past this beginning. I admit that we have made some progress, at least we know, without room for any doubt, we see theatre in all its forms as a public asset. And this is a key point when it comes to understanding private, although not commercial, theatre.

But, where did private initiative end up in this whole process of public intervention? Some took cover, and found refuge in small independent (mistakenly called alternative) venues, to the bars, the run-down neighbourhood theatres. Others, the majority, entered the machinery of sponsorship and power and developed a pleasant kind of theatre, with a somewhat contemporary and avant-garde feel, that sometimes sold tickets and in other cases scared audiences away.

At the end of the nineties, the 'refugees' created the *coordinadora de Salas Alternativas* (Alternative Venues association), which would become a new approach to creating theatre and bringing it to audiences. And these small venues have ended up encouraging a young dramaturgy that found it very difficult to access Public Theatres.

Even back in the late nineties we knew that it was utopian to think that simply private initiative and market laws would be able to satisfy and preserve the social and cultural function that theatre should have. So, does this mean that private initiative needs the presence of public institutions? Is it absolutely necessary to have a public presence? We know that the answer is yes, although we have to improve the system in order to accept and collaborate with that presence.

Public Theatre obviously has to play a role in promoting theatrical activity and guaranteeing that it is accessible to citizens. This role should clearly provide momentum to private initiative.

The debate remains open. We should try to set up a new model for the relationship between the public and private sectors, in order to create new channels that can overcome the mutual distrust between both sectors of the performing arts.

The private sector should open up to new forms of funding. And the public sector should define its role in venue management, and as producers etc. The debate has been launched, and there seems to be some steps, however timid, in this direction.

From my own position, I can only ask for a system of measures to support private theatre initiatives, one based on criteria that are considered added value in our work (artistic excellence, the promotion of new artists, the defense of our heritage, cultural action, opinion making, work with audiences, etc.), and of course the general criteria of all theatre that deserves the name: positive audience reception.

The support measures for spaces for new creation, the start of a debate between entrepreneurs and some public administrators on the public and the private in the performing arts, the models for the privatisation of culture, with objectivity and control parameters and the growing audience numbers in alternative spaces: all of these make me optimistic. But the global economic situation, on the other hand, makes me very pessimistic. Perhaps due to over-interventionism, the cultural industry does not appear to be affected. But this same interventionism should not become a cross the public administrations would have to bear.

We have to find new economic models for ways of bringing theatre to audiences, and try to continue working with stable creative teams. To encourage audiences and increase our trust in them, because they are the true targets and payers of our work.

Many elements are at stake, and the result should be new forms of sales, so that we can achieve a well-functioning sector that allows the creation and enjoyment of the artistic act.

But let me end with some words spoken by the much-missed Adolfo Marsillach, in the 80s, at an international Theatre symposium in Barcelona. Today I remembered them, as an element to reflect on, they have come to my memory unbidden.

In a way we should be against a protected theatre, but how can we make theatre without protection? This is how things are: either we make theatre within the State Administration, or we make it outside and it ends up in the hands of creditors.

Have we made progress, or are we back where we started?

I will finish off quoting Julio C3rtazar: *You do what you are capable of doing, you are capable of doing what you do.*

And so here we find ourselves; we keep making Theatre, because it is our trade and we still have faith in this collective act. In spite of changes that have taken place in the cultural administration, in spite of Director-Generals and Councillors of Culture (there have been many over the years, I ask myself what has become of them – I know I keep making theatre), in spite of some programmers who don't have training or information, and, most importantly, in spite of audiences, who we owe ourselves to, but who we sometimes mistrust.

We keep making theatre, risking our overall economy, putting our passion into it and trying to live and dream by our work.

ARTS CREATION CENTRES. NOTES TOWARDS DEFINING A MODEL

by TXIKI BERRAONDO and ROGER BERNAT - members of the AAE- based on a comparative study with other European projects.

Arts creation centres cannot be alternative nor "supplementary". To suggest that there should be two kinds of centres, one institutional and the other "alternative" is to forget the fact that the institutions have a responsibility to support innovation. All publicly owned spaces should focus on innovation. Established formats that "work" are distributed and "worn out" in the publicly owned (but subsidised) cultural industry. Cultural institutions (theatres, museums, auditoriums) are a public service and must accept responsibility for defining the challenges of the present and sensing the conflicts of the future. Defining the boundaries of social friction and identifying solutions based on arts practice, creating new models of organisation, sharing out resources and managing information: these should be the tasks that legitimise spaces that are too often dedicated to perpetuating morally innocuous artistic forms that are dubious in terms of how well they represent society and work exclusively as structures to legitimise the discourses of power.

Any plans for an Arts Creation Centre should be based on a combination between the political project as a guiding principle, and the artistic project as praxis. Over the last few decades, the priority has unfortunately been on defining autonomous management structures in monumental architectural spaces that have very little to do with concepts like permeability or representativity, and this has hampered their effectiveness as centres of creative and social revitalisation.

In our opinion, Arts Creation Centres are defined by their capacity to change their shape and operation in accordance with the projects that they host at any given moment. As Pierre Boulez said, *works have to create their own means of production*, rather than expecting the means of production to activate the artistic fabric through commissions.

Aware of the difficulties involved in this reversal of terms after so many years of cultural "interventionism", in the brief document below we offer a definition of the characteristics that a 21st century Arts Creation Centre should have.

AIMS

We don't program artists here, artists program us.
Mains d'œuvres

An Arts Creation Centre should redefine the boundaries of the "public interest", which is an eminently political task. Its legitimacy will lie in the processes that it is able to articulate, rather than the products it generates. In the face of the arts institution forces that tend to turn arts practices into commodities and heritage, it is necessary to generate dynamics that sidestep commissions, the perpetuation of the repertory, production by the public arts institution for private circuits, etc. An Arts Creation Centre should focus its processes on...

