

UN EXERCICI  
D'ARROGÀNCIA/GENEROSITAT

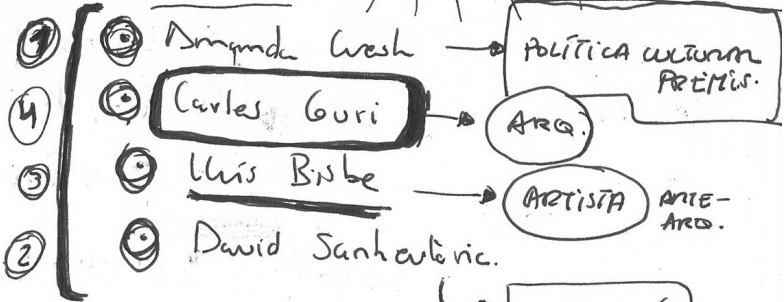
Rafel G. Bianchi

UN EXERCICI  
D'ARROGÀNCIA/GENEROSITAT

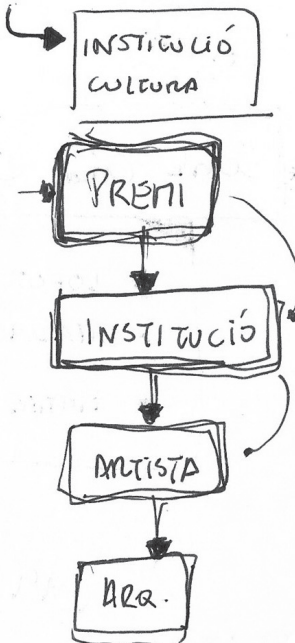
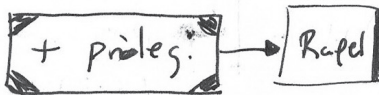
Centre d'Arts Visuals. Amposta  
del 18 de juny al 10 de juliol de 2011



# UN EXERCICI D'ARROGÀNCIA I GÈNEROSITAT



• de lo mínimo - lo universal



Esquema realitzat per David Armengol durant la conversa amb Rafel G. Bianchi sobre el projecte

D.L.: T-1061-2011  
Edita: Ajuntament d' Amposta  
Regidoria de Cultura

Primera edició: Juny 2011  
Tirada: 500 unitats

Copyfree de tots el textos.  
Copyfree de les imatges.  
Dibuixos: Regina Giménez.  
Fotografies: Carles Guri.

Traduccions: Cosmos  
Maquetació e impressió: Pixpress

## ÍNDEX

<b>Nota preliminar / Rafael G. Bianchi</b> .....	<b>7</b>
<b>1. Amanda Cuesta</b> .....	<b>11</b>
Vernissage au salon, Perat, Paris 1866	
<a href="http://en.wikipedia.org/wiki/File:B._Perat,_Vernissage_au_salon,_Paris_1866.jpg">http://en.wikipedia.org/wiki/File:B._Perat,_Vernissage_au_salon,_Paris_1866.jpg</a> .....	<b>15</b>
<b>El Artista Laureado, Verónica Aguilera, 2008</b>	
<a href="http://www.veronica-aguilera.com/index.php?/project/el-artista-laureado/">http://www.veronica-aguilera.com/index.php?/project/el-artista-laureado/</a> .....	<b>15</b>
<b>2. David Santaulària</b> .....	<b>17</b>
Un altre paradís sense clavegueram, <i>Job Ramos</i> . Espai Zer01, 2008	
<a href="http://www.olot.org/cultura/zerou/">http://www.olot.org/cultura/zerou/</a> .....	<b>20</b>
En joc, <i>Rafel G. Bianchi</i> . Espai Zer01, 2003	
<a href="http://www.olot.org/cultura/zerou/">http://www.olot.org/cultura/zerou/</a> .....	<b>21</b>
<b>3. Exponerse o protegerse / Luis Bisbe</b> .....	<b>23</b>
El comisario Gordillo. <i>Carmen Secanella</i> . 2009	
<a href="http://www.elpais.com/fotografia/cultura/comisario/Gordillo">http://www.elpais.com/fotografia/cultura/comisario/Gordillo</a>	<b>27</b>
<a href="http://www.elpais.com/fotografia/cultura/comisario/Gordillo">elpfotcul/20091118elpepucul_7/les/</a> .....	
Sometimes extraordinary sometimes less than common.	
<i>Tatzu Nishi</i> . <i>Aichi</i> , Japan.	
(Oil Painting: woman in Blue Shawl, 1902,Pablo Picasso) 2006	<b>28</b>
<a href="http://www.tatzunishi.net/work/sometimes.htm">http://www.tatzunishi.net/work/sometimes.htm</a> .....	
<b>Estudi CAVA / Guri Casajuana Arquitectes</b> .....	<b>31</b>
<b>Translations</b> .....	<b>55</b>



## **NOTA PRELIMINAR**



El text que Mies Van der Rohe va escriure al maig de 1943 per a la revista Architectural Forum plantejava que “el museu per a una ciutat petita no ha de tractar d’emular el seu oposat metropolità. El valor d’aquesta classe de museu depèn de la qualitat de les seves obres d’art i de la manera com estan exposades”.<sup>1</sup>

Exportat al centre d’Arts Visuals d’Amposta, Un exercici d’arrogància/generositat\*, no deixa de ser en part la reivindicació de Mies. És a dir, buscar la millor manera de mostrar un treball, facilitar la seva lectura tal com ha estat concebut, evitant que el continent condicioni el contingut d’una manera no premeditada.

Diguem que aquest és el punt de partida tant del projecte com d’aquest text que no pretén res més que aclarir-ne el sentit.

Amb aquesta finalitat plantejo la relació del fets que segueixen de manera cronològica i, en conseqüència, amb aquest ideari; i així s’ha formalitzat l’estructura d’aquesta publicació que es conforma com un conjunt d’assajos (1,2 i 3) que donen context a una proposta artística que esdevé l’anàlisi d’un espai expositiu (4) dins del marc d’una política cultural.

Si tot plegat -els fets- comencen amb l’adjudicació ex aequo del 1r premi de la BIAM 2010, el primer text que ens trobem és la reflexió que Amanda Cuesta ens fa sobre com es desenvolupa la política de premis dins les arts plàstiques, tant a nivell local, nacional com internacional, i les seves conseqüències. (1)

El Centre d’Arts Visuals d’Amposta on es van exposar les obres seleccionades a la Biennal és un equipament públic projectat i construït per l’Ajuntament d’Amposta i forma part de la política cultural de la Generalitat relacionada amb la descentralització de l’activitat cultural, generant una xarxa transversal que connecta el sud amb el nord. L’Espai Zer01 d’Olot, situat en aquest recorregut virtual, estableix una relació d’origen i arribada respecte d’Amposta i gairebé d’equidistància respecte a Barcelona. Aquesta connexió esdevé una excusa perfecta perquè David Santaclàudia, des de la seva experiència com a director de l’Espai, ens dibuixi un mapa de com es construeixen aquests vincles. (2)

Guanyar el premi de la BIAM comporta una retribució econòmica, així com una exposició individual al Centre d’Art, per la qual cosa es compta amb un pressupost per a la producció més la realització d’una publicació/catàleg, el qual està íntegrament produït a la ciutat, des del disseny a la impressió, revertint econòmicament al territori. Tant aquest fet com les característiques de l’espai expositiu em van dur a plantejar un projecte específic: Un exercici d’arrogància/generositat, concebut com una intervenció arquitectònica possibilista de caràcter projectiu, que ha acabat sent una anàlisi de l’espai per remarcar virtuts i assenyalar errors.

El treball artístic de Luis Bisbe es desenvolupa al territori que s’estableix entre l’arquitectura i la percepció des de l’espai expositiu, “oferint sempre una mena de resistència poc espectacular, obrint petites fissures i assenyalant irregularitats” (David Armengol dixit). Aquesta manera d’entendre la intervenció a l’espai fa de Luis Bisbe l’autor idoni per a un text que qüestioni la singularitat del lloc expositiu com a construcció cultural, però també per la necessitat de marcar distància amb el meu treball, més pel contrapunt que per la coincidència, però des de l’empatia, tant en l’actitud com en la mirada artística. (3)

Si una cosa ha caracteritzat el treball de l'estudi Guri-Casajuana arquitectes --especialitzat en projectes per a l'art, la cultura, museografia i exposicions temporals-- ha estat el respecte a l'obra artística amb la qual han treballat, facilitant la comprensió entre el visitant i l'obra exposada i fent del recorregut per la sala una experiència estètica plena. La intel·ligència i la sensibilitat d'aquest estudi el converteix en l'interlocutor ideal a l'hora de fer un atestat del Centre d'Arts Visuals d'Amposta, en forma de fitxes que permet un recorregut per les incidències. (4)

+ petita nota sobre la presentació en sala (un cop descartat deixar-la buida)

1. Utilització d'una paret mòbil, prèviament tombada, com a plataforma on dipositar el conjunt de publicacions que s'han editat en motiu de l'exposició.
2. Utilització de 6 o 8 projectors de diapositives de carrusel -la diapositiva restarà sense pel·lícula, només jugarà el marquet activant el mecanisme que encén la bombeta -que il·luminarà de manera intermitent llocs concrets de la sala reafirmant el gest assenyalador- convertint el continent en contingut -ahora que festiu-, rememorant de manera tangencial les grans nits d'estrena a Broadway Boulevard.

+ una petitíssima nota d'agraïment

Repetir el nostre agraïment a l'arquitecte municipal i el seu equip per l'esforç i la generositat que ens han mostrat al llarg de tot el procés, tant per la celeritat, com pel rigor en la informació transmesa.

\*El consell del rei "callar et farà semblar savi" és incompatible amb la bufonada, l'exercici d'estil que també es pot portar a la pràctica des de l'activitat artística i que consisteix, bàsicament, en assenyalar, d'una manera més o menys poètica o humorística, aquells punts de la mecànica de la cort que grinyolen, per molt transvestit de seriositat que sembli. Com molt bé diu en Carles (Guri), seria molt més engrescador de construir l'arquitectura d'una vaca sagrada (posem Nouvel per exemple), però encara no ens han convidat a exposar a la part nova del Reina Sofía! Treballem amb el que tenim, i parafrasejant a l'Ortega (Antonio) "Hay que apechugar con ello"!

1 Ludwig Mies van der Rohe, Museo para una Pequeña Ciudad dins ESCRITOS, DIÁLOGOS Y DISCURSOS, Colección de Arquitectura, Murcia 2005, p. 52.

Título original: A museum for small city. Publicado en la revista Architectural Forum, 78. 1943, p. 84-85.





Hace cierto tiempo que me muevo entre premios varios y convocatorias abiertas, tanto como jurado, gestora o aplicante. De hecho, podría afirmar sin titubeos que mi periplo profesional, como la de tantos otros que nos dedicamos a esto del arte, se organiza alrededor de estos recursos. Mi primer proyecto fue posible gracias a ganar una convocatoria para jóvenes comisarios en la Bienal de Valls. Sin duda el profesional del arte pasa buena parte de su tiempo redactando statements y dossiers de proyecto, decodificando bases encriptadas y recopilando toda esa tediosa documentación necesaria, en una carrera de aplicaciones que ha ido dejado en un segundo plano la búsqueda del reconocimiento y la legitimación, para, ante todo, poder acceder a presupuestos y buenos contextos de discusión. Para bien y para mal los laureles, hoy en día, sirven más como condimento de puchero que como coronario. Pero no siempre fue así...

## Historia

Como buena parte de las instituciones que conforman el mundo del arte, los premios surgen como consecuencia del dismantelamiento de la Academia y la liquidación de las atribuciones ordenadoras de las relaciones económicas del mundo del arte que venía ejerciendo desde su fundación en 1648. Si bien la Academia mantuvo el monopolio de la formación (en España no traspasó competencias a la Complutense de Madrid hasta 1875), sus funciones de legitimación y regulación del mercado fueron derivando, a partir de las pugnas ideológicas, políticas y artísticas de la Francia de la Comuna (1871) hacia otros derroteros. Aparecieron galeristas y marchantes, y con ellos llegó la crítica especializada y posteriormente, con la creación de museos y centros de arte a partir de la posguerra Europea, se desarrolló el mundo del arte tal y como hoy lo conocemos.

El Salón de París fue la exposición de arte oficial de la Academia de Bellas Artes de París (Francia), que se celebró desde 1725. Entre 1748 y 1890 fue el acontecimiento artístico anual o bianual más importante del mundo. El centro de atención original del Salón fue la muestra de la obra de los recién graduados de la École des Beaux-Arts y durante al menos 200 años, la exposición en el Salón de París fue esencial para cualquier artista que pretendiese triunfar, siendo un símbolo del favor real. En 1737 las exposiciones se hicieron públicas y en 1748 se introdujo la figura del jurado. Sus miembros eran artistas reconocidos y desde este momento el Salón obtuvo una influencia sin discusión. Se había convertido en una herramienta efectiva de trasvase de poder en el seno de una institución tan sectaria como piramidal. Ese es el esquema y el imaginario que ha pervivido hasta nuestros días en buena parte de los certámenes artísticos sostenidos desde instituciones públicas o privadas. Y de ahí que resulte complicado hablar de premios sin referirse de algún modo a aspiraciones y emergencias. Certámenes como el Turner Prize, serían la pervivencia contemporánea “Top” de ese paradigma de facultación (tradúzcase empowerment), donde jurados integrados por curadores y directores de centros de arte relevan de su función legitimadora a los viejos maestros.