An Arts Creation Centre questions:
the nature of forms of social exchange,
the legitimacies of power,
the arbitration between public and private,
the arbitration between centre and periphery,
cultural constructions of gender,
models for living together,
social exclusion processes,
the meaning of concepts such as on/off,
useful/useless, etc.

In a sense, Arts Creation Centres position the artist like a rugby player in a scrum and hopes that by following his or her movements, it will be possible to delimit the issues that a society will have to face up to in the future.

An Arts Creation Centre is an agent of revival in the face of stagnancy, impermeability, arbitrariness, institutionalisation, commodification, serialisation, homogeneity, predictability and pre-formatting. An Arts Creation Centre offers the possibility for other practices that develop in the artistic and social fabric.

An Arts Creation Centre identifies dynamics and allows them to take place by encouraging them, without the urgency that comes from commercialisation, and that often aborts new processes before they have a chance to become established. It is no accident that existing spaces have adopted models based on remodelling the buildings they occupy, tending to maintain the existing architecture and simply add the conditions required for their activities. There are no image makeovers, it is a "support" architecture for arts creation. New forms of writing space, for new spaces for writing.

In this sense, more priority is given to providing resources for activities, rather than materials, architecture and makeovers. After all these years of "updating" production centres, there is an urgent need to put the emphasis on actual production, so that these spaces can be inhabited once and for all ("inhabited" in every sense of the word: lived in, thought, transformed, worn out, all in all, used).

An Arts Creation Centre is a border of friction. A good space, mined with ideas, imagination and sensibility, stimulates responsible practice and a positive relationship with the community. For this reason, the arts institution does not need to legitimise itself through prestige-based policies, because its legitimacy will be in its own day-to-day activities.

ENVIRONMENT

Artistic processes do not just set out to make an object. First, they define a field of interests. Instead of fostering a particular work, the idea is to foster a space shared by a community of artists and society. This means that the connection between an Arts Creation Centre and its immediate surroundings is an absolute priority.

Any Arts Creation Centre is located in a particular place engaged in struggle. Places undergoing constant construction and deconstruction, areas with deep social tensions due to the massive inrush of tourism, the coexistence between different cultures, traumatic urban processes, etc. And so we cannot help imagining an Arts Creation Centre in the city, a paradigmatic space of constant change and a breeding ground for tensions and emancipations of all kinds.

Similar experiences in France are located in the city's outskirts or in areas undergoing major popu-

lation changes, and indicate the urgent need for the "de-folklorisation" of emerging or "peripheral" cultures. The idea is not to "enlighten" communities, but to generate "bartering" among different sectors of society in order to continue to question economic models and the sharing out of responsibilities.

AUDIENCES

The crisis of the representation framework has transformed us into an audience moved by different expectations in general. People no longer watch, listen, think, contemplate or imagine the way we did a decade ago. Audiences, just like arts praxis, have multiplied their expectations in relation to the performative act. In the current paradigm, the relationship between artist and audience changes, and participation ends up being a core element, without necessarily losing the fascination aspect tied up with the arts object.

Working processes open up to audiences. This does not mean generating ways to "represent" working process, but generating true processes of accompaniment in which audience participation may end up conditioning the way the project develops, and thus building a bridge between the expectations and needs of the audience and the artist's role as a communicator.

"Amateurs" are no longer perceived as a burden, an unavoidable tithe or a risk, and become a potential sector of "unformatted" audiences and artists.

ARTISTS

It is not a good idea to place bombs, so we pose problems.. Anonymous

The economic and political context that has changed the regulation of works in recent years has not left the cultural institution untouched, with all the consequences that this implies. One of the unintentional effects of the professionalisation, specialisation and stratification of work in the art world has been to isolate cultural actors. Paradoxically, while geographical mobility is encouraged, artists are increasingly isolated from their social context, and this has the effect of weakening arts discourses.

An Arts Creation Centre participates in artistic processes, just as the artists it hosts participate in the centre's management. The management of an Arts Creation Centre is considered to be a creative task, based on experimentation with organisational models.

Arts Creation Centres are created hand in hand with an artistic project, in parallel with a community, at the centre of a social structure. They are not centres for the allocation of venues, grants and visibility. They change in accordance with the needs of each project based, on 5 core principles:

- to define working periods, independently of the servitudes of the arts industry.
- to open up spaces for reflection, independently of the quest for specific results.
- to create opportunities and spaces for connecting with the community.
- to encourage transdisciplinary work, not just between different arts disciplines, but by putting artists in contact with other realities, forms of knowledge and geographical areas.
- to constantly reinvent the shape of the Centre, so that it will end up reflecting the creative formats of

the artists it hosts for different periods.

The mix of each of these core principles makes it possible to shape artistic experience and define it, based on its specificity, when the actual work redefines its format.

EVALUATION

Arts Creation Centres must safeguard the right to uncertainty and randomness, but this doesn't mean that they should be free of evaluation processes and criteria. All arts processes that are supported by Arts Creation Centres must also contain some idea of how they will be evaluated. Likewise, the Centre's management team must be accountable – not to the political hierarchy that supervises the institution, but to the arts community and society.

Nevertheless, the criteria used to evaluate Arts Creation Centres must be based on different parameters than those we are accustomed to. The transdisciplinary nature of the project, the richness of the process and the dynamics that underlie a work should be seen as basic evaluation criteria, and not just the artistic results in the strict sense.

The question of who evaluates and how is still too deeply influenced by the value of the art work as merchandise that, unfortunately, often leaves out values that are meaningful to the community. This is why an Arts Creation Centre should give priority to art as a process, as continuous segments and phases that are shared by different artists, who unconsciously create a single object. Artistic experience lies in the shift that is produced by ideas undergoing constant development, not by finished works that have rarely undergone the process required for satisfactory formalisation.

MANAGEMENT MODEL

Arts Creation Centres move in the sphere of the tertiary sector. They do not supply goods in the midst of the turmoil and inequality that define the market, nor do they offer politically correct objects to the over-subsidised culture market; it moves in an in-between sphere, funded by different sources of income. The protocols of the economic relationship between an Arts Creation Centre, its sources of income, and artists is one of their key aspects. It is essential to turn away from the tutelary relationship, and set up transparent mechanisms.

One of the most common models is two-headed management. This means a basic, stable structure on one hand, which makes it possible to "open the centre's doors" on a day-to-day basis, and on the other hand a dynamic structure that is reinvented according to each new project. Not all that different is the Arts Creation Centre management model based on a group of associations that come together to set up a basic management structure and then generate specific one-off management projects that bring together artists and mediators. In terms of space, each association has its own base and spaces for public diffusion and some production areas are collectivised.

In any case, these management teams are backed up by teams from the arts institution, which accompany the project and give it autonomy, based on a profound understanding of the nature of the work being carried out.

Uncertainty-management in these Arts Creation

Centres, and for each project, accept processes that would be considered uncomfortable by other institutions, and see them as enriching elements. Management teams for these kinds of Centres are entrusted with tasks that are impossible to link to conventional practice: they encourage a transgressive division of labour, value periods so-called "lost time", materially and symbolically compensate performers who accept responsibility for the disorder and unease generated by innovation, accept conflict; manage human resources, prioritising internal solutions share the legitimacy of decision-making. Along these lines, it is recommendable to set up a "mediator-producer" role for each project, to accompany the process and act as an intermediary between the Arts Creation Centre and the artist or collective.

THE MEDIATOR

"(...) not to prefigure new aesthetics so much as an attempt to induce artists to be free again; to open up their areas of work and reflection, to activate their poetics. And to do so without always having to remain in a state of precarity. Today artists are only making according to commissions from big industry, and so it is being moulded, softened, losing its shape."

Chantal Lamarre

The mediator/producer is an essential figure, just as the model that Arts Creation Centres decide to establish for their management and relationship to the arts institution is also essential. The management team has to be a permeable, organic structure. It has to be able to change its role over time according to the situation. Its structural aspects must be minimal, in favour of maximum of multipurposeness. And to promote a working team that is willing and able to exchange roles, and to engage in ongoing discussion about programming and operation. For this reason Arts Creation Centres will rarely have non-stop programming. The work is shown as-is, as part of occasional arts-social events. These events will be an opportunity to find interlocutors, programmers, managers and patrons who are not necessarily part of institutional circuits.

This will work to free the mediators from the pincer grip they often find themselves in, cornered between a Ministry that claims to already invest in culture, and a management board that grows and absorbs, working with public bodies to set thresholds and rhythms it requires. To break free from this situation, it is necessary to generate a third sector with a certain autonomy. A sector shared by mediators and artists, that remains outside of the commodities circuit and, at the same time, refuses to be an appendage of the representation needs of politics.

Arts Creation Centre mediators do not take over the means of production and the budgets they manage and make them their own, but rather try to exercise transparent management without avoiding areas of conflict.

SIMPLY TO RAISE THESE ELEMENTS FOR DISCUSSION IS ALREADY A SIGN OF DIFFERENCE.

SOME NOTES ON THE CONSTRUCTION AND MEANING OF A FESTIVAL

TOMÁS ARAGAY

Co-director, MAPA festival

A thought

An experienced programmer from Canada, Francine Bernier, director of Agora de la Danse de Québec, once told me something like "the true success of a programmer isn't in having the theatre full to bursting (quantitative criteria), but getting the right audience in the seats for the show programmed (qualitative criteria)."

This way, the audience and the artist will have their expectations fulfilled, and the communicational act that we seek will have been attained. What is the use of filling a theatre with people who are not willing or open to seeing a particular project? This will only lead to a frustrating evening for the audience as well as the artists on the stage."

When you imagine, build and organise a contemporary performing arts festival, this idea is one of the key elements behind decision making.

If putting on performances is going to be more than just a form of "cultural" entertainment, then looking after audiences and creating the right contexts for each project is certainly one of the organisers' first obligations. It is not about filling up the showcase with projects that are more or less in tune with a particular line, or that more or less match the "title/intention" of the festival.

The idea would be to imagine a dramaturgy that is inwardly directed (dramaturgy of content) as well as outwardly directed (communicational dramaturgy), which manages to articulate a truly fertile relationship between the festival and the social-cultural context it is aimed at; and between the different works, events, processes and acts that make up its program.

Context and meaning.

It is necessary to design types of content that have room and a pertinent meaning in the social and cultural context in which the event will take place. First of all, organisers should take into account the festival's immediate local context, setting up strong links for cooperation between the arts community, the socio-cultural reality and the physical and mental spaces that the community generates and dwells in.

Secondly, they should consider a broader national context, where the festival can also set up links based on cooperation, find its place and generate common interests and synergies with other similar projects.

This will allow for the inclusion of works in progress in connection with other festivals, and open up the possibility of co-productions as a way of accessing more resources and larger-scale projects and, above all, more visibility and touring opportunities for the works.

Thirdly, they should set in motion strategies that will lead to visibility and a presence in the international context. Securing a two-way relationships for content as well as projects. Maximising the visits of programmers from other countries and cultural contexts in order to encourage the export of local works. Not just in terms of the direct sale of works and shows, but with the idea of planning

future cooperation in both directions, so that artists can create in contexts other than their own in order to develop and make themselves known.

Communication

A festival should begin the outwardly directed dramaturgy I mentioned earlier from the moment that it begins its public communication strategy.