## Las Puertas

En un contexto profesional tan competitivo como el del arte, los laureles de la consagración suelen ser bastante efímeros. Sin embargo es cierto, y nuestro contexto local catalán es un claro ejemplo de ello, que estos certámenes constituyen un puente fundamental de inserción en los circuitos de la profesionalización para buena parte de los profesionales en ciernes. En los últimos años se ha acentuado la evolución de buena parte de nuestras convocatorias como piezas de una red o contexto de la emergencia bien articulada, algo difícilmente imaginable

en los años noventa, que propician experiencias formativas de calidad fundamentales en aras de una profesionalización.

El Concurs d'Art Premi Miquel Casablanca, la Sala d'Art Jove, Can Felipa, Els Premis Ciutat d'Olot, Idensitat, Barcelona Producció, la Bienal d'Amposta o Las Becas Guasch Coranti, ofrecen cada año buenas dotaciones para la producción y en el mejor de los casos un contexto crítico al que confrontarlas. Esto ha provocado una situación favorable para el diálogo intergeneracional, tan necesario y tan ausente en épocas pasadas, y un fortalecimiento por la base de nuestro sistema artístico, que lamentablemente sigue adoleciendo de soluciones de continuidad. Hoy en día los resultados de todo este trabajo colectivo empiezan a dar frutos muy visibles y algunos de los artistas surgidos de este entramado catalán de lo emergente han podido construirse una buena situación de salida para su profesionalización, accediendo a los mejores programas internacionales (Palais de Tokyo, Rijksakademie ...) gracias a ese impulso inicial brindado desde lo local.

## **La evolución**

Eso ha sido posible gracias a la evolución que una nueva generación de comisarios y gestores han impulsado dentro de este tipo de certámenes, en gran medida, todo hay que decirlo, porque el cierre o parpadeo de algunos espacios emblemáticos -por permitir desarrollos más personales y sostenidos de lo curatorial-, como la Sala Montcada o Espai 13, han arrinconado a los comisarios más jóvenes en estos contextos corales. Y ese ha resultado ser un buen abono, al menos para los artistas jóvenes. De premios y convocatorias autistas y mal dotadas, que a lo sumo ofrecían un poco de visibilidad, casi nunca remunerada, a obras previamente producidas, hemos pasado a unas convocatorias con dinámicas de jurados implicadas y con exigencia productiva, en las que se demanda una fuerte implicación a los jurados que a menudo son requeridos a programar o tutorizar procesos de trabajo y donde se despliegan con gran flexibilidad los recursos disponibles para ajustarlos a las necesidades de cada artista o proyecto.

## **Lo malo**

Un contexto de emergencia como el que representan las convocatorias antes mencionadas adolece aún de muchas trabas. A menudo la mayor crítica articulada entorno a ellas es un cierto tufillo a endogamia. Los mismos nombres circulando aquí y allí, en ocasiones incluso las mismas obras, las mismas citas y referentes, metodologías y estrategias compartidas, los mismos tics, las mismas bromas. Es cierto. De alguna manera estamos tan acostumbrados a estirar presupuestos y dignificar programas que se llega a olvidar lo precaria que es toda la estructura de base, la dependencia y la incapacidad real de seguir creciendo ante el esfuerzo extra de abrir las convocatorias a otros círculos dentro del propio contexto, abrirlas al ámbito nacional, e incluso internacional, con capacidad para asumir una circulación de agentes de afuera que nos oxigene un poco, algo no solo deseable sino necesario. Pero no todo son techos presupuestarios, a menudo las trabas son de tipo político, de una manera muy particular de entender lo cultural y su promoción, y también obviamente, existe la traba de que el futuro no es presente y que nos queda mucho camino por recorrer, muchas carencias a satisfacer y mucho error a subsanar. En este sentido el gran problema se nos presenta ante la ausencia de una vertebración real entre el contexto de convocatorias emergentes y las soluciones de continuidad lógicas, que deberíamos poder encontrar en el mapa de centros de arte, algo que no está acabando de suceder, especialmente bochornoso es el caso de Barcelona con un centro de arte

cuya inauguración real sigue posponiéndose ad infinitum. O con un centro de arte en Amposta, con edificio inaugurado, pero sin director ni presupuesto asignado. O unos centros de arte en Tarragona y Girona, con equipo formado, a la espera de edificio, y con unos presupuesto (pendientes de aprobación) a nivel de Centro Cívico.

Es decir, asumiendo todo lo mejorable y todo lo que aún queda por hacer en la red de convocatorias emergentes, es un hecho que buena parte de sus disfuncionalidades tiene que ver con disfuncionalidades mucho más profundas. Para nuestro un botón:

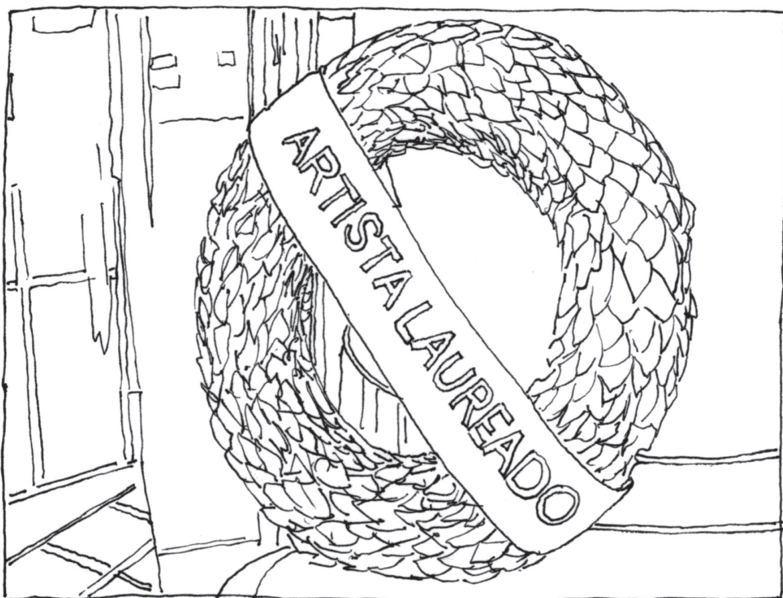
## **Caso Bianchi**

Si estoy escribiendo esta reflexión sobre las convocatorias y premios de arte de nuestro contexto es por petición expresa de Rafel G. Bianchi, ganador ex aequo, junto a Xavier Ristol de la presente edición de la Bienal de Amposta, en la que he sido jurado. Si bien ya escribí en su momento en representación del jurado sobre los porqués de esa decisión tan complicada de tomar, creo que el hecho de que el proyecto de Bianchi para el Centre d'Art d'Amposta se focalice precisamente en esta publicación que tienes entre manos, obliga a manifestarme más allá de formalismos y sutilezas sobre el estado de las cosas por lo que respecta a las estructuras del arte contemporáneo en nuestro país. Sin duda se ha avanzado mucho en la última década en lo que respecta a crear cauces para la emergencia, vía convocatorias, premios y programaciones. Pero seguimos sin resolver el momento siguiente. Por ello se está produciendo cierta tendencia, en el seno de las convocatorias públicas, a repensar este tipo de convocatorias. Un ejemplo claro es el de Barcelona Producción que nació con voluntad de dirigirse a artistas “no tan jóvenes” si bien ha resultado paradójico, lo digo desde mi experiencia desde dentro de ese proyecto, que el gran volumen de artistas que optan a este recurso sigan siendo los artistas jóvenes, como si se asumiera que un artista de trayectoria más consolidada no debiera presentarse a premios y concursos. En la presente edición de la Bienal de Amposta el caso Bianchi marco una discusión de fondo sobre si el certamen debería seguir centrándose en artistas emergentes, como ha venido sucediendo en la última década, o cubrir alguna de las lagunas estructurales del mundo del arte nacional. En sus bases Amposta no plantea una limitación de edad si bien es cierto que tradicionalmente ha estado enfocada a la emergencia. Bien, no metamos más el dedo en la llaga. Creo que ha quedado claro. Como recurso, Amposta ofrece un premio en metálico nada desdeñable y un buen espacio donde producir un proyecto, además de una publicación. Tal y como están las cosas creo que nadie puede permitirse el lujo de despreciar ocasiones. Los recursos están allí para quien quiera aprovecharlos.

Amanda Cuesta



Vernissage au salon



El Artista Laureado







## ***Guia de primers auxilis: de l'atenció primària a la cirurgia estètica.***

El sector de les arts visuals és un sector força invertebrat i hi ha poques estructures públiques que contribueixin a cohesionar-lo. El sector és ampli i distribuït en tot el territori català sense excepció. (...) Caldria especificar que, tot i que hi ha una bona base de creadors en tot el territori, hi ha una manca de planificació, estructuració i rendibilitat dels recursos i les energies per constituir un sistema que doni suport estable a la creació, producció, difusió, residències i formació en l'àmbit de les arts visuals per equiparar-nos als sistemes d'altres països més planificats en aquest àmbit, per exemple els països nòrdics o el Canadà.

### **El sistema bàsic de salut**

La manca d'estructures públiques i de planificació sembla que són dos dels problemes que assetgen la creació en l'àmbit de les arts visuals. És una anàlisi genèrica i recurrent. No la voldríem pas contradir, però en el moment de posar-hi remei es disparen els dubtes sobre la bondat dels darrers plans, decrets i reglamentacions que es posen damunt la taula. Comencem aquí una breu reflexió sobre el "com" i no pas sobre el "què". Es tracta de saber si els instruments són els adequats o si és la cura idònia per a cada malalt.

Algú definia --prou encertadament-- les biblioteques com a centres d'atenció primària de la cultura; és a dir, com el mínim comú denominador del servei públic cultural. Com a tals, tenen un esquema bàsic i uns propòsits comuns que, en essència, difereixen poc d'un lloc a l'altre. En aquest cas parlem d'un sistema prou ben caracteritzat i de llarg recorregut. Hi ha jerarquies, especialitzacions i, segurament, coses a millorar, però la fórmula és fàcilment aplicable i poc discutible. Hi ha matisos, segur, però el dibuix és consensuat. Seria difícil entendre la política cultural de cap municipi, amb una mínima població, sense comptar amb la presència del servei de lectura pública. Com ho seria no disposar d'un servei de salut bàsic. A partir d'aquesta base, i depenent de molts factors i criteris (la tradició, les voluntats, la necessitat, les possibilitats...), s'ha anat estructurant la resta dels equipaments culturals, caracteritzant, sovint, a cada ciutat: aquí pesa més el teatre, allà l'art i més enllà el patrimoni, i en alguns llocs tenen la fortuna de gaudir d'una oferta prou completa forjada amb el temps. La realitat de cada població ha crescut orgànicament, acostant-se sovint a una delicada operació de cirurgia històrica, amb els seus desequilibris i les seves fortaleces i, tot sovint, amb l'esforç de totes les administracions. Corregir dèficits sembla tasca pròpia de l'administrador públic i a això s'hi han dedicat esforços darrerament. Anem a veure.

### **La fórmula matemàtica**

Les biblioteques són diferents dels teatres, els museus dels centres cívics, els centres d'art dels auditoris i així successivament. Perdoneu, però algú ho havia de dir. Una obvietat, és clar, però la distància s'escurça quan entren en joc els elements merament quantitius que proposen certs programes: demografia, distància, capitalitat, etc. Ens explicarem. Quan des de l'administració supralocal es planteja una planificació a nivell català de tots els equipaments culturals es posen en joc una sèrie de factors numèrics en un intent clàssic de democratització absoluta i, suposadament, cartesiana. A tants habitants els hi correspon un centre cívic, un auditori i un espai d'arts visuals. I així anar fent. Una literal aplicació de la fórmula matemàtica.