On one hand, simplicity and clarity are two key elements in all forms of communication. But beyond this, every festival has an obligation to design different strategies, specific to each event.

This sets up a ludic tension with future audience members, generating questions, desire and a sense of mystery from the first contact with the festival. All in all, this relationship should be as personalised as possible, in order to generate an initial discourse that starts with the diffusion stage, and opens the "debate", so to speak.

"A living being"

It is also important to conceive a festival as a living, changing being. This should not be forgotten because it means constantly changing and redefining it, always hand in hand with audiences who gradually feel loyalty towards it.

This is why it is productive to keep the content the same, while varying the form so that the ludic tension with audiences remains strong.

These variations give the festival an artistic meaning that goes beyond simply ordering the usual program schedule.

Thus we could say that each time the festival is held, the audience finds the same content flavour, but with different forms, presentations, experiences and new discoveries that incite them to come back next time.

The way I see it, if this ludic tension wanes, or if the event's place in the cultural context becomes stagnant and loses its meaning, the creators of the festival should shut up shop and leave space for other possibilities and initiatives to have their turn.

I think that this awareness that festivals, like all living beings, have their use-by date is a positive one. Because it allows the supply to be renewed, it allows the construction of a dynamic cultural context and avoids the tendency of festivals, programs and venues to perpetuate themselves beyond their "bio-logical" life, even if they have fulfilled their role. And, by not withdrawing at the right time because of their prestige or background, they end up bogging down the context, acting like a stopper, and preventing new audiences from coming on board with projects that have emerged from them.

SIGNS OF LIFE IN THE MEDIA DESERT

QUIM PUJOL

Writer in chief

Can contemporary art compete with Madonna for popularity? Probably not, and just as well, because mass culture requires compromises that work against any kind of discursive rigor. But this aside, does the impact of contemporary art on our society match its potential?

There are various factors that make this a difficult question to answer. Firstly, cultural activities that

take place outside of well-publicised public circuits often goes unnoticed. Secondly, there are many works that require contextualisation in order to be understood, and audiences don't always have access to it.

Clearly, it is a problem of communication. That is, existing media don't offer information on a large number of cultural events and also, there are not many opinion pieces written that can help audiences gain a deeper understanding of performance works.

This is the current scenario, but new channels are starting to emerge in order to fill this lack. In particular, the Internet is proving to be fertile ground for new models of communication. It is still a relatively new medium, and we are gradually starting to glimpse its true scope.

We should start by mentioning burgeoning social network Teatrón (www.tea-tron.com), which we already wrote about in issue 0 of *Artributos*, when it was barely taking its very first steps. Teatrón is an online community in which artists publish information on their own blogs about their activities, as well as their comments on what is happening on the scene. Under the direction of Carmelo Salazar, Rubén Ramos and Roger Adam, this community is rapidly laying down roots and becoming increasingly important to a large number of artists. More and more information is being exchanged, creating community and allowing artists to benefit from the ideas and activities of the others. At the recent LP Festival, Teatrón helped to generate an unprecedented level of documentation and discussion around the programmed events was generated through several of its blog.

Another very interesting initiative is Transports Ciberians (www.transportsciberians.net), a project directed by Oriol Caba. Transports Ciberians defines itself as "a network of contemporary culture creation, production, diffusion and archive, that seeks new expressions of individual and tribal identity through the cultural and creative freedom of individuals, beyond stereotypes, the mainstream and the commercial simplicity of a mass culture that today's society seems determined to hang onto as its standard."

Its "Archive of Contemporary Catalan Culture", consisting of more than 40 online interviews with prominent figures from Catalonia's cultural world (<http://www.youtube.com/user/eltigredeciberiacom>) is undoubtedly its most impressive contribution. A real breath of fresh air that makes it possible to make connections between disciplines, and gives a bird's eye view of a living cultural scene.

With a somewhat simpler, but also more manageable, approach, it is also worth mentioning the blog run by the group Vena - <http://venablog.wordpress.com>. The people behind this project (Marc Vives, Alex Reynolds and Rubén Grillo) explain that "one day we thought it would be good to hear artists from different parts of the world talk about their work. It turns out that many of them pass through Barcelona, and nobody was paying much attention to them." This illustrates the fact that the lack of diffusion of many activities and the absence of a discourse around them is an ever-present concern. The Vena project tries to remedy these deficiencies by organ-

ising talks, and also through the posts on their blog.

Finally, liquidDocs (www.liquiddocs.org) is a highly ambitious hybrid project. According to the introductory text, it is "a long-term, interdisciplinary arts, culture and research initiative around contemporary and historic practices of representation, criticism, documentation and archive based on the body, time and space. liquidDocs publishes research on creative processes in multimedia form, combining a plurality of practices and disciplines that help to overcome a somewhat amnesiac state around past and recent history."

Under this declaration of principles, for the time being liquidDocs offers a virtual archive of interviews with artists, as well as four-monthly multimedia publications. The first issue focuses on Sònia Gómez and is an extraordinary publication in the existing context of the local publishing world in relation to the performing arts.

Each of these projects is different at the level of its aims, formats and resources, but they all demonstrate a common interest in diffusion, documentation and reflection. And if contemporary arts activities are sometimes plagued by small audience numbers, it is surely because they are eclipsed in the media by extravaganzas, sporting events and other genres with mass pulling power. If we manage to regain decent media attention for contemporary art, it will probably continue to be less popular than Madonna, but at least we will be living in a society with more substance than the lyrics to "La Isla Bonita".