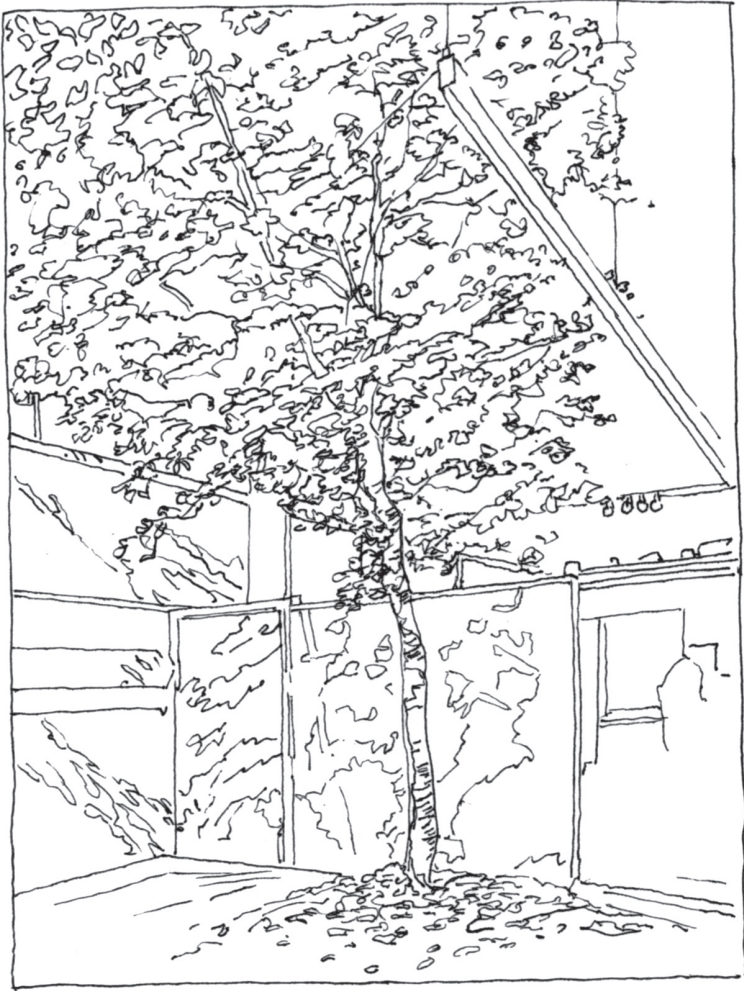
És una pretensió lícita intentar facilitar l'accés generalitzat a la cultura, és important apostar per la vertebració del territori, és desitjable planificar i és necessari, finalment, fer atenció a les arts visuals en tota la seva dimensió (que és el tema que ens ocupa). On està, doncs, l'error? Ja hem dit que les biblioteques són diferents dels teatres (i etcètera), però també podria ser que ciutats amb la mateixa població tinguin necessitats molt diferents o que, per a determinats equipaments, sigui difícil --per no dir contraproductent-- crear un model homologable. Anem per parts. Els centres d'art contemporani (propers a la definició de Kunsthallen) treballen amb un material viu i en procés, canviant i modelable, l'essència mateixa d'un present per definir. Els centres d'art, o kunsthallen al centre d'Europa, són una peça important i insubstituïble dins de l'ecosistema artístic. Entre el museu i la galeria d'art aconsegueixen una funció equivalent al departament d'R+D+I d'una empresa o política industrial. Són motors generadors de l'art més experimental. Produeixen i difonen els projectes artístics més arriscats que, posteriorment, potser validarà el museu --incorporant-los al patrimoni públic-- o el mercat. Són els responsables del suport a les noves pràctiques artístiques non profit basades en la recerca, la crítica o la mediació social. Allò que necessiten són recursos econòmics, un programa artístic, plena autonomia i una personalitat jurídica pròpia, àgil i adaptable. Essent així, hauríem de pensar amb models prefixats i acotats? No hauria de ser la seva naturalesa igual de permeable i canviant que el seu objecte d'estudi? És més, no hauria de ser cada centre tan singular i característic com fos possible? De manera més ràpida i explícita: com s'incorpora en aquesta planificació les dinàmiques pròpies, la singularitat i l'excel·lència? I el problema és que un cop la teva ciutat i el teu centre queden inclosos en una categoria a la qual es correspon al disseny oficial no hi ha manera de sortir-ne. El terreny de joc es limita i amb ell els recursos, els horitzons i, de retruc, la responsabilitat. Entrar en una categoria concreta significa --molt ens temem-- respondre només a uns objectius concrets i no sempre adequats al projecte de què disposes.

## **El jardí català**

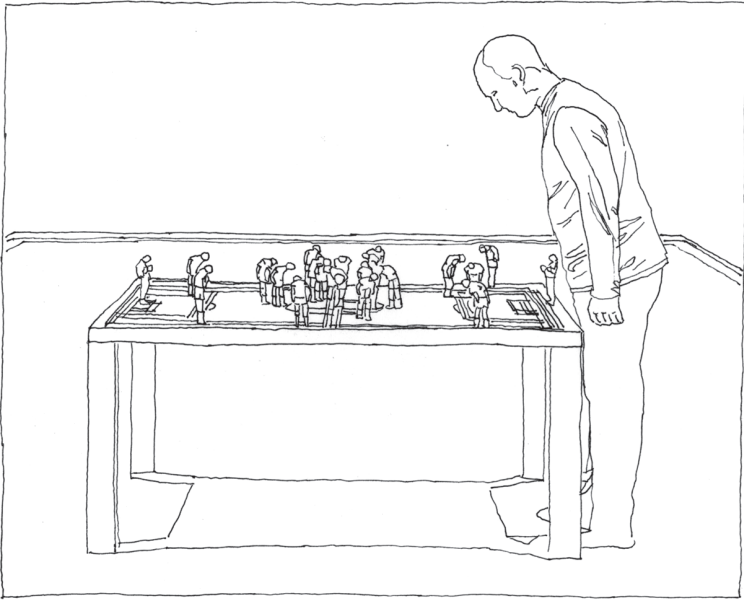
Vist des d'una taula de treball amb un mapa a escala, el territori català pot semblar un terreny pla, sense entrebancs orogràfics ni particularitats climàtiques. Es pot actuar com un jardiner que preveu plantar a discreció sense saber si arrelarà la llavor o tindrà les mínimes condicions per créixer. O també es podria actuar adobant i regant el que existeix. O creant les condicions perquè cert terreny sigui fèrtil. O intentant que no es limiti tot a les decisions del jardiner (si tornem al cas de les biblioteques i el seu sistema, aquí hauríem de pensar més en relacions en xarxa, en la confluència d'interessos, en potenciar allò propi --que no localista--. Unes relacions rizomàtiques més que no pas jeràrquiques).

Podríem concloure amb una observació una mica cínica i remetre'ns a aquella màxima filosòfica que diu que "la pobresa preserva", o sigui, els temps actuals no permetran fer cap mena de desori exagerat de construcció febril de centres. No és pas això el que desitgem. Tant de bo moltes poblacions puguin disposar dels recursos, de la voluntat i del projecte (sí, sí, el projecte, que ningú se n'oblidi) per tirar endavant un centre d'art contemporani. Hi ha alguna possibilitat, però, d'oblidar fórmules maximalistes? Podríem deixar de pensar en models clònics? Deixarem que cada proposta creixi segons la seva ambició i qualitat? Ens oblidarem del "café per a tothom"? Valorarem els projectes singulars? Entendrem que la creació artística necessita varietat i adaptació constant?

*David Santaaulària*



Un altre paradís sense clavegueram



En joc







Atendiendo a sus cualidades más inmediatas una sala de exposiciones es, entre muchas otras cosas, un receptáculo arquitectónico. Este hecho es tan evidente que tendemos a obviar las implicaciones que dicha particularidad conlleva. Para esquivar esta obviedad conviene retrotraerse al mismo momento en que nuestros antepasados empezaron a adentrarse en cuevas y a erigir paredes alrededor del fuego; en ese instante se inauguró la diferencia entre dentro y fuera. Para los que habitaban el mundo previo y ajeno al refugio esa diferencia debía resultar inconcebible. Es probable que el mundo pareciera a aquella gente como morada y a la vez como intemperie, algo que debía fluctuar entre la seguridad y la exposición. Con el nacimiento de la arquitectura la extensión del hogar se ve drásticamente limitada en el espacio. Al inventar el interior y por tanto la protección, automáticamente se está calificando el exterior como su contrario y a consecuencia de ello la ausencia de límites se ve desde entonces asociada a la desprotección. Esta dependencia entre protección y aislamiento del exterior es tan necesaria y candente como sospechosas y peligrosas resultan las consecuencias de su instrumentalización.

La mayoría de las obras de arte que nos han llegado del pasado son precisamente las que se han conservado mejor. Menos se conoce de aquello que se pudo haber pintado hace cuarenta mil años en rocas expuestas a las inclemencias meteorológicas porque se conserva mejor lo que está a cubierto. De esta particularidad se ha extraído la conclusión aparentemente circunstancial de que los pintores escogían los lugares más protegidos para realizar su arte. Preferentemente se encuentran restos u objetos que ya habían sido valorados por sus propietarios y por ese motivo habían sido colocados en lugares protegidos, para preservarlos de los elementos y del expolio. Los restos del pasado son limitados y escasos, por ello tienen para nosotros un valor considerable lo que ha dado lugar a que después de su hallazgo se vuelvan a cuidar y a guardar dentro de otros edificios. Las expresiones artísticas de la antigüedad más efímeras dejaron menos huellas o se destruyeron de forma natural con el paso del tiempo, los accidentes y la acción de los fenómenos meteorológicos. Preferentemente han llegado hasta nuestros días las expresiones más duraderas y valoradas del arte. Lo cual ha llevado a suponer que siempre ha existido una profunda y estrecha relación entre el arte, el valor y la duración. Esta suposición nos puede incitar a asumir que la dependencia del arte antiguo y la conservación sea extrapolable al arte contemporáneo. Esta concepción es en si misma uno de los preceptos que han acabado por dar forma y definir la arquitectura y el uso de los museos y las salas de exposiciones en nuestros días.

El esfuerzo con que los museos tratan de lograr una mayor durabilidad de aquello que contienen se traduce en la lucha heroica que los conservadores mantienen con el tiempo, tanto en un sentido cronológico, como meteorológico. Luchan contra los efectos causados por el transcurso del tiempo, el propio envejecimiento de los materiales, o lo que es lo mismo contra la acción de los agentes que aceleran esta degradación -como la oxidación, la humedad, los cambios de temperatura, la luz etc.- que son a su vez los mismos factores que hacen posible la vida misma. Es una lucha constante para que lo que cambia deje de hacerlo, poniendo en escena una vieja tensión presocrática.

Además del esfuerzo para la conservación, estos espacios tratan de reforzar su apuesta por el valor con dos estrategias. Una de ellas consiste en teatralizar las presentaciones mediante los colores de las paredes, el uso de peanas y vitrinas, además de oscurecer y/o iluminar sofisticadamente el sujeto de la exposición, cosa que facilita su contemplación a la vez que trata

de sugestionar al espectador. La otra estrategia se basa en el incremento de la vigilancia. Las discretas pero omnipresentes cámaras de seguridad, los vigilantes de sala y los agentes de seguridad privados contribuyen a incrementar la sensación de que sólo lo valioso merece ser vigilado; luego si hay vigilancia es que aquello que se muestra debe ser valioso.

A estas condiciones frecuentemente bautizadas por los gestores del arte como “respetuosas con la obra de arte” hay que añadir otras -como la ausencia de ruidos y olores- que sin duda minimizan las interferencias y facilitan el contacto de la obra con el espectador. Sin embargo cuanto mas respetuosas son las condiciones y mas estrictas son las medidas preventivas de conservación menos lugar hay para lo imprevisto, lo desconocido y mas aisladas o ajenas parecen las salas al propio devenir de la vida. En este sentido, resulta curioso el paradójico auge de las capillas, conventos e iglesias que hasta hace poco sirvieron para condenar o renunciar a algunas de las manifestaciones más elementales y gozosas de la vida. Una vez convenientemente desacralizadas sirven, al parecer adecuadamente, para mostrar arte contemporáneo sin apenas más que una reforma de superficial interiorismo. Hegel, me temo, no llegó a imaginar que su predicción de que el arte substituiría a la religión se llevaría a cabo también en el ámbito arquitectónico. Este proceso ha dado lugar a un aislamiento del exterior, constatable por la escasez o ausencia de ventanas, que ha acabado por traducirse en un control de las condiciones y una sobreprotección tal de la obra que lleva a pensar que solo algún tipo de debilidad puede justificarlo. En el mismo sentido opera este excesivo respeto hacia las obras, que sumado al común acuerdo de que debe potenciarse su presencia mediante el uso de efectos teatrales acaba por sembrar dudas sobre la salud y el vigor del propio arte.

A pesar de cierto intento de enclaustramiento los límites de las obras de arte casi siempre han tendido a expandirse en la medida en que las obras se relacionan de algún modo con su entorno, -entendido en su concepción más amplia y extensiva-. Cada vez son menos las propuestas que se presentan aisladamente y tan sólo centradas en si mismas, cada vez más a menudo se refieren y se relacionan con todo aquello que pueda resultar pertinente. La sala de exposiciones es como una piel, es aquello que simultáneamente une y separa al arte y al espectador del mundo. Pero para el artista, el espacio y el mundo comparten muchas características. Estamos inmersos en ellos y su extensión es directamente proporcional a la curiosidad de aquel que lo explora. Por eso el artista quiere entrar en contacto con esta piel, traspasarla, operar con ella cómo si se tratara de una metáfora del mismo mundo. Como dice José Luis Brea: “la autorreferencia al propio espacio de la representación es condición de posibilidad de toda estrategia que aspire a una transformación radical del sentido de la experiencia estética”. Los pintores rupestres ya aprovechaban las formas que la sala les brindaba para dar volumen a sus representaciones o viceversa, perfilaban las formas sugerentes de los muros hasta despejar la ambigüedad inicial. El continente y el contenido siempre han tenido una íntima y dependiente relación, esta tendencia a poner en duda los límites de la obra ha permitido el sano cuestionamiento de si el arte puede ser concebido como lo que sucede desde el marco hacia adentro, desde el marco hacia afuera o ambas cosas a la vez. En la medida en la que el arte se muestra más expansivo su alcance se debilita y difumina con la distancia al centro. Sus límites acaban por diluirse hasta mezclarse con el mundo que le rodea, prescindiendo en ocasiones de la parafernalia escenográfica que lo identifica, lo señala y lo distingue como arte. Hay muchos testimonios de este proceso; en las propuestas mas clásicas la pintura se sale de los cuadros, la escultura se baja de las peanas, se dibuja directamente sobre la pared tratando de evitar en lo posible la mediación. Otras disciplinas artísticas se hibridan entre si o con diversas estrategias de conocimiento hasta

que sus fronteras resultan difícilmente distinguibles, ocurre por ejemplo en los trabajos que operan en la red cuyos límites son dinámicos e inmateriales. Esta mezcla del arte con el mundo repercute dificultando su transporte y en cierta medida su propia mercantilización.

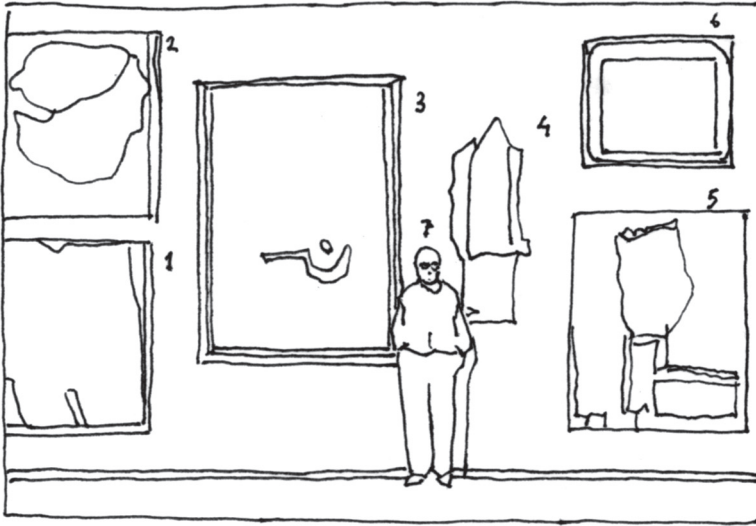
A pesar de la diversidad de espacios parece haber un acuerdo aparente sobre cuales deben ser las condiciones ideales para mostrar arte. Esta situación ha propiciado la expansión de un modelo estandarizado de neutralidad occidental, donde el blanco se considera mas apropiado que el gris y el gris que el rojo. Esta apariencia influye necesariamente en la obra, en la manera de mostrarla y en su percepción tanto como cualquier otra característica ambiental. Afortunadamente no ocurre así en todas partes y podemos ver por ejemplo en el Rijksmuseum como un buen cuadro admite sin perjuicio alguno para su contemplación estar colgado sobre una pared de color rojo cinabrio o de un intenso turquesa. Estas alteraciones no juegan siempre del mismo lado que la intención de la obra, como pudimos ver en “Dogmática Cosmética”, una exposición comisariada y diseñada por Luis Gordillo, donde una pared fucsia desarticulaba el dramatismo que tan programáticamente había cultivado el informalismo español .

La toma de consciencia de la relevancia del entorno expositivo a la hora de percibir y aproximarse a un trabajo ha traído consigo el desarrollo de un diseño especializado que adapta el lugar a la obra y que obliga a que numerosos artistas realicen o adapten sus propuestas en función del lugar donde estas se muestran. Dicha actitud tiene como consecuencia que en ocasiones la obra y su entorno formen una sola entidad basada en la intervención del propio espacio lo cual implica una atenta y aguda percepción de lo que allí sucede, y de las posibilidades de aquello que pueda llegar a suceder. Esta manera de entender el espacio y por extensión el mundo como soporte y como materia prima de la propuesta propicia la sensación de que el arte no sea una cosa que se hace en un lugar apartado del mundo, sino algo que puede suceder en cualquier parte. Como una respuesta (“res”-cosa- puesta) a la pregunta informe de que es el mundo. Al hacer algo con lo que ya existe se pone énfasis en la posibilidad de un arte basado en la modificación del entorno, de algún modo puede funcionar como una invitación a entender y a transformar el mundo.

En la construcción de los edificios destinados a albergar museos y salas de exposiciones se puede observar una tendencia a monumentalizar que acaba por obligar a proteger al propio edificio, ideado inicialmente, no para ser protegido, sino para proteger aquello que incluye. En la medida en que el edificio está catalogado o “artistizado” se vuelve hierático y dificulta la flexibilidad de las propuestas que acoge. Hay una gran cantidad de edificios en los que no se puede clavar un clavo en la pared sin autorización, lo cual da lugar a recurrentes tensiones que algunos artistas han llegado a convertir en objeto de su propuesta expositiva. Se crea un dilema entre conservar el edificio o conservar la naturaleza supuestamente experimental o transgresiva del arte que contiene.

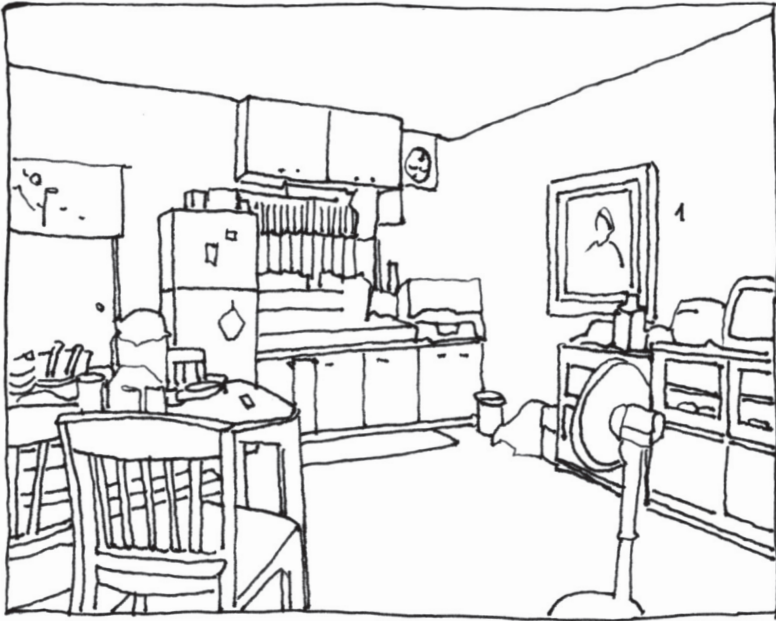
Los requisitos previos que heredan y reproducen los edificios en los que se muestra el arte condicionan el mismo formato de las obras que se ofrecen, y excepcionalmente viceversa . La cuestión es hasta que punto las salas de exhibición están perpetuando un modelo artístico y expositivo cuya estrategia consiste en intentar neutralizar y/o minimizar las interferencias de la obra con su entorno o si por el contrario se está planteando la conveniencia de contribuir política y arquitectónicamente a reflejar la complejidad de la relación de la obra con su contexto.

*Luis Bisbe*



1. Rafael Canogar 2-Rafael Canogar 3- Joan Hernández Pijuan  
4- Manuel Millares 5. Manuel Millares 6 - Antoni Tàpies  
7 - Luis Gordillo

El comisario Gordillo.



1. Pablo Picasso

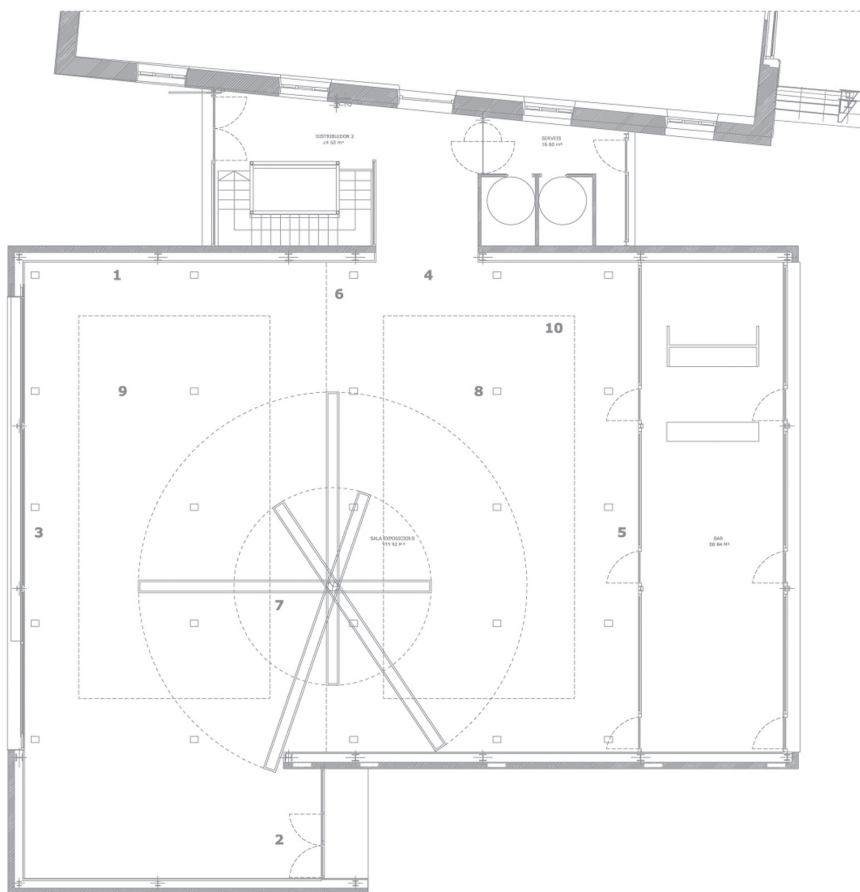
Sometimes extraordinary sometimes less than common.





## **ESTUDI CAVA**





PLANTA BAIXA CENTRE D'ARTS VISUALS  
SUPERFÍCIE CONSTRUÏDA: 489,72 m<sup>2</sup>

## **Estudi arquitectònic de les capacitats expositives del Centre d'Arts Visuals d'Amposta**

Aquest estudi es limita a l'anàlisi de l'espai expositiu donat. No fa referència, per tant, a les principals opcions arquitectòniques, urbanístiques i programàtiques, que defineixen la seva qualitat general.

Cadascun dels elements estudiats comprèn una descripció, alguna de les alternatives projectuals possibles i uns suggeriments o propostes d'intervenció que es limiten a la seva funcionalitat expositiva.

Els Serveis Tècnics de l'Ajuntament d'Amposta han facilitat molt amablement tota la informació disponible.

Malauradament, la desaparició d'informació en els arxius disponibles ha impossibilitat l'aixecament amb el nivell d'exactitud suficient per constituir la base documental tècnica de l'espai que el centre requereix.

# 1 Parets perímetre

## **Descripció:**

Parets de Pladur d'alçada variable amb obertures lineals i extensives, i reixes de retorn de clima uniformement distribuïdes en alçada, incompatible amb ús expositiu.

Capacitat expositiva molt limitada degut al conjunt d'obertures i reixes que obstaculitzen i interfereixen en la superfície expositiva muraria.

Sòcol de 5 cm d'alçada refós respecte al pla de la paret acabat amb passamà d'alumini. Adequat a la solució de paviment i per al seu bon comportament funcional i durabilitat.

## **Alternatives**

Parets d'estructura lleugera i fusta aglomerada o Pladur de doble gruix, amb un passadís posterior accessible de servei, manteniment i manipulació, que en facilita la utilització expositiva (fixació d'estructures pesades, cablejat, control AV etc.).

Les obertures s'han de reduir al mínim indispensable, i mai han de ser lineals i extensives.

El retorn del sistema de clima es podria haver projectat utilitzant la profunditat del sòcol refós, evitant la interrupció del pany murari amb elements innecessaris.

## **Proposta:**

Veure alternatives i propostes per a cadascuna de les obertures.



## **2 Porta d'accés principal**

### **Descripció:**

Porta d'accés principal a la sala composta per tres fulls amb portes batents i fixes amb fusteria d'alumini i vidre transparent.

Dimensió de la fusteria coincident amb la totalitat de l'obertura arquitectònica.

### **Alternatives:**

L'opció d'un accés de dimensions reduïdes amb vidre transparent pot ser molt satisfactòria per a molts dels projectes expositius, gràcies al factor aparador i la capacitat de convidar a l'accés públic.

Cal preveure sempre sistemes de control/correcció d'aquesta entrada de llum per als projectes per als quals sigui contraproductiu.

L'opalització o opaquitació del vidre acostumen a ser solucions precàries.

La delimitació més marcada i protegida de l'espai vestibular serien opcions més arquitectòniques.

### **Proposta:**

Intervenir en la porta de vidre amb mitjans adequats a les necessitats i pressupostos de cada projecte.