METAMEMBRANA DESCRIPTION AND SOME CONCLUSIONS MARCEL-LÍ ANTÚNEZ ROCA Artist

Metamembrana is the third episode of Membrana, a project I have been working on since 2005. Unlike previous episodes, the mechatronic performances Protomembrana (2006) and Hipermembrana (2007), this latest one is an interactive installation. This installation has been developed with individuals, organisations and associations from five cities in Catalonia: Olot, Reus, Granollers, Lleida and Barcelona. Apart from these five cities, it has also been produced by the Anella Cultural, Fundació l2cat and the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

In formal terms, it consists of 16:3 panoramic projection using four projectors that display a single image, approximately 12 meters wide. In front of the projection there are four interfaces that allow visitors to interact with the work. These are: an hut-shaped interface that captures the faces of users, a screen-printed tapestry that conceals four *on/off* sensors, a microphone and an anthropomorphic figure, *Fembrana*, with a joystick for a nose, a breast with an *on/off* sensor for a nipple, and a gigantic hand that hangs from a chain and conceals an *on/off* position sensor. The four interfaces are lit by a computer system that allows the light to be on when they are active, and off when they are not in use.

The interfaces allow users to navigate through an interactive hypertext consisting of seven micro-stories. Access to these is through an animated

graphic landscape, which functions as an index of the work, and which has its origins in the photograph of an eight-meter long polychrome mural. In this projected image we find various toponymic forms, a few characters and five windows that display images sent by five webcams set up in the streets of the participating cities.

This dial takes us to each micro-story, such as for example the *Guinyol*. The *Guinyol* is a sequential interactive story, which takes up the left half of the screen. It is activated when a visitor places his head inside the hole in the hut and screams. Immediately, an animated image of his or her face is captured and attached to the character who appears on the screen. Inspired by the Punch and Judy style violence of hand puppets, which is where its name comes from (*Guinyol* is Catalan for puppet theatre), this probably turned out to be the most popular interactive element of *Metamembrana*, and the one that generated one of its strangest phenomena: children dragging parents to the exhibition so that they could participate in *Guinyol*. It was probably also one of the reasons why it was favourably received: almost eight thousand people visited *Metamembrana*.

To the right of the *Guinyol*, visitors who so wish could simultaneously interact with the *Instrument* that takes up the other half of the screen. Conceived as an networked interactive element, it allows for simultaneous interaction from the five host cities, through the visual and audio distortion of two heads, one male one female, which have a window right in the centre. This opening displays real-time images from the webcams set up at Espai Zero 1 in Olot, the Centre d'Art Cal Massó in Reus, the St Joan gallery in Lleida, in the Roca Umbert Espai de les Arts in Granollers and the CCCB in Barcelona, the five exhibition spaces that display *Metamembrana* simultaneously.

The window shows all the remote users, and their actions transform the graphics and generate a polyphonic sound composition. This interactive, which still in Beta version has room for improvement, demonstrates one of the potentialities of these types of networks: the construction of simultaneous, remote creative objects through collective participation. As I see it, the *Instrument* offers a new horizon for participative projects that aims beyond the individual, domestic framework of the Internet – screen, keyboard, mouse, camera and loudspeakers – in order to expand into the public space. In an exhibition context, it becomes possible to add other dimensions, scales and forms of participation, basically, other forms of interactive experience.

The sensors on the tapestry and the microphone allow users to access, one by one, the interactive movies that were produced in each of the host cities and, once inside, interact with them. I won't enter into a description of *faula del Porcoboc*, produced at the Escuela de Artes in Olot, or *Triomf de la Mort*, made with the Ball de Diables in Reus, *Batalla Blancs vs Blaus*, made with students from the Institut Celestí Bellera and the associació Blancs i Balus in Granollers, *Arbre Paradís*, made with the Aula de Teatre in Lleida, or *Músics del Raval*, produced with students from the Llotja school in Barcelona. But I do want to emphasise certain aspects of the production strategy. For years, the use of computer applications have

forced us into a participative process that we call interaction. Usually, interaction is produced within the sphere of office software interfaces, that is, a mouse and keyboard. I think decontextualising these kinds of interaction, taking them out of their technical frameworks and into a situation of real interaction with people and entities from each of the participating cities, was one of the truly important aspects of the project. I conceived this chapter like a social, interactive, open program that should allow real participation by people and institutions in contributing to defining the content and narrative of the films. What I built was actually a kind of tool, an empty container, which then filled with content according to local ideas, the characteristics of the participating Centre and the formal and conceptual contributions of participants. This triggered a series of phenomena, firstly, a richer formal construction, given that many of the contributions could not have been conceived in any other way; secondly, the mutual transfer of knowledge, the participants suggested new fields of work to me, and we shared our technical and artistic experience; thirdly, the exhibitions became a communal space, a showcase for local films and at the same time the films from the other host cities.

And finally, I think that the fact that participants identified with the work, seeing that they were part of it, made it possible to go beyond the professional interest of contemporary arts audiences and open up to new spheres.

To finish off, I would like to emphasise that *Metamembrana* uses and improves many of the strategies that have been developed in previous episodes of *Metamembrana*, both in terms of hardware and software. But unlike the earlier chapters, its use no longer depends on the actor, and expert user. Instead, it is in the hands of the visitor who, through the interfaces, becomes an interactor in the work. One and the other, the actor and the interactor, similarly handle the types of interactive narratives that have been produced in the different episodes of *Membrana*. I think that this is a good example of the subtle blurring of the boundary that separates interactive installations from mechatronic performance, and it can be a good technical example of the desires that shaped the avant-garde movements in the past, that is, the blurring of the watertight compartments of the arts.

THE ANELLA CULTURAL. WHAT IS IT?

PEP FARGAS

Xarxa Transversal, manager

The Anella Cultural (Cultural Ring), similarly named to other Catalonia-based projects like the Anella Científica and the Anella Industrial, is a project that aims to establish a network of shared cultural activities among the different Public Cultural Centres in Catalonia, based on the intensive use of two-way broadband connections via Internet 2 technology.