### 3 Obertura Paret Nord

#### **Descripció:**

A la paret nord de la sala hi ha un conjunt d'obertures format per una primera obertura vertical de grans dimensions que s'estén a la dreta, a tot el llarg de la paret amb una obertura longitudinal entre una alçada de 330 i 400 cm del paviment.

Totes les fusteries són fixes i, per tant, no serveixen per a la ventilació.

En tractar-se d'una façana orientada al nord, s'ha considerat que no rep insolació directa (cert per a una part de l'any) i que l'entrada de llum indirecta a través del parament vertical és desitjable en un espai destinat a presentar arts visuals.

El vidre usat és transparent i el paisatge que es gaudeix és poc interessant.

No s'ha previst cap sistema de control visual i/o lumínic.

En el moment present hi ha un vinil opac adherit a la totalitat del pany de vidre de l'obertura llarga i en la meitat de l'obertura vertical.

La fusteria és d'alumini i està ubicada, amb els seus embellidors corresponents, al pla interior del parament, amb la qual cosa queda impossibilitat el cegat de l'obertura al mateix pla i en continuïtat amb la resta del mur.

#### **Alternatives:**

L'alternativa projectual més evident, en aquest cas, hauria estat no realitzar aquesta obertura, doncs és totalment innecessària. Limita l'ús de la pròpia paret com a suport vàlid d'obres artístiques i dificulta l'ús de l'espai quan l'entrada de llum no és desitjada.

#### **Propostes:**

Una de les poques solucions aplicables consisteix a doblar (amb Pladur o amb un sistema de parets mòbils modulars) la totalitat de la paret.





## 4 Porta connexió Museu

### **Descripció:**

A la paret est de la sala hi ha el pas principal entre el Centre d'Arts Visuals i el Museu. Aquest pas es formalitza mitjançant una obertura de grans dimensions sense fusteria que connecta entre ells cadascun d'aquests espais amb un espai d'articulació, on hi ha l'accés a les escales que condueixen al soterrani i a uns serveis.

El sostre d'aquest espai de transició i la llinda de l'obertura s'han pintat de vermell per emfatitzar la importància d'aquest espai de transició.

### **Alternatives:**

L'obertura es podria haver projectat amb unes dimensions menors (tant en alçada com en amplada).

El seu sobredimensionat perjudica les necessitats de l'espai expositiu i no es justifica des del punt de vista funcional d'accés al magatzem i al Museu, ja que els correlatius accesos fins arribar a aquest punt tenen una secció marcadament inferior.

Una obertura més reduïda hauria permès incloure als seus brancals les instal·lacions tècniques que ara hipotequen part de les parets de l'espai expositiu.

Una alçada inferior de l'obertura hauria permès una llinda que hauria facilitat la separació cromàtica dels espais, privilegiant l'ús dels espais principals (sala) i subordinant la dels espais servidors (espai transició).

### **Proposta:**

Unificar el color de la llinda amb el color blanc de l'interior de la sala.

Estudiar la possibilitat de reduir la secció del pas amb Pladur, reubicant la BIE al nou brancal.



## 5 Obertura bar

### Descripció:

A la paret sud de la sala, i en tota la seva longitud, hi ha un conjunt de fusteria d'alumini i vidre transparent format per parts fixes i tres portes convencionals batents.

Aquesta fusteria comunica el futur bar amb l'interior de la sala.

Aquesta obertura ocupa la totalitat de la part útil de la paret de major envergadura del centre fins a una alçada de 260 cm.

Actualment l'obertura és coberta amb una cortina provisional que tracta d'impedir aquesta relació visual i l'entrada de llum.

### Alternatives:

La sinergia entre dos usos de proximitat amb clara vocació d'entroncament social i ciutadana com són un bar i un centre d'arts, es pot produir satisfactòriament sense el requisit d'haver d'estar directament connectats, ni funcionalment ni visual.

La plaça, tal com s'ha concebut en el projecte arquitectònic i urbanístic, i els espais d'accés públic al Museu, són per excel·lència els espais adequats per acomplir amb aquesta funció de connectivitat pública.

La connexió funcional del bar amb els serveis i magatzem s'hauria d'haver projectat independentment de la sala.

D'aquesta manera, la totalitat de l'obertura seria innecessària.

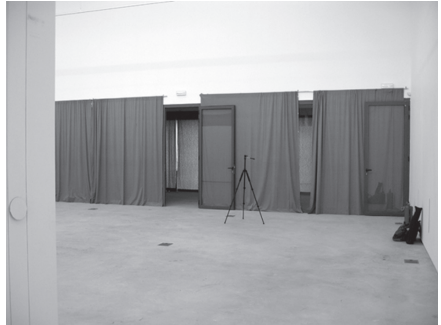
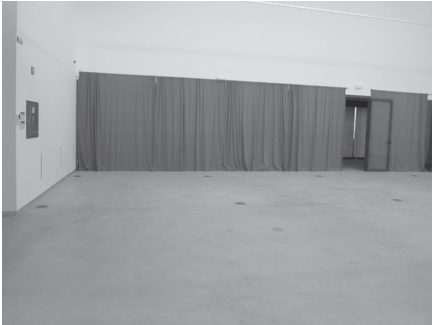
La paret sud de l'espai d'Arts Visuals tindria un aprofitament expositiu màxim.

La mateixa paret, des del costat del bar, tindria un aprofitament funcional i decoratiu màxim.

En conclusió, l'obertura sencera no hauria d'existir.

### Proposta:

Estudiar la possibilitat de substituir la totalitat de l'obertura per un parament vertical neutre en continuïtat amb la resta de la paret on s'inscriu. Si es considera que per a requeriments funcionals o de compliment de les normatives d'evacuació cal mantenir una obertura, es podria crear un pas en un dels extrems de la paret.



## 6 Lluerna

### **Descripció:**

Aprofitant l'escletxa formada pel canvi d'alçada entre els dos nivells de la coberta s'ha creat una finestra/lluerna correguda amb orientació nord. El vidre és transparent i no s'ha previst cap element de control lumínic.

En la configuració arquitectònica que estem analitzant la superfície reflectant de la lluernna és el fals sostre convencional amb panells acústics de color beix i, en segon terme, les tres parets que acaben delimitant l'espai.

### **Alternatives:**

Qualsevol sistema d'entrada de llum natural en un espai expositiu ha de tenir un sistema de control i bloqueig lumínic.

En una entrada d'aquest tipus el més versàtil hauria estat un sistema de lames verticals exteriors orientables, que permetrien un rang d'exposició lumínica del 95-0%.

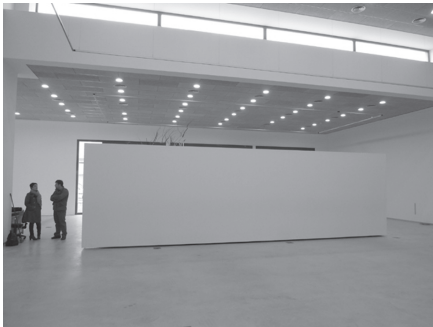
### **Proposta:**

Atesa la secció i l'alçada de l'obertura és possible i recomanable la implementació d'un sistema automatitzat de protecció/bloqueig lumínic.

El més eficient és un doble sistema d'helioscreen i screen foscurits en tot l'ample de la lluernna.

En la situació llum, amb l'screen blanc s'aconseguiria una correcta difusió de la llum ara inexistent.

En la situació de foscor els dos screens simultanis permeten un bloqueig total de la llum.



## **7 Particions:**

### **Paret mòbil / Paret giratòria**

#### **Descripció:**

La gran superfície de l'espai expositiu planteja la necessitat de crear un sistema de compartimentació sistemàtica de la sala.

L'opció escollida consisteix en una sola paret de dimensions aproximades 9 x 2,6 x 0,4 m que pivota sobre un sol eix asimètric. Una estructura metàl·lica interna i un eix pivotant ancorat al forjat en permeten, amb un mínim d'esforç, un gir de 345° per un sol manipulador.

No es pot desplaçar, tant sols girar; per tant, l'adopció de les distintes configuracions no genera despesa (material o econòmica).

És un sistema on/on i, per tant, la seva flexibilitat es redueix a variar l'angle de gir.

El disseny es complementa amb uns paràmetres extensibles retràctils als testers del mur.

Una paret giratòria d'aquestes dimensions com a objecte central d'un gran espai destinat a les arts visuals està cridada a convertir-se en el centre de totes les propostes artístiques per l'espai. "La sala de la paret que gira"

La seva alçada (260 cm) emfatitza la seva condició central d'objecte.

#### **Alternatives:**

D'entre les moltes alternatives possibles es podria haver considerat un sistema convencional de partició modular amb rodes i peus regulables d'alçada suficient per configurar els espais definits per a la secció de l'edifici. Permetria tant la definició de dos espais bàsics en múltiples configuracions com la planta diàfana en les exposicions que ho requerrissin, ubicant els mòduls en el perímetre de la sala.

#### **Proposta:**

Fer un estudi rigorós sobre el temps d'amortització d'aquesta paret giratòria.

Mentre no es substitueixi, convocar un concurs d'idees i projectes per convertir-la en objecte d'intervencions artístiques, populars i festives memorables.

Mentre no es substitueixi, estudiar la viabilitat d'augmentar la seva utilitat o inutilitat. P. ex.: fer-la més curta pel seu costat llarg, de manera que pugui girar lliurement els 360° i múltiples. O incrementar l'alçada de la paret mòbil fins a una alçada mínima de 320 o 360 cm.





## 8 Paviment

### **Descripció:**

Paviment de ciment lliscat de color natural gris clar sense tractar, amb juntes de dilatació-retracció.

Retícula de caixes de registre tipus Ackermann de llum, veu i dades embegudes.

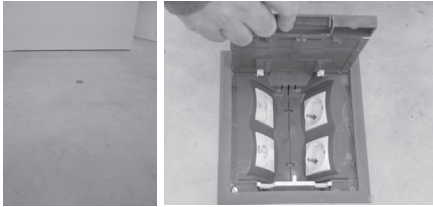
### **Alternatives:**

El paviment escollit s'adapta molt bé a les necessitats funcionals i estètiques d'un centre d'arts visuals.

La futura gestió de l'ús del paviment, permetent o no les fixacions químiques o mecàniques de diferents suports artístics, acabaran caracteritzant la seva funcionalitat i presència.

### **Propostes:**

Verificar l'estanquitat de les caixes elèctriques embegudes utilitzades, pel que fa al segellat del forjat, especialment important en tractar-se del sostre d'un espai soterrani destinat a magatzem del Museu.



## 9 Sostre

### **Descripció:**

Fals sostre convencional amb sistema de suports vistos en perfil Omega per a la fixació de placa acústica tipus Herakustik de Heraklith de fibres de fusta i magnesita de color natural-beix.

El fals sostre incorpora les instal·lacions d'enllumenat de servei i emergència (retícula de downlights), els detectors de fum, els difusors/impulsió del sistema de clima i les fixacions de suspensió de carrils electrificats de baixa tensió per il·luminació artificial.

### **Alternatives:**

Contrasta la superdotació en elements tècnics normatius del fals sostre amb la infradotació del sistema d'il·luminació museogràfica (aparentment inexistent).

Un dels requisits d'un espai expositiu és la de poder tenir fixacions als elements estructurals per a la sustentació d'elements escultòrics, expositius i d'equipament AV.

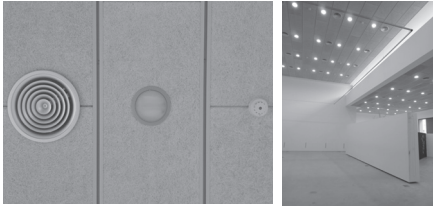
En aquest sentit és sempre més convenient treballar amb instal·lacions i estructura vistes amb un tractament visual neutre i no destinar els sempre limitats recursos a elements innecessaris.

La finalitat d'arranjament estètic del fals sostre utilitzat és discutible.

La necessitat de correcció acústica és força discutible en un espai d'aquesta volumetria i amb aquesta finalitat. Cal no confondre la flexibilitat d'un espai expositiu amb els requeriments acústics d'un poliesportiu o una sala polivalent per a actes assemblearis o multitudinaris. La dificultat d'obtenir una bona solució de convivència acústica entre peces artístiques recau en el sistema de compartimentació (inexistent en aquest cas).

### **Proposta:**

No hi ha proposta abordable. Es podria estudiar la possibilitat de modificar el color de plaques i perfils per tal de neutralitzar la seva presència visual.



## 10 Il·luminació museogràfica o expositiva

### Descripció:

El centre disposa de dues anelles rectangulars de carril electrificat trifàsic de baixa tensió amb lluminàries amb adaptador convencional de carril acompanyant els dos espais definits per la secció vertical.

Les dues anelles estan suspeses a la mateixa alçada.

La idoneïtat d'igualació de l'alçada del carril per motius luminotècnics es contradiu amb la voluntat de crear dos espais d'alçada marcadament diversa.

L'àrea d'accés no disposa de cap suport per a il·luminació museogràfica o expositiva.

### Alternatives:

L'espai de major alçada hauria de tenir les guies a una alçada o posició proporcional a la seva envergadura, ja que --com es pot comprovar en la situació present-- s'ha creat un volum i uns paraments per exposar obres que queden interromputs per la línia de carril o per la seva ombra natural o projectada (en el cas de projeccions de llum).

L'espai vestibular hauria de disposar com a mínim d'un carril lineal central per il·luminar adequadament l'espai.

### Proposta:

Es podria implementar el carril que manca al vestíbul.

La sala hauria d'estar dotada com a mínim amb els tipus de lluminària museogràfica següents:

Banyadors de paret amb viseres: 30 unitats. P. ex.: ERCO Cantax, Optec etc.

Projectors d'incandescència per làmpada de baix voltatge amb reflectors museogràfics i lents d'escultura: 30 unitats. P. ex.: ERCO Oseris 100W, ERCO Cantax 100W, Guzzini, etc.

Es desaconsella recórrer a fabricants o lluminàries que no contemplin la incorporació d'elements de correcció òptica museogràfica (filtres neutre/UVA, lents escultura-Flood, filtres antireflectants tipus Panal d'Abella, Filtres color, Aletes).

En el mercat existeixen diversos fabricants que garanteixen uns estàndards de correcte funcionament luminotècnic del seus aparells. Recomanem que se'ls encarregui un estudi-proposta de les necessitats de la sala.

La il·luminació museogràfica ha de triar-se amb criteris d'eficiència museogràfica i expositiva i, tant sols en segon terme, amb criteris d'eficiència energètica.





## TRANSLATIONS



## An Exercise in Arrogance/Generosity\*

The text that Mies Van der Rohe wrote in May 1943 for Architectural Forum magazine outlined that 'the museum for a small city doesn't have to emulate its metropolitan counterpart. The value of this class of museum depends on the quality of its works of art and the way that they are exhibited.'<sup>1</sup>

Exported to the Amposta Visual Arts Centre, An Exercise in Arrogance/Generosity is partly Mies' assertion. Namely, seeking the best way of displaying a work, facilitating its reading as it was designed, preventing the container from conditioning its contents in an unplanned way.

This is the starting point both for the project and for this text, whose aim is nothing more than to clarify meaning.

With this objective, I set forth the list of events that follow chronologically and, consequently, with this ideology. This is how the structure of this publication has been formalised, shaped as a collection of essays (1, 2 and 3) that provide context for an artistic proposal that turned into the analysis of an exhibition space (4) within the framework of a cultural policy.

These events as a whole kick off with the ex aequo awarding of the 1st 2010 BIAM prize, where the first text is Amanda Cuesta's reflection on how prize-awarding policy is developed within the field of fine arts, at local, domestic and international levels, and its consequences. (1)

The Amposta Visual Arts Centre, where the works selected for the biennial were exhibited, is a public facility designed and constructed by the Amposta Town Council and part of the cultural policy of the Catalan Government related to the decentralisation of cultural activities, generating a transverse network that connects the north and the south. The Espai Zero1 in Olot, situated along this virtual route, establishes a relation of departure and arrival with respect to Amposta and is almost equidistant from Barcelona. This connection became the perfect excuse for David Santaaulària, from his experience as the director of the Espai, to draw us a roadmap of how these connections are forged. (2)

Winning the BIAM Prize entails a financial en-

dowment, as well as individual exhibition at the Art Centre, which is why there is a budget for the production and realisation of a publication/catalogue, which is entirely produced in the city, from the design to printing, thus reverting money back into the region. Both this fact and the characteristics of the exhibition space led me to outline a specific project: An Exercise in Arrogance/Generosity, conceived as a possibilistic architectural intervention shaped around a design project, which has ended up becoming an analysis of the space to point out its strengths and shortcomings.

The artistic work of Luis Bisbe is developed in the territory established between architecture and the perception of the exhibition space, 'always offering an unspectacular type of resistance, opening up tiny cracks and indicating irregularities' (David Armengol dixit).

This way of understanding actions on a space makes Luis Bisbe the ideal author for a text that questions the singularity of the exhibition site as a cultural construction, but also due to the need to establish distance from my work, more for a counterpoint than for coincidence, albeit from empathy both in attitude and the artistic outlook. (3)

If there is one thing that has characterised the work of the Guri-Casajuana Architecture Studio –specialising in projects for art, culture, museography and temporary exhibitions– it is the respect displayed for the works of art they have worked with, facilitating understanding between visitors and the exhibited work and making the route travelled through the hall a complete aesthetic experience. The intelligence and sensibility of this studio makes it the suitable spokesperson when presenting a statement on the Amposta Visual Arts Centre using cards that provide a route through the happenings. (4)

+ small note on the presentation in the hall (after ruling out leaving it empty)

1. Use of a moving wall, previously turned over, as a platform where all the publications created for the exhibition can be displayed.
2. Use of 6 or 8 carousel slide projectors, where the slide frames will have no film in them. However, the movement of the slides will activate the device that turns on the light bulb, intermittently

illuminating specific places in the hall, reconfirming the signalling gesture, converting the container into content –and in parallel making it festive– bringing to mind Broadway’s spectacular opening nights.

+ a tiny little note of thanks

Repeat our appreciation to the municipal architect and his team for the hard work and generosity they have shown throughout the process, both for the celerity and the thoroughness of the information transmitted.

\* The king’s advice to ‘remain silent to make you seem wise’ is incompatible with buffoonery, the exercise in style that can also lead to practice from artistic activities and basically consists of pointing out, in differing degrees of poetic or humoristic, those points of court mechanics that scream out, no matter how vested in seriousness they may seem. As said extremely well by Carles (Guri), it would be much more stimulating to deconstruct the architecture of a sacred cow (we’ll give Nouvel as an example), although they still haven’t invited us to exhibit in the new section of the Reina Sofía Art Museum! We work with what we have and, paraphrasing Antonio Ortega: ‘you have to deal with it!’

1 Ludwig Mies van der Rohe, ‘Museo para una pequeña ciudad’ in *ESCRITOS, DIÁLOGOS Y DISCURSOS*, Colección de Arquitectura, Murcia 2005, p. 52.

Original title: A Museum for a Small City published in *Architectural Forum* magazine 78, 1943, p. 84–85.

Rafael Griera

For some time now, I have moved between different prizes and open calls for proposals, as a juror, promoter and applicant. Indeed, I can state without hesitation that my professional journey, like that of so many others working in the world of art, is organised around these resources. My first project was possible thanks to winning a competition for young exhibition organisers in the Valls Biennial. As art professionals, we undoubtedly spend a good part of our time drawing up statements and project dossiers, decoding encrypted rules and compiling all the tedious documentation required, in a barrage of applications that start leaving the search for knowledge and legitimation in the background to –above all else– be able to access budgets and good contexts for discussion. For good or for bad, laurels nowadays are more seasoning for the stewpot than the crowning touch. But it wasn’t always that way...

### History

Like a good part of the institutions that comprise the world of art, prizes arose as a consequence of the dismantling of the Academy and the liquidation of its powers to arrange financial issues in therein, which it had exercised since its founding in 1648. While the Academy upheld the monopoly on education (competences were not transferred to the Complutense University of Madrid until 1875), its functions of market legitimisation and regulation were drifting in other directions, due to ideological, political and artistic clashes from the Commune of France (1871). Gallery owners and merchants appeared and, with them, specialised criticism and later, with the creation of museums and art centres starting in the era of European post-war, the world of art as we know it today developed.

The Salon of Paris was the official art exhibition of the Paris Fine Arts Academy (France), held since 1725. Between 1748 and 1890, it was the most important annual or biannual art event in the world. The Salon’s original focal point was exhibiting the works of recent graduates from the *École des Beaux-Arts*. For nearly 200 years, the Salon exhibition was essential for any artist who wanted to triumph and a symbol of royal favour. In 1737 exhibitions were made public and in 1748 the jury was introduced. Its members were renowned artists and, from then on, the Salon attained undeniable influence. It had become an effective tool for the transfer of power in the heart of an institu-

tion that was as sectoral as it was pyramidal. This is the sketch and the ideal that has endured until the modern day in a good part of art competitions upheld by public and private institutions. And, from there, it is complicated to speak of prizes without making some reference to aspirations and inceptions. Competitions such as the Turner Prize would be the top contemporary endurance of this paradigm of empowerment, where juries made up of curators and art directors relieve the old masters of their legitimating function.

### **The doors**

In a professional context as competitive as art, the laurels of consecration tend to be quite ephemeral. Nonetheless, and our local Catalan setting is a clear example, it is true that these competitions represent a fundamental bridge for insertion in the circuits of professionalisation for a good number of budding professional artists. In recent years, the evolution of many of our calls for proposals has been accentuated as pieces of a network and settings for well-articulated emergence, something that would have been hard to imagine in the nineties, favouring high-quality educational experiences that are fundamental for professionalisation.

The Miquel Casablanças Art Contest Prize, the Sala d'Art Jove, Can Felipa, the City of Olot Prizes, Identitat, Barcelona Producció, the Amposta Biennial and the Guasch Coranti Grants offer good endowments each year for the production and, in the best of cases, a setting in which to critically compare them. This has caused a favourable situation for intergenerational dialogue, so necessary and so absent in past eras, and a strengthening of the foundations of our art system, which regretfully continues suffering from continuity solutions. At present, the results of all this group work have started to bear highly-visible fruits and some of the artists who have arisen from this emerging Catalan support structure have been able to build themselves a good starting point for their professionalisation, accessing the best international programmes (Palais de Tokyo, Rijksakademie ...) thanks to this initial locally-provided impetus.

### **The evolution**

This has been possible thanks to the changes that a new generation of curators and promoters have driven forward within these types of competitions, to a large degree, everything must be put

on the table, because the closing or flickering of several symbolic places -to permit more personal and buoyed up developments of curator work- like the Sala Montcada and Espai 13, have cornered the youngest curators in these glee club settings. And this has turned out to be good fertiliser, at least for young artists. From autistic and poorly-endowed prizes and calls for proposals, which at best provide a bit of visibility, almost never paid, to previously produced works, we have moved on to calls for proposals with dynamics of highly-involved juries and production requirements, in which great involvement is demanded of the panellists, who are often required to schedule and tutor working processes and where available resources are flexibly deployed to adapt them to the needs of each artist and each project.

### **The bad**

An emerging environment like the one represented by the aforesaid calls for proposals still suffers from many constraints. The greatest criticism expounded is often a certain whiff of inbreeding. The same names circulating here and there, sometimes even the same works, the same citations and references, shared methodologies and strategies, the same tics, the same jokes. It's true. In some way, we are so used to tightening budgets and aggrandising programmes that we forget the precariousness of their structural foundations, the dependence and real inability to continue growing when faced with the extra toil involved in opening up calls for proposals to other circles in the same milieu, opening them to include the domestic and even international arenas. This could enable the circulation of agents from abroad that could breathe a bit of fresh air into the scenario, something that is not only desirable but very necessary. But not everything is budgetary ceilings, and often the obstacles are political, with a very unusual way of understanding cultural activities and their promotion. Obviously, there is also the obstacle that the future is not the present and we still have a long way to go, many shortages to satisfy and many mistakes to rectify. In this regard, the big problem is the absence of real vertebrae between the setting of emerging calls for proposals and logical continuity solutions, which we should be able to find on the map of art centres, and this is not happening. Particularly shameful is the case of Barcelona with an art centre whose real opening continues to be postponed ad infinitum. And with an art centre in Amposta and put

building opened, but with no director or assigned budget. And art centres in Tarragona and Girona, with a trained team waiting for a building, and budgets defined (pending approval) at a community centre level.

In other words, taking on everything that can be improved and everything that remains to be done in the network of emerging calls for proposals, it is a fact that a good part of the malfunctions are related to much deeper malaises. Here's an example:

### **The Bianchi case**

If I am writing my thoughts about the calls for proposals and art prizes in our milieu, it is at the express request of Rafel G. Bianchi, ex aequo winner, along with Xavier Ristol, of this year's Amposta Biennial, at which I was a jury member. I did already write about the whys of this decision that was so complex to take as a spokesperson for the entire jury. However, I believe that the fact that the Bianchi project for the Amposta Art Centre has been spotlighted in this publication you have in your hands obliges me to make a statement that goes beyond formalisms and subtleties about the state of things with regard to contemporary art structures in our country. In the last decade, there have undoubtedly been great advances with respect to creating channels for emergence, via calls for proposals, prizes and programming. But we continue to not have the next moment resolved. This is leading to a tendency in the heart of public calls for proposals to rethink these types of competitions. A clear example is Barcelona Producción, founded with the aim of working with 'not so young' artists, although the result is paradoxical. I can say this from my experience working on this project that the large majority of artists who turn to this resource continue to be young artists, as if they assume that a more-established artist shouldn't apply for prizes and competitions. At this year's Amposta Biennial, the Bianchi case sparked an in-depth discussion about whether the contest should continue centring on emerging artists, as it has in the last decade, or whether it should cover some of the structural gaps in the world of Spanish art. Amposta does not define an age limit in its rules, although it is true that it has been traditionally focused on emergence. Let's not touch on a sore spot any more. I think the issue is clear. As a resource, Amposta offers a not inconsiderable cash prize and a good space in

which to produce a project, as well as a publication. As things stand, I don't think anyone has the luxury to look down their noses at opportunities. The resources are indeed there for those who want to take advantage of them.