It is an R+D+i (research, development and innovation) applied to the sphere of culture, and promoted by three partners: Fundació I2CAT, the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCCB), and the Xarxa Transversal. As an RDI project, it requires implementation at a speed that is unusually fast compared to regular cultural dynamics,

particularly in the area of public culture, and, at the same time, it is also subject to a continuous process of review and adjustment.

So, at the beginning, each of the three founding members contributed its own personality to developing the pilot stage:

As the technological partner, the objective of Fundació I2CAT is to develop and strengthen Internet 2 – and advanced internet that makes it possible to set up networks that are not necessarily open and have extremely fast data transmission speeds. It involved in the project with the aim of providing continuity to earlier projects that involved connecting new knowledge technologies with culture. So far, F2CAT had been involved in one-off projects in the cultural sphere – live transmissions during Fòrum 2004, Opera learning, etc –, and Anella Cultural allowed them to go one step further, especially geographically and in terms of its long-term nature.

The Centre de Cultura Contemporània de Barcelona is one of the few cultural centres that has had an audiovisual section from day one. It has digitalised and archived all the activities it has programmed or hosted, gaining international renown in this aspect too. For some time, the CCCB has been trying to set up networked connections at all levels, internationally and locally, in order to be able to spread its activities externally and, at the same time, enrich its own activities with contributions from other cultural centre. This makes its role as a driving force in the Anella Cultural clear, specially at the level of content.

The Xarxa Transversal brings together fifteen medium-sized Catalan cities, most of them non-metropolitan, with the aim of sharing and promoting challenging and innovative cultural centres, especially in the area of contemporary culture and arts. It promotes the idea that the whole of Catalonia has an equal role in generating and receiving high-quality arts. For years now, the “antenna cities” project had already created strong connections between the CCCB and some of the cities in the network, leading to the realization of the network through the Anella Cultural, now in technological form.

The first analysis of the cities in the Transversal project showed a wide range of different situations in relation to telecommunications infrastructure and the scarcity of useful optic fibre, which is the optimum material for communication via Internet 2. This situation made it necessary for the project plan to include a Pilot Stage involving four cities in the network, as well as the CCCB in Barcelona.

The four cities were chosen as representatives of four quite different starting situations. Lleida had a fibre optic connection and an internal network connecting all of its municipal centres; Reus also had a similar internal network at an advanced stage, but it was necessary to establish access through a radiolink; Granollers was in a similar situation to Reus, but with a greater use of the radiolinks; and, finally, Olot did not have anything at all.

With the financial support of the Generalitat de Catalunya, through the Technical Secretariat for the Information Society (which at the time depended on the Presidency Department) and the General Secretariat of the Department of Culture;

and of the Institut de Cultural de Barcelona (ICUB); the pilot stage began by fitting out the CCCB and the four Transversal centres with audiovisual material, putting off the expansion to the rest of the cities until the following year in order to try an experimental trial run with content, which was defined in three main sections:

Live transmission of activities. Live two-way links from one centre to the other cultural centres (lectures, debates, performances...). For this option, the transmitting centre must have the capacity to produce the audiovisual signal and transmit it to the red, while the receivers need the technological means to project and display the transmission on a big screen. Some examples of this type could be:

Transmissions of lectures, courses and other events with the option to allow audience participation from any of the centres. The interactive nature of the live connection allows all types of on-site courses: dance Master Classes, theatre courses, participative readings.

Round tables and debates with the participation of presenters from any city in the network, or, through a connection with the Anella Científica, from any connected university.

Festivals conceived partly or totally for different venues. For example, the official opening event gave a new dimension to the hip hop festival HIPNÒTIC, which included live participation from artists in Granollers, Reus and Lleida. This allowed experimentation with artistic exchange, while also encouraging “branches” of the festivals to be set up in these cities. Later, Lleida’s ANI-MAC, Olot’s PNRM and Barcelona’s Kosmopolis presented further live events.

Transmission of live performances. Any connected centre can digitalise and send their activities to other centres in the network and, naturally, receive a signal and project in on a big screen. “Open Opera”, the pioneering initiative set up by the Gran Teatre del Liceu that involves transmitting some of its Operas live to universities through the Anella Científica, has broadened its reach by participating in the Anella Cultural, and has transmitted to Reus, Lleida, Granollers, Mataró, Girona and Sant Cugat del Vallès.

Archive on demand. The development of the line described above opens up the possibility of offering audiences a series of self-produced audiovisual materials. For this option, the different centres have to place their self-produced audiovisual materials on their own server, unify access from a single portal on Transversal and prepare points of access for public consultation.

Access will be established on an individual basis, from people’s homes, or collectively through Anella Cultural access points, guaranteeing copyright where it exists. At the moment work is being done to set up the archive protocols that will make the multimedia content accessible and, at the same time, guarantee security and permanence.

Interaction/exchange/research. The day-to-day use of audiovisual and broadband connection technologies allows new formulations of regular activities, such as, for example:

Online projects for exhibition display. Audiovisual formats are increasingly being included as elements of exhibition design. This makes it possible to imagine an online exhibition, made up of con-

tent transmitted from different points and accessed from any point on the network.

Laboratory of audiovisual programs. The participation dynamic that the Anella Cultural is based on means that cultural centres have to digitalise large parts of the activities they generate, as part of regular practice. The creation of audiovisual divisions, on their own or in partnership with local production companies, will give centres connected facilities that will be ideal points for collaboration with Universities and other educational centres, hosting work experience students and research and innovation projects that require a laboratory for experimentation.

Creative multimedia applications based on a centre's own projects. Contemporary arts creation, which uses computers and multimedia, can use the networked resources and advanced technologies that the project offers. This area is of particular interest for Arts Creation Centres such as the Mercat de les Flors, which has had a long-term commitment to opening up channels of exchange with other similar centres. Along this line, during the months of January and February, the project "Metamembrana" by Marcel·lí Antúnez has been presented in the four connected cities (Granollers, Lleida, Olot, Reus) and at the CCCB. The experience was a great success in these cities, due to the work that was carried out with audience groups, and was also acclaimed internationally in the field of contemporary arts exhibition.

The creation and application of new publication tools and formats. The communication environment of the Internet is, essentially, audiovisual. This makes it possible to use it on a regular basis, and redesign traditional tools of education and communication: specific television channels, video capsules, multimedia publications. The combined use of several technologies – mobile phones, IP television, streaming connections – open up an unlimited range of possibilities in terms of research into new interactive formats of information transmission.

The current context

The current political instability of the Generalitat (Catalan government), which is the principal funding provider, has hindered the understanding of a project that different interlocutors have mistakenly considered to be a cultural activity, when it is actually a project based on the creation of connection infrastructure between different cultural centres that already contribute their own activities. This factor has had a negative impact on the speed and flexibility required by an RDi project, requiring a redesign that is partly inherent to this innovative character.

Based on a critical study process that is known as a Living Lab in the world of technological innovation, with the participation of real and potential users of the different activities carried out through the Anella Cultural at its Olot base, we have found that this city, with clearly inadequate connectivity, has been as active as the other bases in the pilot stage.

That is, the Anella Cultural is a technological tool to support pre-existing networked relationships. This opens the door to the participation of all the cities in the Xarxa Transversal, sharing their material and the know-how acquired so far, and subse-

quently to any other city or cultural centre that wants to share the adventure of the Anella Cultural, regardless of their status in terms of connectivity.

This new approach, particularly apt in moments of economic crisis and necessary and unavoidable savings, is rapidly leading us towards the creation of a great virtual cultural centre, with multiple points from which to consult and spread shared and archived content, and also of a multitude of potential contributors of knowledge and content.

The changing paradigm

Ultimately, the only essential prerequisite for participating in this project lies particularly in the willingness to innovate and the ability to adapt to new environments such as a change of paradigm. The initial design of the Anella Cultural involved promoting the use of broadband Internet to connect cultural centres and saw it as a change in the model of activities management. But the centres involved and their managers soon saw that it was absolutely necessary to concentrate on the day-to-day, generalised use of Information Technology, IT, as the guarantee of the equalising of access to culture, and that it was specifically necessary in the centres furthest from traditional points of cultural activity.

But going further, the true change of paradigm involves accepting the values of Science as central to and inseparable from Culture, in an attempt to heal a split that should never have taken place between Science and the Humanities. This new paradigm involves the diffusion of knowledge among all citizens who can individually and collectively contribute to the circulation of knowledge and culture, through the use of networks and virtual communities.

INTERVIEW WITH AMANDA CUESTA,

member of the Bcn Producció curatorial team

Through Bcn Producció, are you trying to favour the production of new works over exhibition-centred models?

It's complicated. Our work at La Capella is based on the requirement to generate an exhibition-based project, like the exhibition you can see there now, which is a regular collective exhibition. When we designed the call for works, we saw that something was lacking: the opportunity to work with different rhythms and logics, other than those of temporary exhibitions. These sometimes cause a whirlwind that does not benefit the results in any way. Initially we directed the project towards the publication format rather than the exhibition model, because it allows timings that are more favourable for working with projects in-depth. Unfortunately, the response was no: because there is a gallery space, which means programming has to be generated. And exhibition content always derives from the urgency that influences exhibitions. But at least we managed to ensure that it would not be a determining element in something as important as the selection criteria. And it also remains in the background when it comes to designing the structure for working. We are generous with deadlines, taking into account the specific nature of each project. Because artistic

practice today privileges processes, and works branch out in many directions. Many works begin with a core idea (a specific subject matter, a methodology) that develops over time, which is adapted according to requests for different kinds of public presentations. Today's artists show great skill when it comes to taking advantage of requests that come from art centres and galleries. This endows working processes with an organic dimension. The case of publications is a very clear illustration: nine of the fifteen projects that we have produced in our three years with *Bcn Producció* have been translated into publication form. These projects usually involved a device conceived for the exhibition (which obviously eats up energy, resources and time), but then they were able to use the call for works to work in a different format (such as editorial projects). The staff at La Capella and the *Bcn Producció* curators have been very much aware of this aspect, although exhibitions continue. The alternative to exhibitions are production grants. These also require artists to give make the work they have carried out visible to the public through some event, but in general they are aimed at actual production.

So then, is there a lack of correspondence between the exhibition format and artists' real output?

I wouldn't speak in terms of a lack of correspondence. There are certain formats and standards that exist because they work. Sometimes you make proposals that break away from that exhibition format, and it is the artists themselves who don't feel comfortable. You also have to understand that the whole cultural industry has a strange dependence on the media apparatus. This is something that we all know, regardless of the sector of the arts that we work in. If you don't appear in the press, it's as though you don't exist and nothing had happened. This forces you to generate situations to publicly present work in ways that are easy to communicate. This is why exhibitions are so effective. You have certain dates, which generates an excuse for the media, everything is contained within limits and it allows a clear explanation: it works. Then there is another kind of less visible work, which takes place in the studio: the artists' day-to-day research. It is harder to find a space for this. In fact, there is not much space for research in general, whether it be artistic or purely theoretic.

There is no money for research, but MediaLab Prado spent a million euros on a LED screen for its façade. It seems that the instrumentalisation of culture for political purposes is spreading, and mammoth infrastructures are privileged due to their media impact. This is happening with everything. Like all power structures, the structures of culture are highly pyramidal. The apex of the pyramid is over-endowed with resources, but the base is floating in the air. There is nothing holding it up. All this about national constructions and propaganda also happens with sport. They set up a high-performance centre for ten sportspeople so they can win an Olympic medal, but you go to a local sports centre and even the actual building is falling apart.