Amanda Cuesta

## First aid guide: from primary care to aesthetic surgery

The visual arts sector is a sector without a unifying core and there are few public structures that contribute to tying it all together. The sector is extensive and distributed throughout Catalonia without exception. (...) Although there is a good foundation of creators throughout the region, the planning, structuring and cost effectiveness of resources and energies is lacking to establish a system that provides stable support to the creation, production, spreading, residencies and training in the area of visual arts to put us on the same level as the systems in other countries that are better planned, for example in Nordic countries or Canada.

### The basic health system

The lack of public structures and planning seem to be two of the problems that lay siege to creation in the field of visual arts. This is a generic and recurrent analysis. We don't want to contradict it, but when doing so, doubts are triggered about the suitability of recent plans, decrees and regulations that are being put on the table. We will start with a brief reflection on the 'how' and not on the 'what'. We want to find out if the instruments are the suitable ones and if they are the suitable cure for all woes.

Someone defined –quite correctly– libraries as centres for cultural primary care, namely, as the minimum common denominator of cultural public service. As such, they have a basic scheme and common aims that essentially differ little from one place to another. In this case, we are speaking of a system that is quite well characterised and with a long history. There are hierarchies, specialisations and, undoubtedly, things to improve, but the formula is easily applicable and not open to discussion. Of course there are nuances, but the overall outline has been consensually agreed. It would be difficult to understand the cultural policy of any town with a reduced number of inhabitants without having a public reading service. Like not having a basic health service. Starting from this foundation and, depending on many factors and criteria (tradition, wishes, needs, possibilities...), all other cultural facilities have been structured over time, often with different features in each city: here theatre has a greater weight, there art and over there heritage, and some places have

the good luck of enjoying quite a complete offering, forged over the course of time. The reality of each town has grown organically, where a delicate operation on historic surgery is a common bedfellow, with its imbalances and its strengths and, almost always, the effort of all the authorities. Correcting shortcomings seems to be the function of the public authority and they have devoted a lot of work to this recently. Let's see.

### The mathematical formula

Libraries are different than theatres, museums from community centres, art centres from auditoriums and so on. Sorry, but someone had to say it. I state the obvious, but these boundaries are blurrier when merely quantitative elements come into play that certain programmes suggest: demographics, distance, status as capitals, etc. We will explain ourselves. When a regional authority outlines planning at a Catalan level of all cultural facilities, this puts a series of numeric factors into play in a classic attempt at absolute democratisation and, allegedly, Cartesian. Every so many inhabitants has to have a community centre, an auditorium and a visual arts centre. And from there, they are created. A literal application of the maths formula.

It is a licit pretension to try to facilitate generalised access to culture; it is important to commit to the centralisation of the territory; it is desirable to plan and it is necessary, in the end, to emphasise all different areas of the visual arts (the issue we are concerned with here). So, where is the mistake? We already mentioned that libraries are different than theatres (and etcetera), but it may also be true that cities with similar sizes could have very different needs or that, for specific facilities, it would be difficult –to not say counterproductive– to create equivalent models. Let's take it in parts. Contemporary art centres (close to Kunsthalle's definition) work with living material that is undergoing a process, changing and mouldable, the essence itself of a present to be defined. Art centres, or 'kunsthalle's' in Central Europe, are an important and irreplaceable piece within the artistic ecosystem. Museums and art galleries together meet a function equivalent to that of an R&D&i department in a company or industrial policy. They are engines that generate more experimental art. They produce and disseminate riskier artistic projects that may later be validated by the museum –adding it to public

heritage– or the market. They are responsible for supporting new non-profit artistic practices based on research, critiques and social mediation. What they need are financial resources, an art programme, complete autonomy and their own legal status, dynamic and adaptable. Being this way, should we be thinking with pre-established and restrictive models? Shouldn't their nature be as permeable and changeable as their object of study? Furthermore, shouldn't each centre be as unique and characteristic as possible? More quickly and explicitly: How are individual dynamics, uniqueness and excellence incorporated into this planning? And the problem is that after your city and your centre have been included in the appropriate category according to official design, there is no way to get out of it. The playing field is limited and, with this, resources, horizons and, indirectly, responsibility. Entering into a specific category means –we are quite afraid– responding only to concrete objectives that are not always suitable for the project you have.

### **The Catalan garden**

Looked at on a work table on a scale map, Catalonia may look like a flat land, without mountain barriers or special climatic features. One can act like a gardener who plans to plant abundantly without knowing if the seed will take root or have the minimum conditions needed to grow. Or he could act by fertilising and watering what is already there. Or creating the conditions so that the soil is fertile. Or assuring that everything does not hinge on the gardener's decisions alone (if we return to the case of libraries and their system, we would have to think more about networking, about the confluence of interests, about maximising commonalities –over local needs. Root-like relations more than hierarchical ones).

We can conclude with a slightly cynical observation and turn to the philosophical maxim that says 'poverty preserves' or, in other words, our modern times will not permit any type of outrageous tumult in feverishly constructing centres. And that is not something that we want. If only many towns could have resources, freewill and projects at their disposal (yes, yes, the project, which nobody should forget) to move forward with contemporary art centres. However, is there any chance that maximalist formulas will be forgotten? Could we stop thinking about cloned models? Will we allow each proposal to grow depending on its am-

biton and its quality? Will we forget 'one café for all'? Will we value unique projects? Will we understand that artistic creation needs constant variety and adaptation?

David Santaèularia

Attending to its most immediate qualities, an exhibition hall is –among many other things– an architectural receptacle. This fact is so obvious that we tend to obviate the implications entailed by this particularity. To circumvent this obviousness, it is suitable to go back to the moment at which our distant ancestors started to enter caves and erect walls around the fire. At this instant, the difference between inside and outside came into existence. For those who inhabited the earlier world without shelter, this difference must have been unconceivable. It is likely that the world seemed like a dwelling to these people and, in parallel, like stormy weather, something that must have fluctuated between security and exposure. With the birth of architecture, the extension of the home was drastically limited in space. By inventing the inside –and therefore protection– the outside was automatically qualified as its opposite and, consequently, the absence of limits has been associated with vulnerability ever since. This dependency between protection and isolation from the outside is as necessary and red hot as the consequences of its instrumentalisation have been suspicious and dangerous.

The majority of works of art that have reached us from the past are precisely those that are best conserved. Less is known about what may have been painted forty-thousand years ago on rocks exposed to the elements, because everything under cover is conserved better. The apparently-circumstantial conclusion has been drawn from this peculiarity that painters chose the most protected places in which to create their art. Preferably, remains and objects are found that were already valued by their owners and, for this reason, were placed in protected places, to preserve them from the elements and plunder. Remains from the past are limited and scarce, which is why they have considerable value to us. After their discovery, they have been cared for and safeguarded again inside other buildings. The most ephemeral artistic expressions from antiquity left less traces or were naturally destroyed with the passing of time, accidents and the effects of meteorological phenomena. Preferably, the most enduring and esteemed expressions of art have reached us in our modern times, which has led to supposing that there has always been a deep and close relationship between art, value and durability. This assumption could encourage us to assume that the dependence of ancient art on conservation

can be extrapolated to contemporary art. This conception is in itself one of the precepts that have ended up shaping and defining architecture and the use of museums and exhibition halls in the present.

The efforts taken by museums in trying to achieve greater durability of their contents translates into the heroic struggle that conservators have with chronological time and the weather. They struggle against the effects caused by the passage of time, the aging of materials and, stating the same thing differently, against the action of agents that accelerate this degradation –like rusting, moisture, temperature changes, light, etc.– that are in turn the same factors that make life itself possible. It's a constant fight to stop everything that changes from doing so, putting an old pre-Socratic tension into play.

In addition to toils for conservation, these spaces try to strengthen their commitment to value through two strategies. One of them consists of theatricalising presentations via the colours of the walls, the use of pedestals and display cases, as well as employing sophisticated methods to darken and/or illuminate the subject of the exhibition, which facilitates its contemplation and, in parallel, is suggestive to viewers. The other strategy is based on increased surveillance. The discrete, albeit omnipresent, security cameras, gallery monitors and private security guards contribute to increasing the feeling that only what is valuable deserves to be guarded. Namely, if there is surveillance, it must be valuable.

To these conditions frequently baptised by art managers as 'respectful of the works of art', other conditions must be added –like the absence of noises and smells– that undoubtedly minimise interferences and facilitate viewers coming into contact with the work. Nonetheless, the more respectful and stricter the preventive and conservation measures are, the less place there is for improvisation and the unknown, and the more isolated and foreign the halls seem from the materialisation of life itself. In this regard, the paradoxical boom in chapels, convents and churches is an oddity. Until recently, they were used to condemn and renounce some of the most elemental and enjoyable manifestations of life. After being conveniently desanctified, they are then used, seemingly suitably, to display contemporary art

with nothing more than a superficial reform of the interior design. I'm afraid that Hegel never imagined that his prediction that art would replace religion would also happen in the realm of architecture. This process has given rise to isolation from the outside, evident due to the scarcity or absence of windows, which has ended up translating into a control of conditions and such excessive protection of the work that one thinks that only some type of weakness can justify it. This excess operates in the same way towards works that, added to the common agreement that their presence must be maximised by the use of theatrical effects, end up sowing doubts about the health and vigour of art itself.

Despite attempts to cloister them, the limits of works of art have almost always tended to expand to the degree in which the works are related in some way to their environment—understood in its loosest and broadest sense. There are increasingly fewer proposals presented in isolation and only centring on themselves. Conversely, they increasingly and often refer and relate to everything that may be pertinent. The exhibition hall is like skin, simultaneously joining and separating art and viewers from the world. However, to artists the space and the world share many characteristics. We are immersed in them and their extension is directly proportional to the curiosity of the person exploring them. For this reason, artists want to come into contact with this skin, pass through it, work with it as if it were a metaphor for the world. As José Luis Brea says: 'self-reference to the exhibition space is a condition of possibility of all strategies that aspire to a radical transformation of the feeling of aesthetic experience'. Cave painters already took advantage of the forms given them by the space to give volume to their representations and vice-versa, refining the suggestive forms of the walls to clear away the initial ambiguity. The container and the content have always had an intimate and dependent relationship. This tendency to cast doubts on the limits of the work has permitted the healthy questioning of whether art can be conceived as radiating inwards from the painting, radiating outwards from the painting or even both at the same time. To the degree in which art appears as more expansive, its scope weakens and blurs the further one is from the centre. Its limits end up diluting until mixing with the world surrounding it, at times dispensing with the scenographic paraphernalia that identi-

fy, signal and distinguish it as art. There are many attestations to this process: in the most classic proposals, paintings leave their frames, sculptures come down off their pedestals, they draw directly on the walls trying to avoid mediation as much as possible. Other artistic disciplines hybridise between themselves or through different strategies of knowledge until the boundaries are difficult to distinguish. This happens, for example, in works that operate in the network whose limits are dynamic or immaterial. This mixing of art with the world has repercussions, making its transport difficult and, to some degree, its marketing.

Despite the diversity of spaces, there seems to be clear agreement about what the ideal conditions should be for showing art. This situation has favoured the expansion of a standardised model of Western neutrality, where white is deemed more suitable than grey, and grey more suitable than red. This appearance necessarily influences the work, the way of exhibiting it and its perception as much as any other ambient characteristic. Fortunately, this doesn't happen everywhere and we can see, for example in the Rijksmuseum, how a good painting can be hung on a vermilion or bright turquoise wall, without any detriment to its contemplation. These alterations don't always play on the same side as the intention of the work, but—as we could see in 'Dogmática Cosmética', an exhibition curated and designed by Luis Gordillo—how a fuchsia wall broke up the drama that had been cultivated so programmatically by Spanish informalism.

Becoming aware of the relevance of the expositive setting when perceiving and approaching a work has gone hand-in-hand with developing a specialised design that adapts the place to the work and that numerous artists execute and adapt their proposals depending on the place where they are shown. The consequence of this attitude is that sometimes the work and its environment shape a single entity based on the intervention with the space itself, involving an attentive and sharp perception of everything that happens there and of the possibilities of what could end up happening there. This way of understanding space—and by extension the world as a support and as raw material for the proposal—propitiates the sensation that art is not something that is done in a place separate from the world, but something that can happen anywhere. As a response to the question,



cast enlightenment on what the world is. By doing something with what is already there, emphasis is placed on the possibility of art based on modifying the environment and, in some way, it can work as an invitation to understand and transform the world.