Given that the base of the pyramid is floating in the air, in general Spanish artists who want to prosper have to go and study abroad, take their first steps else-

where and acquire international prestige. Then they can come back here and access the apex of the pyramid. It is like we cannot produce anything on our own..

Yes, like yokels, I totally agree. In the case of art, what we need is a good network of art centres to support day-to-day work: continuity. To produce not just big projects so that a lot of people come, but also grassroots projects. This network of arts centres is essential, to strengthen the base of the pyramid, a network that would allow trial and error, professional development based on work, without having to look for shortcuts.

The chance to make mistakes is essential.

Yes, the chance to take risks is fundamental. And the use of other rhythms. Temporary exhibitions often jeopardise working processes. There has to be another space in order to give continuity to things. But then, the institutions themselves are so precarious! Starting with the dependence on political cycles. Or the use-by date of programming directors: they are like Danone yogurts.

We'll see what will happen to the new director of Arts Santa Mònica when the government changes.

Right, wait and see. Maybe nothing will happen. But even so, every time there is a political change, the whole structure of relationships falls apart, and we have to build it up again. This requires a lot of energy and it wears us out horribly. Then there are the grants programs, which are fundamental to all disciplines. For how long have they been constantly restructured? Why haven't they been managed better? Why aren't evaluation committees binding? The comments of the committee are an evaluation that gets taken into account, nothing more. In the end other, extra-artistic, criteria such as geographical distribution come into play. If you have an experts committee working hard it should serve a purpose. But finding an effective, transparent formula is very complicated. It all ends up highly cryptic, and this is a problem when we are talking about one of the few ways that are available for creating projects in a way that goes beyond the urgency of exhibitions.

THE PRISON OF WORDS

QUIM PUJOL

Writer in chief

The performing arts consist of an amalgam of signs that are used to give form to particular projects. Everything has a place in it: music, silence, words, make-up, video, technology, objects, plastic arts, illumination, wardrobe, movement, immobility... Fortunately, there are infinite resources, and infinite ways of combining them. Nevertheless, many people today mix up performing arts and text-based theatre. Worse still, with a particular kind of text-based theatre: with acts, scenes, characters and a closed narrative that follows parameters that lie somewhere between soap opera and a low-grade Hollywood script.

While many contemporary dance artists have already understood that they should only move when there is a reason for doing so, a large number of theatre writers barely contemplate the possibility of staying quiet and restricting the use of

words to moments when it is fully justified. Nor do they consider using languages other than text in their composition, and this leads to clone-like works. On one hand, this stereotype is a recipe for success, because audiences are familiar with it. On the other, the insistence on linear narrative is another concession to easy access, because everybody, even children, understand stories with a beginning, a middle and an end.

At the same time, there is a clear reason for this. If you are a playwright sitting in front of your computer, it is hard to include other strategies if you cannot try them out in practice. What is the use of imagining a scene with movement, which could end up being a major element in the structure of the piece, if you have no way of trying out its effectiveness in real life? So the result is purely text-based works, crammed with words.

Given this situation, it is not surprising that some authors chose to write at the foot of the stage or create hybrids halfway between pre-written text and the words that arise in rehearsals. Naturally this can only be done if the writer is also a stage director. And paradoxically, this facet of stage director tends to eclipse the writing work of many artists who weave text with the help of their actors. Why aren't artists like Sergi Fàustino, Cuqui Jerez, Marta Galán, Roger Bernat or the legendary Hermanos Oligor, among others, also considered writers? It is a mystery.

And another mystery is what happens with those texts that dissolve into air when a tour finishes. Why doesn't anybody recover the writings, print and catalogue them? Why doesn't anybody transcribe the words of existing recordings before this material is lost? Once again, cultural heritage goes unnoticed and is headed towards oblivion.

In the comic-tragic section of this article we could wonder what incentives playwrights have today. Naturally, there are the awards. If you write a good text, you can submit a piece to a competition and await your hard-earned reward. And maybe as a result you will also make contacts for a brilliant career.

Unfortunately, a prerequisite for most awards is that texts must be a minimum of around 65 pages. Which means that they only encourage purely text-based theatre works that have dialogues, characters and a plot. How do you get to 65 pages if you don't use these elements or you are seeking other strategies? An exception here is the prize-worthy Premio de Dramaturgia Innovadora, which the Escena Contemporánea festival in Madrid awards for innovative theatre writing, with a minimum length of only one page. Because with other ways of working, a single page can be enough to build a one-hour show.

And if these restrictions weren't enough, there are also the thematic prerequisites included in the terms and conditions of many competitions. During a brief period in which I put effort into submitting works to competitions, I found strange calls for works that required pieces to be about ecology, domestic violence, discrimination against the disabled and the medieval history of some dump with a name I don't feel like remembering.

Something else that should be mentioned is the need for a pedagogy of writing for the theatre in all its forms. In Barcelona, this is done by Sala

Beckett through its essential project L'Obrador (<http://salabeckett.com>), which organises workshops, seminars and other activities that promote knowledge around theatre texts.

But even so, the general scene described here poses many obstacles to the use of text as simply one of many signs in the language of theatre, without preconceived patterns or imposed uses. How can we unmask directors who claim to direct text-based theatre and only produce vaudeville? What or who would be capable of freeing text from its servitudes and giving it back all the potential that such as valuable tool deserves?

amb el suport de/ con el apoyo de:



Sponsors:



8 pareLLs de botes

producció/ producción:

coproducció/ coproducción:

amb el suport de/ con el apoyo de:



Spain: 7 €
Europe: 12 €