In constructing buildings allocated for housing museums and exhibition halls, one can see a monument-building tendency that ends up obligating the initially-designed building to be protected, not the actual building, but what it encompasses. To the degree that the building is catalogued or a temple to art, it becomes more hieratic and makes flexibility in the works it exhibits more difficult. There are a large number of buildings in which you can't put a nail into the wall without authorisation, which gives rise to recurrent tensions. Some artists have even ended up becoming the object of their expositive proposal. A dilemma is created between conserving the building or conserving the supposedly experimental and transgressive nature of the art it contains.

The prior requirements that buildings for housing art inherit and reproduce condition the format of the works that are shown there and, exceptionally, vice-versa. The question is to what point exhibition halls are perpetuating an artistic and exhibition model whose strategy consists of trying to neutralise and/or minimise the interferences of the work with their environment or if, conversely, the suitability of contributing politically and architecturally to reflect the complexity of the relationship of the work with its surroundings is being outlined.

Luis Bisbe

## **ARCHITECTURAL STUDY OF THE EXHIBITION CAPACITY OF THE AMPOSTA VISUAL ARTS CENTRE**

This study is limited to the analysis of the given exhibition space. It therefore does not make reference to the main architectural, urban planning and programming options that define its general quality.

Each of the elements studied comprises a description, some of the possible alternative design projects and suggestions and proposals for how to take action that are limited to functionality with respect to exhibitions.

The Technical Services of the Amposta Town Council have generously provided all available information.

Unfortunately, information disappeared from the archives that were available. This has made it impossible to have an approach with a great enough level of exactitude to establish the technical-documentary foundations for the space that the centre requires.

## 1 Perimeter walls

### Description:

Pladur walls of different heights with extensive linear openings and air return vents distributed uniformly with respect to height, incompatible for exhibition use.

Very limited exhibition capacity owing to the overall openings and vents that block and interfere with the exhibition wall space.

5-cm high skirting board flush against the plane of the wall, finished with an aluminium handrail. Suitable for the flooring solution and its good functional behaviour and durability.

### Alternatives

Walls with lightweight structure and chipboard or double-thickness Pladur, with an accessible rear corridor for service, maintenance and handling, which facilitates use as an exhibition space (attachment of heavy structures, wiring, AV control, etc.)

The openings have to be reduced to the smallest essential size and should never be linear or so numerous.

The climate return system could have been designed by employing the depth of the embedded skirting board, preventing the interruption of the wall faces with unnecessary items.

### Proposal:

Look at alternatives and proposals for each of the openings.

## 2 Main access door

### Description:

Main access door to the hall made up of three leaves with swinging doors and an aluminium frame with clear glass.

The dimensions of the metalwork frame match the total size of the architectural opening.

### Alternatives:

The option for a smaller-sized access with clear glass could be very satisfactory for many exhibition projects, owing to the fact that it is eye-catching and can attract public access.

Control / correction systems must be planned for this entry of light for projects where it would be counterproductive.

Frosting or making the glass opaque tend to be precarious solutions.

A more pronounced and protected delimitation of the vestibule space would be more architectural options.

### Proposal:

Make changes to the glass door with means suitable to the needs and budgets of each project.

### 3 Opening on north wall

#### Description:

There are a series of openings on the north wall comprised of an initial large-sized vertical opening that stretches towards the right, the entire length of the wall, with a longitudinal opening between a height of 330 and 400 cm from the floor.

The metal framework is closed and thus cannot be employed for ventilation.

The facade is oriented to the north and, taking into consideration that it does not receive direct sunlight (albeit for a good part of the year) and that the entry of indirect light through the vertical facing is desirable in a space allocated for presenting visual arts.

The glass used is transparent and the view out the window is not interesting.

No system of visual and/or light control has been planned.

At present, there is opaque vinyl covering the entirety of the glass of this long opening and on half of the vertical opening.

The framework is aluminium and is situated, with its ornamental elements, on the inside plane of the wall face, making it impossible to block off the opening on the same plane and continuously with the rest of the wall.

#### Alternatives:

The most obvious design project alternative here would have been to have not created this opening, as it is totally unnecessary. It limits the use of the wall as a valid support for artistic works and makes it difficult to use the space when the entry of light is unwanted.

#### Proposals:

One of the few applicable solutions would be to install a second surface over the entire wall (with Pladur or a modular moveable wall system).

### 4 Museum connecting door

#### Description:

The main passage between the Visual Arts Centre and the Museum is on the east wall of the hall. This corridor is formalised with a large-sized opening with no frame structure that connects each of the spaces via an intermediary space, where there is access to the stairs that lead to the basement and toilets.

The ceiling of this transition space and the lintel of the opening are painted red to emphasise the importance of this transition space.

#### Alternatives:

The opening could have been designed employing smaller overall dimensions (both with respect to height and width).

Its excessive size obstructs the needs of the exposition space and is not justified from a functional viewpoint for accessing the storeroom and the museum, as the correlative accesses before this point have a noticeably smaller profile.

A smaller opening would have let the technical installations be installed in the jambs, which now jeopardise part of the walls of the exhibition space.

A lower height of the opening would have allowed for a lintel that would have facilitated the chromatic separation of the spaces, favouring the use of the main spaces (hall) and subordinating the use of the service spaces (transition area).

#### Proposal:

Unify the colour of the lintel with the white colour inside the hall.

Study the possibility of reducing the corridor section with Pladur, relocating the FHC in the new jamb.

## 5 Bar opening

### Description:

On the south wall of the hall and running along its entire length, there is an aluminium and transparent glass framework comprised of fixed pieces and three conventional swinging doors.

This frame connects the future bar to the inside of the hall.

This opening occupies the entirety of the usable part of the largest and most important wall of the centre to a height of 260 cm.

The opening is covered at present with a temporary curtain, whose aim is to block this visual relationship and the entry of light.

### Alternatives:

The synergy between two uses of proximity with a clear mission of social and citizen coupling represented by a bar and an art centre could blend satisfactorily without the need to have been directly connected, neither functionally nor visually.

The square, as designed in the architectural and urban planning project, and the spaces for public access to the Museum, are par excellence the right spaces to accomplish this function of public connectivity.

The functional connection between the bar and toilets and storeroom should have been designed independently of the hall.

In this way, the entire operation would be unnecessary.

The south wall of the Visual Arts Centre could have been wholly used for exhibition purposes. The same wall, from the side of the bar, would have maximum functional and decorative use.

In short, the entire opening would not exist.

### Proposal:

Study the possibility of replacing the entire opening with a neutral vertical face in continuity with the rest of the wall in which it is set. If an opening must be maintained due to functional requirements or to comply with emergency evacuation regulations, a passageway could be created at one of the ends of the wall.

## 6 Skylight

### Description:

Taking advantage of the step shaped by the change in height between the two roof levels, a window/skylight was created with a northern orientation. The glass is transparent and no item for lighting control has been planned.

In the architectural layout that we are analysing, the reflective surface of the skylight is the conventional false ceiling with beige acoustic panels and, in the background, the three walls that finish delimiting the space.

### Alternatives:

Any system for the entry of natural light into an exhibition space must have a system to control and block the light.

In any entry of this type, the most versatile solution would have been a system of outside, adjustable vertical shutters, which would allow a range of exposure to natural light from 95-0%.

### Proposal:

Given the profile and height of the opening, it is possible and recommendable to implement an automated system of light protection/blocking.

The most efficient is a double darkened helioscreen and screen system running along the entire width of the skylight.

When light was desired, a white screen would provide proper diffusion of the light, which does not exist at present.

Conversely, for darkness, closing the two screens simultaneously would completely block out light.

## 7 Partitions: Moving wall / Revolving wall

### Description:

The large area of the exhibition space outlines the need to create a systematic compartmentalisation system for the hall.

The selected option consists of a single wall with approximate measurements of  $9 \times 2.6 \times 0.4$  m that pivots on a single asymmetric axis. An internal metal structure and a pivot axis anchored to the forged steel would allow a single handler to rotate it  $345^\circ$  with minimal effort.

It cannot be moved, only turned. Therefore, adopting the different layouts would not generate expenditures (material or financial).

It is an on/on system and, therefore, its flexibility is reduced to changing the angle of rotation.

The design is complemented by extendible faces that retract along rails set into the wall.

A revolving wall with these dimensions as a central object in a large space allocated to the visual arts is a call to become the centre for all artistic proposals for the space. 'The hall with the revolving wall'

Its height (260 cm) highlights the object's central focus.

### Alternatives:

From among the many possible alternatives, a conventional modular partition system could have been considered with wheels and adjustable feet tall enough to layout the spaces defined for one section of the building.

It would thus let two basic spaces be defined in a wide range of layouts or, as a diaphanous ground floor in exhibitions that require it, situating the modules along the perimeter of the hall.

### Proposal:

Perform a comprehensive study of the amortisation timelines for this revolving wall.

While it has not been replaced, open a public competition for the presentation of ideas and projects to convert it into an object for artistic and popular contributions and memorable parties.

While it has not been replaced, study the viability of increasing its usefulness or uselessness. For example: Make it shorter along the long side, so that it could freely turn  $360^\circ$  and in multiple angles. Or increase the height of the moving wall to a minimum height of 320 or 360 cm.

## 8 Floor

### Description:

Light-grey untreated smooth concrete floor, with expansion-retraction joints.

Network of embedded Ackermann type junction boxes for light, voice and data.

### Alternatives:

The flooring selected adapts well to the functional and aesthetic needs of a visual arts centre.

The future management of the use of the floor, whether or not permitting chemical or mechanical fixation of different artistic supports, will end up being the feature that characterises its functionality and presence.

### Proposals:

Verify that the embedded electric boxes employed are totally watertight with regard to sealing the metal structure, particularly important for a basement in an underground space allocated for the Museum's storeroom.

## 9 Ceiling

### Description:

Conventional false ceiling with an eye-catching support system with Omega profiles for the fixation of Heraklith Herakustik acoustic plates of wood and magnesite fibres in a natural-beige colour.

The false ceiling houses the service and emergency lighting equipment (downlight network), smoke detectors, the climate diffuser/impulsion system and the lugs for suspending the low-voltage electric rails for artificial lighting.

### Alternatives:

The over-equipping of regulatory technical elements in the false ceiling comes into sharp contrast with the under-equipping of the museum space lighting (apparently nonexistent).

One of the requirements of an exhibition space is to be able to have structural attachments to support sculptural and exhibition elements and AV equipment.

In this respect, it is always more advisable to work with bare facilities and structures, revealing a neutral visual treatment, and to not allocate always limited resources to unnecessary items.

The objective of the aesthetic arrangement of the false ceiling used is debatable.

The need for acoustic correction is highly debatable in a space of this volumetry and with this purpose. The flexibility of an exhibition space must not be confused with the acoustic requirements of a sports stadium or a polyvalent hall for meetings and large groups. The difficulty of obtaining a good solution for acoustic coexistence between artistic pieces rests with the system of compartmentalisation (nonexistent in this case).

### Proposal:

There is no feasible proposal. The possibility could be studied of changing the colour of the plates and profiles in order to neutralise its visual presence.

## 10 Museum and exhibition lighting

### Description:

The centre has two rectangular rings of three-phase low-voltage electric rails mounted with lights with conventional rail adapters accompanying the two spaces defined by the vertical section.

The two rings are suspended at the same height. The suitability of making the heights of the rails equal for technical lighting purposes contradicts the wish to create two spaces with distinctly different heights.

The access area does not have any support for museum or exhibition lighting.

### Alternatives:

The space with the greater height should have guides at a height and position proportional to its importance and size, since -as can be seen at present- volume and partitions have been created to exhibit works that are interrupted by the line of the rails and by its natural or projected shadow (in the event of light projections).

The vestibule space should have a minimum of one central lineal rail to adequately light the space.

### Proposal:

The rail that the vestibule is lacking could be installed.

The hall would have to be equipped with a minimum of the following types of luminaires specific for museums:

Wall spotlights with shades: 30 units. For example: ERCO Cantax, Optec etc.

Incandescent projectors for low-voltage lamps with museum reflectors and sculpture lenses: 30 units. For example: 100-W ERCO Oseris, 100-W ERCO Cantax, Guzzini, etc.

Turning to manufacturers or luminaires that do not consider adding museum optical correction elements is not advisable (neutral/UV filters, sculpture-flood lenses, anti-reflective filters such as honeycomb, coloured and wing filters).

There are several manufacturers on the market that guarantee standards of correct technical lighting operations with their devices. Commissioning a study-plan for the needs of the hall is recommended.

Museum lighting must be selected using criteria of museum and exhibition efficiency and, only secondarily, using energy efficiency criteria.



## **AGRAÏMENTS**

David Armengol, Anna Capella, Martí Anson, Xavi Roca, Isabel Salgado, Veronica Aguilera, Job Ramos, Tatzu Nishi, Carmen Secanella, David G. Torres, Eloi Puig, Nogueras Blanchard, Amanda, David, Luis, Carles, Carolina i Regina.





Organitza:



Ajuntament d'Amposta  
Centre d'Arts Visuals. Amposta

Patrocina:



Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura

**Co NC A**

Consell Nacional  
de la Cultura i de les Arts



**Diputació Tarragona**

Col·labora:

