



# **Hangar: Paradigmes, símtomes, prototips i projeccions**

*1997 — 2017~20*

pàg.

- {9~16} **HANGAR: PARADIGMES, SÍMPTOMES,  
PROTOTIPS I PROJECCIONS**  
ANNA MANUBENS i JULIA MONTILLA
- {9~89} **INTRAHISTÒRIES**  
ALBA MAYOL CURCI
- {17~135} **PARADIGMES I SÍMPTOMES**  
JULIA MONTILLA
- {72~79} **POBLE NOW!**  
COL·LECTIU RotoR (VAHIDA RAMUJKIC i LAIA SADURNÍ)
- {137~156} **PROTOTIPS I PROJECCIONS**  
ANNA MANUBENS
- {157~188} **A TERRIBLE TEXTO OF SUSPEZNSE-  
MISERIA PEZ EN UNA PISCIFACTORÍA.  
CADA HORA UN CHUPITO. HANGAR'S  
FIRST HORRIBLE PARTY-THRILLER  
IN INESTABLE MONOCROMO**  
DAVID BESTUÉ i ANTONI HERVÁS
- {189~223} **GLOSSARI**  
DAVID BESTUÉ i ANDREA VALDÉS
- {224~225} **AUTORES**
- {226~227} **BIBLIOGRAFIA**



Aquest llibre que ara us presentem és un motiu de gran alegria per a totes nosaltres. És la celebració de l'aniversari d'Hangar, i la culminació de molts mesos d'una gran feina que ara veu la llum.

Per celebrar l'aniversari d'Hangar era necessari explicar el que ha estat aquest centre de producció per a la ciutat de Barcelona i per a la comunitat artística, tant local com internacional. Va néixer impulsat per la desapareguda Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC), i d'ençà de la seva fundació ha perseguit el que sempre hem considerat objectius importants: el foment de formes col·laboratives del treball creatiu i de recerca, la implicació amb el teixit social, la creació d'instruments de producció al servei de la comunitat artística i la defensa de models d'autogestió que afavoreixin l'autonomia i especificitat dels processos creatius, sempre en diàleg crític amb disciplines, polítiques i imaginàries socials, tècnics i culturals. Aquest centre, que va començar amb el petit i gran gest d'una reivindicació, ha anat creixent amb el pas del temps, ha ampliat els seus plantejaments i ha explorat sempre la comprensió de les creixents i canviants necessitats dels col·lectius artístics. Tot aquest procés ha estat possible per la implicació de les artistes i investigadores que duen a terme els seus projectes aportant-hi els seus sabers i afectes. Avui dia Hangar genera i reflecteix tot un conjunt de noves maneres de treballar en el món de l'art i és una institució exemplar en producció i recerca artístiques, amb forts lligams amb estructures científiques, culturals i activistes d'arreu.

Des del Patronat de la Fundació Privada AAVC, òrgan de governança d'Hangar, vam impulsar la idea d'aquesta publicació a fi de recollir més de vint anys d'història del centre. És un llibre que no només es proposa com un recorregut històric, sinó que té l'encàrrec de donar una àmplia visió del moment present en què es troba i, més encara, vol apuntar línies de futur. La publicació que teniu entre les mans és fruit d'un ambiciós plantejament, extens i exhaustiu, plural i complex, que s'ha perllongat fins a tenir el convenciment que aquesta reflexió, continguda entre les seves pàgines, albira una llarga vida al més complet dels centres de creació, producció i investigació que tenim a la ciutat.

El Patronat vol agrair la feina de les editores, tant en la seva arriscada proposta inicial com en el seu desenvolupament. El Patronat també vol donar les gràcies a totes i cadascuna de les persones que han contribuït generosament d'una forma o altra a la compilació dels continguts del llibre, així com a les professionals que li han donat forma.

Aquest llibre també és un sentit homenatge a totes les professionals que han fet i fan possible el bon funcionament, gestió i direcció d'un espai que en la seva complexitat requereix una gran dedicació, cura i amor per la complicitat col·lectiva en l'àmbit de la producció artística. Volem agrair la dedicació i entrega de les successives directores —de vegades, en moments de tempesta—; l'expertesa

de l'equip tècnic i de les professionals externes, que fan d'aquest centre un espai de referència, i, naturalment, la imaginació i els sabers amb què les artistes i investigadores han omplert cadascun dels espais i programes d'Hangar. I volem també transmetre el nostre agraïment a totes les institucions que hi donen el seu suport i la seva confiança.

Desitgem que aquest llibre sigui una eina, un record, una promesa i un compromís. Volem que suposi un espai de trobada, de debat, de dissensió, d'aprenentatge i de participació, com ho és també Hangar, qualitats que afavoriran molts més anys de singladura compartida.

*Fundació Privada AAVC*

# HANGAR: PARADIGMES, SÍMPTOMES, PROTOTIPS I PROJECCIONS

*Anna Manubens i Julia Montilla*

No volíem pensar aquest llibre partint del model de treball editorial que, resumit succintament, sol consistir a seleccionar autores les idees i cossos de les quals no coincideixen ni es relacionen mai en cap altre lloc que no sigui l'espai virtual d'un llibre o en la composició de lloc mental que les lectores es fan a partir de les diferents contribucions.

La nostra proposta per abordar una publicació d'aniversari no va consistir a plantejar una sèrie de continguts, sinó una metodologia. El plantejament d'inici era un *com* en lloc d'un *què*. La intenció era que la publicació reproduís el funcionament d'Hangar. El llibre fa el que fa Hangar. El projecte editorial ha servit de marc —excusa, ocasió, o context— per iniciar i acompanyar processos d'investigació, creació o trobada. El desenvolupament d'*Hangar: Paradigmes, símptomes, prototips i projeccions* estava pensat per definir unes condicions i modalitats de treball que donarien lloc als continguts que ara finalment publiquem, sense que poguéssim preveure'ls d'entrada. Aquesta preferència metodològica està en sintonia amb diverses de les veus que apareixen en aquestes pàgines quan insisteixen que intervenir en els termes i condicions de treball és cada vegada més l'única manera de modificar les qualitats materials, discursives i polítiques del context artístic —i de la vida— per sobre dels resultats o continguts als quals aquestes condicions donen lloc. Formulacions com ara «sostenir el que és variable» o implementar un «protocol elàstic», que apareixen en els textos per definir com acompanyar la producció i recerca artístiques, serien aplicables a aquesta publicació.

Tanmateix, i fins i tot paradoxalment, no resulta gens fàcil defensar i fer progressar un projecte que deixa inicialment en suspens els *quís* i els *quès* —autores i continguts— perquè el procés els vagi convocant de manera progressiva. No és fàcil sostenir una metodologia que no resol per endavant sinó que fa possible que s'iniciïn escriptures i recerques, i que va agregant còmplices per anar repassant i elaborant col·lectivament materials i experiències. Un centre com Hangar ho sap de sobres, perquè és sobretot una infraestructura que revisa i propicia condicions, més que un lloc per visibilitzar resultats.

En paral·lel, érem conscients que l'encàrrec d'un llibre comporta una sèrie de recursos econòmics i energètics, humanament i tècnicament parlant, i volíem

fer-nos responsables que el seu ús fos al més sostenible possible. Hi ha decisions materials, com el fet que aquesta publicació s'imprimeix amb les restes d'estoc de paper de la impremta —la qual cosa fa que no tots els exemplars siguin iguals—, però també decisions conceptuals per respondre a aquesta autoexigència, com la manera que ens vam donar de treballar. Ens semblava que els recursos disponibles podien servir per a moltes més coses que per produir textos o imatges. Un repàs als crèdits, per exemple, dona idea de la quantitat de trobades i converses que vertebraven aquest projecte editorial. Trobades que excedeixen el format imprès i que tindran la seva inèrcia perllongada en el temps però que formen part del que volíem que el llibre propiciés. La nostra pregunta de partida era «què fer-li fer a un llibre?», i ha fet moltes més coses que les que recobreixen aquestes pàgines.

*Hangar: Paradigmes, símptomes, prototips i projeccions* es va organitzar en quatre seccions que es pensaven com a línies de treball. Al final cadascuna donaria lloc a algun tipus de restitució impresa, però el resultat imprès no era el punt de partida. Aquestes línies, a més, estaven pensades per convocar tantes veus, punts de vista i agències com fos possible en el seu desenvolupament. La publicació no només volia explicar què és Hangar, la seva història i projecció futura, sinó també fer visible la base social amb què compta. Hangar és un ecosistema complex, de manera que no es pot narrar més que a través de les paraules de les persones que l'han habitat i transitat en qualitat de convidades, residents, col·laboradores reconegudes o polissons. Per això, per a cada secció es va generar un grup de treball que, al seu torn, i en la majoria dels casos, va congregat o interpellar més subjectivitats, agències i sensibilitats.

Ens haurà faltat un llibre sobre el llibre. Un llibre en què poguéssim detallar la quantitat d'expectatives que hi convergeixen, la densitat dels relats i relatores possibles, la dificultat de trobar un equilibri entre plasmar el que ja va passar i incidir en el que passarà; un llibre sobre fer un llibre especulatiu, que es resol a mesura que avança, i en el qual poder també parlar de les derives i imprevistos que han conduït al que ara publiquem. Aquesta introducció condensa aquest metarelat.

### «Paradigmes i símptomes»

En primer lloc, ens semblava important donar cabuda a l'exercici retrospectiu subjacent en gairebé qualsevol aniversari. Observar un cicle, veure què s'ha fet i com, i què esdevé avui dia. Aquesta línia de treball dona resposta també a una sensació persistent de certa indesxifrabilitat d'Hangar. Des de múltiples punts de la seva comunitat s'ha expressat el desig de fer Hangar més intel·ligible. A fi d'enfrontar-se a la tasca de recopilar els trets fisonòmics d'Hangar i de

relacionar la seva evolució amb els canvis conjunturals dels darrers vint-i-dos anys, es va compondre un equip de treball al qual es va convidar Tere Badia i Connie Mendoza. Es va intentar que la investigació que estaven fent, juntament amb Julia Montilla, pogués assentar les bases d'una escriptura col·lectiva de tesi que superés l'escala i temporalitat del llibre —una altra manera de fer-lo sostenible— però, entre altres coses que ho van impedir, a diferència de l'àmbit científic, en les humanitats l'acadèmia no preveu la possibilitat d'una tesi en col·laboració. Ens sembla important esmentar-ho, perquè la història d'Hangar està lligada a generar vasos comunicants entre la recerca artística i la recerca en altres àmbits, i hauria estat molt coherent que el llibre hagués servit per donar lloc a la primera tesi col·lectiva en humanitats.

Per al desenvolupament d'aquesta línia de treball es van fer moltíssimes entrevistes a persones les veus de les quals s'intercalen en la textura de «Paradigmes i símptomes», de Julia Montilla. Aquest és, sens dubte, un text que únicament una institució com Hangar podria publicar com a repàs d'aniversari. La franquesa de l'escriptura, l'atenció als detalls materials, econòmics, contextuals, polítics i infraestructurals i la seva —valgui la redundància— publicació sense embuts culminen —i és possible perquè s'hi alinea— amb un exercici constant de transparència per part d'Hangar que té pocs parangons en el context local i internacional. És símptoma d'aplicar-li la sensibilitat del codi obert a la institució.

Hangar serà assenyalat per l'ICUB com el paradigma o model de l'impuls al programa Fàbriques de Creació. La seva vocació de servei públic, la seva defensa del patrimoni industrial o la seva reactivitat a les pràctiques artístiques l'han convertit en un referent. El seu esdevenir, caracteritzat per obrar a partir de les urgències i demandes de les artistes, és també un mirall del paper de les polítiques culturals en les estratègies de regeneració urbana, dels tràngols i les oportunitats del «sindicalisme» en el sector, o de la tecnopolítica basada en el coneixement compartit i l'accessibilitat a les eines. Si concebem Hangar com un organisme viu, veurem que manifesta uns símptomes que són indicis i senyals de les cruïlles culturals, socials i econòmiques que a l'una modelen la seva particular naturalesa.

### «Poble Now!»

Al llarg de l'aventura va emergir la importància de cercar traduccions visuals d'aquesta densitat textual. Volíem que la publicació com a objecte servís per *donar a veure* l'espessor de qüestions que convergeixen a Hangar i en el seu esdevenir. Quan diem «donar a veure» pensem en la seva possibilitat literal, en generar una cartografia capaç de sintetitzar i retre compte dels vèrtexs que trenen l'evolució d'Hangar. Finalment vam optar per reeditar les contracartografies



elaborades pel col·lectiu RotoR, mostra de les pràctiques que acull el centre i que el travessen, i palmari document de les metamorfosis del districte on es localitza. A l'inici de la seva residència a Hangar, Vahida Ramujkic va organitzar al costat de Laia Sadurní, l'altra meitat de RotoR, una sèrie de «safaris» pel dantesc escenari d'un Poblenou en procés de «reurbanització». Amb els peus enfonsats en les Olimpíades del 1992, «l'animal» allargava les seves mans cap al Fòrum de les Cultures, un «Leviatan» que arrossegava part dels projectes de reordenació del litoral i del Districte 22@, clares mostres del «model Barcelona». Les artistes proposaven una exploració d'un entorn en contínua desaparició com un àmbit sempre renovat, obrint passadissos i dreces temporals, travessant i connectant esplanades i zones esfondrades, apuntant els obstacles de pas en zones amb accés restringit, tanques d'immobles en construcció i edificis desallotjats temporalment ocupats, duent a terme, al capdavant, diferents activitats físiques per al desplaçament i l'exploració.

### «Intrahistòries»

I va emergir també la necessitat d'agregar-hi, o més aviat d'intercalar-hi, una altra capa de relat, d'història o d'històries, les internes, les que expliquessin l'esforç col·lectiu per crear una zona de seguretat on no només fos possible desenvolupar coneixements no disciplinaris i de vegades discursos dissidents, sinó també «laborar» en els afectes i efectes de la vida en comú. Un primer tempteig va anticipar l'encàrrec d'aquesta publicació: sota l'epígraf «Posa't hangarenyo» el 2017 el Patronat va enregistrar en vídeo anècdotes del centre amb motiu del seu vintè aniversari. «Intrahistòries», d'Alba Mayol Curci, recupera aquesta iniciativa mitjançant una convocatòria per recollir *memorabilia*, acudits i contes diversos sobre Hangar per a aquesta publicació polifònica. La selecció de records, feta de tornados, terratrèmols i conflagracions, posa en relleu que aquest espai comunitari només pot ser narrat amb el concurs d'una multitud de veus interdependents. Les seves paraules, la textura de les quals ha respectat la recol·lectora, ens aproximen a la mundanitat d'Hangar, modelada per part de la memòria col·lectiva no formalitzada de les seves habitants i visitants. El treball d'espigolat s'endinsa en la dimensió visual mitjançant instantànies que recullen la fugaç contingència dels espais viscuts. De manera atzarosa, la inserció dels textos se situa literalment intra-, entre, dins, de la història, com una mena d'emocionalitat latent de la publicació mateixa.

### «Prototips i projeccions»

Contrapunt a l'esguard retrospectiu, la secció que completa el títol del llibre mira en la direcció inversa, és prospectiva. «Si "Paradigmes i símptomes" és un repàs retrospectiu d'Hangar que permet abordar-lo com a model o paradigma, "Prototips i projeccions", per contra, és una pulsio a futur, un *pendent* més que un *fet*. Davant el paradigma, *el prototip*; i davant els símptomes, *les projeccions*. La voluntat de "Prototips i projeccions" va ser la d'agrupar reptes i intuïcions des del moment present per imaginar el següent. El mot *prototip* és sens dubte part del vocabulari i de l'imaginari d'Hangar. Prototipar ha estat, en sentit literal i figurat, la seva comesa»<sup>1</sup>.

Aquesta línia de treball pretenia atendre la pregunta de què vol dir avui —o què voldrà dir demà— acompanyar la producció i recerca artístiques. En convidar Francesc Ruiz al grup de treball inicial, es va compondre un mapa conceptual de qüestions rellevants que després vam decidir comentar, aprofundir i anotar al costat d'organitzacions i centres locals i internacionals les experiències de les quals eren similars o complementàries a les d'Hangar. Amb totes elles ens vam reunir al llarg de dos dies per posar en comú maneres de fer en general i desafiaments recents en particular. El text resultant, d'Anna Manubens, és una mena de quadern de notes raonat dels temes que més van marcar aquelles jornades que incorpora les veus i relats concrets de les que van tenir la generositat d'abocar la seva experiència. Destaquen aspectes com la tensió entre taller i traïer en el marc de la precarització dels metres quadrats de vida i de treball; diferents maneres d'entendre el fet institucional, com una cosa de la qual fugir o a la qual tendir; la importància de dirigir no només artísticament i d'ocupar-se de les infraestructures més enllà dels programes de contingut, o el valor de la invisibilitat i dels cossos atòmics, entre moltes altres qüestions que de vegades queden com a preguntes més que respostes. Més enllà de la confecció d'aquestes notes a futur, la trobada va servir per crear una xarxa de complicitat que s'afegeix a les que ja té Hangar i que esperem que segueixi sent nodrida i nutritiva.

### «A terrible texto of suspezne-miseria pez en una piscifactoría. Cada hora un chupito. Hangar's first horrible party-thriller in inestable monocromo»

«Una mica de ritual protegeix, com una casa. En la cerimònia de l'aniversari aquesta mica de ritual simbòlic, que no em sembla inútil, permet d'alguna

[1] Vegeu p. 137.

manera habitar el sentiment, incloent-hi tots els sentits d'habitació i habitable»<sup>2</sup>. Un aniversari, quan se celebra, és un fet col·lectiu, és una reunió. Si a més ho pensem com suggereix Barthes, com allò que fa habitable un sentiment, entronca amb la voluntat d'Hangar de ser un sostre que reuneix condicions d'habitabilitat per a artistes, pensadores i creadores. L'aniversari havia de comptar amb el seu moment de celebració, el seu ritual de pas, la seva festa. Especialment perquè és un centre que ha sabut sempre valorar els seus processos amb celebracions de tota mena, de manera que celebrar no era només un caprici de l'efemèride sinó una prolongació d'una actitud i recorreguts d'Hangar i de les seves habitants.

Antoni Hervàs i Marc Vives, artistes que havien habitat Hangar en diferents capacitats i amb un pronunciat interès pel ritual, la festa o l'excés extenuat que els travessa, van ser convidats a imaginar quina dramaturgia convenia a aquesta celebració. La nostra proposta els va arribar en un moment en què el context artístic i cultural feia temps que tematitzava el fet festiu i nocturn restant-li —en institucionalitzar-lo— la capacitat d'interrompre l'ordre habitual de les coses. És per això que Hervàs i Vives descarten les formes celebratives més immediates, com la cosa nocturna, intensa, breu, la dilapidació veloç de recursos i les llums estroboscòpiques. En un primer moment van treballar al voltant de la possibilitat de donar lloc a un procés lent, diürn, repetitiu, i fins i tot feixuc, a la recerca del seu propi clímax. En una resistència crítica a la trivialització de la dimensió dissident de la festa, la idea era col·locar l'arxiu d'Hangar al bell mig, com una mena de gran falla. L'operació consistia a veure com i per on es podia fer un primer assalt col·lectiu a la seva densitat i, de pas, fer realitat una tasca pendent. Després de diversos dies a les catacumbes de la sala Ricson d'Hangar, l'arxiu resulta ser molt burocràtic i irregular en les franges de temps que cobreix. Es tractava de l'arxiu físic d'Hangar (caixes, carpetes i papers) i es va fer evident que la memòria material d'Hangar era molt parcial i que es completava sobretot amb els seus arxius digitals.

Descartada aquesta via —parlar del que es descarta és important per donar compte d'un procés obert— sorgeix la idea de propiciar trobades, retrobaments o primeres presentacions entre diferents generacions d'artistes residents. A la invitació hi expliquen els autors: «Hem viscut diverses èpoques d'Hangar, des de dins-dins, dins-tocant, fora-tocant, i hem pensat que la millor manera de celebrar és tornar la mirada a aquelles persones (artistes) que en diferents moments han posat la gasolina i donat sentit que un projecte com Hangar segueixi existint. No estem pensant a fer “la festa” —nooo!—, simplement volem

[2] Barthes (2002: 163). La traducció és nostra.

organitzar unes senzilles trobades per saber on, com i en què esteu»<sup>3</sup>. En total, es van organitzar quatre berenars que no tenien altre projecte que el de veure's. «Pensem que el més *sexy* de l'assumpte és simplement deixar que la cosa flueixi sense pretensió d'arribar a cap punt concret [...]. Al capdavall, això succeeix any rere any en la configuració de cada fornada de residències»<sup>4</sup>.

El que es va compartir durant aquestes reunions ha trobat una forma impresa en unes pàgines-objecte on Hervàs i Vives escriuen, il·lustren, retallen i enganxen una mena de bestiar aquàtic en què cada espècie crea un perfil-psi-que-retrat de subjecte artístic creat com un monstre de Frankenstein a partir dels diferents testimonis que es van donar cita en aquells berenars. És una captura commocionant —a estones hilarant, a estones tremendament dura— del que vol dir materialment i afectivament fer(-se) això de voler ser artista. «La meravella de ser o estar peix. La meravella de ser més o menys artista o d'haver-ho estat. La meravella que pogués existir un context, una tradició. La meravella de no aprendre i de no saber-ho tot encara. Encara peix, el text no arribava a ser persona. Un text sempre peix, que tot i estar peix pot tornar a saltironar en qualsevol moment. Quan els peixos caminin en el món se n'anirà a la merda»<sup>5</sup>.

## «Glossari»

El glossari no anava a ser, en un principi, una quarta secció. Inicialment l'imaginàvem com una línia que travessés tot l'anterior en un tall transversal. Havíem estat rellegant totes les memòries d'Hangar per pensar aquesta publicació i s'havia fet evident que cada etapa ve amb el seu lèxic. Rellegir vint-i-dos anys de memòries permetia observar com evoluciona la manera en què s'expressa i es pensa Hangar —no és el mateix, per exemple, dir *serveis* que dir *laboratoris*— i veure també l'evolució de l'argot que s'ha anat emprant des del sector. D'altra banda, érem conscients que molts dels debats que poguessin generar-se en els diferents grups de treball partirien de maneres diferents d'entendre les paraules i de manejar els conceptes, començant per termes que aquest llibre reobre com *producció* o *recerca*. Per tot això, vam pensar que una part del llibre s'ocuparia de totes les zones de conflicte semàntic que sorgissin en els diferents grups de treball.

Però feliçment, «gairebé cap projecte acaba com es va imaginar»<sup>6</sup>. Quan vam convidar David Bestué i Andrea Valdés a ocupar-se d'aquest encàrrec, es van animar, no només a escriure, sinó també a pensar quina estructura calia donar al glossari i amb quines paraules calia apuntalar-la. Van començar pensant

[3] Vegeu p. 161.

[4] Vegeu p. 161.

[5] Vegeu p. 187.

[6] Notes extretes dels apunts de les reunions.

en un glossari de materials, que ràpidament es va ampliar per donar cabuda a entrades immaterials, a fi de compondre una mena de caixa d'eines o taula de treball amb tot allò del que disposen les pràctiques artístiques contemporànies per fer-se. Progressivament es va anar esbossant un glossari que anés «del cos al píxel», «de la saliva al plàstic», «del que és material al que és abstracte», «entre la pràctica i l'al·legoria»<sup>7</sup>. Les vint-i-cinc paraules que finalment configuren el glossari sorgeixen de tres categories que no es confessen però que han servit per treballar (matèria, llenguatge i cos) i inclouen des de *cita* fins a *empremta*, passant per *cadàver*, *material* i fins i tot *art*, confessant, en la que és la primera definició del glossari i citant Txomin Badiola, que «l'art és un significant flotant». Que sigui un glossari no té importància. El que sí que en té és que aconsegueix una forma d'escriptura associativa i de crítica artística que parteix dels materials (tangibles i intangibles) per parlar d'art, i no a l'inrevés.

Per un llibre entorn d'Hangar ha estat fer un llibre sobre moltíssimes altres coses. En gran mesura, Hangar ha anat adquirint i ajustant la seva identitat i funcions basant-se en la seva capacitat de resposta. Resposta a les necessitats de la comunitat artística, que al seu torn depenen de la contingència política, urbanística, tecnològica i del sector... Com a centre que s'ha caracteritzat per pensar-se a partir de la rèplica i operar amb l'objectiu de ser capaç de reaccionar a les necessitats d'artistes i col·lectius de creadores, l'esdevenir d'Hangar és un mirall de la contingència mutant dels últims vint-i-dos anys. La història del centre està travessada per ella, i en aquest sentit és capaç de reflectir l'evolució de les polítiques culturals i urbanístiques de la ciutat, dels canvis tecnològics, de les urgències i mancances de les artistes en cada moment o fins i tot de la terminologia amb la qual ens expressem, entre altres factors.

El disseny de Pedro Eurrutia, en fer visible, com una capa d'estrats, el buidell del llibre, insisteix en la quantitat de factors, agències i moments que se sedimenten en el terra d'Hangar i fa que la paraula *Hangar* es llegeixi al llom del llibre a partir d'una marca diferent en cadascuna de les seves pàgines, de les seves capes.

---

[7] Botella (2019).

# PARADIGMES I SÍMPTOMES

*Julia Montilla*

## COM ES GOVERNA HANGAR?

### **L'activisme i l'associacionisme artístic. La fundació de l'AAVC**

La raó de ser de l'associacionisme és fonamentalment la recerca d'accessos a eines de producció i de distribució i la millora de les condicions laborals de les productores. L'associacionisme és una de les formes que va prendre l'activisme vinculat a les pràctiques artístiques a partir dels anys vuitanta. L'assemblea, forma de govern participat de l'associació, és un espai l'objectiu del qual, en el cas de les arts visuals, ha estat articular-se com a sector i incidir en les polítiques culturals.<sup>1</sup>

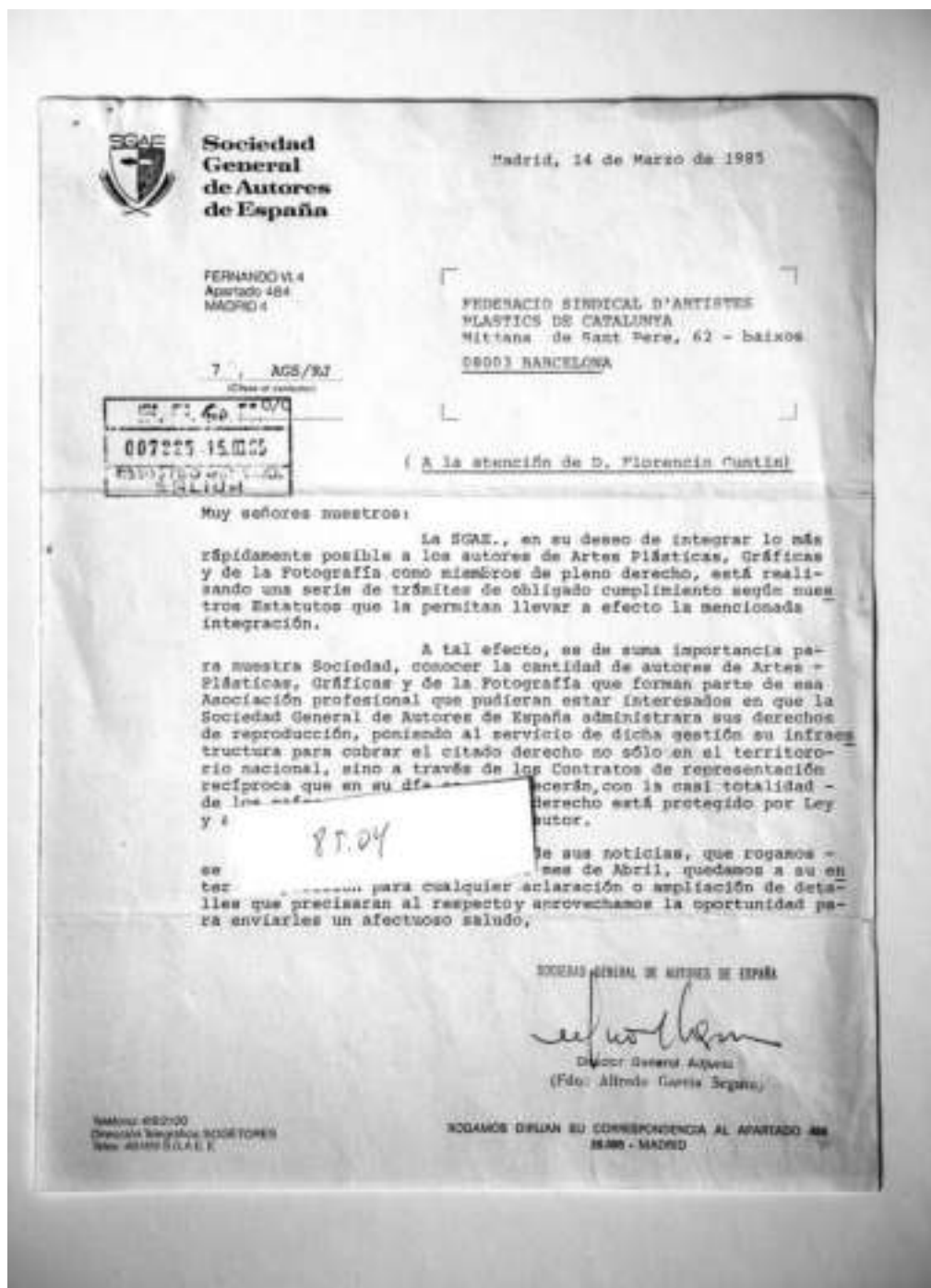
Un dels tòpics que pesen sobre les artistes plàstiques fa referència al seu ancestral individualisme, a la seva incapacitat associativa i al seu escepticisme cap a qualsevol forma d'acció col·lectiva. No obstant això, a l'Estat espanyol, malgrat les limitacions a la llibertat de reunió i d'expressió del tardofranquisme, es van constituir col·lectius d'artistes centrats en la defensa dels aspectes corporatius, així com formacions mobilitzades en la lluita antifranquista que van transcendir aquest àmbit per interrelacionar les pràctiques artístiques amb la realitat sociopolítica. A partir de la dècada dels vuitanta veuran la llum, a més, algunes iniciatives que apostaran per la transformació de l'espai operatiu i projectiu de l'art (Taller Llnàtic, Sindicato de Trabajos Imaginarios, Grupo Inicio), i diferents espais alternatius (Espacio P o El Ojo Atómico)<sup>2</sup> als quals seguiran projectes amb objectius semblants en la dècada posterior.

La fi de la dictadura franquista, la Transició i l'arribada de la democràcia van permetre que s'anés renovant l'escena artística. En paraules d'Isabel García García, «una de les estratègies triades va consistir en la unió de molts artistes, més o menys coneguts, d'ideologies d'esquerra, en què el protagonisme del

[1] Parramon i Moliner (2018).

[2] Marzo i Mayayo (2015).

Carta de la SGAE a la FSAPC sol·licitant conèixer el nombre d'associats per integrar-los a la seva estructura, 1985.



Partit Comunista d'Espanya, encara en la clandestinitat, sempre va ser dominant»<sup>3</sup>. D'aquesta manera, a Madrid es crea la Unió Popular d'Artistes (UPA), integrada en el Front Revolucionari Antifeixista i Patriota (FRAP), una escissió del PCE de tendència maoïsta. L'UPA (1970-1978) va ser una organització que va agrupar especialment músics i actors, però també artistes com el col·lectiu La Família de Lavapiés.<sup>4</sup> Advocava per l'establiment de certes premisses laborals col·lectives per a l'exercici de l'activitat cultural, però amb la condició de la seva total inserció en les condicions socials i polítiques de l'entorn, és a dir, negant qualsevol autonomia estètica a la producció cultural.

El primer col·lectiu organitzat de tipus pròpiament sectorial neix el 1971. Amb el nom de Promotora d'Activitats Plàstiques SA (APSA), es constitueix com a societat anònima per esquivar les negatives de l'administració franquista a la creació d'una associació d'artistes plàstics de Madrid.<sup>5</sup> Després de la seva legalització el 1977 l'APSA canvia de nom per Associació Sindical d'Artistes Plàstics (ASAP). Aquesta associació se centraria en la defensa dels drets comercials, expressius, laborals, sindicals i socials de les artistes (seguretat social, tallers dignes, gestió dels drets d'autor, etc.), l'abolició de la censura, la llibertat d'expressió i reunió o l'amnistia de les artistes plàstiques.

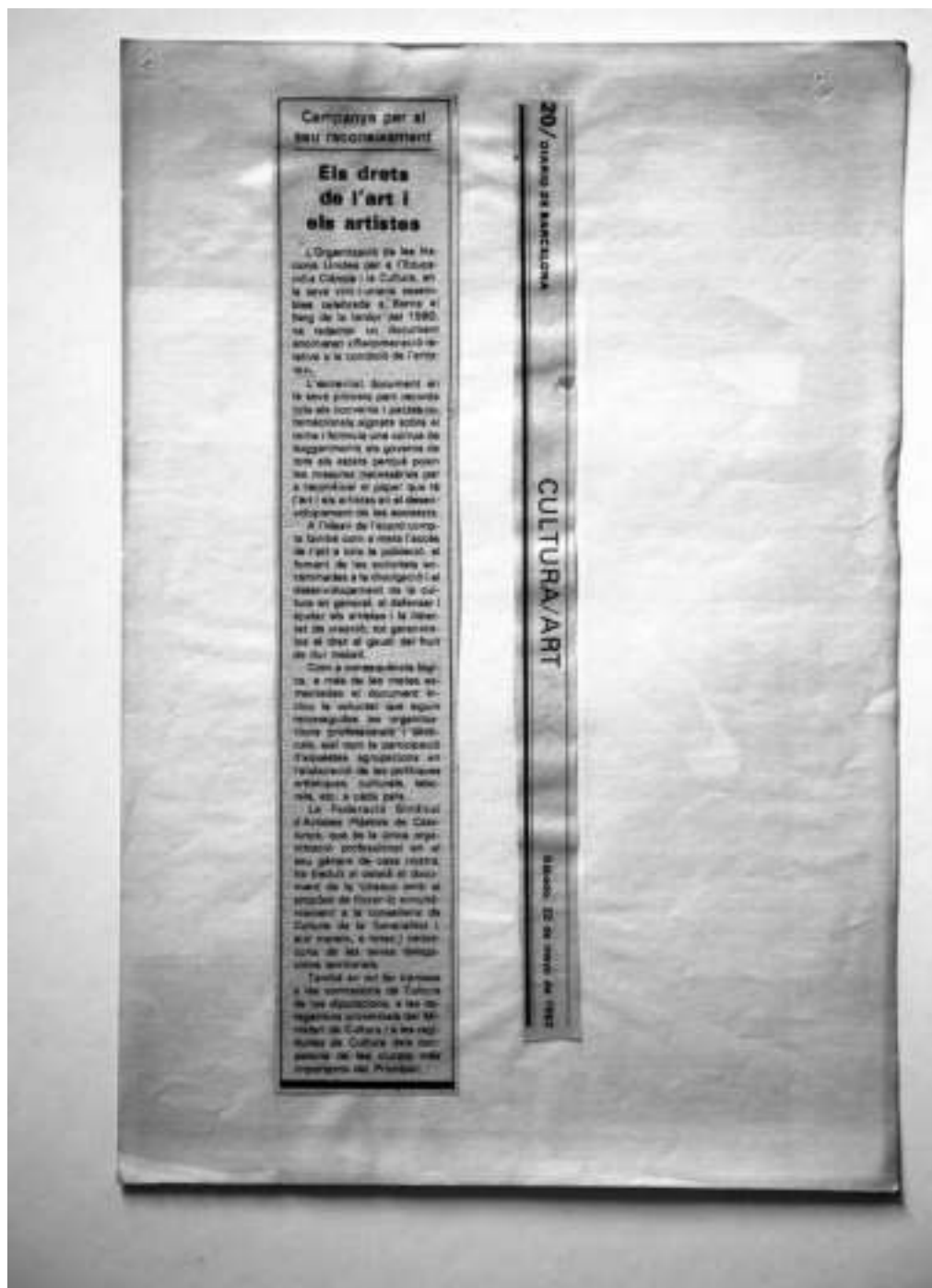
En el context català es comença a parlar de la fundació d'una associació d'artistes a l'Assemblea Permanent d'Intel·lectuals Catalans (1970-1975), una plataforma política i cultural que reunia els intel·lectuals identificats amb l'oposició antifranchista. A mitjans dels anys setanta es constitueix l'Assemblea Democràtica d'Artistes de Girona (1976-1978). L'ADAG transcendeix les reivindicacions sectorials i se centra a organitzar les artistes i a inserir la seva praxi en la lluita per les llibertats socials i nacionals. L'ADAG seria un model per a l'Assemblea d'Artistes de la Garrotxa (1976-1978) i el Secretariat d'Artistes de Barcelona (1976), que aspirava a ser una mena de sectorial artística de l'Assemblea Permanent d'Intel·lectuals, Artistes i Professionals Catalans.<sup>6</sup> Un dels seus objectius era la sensibilització de la població per avançar en la recuperació de les institucions pròpies. La seva activitat es va limitar a la coordinació d'alguns aspectes de la campanya «Volem l'Estatut» i a la col·laboració puntual amb l'ADAG.<sup>7</sup>

Paral·lelament el Col·legi d'Advocats de Barcelona organitza entre el 1975 i el 1978 un conjunt d'activitats encaminades a l'estudi i difusió de la cultura catalana, conegudes com a Congrés de Cultura Catalana. En aquest marc, el 1977

[3] García (1986).  
 [4] Vindel (2017).  
 [5] Marzo (2015).  
 [6] Selles (2017).  
 [7] *Ibid.*



La FSAPC va traduir el document «Recomanació relativa a la condició de l'artista» (1980) de la Unesco i el va lliurar a la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya, a les comissions de cultura de les diputacions provincials i a les delegacions provincials del Ministeri de Cultura.



es crea un sector específic d'arts plàstiques, que afavoreix que un grup d'artistes d'esquerres s'autoorganitzin per fundar l'any següent la Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya (FSAPC). Florenci Guntín, secretari de la FSAPC en aquell moment, relata la seva constitució en els següents termes: «L'agrupació d'artistes plàstics del PSUC —el gran partit de l'antifranquisme— organitza el gremi i crea la FSAPC. Jo participo en la seva fundació, però no pertanyia al partit».

Juntament amb delegades d'associacions i federacions de Madrid, Andalusia, Aragó, Alacant i Castella i Lleó, aquell mateix any 1978 la FSAPC fundarà la Confederació Sindical d'Artistes Plàstics (CSAP) de l'Estat espanyol, des de la qual s'elaboren els primers documents d'estudi sobre les problemàtiques professionals de caràcter laboral i jurídic.<sup>8</sup> Entre els seus objectius es poden enumerar l'impuls a la creació d'associacions on no n'hi havia, el Projecte de llei de l'estatut de l'artista plàstic i un conglomerat de disposicions legals al voltant dels drets d'autor que coincideixen amb la refundació de la Societat General d'Autors i Editors (SGAE), que en l'òrbita del Partit Comunista defensarà els drets d'explotació de l'obra per part de les seves autores per protegir-les de l'abús del mercat capitalista. Com assenyalava Jorge Luis Marzo, «aquesta paradoxa, la de defensar l'individualisme creatiu com a forma de contestació anticapitalista, serà insuperable per a una entitat que generava enormes quantitats de diners, de manera que a partir del 1987 identificarà ja sense reserves drets culturals amb drets comercials»<sup>9</sup>.

L'any 1978 Pío Cabanillas Gallas (ministre de Cultura i Benestar de la UCD) promou un decret —anterior de la posterior Llei de patrimoni històric— perquè un 1% dels pressupostos dels contractes d'obres públiques es destini a treballs de conservació del patrimoni cultural o al foment de la creativitat artística. Per a la seva aplicació es preveu la creació de comissions provincials. La primera acció pública de la FSAPC serà una campanya contra la comissió constituïda a Lleida, on el Ministeri fa una prova pilot i nomena una comissió formada per dotze funcionaris del règim reciclats, obviant els professionals del territori. La campanya de la Federació aconsegueix aturar la constitució i el funcionament d'aquesta comissió. Narcís Selles Rigat comenta que «l'actitud reivindicativa de la [FSAPC] va propiciar que, ja entrats els anys vuitanta, des de l'entorn del partit que governava la Generalitat —CDC— s'afavorís la creació de l'Associació Catalana d'Artistes Plàstics, presidida per Joan Josep Tharrats, com una manera de debilitar-la»<sup>10</sup>.

[8] Abans de desaparèixer, la CSAP organitzarà un Congrés Estatal d'Arts Plàstiques al Museu Reina Sofia el 1988 i l'any següent serà l'amfitriona de l'Assemblea General de la International Association of Art (IAA).

[9] Marzo (2015: 11).

[10] Selles (2017: 228).

Les diverses associacions o federacions d'artistes continuen desenvolupant la seva activitat a la dècada dels vuitanta, amb sort desigual segons les possibilitats econòmiques i les ajudes de l'administració. A Catalunya durant el primer govern de Jordi Pujol, amb Max Cahner com a conseller de Cultura, s'inicia el traspass de competències des del Govern central. La FSAPC elabora aleshores un esbós d'una política per a les arts plàstiques (1981) i organitza les jornades que posaran les bases per a l'acció coordinada amb galeristes i crítics d'art: «L'art a Catalunya a debat» (Girona, 1983). Poc abans crea el seu primer òrgan de difusió, la revista *A: publicació de la Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya* (1982-1988). A aquestes iniciatives se suma l'estudi «Art i dret» sobre la legislació en matèria d'arts plàstiques. Presentat com un seminari (Barcelona, 1986) i publicat com a llibre (1991), conté una extensa anàlisi de la Llei de propietat intel·lectual aprovada el 1987. A finals dels anys vuitanta i principis dels noranta la Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya centra la seva activitat en la reforma de la legislació sobre els drets d'autor, i participa en la creació, el 1990, de la societat gestora d'aquests drets en el sector de la creació visual, la VEGAP (Visual Entitat de Gestió d'Artistes Plàstics), el primer president de la qual serà Albert Ràfols Casamada. Com la SGAE, la VEGAP serà qüestionada pels partidaris d'una definició menys restrictiva del concepte d'autoria. L'activisme al voltant de models alternatius per a la difusió cultural, la gestió dels drets d'autor i la democràcia en l'era digital promourà un canvi de sensibilitats.<sup>11</sup>

A l'era postolímpica la FSAPC es refunda i es converteix en l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) el 1994. Aquest canvi d'estructura i de nom es desencadena arran de la creació del MACBA. En paraules de Florenci Guntín: «En aquell moment, els artistes més conscients del paper d'una institució o de les repercussions de la seva falta, entre els quals hi havia Pep Dardanyà, Yamandú Canosa, Mireia Masó o Francesca Llopis, ens presentem a les eleccions de la FSAPC. Vam aprofitar la seva estructura, que estava obsoleta, per crear poc després l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya».

Presidida per l'escultora Susana Solano, l'AAVC modifica els seus estatuts per donar cabuda a les artistes que treballen en àmbits com el videoart, la performance o les incipients arts electròniques. El 1995 el col·lectiu fa públic un informe sobre la política d'arts visuals de la Generalitat de Catalunya (1991-1994), realitza una enquesta sobre la política d'art contemporani als ajuntaments de

[11] Una mostra d'això són les iniciatives de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya que es resumeixen en les sessions de debats «Comú» (2010-2011), encaminades a reflexionar sobre les transformacions de la producció intel·lectual i creativa en la societat del coneixement; o la proposta de modificació del contracte d'adhesió entre autora i VEGAP (2011), per fer compatible l'ús de llicències Creative Commons per part de l'artista amb la seva adhesió a l'entitat.



Campanya de l'AAVC contra les retallades pressupostàries d'un 3,9% previstes per la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya. A la imatge el conseller Josep Maria Pujals empenya una serra mecànica.

més de 15.000 habitants i difon el primer informe sobre casos de censura a les arts visuals (1995).

El 1996 és elegit com a president l'escultor Sergi Aguilar. Florenci Guntín explica les raons que condueixen a la posada en marxa d'Hangar, creat aquell mateix any i inaugurat el següent en una de les naus del recinte industrial de Can Ricart (Poblenou): «La Federació Sindical d'Artistes Plàstics ja era conscient del problema, aleshores incipient, de l'escassetat d'espai per a la majoria d'artistes. Sobretot per als emergents. Estem parlant d'un moment en què, qui més qui menys, pinta o esculpeix en grans formats». Pep Dardanyà relata que una de les accions més insistent des de la transformació de la FSAPC en l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya «va ser la de pressionar les institucions, sobretot la Generalitat i l'Ajuntament, per trobar conjuntament espais de treball per als artistes, especialment els més joves. A causa de l'especulació immobiliària, començaven a tenir dificultats per aconseguir tallers al centre de la ciutat».

Paral·lelament l'AAVC proposa la creació del Consell Assessor d'Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya, del qual formarà part fins que, el febrer del 2000, en retira els seus representants com a senyal de protesta pels escassos recursos destinats a l'art contemporani per part del Departament de Cultura i planteja la necessitat de canviar el model de gestió pública de la cultura amb la instauració d'un Consell de les Arts. L'arribada de Francesc Torres a la presidència de l'AAVC l'any 2002 suposa un impuls en aquest sentit. L'associació funda juntament amb altres entitats la Plataforma de la Cultura per a un Consell de les Arts, moviment cívic que participarà en l'elaboració d'estudis i projectes de llei per al futur Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA).

L'AAVC reivindicava que el desenvolupament de l'art i la cultura no es deixessin en mans del mercat i lluitava perquè els recursos destinats per les administracions públiques a aquests àmbits s'apropessin als estàndards europeus; actuava d'interlocutora per aconseguir un tracte just i equilibrat per a les artistes i una remuneració pel treball realitzat; instava canvis legislatius i defensava la presència de l'art en l'àmbit educatiu i en els mitjans de comunicació. Com la seva predecessora, l'AAVC va contribuir a l'impuls de noves associacions per tot l'Estat i va participar després de la desaparició de la CSAP en la seva refundació com a Unió d'Associacions d'Artistes Visuals (UAAV) l'any 1996.<sup>12</sup> Com a membre de la Unió, l'AAVC va col·laborar amb la resta d'associacions

[12] Adscrita a la xarxa European Visual Artists (EVA), la UAAV comptaria també amb la presència de les associacions del País Basc i del País Valencià.

estatals del sector artístic<sup>13</sup> en l'elaboració del «Document de bones pràctiques en museus i centres d'art», signat pel Ministeri de Cultura el 2007. Coincidint amb la presidència d'Ignasi Aballí (2005-2008), després de tres anys i mig de feina, l'AAVC publica l'estudi «La dimensió econòmica de les arts visuals a Espanya» (2006), dirigit per la consultora Urbmedia. Aquell mateix any, com a fruit d'aquest informe, l'associació posa en marxa el pla de formació contínua per a artistes, dirigit per Xavier Carbonell. En la línia d'aquestes anàlisis, l'AAVC, juntament amb el Centre d'Innovació i Desenvolupament Econòmic de les Arts (CIDEA),<sup>14</sup> dirigit per Ivan Orellana, impulsa el Pla Integral de R+D+I pel sector de les Arts Visuals a Catalunya, conegut també com «Catalunya Laboratori», l'elaboració i redacció del qual va anar a càrrec de Tere Badia, directora del Catlab, i en què també va participar Marta Gracia. La iniciativa va sorgir arran d'un document escrit per l'artista i president de l'AAVC en el període 2002-2005, Francesc Torres, anomenat «Barcelona Laboratori», que va servir d'inspiració per al Catlab.<sup>15</sup>

Després de dos anys de preparatius, el 2007 l'AAVC fundarà, juntament amb la productora cultural Yproductions, l'encara avui única distribuïdora de vídeos d'artistes, Hamaca. Aquesta plataforma s'edifica sobre una iniciativa



Carnet de sòcia de l'AAVC.

[13] L'Associació de Directors d'Art Contemporani, el Consorci de Galeries d'Art Contemporani, el Consell de Crítics d'Arts Visuals, l'Institut d'Art Contemporani i la Unió d'Associacions de Galeries d'Art d'Espanya.

[14] Grup d'estudi i elaboració de programes i propostes per al desenvolupament del sector de les arts visuals a Catalunya a partir de tots els àmbits de la cadena de valor econòmica: formació, difusió, comercialització, recerca, producció i relacions amb administracions i institucions.

[15] El Catlab va ser un «òrgan semidependent l'objectiu principal del qual era buscar solucions o generar iniciatives que ajudessin a paliar moltes de les fractures detectades en les investigacions promogudes pel CIDEA a Catalunya». YProductions (2009: 164).



anterior d'una associació de la qual hereta el nom, i amb què es va voler impulsar el net.art, art en xarxa (d'aquí la denominació d'*Hamaca*).

Trenta anys després de la seva fundació, cap al 2010, l'AAVC comptava suposadament amb més de 1.341 persones associades. Un cens que, en paraules de Francesca Llopis, aleshores presidenta de la Unió, «s'havia inflat per accedir amb més facilitat als crèdits i, sobretot, per tenir predomini en els vots i les decisions de la Unió. En l'última executiva de l'AAVC vam saber que no arribàvem als 600 associats. Aquesta dada va provocar un daltabaix a la federació i una gran desconfiança cap a l'associació». D'una banda hi havia les xifres de sòcies efectives i d'altra banda les de les associades nominals (totes aquelles persones que havien deixat d'abonar les seves quotes, majoritàriament per falta de recursos, però que no havien estat donades de baixa en el cens).

### Les diferents etapes de govern a Hangar

Fins als anys vuitanta els equipaments culturals en l'àmbit estatal eren habitualment de titularitat pública i gestionats directament per l'administració. La direcció de l'activitat estava en mans d'una persona nomenada per representants públics, que accedia al càrrec sense passar per una fase concursal. A partir d'aquella dècada en el nostre context s'ha promogut la intervenció del sector privat i del tercer sector en l'àmbit cultural.

Des de la seva incorporació al programa Fàbriques de Creació (2006) Hangar és concebut com un equipament cultural de nova generació per part de l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB); la Generalitat el reconeix de la mateixa manera perquè es tracta d'una iniciativa de caràcter local.<sup>16</sup> La titularitat de l'edifici és pública i el finançament del projecte prové principalment de les administracions local i autonòmica. La gestió la porta una organització sense ànim de lucre, la Fundació Privada Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, constituïda el 2003 per un patronat de persones electes, majoritàriament artistes vinculades a les pràctiques contemporànies que exerceixen el càrrec de manera gratuïta. Al Patronat també hi ha un representant designat per l'Ajuntament de Barcelona. El patrimoni fundacional d'aquesta organització es va constituir mitjançant una donació d'obres per part d'artistes, un fons d'art que actualment està taxat en 192.404,88 euros. La figura jurídica d'una fundació possibilita la recerca de patrocinis i mecenatges que es destinen a les finalitats de l'organització. Aquest model dota el projecte d'Hangar d'autonomia jurídica i financera, malgrat que les aportacions del sector privat no han arribat al llarg d'aquests anys a la proporcionalitat que marquen els criteris de l'aliança publicoprivada

[16] Martínez Illa (2010).

(3P, *public-private partnership*), paradigma polític emergent per a la provisió de serveis públics que corre el perill d'adquirir dinàmiques pròpies del mercat. Segons aquest patró, els recursos d'una entitat han de procedir a parts iguals de l'administració, dels ingressos propis i del patrocini.

Hangar s'inscriu, doncs, en la línia dels espais que administren recursos públics destinats a la comunitat que dona vida al projecte i que posen l'accent en la capacitat per gestionar-se sense dependre del mercat i al marge de l'administració. El projecte es troba inserit en un entorn municipal on es donen nombroses pràctiques d'autogestió que, vinculades o no amb l'administració pública, configuren un mapa significatiu d'iniciatives articulades per col·lectius de creadores.

La gestió econòmica d'Hangar està determinada pels interessos de la comunitat que el governa, una comunitat que ha anat mutant a la vegada que ha anat ampliant la seva configuració, però que s'inscriu principalment en l'àmbit sectorial de les arts visuals. Hi ha diverses maneres de fer arribar els recursos al col·lectiu al qual es deu el centre. Lluís Nacenta, actual director d'Hangar, en cita almenys tres: «Una és posant la infraestructura, les màquines i el treball de l'equip a disposició dels artistes. Una altra seria fent accessibles els recursos, és a dir, proporcionant un pressupost als artistes, que compten amb una partida per a honoraris i una altra per a producció en les diverses beques». La tercera via seria «mitjançant l'acompanyament», cas en què Hangar assumeix la interlocució en els processos de producció. A això se sumarien els programes de transferència de coneixements i de formació contínua, majoritàriament subvencionats.

### 1997-2002: La Comissió Executiva de l'AAVC

Durant els primers cinc anys Hangar va ser governat per la Comissió Executiva de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. Aquesta forma de govern, basada en l'assemblearisme, tenia un caràcter horitzontal i garantia una participació plural en la presa de decisions col·lectives. En aquest període l'AAVC era presidida per Sergi Aguilar i les diverses secretaries eren ocupades per Florenci Guntín, Yamandú Canosa, Ignasi Aballí i Francesca Llopis. Florenci Guntín, secretari general de l'entitat,<sup>17</sup> va ser a més el primer director del centre (1997-2001) i relata el seu mandat en els següents termes: «Vaig proposar gestionar Hangar amb una data de caducitat. Vaig plantejar que només hi seria quatre anys i que l'esforç es faria en dos sentits. D'una banda, oferir serveis als

[17] La contractació de Guntín amb plens poders un any abans de l'obertura d'Hangar suposa un punt d'inflexió en l'AAVC.

artistes —per això naixia el centre—, atenant i anticipant-nos en la mesura del possible a les seves necessitats de producció. De l'altra, fer-lo viable, és a dir, posar les bases perquè continués i l'associació pogués recuperar la seva funció de crítica a la política cultural i a la mercantilització del món de l'art. Això va donar a la meua direcció un caràcter molt tècnic, amb un mandat molt clar: consolidar Hangar de manera que a partir del 2001 pogués continuar amb una vida o personalitat autònoma, modelant-se en funció de les pràctiques que emergien i les formes d'investigació i de treball que s'apunten, inimaginables a l'època en què vam obrir».

El pressupost del centre no va parar de créixer durant els seus tres primers anys d'existència, i cap al 1999 ja s'havia duplicat (41.883.973 pessetes). El 80% dels recursos provenien del finançament públic: l'Institut de Cultura de Barcelona n'aportava pràcticament la meitat (20 milions de pessetes), i la resta la Generalitat de Catalunya, el Ministeri d'Educació i Cultura i, en menor mesura, la Diputació de Barcelona. Un 17% restant provenia de recursos propis (quotes d'associades de l'AAVC i serveis d'artistes usuàries del centre fonamentalment), al qual se sumava un anecdòtic 3% del sector privat (Fundació Art i Dret, Institut Francès, Entorn Digital, etc.). Per tal de pal·liar el dèficit d'esponsorització i atraure el petit i mitjà patrocinador amb «certa sensibilitat cultural», es faran els primers passos per constituir la Fundació Privada AAVC amb la posada en marxa del dispositiu Amics d'Hangar aquell mateix any 1999. Les paraules de Guntín expliciten el que se n'esperava: «Les donacions a Hangar, és a dir, a l'AAVC, no deduïen fiscalment, en canvi les aportacions privades a una fundació sí que ho feien. Les institucions en aquell moment ja anunciaven que el finançament públic tindria uns límits. I tothom s'omplia la boca amb el tema del mecenatge i el patrocini. És una via en la qual, com s'ha vist posteriorment, és inútil confiar. A diferència d'altres països, la nostra classe dirigent —la que compta amb excedents econòmics— no està compromesa amb la cultura i les arts del seu temps. A més, en la nostra legislació els incentius fiscals —el tant per cent de deducció sobre l'IRPF o l'impost de societats— són extremadament baixos i la seva aplicació resulta dissuasiu». Així doncs, en aquella època es comencen a pregonar les polítiques neoliberals que aposten per la reducció dràstica del finançament públic de l'activitat cultural i la necessitat d'una participació privada. No obstant això, a diferència dels contextos anglosaxons, a l'Estat espanyol, encara avui en dia, les donacions de particulars i empreses no comporten exoneracions fiscals significatives. De fet, l'incentiu d'aquestes donacions, malgrat els canvis anunciats en la Llei de mecenatge (motivats per la recent crisi financera i els successius governs de tipus liberal al país), només s'ha materialitzat a la comunitat foral de Navarra.<sup>18</sup>

[18] Cejudo (2017).

El detonant de la creació d'una fundació és un patrocini aconseguit per l'AAVC per a Hangar. Guntín explica que «en aquells primers anys de la vida d'Hangar, un dels pocs suports que vam obtenir de la Generalitat va ser una donació, a través de la seva agència de mecenatge, d'una part dels equips de la primera estació de vídeo digital operativa a Espanya, la Sony ES7, que tenia el disc dur com una rentadora. Gràcies a aquesta operació, Sony ens va donar la meitat dels equips necessaris. L'altra meitat l'havíem de comprar. Vam pensar que valia la pena i vam intentar aconseguir un préstec bancari. Però el nostre banc ens exigia un aval i van suggerir que els membres de la Comissió Executiva de l'AAVC posessin els seus pisos com a garantia. Impensable. Llavors vam decidir demanar obra als artistes més consolidats. Per primera vegada se'ls demanava suport per a un projecte de la comunitat artística mateixa. Antoni Tàpies ens va regalar un quadre, Susana Solano i Sergi Aguilar una escultura. També van cedir obra original Frederic Amat, Perico Pastor o Francesc Torres. Vam tornar al banc amb els contractes de donació i amb això es va avalar el crèdit. Així doncs, ja teníem una col·lecció d'art, que va ser la base patrimonial per constituir la Fundació Privada Associació d'Artistes Visuals». A través de la iniciativa Amics d'Hangar, l'AAVC aconseguirà noves donacions d'obres aquell primer any 1999. Entre les artistes que aportaran treballs hi ha José Luis Fajardo, Joan Hernández Pijuan, Luis Gordillo, Robert Llimós, Antoni Muntadas i Jaume Plensa. Aquest dispositiu es concebrà també en els seus inicis com una eina per rebre aportacions dineràries (en la línia d'institucions locals com la Fundació Tàpies, el CCCB i el MACBA, o de caràcter internacional com el Metropolitan Museum of Art o el PS1, tots dos de Nova York), una iniciativa que no prosperarà.

Finalment, la col·lecció d'obres donades constituirà el patrimoni necessari per al compliment de les finalitats fundacionals, tal com estableix la llei, i avalarà el registre de la Fundació Privada AAVC, establerta legalment el 5 de març del 2003. Aquest fons s'havia completat prèviament amb noves aportacions d'obres originals per part dels artistes Antoni Abad i Evru, i amb obra gràfica d'Arranz-Bravo, Ràfols Casamada, Miguel Condé, Florentino Díaz, DIS Berlin, Jorge Galindo, Teresa Gancedo, Juan Genovés, Montserrat Gómez-Osuna, Josep Guinovart, Sohad Lachiri, Carlos León, Daniel Machado, Feli Moreno, Jorge Oteiza, Soledad Sevilla, Manolo Quejido, Rafael R. de Rivera, Sergio Sanz, Schlunke, Salvador Victoria i Carlos Franco. Vuit anys després de la constitució de la fundació, el 2011, Tere Badia procedirà a sol·licitar les obres a les persones donants que actuaven com a dipositàries. Amb el pas del temps algunes de les peces havien desaparegut, de manera que es va acordar substituir-les per produccions amb un valor similar i la mateixa autoria. Per intermediació d'Antoni Abad aquesta col·lecció se cedirà en règim de comodati

Museu Jaume Morera de Lleida; un conveni que signarà Francesca Llopis en qualitat de presidenta del Patronat després de la renúncia d'Abad al càrrec. El conjunt de peces, juntament amb dues obres en paper de Tàpies adquirides a l'AAVC per saldar un deute amb la Fundació, segueixen constituint avui dia el fons d'art d'aquesta entitat.

La creació d'una fundació, a més de ser un instrument per aconseguir fons propis, està relacionada amb la necessitat de dotar Hangar d'autonomia i de personalitat jurídica pròpia, necessàries de cara a dissociar el traïe i les negociacions amb les administracions, i separar així l'obtenció de recursos públics per al centre de les reivindicacions i demandes polítiques de l'associació.

La Fundació no serà constituïda per persones físiques sinó per una entitat: l'AAVC. L'associació fundadora estableix els seus objectius i projectes a través de la seva assemblea general. En paraules de Guntín, «el que vam fer des de l'AAVC va ser convertir en democràtica una institució que no ho és. Tots coneixem fundacions en què el fundador, que acostuma a ser la família, o la família i algunes institucions, decideix qui incorpora al patronat o qui deixa de ser-hi». Fins al 2012 els patrons de la Fundació seran elegits per les sòcies de l'AAVC.

Poc després de la inauguració d'Hangar i amb el projecte de la fundació en marxa, l'AAVC va començar a cartografiar el Poblenou per identificar espais per a una ampliació que donés resposta a les sol·licituds de taller que rebien. Amb aquest afany, i comptant que la futura estructura legal permetria acollir diversos projectes, es planifica el creixement del centre. Guntín, que segons les seves pròpies paraules tenia un perfil més tècnic que les direccions que el succeïrien, ho relata de la següent manera: «Paral·lelament a Hangar, treballàvem des de l'associació donant suport perquè no es perdessin espais per als artistes. És el cas de Can Font, al mateix recinte de Can Ricart, que comptava amb una comunitat important instal·lada a l'edifici de la torre del rellotge. Abans del seu tancament vam participar en les mobilitzacions de suport. Però la maquinària especulativa i institucional va anar acabant amb gran part dels espais d'artistes. Això justificava que s'intentés replicar el model, res a veure amb una franquícia, amb Hangar 2 a Can Saladrigas o Hangar 3 a la Roca Umbert de Granollers. El fet que Hangar a Barcelona funcionés a ple rendiment donava a alguns municipis propers garanties de viabilitat per a projectes locals. A Granollers vam estar a punt d'arribar a un acord».

## 2002-2012: El govern de l'assemblea a través de la Fundació Privada AAVC

El Patronat de la Fundació Privada AAVC passarà a ser l'òrgan de govern i representació d'Hangar l'any 2003. Els seus membres s'encarregaran d'establir les activitats que ha de desenvolupar el centre, d'aprovar els pressupostos i els comptes anuals i de fixar els criteris d'actuació. El Patronat s'ha renovat cada tres anys des d'aleshores. Cada quatre anys, la Fundació organitza un concurs per a la selecció de la direcció d'Hangar i la direcció de la seva pròpia estructura, de manera que el càrrec implica una doble línia de responsabilitat: la direcció del centre de producció i investigació i la direcció de la Fundació. La Fundació Privada AAVC s'explica a si mateixa a través dels seus estatuts, modificats el 2013, en els termes següents: «La Fundació té per objecte generar serveis de naturalesa assistencial i de suport a la formació, la investigació i la difusió de les pràctiques artístiques contemporànies, per contribuir al coneixement social de l'art contemporani. La Fundació durà a terme el seu objecte a través, principalment, de la gestió del centre de producció artística conegut amb el nom d'Hangar». Tal com s'extreu del conveni de col·laboració entre l'Institut Ramon Llull i Hangar, signat el 2017, la missió del centre és «donar suport als creadors en totes les fases del procés de producció artística i contribuir a la millor consecució de cadascun dels seus projectes». Per això, Hangar «ofereix un context i uns serveis que possibiliten la recerca i el desenvolupament de produccions de manera parcial o integral, i acompanya els seus resultats incloent-los en diverses xarxes i plataformes o detectant les possibilitats d'ancoratge dels projectes en altres sectors».

La segona etapa de governança d'Hangar va precedida pel canvi de direcció del centre, una direcció designada després d'una convocatòria pública el 2001. L'AAVC reclamava a les institucions l'organització de concursos oberts per al nomenament de les responsables artístiques dels centres, i que els jurats estiguessin formats per gent competent en la matèria i no per polítics. Amb aquest concurs l'associació aplica a la institució que gestiona el codi de bones pràctiques que reclama. Després d'una primera convocatòria declarada deserta,<sup>19</sup> a la segona la Comissió Executiva de l'associació es decanta per la candidatura presentada per Manuel Olveira, responsable de programes educatius i de l'àrea d'audiovisuals del Centro Galego de Arte Contemporànea (CGAC).

La direcció de Manuel Olveira<sup>20</sup> aniria acompanyada de la incorporació de la figura d'un gerent: Ignacio Somovilla. Amb un perfil comissarial, Olveira va estimular l'emergència d'una escena local i l'activitat pública d'Hangar va millorar

[19] Segons Florenci Guntín, les bases no definien amb claredat el perfil buscat.

[20] Manuel Olveira ha rebutjat ser entrevistat per a aquesta publicació.

substancialment. Les dues convocatòries de Processos Oberts a Terrassa (2003-2004) van marcar el punt àlgid d'un centre que aleshores mediava entre el treball d'artistes i el públic, generalment especialitzat. El projecte Processos Oberts neix amb la voluntat de fer visibles els processos de producció i les relacions generades entre les habitant d'aquest municipi del Vallès i les artistes, que faran propostes artístiques *in situ* i majoritàriament en espais públics. Tot i així, el Patronat va considerar que la tasca d'Olveira no s'ajustava a l'encàrrec i el va acomiadar el maig del 2005. Florenci Guntín addueix que Hangar estava agafant la deriva d'un centre de difusió, que els serveis de producció es van deteriorar i fins i tot es van arribar a externalitzar, i responsabilitza Olveira del fracàs de l'ampliació de les instal·lacions a les antigues fàbriques Roca Umbert i Can Saladrigas. No obstant això, des d'Hangar s'elaborarà un pla estratègic i d'usos titulat «Hangar a Roca Umbert, Fàbrica de les Arts, Granollers» que data del 2006.<sup>21</sup> Pel que fa a Can Saladrigas, l'administració determinarà que s'ha de ser destinat a cobrir les mancances d'equipaments al barri del Poblenou. La presa de decisions de caràcter artístic es va desplaçar durant aquest mandat de la Comissió de Programes, encarregada de la selecció d'artistes i de les beques d'intercanvi del centre, «a la direcció, que va assumir les funcions i responsabilitats d'un comissari d'art»<sup>22</sup>. Paradoxalment, aquesta comissió avaluadora ha incorporat les direccions del centre novament a partir del 2013. «Finalment, el treball en equip i la convivència interna es feien impossibles i el Patronat de la Fundació AAVC va decidir rescindir el contracte al director i obrir una nova etapa en què Hangar havia de recuperar el seu encàrrec fundacional, el servei a la producció. Les formes van fallar, les explicacions parcials o el retard en la comunicació de les decisions van crear una situació molt desagradable, a les antípodes de les “bones pràctiques” que l'AAVC exigia a les institucions públiques»<sup>23</sup>. Aquest acomiadament va anar acompanyat de la dimissió dels membres de la Comissió de Programes en total desacord: Joan Morey, María Ruido i Francesc Ruiz.

La pugna sobre què ha de ser un centre de producció plana sobre aquesta decisió, una concepció que està en joc i que reapareix de manera recurrent, com pot deduir-se del text «Prototips i projeccions», d'Anna Manubens, que tanca aquesta publicació. Interpel·lat sobre aquesta qüestió, Olveira responia a Martí Manen en una entrevista a *Zerom3.net*: «Hi ha qui creu que un centre de producció ha de ser un espai on satisfer les necessitats tècniques i donar solucions a les necessitats de producció dels artistes (a nivell individual) o dels museus o

[21] El pla d'usos per a Roca Umbert elaborat per la Fundació Privada AAVC s'articulava al voltant del vídeo i la formació contínua i tenia com a principals actius la feina que s'estava fent per crear la distribuïdora Hamaca i el programa educatiu dirigit a artistes que s'havia posat en marxa el 2005.

[22] Guntín (2008).

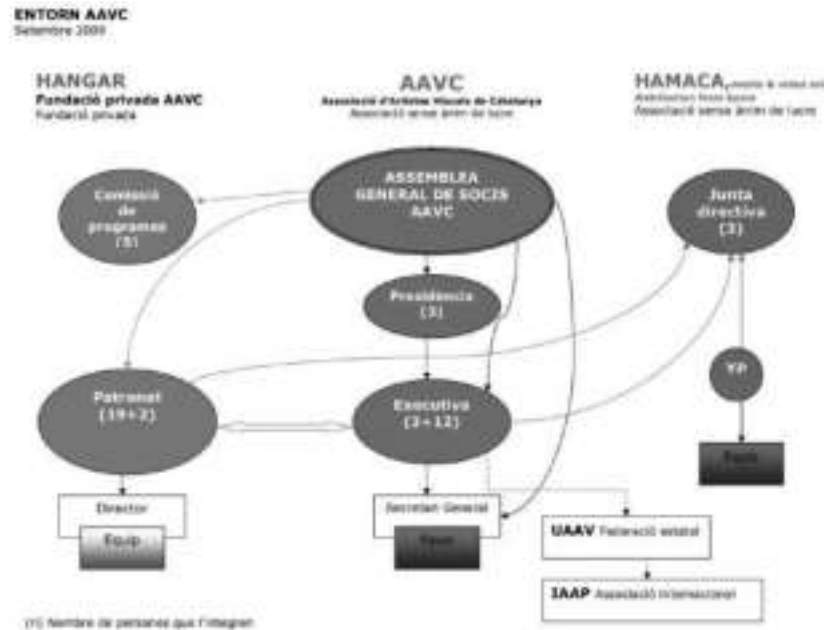
[23] *Ibid.*

espais expositius (a nivell institucional). Aquest “refugi” en l'objectivitat tècnica no és més que una fal·làcia inexistent que pretén tirar la pedra i amagar la mà. En aquest sentit, l'afany d'objectivitat i neutralitat des del qual es construeix el saber positivista de la tecnociència [...] està dirigit a enfortir una raó cultural i una idea de la cultura però escamotejant-ne la presència, la definició i, per tant, la discussió pública»<sup>24</sup>. Per Olveira, Hangar havia d'atendre el cicle productiu com un procés que comprèn des de la realització fins a la inserció en els circuits discursius. El centre de producció podia exercir, en les seves paraules, «la mateixa funció dinamitzadora de l'activitat artística, dependent d'on es posi l'accent». La proposta més emblemàtica d'Olveira, Processos Oberts, no era un projecte d'exposició, sinó de producció. L'accent es posava en el procés i la seva comunicació, en una recerca d'alternatives al pes excessiu de l'exposició com a dispositiu i la desconnexió entre aquesta i el públic.

Després de la destitució de Manuel Olveira, Hangar romandria sense direcció des del maig del 2005 fins al gener del 2006. El procés d'elecció d'una nova direcció va propiciar una reflexió sobre les noves necessitats d'una iniciativa amb vocació de servei públic. Amb aquest propòsit es van organitzar unes sessions de debat amb el títol de «Repensar Hangar», a les quals van ser convocades artistes, tècniques i responsables de la incipient xarxa de centres de producció. A partir de les conclusions es van elaborar les bases del concurs per a la nova direcció. La Fundació posaria un èmfasi especial en el perfil tècnic de la persona que hauria d'ocupar el càrrec i les seves responsabilitats. Pedro Soler, activista cultural vinculat a Riereta.net —un taller tecnoactivista al barri del Raval dedicat al desenvolupament i implementació de software lliure i tecnologies de la informació al servei de projectes i col·lectius activistes de la ciutat— i cofundador de la distribuïdora d'interactius artístics Fifty-fifty a la dècada dels noranta, ocuparia el càrrec fins al 2009. En les seves paraules, «durant la direcció de Manuel Olveira els processos de producció s'abordaven des d'un punt de vista performatiu. Hi havia una mena d'enfocament expositiu en tots els passos que es feien, de manera que quan vaig arribar hi havia algun equip, però res en termes de serveis. S'havia produït un parèntesi en la història d'Hangar. El centre tenia gairebé deu anys d'experiència en els processos de reflexió i anàlisi sobre les necessitats de les artistes, que arrenquen quan s'incorpora per primera vegada el vídeo o les computadores amb Florenci Guntín. Realment no calia inventar res de nou, simplement parar atenció a la feina que s'havia fet i a les observacions que sorgien en la pràctica diària». Per Soler els sabers eren més importants que els equips, i per tant, d'acord amb aquesta lògica, «la

[24] Manen (2011b). En aquesta mateixa entrevista es fa referència a la col·lisió entre la raó pràctica i la raó cultural que Olveira descriu arran del seu acomiadament a l'article «La producció cultural a la luz de la teoria de la cultura», publicat a *Artecontexto* l'hivern de 2006.





Gràfic de l'entorn de l'AAVC, 2009.

inversió es va enfocar en persones per donar suport a les artistes, sobretot tenint en compte que des de la inauguració d'Hangar la situació havia canviat substancialment. Llavors la gent ja tenia màquines poderoses, de manera que era més important algú que sabés dissenyar i construir un circuit electrònic o algú que sabés il·luminar. Això era indissociable del programa de formació. Una cosa no es podia concebre sense l'altra en aquest procés d'apropiació de les eines per part dels artistes».

Hangar, juntament amb l'AAVC, promou l'any 2005 una investigació encaminada a dibuixar el mapa de les iniciatives o centres que a Catalunya treballen per donar suport a la producció en l'àmbit de les arts visuals, acció que està en consonància amb l'objectiu principal del centre des de finals de segle. Pep Dardanyà relata que es volia «potenciar els processos de producció en relació i en contraposició als espais d'exposició ja existents i majoritàriament construïts durant els primers vint anys de democràcia. La proposta es fonamentava en una reflexió sobre la importància d'aquests processos com a estratègies de producció de coneixement, més enllà de la producció d'objectes i imatges». La cartografia presenta un panorama precari pel que fa al nombre d'espais i els recursos de què disposen, però amb certes expectatives futures determinades per la formació d'alguns centres en el territori. Els diferents models de gestió i de personalitat jurídica d'aquestes iniciatives són el resultat de les seves genealogies i de la seva vocació pública o privada.

CENTRES	RESIDÈNCIES D'ARTISTES	EN PROJECTE
Can Xalant, Mataró.	Can Serrat, El Bruc.	Taller BDN, Badalona (en construcció).
Hangar, Barcelona.	Casa dels Artistes i Artesans, Lleida.	La Chartreuse, Tarragona (en debat).
Metrònom, Barcelona (en extinció).	Centre d'Art i Natura, Ferrera.	Centre de producció de Vic (en redacció).
Nau Còclea, Camallera.	Fundació Rodríguez-Amat, Garrigoles.	Centre d'art i de producció de Girona (en redacció).
	Fundació Tallers Josep Llorens Artigas, Gallifa.	
	La Nau, Sabadell.	
	Off Massana, Barcelona.	
	Espai Eart, Barcelona.	

Mostra de la relació d'espais extreta del document «Hangar a Roca Umbert, Fàbrica de les Arts, Granollers» (2006).

El mapa elaborat constitueix l'embrió del que serà la Xarxa d'Espais de Producció de Catalunya, Xarxaprod, una xarxa de col·laboració basada en la cooperació. Amb la premissa d'articular millor els recursos destinats a la producció artística «s'organitza a Can Xalant una trobada de treball que reuneix a la majoria dels projectes, espais de producció i agents culturals vinculats a aquests. Aquesta reunió, que té lloc a principis del 2006, serà el germen de Xarxaprod. S'hi consensuen algunes línies estratègiques i un calendari de successives trobades mitjançant les quals es concreta el que actualment segueix oferint la xarxa», segons Pep Dardanyà. Aquell mateix any, amb l'impuls de l'AAVC i el Centre d'Innovació i Desenvolupament de les Arts Visuals (CIDEA), es posa en marxa la feina d'investigació per a l'elaboració del Pla Integral de R+D+I Catalunya Laboratori, que contribuirà parcialment a la configuració de la xarxa. El primer portal de Xarxaprod i la base de dades de recursos en línia es creen el 2007.

En un període de deu anys l'AAVC posaria en marxa diversos projectes, entre els quals cal tornar a esmentar la fundació d'Hamaca (2007), una plataforma de distribució estatal i internacional d'obres en vídeo similar a les existents des de feia dues o tres dècades en altres contextos, com Electronic Arts Intermix i Video Data Bank (Estats Units), Montevideo (Holanda), Lux (Regne Unit) o 235 Media (Alemanya). Hamaca, dirigida per YProductions (Eli Lloveras, Rubén Martínez, Jaron Rowan i Marc Vives), es va bolcar a construir un catàleg en línia de produccions d'autors residents o nascudes a l'Estat, que en la major part dels casos es poden visionar íntegrament a través del seu portal en línia. El 2009 s'emprèn la iniciativa Espais Efímers, mitjançant la qual es proposa facilitar espais de treball no estables a iniciatives artístiques. La Fundació Privada AAVC actuarà com a intermediària en una cessió temporal de béns immobles desocupats, o bé perquè estaven a l'espera d'una rehabilitació o bé perquè estaven pendents de demolició. El projecte s'adreçava a creadores de qualsevol disciplina, apel·lava a les seves associacions (Associació de Professionals de la Dansa, Unió de Músics, etc.), i convocava els propietaris d'edificis en desús a través de l'Associació d'Agents Immobiliaris o la Cambra de la Propietat Urbana de Barcelona. Aquesta proposta bevia d'iniciatives a Europa que es basaven

igualment en la temporalitat i els períodes de transició dels immobles, com Précaire (Brussel·les), Bureau Broedplaatsen (Amsterdam) o Usines Éphémères (París). L'espero per a la propietat eren els incentius fiscals a través de la desgravació de l'import del lloguer de l'espai cedit a la Fundació o el rentat d'imatge del sector immobiliari. Espais Efímers es concep en el moment del col·lapse incitat pel creixement basat en el totxo, i mor d'inanició tres anys després a causa de la crisi de l'AAVC.

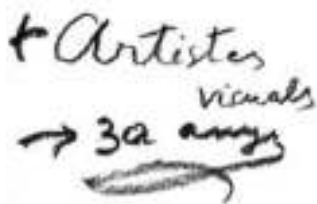
A Pedro Soler el succeiria Tere Badia (2010-2017), seleccionada per al càrrec en els dos concursos de direcció d'Hangar posteriors. Poc després d'incorporar-se assumirà, a més de la gestió de continguts, les tasques de gerència, a causa dels reajustaments de personal provocats per la dràstica caiguda del pressupost i el retorn de part d'una subvenció a l'ICUB. El primer pas de la nova directora consistirà a redimensionar i reorganitzar l'equip per tal d'enfortir-lo. Per això contacta amb Eduard Susanna, que s'encarrega de la gestió durant un breu període. Segons explica Badia, «amb ell arriben un nou assessor jurídic, **Jaume Nadal SL; un reforç comptable per a Laila Agzaou, per consolidar les eines administratives del projecte durant una primera etapa formativa, i una nova auditora, Fornés & Sala Associats**». Els llocs de treball d'Ignacio Somovilla i José Navarro es tornen innecessaris arran d'aquests canvis. Durant el mandat de Pedro Soler, Ignacio Somovilla havia delegat part de les seves funcions gerencials en José Navarro per dedicar-se a qüestions de patrocini i representació. Per la seva banda, José Navarro havia assumit l'administració econòmica d'Hangar i havia començat, a instàncies de Soler, la programació d'un sistema de comptabilitat propi *open source*. Malgrat el seu interès, la part comptable no va acabar de desenvolupar-se del tot, una insuficiència que va generar nombrosos problemes de gestió econòmica, resolts per la nova direcció amb la incorporació de Susanna.

L'arribada de Tere Badia a Hangar coincidirà amb l'obligació del centre de retornar a l'ICUB la subvenció de capital abans esmentada, un dels detonants de la crisi que conduiria a la desaparició de l'AAVC. El 2007 l'associació passava per dificultats de tresoreria i necessitava liquiditat per fer front als crèdits i deutes. Simultàniament, Hangar és objecte d'una subvenció de capital de l'Institut de Cultura de 111.038,68 euros, destinada a substituir la coberta deteriorada de la Nau 1 (antigues oficines, tallers d'artistes i sala polivalent). A l'espera de l'aprovació per part del consistori del projecte de rehabilitació de les noves naus cedides al centre, l'obra de la teulada es realitza parcialment i la Fundació Privada AAVC transfereix 48.405,24 euros<sup>25</sup> de la liquiditat sobrant a l'AAVC en concepte de préstec, i segons un acord verbal entre les dues entitats. Aquest

[25] 40.000 euros es formalitzen el 2007 i l'any següent els 8.405,24 euros restants.

import havia de ser retornat íntegrament com a màxim el mes d'abril del 2010. Aquest any s'emprenen finalment les obres de rehabilitació dels nous espais i l'ICUB sol·licita la devolució de l'import no invertit en la coberta a la Fundació. Hangar transfereix a l'Ajuntament la quantitat reclamada per l'administració (prop de 100.000 euros), i al mateix temps sol·licita a l'associació els diners que li deu. L'AAVC, dependent de les subvencions, pateix aquell any una retallada del 50% en l'aportació del CoNCA, de manera que no pot tornar el préstec. Per saldar el deute l'associació ofereix a la Fundació Privada AAVC dos logotips sobre paper realitzats per Antoni Tàpies. Aquesta donació/adquisició és aprovada pel Patronat com a forma de condonació del deute, de manera que el centre assumeix les pèrdues de l'AAVC, un perjudici econòmic agreujat per la sobrevaloració de les peces de l'artista. La primera avaluació del logotip FS AAVC i el logotip del trentè aniversari de l'AAVC d'Antoni Tàpies és realitzada per la Fundació Tàpies. Taxades en 65.000 euros, les obres s'incorporen a la col·lecció de la Fundació amb una valoració similar a la quantitat deguda. Posteriorment, el Museu Jaume Morera, en fer la pòlissa d'assegurança pel dipòsit dels béns de la Fundació a la seva institució, efectua una taxació correctiva dels dos logotips per import de 23.405,24 euros. El centre haurà d'anar corregint gradualment el dèficit causat pel patrimoni adquirit a l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya.

Aquest episodi és un indicatiu evident que una bona governança implica també transparència en la gestió dels recursos; un aspecte imposat, a més, per la Llei de fundacions, que obliga a fer públics els comptes de la Fundació Privada AAVC. La nefasta gerència econòmica de les etapes anteriors fa que Tere Badia inclogui aquesta qüestió a l'agenda política d'Hangar durant la seva direcció. «Pel que fa a la transparència es podien fer dues coses des del projecte tècnic. Una per a mi era fonamental. Em refereixo a posar els números sobre la taula, és a dir, fer un treball seriós de justificar i d'explicar què s'estava fent amb els recursos. Des del principi vam començar a publicar els comptes anuals auditats per complir amb la llei de transparència de les fundacions. En termes de gestió estava relacionat amb una experiència que vaig tenir a la primera reunió amb el despatx Brun i Guiu. Recordo que estaven parlant d'un pressupost i vaig preguntar: "Com s'expliquen aquests números als patrons?". Em van respondre que no hi perdés ni cinc minuts, que als patrons, com que eren artistes, els eren indiferents i no els entendrien. Vaig sortir d'aquesta trobada escalabrada. Vaig pensar: "Els patrons estan signant personalment i són responsables dels números davant de qualsevol problema i sembla que no els ho expliquen amb detall i claredat". Vaig proposar a l'aleshores president de la Fundació AAVC Antoni Abad que canviéssim d'advocats i de sistema i així ho vam fer». L'altre aspecte apuntat per Badia són les demandes de transparència en la gestió dels recursos per part de les artistes residents. «Naturalment,



el debat sobre què és una residència d'artistes i sobre què havia de proporcionar el centre i amb quines condicions es va donar des del principi. Quan vaig entrar a Hangar els artistes pagaven per cada un dels serveis que rebien. Pagaven per l'hora de tècnic, pagaven per lloguer d'un espai, pagaven absolutament per tot. Abonaven

un lloguer i exigien que si volíem que fossin part governant d'aquest projecte i no part governada, no se'ls havia de considerar com a hostes».

Aquestes reivindicacions es van traduir en un tomb cap a un model comunitari. Es van deixar de vendre serveis i les artistes van poder accedir a les eines de producció de manera gratuïta. Aquesta qüestió, que no formava part del programa inicial de la direcció, va modificar Hangar i és una mostra de com la seva governança s'ha anat construint també d'acord amb les demandes de les artistes. Per Badia, es va generar «un altre tipus de context, que té a veure amb la crisi material, amb la crisi fundacional i amb la reivindicació d'altres maneres de fer i de relacionar-se amb el procés de producció».

## 2012-2015: La desaparició de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya

PRESIDÈNCIES FUNDACIÓ PRIVADA AAVC	PRESIDÈNCIES AAVC
2003-2008 Sergi Aguilar	1993 - 1996 Susana Solano
2009-2012 Antoni Abad (fins al gener)	1996 - 2002 Sergi Aguilar
2012 Francesca Llopis (febrer-octubre)	2002 - 2005 Francesc Torres
2012-2015 Montserrat Moliner (fins al juny)	2005 - 2008 Ignasi Aballí
2015 Martí Anson (juliol-octubre)	2008 - 2011 Joan Fontcuberta
2015-2019 Martí Anson	2012 - 2014 Joan Fontcuberta (president en funcions)
	2014 - 2015 Nora Ancarola

Les presidències del Patronat de la Fundació i de la Comissió Executiva de l'AAVC són diferents. La resta dels membres dupliquen els seus càrrecs.

L'any 2015 desapareix la comunitat fundacional d'Hangar, l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, fet que comportaria la pèrdua dels mecanismes de designació col·lectius tant del Patronat de la Fundació com de la Comissió de Programes del centre. Fins aleshores, Hangar havia estat gestionat durant una mica més d'una dècada a través de la Fundació Privada AAVC. Els membres del patronat d'aquesta entitat, tot i que eren elegits a l'assemblea general de l'associació, formaven part d'una estructura jurídica separada. La diferència legal entre ambdues organitzacions va evitar que el tancament de l'associació arrossegués en la caiguda al centre de producció i recerca.

El 2012, poc abans de l'esclat que conduirà a la clausura de l'AAVC, s'aconsegueix contra rellotge que l'assemblea general de l'entitat designi un nou patronat. Tere Badia explica que seria «l'últim Patronat que sortia d'aquesta associació. Immediatament després es va posar sobre la taula la qüestió de la governança». En aquesta situació es van preparar diverses alternatives per assegurar el procés de renovació. Montserrat Moliner, la nova presidenta, recorda que «va ser la primera vegada que s'havia de plantejar treballar sense una assemblea de referència. Per tant, vam començar a mirar quines constel·lacions de governança es podien fer». El primer pas va ser adaptar els estatuts de la Fundació Privada AAVC a la legislació vigent, de manera que l'òrgan de govern tingués la facultat de designar nous patrons en un futur, «deixant alhora la porta oberta perquè es pogués tornar a unir una massa crítica d'artistes o l'associació mateixa si remuntava la situació».

El primer símptoma de la crisi de l'associació és la dimissió, l'octubre del 2011, de vuit dels quinze membres de la Comissió Executiva: Martí Anson, Evru, Octavi Comeron, Clara Garí, Francesca Llopis, Blai Mesa, Yaiza Nicolás i Elvira Pujol. Segons explicaven en un comunicat, no podien resoldre «els problemes estructurals, econòmics, de representació pública i comunicació interna de l'AAVC». Cada vegada eren més les associades que discrepaven del cost de l'estructura tècnica —constituïda pels dos únics treballadors en nòmina, Florenci Guntín i Muntsa Roca— i que es mostraven preocupades per la divergència entre les previsions econòmiques excessivament optimistes de l'equip tècnic i la realitat. Reclamaven mesures de reducció de despeses del personal i exigien als treballadors conèixer el detall de les nòmines. L'AAVC pren consciència en aquests moments que els sous de Guntín i Roca sumen prop de 100.000 euros bruts,<sup>26</sup> el 75% del pressupost, tot i les congelacions salarials que s'havien aplicat el 2009 i el 2010 i la retallada d'un 20% a partir d'aquell mateix mes d'octubre del 2011.<sup>27</sup>

La Comissió Executiva restant, encapçalada per Joan Fontcuberta i amb Daniel G. Andújar i Ignasi Aballí com a vicepresidents, fa propostes de reducció de nòmina i/o jornada laboral als treballadors, que no són acceptades. A l'assemblea general del 27 de juny del 2012 s'aprova sol·licitar una auditoria alternativa a l'informe de finances del període 2009-2011, que havia estat elaborat per l'equip tècnic i l'empresa Fàbrega Consultors. Posteriorment, en una assemblea convocada amb caràcter extraordinari el 15 d'octubre del 2012, s'acorda revocar el secretari general de l'AAVC Florenci Guntín per la seva gestió econòmica. La decisió es pren després de conèixer l'informe de revisió limitada

[26] El cost d'empresa dels salaris va ser el 2010 de 114.395 euros, el 2011 de 101.696,16 euros i el 2012 de 95.998,11 euros.

[27] Aquesta estimació és d'un 25,5% en un nota penjada al blog de Florenci Guntín aquell mateix mes.



d'estats financers de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, elaborat per Fornés, Salas & Asociados, Auditores SL, que presenta «dubtes i diferències comptables substancials amb els anteriors balanços comptables», i aporta dades de l'«ús no autoritzat de la targeta de crèdit de l'associació»<sup>28</sup>. Segons aquest informe el patrimoni net de l'AAVC a 31 de desembre del 2011 és negatiu per import de -32.882,02 euros, cosa que suposa un dèficit de 27.077,11 euros més del que consignen els balanços presentats.<sup>29</sup>

Es dona la circumstància que Guntín encapçalava l'única candidatura a la presidència de l'AAVC, les eleccions de la qual estaven convocades per a la setmana següent, el 22 d'octubre. També formaven part de la candidatura Nora Ancarola i Francesc Torres, que van decidir retirar-se'n després de conèixer els resultats del segon informe. La convocatòria quedarà suspesa a la mateixa assemblea, després de l'enfonsament de la candidatura de Guntín, una assemblea en què també s'aprova una derrama extraordinària per cobrir les despeses urgents davant la falta de liquiditat causada per la demora de la subvenció compromesa per la Generalitat de Catalunya. En aquells moments la tensió de tresoreria havia arribat al punt que els sous dels extreballadors no es cobrien des del mes de juny.<sup>30</sup> Malgrat que la presidència manifesta oficialment la voluntat de l'entitat de respondre als compromisos laborals, el moment econòmic és de gran duresa per a tots els projectes i entitats culturals, fins al punt que s'articulen al voltant de la Plataforma 8 d'octubre per unir forces davant dels impagaments de les subvencions de Cultura de la Generalitat de Catalunya. En el cas de l'AAVC, el 80% de la subvenció de 72.000 euros concedida per l'Oficina de Suport a la Iniciativa Cultural (OSIC) del Departament de Cultura havia de ser abonat el mes de juny d'aquell any, pagament que seria ajornat per l'administració fins al gener del 2013.

Des de l'AAVC es busca una solució pactada amb Guntín i Roca pel bé de l'entitat, que en paraules de Joan Fontcuberta «s'autoacomiadaran amb l'estratègia d'un procediment per acomiadament objectiu en no haver percebut les seves nòmines a causa de l'endarreriment de les subvencions institucionals que ells mateixos havien gestionat». Els acomiadaments acabaran als tribunals, de manera que a l'abril del 2013 el Jutjat Social número 19 de Barcelona determina que són improcedents i imposa una indemnització de 102.756 euros a l'AAVC (76.202 per a Guntín i 26.554 per a Roca), però desestima la pretensió

[28] Palau (2012).

[29] Cal assenyalar que aquesta situació patrimonial negativa s'arrossegava d'exercicis anteriors; el patrimoni net a 31 de desembre de 2010 era negatiu per import de - 79.524,56 euros, xifra que es va rebaixar l'any següent gràcies a la condonació del deute amb Hangar mitjançant el lliurament de les obres de Tàpies.

[30] Florenci Guntín donarà la seva visió sobre els fets en un comunicat emès el novembre de 2012. Guntín (2012).

dels demandants que, donada la insolvència de l'associació, es prenguin mesures cautelars sobre els comptes i béns d'Hangar així com de tots els membres de la Comissió Executiva a títol personal. Fontcuberta opina que «tenint en compte que aquests exercien el seu càrrec de forma benèvola i sense remuneració, i que en el seu moment havien estat induïts precisament per Guntín a formar part de la Comissió Executiva, aquesta reclamació ja evidenciava com se les gastaven els demandants». En tot cas, la divisió en els mecanismes de gestió entre la fundació i l'associació evitarà que la crisi de la segona arrossegui de manera irreversible a Hangar, que gràcies a la seva gestió per part d'una entitat jurídicament independent quedarà exonerat de qualsevol responsabilitat. Antoni Abad apunta que quan «es planteja que Hangar prengui el seu propi camí, emancipant-se de l'associació», decideix dimitir com a president del Patronat de l'AAVC, perquè «sempre vaig creure que les dues entitats havien d'haver anat unides». Montserrat Moliner explica que en els debats interns «es va determinar que qui s'havia de sacrificar, per dir-ho així, era l'associació, entitat a la qual pertanyia el deute». Abad, que com recorda Fontcuberta havia estat el candidat promogut per Guntín per al càrrec de president de la Fundació AAVC contra la candidatura de Francesca Llopis, va ser un dels testimonis de la defensa dels demandants, i a la vista oral del judici va sostenir que l'AAVC i Hangar constituïen una mateixa estructura, supòsit que va ser rebutjat per la jutge.

Fins l'any 2010 l'economia de l'entitat s'havia mantingut aparentment estable, però amb la retallada de les subvencions públiques s'inicia un període de crisi. El dèficit en el compte corrent, els deutes i les indemnitzacions als treballadors culminen en un concurs de creditors. Finalment, el juny del 2015, l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya és tancada, després de més de tres dècades d'activitat en què el nombre de sòcies i la representació pública havien anat en augment. Malgrat els esforços de l'entitat el jutge que tutelava el concurs de creditors va considerar que no podia afrontar el deute acumulat, de manera que la va declarar insolvent i en va ordenar la dissolució. L'associació arrossegava en el moment de la seva clausura un deute de 152.000 euros.<sup>31</sup>

Després del judici laboral, la Comissió Executiva en funcions de l'AAVC presenta, el 14 de maig del 2013, una denúncia penal contra els extreballadors per presumptes delictes d'apropiació indeguda i administració deslleial. Joan Fontcuberta relata que «quan l'AAVC és dissolta el 2015 com a conseqüència de la seva inviabilitat econòmica decretada en la resolució del concurs de creditors, és el Ministeri Fiscal qui decideix prosseguir d'ofici el procediment perquè considera que hi ha prou indicis de delictes». Es dona la circumstància

[31] Palau (2015) i Guntín (2015). L'article «Creadors sense veu» de Maria Palau (*El Punt Avui*, 09-07-2015) és respost per Guntín a «Rèplica de Florenci Guntín» (*El Punt Avui*, 14-07-2019).



que tota la documentació comptable de l'associació relativa als exercicis anteriors a l'any 2009, custodiada per l'equip tècnic i pels serveis professionals externs, «es va perdre»<sup>32</sup>. Nora Ancarola, presidenta des del setembre del 2014, recorda que **«entre el 2013 i el 2014 es va crear un grup de treball paral·lel a la Junta de l'AAVC per posar ordre en el material informàtic i la documentació que quedava. En aquesta tasca va ser molt important la feina de Vicens Casassas primer i de Tomás Pariente després»**. La vista del judici oral se celebra el 10 de juliol del 2018. La sentència condemna Guntín i Roca per un delictes continuat d'apropiació indeguda, d'acord amb la documentació d'entre el 2009 i el 2012, a una pena d'un any i onze mesos de presó, inhabilitació especial per a l'exercici del sufragi passiu durant el temps de la condemna, a l'abonament de les costes del procediment i al pagament de 25.017,04 euros a favor de l'entitat concursada i liquidada, l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. La sentència és apel·lada, però l'Audiència Provincial desestima el recurs íntegrament. Posteriorment, Guntín i Roca presenten un recurs de cassació davant del Tribunal Suprem que no prospera. En aquests moments, en la fase d'execució, han sol·licitat la compensació del pagament a canvi de les indemnitzacions no percebudes per acomiadament improcedent objectiu.

Incapaç de mantenir-se amb les quotes de les associades, l'AAVC, com la resta d'associacions de caràcter sindical per al desenvolupament del teixit artístic professional de l'Estat, es va caracteritzar per una gran dependència de les subvencions de les administracions públiques. En la seva situació de fallida van concórrer diversos motius: les retallades aplicades per les administracions públiques, la incapacitat per funcionar econòmicament amb més autonomia, la disminució d'ingressos propis a causa de l'impacte de la crisi financera sobre les artistes (una bona part no podia fer front al pagament de la quota anual), i l'acomiadament dels dos treballadors en plantilla.

Cal assenyalar que les accions de la Comissió Executiva, els membres de la qual exercien els seus càrrecs gratuïtament, suposaven puntualment uns alts costos per a l'estructura associativa. Una mostra d'això són les dietes i desplaçaments de les reunions celebrades en diferents punts del territori català durant el primer any i mig del mandat en què ens situem, unes activitats que havien estat aprovades per l'entitat i que van ser suprimides quan es va tenir constància de la situació econòmica de l'associació.

La crisi de l'AAVC és d'alguna manera un reflex d'una certa decadència dels sindicats majoritaris en el nostre context, de la seva aposta pels lideratges (Guntín era membre de l'executiva, amb diferents càrrecs des del 1983), de la proximitat al poder polític del seu secretari general o de la manca d'atenció al

[32] «Les irregularitats en la gestió posen en perill l'Associació d'Artistes Visuals», *Cultura21*, 12-02-2013.

rumb econòmic de l'estructura per part de les seves associades —la confiança en la gestió de l'equip tècnic era absoluta, de manera que abans de la crisi en cap moment s'havia sol·licitat el detall dels comptes. L'associació va participar activament en l'assessoria legal dels seus membres i en la creació de xarxes associatives i de projectes de producció, formació i recerca. També va funcionar com a grup de pressió per fomentar les bones pràctiques professionals en les arts visuals (contractes per a les artistes, convocatòries públiques per al nomenament de càrrecs institucionals, etc.) i va defensar temporalment els controvertits drets d'autor sobre l'obra.<sup>33</sup> L'AAVC també va fer el paper d'un observatori de la realitat artística, amb l'impuls d'informes esmentats anteriorment com «La dimensió econòmica de les arts visuals a Espanya» (2006), el Pla Integral de R+D+I pel sector de les Arts Visuals Catalunya Laboratori (2007),<sup>34</sup> finançat pel Departament de Cultura de la Generalitat, o el debat públic com a programa «AAVC: una cosa en comú» (2010-2012). Amb més de 1.300 persones associades, l'entitat va funcionar com un petit lobby de pressió davant l'administració pública.

La tasca del Patronat del trienni 2012-2015 va consistir a estabilitzar la situació. En paraules de Montserrat Moliner, la presidenta d'aquell període, **«detectar les persones que veien una oportunitat personal en el fet que Hangar podia caure, tranquil·litzar artistes i equip i parlar amb les administracions. Era important que l'Ajuntament no aprofités la debilitat d'aquell moment per qüestionar-nos i que la Generalitat ens respectés i seguís apostant pel creixement d'Hangar. Va ser una sort comptar amb la feina de Tere Badia i l'assessorament de l'advocat Jaume Nadal»**.

[33] La major part de les associacions professionals (galeries, crítica d'art, direcció de centres d'art o col·leccionistes) que es constitueixen a partir de l'any 2000 han estat a favor de la tasca de la VEGAP.

[34] Badia (2009).

## 2015-2019: La refundació de la governança

Amb la desaparició de l'AAVC, Hangar es va veure, de sobte, sense comunitat a la qual apel·lar. Per pal·liar-ho, en la renovació del Patronat prevista pel novembre del 2015, Tere Badia va proposar un mecanisme que incloïa a la comunitat d'Hangar en la selecció dels seus membres. Amb aquesta finalitat es va sol·licitar una proposta de noms a artistes residents, membres de la Comissió de Programes, equip tècnic d'Hangar i patrons sortints. L'òrgan que emergeix d'aquesta consulta, tot i que mantenia una majoria de creadores, incloïa professionals de l'àmbit universitari, institucions museístiques i altres entitats i zones independents. Aquesta diversitat, sens dubte, és un dels nous actius del centre, que «vol generar una manera de pensar matisada per diferents prismes que pugui traslladar-se efectivament a millorar el funcionament d'Hangar, a revisar els objectius i a enfocar altres realitats»<sup>35</sup>.

A Barcelona les experimentacions relacionades amb la governança comunitària han donat lloc a les reflexions sobre els béns comuns com a eines d'acció política, social i legal. No es tracta només de l'accés als recursos de producció o als continguts, sinó també de poder participar en la construcció de les regles i les normes que regeixen la comunitat que governa un projecte, en el nostre cas Hangar. Per Nicolás Barbieri, «si pensem en la cultura com a part dels béns comuns, hem d'assumir que parlem no tan sols de recursos, ja siguin intangibles (llengües, expressions diverses) o tangibles (equipaments culturals, etc.). Parlem, fonamentalment, de maneres col·lectives de gestionar aquests recursos»<sup>36</sup>.

Una de les condicions que imposen les polítiques culturals és identificar les comunitats que gestionen de manera compartida aquests recursos. Així doncs, el repte del Patronat d'Hangar és tornar a dipositar la sobirania del projecte en mans dels col·lectius als quals es deu. Sense la participació d'aquesta base social en el seu òrgan de govern, l'administració del projecte perd el seu caràcter comunitari. Per tant, l'absència d'una comunitat, raó de ser i destinatària de la iniciativa, afecta la democràcia interna d'Hangar. Per Lluís Nacenta, actual director del centre, «la governança va bé en la mesura que les persones concretes que ara són patrons coneixen Hangar. El perill és que el Patronat pugui convertir-se en una fundació privada sense cap sensibilitat per la presa col·lectiva de decisions». En les seves paraules, «Hangar té un punt esquizofrènic entre l'esforç per generar processos que siguin col·lectius i plurals i la clara jerarquia del seu funcionament». La governança, per ell, passa també per les decisions que es prenen cada dia. Pedro Soler imposa amb la seva arribada al centre reunions

[35] Hangar (2015: 11).

[36] Blázquez (2016).

setmanals amb una part de l'equip. Una ocasió de posada al dia, trobada i debat en què Tere Badia incorpora la totalitat de l'equip. Per Nacenta, són reunions dialogades en què les treballadores proposen els temes que consideren rellevants; tanmateix, per la mateixa estructura laboral d'Hangar, «és injust i irresponsable col·lectivitzar la presa de decisions si aquesta transferència no està remunerada ni formalment reconeguda».

Una de les funcions de l'últim Patronat (2015-2019) ha estat repensar mecanismes de participació en la presa de decisions. El seu mandat s'ha prorrogat dotze mesos, a la vegada que se n'ha reduït el nombre de membres per facilitar la capacitat executiva, amb la intenció d'atendre exclusivament la qüestió de la governança. Una governança que es vol que sigui representativa d'allò que ha estat i d'allò que es projecta que sigui Hangar. Que estigui definida per una aliança entre diferents grups i sensibilitats, que aplegui a la comunitat passada i present, als sectors de la creació i la recerca del nostre context i al teixit associatiu de què el centre és precisament fruit. L'òrgan de govern que resulti d'aquest procés de treball tindrà una composició similar en diversitat i nombre al sortint. Mar Arza, vocal de l'actual Patronat, comenta que «hi havia una identificació total entre l'associació i Hangar», i es pregunta si «podem tornar a ser el que havíem estat, o si un cop crescut i consolidat Hangar ha de tenir entitat pròpia amb un peu posat en la nova associació. Això sembla difícil de dirimir, però si aquest Patronat es renova adequadament pot donar la força i la presència a un espai que d'altra manera pot convertir-se en irrellevant».

Uns mesos després que l'AAVC acabés les seves activitats per mandat judicial es presenta la Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya (PAAC), que el 2017 participa en la fundació de la Unió d'Artistes Contemporanis d'Espanya (UNIONAC). L'aparició d'aquesta entitat, que més enllà de qui desenvolupa una praxi artística incorpora a qualsevol persona que mostri voluntat de defensar les seves finalitats estatutàries, es valora des del Patronat com una oportunitat per recuperar la democràcia a Hangar i convertir-lo novament en un lloc participat. No obstant, el procés de consolidació de la PAAC, que malgrat la seva curta existència va patir una crisi interna, ha alentit, també, la reconstrucció dels vincles amb una comunitat organitzada d'artistes (i entitats i persones afins) per a una governança comuna del centre. El desacord sobre si la Plataforma havia de posicionar-se més enllà de l'àmbit sectorial, coincidint amb l'empresonament dels representants electes del Parlament català i dels presidents de les associacions civils, la manca de fraternitat entre els membres de la Junta i les dificultats per portar aquest debat a l'assemblea desemboquen, per un motiu o altre, o per tot això, en la dimissió de la quarta part de la segona Junta al cap de dos mesos de la seva constitució.

Aquesta forma de percebre la sobirania arriba a tothom qui pot participar i aportar allò que li és propi al projecte? Com reconeixem i facilitem el dret i el poder de governar Hangar? S'hauria de propiciar l'articulació de comunitats fins ara informals? Són qüestions que hauran de respondre els propers òrgans de govern del centre. Tere Badia comenta sobre això que «la governança és un tema delicat perquè té a veure amb qui s'apropia del projecte. Sempre vaig pensar que en un moment de crisi apareixeria una comunitat dient "el centre no està al nostre servei sinó que és un espai que volem defensar com a propi". Aquesta comunitat hi és». Antoni Abad assenyala que un aspecte important és que «no estem parlant de Barcelona, sinó de Catalunya. Les executives de l'AAVC sempre van tenir àmplies representacions territorials, per això Hangar ha evolucionat cap a un *pool*, fins i tot a nivell internacional»

No hi ha gestió comuna sense vincular els desitjos i eleccions personals als projectes col·lectius, és a dir, sense la possibilitat de reconèixer-se com a part d'un col·lectiu capaç d'establir, o de posar en qüestió, les regles que regulen la seva vida en comú. D'aquesta manera s'expressa Lucía Egaña pel que fa al conjunt de persones no organitzades al voltant d'una entitat però vinculades a Hangar i amb la voluntat de participar en la sobirania del centre: «Quan vaig entrar a Hangar com a part del col·lectiu resident Minipimer TV se'ns demanava que ens associéssim a l'AAVC per poder incidir en l'elecció del Patronat, i a través d'aquest en la direcció del centre». Segons la seva opinió seria oportú comptar amb una instància de comunicació física oberta, semestral o anual, que no passés per la PAAC o apel·lés al Patronat: «Seria bo tenir una reunió oberta no només amb l'òrgan de govern d'Hangar sinó amb tota la comunitat per saber, entre altres coses, qui és aquest col·lectiu. Sense convocar noms sinó a qui, a més de tenir temps i ganes, se senti interpel·lat per aquest enunciat. No cal tota aquesta estructura associativa, pagar una quota per tenir carnet. Només cal convocar una assemblea. Beneficiària molt al centre trobar-se». Per la seva banda, Montserrat Moliner aposta per un format de mòdul, node o nexa que, a més, doni resposta a la caiguda del sindicalisme artístic: «Cada parcel·la o àrea podria ser un node d'acció que pogués interactuar amb el Patronat: Comissió de Programes, artistes residents, treballadors, *coworkers*, etc. Potser no podrà ser una associació amb el format assembleari d'abans; s'estan generant altres associacions i col·lectius, com la PAAC, que en un futur podrien relacionar-se. Hem de trobar la manera de connectar les diferents realitats per adonar-nos de com n'és de polièdric un centre com Hangar».

Tal com mostren els anys d'existència d'Hangar, tota gestió comunitària és un projecte d'adaptació. Entre els reptes futurs hi ha la inclusió de mecanismes que superin les dinàmiques d'exclusió, o de retraïment, que es poden produir en el seu si. Els futurs òrgans de govern han de convertir en accessible la

instància on tingui lloc la presa de decisions, no només els espais, les tecnologies o els coneixements.

Les comunitats no estan exemptes de conflictes i relacions de poder que poden provocar la pèrdua del caràcter públic. Les desigualtats també les travessen i s'hi reproduïxen. La gestió comunitària d'Hangar va suposar la creació d'un patrimoni no constituït exclusivament per la materialitat d'una col·lecció artística sinó que inclou una xarxa de relacions socials encaminades a donar resposta a les necessitats compartides. I s'hi construeixen vincles a través de les cures, la reciprocitat, la cooperació, la diversió conjunta, però també s'hi donen afectes com la frustració, la decepció o la ira.

Helena Ojeda i Xavier Urbano comenten que «les polítiques culturals són un camp de batalla on es contraposen models de vida alternatius a la marca Barcelona»<sup>37</sup>. Les pràctiques i la investigació artística, enteses com a llocs polítics i conflictuants, generen béns però també efectes gestats de forma fonamentalment comunitària. La concepció de la producció a Hangar s'ha anat desplaçant des de l'accessibilitat dels recursos a l'èmfasi en el codi obert, de manera que les artistes i els col·lectius han funcionat amb una sobirania informal durant aquests anys sense col·lectiu articulat. «La comprensió del projecte com un espai compartit, accessible i horitzontal ha afectat més la seva estructura que la sobirania tecnològica, que també hem promogut des d'Hangar», recorda Tere Badia. El resultat són col·lectius d'artistes que al seu pas per Hangar s'han organitzat per generar altres comunitats a l'Hoşpitalet. Trama 34, Fase o Salamina són alguns dels projectes que, tot i que prenen formes diferents, han entès d'una manera similar un context. Les persones que han passat pel centre i han activat en sortir-ne espais autogestionats s'han endut una part del context mateix d'Hangar, que al seu torn ha distribuït la seva capacitat d'institució entre aquesta gent.

La forma de govern que surti del procés de reflexió del Patronat d'Hangar serà fonamental per desbordar la materialitat en què es vol instal·lar els projectes inclosos en la xarxa de Fàbriques de Creació, així com per resistir la tendència a la centralització dels recursos per part de l'administració, entre altres coses. Hangar és una infraestructura però no només això. En aquest sentit, seria interessant pensar com podria ser si no estigués a Can Ricart. Tere Badia argumenta que «quan es diu que no és una fàbrica el que s'està dient és que Hangar és un projecte. Quina mena de projecte? On és aquest projecte? Està essencialment compost de serveis, de materialitats, o està compost d'altres coses? El fet d'estar compost d'altres coses és el que et permet estar en un procés constant d'exitucionalització, pensar-se com a interfície. La institucionalització no és dolenta,

[37] Ojeda i Urbano (2015).

de vegades és necessària, nosaltres ens autoinstituíem com a centre d'investigació, però és interessant pensar que Hangar no és un projecte acabat».

Una de les qüestions que ha planat sobre aquest procés de refundació de la governança és si la figura d'una fundació és la que millor respon a la sensibilitat política del projecte. Aquesta decisió no pot ser presa per les persones que componen l'actual Patronat, elegides per tan sols alguns col·lectius de la comunitat interna. El debat, si es considera necessari, ha de fer-se sense urgències i un cop s'hagi obert la governança a altres grups. Montserrat Moliner opina que «el Patronat està bé a nivell jurídic i legal, però no sé si aprofitem al màxim el fet de tenir aquesta figura. Des de la seva fundació no s'ha fet pràcticament res a nivell patrimonial. Tampoc no recordo la recerca de mecenatge o esponsorització més enllà del que podries aconseguir amb una altra forma de governança. No obstant, no tinc clar quina fórmula jurídica de governança seria l'adequada per a la sensibilitat del projecte». Sergi Aguilar, per la seva banda, creu que «estem en un moment complex en què cal buscar fórmules noves i assajar-les».

Hangar és una zona de seguretat pel que fa al desenvolupament de discursos dissidents, així com «un tercer espai: un espai entremig, un espai interfície, un espai per difuminar els estàndards de les disciplines», segons Badia. El centre es mou en una dinàmica de qüestionament permanent de l'ús de serveis, eines i infraestructures i «posa les persones al centre, amb una especial cura en les comunitats i no en el foment de les individualitats, atenent els afectes». I afegiria que de vegades tira endavant pràctiques econòmiques que, tot i que són informals, o justament per això, permeten la reproducció comunitària. La vida política, social i econòmica d'Hangar passa, també, per aconseguir que la seva governança incorpori qüestions sensibles en relació al gènere, la raça o l'emergència ecològica. S'imposa analitzar conjuntament com aconseguir una institució igualitària, intergeneracional, no classista i anticolonial. Per Mafe Moscoso el centre és un laboratori interessant de «producció d'idees i pràctiques, de vegades perilloses, altres vegades no». Les persones que participen de manera directa o indirecta a Hangar són «com tentacles d'un pop, estan connectades entre si. En aquest sentit acull certs sabers i certes pràctiques i en deixen altres a fora, cosa que passa òbviament en totes les institucions». Hangar hauria d'adreçar-se a «aquells que són exclosos perquè nosaltres entrem. A tota la gent que per diferents motius no hi són, no hi poden accedir i ni tan sols saben que existeix. Els cossos estranys, les persones migrants, les persones racialitzades, les refugiades, etc. Hangar és un espai europeu, un espai blanc». El projecte, amb un especial èmfasi en els processos, ha estat sempre reactiu i s'ha deixat afectar pels seus habitants, residents, visitants. Esperem que aquest espai de possibilitats esdevingui interseccional amb la participació d'una multiplicitat

de cossos, i que el seu desig d'un òrgan de govern plural sigui capaç d'incorporar una heterogeneïtat de veus que permeen la seva agenda política.

Més enllà d'aquestes especulacions, reptes i oportunitats, el procés d'elecció del Patronat entrant a la Fundació Privada AAVC el febrer del 2020 reprèn antigues metodologies i fa els passos necessaris per disposar novament la governança en la comunitat articulada amb la qual manté una relació orgànica: la Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya. Amb una composició paritària<sup>38</sup> d'entre set i onze membres, que no han de ser necessàriament artistes, els càrrecs de presidència, vicepresidència i secretaria seran elegits en votació pel nou òrgan de govern un cop s'hagi constituït. Les persones que en formen part han estat proposades de forma consensuada per la PAAC i el Patronat sortint, votades a l'assemblea general de la Plataforma, i ratificades posteriorment per la Fundació, un aspecte necessari fins que l'entitat que substitueix a la fundadora sigui incorporada en els estatuts. La durada del Patronat s'ha ampliat de tres a quatre anys, té un límit de dos mandats, i pot nomenar una comissió delegada formada per un mínim de quatre persones. Aquesta comissió farà un seguiment mensual de la Fundació i d'Hangar, i mantindrà la interlocució amb l'assessoria econòmica i jurídica del centre, el representant de les treballadores, la Comissió de Programes i les artistes i col·lectius residents. El Patronat sortint el desembre del 2019 ha fet els passos per dotar la Fundació Privada AAVC d'un codi ètic i un codi de bon govern.

## La Comissió de Programes

Hangar és una iniciativa al servei de la comunitat artística, és a dir, no reservada al limitat nombre de socis de cap entitat. El centre, encara que interessat en els aspectes més innovadors del present, eludeix tot programa estètic precís per tal de garantir la diversitat de les propostes d'aquells col·lectius o artistes que volen accedir a l'espai o a les beques.

La Comissió de Programes és la instància que dilucida la comunitat que habita la materialitat del projecte; selecciona qui ingressa als tallers, qui rep una ajuda a la producció o qui és preseleccionat per a una beca de residència a l'estranger. Aquest comitè de valoració es revela, doncs, com l'altra eina de governança del centre.

[38] Aquesta mesura d'acció positiva basada en l'exigència de paritat pretén corregir una situació de desequilibri, eliminar barreres i facilitar la participació de les dones. Francesca Llopis recorda que es va presentar com a candidata a la presidència del Patronat l'any 2009 amb la intenció de paliar la desigual representació de les dones artistes en espais de decisió i visibilitat, però es va recórrer a un subtil mecanisme per excloure-la proposant-li la direcció de la Unió. La Llei orgànica per a la igualtat s'aprova el 2007; tanmateix, només cal veure la taula de la pàgina 38 per comprovar que és necessari fixar quotes que responguin al principi d'una presència equilibrada de dones.



Les persones que formen part de la Comissió són professionals amb coneixement de l'escena artística, vocació de servei a la comunitat i respecte a les bones pràctiques. Eren seleccionades en un procés democràtic entre les candidates que presentaven les sòcies de l'AAVC. Actualment aquesta tasca la fa el Patronat a partir de les votacions de les candidatures de les diverses comunitats que configuren l'ecosistema del centre: artistes i col·lectius residents, equip tècnic del centre, Comissió de Programes sortint, Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya i els patrons. A Pilar Bonet, que va estar a la Comissió de Programes de 2006-2008, li resulta particularment significatiu «**que ningú es proposi per formar-ne part. Des del primer moment, a més, sabies quina seria la retribució pel temps que hi dedicaves. Era un referent de bones pràctiques en un temps en què encara era una paraula esotèrica**».

Des del 2006 la comissió es renova cada dos anys, i en aquests moments està formada per dues artistes i dues coneedores de l'àmbit. La direcció participa en les reunions amb dret a vot des del 2013, un aspecte que s'havia desestimat anteriorment per tal d'imposar una distància entre l'administració del centre i la presa de decisions de caràcter estètic. Les institucions públiques que col·laboren amb Hangar compten per la seva banda amb un delegat amb veu però sense vot. Mireia Sallarès (Comissió de Programes 2014-2016) comenta que a les reunions de la comissió «**se suma en alguna ocasió una persona de l'equip tècnic que coneix els artistes i que ajuda a resoldre dubtes específics**».

Hangar compta amb dos tipus de residències, com a artista o com a col·lectiu, a les quals s'accedeix per convocatòries públiques mitjançant la presentació d'un dossier o un projecte i d'un currículum vitae. A diferència de les artistes, els col·lectius han de desenvolupar un projecte que tingui entre els seus objectius l'atenció específica a la comunitat, entesa aquesta de dues maneres diferents: d'una banda, han de ser capaços de trobar un ressò entre la comunitat o de generar-ne una de nova; de l'altra, han de crear i distribuir el coneixement entre les habitants, residents i visitants del centre, propiciant el sorgiment de comunitats d'aprenentatge. Anualment es fa un seguiment dels col·lectius residents, tant del seu projecte com de la seva relació amb Hangar. Passats dos anys poden presentar-se a una segona i última convocatòria que els permet prorrogar la seva estada durant un període similar. No obstant, d'acord amb el criteri de complementaritat i coincidència amb les finalitats del centre, tres col·lectius gaudeixen de residència permanent: Befaco, Hamaca i l'Orquestra del Caos.

Les característiques de les residències dels col·lectius al centre s'estableixen l'any 2016; cal apuntar que si bé Pedro Soler va fer un esforç titànic per construir comunitats, no va determinar les condicions per al seu ingrés i estada a Hangar, de manera que no es va garantir la igualtat en l'accés ni es van establir mecanismes per evitar que els grups es tanquin en si mateixos o s'enquistin al

centre. Mireia Sallarès relata les primeres reflexions al voltant d'aquesta qüestió: «**Els projectes residents no havien entrat a través de la Comissió de Programes, sinó que eren una herència de l'etapa anterior i a més no tenien límit temporal de residència ni condicions concretes, com sí que tenien els artistes residents. Tere Badia va plantejar fer una transició i vam començar a explorar mecanismes per evitar greuges comparatius**». Així doncs, després de converses entre els grups residents en aquell moment, es concreten les característiques d'aquestes tipologies de residència. D'aquesta manera es venien a pal·liar les diferències entre els col·lectius i les artistes, a la vegada que s'establí l'estada durant dos biennis com el temps que necessita un col·lectiu per poder consolidar-se. Lluís Nacenta abunda en aquesta idea que Hangar és un context de possibilitats obert. La lògica sostenible del centre és la renovació dels seus habitants.

Els projectes residents són estructures sense afany de lucre. En el cas que perdin aquest caràcter la seva activitat econòmica ha de ser revisada per Hangar, de manera que es pugui reavaluar la seva contribució en el moment en què els ingressos o el projecte comencin a generar dinàmiques de dispersió de l'atenció als béns comuns.

### **Obertures de col·lectius residents al llarg del temps**

**Dijous Oberts (2008-):** els col·lectius tenen l'obligació de fer un retorn a la comunitat mitjançant les assessoreries dels dijous, una cita setmanal que reuneix creadors i desenvolupadors a partir de processos i eines al voltant de les tecnologies obertes. Són trobades d'assistència lliure i gratuïta amb l'objectiu de compartir recursos per desenvolupar projectes o col·laborar. Paral·lelament, els laboratoris d'Hangar ofereixen consultories i els col·lectius residents s'hi sumen i s'assessoren mútuament amb els seus respectius sabers.

**Capsulabs (2010-2015):** coincidint amb els Dijous Oberts, durant un temps s'oferien els Capsulabs, unes càpsules de divulgació bàsica sobre electrònica i programació informàtica aplicada a la interacció audiovisual que ampliaven els continguts dels cursos de formació contínua per a artistes. L'objectiu era consolidar les comunitats que es movien al voltant del centre i reactivar els grups de treball entorn del software i el hardware lliures (Pure Data, Processing, openFrameworks, sintetitzadors modulars, etc.). Comptaven amb unes fitxes-resum, allotjades al portal d'Hangar per facilitar-ne la reproductibilitat, que eren elaborades per les responsables d'aquests continguts.

**Hangar Sonor (2011-2018):** és una plataforma d'experimentació i formació al voltant de la música i el so, que articula un projecte comú entre col·lectius que des de fa uns quants anys es vinculen a Hangar programant activitats de forma independent. El germen d'Hangar Sonor són les programacions de grups de música experimental que va atreure i programar Rocío Campaña durant la seva primera etapa al centre. A aquesta programació s'hi va anar afegint la presència d'algunes activitats de col·lectius com Luthiers Drapaires, el projecte Producciones Doradas o l'establiment d'una relació estable amb el Màster d'Art Sonor de la UB. A totes aquestes activitats en el marc de l'experimentació sonora se les va agrupar sota el nom d'Hangar Sonor el 2011.

**Audio Formal (2019-):** Hangar Sonor es converteix en Audio Formal. Amb la nova denominació se superen les connotacions materials de l'adjectiu utilitzat fins aleshores; s'aposta per la recuperació de l'enfocament formal però no del material.

La responsabilitat de la Comissió de Programes no consisteix exclusivament a seleccionar les artistes residents, sinó que també han de mantenir una relació de seguiment i suport al seu treball mitjançant visites periòdiques. Pilar Bonet relata les primeres experiències en aquesta direcció: «**Ara Hangar té molt de passat, però en aquell moment tenia molt de futur. Calia modelar alguna cosa que tingués sentit per als temps o els esdeveniments que vindrien. I així, es va pensar d'aprofitar la Comissió de Programes per donar algun tipus de suport als residents, és a dir, per visitar els tallers i fer una mena d'aula no reglada en petit comitè**». Actualment la persona en residència es troba trimestralment amb una part de la Comissió de Programes que l'acompanyen durant la seva estada i s'estableix una relació de caràcter tutorial. El format d'aquestes reunions no està predeterminat; pot consistir en una visita al taller, o enriquir-se amb la presentació d'una memòria de l'activitat desenvolupada, o una entrevista personal. També es fan trobades setmanals amb la direcció o l'equip tècnic encaminades a discutir propostes i iniciatives comunes, i que reforcen els vincles de les artistes amb el projecte i faciliten la comunicació interpersonal.

Una de les funcions d'aquest comitè és donar suport i generar complicitats entre les artistes residents de llarga durada i la direcció, així com també fer el seguiment dels projectes becats dins el període d'execució de la beca, i realitzar una reunió final de valoració dels resultats, acompanyant en les presentacions d'aquests. Pilar Bonet destaca la relació que s'establí entre els membres de la comissió: «**Encara que tots ens coneixíem hi havia poques ocasions per reunir-nos durant un parell d'hores amb un tema de treball sobre la taula. Potser**

**soc ingènua, però em va semblar que aprenia, que ens reconeixíem, que generàvem amistat o amors. Totes apreníem a través d'Hangar quines perspectives pel que fa a la producció artística i la política cultural tenia el nostre país**».

La Comissió de Programes valora el taller a Hangar com un context de relació, i de fet aquest és un dels aspectes que es tenen en compte a l'hora de decidir sobre les sol·licituds d'accés. Com ressenya Bonet: «**El fet de generar comunitat en un espai de creació i de producció on el solipsisme i l'individualisme són bastant habituals em sembla una cosa tan necessària com oportuna**». Això fa que es prioritzin les necessitats particulars de les sol·licitants (inici d'un projecte, relació amb altres residents, etc.), sense obviar el projecte d'Hangar com a centre de producció. La selecció final es fa mitjançant una entrevista personal, que permet conèixer amb més detall el tipus d'ús que l'artista vol fer de l'espai i de les estructures de servei del centre.

El contracte que vincula l'artista resident amb Hangar té una durada de dos anys, i es pot revisar per prevenir absències prolongades i injustificades. La limitació temporal que imposen les residències permet la renovació periòdica de residents. Aquesta condició va ser determinant a l'hora de posar un nom al projecte que avui sona ampul·lós. Florenci Guntín explica com es va concebre: «**L'artista que estava a Hangar havia de saber utilitzar els dos anys que tenia i rendibilitzar la seva estada al màxim. Ja ho diu el nom, un *hangar* és un lloc provisional, on un utilitza tota mena de tecnologies per construir alguna cosa i sortir volant. Pot ser que pugui tornar de tant en tant, per arreglar o posar al dia el seu "artefacte", però ningú es queda indefinidament, un surt volant el més alt i lluny possible. Per cert, el nom el va proposar Rosa Pera en una reunió informal**».

Hangar intenta donar resposta a les demandes més emergents de la pràctica artística i cultural, inserint-se en un context de residències dirigit fonamentalment al suport a l'art de caràcter jove. Els que es presenten a les convocatòries obertes acostumen a ser artistes menors de 35 anys, encara que no hi hagi un límit d'edat preestablert. Irina Mutt (Comissió de Programes, 2016-2019) apunta que «**la idea d'art emergent té un efecte pervers i defineix bastant els *open calls*, o bé accentua la percepció que un artista necessita ajudes a la producció o residències quan està entre els 25 i 35. Estant als jurats d'Hangar, he vist sovint que quan apliquen persones d'altres països la mitjana d'edat puja. Les persones de més edat també tenen la necessitat de disposar d'un espai de treball o ajuts a la producció en qualsevol moment, de la mateixa manera que en començar una carrera artística calen estructures que facilitin aquest procés. Repartir recursos i oportunitats per facilitar la convivència intergeneracional, les diferents narratives i pràctiques dels que estan començant amb les dels que ja tenen un recorregut. El contrari acaba en competir en una carrera**

d'obstacles interminable, on lluites contra els teus propis companys, estil *Els jocs de la fam*. Una màquina de triturar que et remet a la teva pròpia caducitat». Bonet opina de manera semblant: «Hi ha una impressió expandida sense gaire argumentació que Hangar és només per a gent molt jove. Entenc que ha de ser-ho, però exclusivament? La possibilitat d'establir vincles transgeneracionals, de fer coincidir gent de diferents condicions i llocs és summament interessant». Per Mireia Sallarès caldria «buscar maneres que la comunitat que no ha estat escollida, que no està situada directament a Hangar, entengui i senti que és un lloc on pot tenir espai, on pot fer propostes, on se'ls pensa i se'ls té en compte».

Montse Badia va formar part de la primera Comissió de Programes (1997-1998) i recorda que «es tenia la consciència que aquesta comissió serviria per establir bases del treball futur. En el nostre context no teníem una trajectòria de professionalització, no se sabia com presentar dossiers ni s'havia determinat un grup clar de perfils als quals es dirigissin les convocatòries de residències. De manera que vam rebre una gran quantitat de portafolis d'aficionats a l'aquarel·la i al macramé».

Pilar Bonet comenta que el seu pas per la Comissió de Programes seria una experiència decisiva en la seva trajectòria com a docent i com a crítica: «No m'interessava conèixer artistes per muntar exposicions, sinó saber com treballaven. Poder compartir tant crisis com noves oportunitats o imaginar el que podia ser l'àmbit de la producció artística». Irina Mutt destaca que «cada membre aporta una mirada, una posició de lectura dels projectes. En el meu cas, són els feminismes. A través de la Comissió s'intenta donar accés a artistes de diferents disciplines, però també edats, i es reflexiona sobre el que es legitima o no en art, qui ho fa i des de quin lloc. Personalment també he après molt sobre com explicar projectes i processos a través de les estratègies utilitzades pels artistes». Bonet abunda en aquesta qüestió apuntant que «hi havia gent realment hàbil i bona comunicadora i persones que fallaven moltíssim. L'experiència em va ser de gran utilitat a les classes amb estudiants de Belles Arts i Història de l'Art perquè podia explicar casos concrets, reals. Una altra de les coses que vaig aprendre del meu pas per la Comissió de Programes és a no caure en la postura de la neutralitat. Conèixer un artista era una aportació per a la taula de treball, afegia elements per arribar a acords i prendre decisions». Per Montse Badia «revisar dossiers és una oportunitat per descobrir artistes que no coneixes, i que independentment que hagin estat seleccionats o no, es converteixen en referències per fer un posterior seguiment del seu treball».

Encara que Hangar no és un centre expositiu, sí que és un espai obert, de manera que des dels seus inicis s'han organitzat activitats amb les quals es fa públic el treball desenvolupat per les artistes residents. Aquestes jornades de portes

obertes són inseparables dels processos de producció. Mireia Sallarès comenta que «el dilema de si Hangar havia de tenir un espai d'exhibició sorgia de manera recurrent, els artistes ho demanaven, però sempre es deia que no, que Hangar era un centre de producció i no d'exposició, i que a més per això ja hi havia els TOP (Tallers Oberts del Poblenou). No obstant, es van anar buscant fórmules, com l'actual Paratext, per tenir una certa activitat de difusió però evitant que Hangar es converteixi en un centre expositiu i mantenint el seu caràcter experimental. A Hangar, a més, mai s'ha tancat la porta a ningú. Al contrari. Els curiosos vénen sense cita prèvia i en cap moment se'ls diu que no tornin encara que no siguin usuaris potencials».

Pilar Bonet argumenta que aquest va ser un dels motius que va propiciar la clausura de Can Xalant: «L'Ajuntament de Mataró no podia entendre perquè els ciutadans no eren usuaris directes d'un espai de creació, de producció. Sense un programa d'exhibicions, uns horaris, uns focus, unes parets plenes, és a dir, la típica escenografia expositiva, els semblava que el centre no era per a tots». A partir de la direcció de Badia a Hangar les mateixes artistes comencen a programar activitats no dependents dels treballadors del centre o d'altres agents; una mostra d'això són les Sessions Polivalents.

## Obertures d'artistes residents al llarg del temps

**Tallers Oberts del Poblenou (1998-):** durant els Tallers Oberts del Poblenou (TOP) les artistes residents d'Hangar obren els seus espais al públic en general i a la comunitat artística, alhora que presenten treballs especialment produïts per a aquest esdeveniment.

**Showroom (1998-2001):** l'últim divendres del mes algunes artistes residents obrien els seus tallers o bé intervenien en espais comuns del centre. S'oferia un bufet lliure per sopar i música ambiental. El 2001 els Showroom passen a tenir una periodicitat trimestral i l'obertura pública s'estén a l'estudi de totes les residents del centre. Inspirant-se en els hipermercats o supermercats d'art, habituals en aquells moments, aquesta iniciativa donarà lloc al «Showroom Shop. La Botiga de Nadal», el 1999. La diferència respecte d'aquells serà el tracte directe entre artista i client.

**Exposicions (1999-):** en els seus inicis Hangar va acollir mostres d'artistes externes com «4 Obres», «Self Service» o «Primer Boxel». Els debats dins de la comunitat sobre si el centre havia d'acollir activitats de difusió corrents se salden, tal com assenyala Mireia Sallarès, a favor de l'aposta

«per l'experimentació, l'intercanvi o la producció. Hangar no ha de ser un centre d'exhibició».

**Hangar Obert (2001-2011):** els Showroom són substituïts per dues convocatòries anomenades Hangar Obert, inicialment All Open. De periodicitat semestral, tenia lloc durant un cap de setmana i incloïa un programa d'activitats temàtiques. La de tardor es feia coincidir amb els TOP, moment en què totes les artistes produïen peces específiques amb el suport d'Hangar. A finals del 2004 s'inaugura la fórmula de comptar amb un comissari convidat.

**Sessions Polivalents (2011-):** Hangar Obert es transforma en les Sessions Polivalents. Inicialment de caràcter bimensual, actualment es convoquen tan sols en període estival. Es tracta d'activitats proposades i gestionades per les artistes residents a la sala polivalent. Tenen un caràcter informal i el seu objectiu és obrir un lloc d'experimentació a la difusió artística que doni cabuda a activitats multidisciplinàries organitzades al voltant d'una temàtica específica.

**Presentacions d'artistes (2009):** amb aquesta proposta la producció que realitzaven les artistes residents es difonia en diferents institucions i centres culturals de la ciutat.

**Paratext (2015-):** programació mensual de presentacions d'artistes residents, tant de llarga i curta durada com internacionals. Les sessions estan obertes al públic amb el propòsit de possibilitar la interacció. L'objectiu inicialment era compartir processos de projectes concrets o parts del seu treball en sessions obertes per facilitar el diàleg entre artistes i persones presents, sense plantejar-se la mediació per part de la institució. Des del 2018, cada Paratext compta amb una relatora que després publica les seves impressions al portal d'Hangar.

**Cafè amb (2010-2017):** és una activitat d'intercanvi d'impressions amb format de xerrada informal en els espais dels tallers. Les residents proposen les persones de l'àmbit artístic amb qui volen dialogar.

## LA FUNDACIÓ D'HANGAR I LES SEVES LÍNIES PROGRAMÀTIQUES

### *Artist run centers i estructures alternatives*

Des de principis dels vuitanta sorgeixen en diversos municipis catalans alguns espais independents dedicats principalment a la difusió: la sala Metrònom, del col·leccionista Rafael Tous, la Sala Vinçon, la Petita Galeria de Lleida, les galeries G i Aquitània, l'Espai B5-125 o la Sala Tres. La veritable explosió, però, es donarà a partir dels anys noranta, i es concentrarà sobretot a Catalunya, el País Basc i Madrid. En el nostre context destaquen iniciatives com La 12 Visual (1993), L'Angelot (1993), Nau Còclea (1996) o Gràcia Territori Sonor (1996). Al País Basc apareixen Espacio Grossi (1993), Transforma-Espacio (1992) o Talleres Abiertos (1995). A Madrid es donen projectes com El Ojo Atómico (1993), Cruce (1994) o Circo Interior Bruto (1998). Aquestes iniciatives de caràcter alternatiu vinculades a grups, col·lectius o individus configuraran xarxes associatives. Els espais independents es reuneixen per primera vegada a Vitòria-Gasteiz en una trobada estatal de col·lectius organitzada per Transforma, de la qual sorgeix la Red Arte (1997).

Nekane Aramburu assenyala en una entrevista amb Martí Manen que aquestes iniciatives es caracteritzaven per la seva «energia i improvisació (excepte casos excepcionals); ara hi ha més formació i coneixement dels mecanismes de l'establishment i s'apliquen als nous projectes. [...] Ara també hi ha menys por a definir-se com a treballador de la cultura. Portar un projecte independent suposa crear també indústries culturals a un nivell pròxim a la classe creativa i genera molta autoocupació. Reivindicar això és nou»<sup>39</sup>. Fins llavors gestores culturals i artistes no havien estat considerades sectors productius. Jaron Rowan analitzava de manera crítica com s'han vist convertits en empresa amb l'aparició a mitjans de la dècada dels noranta de les indústries creatives. En el capitalisme postfordista la creativitat i la producció de coneixements ha obligat el treballador cultural a convertir-se en emprenedor.<sup>40</sup>

L'eclosió dels espais independents està relacionada amb la crisi posterior al 1992. Amb la creació d'Hangar passa quelcom similar. A la web del centre, a l'apartat d'història, s'explica que «l'escassetat de tallers per a artistes era una

[39] Manen (2011a).

[40] Rowan (2010).



Cartes de la FSAPC a diferents artist run centers sol·licitant informació sobre el seu funcionament, 1985.



demanda de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) des del 1993. Mentre s'anaven generant i consolidant nous espais de difusió —el MACBA, la Virreina, la Fundació Antoni Tàpies o el Centre d'Art Santa Mònica—, la ciutat de Barcelona encara no havia desenvolupat les bases per generar el contingut dels nous contenidors d'art ni havia establert estructures de suport a la producció artística. Després de temptejar diversos espais a la ciutat, finalment, a mitjans de l'any 1996 l'AAVC lloga l'antiga fàbrica tèxtil propietat del marquès de Santa Isabel situada al passatge del mateix nom, al barri del Poblenou de Barcelona. En aquell moment, el projecte inicial d'Hangar basat en facilitar espais de treball a creadors» pren cos, i s'empren el camí per a la creació d'un centre de recursos per a la producció artística.

El marc econòmic i cultural en què emergeix el projecte vindrà determinat en el nostre context per les Olimpíades del 1992 i els projectes de gran envergadura, com la reordenació del litoral (centre comercial Maremagnum, desembocadura del riu Besòs, etc.) o el posterior Districte 22@, clars exemples del «model Barcelona». Aquestes intervencions no es poden desvincular d'una demanda creixent sobre la ciutat, que es manifesta des de llavors sobretot en forma de turisme i d'inversió immobiliària. A aquest impacte negatiu se sumaran les successives reformes de la Llei d'arrendaments urbans, que provocaran un encariment del lloguer que expulsarà els creadors dels seus espais de treball. *Grosso modo*, aquestes polítiques propiciaran que les artistes autoorganitzades entorn de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya lloguin el 1996 una nau a Can Ricart, amb el suport del consistori, per suplir les dificultats d'accés a tallers. Hangar es constitueix així com una aposta per un model en què els eixos inicialment seran la producció artística, la transmissió de coneixement a través del contacte i l'experiència d'altres artistes i el programa de residències internacionals.

Hangar obre les portes el 20 de juny del 1997, però apareix en l'imaginari de la Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya a mitjans dels anys vuitanta, moment en què la FSAPC entaula negociacions amb la llavors regidora de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, Maria Aurèlia Campmany. El 14 de juny del 1984 representants de la federació es reuneixen amb l'alcalde, Pasqual Maragall, per presentar-li una proposta de creació de tallers per a artistes i intercanvis. S'ofereix la possibilitat d'instal·lar-los a l'edifici dels Magatzems Generals del Comerç del Port de Barcelona. S'acorda ampliar i concretar el projecte i fer una visita conjunta per conèixer els espais i el seu estat de conservació. Que el mateix Ajuntament arribés a proposar la cessió d'uns espais que més tard es transformarien en el Palau de la Mar (actual seu del Museu d'Història de Catalunya, del Departament d'Acció Social de la Generalitat i de nombrosos restaurants i terrasses) demostra el grau d'ingenuïtat dels barcelonins davant del portentós procés especulatiu que començava a forjar-se.



«Artists need studios» era el lema de la campanya de les comunitats okupes de Kreuzberg de finals dels anys vuitanta. Per iniciativa de Yamandú Canosa, l'AAVC va replicar aquest adhesiu a la Barcelona de 1993. Florenci Guntín explicava en un article que van arribar «a empaperar l'entrada del domicili a la plaça Reial del regidor de Cultura i arquitecte Oriol Bohigas. I va ser amb el seu equip que vam començar un periple per la ciutat a la recerca d'un edifici en desús, de propietat municipal i adequat a aquella nova funció: tallers per a artistes. Ni l'antiga fàbrica Bruguera al Coll, ni el convent de la Misericòrdia o l'antiga fàbrica Ricart a Ciutat Vella, ni la Fabra i Coats a Sant Andreu, ni el geriàtric de Vallbona a Nou Barris van ser operacions viables. En tots aquests casos ens trobem amb la insalvable oposició dels veritables propietaris dels edificis, els presidents de districte que tenien altres plans, potser social o electoralment més rendibles»<sup>[41]</sup>. L'Institut de Cultura de Barcelona intervé com a mediador per trobar un immoble a la ciutat de titularitat pública, però la manca d'equipaments relacionats amb àmbits sensibles com la sanitat o l'educació dificulta el diàleg entre l'AAVC i els diferents districtes. Davant la demora de la solució la presidenta de l'associació, Susana Solano, en una reunió amb representants municipals ofereix una opció que no fructifica: la donació d'una de les seves escultures al municipi a canvi que el consistori sufragui les despeses de posada en marxa del projecte.<sup>[42]</sup>

L'experiència d'artistes i gestores culturals catalanes que havien conegut de primera mà models de gestió independents en països com Canadà, Alemanya, Holanda, Anglaterra o França —fruit de beques atorgades per la Generalitat— posa a l'agenda la necessitat d'espais no ja per a l'exhibició sinó per a l'experimentació i la producció. Antoni Abad recorda que «els que havíem tingut l'oportunitat de marxar fora o estàvem de residents en alguna estructura que proporcionava estudis als artistes, vam informar la Federació d'Artistes Plàstics de Catalunya sobre el funcionament i estructura d'aquelles entitats». Art Space a Londres, la Cité des Arts a París o la Künstlerhaus Bethanien de Berlín són alguns dels referents. Iniciatives gairebé sempre de les mateixes artistes o de les seves organitzacions, que amb el suport de les institucions públiques d'aquells contextos pal·liaven la situació d'escassetat derivada dels processos de gentrificació d'aquestes ciutats.<sup>[43]</sup>

El primer projecte d'aquestes característiques en l'àmbit estatal serà Arteleku, un centre d'art i cultura contemporanis dependent de la Direcció de Cultura de la Diputació Foral de Guipúscoa, fundat a Donostia l'any 1987. Arteleku impulsava projectes creatius, abastava múltiples àmbits artístics i desenvolupava

[41] Guntín (2008).

[42] Relatat per Florenci Guntín.

[43] Guntín (2008).



Adhesiu elaborat per Yamandú Canosa per a la campanya mitjançant la qual la FSAPC reclamava estudis per a artistes, 1994.

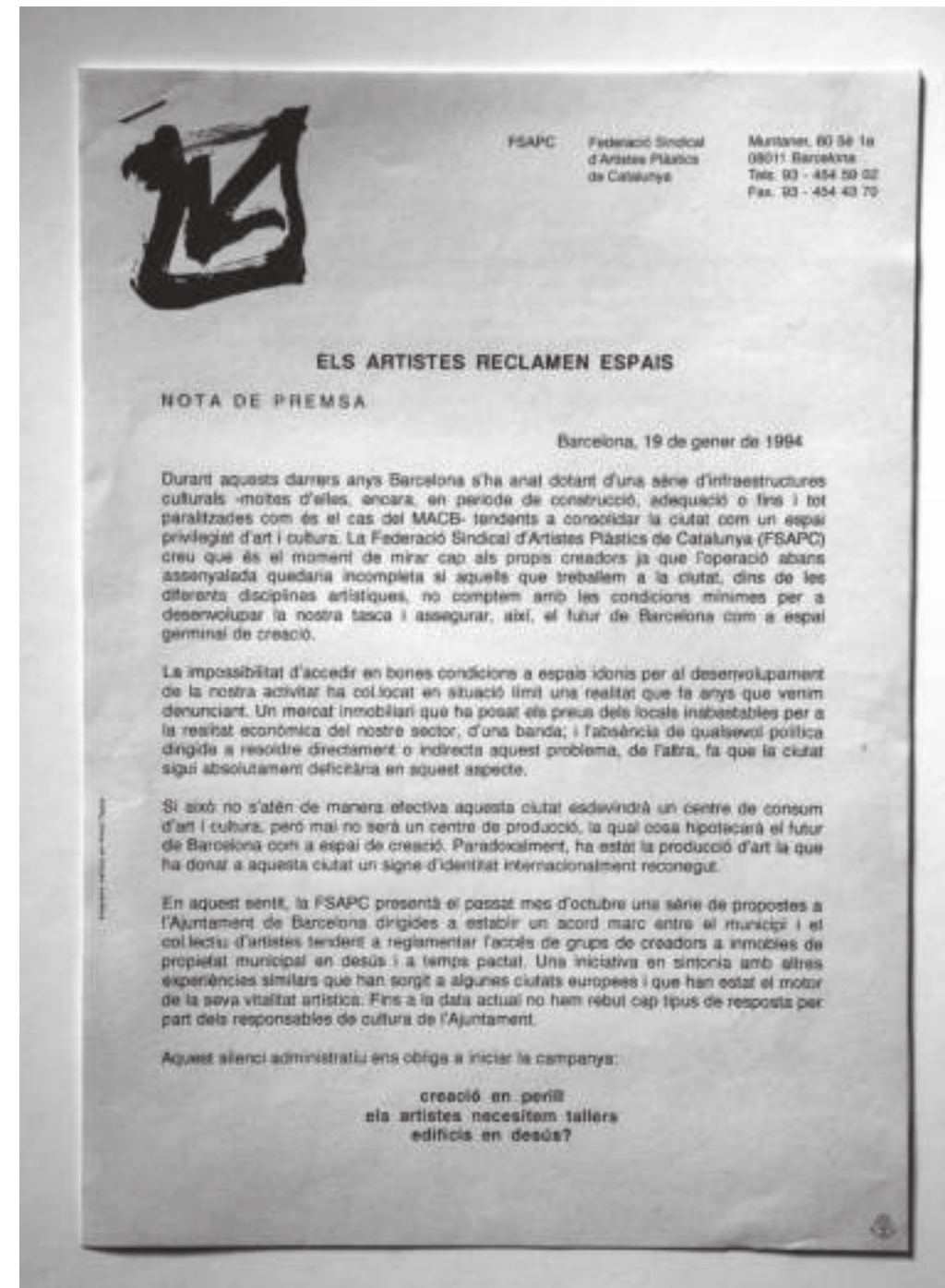


de forma prioritària línies d'aprenentatge i de trobada. A diferència d'aquest, Hangar és un centre autogestionat per la comunitat d'artistes visuals.

A mitjan 1996, gràcies a la intervenció de Jordi Colomer, l'associació entra en contacte amb el marquès de Santa Isabel, propietari de l'antiga fàbrica tèxtil situada al passatge del mateix nom al Poblenou. Federico Ricart ofereix una de les naus del recinte a l'AAVC per un lloguer lleugerament inferior al del mercat, esperant que el projecte de l'associació atregui altres inquilins relacionats amb la indústria audiovisual o la publicitat, i a canvi de la rehabilitació i adequació de l'espai. L'hangar, que rep el nom de Nau 1, té dues plantes i una superfície total de 1.800 metres quadrats. El lloguer representava un seriós obstacle que es resoldrà gràcies a la mediació d'Oriol Gual, aleshores responsable d'arts visuals de l'Ajuntament. El regidor de Cultura Ferran Mascarell obrirà una partida anual per al finançament d'Hangar. Tallers de Santa Isabel. Pep Dardanyà explica que «les despeses del projecte de rehabilitació i el lloguer van ser costejats per l'Ajuntament durant cinc anys. L'ús per part de l'AAVC es va formalitzar a través d'un conveni de col·laboració que va continuar vigent fins que l'administració va comprar l'edifici».

Abans de començar la reforma de la Nau 1 de l'aleshores passatge del marquès de Santa Isabel, l'AAVC va posar en marxa un procés de consultes. Amb les artistes plàstiques es van valorar les característiques que havien de tenir els tallers (ubicació, dimensions, il·luminació, subministraments, etc). Al problema d'accés a un espai de treball se sumaven les necessitats de qui feia vídeos (encara analògics), interactius (CD-ROM) o art a la xarxa (internet). Així, es dimensiona el projecte com a fruit del debat amb aquests col·lectius. El sorgiment de noves pràctiques comportava diferents exigències pel que fa a la producció i postproducció, com l'accés als equips i als programes i el suport de tècnics especialitzats, que implicaran noves necessitats. Gràcies a aquests processos es pren consciència de la importància creixent que tindrien les pràctiques artístiques basades en les tecnologies de la informació i la comunicació; un aspecte que

Nota de premsa de la FSAPC sobre la campanya, 1994.



es tradueix en el canvi del subtítol del centre, que va abandonar la referència al nomenclàtor per passar a denominar-se Hangar. Centre de producció d'arts visuals i multimèdia.

L'arquitecte Mirko Meyetta s'encarregaria del primer projecte de rehabilitació de l'espai. La planta superior es va reservar exclusivament als tallers. A la planta baixa es van instal·lar un plató en forma de creu, un espai per acollir equips tecnològics, les oficines de gestió i la seu de l'AAVC. També es va preveure un sistema de guies a tot el perímetre de la planta baixa per cablejar i assegurar el subministrament de XDSI (antecedent de l'actual ADSL).

Comptar amb espais propis permetia elaborar un programa de residències d'artistes i col·lectius locals, però també d'intercanvis amb centres d'altres contextos. El programa es va posar en marxa gràcies a l'experiència de les associades de l'AAVC. El primer conveni es va establir amb Kaus Australis, un espai gestionat per artistes a Rotterdam on Yamandú Canosa havia fet una estada. Les relacions del col·lectiu OVNI amb els seus col·laboradors marsellesos de Fearless, residents a l'École des Beaux Arts, va facilitar l'organització d'una beca d'intercanvi de videoartistes. Jeffrey Swartz, crític canadenc establert a Barcelona, va facilitar un acord amb els col·lectius Triangle France i Astérides, ubicats a la Friche de La Belle de Mai a Marsella. Finalment, Canosa va negociar amb el PS1, Contemporary Art Center a Nova York, perquè Hangar fos reconegut com a soci de programa internacional d'estudis.

### La creació de contenidors municipals

A Barcelona s'havien anat creant espais de difusió d'envergadura durant la dècada anterior al naixement d'Hangar. La Virreina, convertida en seu de la regidoria de Cultura el 1986, actualment ICUB, començarà a programar exposicions tot seguit. Poc després, el 1988, al Centre d'Art Santa Mònica farà la seva primera mostra; i el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) neix oficialment al mateix temps que la Fundació Tàpies obre les portes, el 1990. El Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) començava el seu camí el 1994 i el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) s'inaugurava el 1995.

Aquests museus, centres d'art i fundacions, juntament amb els que vindran després, contribuiran als processos de gentrificació de la ciutat, és a dir, a la modificació de la composició social dels barris en els quals s'emplacen. La situació no ha estat diferent a la resta de l'Estat espanyol, on les institucions dedicades a l'art contemporani, elements clau per a la regeneració d'entorns urbans, han crescut vertiginosament en els últims trenta anys. Aquest impuls ha anat acompanyat de la creixent conceptualització de les pràctiques artístiques com a indústria per part de les administracions públiques. La construcció d'equipaments

**Tallers i centre de recursos per a artistes visuals**

**HANGAR**  
Tallers de Santa Isabel

L'HANGAR és un nou servei de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) que té per objectiu cobrir les exigències de producció que se li planteja a l'artista visual. La més important de la manca d'espais de creació digna i a l'abast de la capacitat econòmica de la majoria dels artistes. El primer servei, doncs, consisteix a oferir tallers a preus més baixos que els del mercat immobiliari. Però més enllà d'una problemàtica d'espai, els processos creatius contemporanis presenten altres necessitats. La complexitat de producció per a les alternatius a l'indústria de recursos i suport molt variats, la utilització de les noves tecnologies multimèdia o l'aparició de processos artístics que impliquen o es difonen a través de les xarxes digitals - entre altres - requereixen un suport tècnic i logístic que el taller i el tallerista no podrien proporcionar. És per això que Hangar ofereix un servei de producció i gestió d'obres d'art a través de tallers i centres residencials a Barcelona o al nostre país veí, d'Europa veïna, i al voltant del món, amb la intenció de facilitar la producció i la difusió internacional dels creadors catalans.

L'HANGAR ocupa un edifici de dues plantes amb una superfície de 1.800 m<sup>2</sup> situat al Poblenou de Barcelona, en una zona que, per les seves característiques patrimonials i la seva proximitat amb el centre, està configurant-se com un nou nucli artístic.

**PER A MÉS INFORMACIÓ:**  
AAVC, Associació d'Artistes Visuals de Catalunya  
Poblenou del Marquès de 112, 08018, 08018 Barcelona  
Telèfon: 93 491 90 40

**AAVC**

**Lloguer d'espais:**  
Taller de fusteria  
Taller de metal·lúria  
Sala de muntatge de peces  
Plató de fotografia i vídeo  
Taller d'infografia

**El Centre de Recursos**  
Banc de dades sobre producció  
Banc de dades internacional sobre tallers i centres residencials per a artistes visuals

amb el patrocinio de:  
Ajuntament de Barcelona  
Ajuntament de Catalunya  
Ajuntament de l'Eixample

amb el patrocinio de:  
Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura  
MINISTERI DE EDUCACIÓN I CIÈNCIES



culturals com el MACBA o el CCCB són paradigmàtics, sense anar més lluny, del canvi experimentat pel Raval, conegut fins no fa gaire com el «barri Xino».

A les grans infraestructures que en aquells anys configuraran el panorama de centres expositius s'hi sumava la degana Fundació Joan Miró (1975), el Centre Cultural de la Fundació La Caixa a la Casa-Palau Macaya (1979-2002) —embrió dels actuals CaixaForum—, i també els espais que es dedicaven a les pràctiques de les artistes joves, com Metrònom (1980-2006), la sala d'exposicions de la Fundació La Caixa (1981-2008) —posteriorment Sala Montcada—, La Capella (1994), L'Artesà de Gràcia (1985), o l'Espai 10 (1975) i l'Espai 13 (1989) de la Fundació Joan Miró. El mapa dels espais de difusió s'havia anat completant, però la demanda d'infraestructures de suport a la producció no estava coberta. Des de l'AAVC s'argumentava que «al sistema li fallava la base, la pedrera», que calia un *artist run* que cobrís les necessitats i demandes de les artistes més joves.

En aquest context, una dècada després de l'obertura d'Hangar, les anomenades «fàbriques de creació» vindran a completar el mapa d'equipaments destinats a les arts, procés iniciat amb els museus i els centres d'art a Barcelona. Els projectes del programa Fàbriques de Creació es convertiran en l'objecte de les polítiques culturals que ordenen la cultura des de l'administració. En els últims anys s'han creat espais de característiques semblants per tot l'Estat espanyol: la Laboral (Gijón, 2007), l'Alhóndiga (Bilbao, 2010), Matadero (Madrid, 2011), Tabakalera (Donostia, 2015). En el nostre context es poden esmentar, entre d'altres, L'Estruch (Sabadell, 1995), Roca Umbert (Granollers, 2003) o el malaguanyat Can Xalant (Mataró, 2005-2012).

## Línies programàtiques de les direccions d'Hangar, militàncies i recursos

### 1997-2001: Les arts multimèdia i el net.art

Sota la direcció de Florenci Guntín els tres pilars fonamentals seran el lloguer d'espais a preu subvencionat, un programa d'intercanvi amb centres similars i el foment de l'ús de noves tecnologies en la producció artística.

Els medialabs, que simbolitzaven el pas de l'acció individual a la col·lectiva, van començar a ser fonamentals a finals de segle. El terme fa referència a un espai o laboratori amb activitats i produccions que poden situar-se entre l'activisme social, la producció artística o l'alfabetització ciutadana en les noves tecnologies, i on es treballa de manera col·lectiva i interdisciplinària.<sup>44</sup> A l'Estat espanyol, Arteleku, MIDECIANT, Laboratorio de Luz o el mateix Hangar faran intents per

[44] Caerols i Escribano (2009).

desenvolupar un medialab que es concreten amb sorts desiguals. Amb la plataforma Kònic thtr com a resident, Hangar es reforça en la producció i la postproducció de projectes multimèdia, cosa que provoca una revisió del projecte i la creació d'un primer medialab. Rosa Sánchez, integrant de Kònic thtr, recorda que van conviure amb altres col·lectius. «La nostra línia estava vinculada al multimèdia, amb projectes interactius i dispositius tecnològics. Pel centre van passar altres col·lectius com Innothna o NODA». Alain Baumann, l'altra meitat de Kònic, concreta que la idea del medialab «no va ser nostra, però sí que la vam defensar davant la Comissió Executiva de l'AAVC». Àlex Posada assenyala que malgrat l'impuls que va suposar Kònic thtr «el col·lectiu treballava en els seus projectes de portes endins, és a dir, de manera diferent de com posteriorment es van abordar i es van entendre els laboratoris des d'Hangar». Un dels objectius d'aquest laboratori serà contribuir a l'autonomia de l'artista en la producció del seu treball. En aquest sentit es programen diversos seminaris de formació en tècniques d'edició i programació per a la producció de peces multimèdia basats en el diàleg entre l'art, la ciència i la tecnologia, dels quals van sorgir col·lectius com Platoniq.

Paral·lelament, el 1998, s'inicia una experiència pionera en l'àmbit de les arts digitals amb la creació d'un arxiu de net.art. El germen serà un seminari d'introducció al mitjà impartit aquell any a Hangar per Ricardo Echevarría i José Luis Brea, fundadors del portal d'Aleph (1997-2002), un repositori de projectes i biblioteca en línia. D'aquesta manera, l'any 2000 es posa en marxa un comitè sobre aquestes pràctiques a Hangar, la comissió de net.art, de la qual formaran part Antoni Abad, Daniel Julià, Ariadna Mas, Roc Parés, Florenci Guntín i Laia González. Aquesta comissió redacta el projecte de creació de [www.hamaca.org](http://www.hamaca.org), una plataforma dedicada a la producció, difusió, crítica i debat d'art a la xarxa. Amb Echevarría com a responsable de net.art a Hangar, l'AAVC proposa una aliança a alguns centres i museus d'art —Fundació Tàpies, MACBA, Fundació Joan Miró i Centre d'Art La Panera— per començar, en paraules de Guntín, «un programa de finançament de projectes que passarien a les seves respectives col·leccions. Al tractar-se de peces en línia era relativament senzill, només havien d'allotjar-les en el seu servidor. La iniciativa es va anomenar Hamaca, pel que té de xarxa suspesa. L'única institució que va arribar a aportar-hi recursos, 6.000 euros, va ser al Centre d'Art La Panera, dirigit per Glòria Picazo. Amb aquests fons i una aportació per part d'Hangar es va finançar el primer projecte de net.art d'Hamaca, *e-Barcelona*. Es tractava d'una pàgina web gestionada per Technologies To The People, és a dir, per Daniel García Andújar. La selecció de projectes d'aquesta xarxa es va encarregar a una comissària, Montse Badia. El desinterès de la resta d'institucions, que havien de finançar anualment una producció, va fer que Hamaca se n'anés en orris»<sup>45</sup>.

[45] Posteriorment, la distribuïdora de vídeo de l'AAVC recuperaria aquest nom.

Al llarg d'aquests anys es fan seminaris de videocreació, net.art i entorns gràfics interactius. El laboratori multimèdia d'Hangar disposa d'equips informàtics per al tractament digital de la imatge, per a la creació multimèdia i també per connectar-se a internet. El centre compta, també, amb serveis per a la producció i edició de vídeo, i posa a disposició de les artistes una alumna graduada en règim de pràctiques provinent de l'escola d'imatge i disseny Idep, una funció que anys després assumirà la videoartista Glòria Martí. L'audiovisual serà un dels serveis amb més demanda. Les aportacions de Carles Ametller, Maite Ninou, La 12 Visual, Toni Serra, Núria Canal o Joan Leandre permetran equipar el centre amb els recursos de producció necessaris per a aquest tipus d'expressions.

Gràcies a la triennial Barcelona Art Report 2001 Experiències,<sup>46</sup> organitzada el 2001, Hangar aconsegueix un pressupost addicional de l'Institut de Cultura de Barcelona amb el qual organitza una sèrie d'activitats formatives que reben el nom de Made in Hangar. Guntín comenta que «es va aconseguir doblar l'aportació municipal inicial i que la meitat dels recursos estigués destinada a l'adquisició d'equips, que havien de revertir, després de l'esdeveniment, en la comunitat artística». La implicació d'Hangar en la triennial va desactivar, en una modesta però significativa mesura, l'espectacularitat d'aquest tipus de manifestacions artístiques. A un programa bàsicament dedicat a les mostres, es van incorporar tallers d'artistes de reconegut prestigi, com Allan Sekula, Krzysztof Wodiczko, Natalie Boockin, Marc Pataut o VUC Cosic. Durant quatre mesos es van fer tallers i presentacions relacionats amb les noves tecnologies i amb les possibilitats d'aplicació social de la creació artística. Paradoxalment, un esdeveniment percebut com un aparador efímer que consumia recursos de l'activitat cultural ordinària, va ser el detonant per a l'ampliació del patrimoni en infraestructures tecnològiques d'Hangar.

Hangar ofereix programes de beques d'intercanvi amb Kaus Australis (Rotterdam), Astérides i Triangle France (Marsella), Fondazione Pistoletto (Biella), Fonca-Cenart (Mèxic DF) i PS1 (Nova York). Joana Cervià, responsable de l'administració i les residències, serà l'encarregada d'aquests programes d'intercanvi internacionals.

L'estudi Vasava serà l'encarregat de la comunicació gràfica i el primer portal d'Hangar, que anirà ampliant les seves funcionalitats durant aquest període.

## Recursos

Hangar inicia el seu camí el 1997 amb 26.320.357 pessetes. Els costos de la reforma de la Nau 1, realitzada l'any anterior, van anar a càrrec de l'Ajuntament i

[46] Esdeveniment dissenyat amb la vocació d'assumir i definir el compromís de la ciutat de Barcelona amb l'art contemporani a través d'un gran esdeveniment on confluïssin les institucions en actiu.

van ascendir aproximadament a 11 milions de pessetes. L'any 2000 els ingressos ascendeixen a 49.324.000 pessetes. Les fonts de finançament provenen fonamentalment de les arques públiques. Els fons propis suposen un 17% de la partida total.

Les subvencions de les administracions públiques provindran principalment del consistori. La Generalitat de Catalunya se centrarà en polítiques de normalització especialment vinculades als aspectes lingüístics, lligant indissolublement llengua catalana, identitat i cultura. Aquesta preeminència de la llengua portarà a la implementació de polítiques de suport a la publicació de llibres en català, la instauració de premis institucionals i literaris, la creació de Catalunya Ràdio i Televisió de Catalunya, els ajuts al teatre i al cinema, la promoció de la música catalana o la creació del Museu d'Història de Catalunya, mentre que es desatendran els sectors les pràctiques dels quals no tinguin aquest aspecte com a definitori.

L'any 2000 es crea l'Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC)<sup>47</sup> per impulsar el sector econòmic relacionat amb el món de la cultura, a través de beques, ajuts i subvencions tant a la producció com a la difusió de projectes d'arrel catalana o fets a Catalunya. La cultura ha de demostrar la seva utilitat en el desenvolupament econòmic i social i es converteix en un element del sistema de producció, entenent-se com a part dels processos d'acumulació de béns. L'impuls a la indústria cultural en resposta a determinats col·lectius professionals, però, no reverteix en el conjunt de la ciutadania, fet que comporta una pèrdua del valor públic d'aquestes polítiques culturals. L'aposta per les indústries culturals, d'altra banda, és una aposta per la creació al servei exclusivament del seu valor econòmic, de manera que qualsevol experimentació o investigació que no acaba formalitzant-se sota aquesta lògica no té interès i, per tant, no és susceptible de reconeixement per part de l'administració.

## Militàncies

Dos anys després de la inauguració del centre s'anuncia el projecte del Districte 22@. Conscients de la funció de reclam que iniciatives com Palo Alto o el mateix Hangar tindran en les transformacions que s'anuncien per al barri, s'estrengen els vincles amb l'Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou amb l'objectiu de tractar un problema comú: la diversitat al barri. Es reclama que el nou Poblenou ha de comptar també amb les joves, les persones amb rendes baixes o les artistes emergents. El moviment veïnal veurà en les artistes un aliat davant del projecte de convertir el districte en un monocultiu d'oficines i seus d'empreses

[47] El 2012 l'ICIC amplia les seves competències i passa a anomenar-se Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC).

tecnològiques. Guntín recorda que «a les assemblees de veïns es parlava del sòl d'oficines que s'oferiria, de l'edificació de nous habitatges d'alt estànding, i de com això canviaria la composició social de barri, compost per una població envellida d'extreballadors del tèxtil. El projecte del 22@ va ser percebut com una agressió per part del moviment veïnal. Per part de l'Ajuntament i la societat impulsora del 22@ no hi va haver cap consulta, negociació o recerca d'un consens. A partir d'aquí van començar la demolició de les antigues fàbriques i a aixecar edificis. L'entorn actual d'Hangar no té res a veure amb el de l'any 1997, envoltat de camps i ruïnes industrials». L'aposta de les entitats veïnals per un ecosistema divers es va traduir en el seu suport al frustrat projecte d'una segona seu d'Hangar a la fàbrica de Can Saladrigas.

### **2002-2005: La visibilitat dels processos de producció**

El programa amb què Hangar es va sumar a les activitats de la triennial Barcelona Art Report coincideixen amb el relleu en la direcció de Manuel Olveira (2002-2005). Amb Olveira el centre comença a consolidar gradualment un model propi de producció i difusió. Durant aquest període s'amplia la xarxa d'intercanvis amb altres espais dedicats a la producció i s'aconsegueixen un reconeixement i una visibilitat d'Hangar tant en l'àmbit local com en l'internacional.

Malgrat que la funció d'Hangar es concentra en els processos de creació, durant aquesta etapa es considera que les estratègies de visibilitat són inseparables d'aquests i que s'han de potenciar. D'aquesta manera, s'organitzen activitats, a fora i a dins del centre, amb l'objectiu de confrontar les produccions artístiques amb el públic, especialment el vinculat professionalment al món de la cultura. El projecte més emblemàtic en aquest període serà Processos Oberts (P\_O\_), esmentat més amunt. L'adhesió de la ciutat de Terrassa al Fòrum Universal de les Cultures de 2004 comporta un augment de les partides locals per a cultura. Des de l'àrea d'arts visuals es demana a Manuel Olveira una proposta que contribueixi a l'esdeveniment. El resultat és un projecte de recerca de set mesos de durada, en el qual col·labora Hangar, sobre els processos productius en art. P\_O\_ es configura com un marc en què el treball en si i la seva inserció en un context es contraposen al pes excessiu de l'objecte final i de l'exhibició. L'interès que desperta en certs sectors porta a una segona edició de característiques similars.

La tornada a la normalitat pressupostària després de la triennial de Barcelona imposa una reducció dels tallers i seminaris, de manera que l'any 2002, per exemple, únicament s'organitza un taller relacionat amb la filosofia del codi obert. A càrrec de Daniel García Andújar, aquesta activitat es concreta en la creació d'un espai de treball de software lliure denominat El Taller, l'equipament del qual és cedit en part per la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Aquest mateix any es posen en marxa les beques de producció, destinades en un principi a fomentar

la creació videogràfica. Els centres associats a les beques d'intercanvi muten: el 2003 s'incorpora Follet (Rotterdam) i dos anys més tard Axenéo 7 (Quebec) i Eyebeam (Nova York). Més enllà de les beques d'intercanvi, apareixen el programa de beques de residència a l'estranger (2003), que es concreta amb un primer acord amb La Source du Lion (Casablanca), i el programa de residències per a comunitats autònomes (2002), que no perdura. Més tard, el 2005, es fan els primers passos d'una línia per donar suport a projectes editorials en paper i en línia d'artistes que queda truncada en marxar Manuel Olveira. El precedent és el llibre *Fèlix Bermeu, vida soterrada*, escrit per Paco Cao en resposta a la invitació a participar als P\_O\_. La novel·la parla de la vida d'un autor inexistent fonamentada en una investigació històrica duta a terme a la ciutat de Terrassa. La publicació rebrà el premi de la Fundació Espais d'Art Contemporani, de Girona, en la modalitat de treball publicat i/o realitzat el 2005.

L'any 2004 es fan canvis en el portal web del centre, de manera que es dona prioritat als continguts per sobre dels aspectes gràfics i s'aposta per l'ús del software lliure en la seva programació. La nova imatge d'Hangar és dissenyada per Base Design Studio.

### **Recursos**

L'any 2002 Hangar compta amb un pressupost d'uns 318.000 euros, dels quals la meitat és aportada per l'Institut de Cultura de Barcelona, un 20% per la Generalitat de Catalunya, un 7% prové d'ingressos propis obtinguts pels serveis prestats a artistes i la resta prové d'ajuts d'altres entitats públiques.<sup>48</sup>

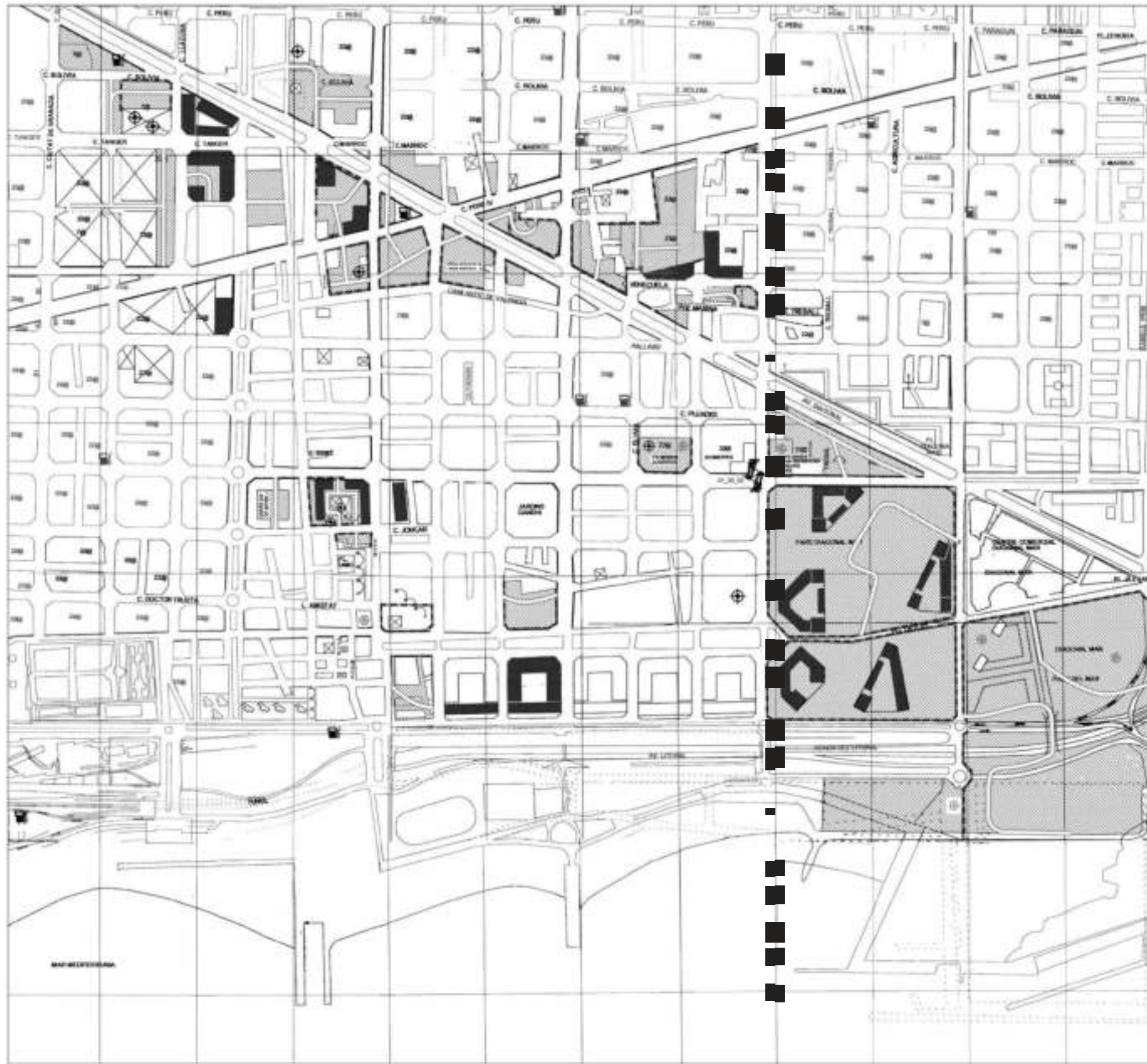
### **Militàncies**

El centre segueix mantenint el seu vincle amb el moviment veïnal. En aquesta etapa tenen lloc unes jornades de debat obert sobre el paper cultural, educatiu i econòmic de llegat industrial del Poblenou. Les jornades són organitzades pel Fòrum de la Ribera del Besòs, l'Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou i l'Arxiu Històric del Poblenou, i s'inscriuen en el programa «Com volem ser governats?» (2004), produït pel MACBA i dirigit per Roger Buergel.

Posteriorment, el 2005, tenen lloc un conjunt de mobilitzacions ciutadanes per preservar el recinte industrial de Can Ricart. En línia amb aquesta lluita s'organitza la jornada de portes obertes «Visquem Can Ricart», i des del mateix centre es dedica l'Hangar Obert de tardor al conjunt fabril. Amb el títol «La ciutat desitjada» s'organitza un conjunt d'activitats comissariades per l'arquitecta Zaida Muixí.

[48] Torres (2002).





# >> POBLE NOW <<

Mapa de orientació per territori en transformació

1ª edició: 24 de maig del 2002  
 segles les dades de exploració efectuades  
 entre Agost del 2001 i Maig del 2002

- | element / símbol: | significat:                    |
|-------------------|--------------------------------|
|                   | zones despejadas               |
|                   | edificis reconstruïts          |
|                   | edificis trencats              |
|                   | voltes / límits de zones       |
|                   | zones en vigilància            |
|                   | accés a les zones restringides |
|                   | passadís i travessia suspesa   |
|                   | estacions                      |
|                   | límits                         |
|                   | voltes                         |
|                   | aparcament                     |
|                   | corredors                      |
|                   | bolques                        |



*Poble Now!*, exploracions del col·lectiu RotoR (Vahida Ramujkic i Laia Sadurni) pel Poble Nou en procés de reurbanització, 2002. Ramujkic era resident d'Hangar.



*Un safari de aventura por el Poble Nou pasando por las zonas más inhóspitas de la nueva Barcelona:*

*recorremos las ruinas de la antigua civilización industrial a través de los senderos inexplorados.*

*descubrimos las señales rupestres de los pueblos aborígenes en los muros que zanján las zonas despejadas.*

*exploramos la franja del litoral hasta los límites marítimos para desde allí entrar a la zona desértica del Fórum y vivir la experiencia única de atravesar su terreno más salvaje.*

*entramos en el parque nacional Diagonal Mar, una de las reservas artificiales más exóticas del continente.*

*tras cruzar la frontera con St. Adrià llegaremos a las milíone aguas del Besòs ...*



**EQUIPO DE SAFARI**  
*¿Qué llevar en su expedición?*

**Vestido:**  
*Ropa cómoda y en colores sutiles (khakís, beige ...)  
Calzado adecuado para caminar  
Sombrero*

**Equipo:**  
*Plano de la zona  
Libreta & lápiz (para apuntes)  
Cámara & film  
Prismáticos  
Herramientas*

*grupo máximo: 10 personas  
salidas & inscripciones:  
[www.dustkeeper.org/safari\\_poblenow.htm](http://www.dustkeeper.org/safari_poblenow.htm)  
en Can Felipo*



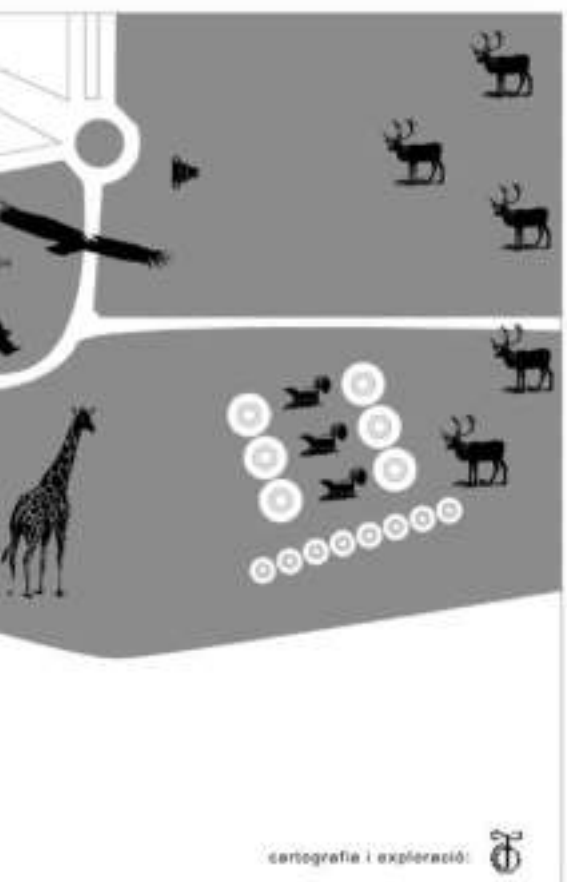


**Poble Nou Safari Co.**

2<sup>a</sup> edició del mapa en transformació  
21 de Novembre del 2002

	zona de gestió		zona temporal
	zona cultiva		zona de gestió
	zona de vegetació		zona de gestió
	zona forestal		zona de gestió
	zona de gestió		zona de gestió
	zona de gestió		zona de gestió
	zona de gestió		zona de gestió
	zona de gestió		zona de gestió
	zona de gestió		zona de gestió

ESCALA 1:1







## 2005-2009: Comunitats i codi lliure

El relleu de Pedro Soler suposa un impuls a l'objectiu d'Hangar de facilitar eines a les artistes que els permetin la realització del seu treball, així com una significativa obertura al context de la ciutat. El centre amplia i enforteix els seus vincles amb l'entorn més proper, específicament amb les associacions veïnals i les artistes dels tallers que resisteixen al Poblenou, i incrementa el nombre de coproduccions amb centres de difusió municipals. El més significatiu és, com assenyala Soler, que s'aconsegueix «**crear un ecosistema que implica des d'activismes entorn de l'espai urbà fins a col·lectius queer-feministes, comunitats de software lliure o col·lectius interessats en la música experimental**». Hangar comença a poblar-se de comunitats que de vegades es consoliden com a grups d'investigació i pràctiques vinculades a les possibilitats de les eines lliures (Pure Data, Arduino, Processing), però també al feminisme i la postpornografia (Radio Paca, Girlswholikeporno, Minipimer TV, la Muestra Marrana). Cal recordar que Pedro Soler està estretament relacionat amb Riereta.net.<sup>49</sup> Soler explica que va posar el focus en donar suport a les «**sinergies que des de les comunitats donaven lloc a processos col·lectius. La nostra responsabilitat no era activar o crear col·lectius sinó més aviat generar un context propici per a la seva emergència. Hi havia un enfocament més permacultural que productiu, és a dir, ens vam concentrar a disposar d'un sòl saludable on poguessin néixer belles plantes que s'interrelacionessin entre elles i tinguessin collites boniques. Calia que tinguéssim cura de la terra i aportar els inputs necessaris. Crear els contextos de manera que en caure pel vent les llavors de calendula, poguessin créixer feliçment. Així, les propostes anaven arribant i el seu arrelament depenia de la capacitat dels mateixos usuaris per articular-se, de la seva energia i els seus desitjos**».

La pèrdua de puixança del terme *multimèdia*, juntament amb les jornades de debat «Repensar Hangar» i la malaguanyada invitació de l'Ajuntament de Granollers a participar en el projecte Roca Umbert Fàbrica de les Arts, faran que Hangar acoti l'epígraf utilitzat: de «Centre de Producció d'Arts Visuals i Multimèdia»<sup>50</sup> es passa a «Centre de Producció d'Arts Visuals».

L'any 2006 es realitza la migració a GNU/Linux i a Ubuntu com a sistema operatiu base en tots els ordinadors de les oficines d'Hangar. El software lliure passa a estar present en cadascuna de les àrees del centre de producció, des dels espais administratius fins als processos de creació de les artistes. Pedro Soler relata que «**aquests canvis van suscitar certes reticències inicialment en**

[49] Callén (2011).

[50] «Ja no hi ha centre, i s'estableix un programa. Un Hangar/Programa que s'ordena des de les possibilitats que ofereixen els edificis i els contextos». Hangar (2005: 5).

una part de la comunitat artística i les institucions, però es tenia la convicció que com a entitat amb vocació comunitària i finançada públicament Hangar havia de fomentar l'ús d'eines lliures».

El Medialab d'Hangar, que compta amb els serveis de vídeo i imatge digital, incorpora un laboratori d'interacció de codi obert aquell mateix any 2006. Dirigit per Àlex Posada, enginyer i creador digital especialitzat en comunicació interactiva i art electrònic, completen l'equip Lluís Gómez Bigordà, especialista i responsable del laboratori de software lliure, i Miguel Ángel de Heras, en aquell moment becari. D'aquesta manera, el centre fa una aposta per la potencialitat d'aquestes eines i s'implica en el desenvolupament de hardware a mida per a projectes artístics des d'un compromís amb el hardware i el software lliures. Una de les primeres accions del laboratori és la programació de tallers que seran clau per activar grups locals i comunitats basades en aquestes eines. Hans Christoph Steiner, Ben Fry i Casey Reas, David Cuartielles i Zachary Lieberman, residents a Hangar, realitzaran trobades en què es col·labora puntualment amb Medialab Prado sobre Pure Data, Processing, Arduino i openFrameworks respectivament. Entorn d'aquestes trobades s'aglutinaran persones interessades en les tecnologies de codi obert, més enllà de l'àmbit estricte de la producció artística. A partir d'aquestes comunitats en creixement comencen les cites dels Dijous Oberts.<sup>51</sup> Àlex Posada assenyala que «**quan va tancar Riereta, Hangar va esdevenir el centre de reunió de tota la comunitat que s'aglutinava entorn de l'open source**». Des del laboratori es desenvolupen, a més, una sèrie d'eines lliures de drets, que es posen a disposició dels projectes artístics, i s'empren una significativa tasca en el camp de la formació a través dels grups de treball setmanals. En consonància amb aquesta filosofia, durant un temps es promou el registre de l'escriptura de codi amb la qual es desenvolupa el software lliure, és a dir, la documentació. Posada opina que «**gràcies a les residències d'artistes internacionals Hangar es va convertir en un lloc clau. Ni a Barcelona ni a l'Estat espanyol hi havia un lloc així. El concepte de Pedro era trencador, estava més a prop dels medialabs que hi havia als Estats Units, com el MIT, o a Holanda, com el V2**». Hangar adquireix un servidor propi el 2006. El canvi és substancial perquè, d'una banda, permet que els tècnics del centre puguin gestionar de manera autònoma els correus electrònics o les webs i, de l'altra, possibilita oferir serveis d'internet a tercers (artistes, col·lectius culturals, associacions). En aquells moments s'hi allotgen portals com el de la plataforma Salvem Can Ricart, la web de Xarxaprod o la de Minipimer TV (un laboratori experimental de vídeo per internet en temps real fet amb software lliure). Aquell mateix any es

[51] Un espai de cocreació, desenvolupament individual i col·lectiu i democratització de les eines, per construir comunitats transversals de coneixement entorn de les tecnologies de codi obert.

comença a experimentar amb la distribució de vídeo a la xarxa, que permetrà que Hangar disposi d'un sistema de difusió i publicació propi basat completament en software lliure. Raffaello Manacorda, administrador de sistemes de xarxes i servidors, tindrà un paper crucial en aquests nous serveis.

A través de la creació de noves eines digitals, la concepció de nous usos d'aquestes i la seva apropiació, domesticació i democratització, es van generar, com assenyala Pedro Soler, «**espais de relació amb les comunitats d'usuaris o visitants a les quals es va obrir Hangar. Aquesta obertura al context de la ciutat va propiciar que Hangar fos apreciat tant pels punkies de Vallcarca com pel representant polític de l'ICUB**».

Una de les comunitats a què Hangar es va obrir en aquells moments va ser guifi.net, que va arrencar el 2004 com un projecte tecnològic de telecomunicacions a la comarca d'Osona, per resoldre les dificultats d'accés a internet de banda ampla en zones rurals a causa de la manca d'interès dels operadors tradicionals a oferir serveis. A través de radioenllaços i amb l'autoorganització dels veïns, que voluntàriament van desplegar la xarxa, van interconnectar diversos punts geogràfics per poder donar accés a internet a habitatges, oficines, granges, edificis públics, etc. La xarxa ha tingut un desenvolupament exponencial al llarg d'aquests anys, fins a convertir-se en la primera fundació de telecomunicacions sense ànim de lucre a l'Estat espanyol.

Des del 2007 hi ha un súper node de guifi.net a Hangar, des d'on l'operadora eXO, que forma part de guifi.net, proporciona sortida directa a internet via wifi o via cable. Al centre, relata Matteo Zappa, «**hi ha una sèrie d'antenes que reparteixen la xarxa entre les usuàries de la plaça d'Hangar i els veïns que puguin o es vulguin connectar. Tenim una rèplica de servidors de la Fundació guifi.net i una rèplica de servidors de l'eXO, és a dir, som un punt d'intercanvi entre tres xarxes: la xarxa sense fil de guifi.net, la xarxa de fibra de guifi.net i la nostra xarxa interior, que és una xarxa mitjana. D'altra banda, el centre compra connectivitat a la fundació perquè creiem que és una bona manera de donar-li suport**».

Un cop al mes es fan reunions locals de guifi.net a Hangar, denominades guifilabs. Aquestes sessions estan destinades a adquirir coneixements i a intercanviar experiències relacionades amb la xarxa o les tecnologies de la comunicació en general. Els guifilabs també serveixen de punt de trobada entre persones que acaben d'arribar i persones més expertes i actives, i estan oberts a qualsevol.

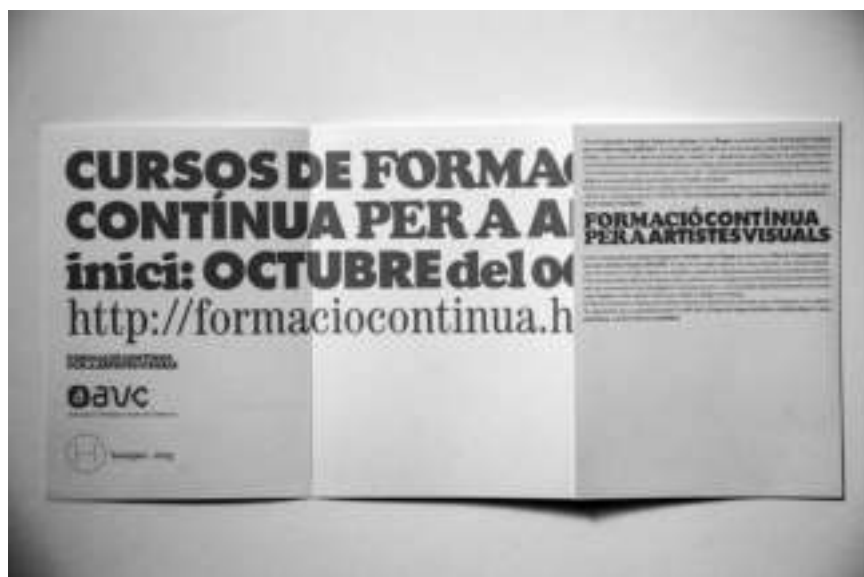
Pedro Soler comenta que el seu programa «**no va estar orientat a una política d'aliances i partenariats a nivell nacional sinó a incidir en el context català mitjançant el suport a la creació de Xarxaprod. Es va realitzar un esforç considerable per fer un front polític comú de pressió, però també per comptar amb una ajuda interna que va proporcionar Hangar. Es va desenvolupar**

**una aplicació en línia per donar accés als recursos dels espais de producció mitjançant la coordinació, alhora tècnica i sociopolítica. Xarxaprod es materialitza en el moment en què hi ha un context favorable per a aquest tipus de projectes. Em refereixo al fet que el treball polític previ amb la Generalitat dona els seus fruits quan l'administració pren consciència que la xarxa és necessària per al progrés de les bases**». En el document de bones pràctiques de la xarxa d'espais de producció d'arts visuals de Catalunya s'especificava la importància de definir i tenir en compte l'entorn on es treballa, ja que hi ha una consciència clara de la funció pública d'aquest tipus de centres.

Amb l'objectiu de donar resposta a les necessitats formatives relatives a la professionalització, l'AAVC inicia un programa de formació contínua el 2006. Desenvolupat principalment a Hangar, els seminaris aniran des de les bones pràctiques a la contractació. Clara Piazuolo, coordinadora del programa i posterior responsable de l'àrea de transferència de coneixements, assenyala que els cursos «**estaven enfocats a habilitats que no s'ensenyaven a Belles Arts i que no tenien tant a veure amb la creativitat com amb aptituds empresarials. S'aprenia com fer una factura, com presentar un dossier o un projecte, a entendre quin era el mapa de les institucions culturals i dels agents, a identificar els comissaris i relacionar-s'hi. Hi havia un mapa del sector i es mostrava com introduir-s'hi i emprendre una carrera artística**». Aquestes càpsules se centraran en aspectes sectorials en consonància amb algunes de les noves polítiques de l'emprenedoria en cultura: gestió fiscal i econòmica (Josep Guiu), *coaching* (YProductions), comunicació de la trajectòria professional (Joan Morey) o producció (La Pinta). Piazuolo reflexiona sobre el context econòmic i polític en què sorgeix el programa: «**el discurs de les institucions culturals, dels programes europeus i dels plans estratègics dels departaments de cultura i economia era el de la cultura com a motor econòmic. L'artista era susceptible de generar recerca i innovació que impulsaran l'economia, de manera que havia de ser un emprenedor. El programa de formació contínua respon clarament a aquesta idea del creador com a empresari. Amb la crisi econòmica aquesta noció es qüestiona, i l'artista passa a ser percebut més com un agent de pensament crític o disruptiu**». Més enllà d'aquesta vessant, s'oferia una segona línia centrada en qüestions de caràcter tècnic.

El servei a la producció, a càrrec de Carme Romero i amb el suport de Núria Marquès, que havia rebut l'ampul·lós nom de Central de Producció, incorpora el 2019 una assessoria gratuïta de suport a la preproducció que ofereix estudis de viabilitat tècnica i econòmica o de preparació de projecte escrit. Així mateix, Hangar coprodueix activitats de caràcter col·lectiu mitjançant la cessió d'espai físic, la difusió a través de la web i la llista de correu i equipament amb suport tècnic. Aquest programa rebrà amb Tere Badia el nom d'Aterratges. En paral·lel





Fullet dels cursos de formació contínua per a artistes visuals, 2006.

s'aprova el pla d'usos i el projecte que faran servir les arquitectes Yaiza Terré i Arantxa Manrique per a l'ampliació del centre.

En aquesta fase Hangar introdueix a les seves memòries indicadors com espais i entitats amb què ha col·laborat, usuàries, activitats, assistents a activitats, produccions, coproduccions, publicacions i llistes de distribució. El centre forma part de la xarxa europea de centres de creació Art Factories i l'any 2007, per primera vegada, s'implica en dos projectes de col·laboració internacional d'àmbit europeu, «Signs of the city» i «As\_tide Networks», que van rebre el suport econòmic del programa de cultura de la Comissió Europea.

El programa internacional de beques en residència i intercanvis compta amb els centres associats Duende (Rotterdam), Fondazione Pistoletto (Biella), FONCA-CENART (Mèxic DF), El Basilisco (Buenos Aires), Ssamzie Space (Seül), Axenéo 7 (Gatineau) i CIC (El Caire).

## Recursos

La direcció de Pedro Soler s'inicia amb la publicació d'un resum de les dades econòmiques del centre en què es detallen les partides de despeses i ingressos. L'any 2006 es tanca amb unes subvencions i patrocinis que ascendeixen a 439.000 euros, mentre que els ingressos propis seran de 34.697 euros. El Departament de Cultura de la Generalitat aporta 250.000 euros, i l'Institut de Cultura de Barcelona 154.000 euros, a més de la cessió de les naus que ocupa Hangar (el canvi de titularitat de l'espai suposarà un estalvi considerable); la resta correspon a petites aportacions del Ministeri de Cultura, la Diputació de Barcelona i el patrocini de la Fundació Banc Sabadell.

En aquest període, el gabinet Brun i Guiu assistirà un cop al mes a Hangar a fer tasques de comptabilitat. L'any 2007, segons explica Laila Agzaou, «**Pedro, per ser més autònoms, suggereix fer un programa de gestió de codi obert entre institucions culturals, que faci una comptabilitat analítica per projectes. L'encàrrec es fa a José Navarro, comptable i programador. Prèviament, per unificar-ho tot, Zentense elabora una base de dades (mailing, arxiu, artistes, contactes, etc.) i es desenvolupa el calendari de reserves dels espais. Els aspectes relacionats amb la facturació, encara que desenvolupats en un 80%, no s'arribarien a concloure**». Amb el canvi de direcció del centre la iniciativa es considera poc operativa, no transferible i poc compatible amb els sistemes comptables habituals, i s'abandona i se substitueix per Abanq, software de comptabilitat en codi obert.

Al final d'aquesta etapa, el 2009, les subvencions públiques ascendeixen a 468.000 euros i el mecenatge és de 12.000 euros. En plena crisi econòmica el pressupost general pateix una lleugera disminució de l'1,3%. Excepte el Ministeri de Cultura, la resta de finançadors públics mantenen les seves aportacions. El capítol d'ingressos propis del centre augmenta un 24% respecte de l'any anterior i suma 168.365 euros. Això permet equilibrar la pèrdua de l'aportació feta pel Ministeri de Cultura. Els ingressos totals són de 648.365 euros. Les despeses derivades del funcionament de l'òrgan de govern en concepte de dietes seran de 9.212,60 euros.

## Militàncies

La voluntat de servei públic es tradueix en aliances en l'entorn social, cultural i econòmic del centre. Es cuiden les relacions amb les plataformes cíviques, els veïns i les iniciatives de col·lectius artístics i culturals. Durant aquests anys es participa de manera molt intensa en la plataforma Salvem Can Ricart, centrada en la preservació del recinte industrial. Els dimecres les instal·lacions d'Hangar acolliran les trobades d'aquesta entitat, que aglutina una barreja singular de

col·lectius,<sup>52</sup> i que a principis del 2006 elabora un pla d'usos de reutilització de les naus patrimonials. A més d'aquestes accions, Hangar se centra en el suport als col·lectius d'artistes que estan sent expulsats del Poblenou mitjançant la difusió d'informes sobre la seva precària situació i la participació en campanyes i protestes.

## 2010-2017: L'èmfasi en la investigació

Tere Badia dirigeix Hangar durant vuit anys, període que ve determinat per les dues convocatòries consecutives en què és seleccionada pel Patronat per exercir aquest càrrec. Entenent la producció com un procés que s'estén des de la fase d'investigació o preproducció fins a la postproducció, es crea un nou paradigma amb el propòsit d'impulsar la investigació artística i generar contextos propicis per a la transmissió intersectorial de coneixements. Al mateix temps, s'estableixen noves aliances i convenis amb universitats, centres de recerca o col·lectius d'experimentació que comparteixen amb Hangar objectius, mètodes i continguts.

L'any 2010 comencen les obres d'ampliació i rehabilitació d'Hangar, la primera fase de les quals finalitza el 2012. Els nous edificis inclouen les noves oficines, un espai de *coworking*, un nou plató, una àrea equipada per a laboratoris tècnics i tecnològics, i una casa per a artistes, que contribueix a la consolidació i a la diversificació del programa de residències d'Hangar. D'altra banda, el deteriorament de la coberta de la Nau 1, que allotja els serveis i tallers d'Hangar, provocarà una inundació que fa pràcticament impossible mantenir l'activitat en aquests espais, que es tancaran; part dels residents es traslladaran a les noves naus o a equipaments en millors condicions com la Fabra i Coats. Concloues les obres d'ampliació del centre, s'haurà d'escometre la reparació de la teulada que havia quedat posposada.

Un any després de la seva entrada al centre, mentre els martells hidràulics avancen en la reforma de les naus adjacents, Badia revisa el paradigma d'Hangar, és a dir, el model i el lloc que ocupa el projecte dins el context cultural. En un procés autoinstituent, més endavant, afegeix el terme *recerca* a l'epígraf que complementa el nom actual, de manera que passa a autodenominar-se «Centre de Recerca i Producció d'Arts Visuals». Finalment, el 2014, s'inverteix l'ordre lògic de les paraules per ajustar-se a un relat històric, i passa a dir-se «Centre de Producció i Recerca d'Arts Visuals». En aquest procés de reflexió Montserrat

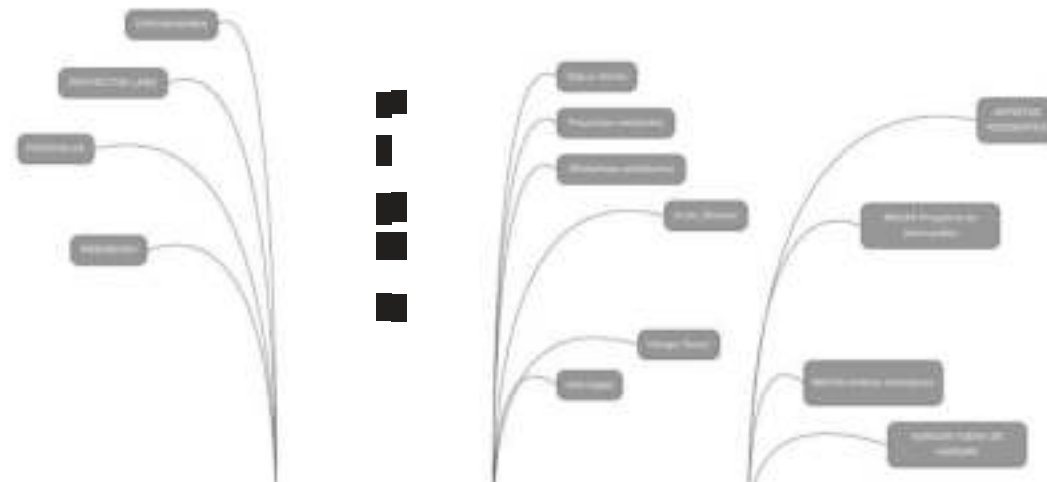
[52] Participen en la plataforma Salvem Can Ricart: artistes de Can Font, del col·lectiu La Escocesa i d'Hangar, algunes empreses del recinte, la Joventut Obrera Cristiana, el Casal Octubre, la Coordinadora contra el 22@, l'Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou, el Grup de Patrimoni i l'Arxiu Històric del Poblenou.

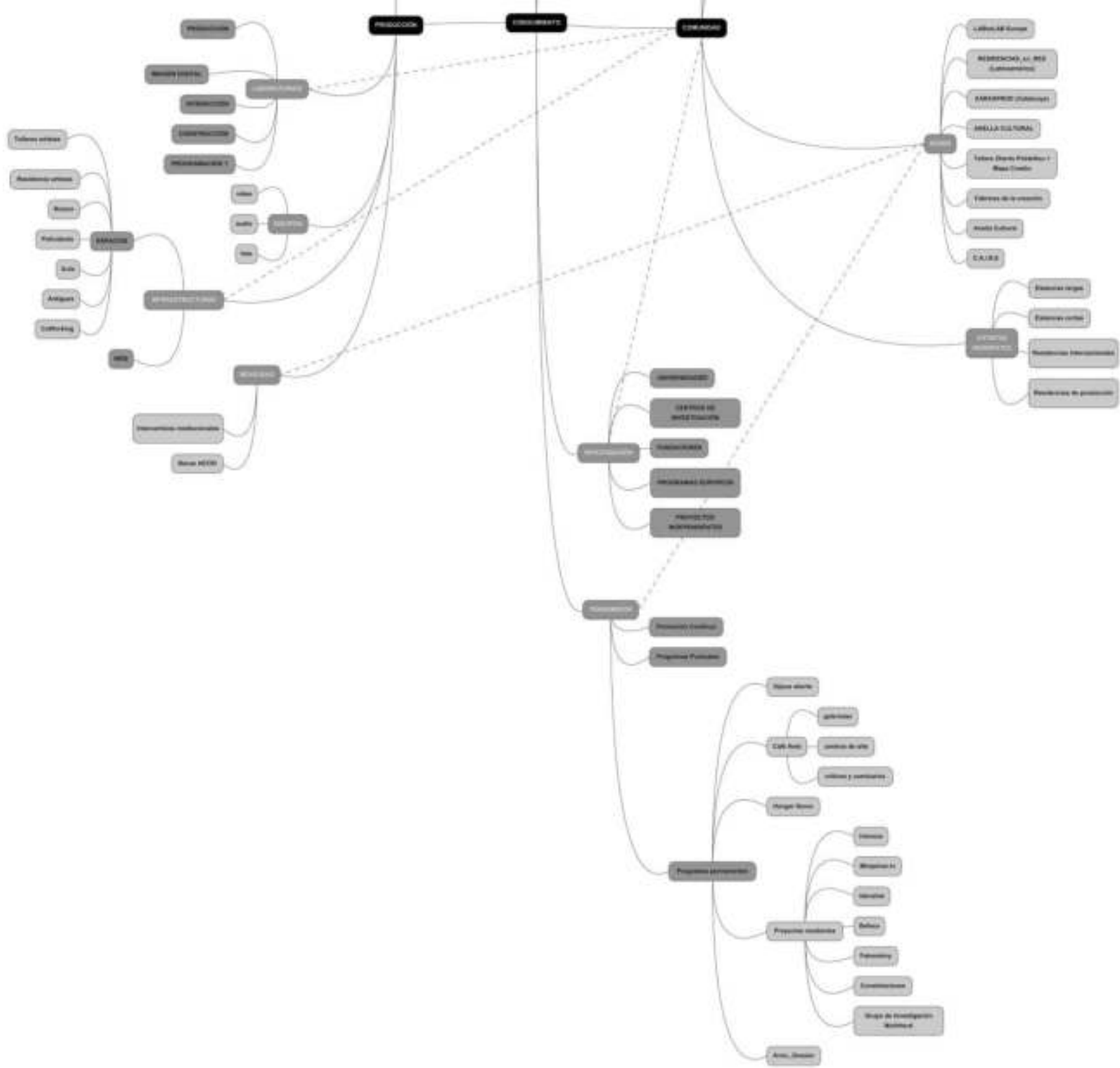
Moliner comenta que «Tere va construir una diagrama que va revelar l'invisible. Sota una copa superior les arrels d'un arbre mostraven tot allò que no es veia. Va ser la primera vegada que es detectava. Amb Pedro Soler no s'evidenciava, es vivia. Crec que en la seva etapa final va fer l'intent per treure a la llum l'invisible, que és al que la creació es dedica».

Badia aposta per reconnectar els contenidors culturals amb la base experimental i productiva de les creadores i de les seves pràctiques, i també per l'obertura d'espais d'acció fora de l'entorn endogen de les arts. Per ella, «el paper d'un centre de producció i recerca artística no és tan sols atraure cap al centre la investigació, la producció, la formació o la difusió, sinó també facilitar que aquestes tinguin lloc en qualsevol de les seves formes més sostenibles, que habitualment es fan viables a partir de moviments en xarxa. En aquest sentit les lògiques de col·laboració, de deslocalització i de complementaritat són les que s'imposen». En relació amb aquesta filosofia Tere Badia subratlla que «la idea DIY/DIWO, de coneixement compartit, i especialment les eines d'accessibilitat» han estat contribucions «disruptives per tornar a acoblar el modus operandi a Hangar», tant pel que fa als seus objectius «com a infraestructura com en la forma en què aquestes eines conversen amb les comunitats de base». El model de cultura lliure i compartida, vinculat majoritàriament a la tecnopolítica, va ajudar a generar espais comuns i a crear un sentit de pertinença, de manera que Hangar va redirigir el seu suport cap a pràctiques culturals emergents i intangibles, «no basades en productes finals exclusius sinó en el procés, l'experiment i el coneixement, i va començar a enfocar-se en altres models d'organització de recursos en defensa d'una cultura lliure i un espai públic». En aquest sentit, Matteo Zappa, administrador de sistemes a Hangar des del 2013, que prefereix definir-se a si mateix com a «mecànic de les màquines», comenta que «l'*open source*, i concretament el GNU/Linux, comporta el compromís polític de millorar el món. La informàtica és una inspiració per practicar la col·laboració entre humans. Hi ha un contracte social a Debian basat en la idea que la propietat intel·lectual no pot ser privada, de manera que qualsevol cosa que fem ha d'estar oberta a la possibilitat de ser agafada, modificada i millorada per part dels altres».

L'objectiu de la nova àrea de recerca, posada en marxa el 2010, és oferir a l'artista el context i les eines necessàries per a la seva investigació; posar en valor els processos d'investigació artística i l'artista com a investigadora; defensar l'especificitat de la forma de coneixement que proposa la recerca artística i el seu paper fonamental en el desenvolupament de la societat contemporània; donar suport a la investigació interdisciplinària entre la creació artística i altres disciplines de recerca per aconseguir una relació simètrica entre els diversos processos de creació de coneixement, i reduir la separació històrica d'àmbits disciplinaris

Gràfic rizomàtic sobre Hangar realitzat per Tere Badia.







de recerca i la bretxa comunicativa oberta entre el desenvolupament artístic i els avenços científics, socials i econòmics. Pel que fa a la producció de coneixement el centre no ofereix tant unes infraestructures com el context per al seu desenvolupament a partir de la seva xarxa de relacions amb universitats, fundacions, projectes europeus o centres d'investigació. Marta Gracia, que havia participat en el projecte Catalunya Laboratori, serà la responsable dels projectes de recerca d'Hangar des del 2011.

Hangar coopera amb projectes en curs i alhora desenvolupa projectes en col·laboració, la diferència rau en la intensitat i implicació per part del centre. Expressat en altres termes, Hangar dona suport a les investigacions d'artistes i de sòcies del món acadèmic o centres de recerca a la vegada que posa en marxa processos d'investigació conjunta. Una mostra d'això va ser el programa *Prototyp\_ome*, un col·laboratori interdisciplinari de biologia DIY/DIWO, impulsat des d'Hangar i el Parc de Recerca Biomèdica de Barcelona (PRBB) i finançat per la Fundació Daniel i Nina Carasso, en el marc del qual van tenir lloc residències com la del col·lectiu Quimera Rosa. Igualment, Hangar ha cooperat en projectes europeus com «Soft Control» (2012-2015), un programa d'àmbit europeu plantejat com una finestra on artistes, científiques i altres operadores culturals obrien els seus laboratoris i les seves línies d'investigació a un públic especialitzat i no especialitzat; o «Iterations» (2017-2020), un programa compromès amb la generació d'espais per a la col·lectivitat i la col·laboració artística en contextos digitals en xarxa liderat per Constant.

La investigació a Hangar té línies pròpies que es concreten en la recerca artística, la recerca sobre les pràctiques artístiques i la recerca interdisciplinària, a través de les quals s'aborden aspectes com l'experimentació sonora, els mitjans locatius, la robòtica, la producció cultural, el bioart, la telepresència, les polítiques de la interfície o les eines per a la investigació. La transferència de coneixements, les metodologies i els resultats dels diferents projectes que s'impulsen des del centre s'allotgen a la web *Grid\_Spinoza* ([www.gridspinoza.net](http://www.gridspinoza.net)), que és la plataforma de comunicació de l'àrea de recerca del centre amb la qual es pretén afavorir el creuament de la informació i facilitar l'accés a la documentació dels processos. Aquest portal és una mostra del compromís d'Hangar amb el desenvolupament d'eines obertes i lliures de drets que es posen a disposició de projectes, processos i comunitats de recerca artística i interdisciplinària. Aquestes eines, ja siguin teòriques o tecnològiques, responen a problemàtiques o preguntes comunes a un o diversos col·lectius i es desenvolupen amb una perspectiva col·laborativa, oberta i processual, que permet, en tot moment, la transferència del coneixement generat.

Amb l'objectiu d'assolir el reconeixement de la investigació artística com a generadora de coneixement, Hangar impulsa, el juliol del 2015, la creació del

CaiRE (Clúster d'Art i Recerca Experimental), en què participen quatre grups de recerca artística vinculats a universitats establertes a Catalunya: Digidoc (Comunicació Interactiva, UPF); DARTS (UOC); GRETA (Grup de Recerca en Estètica i Teoria de les Arts, UAB) i IMARTE (Grup de Recerca en Art, Ciència i Tecnologia, UB). Els seus membres treballen en línies de recerca conjuntes, assessoren polítiques públiques i obren canals de difusió dels processos empresos i dels seus resultats.

El seguiment i suport a Hangar de Miquel Molins, president i director del patronat de la Fundació Banc Sabadell, desembocarà el 2015 i després de diverses propostes de formats, en la creació d'una beca d'investigació amb la finalitat d'afavorir i donar suport a aquests processos. A la beca de recerca artística Fundació Banc Sabadell - Hangar hi concorren projectes que en qualsevol de les seves fases necessitin el context o els serveis del centre, i que incorporin accions mitjançant les quals s'obrin i comparteixin el coneixement del procés i el context generat. El suport d'aquesta fundació a Hangar s'origina en primer lloc amb les activitats públiques de les artistes residents: els Tallers Oberts del Poblenou i posteriorment els Paratext. La consecució —i la bona dotació econòmica— de la beca de recerca va suposar el reconeixement de la importància de la investigació en contextos informals i no acadèmics.

Si la tecnologia és un dels motors de generació de coneixement a Hangar, un marc travessat per les forces afectives o el tecnofeminisme i l'ecofeminisme, fortament impulsat per Tere Badia, el programa de transferència de coneixements, posat en marxa el 2010, serà l'entorn on compartir sabers, metodologies i resultats. Aquesta línia, coordinada per Clara Piazuolo, té el seu germen en la revisió d'aquella part del programa de formació contínua de l'AAVC que havia estat assumida per Hangar.<sup>53</sup> La transferència de coneixements diferia de la classe magistral o la conferència en tant que es donava en espais informals i, sobretot, horitzontals que permetien esquivar la figura de l'expert. Pensada com un espai no acadèmic, en un principi es tracta d'una proposta fonamentalment reactiva, és a dir, que només es programava allò que es proposava. Amb aquesta lògica es conceben els tallers Artíst2Artíst, en què una artista compartia les seves experiències i processos amb altres col·legues. Aquests *workshops* eren, d'altra banda, un mecanisme per oferir una remuneració a les artistes basada en els seus propis coneixements i no en la venda de l'obra o els drets d'autor, les dues vies més comunes. Piazuolo indica que «l'àrea de formació, a més, tenia una pota a recerca, de manera que els processos que es donaven poguessin culminar

[53] Els seminaris de caràcter professional romandran sota la responsabilitat i la gestió de l'AAVC, mentre que l'àrea tècnica i tecnològica passarà a formar part de les activitats de la Fundació Privada AAVC. L'àrea de formació contínua es transformarà en l'àrea de transferència de coneixements.

en la transferència de sabers, moltes vegades mitjançant tallers. Persones com Joana Moll, al capdavant del grup de recerca Critical Interface Politics, vinculat a Hangar des de principis del 2016, han estat liderant línies d'investigació que han desembocat en tallers. D'altra banda, es donen processos de transferència de coneixement que desborden continuament aquesta àrea, com són els Paratext o els Dijous Oberts».

Des del 2010 Hangar estarà connectat a l'Anella Cultural, un projecte que explora com la tecnologia pot ajudar a millorar l'acompliment dels objectius tradicionals d'un equipament cultural. Amb aquesta iniciativa de l'Institut de Cultura de Barcelona, la Fundació i2cat i la Xarxa de Municipis Transversal es pretén intensificar l'ús d'internet com a instrument de difusió, producció i intercanvi cultural. Es tracta d'una xarxa d'alta velocitat connectada per mitjà de fibra òptica. Gràcies a la disponibilitat d'aquesta connexió Hangar podrà realitzar activitats en col·laboració amb altres centres participants, així com desenvolupar línies d'investigació com la telepresència. Tanmateix, no és possible utilitzar aquesta infraestructura per fer connexions d'alta velocitat amb centres que se situïn fora de l'Anella, és a dir a internet. Per això, Hangar haurà de recórrer a la col·laboració de la Fundació privada per a la Xarxa Oberta, Lliure i Neutral guifi.net, amb qui estrenguerà els llaços en aquests anys. El centre crearà un súper node wifi amb la xarxa guifi.net instal·lant dues antenes d'àmplia potència, i oferirà així una connexió a la xarxa guifi.net i a internet (limitada) a tots els ordinadors que es trobin en el radi de les antenes.

Les formes de producció canvien, i per això en aquesta etapa també es revisen els serveis dels laboratoris partint de les valoracions d'usuàries i tècniques. La creixent autosuficiència de les residents i visitants pel que fa a l'audiovisual comporta la reformulació del laboratori en què s'integra el mitjà, que el 2013 passa a destinar-se exclusivament a l'autoedició, de manera que desapareix el lloc tècnic que ocupava Glòria Martí. Més endavant, l'impacte en el centre d'un projecte de Pechblenda/GynePunk —Klau Kinki i Paula Pin— amb el Parc de Recerca Biomèdica de Barcelona, proper a Hangar des de l'obertura de l'àrea de recerca el 2010, donarà lloc a la creació d'un laboratori de biologia autogestionada el 2015. El Biohacklab, anomenat posteriorment Wetlab, es destina a l'experimentació i el suport a l'emergència de pràctiques de col·laboració entre les disciplines artístiques, les biotecnològiques i les ciències en general. Col·lectius de base, teòrics i activistes de diferents àmbits desenvoluparan en aquest marc el projecte *Prototyp\_ome*.<sup>54</sup> La consolidació d'Hangar Sonor, per la seva banda,

[54] *Prototyp\_ome* va ser un projecte inter(in)disciplinari amb format de col·laboratori basat en la bio(info)tecnologia Do It Yourself [DIY] i Do It Together [DIT]. En col·laboració amb Pechblenda Lab, el Parc de Recerca Biomèdica de Barcelona (PRBB), DIYBioBcn i Laboratory i subvencionat per la Fundació Daniel i Nina Carasso.

propiciarà l'obertura d'un laboratori d'àudio el 2016, que absorbirà una de les cabines d'edició de vídeo. En la seva constitució va ser cabdal la contribució en la infraestructura tècnica procedent de Befaco.

A l'octubre del 2011 s'obrirà la nova residència per a artistes d'Hangar, situada a l'antiga casa del guarda de Can Ricart. Amb quatre habitacions, dividides en dos apartaments amb cuina i bany compartits, aquest espai es destina a acollir fins a un màxim de quatre artistes durant estades curtes que van des d'una setmana fins a tres mesos. La raó de ser d'aquesta residència és no només allotjar a les creadores sinó promoure i enriquir l'intercanvi entre elles més enllà dels projectes d'investigació i producció individuals. Les limitacions econòmiques d'aquest període i, sobretot, la desaparició del programa CAP de l'Agència Espanyola de Cooperació Internacional al Desenvolupament (AECID), que dotava les beques internacionals amb 50.000 euros anuals, comportaran, d'altra banda, la desaparició d'algunes residències i intercanvis amb centres d'altres latituds. A partir de llavors la major part d'aquestes col·laboracions no superaran els dos anys, i tindran lloc en espais com Casa das Caldeiras (Sao Paulo), Centro de Investigaciones Artísticas (Buenos Aires), Contemporary Image Collective (El Caire), Smart Project Space (Amsterdam), SAS Geumcheon (Seül), Tokyo Wonder Site (Tòquio), CORE Labs (Beijing), GreatMore Studios (Ciutat del Cap), Ceroinspiración (Quito), Plataforma Cultura Digital (Santiago de Xile), Casa Naranja de Calama (Calama), Singcat-Grey Projects (Singapur) i Hisk (Gant). Per pal·liar aquesta situació, coneixent la importància de les residències internacionals en la trajectòria de les residents, el 2015 es comença una feina de reconstrucció d'oportunitats puntuals. La primera beca en quallar va ser gràcies al Goethe-Institut Barcelona, que juntament amb Hangar aconsegueix atraure la Kunststiftung Baden-Württemberg, de la Württembergischer Kunstverein Stuttgart (WBK), i el Departament de Cultura de la Generalitat per posar en marxa una beca d'intercanvi per a projectes artístics entre Stuttgart i Barcelona. Un any després s'aconsegueixen les beques d'intercanvi entre la Casa Velázquez i Hangar, gràcies al suport de l'Institut Francès; la convocatòria internacional i nacional per realitzar estades de residència a Hangar; la beca de producció Hangar i la beca de recerca i desenvolupament en el Lab d'interacció d'Hangar.

Arran d'unes agressions verbals de caràcter homòfob a les Sessions Polivalents del 2017 es posa en marxa un grup de treball que, partint de protocols desenvolupats per altres col·lectius feministes i transfeministes, redacta un document contra les violències per qüestions de gènere, sexualitat o racialització encaminat a garantir la seguretat i el suport.

Un dels encàrrecs del Patronat que rebrà la directora d'Hangar durant aquest període serà el de millorar la comunicació del centre. Amb aquest propòsit el 2011 es llança la nova web d'Hangar. La seva programació es realitza amb

Wordpress i va a càrrec de l'empresa Enfusión. El disseny de Folch Studio rep el premi Laus 2012 de plata en la categoria de web i mitjans digitals.

### Recursos

Aquest període arrenca amb un fort reajustament dels recursos provocat per la crisi financera, per la devolució parcial d'una subvenció de capital atorgada el 2007 per l'Ajuntament de Barcelona, uns prop de 100.000 euros destinats a la substitució de la teulada de la Nau 1 que havia quedat pendent, i l'adquisició dels logotips d'Antoni Tàpies a l'AAVC per 48.405,24 euros. Amb la renovació dels càrrecs de direcció i gerència s'inicia un procés d'avaluació interna, encaminat a millorar la gestió de la Fundació i del centre. Els aspectes més significatius seran l'auditoria completa sol·licitada a Fornés & Sala Associats amb l'objectiu d'obtenir una imatge fidel de la situació financera i comptable del centre i la posada al dia del patrimoni cultural de la Fundació.

Les subvencions i patrocinis són el primer any de 495.500 euros. En aquest capítol s'obté una aportació de la Fundació Espanyola de Ciència i Tecnologia que permet començar el projecte *Grid\_Spinoza*, tot mantenint el total d'ingressos al mateix nivell que el 2009. Els ingressos propis sumaran de 151.893 euros, una caiguda d'un 10,2%. La disminució dels recursos i el retard en les convocatòries d'ajuts destinats a les creadores motivaran la reducció de les activitats de producció que alimenten aquesta partida.

El 2011 l'estructura dels ingressos via subvenció canvia. Hi ha una disminució considerable en les aportacions de la Generalitat de Catalunya a través del CoNCA, un 16,7% menys, i de l'Agència Espanyola de Cooperació Internacional per al Desenvolupament (AECID), que sufragava les residències internacionals, un 39,1%. Per corregir aquesta desviació es treballa en la captació de fons públics per a programes específics, diversificant i ampliant les fonts d'ingressos a altres organismes com el programa d'indústries culturals del Ministeri de Cultura o el programa de cultura de la Comissió Europea. Malgrat les condicions econòmiques del sector —amb menys inversió pública directa en la producció artística— i la situació de la infraestructura del centre —sotmesa a les obres d'ampliació que dificulten l'activitat ordinària— es mantenen els ingressos propis. Per aconseguir-ho es fa un esforç extraordinari en la contenció de la despesa mitjançant les hores aportades per tot l'equip tècnic d'Hangar, de manera que el percentatge d'ingressos propis augmenta lleugerament respecte de l'any anterior, un 1,3%.

El teixit cultural s'anirà debilitant a Catalunya en aquests anys. Tancaran Can Xalant o l'Espai Zero a Olot, entre d'altres, i es desballestaran estructures malgrat la protesta generalitzada del sector com el Centre d'Art de Tarragona o la Mediateca del CaixaForum Barcelona, un fons documental sobre creació



audiovisual, musical i multimèdia. Al Poblenou, Can Felipa Arts Visuals, una de les infraestructures més importants per a la difusió d'art contemporani jove, especialment vinculada a Hangar, serà amenaçada de tancament per part del Districte.

Hangar va rebre una menció especial als Premis Ciutat de Barcelona 2016, tant per la trajectòria del centre com per l'esforç dels equips i les artistes en la consolidació del projecte.

La demora en l'ingrés de les subvencions concedides pel Departament de Cultura o l'ICUB farà que al llarg d'aquests anys es normalitzi també el seu prefinançament mitjançant entitats de crèdit. Dit d'una altra manera, els projectes i productors s'hauran d'endeutar, funcionant com a creditors d'una administració per superar les tensions de tresoreria que genera la manca de liquiditat. Aquesta política, no només cultural, funciona sobre la lògica del rendiment del capital, cosa que es tradueix en la desaparició de tot el que no generi beneficis a la banca i empeny les artistes a convertir-se en emprenedores.

Cap al 2014 Hangar compta amb un pressupost de poc més de 500.000 euros. A més de la cessió de les naus, l'Ajuntament aporta 150.000 euros, que s'han de justificar cada any presentant un projecte. El Departament de Cultura de la Generalitat, que ha reduït la seva contribució, aporta 190.000 euros. El Ministeri de Cultura i l'Agència Espanyola de Cooperació Internacional, que pagaven els programes d'intercanvi d'artistes estrangeres, una partida extremadament important per a Hangar, deixen de participar-hi. També desapareix el suport de la Diputació de Barcelona.

El 75% del capital és públic. Aquesta dependència fa que es busquin fórmules per pal·liar-ho, des de la clàssica esponsorització d'empreses (Banc Sabadell o



**HANGAR.  
ORG/20**



**En aquest espai  
NO ACCEPTEM  
comportaments  
sexistes,  
homòfobs  
lesbòfobs  
transfobs  
racistes  
classistes  
ni cap mena  
d'agressió.**



cdmon), fins a intercanvis que no són de caràcter monetari. Així, les artistes i els col·lectius residents a Hangar ofereixen serveis a la comunitat a través de tallers o de sessions de consulta. Encara que invisible, aquesta economia no basada en la producció sosté igualment el centre. Entre un 20% i un 25% del total del pressupost són recursos que genera Hangar llogant els espais a artistes i a professionals, especialment de la producció audiovisual i el vídeo.

El 2008, l'Ajuntament va cedir per un període de deu anys a la Fundació Privada AAVC l'espai històricament ocupat per Hangar i diversos espais adjacents destinats a l'ampliació del centre. A la Nau 1 s'incorporen les dues naus adjacents, a més de la caseta del guarda. Els tres edificis van ser objecte d'obres de rehabilitació en diferents fases a partir del 2010. El cost total de les obres va ser de 2.514.022,62 euros (sense IVA), dels quals 125.605,34 euros van correspondre a l'exercici 2017. Al final d'aquest període els ingressos propis van ser de 169.386,72 euros, els patrocinis de 81.352,02 euros i les subvencions de 456.183,68 euros.

La desaparició de l'AAVC comportarà un canvi pel que fa a les despeses en concepte de dietes meritades pels patrons de la Fundació Privada AAVC, que des del 2012 realitzaran les seves funcions sense percebre cap retribució. Tan sols es cobriran els desplaçaments dels membres no residents a Barcelona.

### Militàncies

Des d'Hangar se segueix mantenint el compromís amb les lluites sectorials, i és un membre actiu de la Plataforma 8 d'octubre i de la comissió de treball per desenvolupar eines d'autogestió. Nascuda el 2012, aquesta plataforma pretén unir forces davant els impagaments de les subvencions del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya en un moment econòmic de gran duresa. La situació de desemparament, tal com s'explica a la seva web, afectava les treballadores del sector cultural «sense distinció de disciplina o ocupació: estructures i artistes, tècnics i gestors, espais i usuaris, subvencionats i no subvencionats, amb llarga trajectòria i emergents, escènics, plàstics, audiovisuals...»<sup>55</sup>.

La debilitat econòmica d'alguns dels membres de Xarxaprod farà que diverses persones de l'equip tècnic d'Hangar s'involucrin intensament en els treballs de la xarxa. Això es tradueix en la seva major presència a les taules d'interlocució amb les institucions públiques a través de la Plataforma 8 d'octubre, en la seva participació a les taules de diàleg permanent de la Plataforma No Retalleu la Cultura (2013), o en el seu suport a Cultura de Base (2008), una plataforma generada per diferents agents culturals i socials de Barcelona amb l'objectiu d'anul·lar les polítiques culturals.

[55] <https://8octubre.wordpress.com/about/>

Arran del projecte «Constel·lacions», desenvolupat durant l'any 2014, es consoliden les col·laboracions amb la Taula de l'Eix Pere IV, un fòrum format per agents locals que cooperen per revitalitzar aquest eix amb projectes d'economia social, intervencions en el paisatge urbà i la recuperació del patrimoni industrial. L'objectiu d'aquesta taula és fomentar l'ús transitori dels espais vacants amb iniciatives d'interès social, cultural i comercial d'àmbit local.

### 2018-: La consolidació d'un projecte

Lluís Nacenta guanya el concurs per a la direcció d'Hangar del 2018 al 2022 amb un programa que aposta per consolidar la tasca iniciada per Tere Badia en relació amb la investigació. Hangar és un centre de recerca no acadèmic, una cosa «**extraordinària en el context espanyol**» per Nacenta, la idea del qual «**és fer recerca no sobre l'art ni sobre els artistes sinó des de i amb la pràctica artística**». Una altra de les seves apostes és abandonar la noció de carrera artística. «**La lluita pel *copyleft* i el coneixement lliure entronca amb el problema de la mitja carrera, i amb la idea mateixa de la carrera. Sabem què és una carrera mèdica, però què se suposa que és una carrera artística? Per mi consisteix en el fet que una persona no llença la tovallola, és a dir, segueix autodenominant-se artista i vinculant-se al món de l'art durant molts anys, però això no és una carrera. Econòmicament aquesta situació es tradueix en la instauració d'una precarietat estructural. Per això, m'interessa reflexionar sobre quina economia de l'art, en el sentit més quotidià possible, podríem construir, és a dir, què feu els artistes amb les vostres hores, amb les vostres forces, amb els vostres cossos i com es pot imaginar una economia de l'art**».

El programa de l'actual director del centre abunda en les relacions entre art i tecnologia que s'han establert a Hangar des dels seus inicis. Una filosofia que no és nova, que neix als anys seixanta, a Nova York, a partir del projecte Experiments in Art and Technology (E.A.T.), finançat pels laboratoris Bell i impulsat pel pintor Robert Rauschenberg i l'enginyer en electrònica Billy Klüver. No obstant, el que sí que suposa una novetat en el projecte d'Hangar és el seu compromís estructural i constant des de la direcció de Pedro Soler amb el codi obert i amb els usos de la tecnologia no obedients, no regulats. L'aposta del centre per la tecnologia, i específicament pel codi obert, està relacionada amb el reconeixement d'aquest mitjà com un element clau per a la creació contemporània, d'una banda, i amb la voluntat del centre des dels seus inicis d'oferir eines tecnològiques que no es posaven a l'abast de les artistes a les facultats de Belles Arts, de l'altra. Aquest aspecte coincideix amb l'impuls a la innovació en cultura promogut des de l'administració pública, una empena sobre la qual projectar la ciutat. En relació amb això, Nacenta assenyala que «**el desenvolupament**

tecnològic d'Hangar el podria haver condemnat a entrar en la lògica del Mobile World Congress. No obstant, perquè el centre no és tan gran, perquè no es planteja la possibilitat de generar patents o prototips comercials i treballa amb codi obert, i perquè no divulga els resultats en format expositiu en el seu propi centre, queda un pas per darrere, fora de quadre i a la rereguarda de la visibilitat publicitària».

L'actual marc programàtic abunda, igualment, en l'aposta estratègica per la col·laboració amb altres centres nacionals i internacionals de producció i investigació artística, acadèmica i científica, amb l'objectiu de transferir el coneixement derivat dels processos creatius directament a l'esfera social. Mostra d'això és el projecte «Biofriction. Cultural transformations through Hybrid Spaces», que aprofundeix en els mètodes col·laboratius empresos amb *Prototyp\_ome*,<sup>56</sup> i que s'ha convertit en el primer projecte europeu liderat per Hangar. Biofriction s'encarrega a Laura Benítez com a investigadora que ha treballat durant anys sobre les interseccions entre pràctiques artístiques, filosofia i tecnociència. La proposta es va presentar al programa Europa Creativa en la modalitat de mobilitat transnacional, de manera que consisteix principalment en la generació de nodes, xarxes i intercanvis possibles. Benítez ho explica en els següents termes: «El títol fa referència a la combinació de biologia, ciència ficció i art(s) com a superfícies de fricció. La proposta proposa explorar les relacions entre biomaterials, humans i "altres" a través de la fricció (taçte / estar en contacte / ser tocat\_per), així com treballar en una anàlisi crítica del potencial emancipador de la biotecnologia en el context de les pràctiques artístiques. El projecte proposa abordar les pràctiques de bioart i biohacking com a disparadors que ens interpel·len en termes de responsabilitat com a agents col·lectius capaços de fer transicions entre múltiples nivells d'organització política, material i conceptual, prenent les pràctiques artístiques i la seva performativitat com a marc i condició de possibilitat. Una de les característiques fonamentals de la proposta és que proposa treballar des d'una perspectiva transhackfeminista. Quan fem servir el terme *transhackfeminista* en el context d'aquest projecte, ens referim a una repolitització dels feminismes a través de les (bio)pràctiques, com a mètode. En termes generals *transhackfeminisme* es refereix a *hacking\_with\_care*, usant *hacking* amb un significat de resistència i transformació (activa), de generar coneixements transversals a través de pràctiques artístiques, estètiques i/o culturals. Treballar en la producció col·lectiva de coneixement sense diferenciar entre la teoria i la pràctica, generant espais de

[56] *Prototyp\_ome*, segons Klau Kinki, Paula Pin i DIYBioBcn, juntament amb Hangar i el PRBB, va reunir artistes, científiques, (bio)hackers, makers, teòriques i diferents col·lectius socials per revisitar, repensar, codissenyar i desenvolupar processos, eines i tecnologies d'exploració biològica, especialment aquelles relacionades amb la biomedicina.

trobadon intercanviar, experimentar i compartir eines crítiques». El projecte té com a *partners* principals Bioart Society (Finlàndia), Kersnikova Institut (Eslovènia) i Cultivamos Cultura (Portugal), així com Bandit-Mages (França) i l'Institut de Recerca Biomèdica de Barcelona (IRB) com a col·laboradors.

Des de l'àrea de recerca es treballa per desactivar els llenguatges experts i les veus autoritzades en tots els processos d'investigació, transmutant les moltes modalitats de coneixement que es congreguen en expressions i articulacions del llenguatge comú. Per Marta Gracia, que continua a càrrec de l'àrea, «no hi ha una definició prèvia de quines característiques ha de tenir una investigadora o una artista-investigadora a Hangar. Les persones són denominades com a tals a partir de la seva participació en els projectes de recerca del centre». Una de les assignatures pendents segons ella és «entrar més en diàleg amb els projectes d'investigació de les artistes residents a Hangar. Quan parlem de recerca a Hangar, tot sovint n'esmentem alguns, com per exemple *The artist and the stone* de Matteo Guidi i Giuliana Racco, però aquests projectes no tenen visibilitat a la web de l'àrea de recerca. Sempre els hem tingut presents, però ara, des del 2018, estem intentant establir més creuaments entre els projectes i els processos d'investigació de les residents. L'àrea disposa de dues tipologies de recursos: «d'una banda, els recursos estructurals del centre, que cobreixen els sous de treballadores i algunes col·laboradores d'aquesta línia, uns recursos que han augmentat l'últim any (2019); de l'altra, els recursos que l'àrea genera. En línies generals, els projectes de l'àrea de recerca d'Hangar sempre es financen amb finançament extern».

Coordinat per l'equip de recerca d'Hangar, el Wetlab ha continuat acollint tallers, presentacions i residències, així com compartint preguntes, debats i propostes que permetin elaborar un protocol obert per al seu ús. Al llarg de l'any 2019, s'ha desenvolupat un seminari de lectura de l'*Ètica* de Spinoza, figura referenciada constantment en el marc dels anomenats nous materialismes i posthumanismes crítics i que des del 2011 dona nom al repositori en línia sobre els projectes d'investigació del centre, *Grid\_Spinoza*. El laboratori compta amb la col·laboració de l'Institut de Recerca Biomèdica (IRB), que fa cessió de materials i gestiona els residus. Les demandes d'artistes i usuàries pel que fa a projectes vinculats al bioart inscrits en el Wetlab han estat ateses per Belén Soto Cachinero durant un any, gràcies al programa Emplea Cultura de la Fundació Banco Santander. Sobre aquesta experiència laboral Belén Soto assenyala que prèviament la seva «saviesa era molt més petita perquè estava menys connectada. La intel·ligència col·lectiva i nodular a la qual pertanyia era meravellosa però més reduïda, sense desmerèixer en absolut cadascun dels agents que participaven en la meua xarxa de llavors». Aleshores va accedir a espais de visibilització i va adquirir «un capital simbòlic més gran del que tenia fins

aquell moment». Per Clara Piauelo «Hangar es mou en una economia que funciona amb el capital simbòlic en el seu centre, hem de ser molt conscients que Hangar és un legitimador permanent». Laura Benítez, col·laboradora habitual d'Hangar, apunta que «quan fas una activitat dins d'un context institucional com Hangar, encara que tingui unes característiques que el fan molt diferent d'altres contextos i fins a cert punt anòmal, hi ha un risc molt alt de capitalització. És important no perdre de vista que Hangar, amb totes les seves potències, no deixa de tenir una *potestas* també. Això té molt a veure amb per què la gent es presenta a les convocatòries dels tallers o per què la gent es presenta a les beques d'investigació. Tu estàs allà en un procés de legitimació de la teva pròpia pràctica, adquirint eines per produir capital simbòlic. Jo mateixa em veig immersa en aquesta problemàtica, que des de la meua perspectiva és de difícil solució».

Els projectes de formació i transferència de coneixement a Hangar no s'ajusten al model de la persona experta instruint altres persones. Com era habitual des del període de Tere Badia, es tracta de processos en què una persona amb més experiència o que ha estat més a prop de les eines posa en comú els seus sabers en una relació de tu a tu amb les que hi estan interessades. D'alguna manera, com esmenta Nacenta, es tracta d'un «procés de col·lectivització». D'altra banda, i seguint les seves paraules, «tant des de l'àrea de recerca com des de l'àrea de formació es manté l'èmfasi en la idea de codi, que permet pensar la producció en termes no materials. El codi és la dimensió explicable i replicable d'una producció». Carolina Jiménez, actual responsable d'aquesta àrea, comenta que la seva «intenció és continuar generant programes que incideixin en el qüestionament de les jerarquies del saber, els paradigmes disciplinaris i la capacitació de coneixements de professionals, i que abordin la transferència de sabers com un espai polític-afectiu que desafii les categories del que es pot o no es pot aprendre». Jiménez insisteix en la posada en pràctica de «processos constituents i marcs institucionals des dels quals exercitar la difracció de coneixements situats i engendrar altres formes de valor no mercantilitzables. Un projecte d'activisme institucional que suposi un repte tant per a "estudiants" i "docents" —enteses com a categories en reconfiguració— com per al mateix Hangar, on els desviaments que hi desplegaran cadascuna de les persones que l'encarnin —amb els seus diferents orígens i bagatges epistemològics— reacoblaran immanentment els seus continguts. Projectes en què s'assagin metodologies cooperatives i participatives dirigides a públics no assegurats transversals i transgeneracionals».

Hangar Sonor es transforma en el programa Audio Formal, concebut com una plataforma d'experimentació i formació sobre la música i el so, que articula un projecte comú entre col·lectius que des de fa uns quants anys es vinculen a

Hangar programant activitats de manera independent. En aquest context sorgeix el programa «Rarefaccions» el 2018. Comissariat per Sergi Botella, les persones que participen en el cicle comparteixen una perspectiva evolutiva i analítica en la manera de treballar amb el so. La teorització de les seves pràctiques acústiques dota les seves propostes de capacitat crítica, alhora que ajuda a repensar l'etiqueta d'*art sonor* per incloure sense complexos les seves derivades com una creació artística tan legítima com el text o la pintura. Audio Formal suposa un pas més enllà en les accions d'Hangar sobre l'àmbit del so. Cal assenyalar que Lluís Nacenta és escriptor i comissari en el camp musical i ha programat i gestionat projectes d'arts visuals i sonors, així com concerts en diverses institucions o festivals com el Sónar.

Pel que fa a les beques de mobilitat, residències a l'estranger i programes d'intercanvis, s'ha col·laborat amb institucions com KoosHK Residency (Teheran), V2\_Lab for the Unstable Media (Rotterdam), Rupert (Vilnius), Asilo Filangieri (Nàpols) o la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires.

Després del seu accés a la direcció Lluís Nacenta es troba sobre la taula el projecte de reforma de la Nau 1. A instàncies de l'ICUB, l'arquitecta Arantxa Manrique elabora l'avantprojecte partint del pla d'usos del lustre anterior, sobre el qual se suggereixen petits ajustos. Per imperatiu tècnic, imposat per la normativa contra incendis, els tallers de la planta superior de la nau renovada disminuiran de mida i es convertiran en espais totalment tancats. Els criteris d'índole patrimonial també redunden en la modificació de les dimensions. Nacenta explica que «cal reduir-ne la mida perquè es mantingui la impressió d'un gran espai comú i la visibilitat de tota la coberta i l'estructura amb columnes de la nau original». Un altre canvi important en l'espai que ocupen els tallers serà un buit d'escala destinat a possibilitar una segona evacuació.

El 2018 es renova el conveni amb l'Ajuntament de Barcelona per a la cessió de les instal·lacions que ocupa Hangar. L'actualització de la cessió d'espais, situats al carrer d'Emília Corantó núm. 6 i 8-16, és de deu anys, i pot ser objecte d'una pròrroga per un període de cinc anys més mitjançant un acord exprés entre les dues parts. Amb el nou conveni l'administració ha establert un cànon de caràcter social per import de 650 euros, revisable anualment. L'acord anterior amb l'Ajuntament va tenir lloc amb motiu de la seva compra d'aquests edificis que formen part del recinte de Can Ricart, ocasió en què es van ampliar els espais dedicats a Hangar. La cessió de l'ús d'aquest bé públic estava, però, exempta de qualsevol contraprestació econòmica. Esperem que l'aplicació de la taxa de variació anual mantingui el seu caràcter social, amb independència del color dels governs.

## Recursos

Laila Agzaou resumeix de manera eloqüent els mitjans econòmics de les direccions que ha acompanyat fins al present: «El mandat del Pedro molts diners públics. El període de la Tere pocs diners públics: retallades, ampliació d'Hangar, baixades de sous, crèdits amb el banc... Quan la Tere va acabar no hi havia deutes amb tercers, és a dir, ni bancs, ni institucions, però sí que hi havia un deute intern propi. Em refereixo a uns compromisos a futur: aquest llibre, algunes beques, etc. És el que els auditors en diuen “pressupostos aprovats i no executats”, que tenen un límit d'un any». Més enllà dels recursos de què disposa el centre, Nacenta comenta l'economia de les artistes i com es percep des d'Hangar: «Si bé el codi de bones pràctiques és la base de referència, aquest topa de manera frontal amb la dinàmica del mercat si no es combina amb una desactivació del concepte d'autoria, del concepte del dret a còpia, o de la idea de la diferència i la unicitat. La noció de bones pràctiques és una cosa molt positiva que es basa en la idea del treball i no en la de la peça única. Des d'Hangar, a més de posar cura a pagar les feines i establir contractes i temporalitats lògiques, estem fent una revisió de les modalitats de reconeixement i remuneració del treball artístic, repensant què entenem per treball artístic. Una de les idees de fons seria no pensar aquest treball en termes finalistes, sinó com a procés de construcció de coneixement».

Actualment el centre suporta tensions de tresoreria durant els primers mesos de l'any, una situació que l'obliga a endeutar-se demanant crèdits que permetin sortir del pas. La manca de liquiditat ve provocada pels temps que determinen les administracions públiques. D'una banda, els convenis amb l'ICUB de l'any en curs no es tramiten fins que no es fa la justificació de l'any anterior. D'altra banda, el 20% de la subvenció de l'Oficina de Suport a la Iniciativa Cultural (OSIC) del Departament de Cultura de la Generalitat no és ingressada fins al segon quadrimestre de l'any posterior a la seva concessió. Per superar aquesta situació la Fundació Privada AAVC es planteja crear un segon tipus d'activitat que no sigui objecte de subvencions i els rendiments de la qual es destinin a l'acompliment dels fins fundacionals. Així, es gestionaran dues tipologies d'iniciatives: la primera, destinada a l'atenció a les artistes a través d'Hangar; i la segona, produccions la destinació de les quals és empresarial (produccions per a Sónar, Primavera Sound, etc.). Els ingressos d'aquesta segona activitat, que revertiran en Hangar, no podran superar el 30% del total. Des de l'any 2019 l'assistència a les reunions del Patronat porta associada una dieta de 50 euros per sessió.

## Militàncies

Hangar segueix formant part de plataformes socials i culturals, com la Taula de l'Eix Pere IV o Cultura de Base, i és una més d'aquestes veus en lluita. L'octubre del 2019 se suma a les diverses entitats, associacions i persones que, lligades al món de la cultura, s'aglutinen entorn de Som Cultura en resposta a les condemnes de representants polítiques i socials catalanes. L'objectiu és denunciar tant la injusta sentència com els dos anys de presó patits per les condemnades i exigir la llibertat immediata de les preses polítiques. La regressió dels drets i llibertats palpable en aquestes sentències amenaça també la tasca de les artistes i les exposa a denúncies, detencions o l'exili pel simple fet d'expressar-se.



## DEL MANCHESTER DE BARCELONA AL DISTRICTE 22@

El desplaçament de l'economia fordista a altres latituds dona pas a Occident a l'aparició de la ciutat creativa, un nou paradigma que convertirà els municipis en promotors del desenvolupament econòmic i el canvi social. A Barcelona, com en altres ciutats, les implementacions prendran un caràcter cultural i es duran a terme a través de plans de revitalització urbana basats en projectes arquitectònics, la creació de grans esdeveniments o l'estímul d'indústries i serveis. Aquestes accions es concretaran en la creació de districtes culturals, amb clústers caracteritzats per la concentració d'institucions, empreses i agents diversos: Glòries (Teatre Nacional de Catalunya o Disseny Hub Barcelona), Districte 22@ (Centre d'Innovació Barcelona Media, l'Agència EFE o RBA), Raval (MACBA o CCCB) i Montjuïc (MNAC, Pavelló Mies van der Rohe o CaixaForum).

La noció de la cultura com un dret fonamental que ha de ser garantit com a servei públic serà desplaçada per la concepció de la cultura com a element instrumental o recurs. Concebuda des dels anys vuitanta com un motor econòmic, la cultura començarà a instrumentalitzar-se amb altres finalitats polítiques. Els grans esdeveniments i la projecció internacional es contraposaran a la cultura de base i el desenvolupament local; la redistribució, associada a les polítiques culturals estatals, donarà pas a aspectes més propis de l'agenda social com la inclusió. L'apel·lació a la integració i a l'imaginari multicultural s'utilitzarà per desplaçar els conflictes socials i responsabilitzar les creadores de les seves solucions.

Tot serà cultural, des dels costums fins als productes passant pels sabers. La ciutat es convertirà en marca per atraure turisme i inversions en el mercat global, projectant una imatge de ciutat oberta, multicultural, etc. La cultura serà concebuda com el nou adhesiu social. A l'assaig *Culture Class* (2013) Martha Rosler definirà l'invent de la «ciutat creativa» com una poció màgica del màrqueting, una conxorxa entre creatius i entitats financeres, administració pública i sector immobiliari, «cosa que recorda aquella tesi situacionista que alertava sobre la cultura com aquella mercaderia que ven les altres mercaderies»<sup>57</sup>.

Sota la pressió de la competència creixent entre les ciutats, les polítiques culturals es convertiran en una peça significativa de les estratègies de regeneració urbana a Barcelona, una regeneració concebuda com a primer instrument per a la recuperació econòmica. D'aquesta manera, les polítiques culturals es

[57] Alcázar (2019).

vincularan a les polítiques d'urbanisme o de promoció econòmica. Hangar, a la cruïlla entre Glòries i el Districte 22@, no n'ha estat aliè i ha tingut un caràcter instrumental per a l'administració pública.

La designació de Barcelona com a seu dels Jocs Olímpics del 1992 comporta els primers canvis al Poblenou. L'àrea industrial de Nova Icària es transforma en la Vila Olímpica, una zona d'allotjaments per a atletes que posteriorment serà un barri residencial. La intervenció es completa amb la construcció de la ronda del Litoral, la recuperació de les platges, el trasllat de les vies costaneres cap a l'interior i la creació dels parcs del Litoral i del Poblenou. A la dècada dels noranta s'afegeixen nous projectes que modifiquen l'entorn: grans equipaments públics com L'Auditori, el Teatre Nacional de Catalunya o la Universitat Pompeu Fabra; l'ampliació de la Rambla del Poblenou fins a la Gran Via; la conversió de la fàbrica Olivetti en el centre comercial Glòries i l'obertura de la Diagonal fins al mar. A partir de l'any 2000 la resposta de l'Ajuntament per a aquelles àrees industrials a l'interior del Poblenou que no havien estat regenerades serà el Pla 22@ Barcelona, que aposta per la seva transformació en un districte d'activitats intensives en coneixement cridades a convertir-se en un motor productiu. L'emergència del 22@ anirà lligada a la creació de la regidoria de Ciutat del Coneixement (1999), destinada a promoure la ciutat de la ciència i la cultura científica.

El projecte del Districte 22@ es va posar en marxa sota el mandat de l'alcalde Joan Clos (1997-2006), que serà el primer president de la societat municipal 22@bcn SA (2000). La iniciativa neix amb la vocació de transformar les zones industrials del Poblenou en un districte dedicat a la innovació mitjançant l'assentament d'empreses, universitats i centres de recerca i formació vinculats al sector de les TIC. La renovació d'aquestes àrees es produeix modificant «l'antiga qualificació urbanística de 22a [del PGM del 1976] per la moderna de 22@, que indicava clarament l'orientació del canvi a impulsar: l'economia del coneixement»<sup>58</sup>. Quan esclata la crisi es dissol l'empresa municipal responsable del projecte i aquest s'atura, cosa que es tradueix en un dantesc contrast entre gratacels, solars i antigues fàbriques.

Les demolicions massives i les noves construccions, adobades per la retòrica celebratòria dels grans esdeveniments, canviaran la fisonomia de la ciutat, i en particular la del Poblenou. Una genèrica continuïtat discursiva unirà la propaganda de les noves actuacions del «model Barcelona» amb l'entusiasme de les Olimpíades del 1992. Stefano Portelli assenyala que «el mateix David Harvey havia evidenciat la contradicció representada pel fet que la popularitat internacional de Barcelona estava causant la desaparició de moltes de les zones que li

[58] Cubeles, Muñoz i Pardo (2011).

havien permès assolir aquesta popularitat, és a dir, molts dels barris que conformaven les arrels del seu "capital simbòlic"»<sup>59</sup>.

El geògraf Joan Roca assenyala que d'alguna manera les artistes van ser les primeres arroves de la ciutat, perquè es van anar desplaçant al barri del Poblenou des dels anys vuitanta. Sense obeir a cap pla o acció van començar a ocupar i a rellegir determinats espais fabrils, just en el moment que el sistema industrial començava a declinar: «Van detectar en aquest declivi una oportunitat caracteritzada per tres elements: un preu molt assequible, un ambient que tenia tots els elements de passat i de futur, en un lloc que tenia una escala local, però també metropolitana (centralitat urbana). Hi havia també un factor que ho propiciava, i era que hi havia una massa crítica de relacions que es retroalimentava i amb un caràcter espontani, no dirigit i poc institucional»<sup>60</sup>.

El Poblenou, anomenat el Manchester de Barcelona, va començar a acollir creadors expulsats pels lloguers de Ciutat Vella, renovada amb la febre olímpica. Un dels pioners va ser el dissenyador Javier Mariscal, que es va instal·lar el 1989 a una antiga fàbrica del carrer Pellaires, a la qual va donar el pretensiu nom de Palo Alto. Aquest espai, que pretenia ser una mena de reedició de la Factory de Warhol, va servir d'imant per a altres artistes. En aquella època ja s'havien donat diverses transformacions de naus industrials en centres culturals, com l'Ateneu Popular 9 Barris (1977), La Sedeta a Gràcia (1982) o el Centre d'Art Tecla Sala a l'Hospitalet (1982). Entre els espais i col·lectius artístics que es van instal·lar a les fàbriques obsoletes i les naus industrials del barri del Poblenou hi havia: Can Font, Flea, Nau 7, El Submarí, Can Saladrigas, Taller Caminal, Palo bajo, La Escocesa, La Makabra, Dacks, Risina Tòxica, Winchester School of Arts i el mateix Hangar. Actualment només segueixen actius La Escocesa i Hangar. Deu anys més tard, el 1999, arrenca una espècie d'Olimpíada Cultural: el Fòrum Universal de les Cultures (2004). Paradoxalment aquest projecte també expulsarà del barri a les artistes, els tallers de les quals es veuran afectats per la remodelació urbanística.

El Poblenou havia de ser la nova terra promesa, però amb els nous plans de regeneració urbana noves naus seran pastura de la piqueta municipal. Amb el canvi de mil·lenni els preus dels lloguers patiran un augment considerable i el barri deixarà d'estar a l'abast de la majoria d'artistes. El descontentament per la desaparició de Can Saladrigas i El Submarí, l'any 1999, portarà els creadors a aprofitar les rutes dels Tallers Oberts del Poblenou (TOP) per denunciar el

[59] Portelli (2015).

[60] *Fàbriques per a la creació. Laboratoris culturals a les ciutats*. Crònica de la jornada celebrada a Fabra i Coats el 20 de novembre del 2008.

futur incert d'alguns dels espais que acollien activitat artística a la zona.<sup>61</sup> La disminució del nombre de tallers participants en l'esdeveniment serà des de llavors una constant, fins al punt que l'edició del 2006 tan sols comptaria amb nou espais inscrits.

## La lluita pel recinte industrial de Can Ricart

Can Ricart es va començar a construir el 1853 per acollir la primera gran fàbrica tèxtil de vapor de Sant Martí de Provençals, llavors un poble independent. Situat a l'antic eix industrial de Pere IV, a prop de fàctories en desús com Oliva Artés, Ca l'Alier, La Escocesa o Can Illa, va tenir una expansió comercial considerable durant la Primera Guerra Mundial i constitueix una mostra de successives generacions d'activitat fins a l'any 2006. Can Ricart és, juntament amb Can Batlló a Sants i Can Batlló a l'Eixample, un dels pocs conjunts industrials de grans dimensions que perduren en el municipi i una peça cabdal del patrimoni industrial del Poblenou i de Barcelona. Quan l'AAVC va llogar una de les naus per ubicar-hi Hangar, el recinte estava en ple funcionament.

Gràcies a l'acció ciutadana, amb l'arribada dels primers ajuntaments democràtics, es van poder salvar fàbriques a Barcelona com La Sedeta o Can Felipa. No obstant això, la desaparició d'aquest tipus d'instal·lacions va arribar a ser preocupant quan, amb motiu dels Jocs Olímpics, la piqueta va destrossar el barri de Nova Icària i totes les seves indústries. Arran de l'anunci de la celebració esportiva la ciutat va experimentar grans reformes urbanístiques i el mercat immobiliari un desenvolupament especulatiu sense precedents. El progressiu encariment del lloguer i la requalificació dels sòls industrials, que van començar a afectar la comunitat artística, han tingut en la greu emergència habitacional un dels seus llegats més colpidors. Barcelona es va transformar en pocs anys en una ciutat hostil. Si l'accés a un habitatge digne s'estava convertint en una dificultat per als sectors econòmicament més febles, no és difícil d'imaginar el seu impacte entre les artistes.

Durant uns anys la problemàtica d'espais de treball s'havia vist paliada per l'oferta de fàbriques i magatzems al Poblenou que s'arrendaven a preus moderats. Amb el projecte del Fòrum Universal de les Cultures (2004) i l'anunci del Districte 22@ (1999), la zona es veurà sotmesa novament a un violent procés de renovació. Les antigues naus comencen a desaparèixer, el barri es transforma i els preus inicien una escalada. La ciutadania conscient de la devastació que

[61] Tallers Oberts neix el 1993 per impuls de l'Associació Cultural Espais per a la Creació a Ciutat Vella. Seguint l'èxit d'aquesta convocatòria, el 1996 s'organitzen les primeres jornades de portes obertes al Poblenou. El desànim per la desaparició d'espais a Ciutat Vella faria que l'any 1998 la iniciativa es deixés de celebrar.

s'anuncia comença a organitzar-se. Sergi Aguilar, president de l'executiva de l'AAVC, dirigeix el 1999 una carta a Joan Clos, alcalde de Barcelona, proposant solucions a la situació immobiliària.<sup>62</sup> A la missiva s'emplaça el consistori a revisar els canvis de sòl industrial, de manera que es mantingués aquesta qualificació per als estudis d'artistes, i a preservar els edificis industrials significatius mitjançant la seva compra, com proposen entitats i col·lectius, per tal de destinar-los a tallers. Aquest és el cas de Can Saladrigas, salvada recentment gràcies a la pressió veïnal; l'AAVC s'ofereix a participar en la gestió d'aquesta fàbrica i proposa crear-hi espais de treball per a artistes. En aquells moments, altres fàbriques estaven en procés de convertir-se o ja s'havien transformat en equipaments culturals o espais per a la creació, com Filats Casarramona, Fabra i Coats, La Farinera del Clot o la Nau Ivanow. L'antiga fàctoria de Can Saladrigas havia allotjat prèviament una colònia d'artistes, cosa que motivava l'AAVC a reclamar-ne un ús parcial. La sol·licitud més significativa d'aquella missiva era la demanda de l'adquisició per part de l'Ajuntament de la nau en què se situava Hangar. Malgrat les ajudes públiques, el règim de lloguer resultava lacerant per al projecte, ja que més de la meitat del pressupost s'havia de destinar a l'arrendament de les instal·lacions.<sup>63</sup>

Un any després, l'associació redacta el projecte «Hangar 2 a Can Saladrigas» (2000), en què argumenta que el centre només cobria el 38% de la demanda d'espais entre la gent que començava la seva trajectòria, i emplaça l'Ajuntament a abordar aquesta problemàtica amb els exemples de Künstlerhaus Bethanien (un vell hospital a Berlín), la Friche (antiga fàbrica de tabacs a Marsella) o Follet (escola de formació professional que reconverteix les aules en tallers i habitatges per a artistes amb l'ajuda del consell de les arts de la ciutat de Rotterdam). Després d'uns quants anys de debat entre l'Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou, l'Ajuntament i Hangar, el consistori decideix que Can Saladrigas aculli una biblioteca, a més d'un casal de gent gran, el 2005, i que Hangar s'ampliï en el mateix Can Ricart, el 2007.

L'hostilitat immobiliària al Poblenou té un dels seus contrapunts culminants en la lluita per la salvació del recinte industrial de Can Ricart. Fer-ne menció permet recordar que el gruix dels equipaments culturals amb què compta Barcelona és patrimoni industrial salvat de la piqueta, en la preservació del qual han estat decisives les reivindicacions empreses per artistes, moviments veïnals i historiadores.<sup>64</sup>

Barcelona té una memòria incòmoda, la ciutat és el resultat de la revolució industrial i del moviment obrer, de la immigració i de les barraques. Les

[62] Serra (1999).

[63] Peran (2002).

[64] Alcázar (2019).



Estat del recinte de Can Ricart després de l'expulsió d'empreses i col·lectius artístics i els successius incendis i demolicions.



fàbriques són l'altra cara de la moneda, de manera que s'ha preferit preservar la memòria burgesa del Modernisme enfront de la memòria fabril del Poblenou. Les mobilitzacions per preservar Can Ricart comencen a finals del 2001, quan l'Ajuntament barceloní aprova el PERI del Parc Central, que preveia la demolició del recinte per fer-hi edificis d'oficines. En una entrevista a la premsa, Salvador Clarós, president de l'AVPN, ho relatava en els següents termes: «Tenint en compte el que va ser el Pla de la Vila Olímpica, en què es va arrasar tot i van desaparèixer construccions tan carismàtiques com els Docks d'Elies Rogent, la seu de la Ford (després Motor Ibérica) i Can Torres, havíem d'aconseguir el reconeixement d'aquest patrimoni abans que no fessin el mateix amb el Pla 22@»<sup>65</sup>.

El 2004 es va aprovar el pla de reparcel·lació que donava inici a l'execució del projecte. Va ser llavors quan va començar el desnonament de les petites empreses que tenien tallers llogats a la família Ricart. Arran d'això es va convocar una primera manifestació, el gener del 2005, per la pèrdua de 240 llocs de treball. Aquell mateix any es van estructures les protestes veïnals, primer contra la destrucció de la Unió Metal·lúrgica i d'Extractos Tànicos i després per Can Ricart. El juny del 2005 la plataforma Salvem Can Ricart va fer la seva primera jornada de portes obertes. En aquell moment ocupaven el recinte setze inquilins, a més d'Hangar, entre ells la Cereria Mas (fundada el 1856) o Ricson (la nau on estava és part del centre avui dia). Les mobilitzacions per la salvaguarda de Can Ricart ocupen un espai important en els annals d'Hangar: «Entre el 2004 i el 2005, [el centre] es va veure immers en un moviment de reivindicació d'un altre model de desenvolupament urbanístic, que implicava una oposició a les tàctiques repressives dels propietaris, dels promotors i de l'urbanisme del 22@. Can Ricart, l'antic complex industrial en el qual es troba Hangar, va estar a punt de ser enderrocat per ser substituït per oficines i *lofts*. La batalla per Can Ricart va cristal·litzar diversos corrents d'aquesta oposició: artistes que estaven sent desallotjats dels seus estudis i veïns que ho estaven sent de casa seva, negocis que perdien els seus locals, historiadors en lluita per preservar la memòria de les classes treballadores del Poblenou, activistes treballant per noves maneres d'organitzar la societat, el coneixement i la ciutat»<sup>66</sup>. Nombrosos actors confluiran en la plataforma Salvem Can Ricart que, dinamitzada per l'Associació d'Afectats de Can Ricart, l'Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou, el Grup de Patrimoni Industrial del Fòrum de la Ribera del Besòs i Hangar, va comptar amb els col·lectius d'artistes del Poblenou.<sup>67</sup>

[65] Theros (2016).

[66] Hangar (2009: 7).

[67] Alfama et al. (2007).

Des de la seva creació, l'acció mobilitzadora de la plataforma va ser molt intensa (bicicletades, jornades de portes obertes, xerrades, assemblees, manifestacions, etc.). Simultàniament, es va realitzar un important treball d'estudi històric i arquitectònic del recinte, a partir del qual es van elaborar diverses propostes per a l'Ajuntament. Una assemblea es reunia cada setmana per tal d'articular les demandes dels diversos grups per a l'ús dels espais que quedarien disponibles. Al mateix temps, «Hangar va impulsar una investigació de l'àrea del Poblenou amb l'objectiu de cridar l'atenció sobre la pèrdua progressiva i dramàtica d'espais artístics al barri»<sup>68</sup>.

El moviment urbà, després del conflicte de Can Ricart, n'incorporarà diverses reivindicacions, com la precarietat laboral, l'habitatge assequible, l'economia creativa, la substitució social del barri o la preservació del patrimoni arquitectònic i històric, entre d'altres. El manteniment del recinte industrial i la seva adaptació a les noves necessitats econòmiques i socials va ser un dels cavalls de batalla del moviment. Joan Roca ho expressava de la següent manera: «Can Ricart, amb projectes públics i amb empreses privades a les seves naus rehabilitades, hauria de ser un epicentre de la innovació a cavall de la tecnologia i la cultura, dins un 22@ que traurà més partit del patrimoni i que comptarà amb una política terciarioindustrial integradora com a contrapès de la forta pressió immobiliària»<sup>69</sup>.

El conflicte de Can Ricart s'aniria agreujant al llarg de l'any 2005 amb l'intent de desallotjament de les empreses que quedaven. Les forces combinades dels diversos grups van aconseguir aturar la demolició de les naus, però no van evitar que les empreses i les artistes que treballaven al recinte perdessin el seu espai. Van desaparèixer 255 llocs de treball i van ser obligades a marxar 45 artistes que treballaven repartides en tres col·lectius: Can Font, Flea i Nau 7. Només Hangar, que comptava amb el suport de l'ICUB, va aconseguir quedar-se a Can Ricart malgrat els plets i altres hostilitats del propietari, Federico Ricart. El centre resistirà els embats, sobrevivint enmig de la conflictivitat i la progressiva ruïna.

L'abril del 2006 l'Ajuntament aprova declarar el recinte com a Bé Cultural d'Interès Nacional, de manera que s'estableix la conservació del 98% de l'anomenat aixecament Fontserè (el nucli original de Can Ricart, que data de 1853) i el 67% del total de les edificacions anteriors a l'any 1930, una proposta que no compta amb l'aprovació de les entitats veïnals perquè trenca l'estructura del recinte. El mateix dia es produeix un incendi a l'edifici principal del complex,<sup>70</sup> l'antiga fàbrica tèxtil Can Font, que s'anuncia com a futura Casa de les Llengües, «clarament provocat per certa gent descontenta amb el rumb que prenen els

[68] Hangar (2009: 7).

[69] Roca (2005).

[70] Cabeza (2006).

esdeveniments»<sup>71</sup> (les naus de la Unió Metal·lúrgica i Extractos Tánicos havien estat enderrocades poc abans pels seus propietaris mentre estaven en procés de catalogació). Les flames afectaran greument les teulades de dues naus, que s'esfondraran parcialment. En menys d'un mes el recinte industrial patirà un segon incendi, en aquesta ocasió al magatzem que havia estat una antiga cereria. El consistori adquireix més endavant el conjunt i compensa al propietari per la pèrdua de metres quadrats permetent-li construir a més altura en els solars de la seva propietat a la zona d'influència del recinte.

Aquell mateix any 2006, el centre okupat La Makabra, situat al carrer Tànger, no lluny de Can Ricart, és desallotjat (des de feia sis anys hi havia gairebé un centenar de persones en aquesta antiga fàbrica, propietat de Toldos Giralt, fent nombroses activitats relacionades amb el circ). Després d'una manifestació que va recórrer els carrers del Poblenou amb un taüt simbolitzant l'enterrament de La Makabra, unes 350 persones okuparan diversos espais abandonats a Can Ricart que encara eren propietat del marquès de Santa Isabel. L'okupació coincidirà amb una celebració veïnal per la salvació del complex industrial que estava tenint lloc a Hangar i que comptava amb el suport de la plataforma Salvem Can Ricart, que guanyava temps per seguir negociant la preservació de tot el conjunt.

La resposta de l'Ajuntament consistirà a limitar l'accés al recinte imposant unes desproporcionades mesures de control. No es podia entrar menjar ni material per als espectacles. Els Mossos d'Esquadra tampoc no permetien l'accés de mitjans de comunicació ni de públic. La Makabra serà desallotjada dues setmanes després de l'okupació, el 14 de desembre; arran d'això, es convoca una manifestació de protesta que coincidirà amb la presentació per part de l'ICUB del nou Pla Estratègic de Cultura. Pel que fa a Can Ricart, es construirà un mur que dividirà la plaça de l'entrada, es tancaran les portes metàl·liques d'accés al recinte i s'aplicarà la prohibició d'entrada lliure al recinte i a l'edifici d'Hangar. En senyal de protesta per la repressió policial, la Fundació Privada AAVC decidirà amb caràcter d'urgència, el 21 de desembre, tancar Hangar temporalment fins que s'aconsegueixi el setge a què estava sent sotmès. La decisió es prendrà *in extremis*, després d'una setmana d'infructuoses gestions amb l'Ajuntament de Barcelona per aixecar unes estrictes mesures de control de seguretat, dutes a terme per una agència privada —contractada per 22@bcn— i una dotació de la Guàrdia Urbana que feien impossible el normal funcionament del centre.

En el Pla Estratègic de Cultura de Barcelona, en el marc del programa Barcelona Laboratori, s'anunciarà l'impuls d'una xarxa d'espais a la ciutat orientats a l'assaig i la creació en els diferents àmbits artístics que s'ubicaran en recintes industrials en desús. En el comunicat de tancament d'Hangar emès per la

[71] Hangar (2009: 7).



Quadre de Pere Llobera sobre les inundacions en els tallers d'Hangar en el període en què va ser resident.

Fundació Privada AAVC s'assenyalava que el document del Pla Estratègic s'havia hagut de rectificar a correcció per posar-hi un «projecte de xarxa de fàbriques per a la creació», amb la intenció de contrarestar l'impacte dels desallotjaments del col·lectiu La Makabra de les naus del carrer Tànger primer i de Can Ricart després».

Les mobilitzacions per la preservació del recinte industrial desembocaran en el naixement del programa Fàbriques de Creació. A les memòries del centre es relata en els següents termes: «Aquestes accions, combinades amb anys de militància per part de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC), van servir perquè els responsables municipals se sensibilitzessin amb la necessitat d'afavorir una cultura artística activa a la ciutat i possessin a l'abast espais de treball, cosa que al mateix temps els servia per apaivagar la protesta social, visible i perillosa. D'aquesta manera va néixer el projecte de les Fàbriques de Creació, de què Hangar és el model (edifici i fons públics i gestió privada a través de fundacions o associacions)». Jordi Martí, director de l'Institut de Cultura, ho confirmava així amb motiu de la celebració del desè aniversari del centre:<sup>72</sup> «La capacitat de generar iniciatives i propostes més enllà de la mateixa producció artística, la idea de laboratori, la vocació pública i la implicació amb l'entorn el

[72] Bosco (2007).

converteixen en un referent»<sup>73</sup>. L'artista Domènec, un dels primers residents a Hangar, recorda que «**va obrir el camí al debat, sense Hangar no existiria Can Xalant, ni la resta**». Era l'únic centre que no només disposava de tallers, que llogava o cedia a través de programes d'intercanvi internacionals, sinó que oferia de forma continuada serveis, equips i tècnics per a la producció i la investigació. Josep Maria Soler, antic portaveu de l'AVPN i anys més tard patró del centre, comentava que «la proximitat d'Hangar amb la realitat del barri i la seva decisió d'assumir les reivindicacions dels veïns han fet que la gent mirés l'art amb uns altres ulls. Ja ningú es pregunta per què és necessari un espai cultural o artístic, quan ens falten escoles, llars d'infants, centres de salut». Com es pot veure, els avatars d'Hangar són també una metàfora simptomàtica de l'esdevenidor urbanístic de la ciutat i de les seves polítiques culturals.

Amb l'adquisició de Can Ricart, que preveu la futura reobertura del carrer Bolívia entre Ešpronceda i Bilbao, l'edifici principal del conjunt industrial es va destinar a la Casa de les Llengües, un centre cultural per a la seva promoció, ús i desenvolupament, iniciativa frustrada del Fòrum de les Cultures. Sense connexió amb el barri o la seva història, l'anunci d'aquest equipament encarnaria els nous usos de la cultura. En la retòrica política el conjunt industrial passarà a formar part d'un nou eix cultural. Cinc anys després, el 2011, el projecte de la Casa de les Llengües, fruit d'un consorci entre la Generalitat i l'Ajuntament de Barcelona, es desestimaria. El govern català es retiraria a causa de la seva situació financera.

Can Ricart concentrarà el conflicte d'un districte sencer, el del Poblenou, que s'ha vist immers en un procés de destrucció de la seva memòria i del seu espai urbà, social i cultural, amb la seva ràpida i sovint violenta reordenació. Tal com s'assenyala a la memòria d'Hangar del 2011, «en aquesta pugna, va ser la cultura l'apel·lada: després de les batalles veïnals per la preservació del seu patrimoni, la reutilització com a Casa de les Llengües de gran part de l'antic recinte fabril que fins al 2006 havia acollit artesans i petites indústries, semblava haver dirimit els desacords, refuncionalitzant l'emblemàtic entorn, tot i a costa de la dissolució d'imaginaris col·lectius». Des d'Hangar la cancel·lació del projecte s'observarà amb recel perquè «posa en perill ja no només els usos a què estava destinat, sinó l'existència mateixa dels edificis, tal com constaten els experts i les associacions veïnals»<sup>74</sup>.

Des de l'expulsió de les empreses i les artistes l'esplendor de Can Ricart s'ha anat deteriorant. Els incendis provocats, els enderrocs, els projectes frustrats i la llarga crisi econòmica han llastrat els nous usos del recinte industrial. Una

[73] Hangar (2009: 8).

[74] Hangar (2011: 11).

mostra d'això és el relat de Tere Badia sobre la materialitat de l'edifici antic d'Hangar quan va arribar al centre: «**quan plovia, als tallers d'artistes queien cascades. Recordo haver estat buidant piscines d'aigua**». A partir del 2016 el complex viu un cert renaixement amb la constitució d'una taula d'entitats<sup>75</sup> per part del Districte de Sant Martí, amb el propòsit d'evitar el deteriorament de les instal·lacions.

Sorgeixen nous projectes per a l'espai, com el Casal de Joves gestionat per la coordinadora d'entitats juvenils del Poblenou La Xemeneia, actualment en funcionament, o el parc de les Humanitats i de les Ciències socials de la Universitat de Barcelona (UB). Amb una inversió prevista d'uns 15 milions d'euros, la falta de fons farà que aquest últim projecte no hagi arribat a activar-se. Els veïns proposen altres usos per al conjunt fabril, com horts urbans amb usos socials o la cessió de més espais per a iniciatives veïnals que afavoreixin el teixit associatiu.

La lluita per Can Ricart continua activa. Des de l'Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou s'ha demanat que els edificis que no van quedar catalogats siguin incorporats al complex patrimonial, i alhora s'ha denunciat el greu deteriorament i els enderrocs il·legals de la zona que encara continua en mans privades. El 2018, tots els actors que treballen al recinte —Taula Eix Pere IV, La Xemeneia i Hangar— van signar un manifest contra l'excessiva edificabilitat del projecte previst per al radi exterior del conjunt industrial. Recentment s'han iniciat les obres d'adequació per edificar unes macrooficines de dotze pisos d'altura en els terrenys entre el carrer Marroc i el carrer Bilbao.

[75] Amb la presència inicialment de representants de la Universitat de Barcelona, de la Taula Eix Pere IV, de l'Institut de Cultura de Barcelona, del grup de joves La Xemeneia, de l'Associació de Veïns i Veïnes del Poblenou, del projecte de recerca europeu Emuve i d'Hangar.

## HANGAR ÉS EL MODEL: EL PROGRAMA FÀBRQUES DE CREACIÓ

Després de quaranta anys de dictadura a l'Estat espanyol, les primeres eleccions municipals tenen lloc el 1979. D'aquells comicis en sortirà victoriós el Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC), que governarà la ciutat —en un parell d'ocasions juntament amb Esquerra Republicana de Catalunya (ERC) i Iniciativa per Catalunya Verds - Esquerra Unida i Alternativa (ICV-EuiA)— fins al triomf electoral el 2011 de la coalició de dretes Convergència i Unió (CiU). Des de l'any 2015 el consistori està regit per Barcelona en Comú (BeC), que governa amb el suport del PSC.

El naixement d'Hangar el 1996 està lligat a l'Ajuntament socialista encapçalat per Pasqual Maragall. Aquell mateix any el consistori crea l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), impulsat per Ferran Mascarell,<sup>76</sup> amb l'objectiu de convertir la cultura en un dels principals actius del desenvolupament i la projecció de la ciutat. En el Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona (1999-2006) posat en marxa per aquest organisme es manifestava, a la sisena línia estratègica, la voluntat de fer més estreta la relació entre la cultura i el sector turístic, alhora que es programava la funció que havien de tenir els grans esdeveniments culturals per impulsar la imatge de Barcelona.<sup>77</sup> Una mostra d'això és la menció a aquests assoliments durant la presentació del pla estratègic que el succeeix (2006-2016): «Projectes com el 22@, que aposta per les indústries creatives, o la celebració d'esdeveniments, com l'any internacional Gaudí 2002, a favor del turisme cultural [...] són alguns exemples d'una intervenció sostinguda que ha volgut potenciar els efectes positius de la cultura en el creixement econòmic i la cohesió social a la ciutat». Amb la finalitat de «projectar Barcelona», el primer pla preveia també generar les condicions per atreure creadors a través de la reurbanització del Poblenou, malgrat que la Modificació del Pla General Metropolità del 22@ encara no s'havia aprovat: «El procés de reurbanització del Poblenou ofereix l'oportunitat de repensar els usos industrials tradicionals de la zona i permet el desenvolupament de noves indústries, entre les quals destaquen les produccions culturals. Es proposa la creació d'uns espais —d'oferta pública i privada— adequats per a la creació cultural i el desenvolupament de

[76] Director del Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona, nomenat regidor de Cultura de l'Ajuntament el 1999 i conseller de Cultura del govern català el 2003.

[77] *Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona. La cultura, motor de la societat del coneixement 1999.*



productors culturals. Aquest territori ha de disposar de les tecnologies i infraestructures més avançades per oferir un espai connectat amb el món, de gestió flexible i atractiu per a creadors de tot el món. S'ha de crear una imatge de territori cultural pilot»<sup>78</sup>. La regeneració del barri prevista en aquesta línia estratègica no tenia per objectiu el suport a les creadores de la ciutat sinó la captació de talent extern i la projecció internacional de Barcelona. L'objectiu d'aquesta planificació serà l'ordenació del teixit cultural, posant-lo al servei de la construcció d'una ciutat-empresa i una ciutat-marca competitiva en el mercat global.

Sota l'epígraf de «Nous accents», el nou Pla Estratègic de Cultura apostava per la funció social de la cultura, apel·lava a la qualitat i excel·lència i a la connectivitat entre equipaments, institucions i indústries culturals, en una adaptació local del document de referència per a l'elaboració de les polítiques culturals: l'Agenda 21 de la Cultura (aprovaada en el simposi celebrat el 15 de setembre del 2004 a Barcelona, en el marc del Fòrum Urbà Mundial, en un dels debats de cloenda del Fòrum Universal de les Cultures). Un dels programes estructurants del nou pla estratègic serà Barcelona Laboratori. La primera línia d'aquest programa serà «Més oportunitats per a la creació», que incloïa el projecte Fàbriques de Creació, les línies directrius del qual quedarien recollides a la Mesura de govern Fàbriques de Creació presentada al Plenari del Consell Municipal el mes d'octubre del 2007.

Els referents del programa Fàbriques de Creació es troben en diversos països occidentals, on hi ha models des de la dècada de 1970. A França, per exemple, les *friches* són espais de creació gestionats per les administracions que han realitzat la seva rehabilitació. A Alemanya, per la seva banda, són llocs majoritàriament privats, gestionats per entitats o col·lectius que reben ajudes d'institucions públiques. A Barcelona l'existència prèvia de projectes administrats per associacions i col·lectius és el veritable detonant del programa, presentat com una «xarxa d'espais orientats a l'assaig i la creació en els diferents àmbits artístics [...] a situar en recintes industrials en desús, com la Fabra i Coats (Sant Andreu) o La Escocesa (Poblenou)»<sup>79</sup>. D'aquesta manera es donava un impuls a la cessió d'espais públics a col·lectius d'artistes a través de contractes-programa.

L'administració municipal, que havia completat en gran mesura el mapa d'infraestructures amb la construcció de museus, biblioteques, auditoris, etc., apostarà en el nou cicle econòmic pels espais destinats a la innovació i la creativitat. El model d'equipament cultural que s'implementa a partir del 2007 proposa «un punt de trobada entre agents econòmics, socials i culturals per dibuixar [...] la Barcelona del coneixement en la seva “tercera transformació” (com una

[78] *Ibid.*

[79] *Pla Estratègic de Cultura de Barcelona. Nous accents 2006.*

ciutat postindustrial i de serveis)». En el Pla Estratègic de Cultura s'anunciarà l'ampliació dels espais i serveis d'Hangar; la rehabilitació d'altres antigues fàbriques com Can Saladrigas, de la qual havien estat expulsats diversos col·lectius d'artistes; la posada en marxa de la Ciutat de l'Audiovisual a l'antiga fàbrica de Ca l'Aranyó, en el marc del 22@, o la creació d'un centre de formació, recerca i producció de media art del qual no s'indica ni l'emplaçament ni els recursos.

L'actuació inicial del programa Fàbriques de Creació té lloc en relació amb projectes consolidats com l'Ateneu Popular 9 Barris (1977), la Sala Beckett (1989), La Caldera (1995), la Nau Ivanow (1997), La Escocesa (1999) o el mateix Hangar (1997), als quals se sumen La Central del Circ (un edifici adaptat al Fòrum de les Cultures i gestionat per l'Associació de Professionals de Circ de Catalunya), el Graner i la futura Fabra i Coats. Cada un d'aquests projectes és diferent tant en el seu origen com en la seva gestió, tot i que la majoria neixen com a iniciatives de col·lectius d'artistes. A recer de l'administració, aquests projectes reben protecció contra possibles desnonaments, així com pressupost per a la reforma arquitectònica obligatòria per entrar en normativa o per al trasllat a un nou local. Els altres dos objectius assenyalats per l'ICUB seran la preservació d'una part del llegat arquitectònic fabril i la rehabilitació de barris que van ser obrers i perifèrics, mitjançant la creació del que Joan Busquets i Oriol Bohigas van denominar «noves centralitats».

Les prioritats de la política cultural institucional han passat del centre de difusió a la fàbrica de producció. Tanmateix, els objectius i els modes d'implementació d'aquesta política segueixen partint de premisses antigues. En una jornada sobre el programa Fàbriques de Creació, el 20 de novembre del 2008, el socialista Jordi Martí, aleshores delegat de Cultura de l'Ajuntament i responsable de l'ICUB, comentava que «molts [els creadors] es troben en una situació difícil. Els processos recents de transformació de la ciutat, si bé han tingut uns efectes favorables per als espais orientats a la difusió, han tingut un impacte negatiu en els espais dedicats a la creació»<sup>80</sup>. Després d'haver posat en marxa les transformacions que havien elevat el preu del sòl, contribuint així a la desaparició d'un nombre significatiu d'espais, el consistori es plantejava com tornar a crear condicions d'oportunitat per als creadors. La qüestió és si és possible relançar institucionalment uns processos que s'havien donat de manera espontània. La política cultural pública segueix segregada per les grans infraestructures. Com comenta Tere Badia: «Els plans de creació de nous centres per a la producció artística pequen de la mateixa grandiositat que afectava els plans de centres d'art, que han proliferat a desenes per tot el territori. Aquesta política de creació de

[80] *Fàbriques per a la creació. Laboratoris culturals a les ciutats.* Crònica de la jornada celebrada a Fabra i Coats el 20 de novembre del 2008.

nous centres segueix absorbint partides pressupostàries dedicades a la pedra i a l'equipament en lloc d'atendre les necessitats reals dels contextos productius, el seu funcionament i assegurar terminis de realització de projectes»<sup>81</sup>.

Al mateix temps que l'Ajuntament de Barcelona promovia la creació d'una xarxa d'espais per a creadores, els tallers que funcionaven anaven tancant. Segons dades d'un informe elaborat per Hangar, entre el 1994 i el 2006 un total de 6.783 metres quadrats i 133 artistes van desaparèixer del Poblenou. També es preveia que el 2007, a causa de la transformació urbana del Poblenou, unes 200 artistes haurien de marxar del barri i desapareixerien 9.670 metres quadrats dedicats a la creació. Només a Can Ricart, on es troba el centre, hi treballaven unes 45 artistes repartides en tres col·lectius —Can Font, Flea i Nau 7— que el 2005 van ser obligats a marxar. Les declaracions de Carles Martí, regidor de Cultura, evidenciaven el cinisme de les polítiques públiques pel que fa al seu suport a la creació: «Volem arribar a convenis de col·laboració amb les artistes que gestionen espais ja en marxa, com La Escocesa. La nostra intenció és reforçar i donar suport a les estructures ja existents, sempre que compleixin amb els dos objectius prioritaris del programa: recerca i innovació interdisciplinàries i propòsit de cohesió social»<sup>82</sup>.

L'ampliació d'Hangar en 876 metres quadrats, amb la cessió a la Fundació AAVC de les naus adjacents i la casa del guarda, millorarà la situació del centre, però no resoldrà la necessitat de tallers a preus accessibles. Jordi Martí anuncia al mateix article de premsa que mentre es realitza «una cartografia de la ciutat per identificar els espais i locals que puguin ser convertits en tallers per a artistes [...] hem destinat una partida de 300.000 euros per a l'ampliació d'Hangar», que no es posarà en marxa fins que no es resolgui el contenciós relatiu a la propietat del recinte. Encara que es va fer alguna actuació a partir del 2008, la intervenció íntegra no es va poder dur a terme fins que no es va comptar, tres anys després, amb l'aprovació del projecte de rehabilitació per part del consistori. Amb un cost final de 2.513.022,62 euros, les obres començaran el 2010 i finalitzaran dos anys més tard. En el text d'introducció de la memòria d'Hangar de l'any 2011, a càrrec de Badia entre el 2010 i el 2017, es fa una valoració de la cruïlla en què es troba Hangar a causa del seu creixement: «Al mateix temps que s'acaben les obres de rehabilitació de les naus adjacents [...], tot el sector artístic, i nosaltres incloses, ens enfrontem a la consolidació d'un canvi estructural en les polítiques culturals públiques. La direcció d'algunes reflexions sobre el patrimoni fan témer que segueixi prevalent un model econòmic per a la cultura basat en la inversió en el patrimoni immoble, i que segueixi sense canviar la consideració que la

[81] Brown (2016).

[82] Bosco (2007).

producció cultural és un bé elitista i que els productes culturals són un objecte exclusiu que pot convertir-se —o no— en indústria d'immèdiata explotació i d'obsolescència periòdica».

Malgrat el fracàs del Fòrum de les Cultures del 2004 —gran projecte urbanístic disfressat de celebració multicultural—, el Pla Estratègic del 2006 planteja que la cultura és un instrument útil a la ciutat «tant per la seva capacitat de generar riquesa com per la seva contribució a la cohesió social, guanyant centralitat en el domini de les polítiques públiques locals». La cultura esdevé una eina d'ordenació, garant d'atenuació de conflictes i de l'increment de beneficis. En aquest nou document s'aprofundeix en la visió dels usos de la cultura com a recurs (George Yúdice).

Hangar serà citat per l'ICUB com el model per a l'impuls del programa de Fàbriques de Creació. La seva vocació de servei públic, la seva defensa del patrimoni industrial, la seva aposta per oferir espais de treball a artistes i col·lectius joves o la seva reactivitat en les pràctiques artístiques el converteixen en paradigma i referent. En aquest sentit, Sergi Díaz, responsable del programa de Fàbriques de Creació entre el 2009 i el 2013, comentava que la capacitat d'Hangar per reconèixer i adaptar-se a les noves necessitats el converteixen en un model per a l'administració: «Això es pot veure especialment en el terreny de l'aplicació de les noves tecnologies i el multimèdia a les arts visuals; en aquest àmbit, Hangar no és només un referent a Espanya, que això és evident, sinó que ho és també a nivell internacional»<sup>83</sup>.

Cada administració municipal ha perfilat al seu gust la xarxa de Fàbriques de Creació. D'aquesta manera, Lluçia Homs, director de promoció dels sectors culturals de l'ICUB durant el govern de CiU, en una intervenció al congrés Factorial, Trobada Internacional de Fàbriques de Creació (2014), en què seguia sense pudor els dictats de la gentrificació programada mitjançant la classe creativa, apuntava que a Barcelona el model de fàbriques de creació s'havia de basar en la internacionalització, l'excel·lència en els continguts o en les 3P (*public-private partnership*).<sup>84</sup> El programa no es dirigia al públic en general ni als aficionats, sinó als que «fan de la creativitat la seva professió i que alhora poden fer de la cultura un dels motors econòmics i de desenvolupament de la ciutat»<sup>85</sup>.

Amb l'arribada de Barcelona en Comú (BeC) a l'Ajuntament de Barcelona l'any 2015, la regidoria de Cultura es converteix amb el nou organigrama en un comissionat que depèn de la tinença d'alcaldia de Drets Ciutadans, Participació

[83] Entrevista d'Adrià Pino a Sergi Díaz, que treballarà en el disseny i coordinació del projecte Fàbriques de Creació de Barcelona entre els anys 2009 i 2013. <https://hangar.org/ca/news/sobre-unes-fabriques-molt-creatives/>.

[84] Alcázar (2019).

[85] Homs (2013).

i Transparència, liderada per Jaume Asens. Els recels que provoca la pèrdua d'estatus de l'esfera cultural es dissipen per a alguns sectors amb el nomenament de Berta Sureda per al càrrec. Sureda apostarà per un canvi de les directrius i els marcs de les polítiques culturals del municipi, prenent com a principis rectoros el dret a la cultura i la cultura com a bé comú. Amb aquestes premisses es comença a elaborar un nou document estratègic que rep el nom de Pla de Cultures de Barcelona 2016-2026.<sup>86</sup> Tanmateix, després d'un acord amb BeC (2016) el Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC) entrarà al govern municipal i Cultura passarà a mans del socialista Jaume Collboni. El PSC substituirà el pla rector en què s'havia anat treballant per mesures de govern destinades a sectors com el del llibre o l'audiovisual. Entre aquestes mesures de govern, aprovades el 2017, n'hi ha una de relativa al programa de Fàbriques de Creació. Així, després d'una mica més de deu anys des de la presentació del programa, l'Institut de Cultura de Barcelona es proposa donar-li un nou impuls.

Amb la mesura de govern s'apostarà per regular les relacions entre els projectes, aproximar-se a un model de governança comuna (en què la transparència i la democràcia interna siguin aspectes fonamentals), pautar mecanismes d'avaluació i validació de les iniciatives, buscar una definició del programa i possibilitar l'ampliació de la xarxa; i a la vegada es decidirà que l'espai de referència i «nau capitana» de la xarxa, en paraules de Lluçia Homs, sigui Fabra i Coats (un equipament que ha tingut des dels seus inicis dificultats de definició i que a diferència de la resta de projectes és de gestió i titularitat pública). Amb l'objectiu de consensuar el document de la mesura, que es preveu presentar al Plenari del Consell Municipal el setembre del 2017, s'inicia un procés de treball participatiu entre l'administració i les iniciatives incloses en el programa de Fàbriques de Creació. Aquest procés de participació s'articula com a justificació de la mesura de govern. Amb Xavier Marcé,<sup>87</sup> assessor de Jaume Collboni, com a interlocutor els ritmes s'acceleren, es redueix el nombre de taules de diàleg pactades i s'avança la proposta perquè sigui debatuda en un ple del mes de juliol. Aquesta precipitació, juntament amb la supressió de paràgrafs o termes consensuats,<sup>88</sup> l'homogeneïtzació de les iniciatives que formen part del programa, la ingerència política de la mesura o el desconeixement de la incidència que aquesta podria tenir en el

[86] Elaborat per l'oficina tècnica del Pla de Cultures de Barcelona, que treballa conjuntament amb el Consell de Cultura.

[87] Vicepresident de la productora teatral Focus i president de la patronal del sector del teatre, Adetca, havia d'ocupar els càrrecs de comissionat de Cultura i de director de l'ICUB quan el PSC s'incorpora al govern municipal. La protesta d'amplis sectors de l'àmbit cultural farà que no progressi el seu nomenament.

[88] *Disciplina en lloc de pràctica, Fàbrica* —iniciativa municipal— en lloc de *projecte*, o *difondre* en lloc de *socialitzar*, *investigació*, *experimentació* i *procés*, que passen a ser termes residuals. S'aconsegueix canviar la paraula *mercat* per *visibilitat* i que el programa passi de considerar-se «l'eix estratègic» de la política de suport a la creació a «un dels principals eixos».

suport al teixit artístic de la ciutat generen preocupació en alguns dels projectes, entre ells Hangar. L'administració dona cabuda a aspectes que no es comparteixen, com són les idees de catàleg de serveis, internacionalització, formació o exhibició. Algunes de les iniciatives de la xarxa de fàbriques han de renovar en aquells mesos els seus contractes-programa particulars, cosa que suposa una tensió addicional en el procés de diàleg amb l'ICUB, però també entre els mateixos projectes. La manca de consens farà que la presentació de la mesura de govern per al seu debat es desplaci a un ple del mes d'octubre, moment en què serà aprovat el «Nou impuls al programa Fàbriques de Creació de Barcelona»,<sup>89</sup> però amb la condició per part dels projectes que s'obri un diàleg sobre els processos d'avaluació i el desglossament de la mesura.

El programa de Fàbriques de Creació no és un programa tancat. Des de la seva formulació fins al 2017 s'hi ha anat incorporant iniciatives. Actualment està constituït per onze projectes associats a múltiples disciplines: Fabra i Coats (pluridisciplinari), La Seca Espai Brossa (arts escèniques), Nau Ivanow (arts escèniques), La Escocesa (arts plàstiques i visuals), Ateneu Popular 9 Barris (circ), La Caldera (dansa), Hangar (arts visuals i tecnològiques), Graner (dansa), La Central del Circ (circ), Sala Beckett (dramatúrgia i arts escèniques) i Tantarantana (arts escèniques). El programa preveu fer créixer la xarxa incorporant noves disciplines: audiovisuals, literatura, disseny, artesanía o noves tecnologies. Malgrat que les disciplines en la creació contemporània són caixes d'eines que s'utilitzen de manera transversal, l'administració parteix en la seva definició programàtica de la idea d'especialització de cada centre per àmbits. La nova mesura de govern obre la possibilitat d'afegir, igualment, les denominades fàbriques associades, és a dir, iniciatives ubicades en espais de caràcter privat; i també pauta la possibilitat de crear una xarxa de relacions amb espais existents a l'àrea metropolitana de Barcelona com l'Hospitalet, Badalona i Santa Coloma. Les «fàbriques» són concebudes com l'eix estratègic que canalitzarà el suport a la creació cultural, una coordinada que pretén ordenar el mapa creatiu del municipi, malgrat que no es compta amb una cartografia de la resta d'agents i espais del sector, i que pot anar en detriment del suport a la producció artística que es produeix al marge d'aquestes infraestructures. El programa de Fàbriques ha de ser una peça més dins d'un ecosistema de projectes de creació més ampli. Les iniciatives que formen part del programa no poden, ni volen en molts casos, assumir el paper de mediadores entre l'administració i el teixit creatiu, convertint-se en els únics referents i prescriptors del sector. A aquesta preocupació s'hi afegeix la inquietud d'«una lògica de veure la fotografia completa del suport a la creació que es planteja des de l'ICUB; què passarà amb aquests espais que es dediquen

[89] *Mesura de govern. Nou impuls al programa Fàbriques de Creació de Barcelona 2017.*

a la creació a la ciutat, però que decideixen no ser fagocitats i no s'incorporen en aquest programa? Com es plantejarà el suport a la creació per a tots ells? Com es planteja mantenir certa diversitat en el teixit creatiu de la ciutat?»<sup>90</sup>.

En la mesura de govern s'atribueix a l'Ajuntament l'«existència d'aquesta primera peça fonamental» que són les «fàbriques de creació». Com assenyala Jorge Luis Marzo, en aquest relat s'inverteixen els temps històrics. En primer lloc, les comunitats creen els espais, i després sorgeix la voluntat política de protegir-los i posar-los en relació. La major part dels projectes englobats sota la marca Fàbriques de Creació eren projectes preexistents, validats i legitimats pel sector després d'una llarga trajectòria. Cadascun té un origen, un naixement, un context, un entorn territorial, un marc de relacions socials i artístiques, uns agents i col·lectius impulsors, uns objectius, unes formes d'avaluació i un funcionament diferents i propis, però també les activitats que es realitzen i l'assignació pressupostària per part de l'Ajuntament són diferents. En alguns casos estan autogestionats per les mateixes artistes (La Escocesa, Hangar), per comunitats que s'aglutinen al voltant d'un projecte (Ateneu Popular 9 Barris), o bé funcionen com una cooperativa (La Seca). Les iniciatives poden estar allotjades en antigues fàbriques en desús reconvertides en equipaments culturals (Fabra i Coats, Graner, La Escocesa, Nau Ivanow o Hangar), o en edificis de nova planta (La Central del Circ). Diversos projectes de la xarxa orientats a les arts escèniques han tingut problemes per l'encariment del sòl i han rebut el suport de l'Ajuntament (La Caldera, Sala Beckett o Tantarantana).

A l'Informe del Comitè Executiu del Consell de Cultura del 2017, redactat per Ingrid Guardiola, es fa una relació de la varietat d'activitats que es duen a terme en aquests espais: «D'una banda, són centres de creació que permeten llogar espais o coproduir i que donen lloc a residències d'artistes, assajos, espais de *coworking* o tallers compartits. També són espais de formació i entrenament dirigits als aspectes més innovadors de la disciplina. En tercer lloc, són espais de suport a la producció, a l'exhibició i a la distribució de projectes artístics. Finalment, també s'ha inclòs l'exhibició d'espectacles com una manera de cofinançar els espais»<sup>91</sup>.

Davant d'aquesta diversitat, Consonni es preguntava què converteix un centre en una fàbrica de la creació. El seu passat fabril, la seva actualitat creativa i multidisciplinària, el seu suport a les creadores, la consciència de ser una fàbrica, la seva forma de gestió?<sup>92</sup> No hi ha una definició que pugui aglutinar la totalitat d'iniciatives que s'inscriuen en aquests programes, tret del fet que suposen una mutació d'una societat industrial a una altra de basada en els serveis. El terme

[90] Proposta d'esmenes al text *Mesura de govern* a partir de les línies d'actuació, 07-03-2017.

[91] Guardiola (2017).

[92] Brown (2016: 4).

*fàbrica* aplicat a entitats de producció cultural deriva tant dels nous usos culturals de l'antic patrimoni industrial de Barcelona com de la fortuna en l'ús de metàfores productivistes del tardocapitalisme, que designen el desplaçament del sistema industrial cap a un sistema basat en el coneixement i la informació. Però no és un terme nascut en el si de les entitats culturals o artístiques de la ciutat, on ara es vol implementar des de les polítiques culturals. El concepte de fàbrica té una semàntica pròpia relacionada amb la generació de productes, mentre que moltes d'aquestes iniciatives es reconeixen com a centres de creació i recerca que promouen processos no destinats a la creació de plusvàlues. La fàbrica, d'altra banda, és un lloc de disciplina, on té lloc una segmentació laboral.

En la mesura de govern es detecta una confusió entre el concepte de fàbrica com a recurs físic (edifici, equipament o infraestructura) i la idea de fàbriques/espais de creació com a projecte. Sota el concepte de serveis s'amaga un exercici d'homogeneïtzació, en què el paper de les entitats és el de fer de gestores de les «fàbriques» com a equipament. D'aquesta manera, es confon el sentit públic, que ja tenen aquestes iniciatives, amb la idea de provisió de serveis. L'autonomia dels projectes es reconeix, però paradoxalment es vol intervenir de manera uniformitzadora en els objectius i les prestacions que cada projecte accentua. Per pal·liar aquesta tendència i atendre l'especificitat de cada iniciativa, els projectes aconseguen que les prestacions de serveis es delimitin mitjançant els contractes-programa pluriennals que s'estableixin per a cadascun, i que s'adaptin els indicadors d'avaluació, tant qualitatiu com quantitatiu, a la idiosincràsia pròpia de cada projecte. Així, l'ICUB fa un encàrrec el 2018 per tal d'establir un nou paradigma avaluador en un procés compartit entre l'administració i els projectes del programa Fàbriques de Creació, amb la voluntat d'assolir els següents objectius:

- Reflectir el paper de les diverses entitats titulars dels projectes en la seva singularitat i no com a «gestores» dels edificis —de les fàbriques— com a equipament, ni com a subsidiàries en l'oferta de serveis, ni com a meres distribuïdores de suport públic a la creació i/o producció.

- Dibuixar l'impacte del programa en el seu conjunt, més enllà de l'estrictament àmbit de la producció artística contemporània, considerant també la relació dels projectes amb el context en què s'inscriuen i el teixit amb què treballen; proposar una mirada qualitativa cap a l'avaluació que respecti la diversitat de cadascun dels projectes, tant pel que fa a l'àmbit característic dels projectes de PFC, com pel que fa als efectes que aquests generen en el seu entorn.<sup>93</sup>

La gestió amb vocació de servei públic en aquestes iniciatives equival a garantir l'accessibilitat, la democràcia interna, el retorn social i la transparència. Una transparència que s'ha d'aplicar també en els processos de selecció dels

[93] Colombo i Badia (2018).



equips de gestió i d'artistes o col·lectius residents. Aquests projectes s'han de considerar en les seves diferents escales, és a dir, no només cap enfora, en relació amb el context local i internacional, sinó també cap endins. Quin marc de relacions laborals promouen? S'estimula la cooperació entre les persones que els habiten? Es promou una relació entre iguals? Com es descolonitzen les pràctiques artístiques? Més que enumerar una relació d'elements per a un programa d'acció comuna (sistema de beques, política de lloguer d'espais, gestió de serveis educatius, etc.), tal com s'assenyala en la segona línia d'actuació de la mesura, haurien de quedar recollits els valors i les formes que guien l'acompanyament a les artistes. «No el què sinó el com ho fem, en el sentit de les dinàmiques de treball que s'estableixen des dels diferents projectes. S'ofereixen "espais d'assaig, centres de documentació, etc.". Però també "entorns de confiança, flexibilitat, de cures, etc."»<sup>94</sup>. D'altra banda, encara que aquests espais operin en l'àmbit local es pretén que adquireixin una dimensió internacional a través de la seva relació amb centres d'altres latituds, mitjançant programes de residències que acullen a creadors d'altres contextos, o bé amb beques d'intercanvi que facilitin el desplaçament de les treballadores autòctones. Aquest model pot generar ocupació de qualitat? On van les artistes i què passa amb les seves feines un cop conclouen les seves residències? La promoció del nomadisme és una solució a la precarietat o un «migració» forçada? Aquesta inversió en el teixit cultural atén a una demanda real de les creadores o es fa per posicionar les infraestructures en contextos internacionals i locals?

La mesura de govern pretén pal·liar els nínxols de precarietat promovent, entre altres coses, l'adequada coordinació de la connexió «entre els creadors i el sistema de producció i difusió de la ciutat». Malgrat que la promoció del sistema de creació artística de la ciutat ha d'estar «allunyada de les pressions de la indústria, els mitjans de comunicació mediàtica i el mercat finalista», la primera línia d'actuació fixa els mercats culturals com a destinació de les pràctiques artístiques que passen pel programa de Fàbriques. Aquesta aproximació al treball cultural estandaritza les expressions darrere de criteris com la visibilitat mediàtica o l'audiència; promou la privatització dels coneixements; jerarquitzza i segmenta les agents culturals, i imposa als projectes lògiques productivistes, de manera que neixen amb previsions des del principi a la fi, és a dir, cronometrats.

Més enllà del model publicoprivat, els projectes proposen a l'administració possibilitar fórmules de gestió que reconeguin l'agent associatiu-ciudadà, vinculat a comunitats artístiques, sectorials o territorials legitimades. Aquesta legitimitat, constatable per una trajectòria històrica, per la seva representativitat en el sector, pel seu reconeixement territorial i comunitari, per una base

[94] Proposta d'esmenes al text *Mesura de govern* a partir de les línies d'actuació, 07-03-2017.

social extensa o per la seva capacitat per produir sinergies a partir dels programes desenvolupats, ha de permetre identificar i validar aquelles entitats, projectes o col·lectius que formen part de la xarxa. A partir del document «Comuns Urbans. Patrimoni Ciudadà», elaborat per la Direcció de Democràcia Activa i Descentralització de l'Ajuntament de Barcelona, els projectes introdueixen, en el debat sobre el marc conceptual i jurídic de la mesura de govern, la demanda de reconeixement del servei comunitari que una part d'ells fan com a infraestructures públiques. Aquests projectes, concebuts per col·lectius que s'associen i cooperen, en col·laboració amb els poders públics, per donar resposta a problemes col·lectius des de l'autogestió, no desenvolupen activitats privades sinó comunitàries i, per tant, marcades per una voluntat de retorn social (a les creadores, a altres ciutadanes). Les comunitats que els han gestat s'organitzen entorn d'uns recursos compartits i adopten formes democràtiques de governança. Es tracta, doncs, d'«alternatives a la forma habitual en què l'Estat o bé el mercat proporciona aquests recursos. Pràctiques socials que, protagonitzades per comunitats actives, generen vincles que no passen fonamentalment per la mercantilització o l'intercanvi monetari ni per les normes derivades de la burocràcia pública»<sup>95</sup>.

Els projectes dins de la xarxa de Fàbriques de Creació fan ús d'unes infraestructures que conceben, majoritàriament, no com a públiques sinó com a comunitàries, una conceptualització que assenyala la rellevància de les comunitats de creadores com a agents protagonistes en la cultura de la ciutat sense interessos empresarials. En aquesta línia Tere Badia comentava: «A finals del 2017 ens acostem a l'Asilo Filangieri, a Nàpols. Volíem, precisament per revisar la governança, que sabíem que estava en crisi, valorar altres possibilitats de conferir als espais, les materialitats, els edificis, un altre tipus d'estatus. Una cosa que la Constitució italiana té en compte, i que aplica intel·ligentment la ciutat de Nàpols».

A Itàlia es dona una gestió clientelar dels recursos i una abundància d'edificis públics infrautilitzats; és a dir, l'Estat i els municipis no atenen una part significativa de les demandes, fet que dona l'oportunitat a la societat d'organitzar-se entorn d'aquests llocs. Per Badia la insuficiència de l'Estat pot convertir-se en una ocasió: «Aquestes incapacitats permeten reapropiar-se d'un edifici i fer-li un estatut propi, en aquest cas el mateix edifici es converteix en un bé comú. Com a peça legislativa és una obra d'art. Cal veure en això una oportunitat perquè la gent s'autogoverni perquè se sent interpel·lada. És una manera de revertir la idea que no tens cap tipus de responsabilitat. Potser la tens, és més, la vols tenir».

[95] *Comuns urbans. Patrimoni ciudadà. Resum executiu.*

La tercera línia d'actuació de la mesura de govern estipula, com ja s'ha comentat, contractes-programa pluriennals amb els gestors de cada espai que inclouen dos aspectes relatius a la dotació econòmica per part de l'administració: una aportació fixa per fer front a les despeses bàsiques (energia, neteja, seguretat i personal), i una aportació variable per desenvolupar el programa d'activitats i serveis que s'estableix en funció del contracte-programa (a completar amb recursos propis provinents de la gestió de cada espai).

El manteniment i el funcionament del programa Fàbriques de Creació va representar una despesa anual de 2.099.950 euros el 2017. La posada en funcionament de les mesures detallades en el document «Nou impuls al programa Fàbriques de Creació» suposa un increment d'un milió d'euros anual en el pressupost que l'Ajuntament hi destina. Pel que fa a aquesta nova partida es preveu crear un fons econòmic comú, objecte d'una convocatòria anual. Així, en lloc d'intentar detectar les necessitats, interessos i oportunitats compartides pels diversos espais, s'intenta forçar mitjançant una convocatòria externa el que hauria de sorgir d'una relació orgànica entre projectes. El 23 de juliol del 2019 veus dissidents i identitats culturals al marge de la institució (de manera volguda o no) i que es reclamen com a subjectes generadors de cultura de base (CdB) es van reunir a l'Antic Teatre per denunciar, mitjançant un manifest i una roda de premsa, la total manca de transparència en els pressupostos destinats a cultura i l'arbitrarietat de l'administració en el seu sistema de suport a la creació. Amb un pressupost de 200 milions d'euros (2019), tan sols 4,2 milions es reparteixen per concurrència pública entre els projectes de la ciutat, ja siguin macrofestivals o cultura de base. El teixit local de persones, entitats, espais o propostes relacionades amb l'art, l'educació, la cultura, els públics o l'àmbit social assenyalaven que la cultura és un bé i no un recurs o instrument per generar ordre, control i imatge-marca: «Aquestes dinàmiques de sistema operen, construeixen i codifiquen d'acord amb models prefixats i no segons necessitats reals del teixit cultural». En aquest sentit, les fàbriques de creació són, per als projectes que s'entenen com a cultura de base, un exemple o símptoma. Les denúncies del teixit local van comptar amb el suport d'alguns dels responsables dels projectes del programa de Fàbriques de Creació, com Òscar Dasí (La Caldera), Elena Carmona (Graner), Johnny Torres (La Central del Circ) i Lluís Nacenta (Hangar).

**Nota aclaridora.** En aquest relat es recullen tan sols alguns dels projectes realitzats a Hangar per raons d'extensió. No obstant això, Hangar vol expressar el seu agraïment a totes i cadascuna de les persones, col·lectius i institucions amb qui ha desenvolupat projectes en col·laboració durant aquests vint-i-dos anys: ZKM, C3, Dedale, Michael Culture, Rixk, Medialab Prado, HfG i moltes altres. L'estructura i els continguts del text tampoc no han permès incorporar la veu d'algunes de les persones entrevistades, a les quals agraeixo la seva ajuda desinteressada. Així mateix, la temporalitat de l'encàrrec ha limitat la inclusió de persones més enllà del context proper del centre. La manca d'aquests relats, imprescindibles per dibuixar la cartografia en què s'inscriu Hangar, s'ha intentat compensar mitjançant fonts textuales.

# PROTOTIPOS Y PROYECCIONES

Anna Manubens

«Prototipos y proyecciones» es un contrapunto de «Paradigmas y síntomas», texto de Julia Montilla que se incluye en esta publicación. El suyo es un repaso retrospectivo de Hangar que permite abordarlo como modelo o paradigma. «Prototipos y proyecciones», por el contrario, es una pulsión a futuro, un *pendiente* más que un *hecho*. Frente al paradigma, *el prototipo*, y frente a los síntomas, *las proyecciones*. En lugar de recoger síntomas que permiten —y a justo título, tras veintidós años— pensar Hangar en términos de paradigma en su singularidad, la voluntad de «Prototipos y proyecciones» es la de agrupar desafíos e intuiciones desde el momento presente para imaginar el siguiente. La palabra *prototipo* es sin duda parte del lexicón e imaginario de Hangar. *Prototipar* ha sido, en sentido literal y figurado, su cometido. El reto ahora es sostener la (re) invención. Seguir generando fases beta.

Lo que sigue son notas irregulares y fragmentarias a futuro. Surgen de pensar en cambios observados en la contingencia del ámbito artístico y de compartir herramientas para afrontarlos con quienes aquí y en otros lugares de Europa han estado ocupándose de espacios y cuestiones similares. El 7 y 8 de octubre de 2019 nos encontramos en Hangar con John Bloomfield (comisario en el Wysing Arts Centre, Bourn, Cambridge), Óscar Dasí (director de La Caldera, Barcelona), Valentina Desideri (cofundadora del PAF, Performing Arts Forum, Saint-Erme-Outre-et-Ramecourt), Justė Jonutytė (directora de Rupert, Vilnius), Pere Llobera (cofundador de Salamina, Barcelona), Eva González-Sancho (cocomisaria de la OsloBiennalen, Oslo), Justin Meekel (cofundador de DOC!, París), Lluís Nacenta (director de Hangar, Barcelona), Carolina Olivares (cofundadora de La Infinita, Barcelona), Francesc Ruiz (artista, Barcelona) y Juan Canela y Verónica Valentini (cofundadoras de BAR Project, Barcelona). La intención del encuentro era imaginar qué quiere decir a día de hoy —o qué va a querer decir mañana— acompañar residencias, producción e investigación artísticas.

Este texto se nutre de lo que entonces conversamos, así como de disposiciones de salida previas al encuentro, epifanías posteriores y apuntes *après-coup* de unas y otras. En muchos casos hay más constataciones y preguntas que respuestas. Esperemos que, como suele ser, las buenas preguntas generan buenas respuestas.

## PRODUCIR ~ ALMACENAR ~ COMPOSTAR

**«¿Qué quiere decir que tengamos taller pero no tengamos casa?»**

DOC!, organización que proporciona espacios de trabajo a casi cien creadoras, arranca hace cuatro años cuando un grupo de doce amigas —seis de ellas artistas y seis vinculadas al movimiento okupa— entran en un antiguo instituto de formación profesional en París. Durante los primeros meses la prioridad fue mantener los espacios llenos, invitando a amigas a unirse a la ocupación. Soportar la presencia era constituir el lugar.

No es nuevo que las necesidades y reivindicaciones artísticas coincidan con las de la okupación. Ejemplo de ello en Barcelona son proyectos como La Escocesa, Nau Ivanow o Nau Boštik, entre otros, cuyas historias cruzan los proyectos culturales con formas de tomar los espacios. Aunque con aspiraciones tal vez distintas, ambas sensibilidades responden a la presión inmobiliaria y a designios urbanísticos imaginados desde arriba, con escaso arraigo en lo real. «**Ambas corrientes —la okupa y la artística— persisten a día de hoy en el núcleo del proyecto**»<sup>1</sup>. Su unión en el escenario fundacional de una organización subraya el solapamiento de la escasez de espacio de trabajo con la escasez de espacio de vida.

En el 97 Hangar surgía también de la necesidad de espacios para talleres expresada y lograda por parte de artistas de Barcelona. Es posible que esa necesidad no se haya modificado demasiado. Aunque hayan variado las zonas de las que expulsa la presión inmobiliaria, sigue dándose el movimiento de búsqueda de espacios de trabajo a precio asumible.<sup>2</sup> Sin embargo, parece que a esta constante se le une ahora, de manera particularmente acuciante, la igual o superior dificultad de enfrentarse al coste de la vivienda. Ni casa, ni estudio. Esto explica, por ejemplo, la aparición de estudios para artistas que incluyen el derecho a vivir en ellos —como el centro de arte Piramidón en Barcelona— haciendo que la palabra *residente* adquiera una dimensión literal.

[1] Justin Meekel durante el encuentro en Hangar (7 y 8 de octubre 2019).

[2] Ejemplo de ello es la segunda ola de desplazamiento de espacios artísticos a L'Hospitalet, que incluye proyectos como Salamina, La Infinita, Fase, Trama34 y varias galerías, después de que en los años ochenta y noventa el municipio ya acogiese proyectos como el Centre Alexandre Cirici, Tecla Sala, Tepekas y Quindereques o L'Hart.



Esta precarización simultánea de metros cuadrados de vida y de trabajo alimenta un malestar psíquico y material por disociación o perplejidad que consiste en disponer a veces de más metros cuadrados para trabajar que para vivir. «¿Qué quiere decir que tengamos taller pero no tengamos casa?»<sup>3</sup>. La misma forma de disociación que acarrea manejar cantidades de dinero para un proyecto —una película o exposición, por ejemplo— equivalentes a lo que costaría una vivienda, mientras no se cubre el alquiler, o recibir una subvención cuyas reglas no permiten la autocompensación económica por el trabajo de producción del proyecto. Me pregunto, y pregunto a menudo, por los efectos y afectos de sobrellevar esta disociación. La misma que genera acostumbrarse a los lujos propios de las liturgias del contexto artístico mientras la economía doméstica hace aguas.

Que los metros cuadrados escaseen, y que dé ya igual si son de vida o de trabajo, explica que las fundadoras de La Infinita en L'Hospitalet mantengan su piso como alquiler, mientras que para abrir el espacio de producción y residencias se hipotecaron. Se da así una inversión de la prioridad habitual del hogar sobre el taller. Cuando les preguntamos sobre ello, contestan que desde la crisis financiera de 2008 no hay diferencia entre vivir y trabajar, que son dos caras de la misma moneda y que distinguir las es ahora un ejercicio meramente analítico o retórico.

Por esta misma confusión, cuando Justin Meekel sigue la descripción que hace Carolina Olivares de La Infinita y de su actual fragilidad económica, le recuerda que tiene tres unidades pensadas para vivir en el espacio y que están vacías. Está dando a entender que no incurriría en contradicción ética si las alquilase a un precio asequible y así generase algo de dinero para La Infinita. Tal vez, la contradicción sea tenerlas vacías o ser demasiado radicales al imaginar sus usos o al entender qué quiere decir «sin ánimo de lucro». No sería el primer proyecto que alquila metros cuadrados de vivienda para hacer viables los espacios de trabajo.

Curiosamente, el modo de entender el espacio taller ha estado siempre flanqueado por otros dos espacios que lo definían por oposición y que, sin embargo, ahora se confunden. Uno de ellos, la vivienda. El espacio de trabajo *no* podía ser el espacio de vida. Es algo que en parte se han ocupado de regular las cédulas de habitabilidad en términos de biopolítica urbana, pero ha sido también algo poco deseable, o inasumible legalmente por parte de los centros de producción o residencias. No obstante, en DOC! hay diez personas que a la vez viven y trabajan en el edificio. Su presencia continua no solo es aceptada, sino que es necesaria para garantizar la permanencia en el espacio y su seguridad, para evitar robos y re-ocupaciones.

[3] Francesc Ruiz durante el encuentro en Hangar (7 y 8 de octubre 2019).

Por el otro flanco, el taller tampoco podía ser un trastero. El uso esperado del espacio de producción es precisamente ese: de producción. Tiene que pasar por la presencia y la acción, no por el almacenamiento y la detención. Se considera un fracaso que las artistas no pasen tiempo en los talleres mientras, sin embargo, acumulan obra en ellos. Dicen que Louise Bourgeois dejaba de producir cuando no podía almacenar.

En 1977 Gordon Matta-Clark le compró a la ciudad de Nueva York quince recortes de terreno que habían sobrado de recalificaciones de suelo en Queens. Se vendían por veinticinco a setenta y cinco dólares cada uno porque tenían tamaños y accesos casi impracticables. Uno de ellos medía por ejemplo dos metros cuadrados y quedaba sitiado entre parcelas de otros propietarios.

Las propiedades traían consigo impuestos que Matta-Clark no podía asumir y con el tiempo —incluso delegando en amigos los pagos a temporadas— el artista acabaría dejando de ser propietario por impago. Comprar restos de suelo, impracticables, sin valor de uso, ni valor de intercambio para mantenerlos sin intervenir y finalmente perderlos, fue *todo* lo que hizo Matta-Clark. De manera póstuma, la documentación de sus parcelas perdidas se colecciona y expone internacionalmente bajo el título *Reality Properties: Fake Estates* [Propiedades reales: bienes ficticios].

Dice Mark Wigley que la obra de Matta-Clark se trata insistentemente como física cuando su efecto crucial es en realidad psicológico.<sup>4</sup> Su gesto no pierde actualidad como forma de resistencia que consiste en sostener lo vacante como vacante, en recortarle unos metros cuadrados a la especulación, en hacer un *cutout* inmobiliario.

No estaría fuera de lugar repensar la reticencia al taller-trastero. «Artistas de media carrera en situación precaria no tienen lugar donde almacenar su obra. ¿Qué opciones existen en este sentido? Proliferan los espacios dedicados al alquiler de trasteros en la ciudad. ¿Qué oculta este fenómeno? No necesito un taller, necesito un trastero. ¿Es posible pensar que el trastero se convierta en el nuevo centro logístico en el arte?»<sup>5</sup>.

La pregunta es especialmente relevante a la luz del reciente retorno a la cultura de grandes dimensiones y de su consiguiente dificultad de almacenaje fuera de la exposición. También es relevante teniendo en cuenta la sobrevaloración de las producciones nuevas en detrimento de la obra existente en los circuitos expositivos. El hecho de que no se pague o se malpague lo viejo aboca a la sobreproducción y no contribuye a la sostenibilidad material y psicológica de la práctica artística. En paralelo, se cancela una de las cosas más potentes del

[4] Wigley (2018).

[5] Francesc Ruiz durante el encuentro en Hangar (7 y 8 de octubre 2019).

arte en relación con otras producciones culturales como el cine, por ejemplo, y es que las obras pueden circular en contextos y constelaciones de presentación muy diversas, de modo que gozan de una vida de distribución muy larga. A ojos de Eva González-Sancho, una forma de almacenamiento cuidante que además alarga la vida de las obras es la colección. Tanto las reparaciones de las obras en múltiples contextos como su colección pueden entenderse como formas de sostenibilidad, y es urgente trasladar la urgencia de reciclaje y ecología al ecosistema artístico.

En este sentido, Hangar podría interpretarse como un espacio de compostaje tal y como usa Donna Haraway la idea de *compost*: «Mi compañero Rusten Hogness sugirió *compost* en lugar de poshumanismo, así como *humusidades* en lugar de humanidades»<sup>6</sup>. El *compost*, como el humus, es una pila de estratos residuales diversos en una situación de retrocontaminación para que devengan nutrientes. En contra de la independencia y autonomía del sujeto implícita en el humanismo —la segregación independiente por unidades— las pilas de *compost* son porosas y dependientes, hacen que se contagien saberes distintos y se transformen en recursos para otros. Observar Hangar en estos términos es reconocerle una labor fundamental de transferencia de conocimiento por contagio o cohabitación, si imaginamos a las artistas, a los proyectos residentes, al equipo y los colectivos que intervienen en su programa como parte de una gran pila de humus. Es más, una institución que se piensa en código abierto o que ha generado herramientas como *Grid\_Spinoza*<sup>7</sup> para aunar y compartir investigaciones, está generando sin duda una apertura y disponibilidad de *compostaje* acumulado muy inusuales. Aun así, es importante mantenerse alerta y mejorar los mecanismos por los cuales lo aprendido en un proyecto, una producción o una investigación se convierte en *compost* para las siguientes. ¿Cómo se transmiten los bagajes? ¿En qué lugares, dispositivos o personas se preservan y quedan disponibles? Dichos bagajes y su transmisión a veces operan y se contagian de maneras que no siguen la materialización ni los modelos pedagógicos o académicos de transferencia del conocimiento. De una producción a la siguiente, por ejemplo, el aprendizaje de quien la coordina queda disponible en esa persona sin que se instituya del todo en un saber externo, objetualizado. Lo mismo sucede con la red de colaboraciones que convoca, que no se quedan *compostando* ni accesibles por defecto: se requiere de estrategias que las cuiden, las sostengan y las mantengan abiertas para otras. Hay modelos de organizaciones dedicadas a la

[6] Haraway (2016: 32).

[7] *Grid\_Spinoza* es el nombre que recibe la plataforma de comunicación del área de investigación de Hangar, mediante la cual se quiere dar una mayor visibilidad a los proyectos de investigación que se impulsan desde el centro, favorecer el cruce de la información derivada de su desarrollo y facilitar el acceso a la documentación de sus procesos. Puede consultarse aquí: <https://www.gridspinoza.net/>.

producción que parten de este principio. En lugar de albergar las herramientas materiales y las competencias humanas que intervienen en la producción *dentro* de la organización, las cuidan como red, como «herramientas gravitacionales» *a su alrededor*.

Algo similar sucede con las iniciativas que no tienen espacio, como BAR Project en Barcelona, una plataforma comisarial de acogida de residentes y estudiantes para quienes organizan tiempos de trabajo, puesta en relación, exposición o formación, dependiendo del proyecto. BAR Project funciona en red, conectando y poniendo en valor recursos que no necesariamente son propios. La cooperación es de hecho otra forma de *compostaje* y sostenibilidad. Para ellas, «los recursos están en la gente, no en el espacio», y desde esta falta de domicilio —o motorizadas por ella— hacen de vaso comunicante entre agentes y contextos.

BAR Project se define como «*infraestructura humana*»<sup>8</sup>, una formulación que entiende el trabajo de acompañamiento conceptual y la puesta en red como merecedores del adjetivo «*infraestructurales*», al mismo título y con la misma importancia que los equipamientos. Sí, el espacio sigue siendo una cuestión fundamental, pero hay que evitar que opaque otras necesidades. A veces, pensar y operar desde fuera del espacio puede abrir la puerta a la cooperación y a modelos de acompañamiento que no pasan por el taller y que son igual de indispensables.

Vale la pena subrayar que en Barcelona escasean las iniciativas independientes cuya constitución no pasa por tener espacio. Tal vez sea una predisposición heredada del modelo Barcelona, en que el proyecto cultural es excusa de operación urbana o inmobiliaria. Tal vez, una manera de evitar la negociación con lo ajeno. Tal vez, un modo de hacerse visible, por y desde el espacio propio. *A chiringuito of one's own*.

[8] Verónica Valentini durante el encuentro en Hangar (7 y 8 de octubre 2019).

## VISIBILIDAD ~ FISIONOMÍA INSTITUCIONAL ~ CUERPOS ATÓMICOS

«*Aquí no hay nada que ver*»

Fundado en 1989, Wysing Arts Centre es un conjunto de diez edificios en una zona rural de Cambridge. Como centro asentado en la red de espacios de producción británica, su comisario John Bloomfield habla con la calma que otorga la longevidad del centro y el sosiego de quien cuenta con financiación a cinco años. Alguien debería investigar algún día si existe una correlación entre las formas de tomar la palabra y la precariedad.

Incluso con un programa expositivo intermitente que favorece que se acerquen visitantes, la mayor parte del tiempo la actividad del lugar no es visible o no se transparenta. John describe la desazón recurrente de quienes viajan hasta allí atraídas por unos edificios, una infraestructura, un entorno y una señalética que recuerdan a la institución, cuando les explica que «**no hay nada que ver ahora mismo**». Ubicarse en la parte del proceso artístico que se ocupa de la producción y la investigación es situarse en el trascenio, en lo *todavía no visible*.

Lluís Nacenta, actual director de Hangar, expresa algo similar cuando dice que «**estamos en todas partes pero somos invisibles**». Algo que en su momento Tere Badia, la anterior directora, dejó plasmado en el croquis que incluye en este libro y que pone de manifiesto la densidad de las capas invisibles que sedimentan el trabajo más visible del centro.<sup>9</sup> Hangar es una gran herramienta de acompañamiento capaz de apuntalar los recorridos artísticos en diversos puntos —desde una residencia de investigación hasta la participación en la ejecución técnica de una exposición— sin por ello hacerse visible. Sin necesariamente fiscalizar menciones, ni solicitarlas. No tanto por descuido como por coherencia con los principios del DIWO (Do it with others) y de código libre que vertebran el centro. Para cada artista, colectivo o proyecto Hangar imagina además formas de ser *response-able*,<sup>10</sup> de dotarse de capacidad de respuesta. Lo hace a través de una serie de servicios previstos, más o menos tipificados, como

[9] Ver p. 88-91.

[10] Haraway propone «response-ability», separando la palabra *responsibility*, para enfatizar la capacidad de respuesta [*response ability*] implícita en la idea de *responsabilidad*. Esto es, ser capaz de 'responder por' (Haraway, 2016: 34).

son los Labs,<sup>11</sup> pero también resolviendo las necesidades de cada caso a medida que aparecen. «Casi ningún proyecto termina como se imaginó y casi nadie es como imaginamos. La reciprocidad es intercambio, es comunicación, es no decidir nosotras lo que pertenece a otras significar». Lo que Sergi Botella, responsable de las residencias en Hangar, llama reciprocidad es «no dar por hecho nada con anterioridad, abandonar ideas preconcebidas y cerradas»<sup>12</sup>. Esta inventiva, adaptabilidad o *feedback* a tiempo real facilita la reactividad del centro pero dificulta que se generen protocolos para hacer apreciable esa misma reactividad. El relato institucional de la actividad del centro siempre irá por detrás, con retraso y sin poder abarcar todo lo que hace. Lo contrario requeriría una capacidad de relato a tiempo real, en paralelo a las acciones. Para este tipo de transmisión faltan los canales, las voces, la escritura e incluso quien le preste atención.

Esta exposición al cambio debería ser condición de trabajo de los centros de producción, residencia o/e investigación. Los procesos y necesidades artísticas mutan, de un proyecto a otro pero también con el tiempo. Lograr la capacidad de acompañarlos requiere por lo tanto revisar periódicamente la persistencia de las necesidades a las que el centro dice dar respuesta y adaptarse para integrar nuevas demandas. Explica John Bloomfield que en su última convocatoria de residencias cambiaron completamente las bases como ejercicio de actualización. En lugar de unas bases que, por su estructura, acotasen las prácticas deseables para la institución, redactaron unas bases en las que el planteamiento era pedir a las solicitantes que decidiesen qué recursos del lugar iban a usar, de qué manera y durante cuánto tiempo. El objetivo era que cada artista propusiese la forma en que el centro podía proporcionar un acompañamiento adecuado al proyecto y no la inversa. Las consecuencias fueron un estrés considerable para el músculo institucional, que fue sometido a un duro ejercicio de flexibilidad. Había que rediseñarse y adaptarse a cada proyecto hasta el punto de que John Bloomfield habla de su papel en la encrucijada como «conductor o catalizador de investigaciones ajenas».

Venimos diciendo que exponerse al cambio es ir por detrás de su visibilidad. ¿Qué pasa si además «hay cosas que sencillamente no pueden abrirse porque el público las cambia», como explica Óscar Dasí, director de La Caldera, centro de producción y programación escénica de Barcelona. Un ejemplo del tipo de

[11] «Hangar pone a disposición de artistas y creadores laboratorios dedicados al desarrollo de maquinaria y programario libre, así mismo como un estudio completamente equipado para la edición de vídeo y el trabajo y la impresión de imagen digital. Además proporciona un servicio de asesoría y asistencia para la realización de proyectos artísticos»: <https://hangar.org/es/labs> [Último acceso: 13/12/19].

[12] Botella (2019).

acciones que toleran mal la presencia de público sería el BRUT.<sup>13</sup> Se trata de un programa que reúne a los creadores que durante ese año han ocupado los espacios y tiempos de residencia en La Caldera para un encuentro de diez días. La idea es compartir, o más bien *participar* en los proyectos respectivos. Se someten unas a otras a entrar en las prácticas de cada una cuando todavía están en fase de desarrollo. Son días de muchísima intensidad en que el equipo del centro se suma al encuentro sudoroso. Del BRUT destacaría que el compromiso de tiempo y el mantenimiento de esa curva energética alta se paga: las artistas perciben mil euros cada una para testear prototipos con cómplices a puerta cerrada. Este hecho es tal vez la forma embrionaria de una —por ahora— utopía que planteaba Francesc Ruiz, artista de Barcelona, imaginando la posibilidad de que los centros de producción pudiesen ser verdaderas «fábricas de creación»<sup>14</sup>. Esto es, emplear a las artistas y que recibiesen un salario por crear. Destacaría también del BRUT que, pese a que no haya apertura al público en el sentido habitual,<sup>15</sup> hay ya un primer grado de apertura nada menos apreciable, de los procesos de las artistas entre sí. Y es que no por estar en espacios contiguos —en los mismos talleres o centros— las prácticas se comunican. Es necesario imaginar, acompañar y probar formas significativas de encontrarse. Formas que se alejen, por un lado, de la clásica contrapartida de visibilidad que solicitan las residencias, del tipo «presenta tu trabajo en curso», y, por otro, de la visibilidad del *networking*, que es en realidad una situación más próxima al desgaste de la autopromoción que al intercambio creativo nutritivo.

Desde esta perspectiva, no sorprende que Carolina Olivares insista en recalcar que «no somos un *coworking*», entendiendo que esto último es la contra del encuentro: una yuxtaposición no comunicante de unidades precarias. Se entiende también que BAR Project surja, entre otras cosas, de constatar que los encuentros no se producen espontáneamente, y que hacerlos significativos es una labor, en su caso, comisarial.

Fernando Gandasegui, participante del BRUT 19 y editor de un fanzine<sup>16</sup> sobre el BRUT 18, en su nota editorial advoca por lo invisible. Es más, defiende el BRUT por invisible. Usando el río como metáfora, escribe que «lleva agua porque en cierto momento, en algún lugar, llovió. Luego ya sabemos que en

[13] «Brut», en catalán, quiere decir «sucio» en castellano.

[14] En su contribución a esta publicación, Julia Montilla dedica todo un epígrafe —«Hangar es el modelo: el programa Fábricas de Creación»— a establecer una genealogía de la aparición y usos de este concepto en el contexto de Barcelona. Ver p. 123.

[15] El último día del BRUT se abre al público —aunque con un protocolo de convocatoria informal— una versión de lo sucedido compactada en una mañana. Este cierre no acaba de ser satisfactorio. Asistir a ese momento final es apreciar una nube de intensidad, latente, exhausta y jovial, pero no sucede nada más que su celebración. Que, por otra parte, tal vez sea suficiente.

[16] La publicación del BRUT es un fanzine grapado, un formato consecuente con la provisionalidad y escritura a tiempo real y en sucio del proyecto.



cada campo la vida se va haciendo en la fertilidad de sus alrededores. La causa última de la lluvia, más allá de los fenómenos visibles de su ciclo, como los ríos, es una corriente invisible de aire, necesaria para su condensación y precipitación. [...] Para mí hoy en Barcelona, una de esas corrientes es La Caldera. Oasis al que vamos a beber»<sup>17</sup>.

La Caldera invierte una de sus mayores partidas anuales en una encerrona invisible que alimenta prácticas y densifica vínculos porque es cerrada, porque es invisible.

Conciliar el trabajo invisible de *backstage* con la exigencia y presión de visibilidad solo es posible si se suprime la equivalencia entre *ser* público y *tener* público. Conviene, por ejemplo, empezar a pensar la legitimidad y valor de un espacio por su capacidad de generar un retorno a *lo* público y no *al* público. Conviene, también, dejar de pensar en lo público como en la suma lo más alta posible de anónimos. Generar nodos de intercambio y fruición en un sector y localidad, por ejemplo, son maneras de ser público, con usuarias y habitantes pero tal vez sin público abstracto.

En París, DOC! arrancó y se mantiene gracias al apoyo de una enorme comunidad artística que no necesariamente toma parte en su actividad diaria pero que le reconoce la imperiosa necesidad de existir. Su campaña de recaudación de fondos inicial fue una tómbola de obras cedidas por más de cincuenta artistas, muchas de ellas con consolidadas trayectorias.

Este arranque recuerda a la donación de obra por parte de artistas en Barcelona para dotar a Hangar del estatuto de fundación que todavía hoy es su forma legal. Este arranque, junto con el hecho de que Hangar sigue siendo, a día de hoy, un *artist run* y de que su patronato esté conformado por representantes diversos y complementarios de la escena, habla de su implantación *en* y su retropolinización *con* el sector. Se le agrega a ello una destacable porosidad de Hangar a colectivos e investigadoras —y no solo a artistas— cuyas prácticas son en sí mismas catalizadoras de comunidades y puesta en común de saberes que ramifican exponencialmente la capacidad del centro para irrigar el contexto.

En paralelo, Hangar está históricamente ligado al barrio y al movimiento vecinal y asociativo sin el cual no hubiese asegurado su pervivencia frente a los envites de distintos planes urbanísticos.<sup>18</sup> Justin Meekel también explica que la batalla contra el desalojo de DOC! se ganó por la movilización vecinal. «La gente nos quiere». Sorprende esta adhesión si pensamos en el inicio de los

[17] Fernando Gandasegui, nota editorial del fanzine publicado con motivo del BRUT 2019.

[18] Julia Montilla detalla en su texto, en las secciones llamadas «militancias», la vinculación de Hangar con distintos colectivos y asociaciones del tejido urbano en cada una de sus etapas. En particular, dedica un epígrafe —«Del Manchester de Barcelona al Distrito 22@»— a repasar las distintas fases y capas de colaboración con el barrio para articular una resistencia al plan urbanístico del 22@. Ver p. 109.

procesos de gentrificación y en la sospecha que suelen levantar, en los barrios que la sufren, la presencia de artistas o de equipamientos culturales. Muestra de la solidez del vínculo de DOC! con el barrio es que su actividad más multitudinaria hasta la fecha ha sido el homenaje y velatorio de un joven vecino en su espacio, asegurando la coordinación, seguridad, hospitalidad y limpieza.

Pese a que el vínculo con la escena y el barrio está inscrito en el ADN operacional e histórico de Hangar, ambos anclajes requieren de una consolidación constante para mantenerlos al día. A ellos se les suma un tercer frente de trabajo de actualización dirigido a quienes hacen las políticas públicas. Se trata de una labor de pedagogía institucional que consiste en abogar por la generación de nuevos códigos de valoración más allá de la visibilidad. Hacer entender, por ejemplo, que ser público es catalizar lo común y que lograrlo a veces pasa por no abrirlo. Hacer entender que lo público no es necesariamente una suma de muchos anónimos sino que pasa por imaginar y dar lugar a encuentros y redes significativas entre singularidades que se ramifican y alimentan recíprocamente.

Para conseguir esta triple interlocución y porosidad con la escena, el barrio y las políticas públicas hay que hacerse accesible. No visible, pero sí accesible o inteligible. Algo que Valentín Roma en una entrevista llamaba «fisionomía institucional». Dotarse de fisionomía es situar unos rasgos de identidad que sean reconocibles, legibles, por el sector, por el barrio, por los agentes públicos e incluso por las usuarias del centro. No es lo mismo, por ejemplo, que diversas artistas sumen esfuerzos para alquilar una nave industrial en la que ubicar sus estudios, que darle a esa nave el nombre de Salamina, Fase o Trama 34<sup>19</sup> y realizar acciones para el contexto y el barrio. Nombrarse e interlocutar forma parte de dotarse de perfiles —de fisionomía reconocible— como comunidad y capacitarse como entidad que concierne a lo público y a quien le concierne lo público.

Este libro y el deseo que lo encarga y anima es sin duda expresión de la voluntad de hacer un poco más nítida la fisionomía institucional de Hangar. La fuerza de dicha determinación es proporcional a la constatación de la borrosidad fisionómica que la caracteriza. A día de hoy, veintidós años después, persiste la sensación de que Hangar no se ha explicado bien nunca, de que no se entiende del todo, de que no se valora en su complejidad o se sigue desconociendo total o parcialmente. Aquí y afuera.

No es este el lugar para una respuesta detallada sobre los motivos de esta sensación de opacidad, pero vale la pena esbozar dos hipótesis.

La primera es muy particular de Hangar y es que su compromiso con, y práctica de, metodologías, protocolos y herramientas de código libre y agencia

[19] Todas ellas son agrupaciones recientes de artistas que han encontrado un espacio en L'Hospitalet.

colectiva lo hacen escurrir para la lógica de la mención, la acreditación, la cita o la autopromoción. Estas prioridades no se inscriben bien en las formas de suscitar adhesión y de comunicarse de tipo egótica y neoliberal. Ejemplo de ello es que muchos centros de producción o programas de residencia han sucumbido a la tendencia a ser acumuladores de valor simbólico y dispensadores de crédito, haciéndose marca y funcionando con base en la reputación. Es difícil escapar del todo a la lógica de la legitimación y la acumulación de capital simbólico en general, que atraviesa también a Hangar, pero hay que reconocer que le cede un espacio mucho menor al habitual. Parte de la ilegibilidad de Hangar es fruto de que no entren en los criterios de valor —sin por ello entrar en el mercado de valor— lo colectivo, lo abierto y anónimo, lo de todas.

La segunda hipótesis, de orden más general, es que la borrosidad es fruto de lo que antes llamábamos *adaptabilidad*, *reciprocidad* o *reactividad*. Es complejo generar una fisonomía institucional estable cuando el papel de los centros de producción e investigación artística es precisamente explorar formas de mantenerse responsables a los cambios en las prácticas y los contextos, y por lo tanto mutantes. En su libro *Ahora*, el Comité invisible describe perfectamente el valor de lo ilegible, lo cambiante, lo que está en movimiento, por oposición al anquilosamiento y detención institucional: «Lo real tiene algo intrínsecamente caótico que los humanos necesitan estabilizar imponiéndole una legibilidad y, con ello, una previsibilidad. Y lo que cualquier institución procura es justamente una legibilidad *detenida* de lo real, una estabilización *última* de los fenómenos. Si la institución nos conforta tanto es porque garantiza un tipo de legibilidad que nos ahorra sobre todo, a nosotros, a cada uno de nosotros, *afirmar* cualquier cosa, arriesgar nuestra lectura singular de la vida y de las cosas, producir en conjunto una inteligibilidad del mundo que nos sea propia y común»<sup>20</sup>.

El Comité invisible asocia la detención con la inercia institucional. Pero existen diversas maneras de relacionarse con lo institucional. Podríamos resumirlas en dos maneras de entender la palabra: una, en su acepción más fósil o impertérrita, sería el nombre, *la institución*, y la otra, su versión accionada y práctica, sería el verbo, *instituir*.

En un extremo del espectro está la institución anquilosante a evitar. «**El día que nos convirtamos en institución, cerraremos**», sentencia Carolina Olivares. En la misma línea, Justė Jonutyte, directora de Rupert, centro de residencias y exposiciones en Vilnius, explica que «**se llamó Rupert para evitar la connotación institucional**». Y esto no solo en lo que hace para las artistas, sino en cómo se constituye (su organigrama, sus estatutos, su misión...). «Darle un nombre humano —Rupert— en lugar de un nombre institucional permitía

[20] Comité invisible (2017: 75-76).

más experimentación y no ceñirse a una única estructura. Rupert era como una persona, invitando a una serie de gente alrededor de una mesa para conversar. En sus inicios sin jerarquía las participantes dieron forma al programa junto con el equipo del centro»<sup>21</sup>.

En el otro polo, la institución está vinculada a una posibilidad de *instituir* formas de trabajo e incluso de vida necesarias. Valentina Desideri, cofundadora del PAF (Performing Arts Forum) en un pueblo diminuto entre París y Rennes, lo formulaba como una pregunta que debería —según ella— estar en el origen de todo centro o supuesta institución: «**¿Podemos instituir algún tipo de infraestructura material duradera?**». En su caso, el gesto que instituye, el que hace durar ciertas coordenadas materiales, temporales y logísticas de trabajo o de vida, es un gesto que contrarresta la precariedad de saltar de una estructura a la siguiente, perdiendo energía en entender dónde pisas y qué se espera de ti en lugar de usarla para hacer lo que venías a hacer.

En línea con ese gesto instituyente, Eva González-Sancho, cocomisaria de la OsloBiennalen, explica su proyecto diciendo: «**Queremos crear una institución**». Tal como la están pensando, la bienal va a la contra del funcionamiento habitual de este tipo de eventos. La intención del equipo comisarial es no ceñirse a la selección y presentación de proyectos artísticos, sino hacer que la ocasión y los recursos de la bienal sirvan para dar lugar, progresivamente, a un estructura que quede disponible para la ciudad y su contexto artístico a largo plazo. Dicha estructura estaría conformada por toda una serie de herramientas —técnicas, legales y humanas— que intervienen en el acompañamiento de la producción de arte. Y más particularmente, de arte en la esfera pública. Esto incluye desde la recuperación de un edificio en desuso para albergar sesenta talleres para artistas y las oficinas de la bienal, hasta la creación de una unidad de producción de cine y radio, pasando por convenios de larga duración con las artistas para la investigación y el desarrollo de obra. Para cumplir este programa, el primer parámetro que alteraron los comisarios de la bienal fue la duración. La OsloBiennalen durará un total de cinco años e irá generando aperturas públicas en distintos momentos y concretando el programa de año en año. A diferencia de otras bienales, no tiene *tema* o paraguas discursivo que no sea la creación de la infraestructura de producción. Es, de alguna manera, la promesa de una bienal sostenible, que se propone sedimentar y de la que podríamos decir que «hace compost».

Dicho esto, el gesto instituyente de la bienal es consciente de la contradicción en la que incurriría si la estructura institucional que adoptan se convirtiese en una forma detenida y prescriptiva. Se trata de instituir, sí, pero sin fijar;

[21] Justė Jonutyte durante el encuentro en Hangar (7 y 8 de octubre de 2019).

un malabar que se resume en lo que formulan como «sostener lo variable»<sup>22</sup>. Dotarse de una estructura que sepa sostener lo variable como tal, como variable y en movimiento. Recuerda a lo que Sergi Botella denomina un «protocolo elástico» para referirse al acompañamiento artístico en Hangar: «Otorgar libertad a la artista es, en definitiva, alejarnos de roles paternalistas y a la vez estar tan cerca y accesible como sea necesario»<sup>23</sup>.

Normalmente, los protocolos, para ser precisamente eso, *protocolos*, no son demasiado elásticos. La cosa está en mantenerse en esta aparente paradoja y dar lugar a algo como «un cuerpo sin órganos», tal y como lo entendía Antonin Artaud. No un cuerpo *anatómico*, en que cada órgano tiene ya su función prescrita y correlativa, sino un cuerpo *atómico*, un cuerpo que no se da por hecho, un cuerpo que se acciona y se re-crea.

En lugar de un cuerpo con una piel estanca y un adentro definido contra un afuera, un cuerpo *extitucional* en el sentido en que lo emplea Tere Badia retomando la definición del glosario de Vivero de iniciativas ciudadanas: «Frente a las instituciones como sistemas organizacionales basados en un esquema dentro-fuera, las extituciones se proponen como superficies en las que pueden ensamblarse, eventualmente, multitud de agentes»<sup>24</sup>. El cuerpo atómico extitucional tiene una piel interfaz.

[22] Eva González-Sancho durante el encuentro en Hangar (7 y 8 de octubre 2019).

[23] Botella (2019).

[24] Tere Badia menciona el término en «¿Por qué la transparencia nos interesa especialmente?», su introducción a *Interface Politics* (2016). Puede consultarse el glosario completo en: <https://viveroiniciativasciudadanas.net/2012/07/05/extitucion-netizens-y-mas/> [Último acceso: 13/12/19; consultada el 28 de julio de 2016].

## SELECCIONAR ~ ADMITIR ~ REGULAR

«Nunca hemos dicho que no»<sup>25</sup>

Por último, hay que interrogarse sobre el grado de accesibilidad y la porosidad de los cuerpos institucionales. Esto es, observar cuáles son sus criterios de acceso, qué saberes o trayectorias se valoran y cuáles son las condiciones de entrada o de uso.

La porosidad se regula por medios diversos, que van desde la selección de tipo comisarial a la ausencia total de criba, pasando por modelos como la convocatoria abierta, sin que sea fácil determinar cuál de éstos es más o menos abierto.

«La convocatoria pública», por ejemplo, «puede ser un proceso muy alienante e hiriente cuando no se logra», señala John Bloomfield. Además del desgaste y el impacto personal, las convocatorias tienden a homogeneizarse en su estructuración y bases haciendo que saber cumplimentarlas sea una parte cada vez más importante del éxito, por encima del proyecto con el que se hace la candidatura. Hay verdaderas profesionales de las convocatorias, en el sentido literal: tanto artistas como instituciones delegan la redacción de sus proyectos en profesionales que cobran por ello. Consideraciones de este tipo son las que condujeron al Wysing Arts Centre a reinventar las bases de su convocatoria de residencias, tal como comentábamos más arriba. Pese a que, efectivamente, supuso la entrada de muchos más artistas y un valioso aprendizaje institucional, John Bloomfield sigue reconociéndole a la selección comisarial el valor de ser capaz de «introducir en el centro cosas que de otra manera no hubiesen tenido espacio».

Por todo ello, es precipitado asumir que a menos selección más apertura... y viceversa. «La pregunta no es “¿seleccionar o no seleccionar?” —argumentaba Valentina Desideri—, sino: «¿Qué estoy aportando, qué estoy favoreciendo y qué estoy haciendo crecer?». Una pregunta que se distancia de la oposición entre modelos en favor de su complementariedad.

En el caso de Hangar, muestra de la hibridación entre opciones del espectro, el protocolo es bastante singular y único en la escena local y, hasta se podría decir, internacional. Sus ofertas de residencia y becas funcionan por convocatoria abierta y la decisión sobre todas ellas se delega en una «comisión de

[25] Valentina Desideri durante el encuentro en Hangar (7 y 8 de octubre 2019).

programas» rotativa, que detenta el poder de decisión durante tres años. Toda la dirección que se suele llamar «artística» está, por lo tanto, externalizada. Este ha sido el funcionamiento desde la salida de Manuel Olveira, segundo director de Hangar, quien veía en ello un «refugio» en la supuesta objetividad técnica, en un afán de neutralidad que no se puede dar por hecha.<sup>26</sup>

Es posible también ver en la externalización una dificultad para generar vasos comunicantes entre quienes deciden y quienes entran. Difícilmente se darán los encuentros y encajes necesarios para que la comisión de programas pueda hacerse responsable de sus decisiones y tener un seguimiento a medio o largo plazo de los proyectos que seleccionó. A la inversa, hay quien argumentaría que es difícil que la institución y el equipo se hagan cargo de proyectos que no entroncan con las expectativas y deseos propios. Se dan casos en que los jurados externos no guardan contacto con las necesidades de los centros de producción y sus decisiones no tienen en cuenta la tarea de generar un ecosistema, más allá de la calidad de los artistas o de las propuestas.

Pese a ello, el funcionamiento de Hangar es sin duda fruto de una intención de evitar el conflicto de intereses —un *artist run* que selecciona artistas—, así como de una preocupación por la igualdad de oportunidades y el acceso democrático a la institución.

Externalizada la dirección artística, la labor de la dirección y del equipo es entonces la de acompañar y asegurar que la herramienta se adapte y funcione para quienes entran. Pero también —y es cada vez más importante subrayar esta cuestión— consistirá en el cuidado de la estructura. Parece, o se quiere que parezca, que la dirección artística es donde reside *la* dirección, *la* libertad de programación y *la* autoría, pero hay en el diseño y manejo de la estructura una forma de agencia tal vez más invisibilizada pero igual de importante para el funcionamiento global de la institución: urge reivindicar el trabajo estructural como conceptual e incluso como artístico o comisarial. Una institución como Hangar —que se dotó de un servidor propio a disposición de los proyectos residentes o de un wifi con guifi.net, entre otras muchas cosas— lo sabe de sobra. Las *condiciones* en las que es posible hacer o deshacer son tan o más importantes como el *quiénes* entran a hacer. Especialmente cuando el aumento de la supuesta libertad artística va de la mano de una pérdida de control aumentada también sobre la burocracia, los plazos y los ritmos de lo que venimos a hacer. Las pautas prescriben, controlan, tipifican, reproducen.

En PAF no hay control de acceso, solo normas de uso. «**Nunca hemos dicho que no**»<sup>27</sup>. PAF es un antiguo convento con capacidad para acoger a unas

ciento treinta personas a la vez. Ofrece a quien quiera la posibilidad de pasar estancias temporales y de participar de intercambios, cada vez menos regulados, de conocimiento y saberes. No hay apenas cerraduras, no hay equipo propiamente dicho, ni proceso de selección. Solo puede condicionar el acceso la disponibilidad de espacios, que se comparte en un calendario público. El precio es de dieciocho euros por noche y el flujo actual de residentes asegura la independencia económica del proyecto. Las reglas de uso de los espacios son cuatro: no dejes rastro; mantenlo limpio; hazlo posible para otras, y la hacedora decide. El funcionamiento de PAF es menos asistencial, «**cada una motoriza su propia producción**»<sup>28</sup>, y es que originalmente surgió con una clara voluntad de ir hacia la auto-gestión y la auto-educación.

No hay selección más allá de tener conocimiento del centro, de querer trasladarse a él, de sintonizar con su funcionamiento y de acatar sus reglas. Curiosamente parece que eso es suficiente para dar lugar a muchísimas complicidades y a un grado de satisfacción e interacción muy alto. La definición cristalina de quiénes son, de qué disponen y de cómo usarlo —la apertura total— genera un modo de selección no subjetivizada por la vía de la adhesión práctica, discursiva y política al modelo y sus reglas. PAF bebe del anarquismo y del feminismo radical. «**No trabajamos para el Estado, ni para el mercado o la producción, trabajamos por nuestras condiciones de vida**»<sup>29</sup>.

Esta modificación de las condiciones de vida pasa por un trabajo a muchos niveles, sin que ninguno sea la dirección artística. Además de los protocolos de uso del lugar, el proyecto se cimienta sobre una arquitectura legal sin la cual no se sostiene el resto. El edificio fue adquirido inicialmente por uno de los miembros cofundadores. Para garantizar la continuidad del proyecto se vendió colectivamente a cincuenta asociadas que pagaron veinte mil euros cada una por un dos por ciento del edificio. Firmaron un contrato construido al detalle con abogados para que fuese imposible especular, para que el *share* no pueda heredarse y para que no sea posible revenderlo sin el consenso del resto de propietarios. La única ventaja de ser copropietario es el uso gratuito del espacio durante treinta días. Sin esa forma de copropiedad, y sin la autonomía a la que da lugar junto con la entrada de dinero, sería muy complejo mantener todo lo demás.

Esto demuestra que importan —y que importan cada vez más— la revisión y la intervención en la letra pequeña, en los términos y condiciones. La libertad artística no puede otorgarse o proclamarse cuando en paralelo se opacan o se dificulta el acceso a y la posibilidad de modificación de las condiciones de trabajo para las artistas y otras profesionales del arte.

[26] Ver «Paradigmas y síntomas», p. 33.

[27] Valentina Desideri durante el encuentro en Hangar (7 y 8 de octubre 2019).

[28] *Ibíd.*

[29] *Ibíd.*



La manera de acompañarlas modifica los procesos y los proyectos. Los centros dedicados al acompañamiento de producción e investigación tienen una visión privilegiada de cómo evolucionan las necesidades de las artistas y son por tanto lugares para el I+D de estructuras de acompañamiento, lugares para dar forma a las condiciones —materiales, legales, temporales, económicas, humanas y relacionales— propicias para la creación e investigación en arte. La genealogía de Hangar está ya hecha de una atención particular prestada al software y las herramientas. También está atravesada por una voluntad de poner en sincronía investigación artística e investigación en otros ámbitos, en relación con parques tecnológicos y departamentos de I+D. Le es pues relativamente fácil, por coherencia y continuidad con una historia que le resulta muy singular, seguir traduciendo ese bagaje al cuerpo atómico institucional, mantener la atención al cómo y la investigación ligada a su propio cuerpo institucional.

«Hangar opera desde la distribución de los mecanismos antes que en la concentración de los mismos; desde el desensamblaje de los procesos, de las cosas y de las herramientas; desde el entendimiento de que el objeto es prototipo y también artefacto significativo; y desde la interrogación constante a los modelos productivos y las estructuras donde se insertan»<sup>30</sup>.

---

[30] Introducción a la memoria de 2015 de Hangar.



COCKTAIL?

MARC VIVES & ANTONI HERVAS

PRODUCTIONS



A TERRIBLE TEXT  
OF  
SUSPENSE  
MISERIA  
en UNA  
PISCIFACTORIA



CADA HORA  
UN CHUPI TO

HANGAR'S FIRST  
HORRIBLE PARTY-THRILLER  
IN INSTABLE MONOCROMO

6 METROS DE  
PROFUNDIDAD

JAMAICA

PAREDES DE PISCINA. LADRILLO ROJO

PAREO DE PIEDRA

EL SUELO ES EL

TECHO

Invitación para la celebración del 20 aniversario de HANGAR (26jun)

17 de junio de 2019, 14:30

Somos Marc Vives y Toni Hervas, nos ponemos en contacto contigo porque nos encargaron la compleja misión de participar en un proyecto editorial para celebrar los 20 años de HANGAR que están dirigiendo y coordinando Anna Manubens y Julia Montilla. Ellas depositaron hace unos meses la confianza para que pudiéramos llevar adelante el apartado de celebración. Y nosotros queremos hacerlo contigo

Tanto Toni como Marc, una como la otra, hemos vivido varias épocas de Hangar desde dentro-dentro, dentro tocando, fuera-tocando... y hemos pensado que la mejor manera de celebrar es devolver la mirada a aquellas personas -artistas- que en distintos momentos han puesto la gasolina y dado sentido a que un proyecto como Hangar siga existiendo. No estamos pensando en hacer "la fiesta", noooof, simplemente queremos organizar unos sencillos encuentros para saber donde, como y en que estáis algunas de vosotras. Y decimos algunas porque lamentablemente no podemos invitar a todas, ya que ha sido muchísima la gente involucrada y la conversación no sería tampoco lo más acondicionada. Es por ello que fijamos un máximo de 10 personas por evento (1+0, entre el todo y la nada)

Hemos planteado hacer/organizar 4 días de encuentros. Para tu encuentro queremos juntaros a: Heaven

El día miércoles 26 de junio a las 17h. Y aunque puede que algún nombre baile, estaremos nosotras solas. Somos conscientes que quizás esto del arte está en el cajón de abajo. Nosotras estamos ahí también... en el cajón de abajo.

Es posible que conozcas al resto de la gente, que quizás creas que no tenéis nada que ver -> Bien, algo hemos visto en común. Llámalo intuición o capricho! Puede ser que no acabes de ver de qué va esto o que simplemente le esté dando un palo horrible tener que venir. Pero nos apetece muchísimo poder charlar un ratito con todas.

No os pedimos nada, solo que vengaís. os ofreceremos algo para tomar y estar a gusto pensamos, que lo sexy del asunto es simplemente dejar que la cosa fluya sin pretensión de llegar a ningún punto en concreto. Estableciendo Hangar como escenario para esta suerte de light "prom Night" atemporal, conservando únicamente del mítico slasher el misterio del rumbo que pueda tomar cada evento. Al fin y al cabo esto mismo sucede año tras año en la configuración de cada hornada de residencias

De momento, sólo saber si te apetece. Confirmar que estás disponible para esa fecha. Saber si te pilla cerca de Barcelona. Es un inicio de conversación. Estamos a tu disposición por si tienes cualquier duda.

abrazo  
toni y marc

50' TANO CUEVA

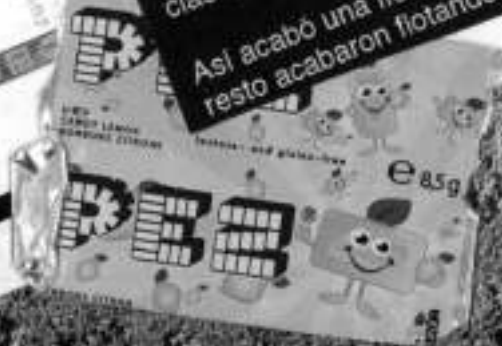
GRESITE





La primera imagen de esta historia es la de una artista saliendo de los talleres de Hangar sobre las 11 de la mañana. Su cara no es la mejor y su ropa está algo ajada, pero no cambiarlas de calle al verla de lejos aunque al cruzarla sí, y ya es demasiado tarde. Todo sería normal y esta no es una historia anormal sino fuera porque esa persona pasó toda la noche anterior en las estancias de Hangar.

Así acabó una fiesta en una pecera, de la que solo salió una y en la que el resto acabaron flotando panza arriba.





CHIRLA

Vive en un piso de la zona alta que era de su abuela pero siempre se ha buscado la vida. De una familia catalana de toda la vida. Una especie de ser acuático formado solo por hembras que sobrevive a las teorías evolutivas. Ha trabajado de todo. Los trabajos más inverosímiles, los ha hecho ella. Y aunque es muy urbanita por alguna extraña razón encuentra su sustento ideal en lo rural: cultivando Marihuana en en la costa oeste, haciendo la vendimia en el sur de Francia; en 2012 pilló una ETT (Enfermedad de transmisión textual) y acabó trabajando para unos forestales en Alemania. Una historia delirante con incendios, ONGs y un extraño taller de papiroflexia para un grupo de jóvenes en silla de ruedas. Aunque ella nunca fué muy políticamente correcta, el término "diversidad funcional" no era muy común por aquellos vuelaos. Pues ella que era un poco bruta hablando las llamaba las willis, de de de (tartamudeando) wheelchair. No sé en que cabeza se construyó un mote tan coloquial. Al final no hubieron muertos, pero sí hubo "I will survive" y quizás esa imagen a lo Delores DeLago estaba en su cabeza. Está claro que su empatía no se demostraba en el uso de la palabra pero era mucho más

natural y menos paternal que sus compañeros teutones, que se limitaban a aplicar el protocolo. Chirla se acercaba a las willis, las manoseaba y siempre les sacaba unas risas con su alemán aprendido a base de Ramstein y Jaggermasiter. Por la garganta pasan todos los materiales corrosivos.

Chirla es sobria en sus formas y no la reconocerías entre la multitud pero cuando abría la boca subía el pan, subía hasta el estante donde se quedan los trofeos sin limpiar. Aunque la expresión habla de su valor no de la altura, entonces sería como si una baguette de toda la vida la pagaras por 5 en uno de esos hornos regentados por islandeses. Recapitulando, y por la boca muere el pez. Y Chirla había mordido más de un anzuelo, aunque nunca se vió pescar un bivalvo a caña y gusano.

Una familia muy catalana pero Chirla habla en castellano a Xixi, un fox terrier blanco. Le dice con acento catalán "dame un besito pero ya sabes que en la boca no", "tienes sed? si sacas tanto la lengua será que tienes sed". Xixi bebe Bezoya y Chirla bebe del grifo. Como el amor entre Zeus y Roxanne, perro y delfín, en versión fox terrier y molusco.



# MEDUSA

Hay algunas que pican, que aprendieron a moverse bien en la resaca. Allí donde hay mierda en la superficie está ella. Y no porque ella sea mierda sino porque la mierda siempre está ahí. O acaso os bañais con la boca abierta en la Barceloneta, hay mucha mierda que viene de tierra firme

Todavía aguantan, aguantarán siempre: ¿Aguantar tendrá que ver con agua? ¿Con moverse bien en el agua? La verdad es que estar siempre con el humor adecuado es una virtud insoportable. De esos peces a los que nunca les falta el aire, que podrían marcarse una piscina entera sin sacar la cabeza. Jamás les apetece estirar las piernas. Nunca se les hinchan los tobillos. Lo último que les puede pasar es que les coja una rampa. Siempre calientan, siempre estiran. Estupendas 24/7. No es nada fácil. Azules, blancas, marrones, siempre con transparencias y brillantes. El tesón se aplaude, el telón se cierra, el telón se esconde y, el teflón no es un material y si una marca

Las medusas como el resto de pescados se lo tienen que hacer todo ellos. Pero ellas lo llevan mejor que el resto, no les importa, llevan bien lo de las apneas. Parece que hay siempre mucha gente alrededor, mucho trabajo, muchos mails que entran en la bandeja, sobretodo la última semana, uno cada hora, todos pidiendo cosas, cosas que se pueden pedir en un solo mail, cosas que se pueden pedir hace meses. Sin embargo lo que te piden hace meses es que lo tengas todo y super claro y definido. Que tengas planos y dibujos de tu puta pecera, donde va la planta, donde va el buzo, y hasta cuál es el ph del agua. Y aquí son las medusas las únicas que con sus destellos resuelven con corrección. Porque conocen el percal porque con su brillo ciegan y porque nunca arriesgan demasiado. Saben a quién llamar y donde encargar la pecera. La medusas cortan el bakalao y eso hay que reconocerlo.

Como en una bañera de pirañas, sientes mordiscos por todas partes. Hay que responder a todas, todo lo que te requieren. Mucha estructura infra, infra de todo, infra-ayuda, infrahumano, infrapez. Al final tute escribes tu texto, tute subes a poner los focos, tute proyectas y modificas el keystone, tute equalizas, tute cuelgas, tute promocionas, tute haces las fotos, tute cuelgas un resumen en la web, tute haces un portfolio, tute haces el deal para una nueva expo, tute metes solo otra vez en los mismos lios, tute mueres solo porque no puedes montar una familia, porque lo normal es que nadie aguante tu tute.





NO HACER PÍE  
TIEMPO LÍQUIDO  
HORARIO FANGOSO

DOS LORCHERAS  
UNA BRAZADA

los se lo tienen que  
resto, no les impor  
pre mucha  
ran en la b.  
pidiendo ci  
ue se |  
es es (

... con con  
... ciegan y porque nunca  
... amar y donde encargar la pecera.  
... ay que reconocerlo.

... es mordiscos por todas partes.  
... te requieren. Mucha estructura  
... umano, infrapez. Al final tute es-  
... focos, tute proyectas y modificas  
... gas, tute promocionas, tute haces  
... en la web, tute haces un portfolio,  
... eva expo, tute metes solo otra vez en los  
... solo porque no puedes montar una familia,  
... nadie aguante tu tute.

## LAS GASTRÓPODAS...

... varias generaciones más mayor pero con un moverse por las aguas muy parecido a Chirla. Casi de la familia diríamos. Las gastro eran resilientes, llevan tanto tiempo en remojo que casi parece limo. Nunca paraban de hacer cosas pero lo hacían a tal velocidad que parecían inmóviles. Se habían agarrado con tanta fuerza a un tipo de vida que solo podías observar cambios si le das al fast forward. Y sus movimientos eran tan preciso que lograban disipar el mínimo de energía. Podía haber marea, podía haber temporal que nada perturbaba sus dinámicas. Habían hecho suya la virtud del arte "Haz lo mismo que los peces, nada" y lo hacían con tal sigilo que pasaban por encima la olas neoliberales.



# SARDINA

Es una que lo ha dejado. Lo que da pereza de la sardina es quitarle la espina. Así que la sardina ya no es pez, però no ens fantàstiques va enlatada. Es muy comprensible que una se canse de nadar y dormir allà passaria si jo no cor busque un final más previsible. Sardina dudaba siempre pero siempre cigarros anar a la gent que baixava del Ter aquí la meva a dormir acababa haciendo lo que tenía previsto. Pero prefirió una lata, una familia y cambiar el agua salada por el aceite de girasol bajo en sal. Le daba vueltas a las cosas, no era de **pescado con ojos a la caja**. Nadando por las mismas aguas una y otra vez, **encontró exactamente aquello que estaba buscando**. Que hacer arte no es fácil, que no vas a un ultramarinos y te pides 200 gramos de ese arte en lonchas muy finitas. Que la mayoría de las veces entras en el colmado y le pides una deco deco deco de constancia. Tartamudear no es dudar, es insistir en

algo que no sale todavía.

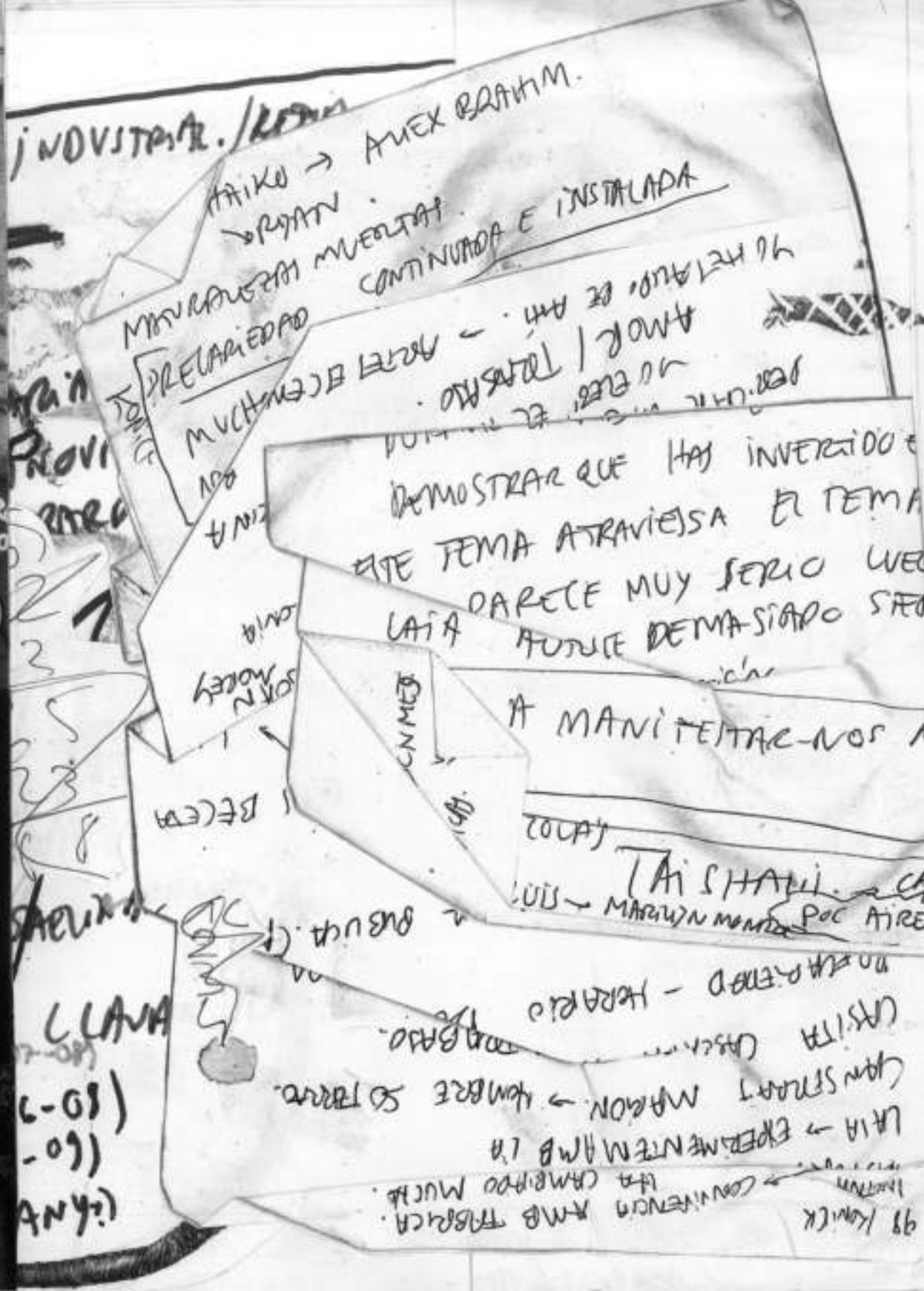
Cuando lo dejas, cuando de verdad lo dejas es que lo tienes mucho más claro que aquellas que aguantan. Las que aguantan solo siguen. Y ya está, un día no estás y parece que nadie te echa de menos, que nunca fuiste nada. A cada pez le llega su vez. Pero nadie le hizo el entierro de la sardina. Una fiesta de adiós.

Sardina lo ha dejado sí, tiene un trabajo regular de media jornada sí, tiene las preocupaciones de tener una familia sí, y tiene tiempo por la tardes. Bien, es un ratito de 18 a 20h que no tiene que negociar con nadie para dibujar y escribir sus viñetas. Ha publicado un par libros desde que lo dejó hace ocho años. Ha tardado mucho sí, pero no tar tar tartamudea y ha hecho lo que le ha salido de las huevas de maruca.

PARILLADA



Porque así pasan las horas aquí y ya van 10 desde las seis de la tarde. Un grupo de peces semi-desconocidas. Escribiendo cosas por primera vez, recordando cosas que no han vivido, mejorando asuntos en los que nos están enteramente implicadas y estropeando mejor o peor en cada movimiento un futuro incierto. Porque aquí se pasa del gozo absoluto a la frustración, aunque sea momentánea. Y se atraviesan trances colectivos encontrándose en los flujos de ideas, de palabras, de gestos, de impresiones. Y estas explosiones perduran, dejan poso y se percatan de ello, pero ahora las llevan a perderse, a no entenderse y enfadarse consigo mismas. Cuando empiezas a comprenderlo todo y el puzzle está casi montado algo sucede que le da un golpe a la mesa. Un sentimiento claustrofóbico, atrapadas en el asiento de un andén y viendo simplemente pasar los trenes. Y siguen obcecadas en pelear defendiendo e insistiendo en algunos reflejos, que pasan de forma fugaz como ideas absolutas por los cuerpos. Insisten, las hacen permanecer en el tiempo aunque algunas tengan vértices punzantes.



INDUSTRIA. / *[scribble]*

MUCHAS MUERTES  
CONTINUADA E INSTALADA

MUCHA PRECARIEDAD

DEMOSTRAR QUE HAS INVERTIDO  
ESTE TEMA ATRAVIESA EL TEMA

LAIA PARECE MUY SERIO

A MANIFESTAR-NOS

TAI SHAN

CONVENIR A MB TRABAJA  
LAIA → EXPERIMENTAMB LA  
CAMPAMENTO MUCHA

LAIA

(10-7)  
(10-7)  
(10-7)



## BELUGAS

No es una son varias que se mueven como una. Las belugas son cetáceas con dientes. Hacen las cosas muy deprisa, en ocasiones es virtud y en otras defecto. Su hábitat natural se reduce al ártico pero estuvieron un rato por la mediterránea. Parecían una padecían de la enfermedad nerviosa y traducían libros de Baraduc. Les gustaba ser espectrales como las fotos del parapsicólogo. Visten con velos y palmean históricas con sus colas al caminar. Si un pez caminando. Entran en los lugares como un grupo de palmas y castañuelas. Cuando algo grande intenta entrar en algo pequeño. Cuando una feria jerezana quiera meterse en una sala de conferencias de un museo. Un museo modernos de esos con bisagras que emitan gemidos de ataúdes. Uno de esos museos donde solo entran seres inertes y objetos muertos. Joder las belugas son muy animosas, muy vistosas, y dan saltos increíbles. La mayoría de seres bipedos prefieren verlas desde las gradas, metidas en agua dulce y haciendo piruetas a toque de silbato. No les hace ni puta gracia encontrarse a una mientras nadan su calita. Imagina encontrar una manada. Sin embargo su presencia es aurática, podría sanar a un enfermo de cáncer. Tienen la fuerza vital. Es normal que una vacuna que no ha sido testada dé miedo, que a veces hay asumir algunos riesgos. Es normal a veces son blasfemas, pero una cosa es el miedo y otra el odio. Odia el remedio al cáncer es contribuir con los vertidos en el océano. Se puede ser mala persona con la acción, y también con la omisión. Sabemos que las agua están llenas de los aros de plástico sujeta fantas.

A la gente sin embargo les gusta verlas en acuarios y piscinas, no a menudo, no para cada día pero para los festejos y celebraciones siempre viste, mientras estén lo suficientemente lejos para no salpicar con el agua. La historia no es una enfermedad sino un antídoto, un antídoto de impresión. Y el problema del contacto a distancia, es obvio. Pero las belugas estaban estudiando la revelación de una forma impresa invisible y a distancia. Cuando no estaban en eso se relajaban con sus dedos y orificios.

□

## MORENA

Morena, le tienen miedo, como a todas las artistas. Es negra y peluda. Sólo hablaba con las manos, con la cabeza, moviéndose mucho, haciendo ruidos desde la garganta sin intención aparente de confeccionar palabras de cada emisión sonora. Su lenguaje era paralenguaje. Lo decía todo estando. Como cuando en un túnel del terror aparece Freddy Krueger tras una puerta. Si la morena sale a escena entre las rocas ya te lo ha contado todo. La Morena nunca supo de statements ni de studio visits. Te clavaba sus ojos en el pecho como quien te da una tarjeta de visita.

Morena no suele estar cómoda en grupo, casi todo le genera inseguridad o bien siempre hay una pregunta que queda a flote. En un grupo de 3 personas, Morena se aparta unos metros de persona1 y persona3. Se sienta en el suelo y crea con su cuerpo una figura nada natural. De hecho hasta atentando a las leyes de la gravedad y manteniéndose en un equilibrio durante unos instantes. Morena busca con la mirada a persona1, también a persona3, pero más a persona1. Siempre hay alguien que produce mayor presencia y por alguna razón de ella esperamos aprobación. Podría haber buscado el colchón de persona3 y probablemente eso habría provocado una devolución de mirada más reconfortante, un estadio desde el cual Morena habría proyectado con más fuerza, y porqué no con más alegría. Pero buscó el examen más estricto, la devolución de persona1 fue parca y Morena insistió con fuerza su figura para agradar a persona1 pero su energía iba mermando cada vez subía la vista. No está claro si persona1 realmente desaprobaba o si Morena esperaba un gesto de gratitud mayor. La cuestión es que Morena está muy pez en eso de hablar y se comunica antes con el codo que con la boca.

Todas tenemos un poco de Morena, el arte tiene mucho de Morena, tu piel Morena sobre la arena.

□



# EL TROPEZÓN

No es extraño recibir llamadas -por mail- para realizar encuentros en las que el motivo de las mismas parece un yo voy calentando el agua que tú vas poner la cabeza de rape para convertir en caldo, adornado con el apio de los balbuces cordiales. Menos habitual es que se especifique que el motivo de la llamada es la llamada en sí misma, pensó la Morena. Normalmente no hubiese dudado en declinar ágilmente el invite con un simple pero elegante coletazo. Sin embargo, recibir una invitación personalizada es a veces como recibir una postal de la Costa Azul. Estar en el mejor lugar y acordarse de una. Aunque en las fábricas de la creació no suelen haber aguas turquesas. Y porque nunca la habían vuelto a llamar y todo resultaba sospechoso. Finalmente, había aceptado porque la informalidad del asunto permitía un echarse atrás. Y terminó usándolo de pretexto para deshacerse de un engorroso compromiso familiar.

Las gastros ya estaban allí cuando apareció la Morena, parecía incluso que lo estuviesen desde antes de estarlo. Le saludaron con aquella mueca risueña autocomplaciente que solo puede permitirse quien reconoce sin esperar reciprocidad. Se las conocen todas. Allí había gato encerrado, y gato enratado, no quiere pescado. El pez que busca el anzuelo, encuentra su duelo, y ya se sabe que el pez grande se come al chico. Tanto para hablar como para fabular, eran las personas adecuadas, así que no fue el requerimiento de su presencia lo que les inquietó. Tenían claro que a río revuelto, ganancia de pescadores.

Sardina andaba sorprendida y suspicaz a partes iguales. Era un misterio cómo había llegado a ella esa invitación, había cambiado deco deco deco de correo, el que usaba antes lo tenía a reventar por haberse apuntado compulsivamente a malditas listas deco deco deco de correos no deseados. Hacía tiempo que había dejado de pagar el dominio, además, hacía más tiempo aún que ya no frecuentaba esos ambientes. Precisamente, compromisos como ese era el motivo por el que había dejado deco deco

deco de consumirlos. Había calculado mal, hubiese tenido que releer un par de cartas que se había escrito hacía unos años antes de volver a verse allí. Todo parecía lo mismo, lo mismo que entonces, aunque distinto, lo mismo. ¿Quién era aquella gente? ¿qué tendría ella que ver con las demás? Mientras esperaba a que llegasen los demás para ver como avanzaba el asunto, se entretenía imaginando quién podría ser quién de aquellos que conoció. Lo mismo deco deco deco, pero distinto. Estaba todo el pescao vendido.

Raya les había observado a todos entrar, había dado ya unas cuantas vueltas al barrio y fumado lo que podrían parecer decenas de cigarrillos antes de juntarse al resto. Había llegado hacía unas horas por una gruta subterránea. Como tantos otros que en algún momento habían pasado por allí, venía de fuera. Hacía mucho que no se dejaba caer por allí, así que aprovechó para recordar todos aquellos sitios por los que solía deambular entonces. Declinó con todo tipo de gesticulaciones de agradecimiento y de disculpa todo gesto por hacerle un hueco entre bolsos y culos. Cuando le preguntaron si sabía el motivo real de aquel encuentro, se encogió de aletas. Dijo por lo bajo que supuso que el motivo de estar allí era porque las habían convocado. Las risillas flojas de todas se vieron ensordecidas por las estruendosas carcajadas de las belugas.

Llegaban las últimas, y venían juntas, las medusas les secundaban, saltaba a la vista que habían quedado en otro lugar antes para hacerlo. Habían estado comiendo basura, bebiendo baratero y aunque habían tocado levemente el asunto de la llamada -por mail- misteriosa. Al mínimo giro sharknado, la conversación fue a la deriva centrifugándose hacia los todos los asuntos recurrentes en sus encuentros nocturnos, y no son pocos. La Beluga de cachondeo va llena. Es la gracia de tener memoria de pez, pues cada discusión se reproduce con la misma intensidad que la primera vez, quizás más si cabe. Ruidosas unas, sigilosamente cuchicheantes las otras, llenaron por completo el vacío que estaba dispuesto. La pariillada estaba en la mesa



## RAYA

Pues hay muchos tipos de peces, hay uno que con sus manos de pez se toca entre las costillas. Que se busca el hueco entre las costillas y hay un hueco que es mayor al hueco de las otras costillas. Raya es plana, muy plana sí. Te parece que lo que hace es un poco superficial pero que hay más profundo que la superficies!? Se mueve en la superficie del fondo. Puede pasarse horas y horas buscando ese hueco y una vez que lo ha encontrado, lo mira. Lo mira con el codo, lo ilumina con el antebrazo, lo articula con la muñeca. Incluso hay veces que vuelve a tocarse pero ahora buscando con la palma de la mano y cuando lo haya, ahonda con la zona blanda del pulgar. Dice que al buscar ese hueco se encuentra la forma de las cosas que han desaparecido. De aquellas que ya no están. De hecho, habla de cosas pero en realidad habla del cuerpo y de todo aquello que escapa al presente. Coger una taza de café y llevarla a la boca. Ahí ya no hay café en la mesa, ya no hay mano en el bolsillo, solo está mano en el vaso y vaso en la boca. El cuerpo se duplica en cada movimiento para ser momento presente y momento siguiente.

Ellos nunca estuvieron allí. La mayoría no fueron ni turistas. Pero se creen capaces de juzgar cómo se vive en el mundo acuático. Incluso hay muchas que ya han nacido en piscifactorías. Pero esas que nos mueven y nos dicen por dónde hay que ir. Nos atrapan con sus redes y echan de comer por turnos para que sepamos quién manda. Para que todas menos una puedan pasar hambre. Para que miren a la que come queriendo lo que está en su boca. Pero nunca estuvieron ahí nunca se mojaron un pie. Levantarse cada día y tener un océano de posibilidades por las cuales empezar, no es puto fácil. Sobre todo porque es más que posible que tomes una dirección y no sé allí donde está la comida. Y seguir adelante con el estómago vacío, no es puto fácil.







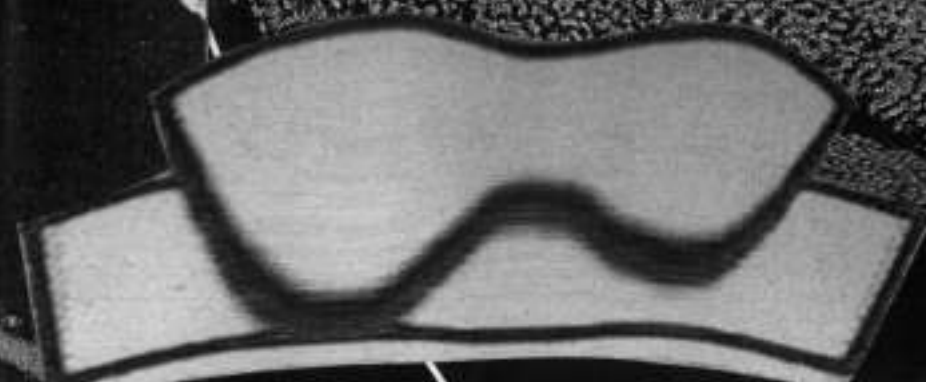
pues això y tal si si si Fer respiración igual hay que alistarme ita Recife  
respiración antical modo avión solo Vale vale Rosa que empra Mariona  
en la C aquesta dir vale puc mantenir-me en aquesta estat em mantinc  
i Ryan hi havia el Ryan està explicant això de que h  
delxat l'arc en el Ferry de l'iPhone de la compte

d'aquesta gran com els bodegons de penes  
no hi ha problema de festa i li pollas no totes que

podria resumir motos de fer total i fer  
una venir però tot alguns i faré un text demà pagadç Varios una cosa de pàdel i fatal  
que et pugui recollir una mica però m'agrada Swde

no sé no ai ai estàs formant una paret  
la rata Platja una reunió de venir valenta

goteres





## LA PEZADILLA

(alguien pincha 5UWb2aPBFvE en el youtube)

La fiesta estaba ya muerta. Borrachas, incluso algunas drogadas iban quedándose por las esquinas. Algo pasa que se oye un estruendo y se para la música. Quizás hay demasiada luz y un silencio que se suspira. Para la raya, la posibilidad de ese rajar en aquel silencio era lo que le producía terror. Le incomodaban todas las miradas, cualquier pregunta venía con forma de anzuelo. Pero no quería volver a casa, no todavía por lo menos.

- Alguien ha estado en los bajos fondos?- Se sorprendió exclamando. -Creo que se como acceder allí

Para las Belugas, la inmersión siempre apetecía y se apuntaron con excitación revoltosa. Casi sin darse cuenta habían abierto una puerta que siempre pareció cerrada y estaban sumergiéndose a unas oscuridades que serían definitivas. La Medusa fue la última, que se quedó buceando en las mesas apurando residuos bebiendo culos de los tubos y comiendo hasta la última galletita pez. Mantequillosas sus patas, bajó a toda prisa detrás del resto de peces. Suerte que aún se oía el tintineo de las botellas de cerveza que se habían escondido para poder seguir la juerga

en cualquier otra parte. Pronto se unió el grupo y se acompañaron unas a otras en comparsa en el descenso. La bajada se hace larga y muy poco iluminada. Los diálogos se entrecruzan:

-¿Qué prefieres tute o muete?

-Joder visto lo visto, prefiero muete.

-Pues este es el capítulo de la muete.

Y así de golpe sin enterarnos de nada empiezan a desaparecer las piezas de nuestro tablero acuático. Estilo Roger Corman, a lo Bucket of Blood con sangre solo en el título, donde los cuerpos inertes son inmortalizados con escayola.

-Si eres artista de Hangar, te quedarás siempre en Hangar. Sonaba entre nostálgico y amenazante.

Como si alguien quisiera decir a partir de ahora no seréis más ex-residentas, a partir de ahora siempre vais a estar atendidas, a partir de ya no vais a notar ningún tipo de dolor.

No se sabía quién decía qué, pero allí donde se oía una voz, al rato no había nada. Y pronto la sombras eran cada vez menos. Los ruidos como las notas sostenidas de un tema drone.









# **GLOSSARI**

*David Beñué i Andrea Valdés*



## ARTE

«A partir de los años sesenta, la actividad artística se polariza en dos direcciones extremadas, contrapuestas y complementarias: por un lado, el arte se concentra sobre sí mismo, sobre sus procesos mentales y materiales en la forma básicamente metalingüística del minimalismo y conceptualismo; por otro, el arte se expande por el mundo en forma de situacionismos, arte de acción política, arte medioambiental, arte performativo, *arte povera*, arte del proceso, *body-art*, happenings, etc. Serían las dos caras de una misma moneda, en un momento en el que el arte se desvincula definitivamente de su dialéctica con el no-arte. Las murallas que definían el límite entre lo que es y no es arte se derrumbaron, al menos nominalmente, a partir de los años sesenta y setenta. El arte deja de estar regido por una categoría trascendental o por unas características que inmanentemente puedan definirlo como tal, y ni siquiera por una dialéctica de oposiciones (entre arte/no arte, intelectual/sensible, teoría/práctica, presencia/ausencia, racional/irracional, verdad/ficción, autonomía/heteronomía, etc.); el arte es ya, a partir de ese momento, un significante flotante». (Txomin Badiola).

## AUTORRETRATO



Rasmus Nilausen. *Self-portrait as a 36 years old Artist*, 2016.

## BRECHA

Lanthimos, Laure Prouvoŝt, J. Satorre.  
En 2009, el cineasta Yorgos Lanthimos sometió el griego a otras pautas, enloqueciéndolo, al alterar la relación entre significante y significado. Por eso, en su película, *autopista* es un viento muy fuerte y la palabra *coño*, una gran lámpara. Esto nos hizo pensar en el lenguaje y en ese hiato que existe entre lo que decimos y tenemos delante o *Las palabras y las cosas*, por citar a Michel Foucault y su famoso ensayo. Se trata de una brecha con la que han trabajado varios artistas. Un ejemplo serían los vídeos de Laure Prouvoŝt, en los que siempre juega con el lenguaje y sus posibles malentendidos; otro lo sería el experimento que hizo Jorge Satorre en 2011 a partir de una entrevista al historiador Carlo Ginzburg, a quien pidió que evocara algunas imágenes mentales, a ser posible asociadas a historias que le habían contado, para luego esculpirlas en ladrillo, antes de romperlas y crear nuevas combinaciones (*Los negros (ladrillos)*). El ejercicio lo repitió con parientes y gente muy próxima, en un intento algo loco por esculpir lo que oímos... o hacer «que la palabra pese como aquello que dice», por decirlo con un verso de João Cabral de Melo Neto.

## CADÁVERES

«Bajo las matas  
En los pajonales  
Sobre los puentes  
En los canales  
Hay Cadáveres  
En la trilla de un tren que nunca se detiene  
En la estela de un barco que naufraga  
En una olilla, que se desvanece  
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones  
Hay Cadáveres»

Este poema de Néstor Perlongher nos remite a la exposición «Perder la forma humana», comisariada en 2012 por la Red Conceptualismos del Sur. En ella se glosaban las prácticas de resistencia emprendidas en varios países de América Latina en el contexto de las dictaduras militares (1973-1994), con sus ciclos de tortura, represión y muerte. Son todos movimientos «sísmicos» relacionados con el cuerpo: de la protesta a la acción poética y a actos de disidencia sexual. En este sentido, podría pensarse la historia como un conjunto de síntomas que afectan a un yo colectivo. También sucedió en la España de la contracultura, la de las juergas libertarias y la llegada de la heroína, legado que ha empezado a rescatarse como quien saca sus propios muertos del armario. El ensayo *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, de Teresa Vilarós, o la exposición «Quinqués de los 80: cine, prensa y calle», de Amanda y Mery Cuesta, serían buenos ejemplos de este pulso revisionista que poco después capitalizaría muy críticamente el 15M, redibujando el escenario político.

## CITA

Una de las cosas que destaca Nicolas Bourriaud en su *Estética relacional* es que a finales del siglo xx cada vez más artistas empezaron a formalizar su práctica programando encuentros, como hizo Connie Mendoza al inaugurar cada semana una misma exposición o más recientemente Marc Vives con *Es que ahora no puedo*. Interpretamos su performance como un cierre biográfico que a su vez era una apertura, pues en ella cada espectador podía elegir a qué distancia se situaba del artista, mientras este cantaba desnudo frases que había colgado previamente en Instagram, donde se le veía nadar frente a una montaña... «El mundo lejos, lejos. Hacia adelante oscuro, oscuro. Hacia atrás solo un suspiro». De hecho, este formato, el de la cita, llevó a otros a desarrollar sus obras en circuitos no convencionales, planteándolas como un desafío que afecta a nuestras percepciones. Si con Gerard Ortín nos perdimos por Collserola, Carlos Valverde hizo que algunos acabaran por error en un bar de tangos, tratando de descifrar el sentido de *Adyton*, misteriosa instalación inspirada en los templos fúnebres y la gramática de los videojuegos.

## DESMATERIALIZACIÓN

Al referirse a la volatilidad social, Karl Marx se puso poético. Escribió que «todo lo sólido se desvanece en el aire», idea que vertebró el monumental *Fish Story* de Allan Sekula, en el que documenta el transporte y acumulación de contenedores de un puerto a otro y de ahí a las ciudades. Su seguimiento le permite incidir en la dimensión física de un mundo que tiende a desmaterializarse a través del dinero, esa gran abstracción. Jeremy Deller rastreó los efectos de este proceso en la cultura popular británica en una exposición con el mismo título. El fotógrafo Xavier Ribas lo abordó al trazar la ruta del nitrato desde su estado mineral hasta que es procesado en las fábricas, distribuido y monetarizado en acciones de bolsa, también en Inglaterra. Esta transformación nos revela, igualmente, aunque sea de forma metafórica, los intercambios que se producen en la industria del arte y que afectan a ciudades enteras, de Bilbao a Doha.



## EXPOSICIÓN

En mayo de 2018, Daniel Steegmann realizó una intervención mínima en la Fundació Tàpies, colocando una crisálida de la especie *Morpho he-lenor* que empezó a volar en cuestión de horas: «Ninguna obra de arte podrá competir jamás con una mariposa».



Daniel Steegmann. '— —', 2018.

## FALSIFICACIÓN

Si nos fijamos en los objetos que hay en nuestras casas, muchos de ellos son sucedáneos que nacieron de abaratar costes: pavimento cerámico que imita el parquet, chapas de plástico con apariencia de metal o conglomerados de madera que parecen piedra. Hemos consensuado una suerte de engaño, como si nos resistiéramos a abandonar el uso de una serie de elementos por otros menos nobles y más recientes, aunque el artista Jimmie Durham defiende que el timo viene de lejos. Según menciona, registros arqueológicos acreditan la existencia de grupos que en un esfuerzo por seguir siendo competitivos crearon falsas hachas de piedra: «Esculpían con gran esmero la roca para que pareciera bronce fundido, e incluso tallaban una juntura lateral, como la que crea el molde al recibir el metal derramado». De algún modo su falsificación nos remite a las que se produjeron en el arte, cuando aún se buscaba representar fielmente algún aspecto de lo real, con moldes de cera o yeso.

## FICCIÓN

A falta de poder narrar grandes relatos, el dúo WeareQQ (Usue Arrieta y Vicente Vázquez) realizó una aplicación que computa el tiempo de ficción audiovisual que hemos producido como civilización: todas las películas y series del mundo se van sumando periódicamente en el IMDB, la mayor base de datos de la industria audiovisual. En este caso, el marcador corre inescrutable en su carrera por alcanzar y vencer al tiempo real.



WeareQQ. *The Age of Fiction*, en la exposición «We are data», Azkuna Zentroa, Bilbao, octubre de 2019. 158 años de ficción.

## GESTO

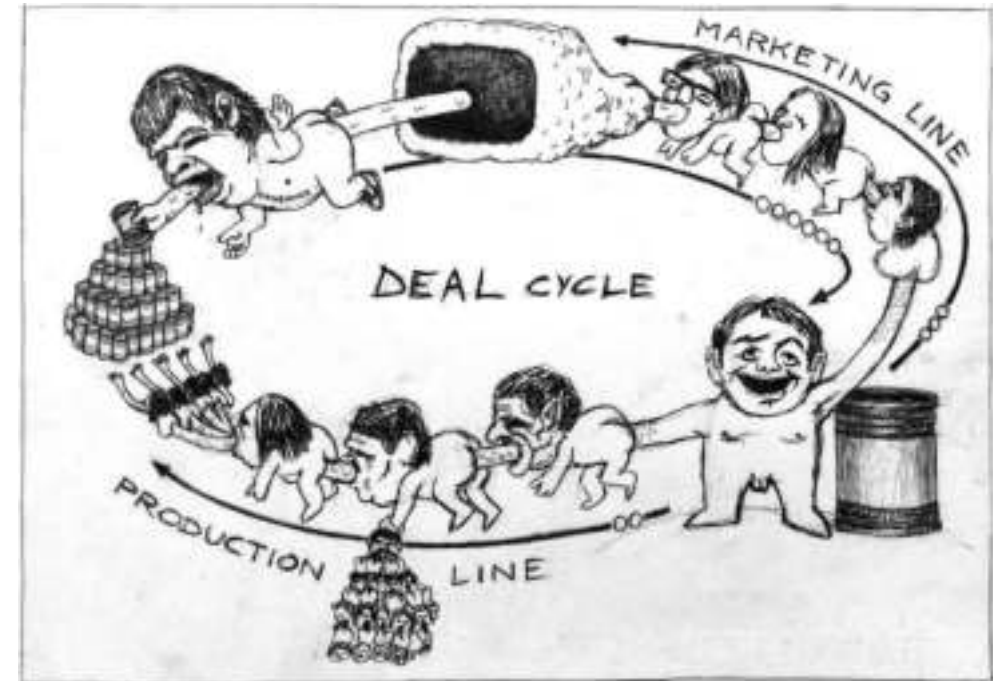
En el Caribe, donde los daneses fueron un poder colonial, a los negros les estaba prohibido caminar como los blancos, es decir, con las manos pegadas al tronco, algo que según el artista Joachim Koester todavía es visible en algunos cuerpos: «Lo que me interesa es cómo los gestos pueden desbloquear muchas historias». Una idea parecida articulaba «Un museo del gesto», presentado en La Capella por el comisario Sabel Gavaldon, quien reunió distintos materiales, desde su interpretación científica en contexto de dominación colonial (Félix Regnault) al practicado por los manifestantes en actos de desobediencia civil (Karen Mirza & Brad Butler) y sus *desviaciones*, producto del travestismo (Jaume Ferrere). Parte de esta investigación culminaría en una segunda exposición, «Elements Of Vogue», que hizo junto a Manuel Segade sobre un tipo de baile practicado por la comunidad LGTB afroamericana en los años ochenta según las poses de las revistas de moda, los jeroglíficos egipcios y las artes marciales. Se trata de un caso muy llamativo de cómo una minoría utilizó sus movimientos como acto de disidencia y de construcción de otros imaginarios.

## H.A.N.G.A.R.

«La gente no sabe que HANGAR significa  
HORDA ARTÍSTICA NO GOVERNAMENTAL ADMINISTRATIVAMENT REGULADA.  
Se lo sacó de la manga alguien de pedo en un bar  
de copas del Eixample a mediados de los noventa.  
Me parece que fue Francesca Llopis. Lo de los avio-  
nes era camuflaje florentino de altos vuelos...».  
(Jorge Luis Marzo).

## HERRAMIENTA

«Cualquier cosa que quieras comunicar puedes  
hacerlo con texto y dibujo y a un coste reducido.  
Yo entiendo el dibujo como una herramienta des-  
criptiva de situaciones políticas y sociales bajo una  
crítica expresionista, irracional, a la cultura capita-  
lista». (Efrén Álvarez).



Efrén Álvarez. *Ciclos de trato*, 2019.



## HUELLA

La idea misma de huella es inherente al gesto artístico, en la medida en que toda obra es una señal o rastro de algo que ya fue, como la silueta de esas manos que quedaron impresas en las paredes de una cueva, hace miles de años. Gesto prefotográfico que hoy también reconocemos en otras marcas, como las de Alina Szapocznikow al esculpir un chicle con sus dientes. O la que dejaron dos cabezas en una almohada publicitada en grandes tablones, en una de las obras de Félix González-Torres. Y las de nuestras nalgas en ese cojín o saco lleno de bolas que tanto fascinó a Gabriel Pericàs al materializar un estilo de vida inerte, lo que no deja de ser inquietante. Casi tanto como lo que planteó Rubén Grilo en *Noone, Allness Noone, Allness* al llenar el espacio expositivo de huellas dactilares sintéticas, en alusión a esa mano de obra deslocalizada y anónima que produce la mayoría de bienes. De hecho, esa huella simulada nos hace pensar en otra inevitable: la que dejan las motas de polvo que Joseph Brodsky vio acumularse en su mesa mientras les explicaba a sus alumnos que la vida, en gran en parte, era eso, ver cómo pasaba el tiempo.

## INNOVACIÓN

Cuando el diseñador y performer Thomas Thwaites (*The Toaster Project*) intentó fabricar una tostadora partiendo de cero, su experiencia resultó dantesca. Tardó unos veinte meses en reproducir con sus propias manos los componentes del electrodoméstico, lo que le llevó a extraer mineral de hierro de una mina o a obtener manualmente plástico sacándolo directamente del petróleo. Su objetivo nos recuerda hasta qué punto desconocemos la cantidad de procesos y actores que intervienen en la elaboración de las cosas, aunque sepamos que algunas ideas incluso se anticiparon a las tecnologías con las que llevarlas a cabo. Ya estaban en nuestra cabeza. Por ejemplo, Walter Murch dice que descubrió el *travelling* leyendo a Flaubert o Eisenstein elogia al Greco como montador. En el cuadro de Holbein *Los embajadores*, por su parte, hay un cráneo pintado desde otra óptica que se diría puro Photoshop, mientras que para Donald Kuspit el píxel lo inventaron los puntulistas y, en concreto, Seurat. En cuanto al tejido, anticipa la estructura multimedia. Según Zadie Plant, al poner orden al caos haciendo que una red se replicara a sí misma, las hilanderas fueron las primeras computadoras.

## INTERFACE

[HTTPS://INTERFACEMANIFESTO.HANGAR.ORG/INDEX.PHP/MAIN\\_PAGE/ES.](https://interfacemanifesto.hangar.org/index.php/main_page/es)

## INTERPRETACIONES

La metáfora implica cambiar una palabra por otra, como si en su deslizamiento viniera a nuestro rescate, al hacer presente algo ausente. De hecho, muchos filósofos han recurrido a ella como un modo de explicarse: que si el río (Heráclito), la mesa (Hannah Arendt), el collar de perlas (Henri Bergson) o el rizoma (Deleuze & Guattari). Para María Zambrano era la condición misma del pensar, dado que las creencias que orientan y organizan nuestro mundo le deben mucho a las metáforas, y más concretamente a los símbolos. Con los símbolos han trabajado varios artistas, entre ellos Jeleton y Antoni Hervàs, renegociándolos a través del dibujo. Entre sus referentes figuran manuales de alquimia, textos clásicos y textos de la mitología griega filtrados por la cultura pop, lo que se presta a distintas lecturas. Lo literal, en cambio, solemos vivirlo como

una limitación, cuando en realidad puede tener algo heroico: es el abordarlo todo sin excusas ni eufemismos, trabajar la cosa desde la cosa, hundiéndose en su esencia, a lo bruto y sin mediación alguna, ni adjetivos que se hagan redundantes. En un poema suyo, Mauricio Bacarisse escribió que «la luna es la luna y no se parece a nada». Lo que reclamaba era justamente eso, no enredarse al hablar de ella. Centrarse en su distancia y volumen, sin verla como si fuera un ojo o un ajo, escapándola hacia otra forma, lo que a su vez nos hace pensar en esa canción de Hydrogenesse inspirada en una fiesta en la que le preguntaban a un niño de qué iba: «De disfraz de tigre», decía, como si ambos sentidos, el figurado y el literal, chocasen en cuatro palabras... que se bailaron durante años.

## MATERIAL

Escribía Lucrecio: «Qué bueno es, cuando tienes ante ti carne asada o algún alimento similar, imprimir en tu mente que es el cadáver de un pez, o el cadáver de un ave o un cerdo; y de nuevo, que el vino de Falerno no es más que jugo de uvas, y tu túnica de borde púrpura es simplemente el pelo de una oveja empapada en la sangre de un molusco». Hoy esa cadena ya no es tan evidente. Hay hamburguesas de laboratorio y diamantes sintéticos, calzados hechos con materias vivas como el musgo o kombucha (Sara González de Ubieta) y muebles elaborados en piel previamente tratada como elemento estructural, además de revestimiento (*Poli-piel*, Jorge Penadés). Es más, los materiales no solo se usan sino que se piensan de otra manera. En la exposición «Non-Slave Tenderness», un ensamblaje de tubos, metacrilato y escayola daba forma a un extraño

organismo con el que la artista Lucía C. Pino especulaba sobre la posibilidad de un mundo no centrado únicamente en nosotros, los individuos. De este giro, que implica la superación de viejas dicotomías, habla el poshumanismo pero también la ontología orientada a los objetos (Harman) o el Chthuluceno (Haraway). El hecho de que recursos como el agua o el petróleo sean cada vez más escasos y su extracción muy problemática quizás tenga que ver con esta creciente atención y explicaría por qué ciertas cosas envejecen peor que otras, como los libros de Actar, con sus velcros, troquelados y portadas hinchables.

## MIRADA

«En mis piezas trato de que la relación entre el sujeto y objeto nunca sea estable, lo que hace que, tarde o temprano, uno tenga que mirarse a sí mismo. Además, parto de la base de que no nos constituimos ni nos vemos en solitario, siempre es en relación a otras personas, y me interesa investigar lo que hay de maravilloso y horroroso en esto, porque puede ser muy bonito pero también muy peligroso o desconcertante. Puedes conocer cosas de ti a través de otra persona que igual ignorabas y que siempre han estado ahí. Y quien dice una persona, dice un libro o una imagen, como la del lunar de mi cabeza que no sabía que tenía y del que Adrián me sacó una foto».



Alex Reynolds. *When smoke becomes fire, my love reveals things unknown were mine all along*, 2015.

## PAISAJISMO

En *La Vanguardia*, un bioquímico llegó a afirmar que en un tomate de hoy hay más tecnología que en un F-18, y algo parecido nos sugiere *Fruit Belt*, instalación que presentó Martín Llavaneras en 2017 en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró. En ella mezclaba manzanas en diferentes estados de descomposición con circuitos, nebulizadores y contenedores repletos de aditivos y otros compuestos químicos. Su idea era reproducir en la sala la realidad de las explotaciones frutales de Lleida, una agricultura intensiva más vinculada a la lógica industrial que a la imagen idílica que todavía tenemos del campo. El artista Andrés Vial, quien procede de una familia de agricultores y se formó como tal, también insiste en esto cuando dice que quienes trabajan en él han perdido completamente la noción de paisaje, lo que a su vez nos lleva a interrogarnos sobre la vigencia de aquello que dijo Manolo Hugué: «La gent treballa d'una manera delirant i monstrosa. Jo em podria passar anys contemplant una gallina, mirant el cap d'un conill, badant davant dels vedells, dels bous i de les vaques. Quan vull treballar obro una finestra i faig el que veig davant. Tot és admirable».

## PAPELES

«Me ofrecí como esposa a cualquier cubano que quisiera emigrar a España, pagándole los gastos de la boda y el pasaje. El seleccionado debía comprometerse a estar a mi disposición para diferentes peticiones durante el tiempo que durara nuestro “matrimonio”; a cambio, yo me comprometía a realizar todos los trámites hasta que él adquiriera la nacionalidad española. Mi esposo acaba de adquirir su nacionalidad española, por lo tanto, como dictaban las bases, nos hemos divorciado. En el caso de que se venda la obra nos repartiremos las ganancias a partes iguales».

Núria Güell. *Humanitarian Aid*, 2008-2013.



## **PELLEJO, PELLEJAR**

Toda obra implica una duración. A menudo se enfrenta a condiciones muy adversas, y no solo nos referimos a su conservación material y formal, sino también de sentido. Frente al busto que atraviesa el tiempo está el pellejo que se gasta y pudre, conceptos con los que trabajan Langarita & Navarro para describir aquellos elementos como las plantas, las personas, la comida, las telas, las pinturas, los cojines o los toldos que humanizan los espacios y se exponen a cualquier inclemencia.

## **PRECARIEDAD**

Hay una tendencia persistente dentro del ámbito del arte catalán por la que las artistas intentan construir conceptos abstractos con materiales precarios, de Antoni Llena a Eulàlia Valldosera pasando por el Drap Art. Esta característica, que no deja de ser un estereotipo, el de un gusto sobrio que rehúye la fastuosidad y las operaciones monumentales en favor del uso de materiales humildes y frágiles, ha acabado estetizando una precariedad que en realidad es sistémica dentro de la profesión. En este contexto, HANGAR surge de un impulso de asociacionismo profesional en defensa de los derechos de las trabajadoras artistas para justamente dejar de entender esa falta de recursos como algo natural o implícito a la práctica artística.

## PRODUCCIÓN

Una de las raras concomitancias entre industria y arte se dio de un modo natural en el trabajo de Antoni Abad, quien en 1988 comenzó a realizar estructuras modulares con piezas de Mecalux. Tras acercarse varias veces a la fábrica, el encargado le preguntó para qué las quería. Cuando le explicó que era para hacer esculturas, éste, interesado por lo que hacía, le ofreció un espacio. Durante un tiempo, Abad estuvo produciendo en el mismo recinto en el que se fabricaban las piezas que usaba, pero ensamblándolas según una lógica que no era estrictamente funcional, generándose así una extraña cadena de producción. Esta anécdota ilustra lo que acabó sucediendo en muchas ciudades a principios de 1990: la reconversión de antiguos recintos fabriles

en talleres y centros de producción artística, lo que a su vez hizo que muchos se interesaran por los procesos industriales, por su cultura y lenguaje. Por ejemplo, la *Trilogía postfordista* de Octavi Comeron es una reflexión sobre el montaje en cadena, concepto en el que también se ha inspirado Paula García-Masedo aplicándolo a sus investigaciones sobre la pintura automotriz (*All cars are painted in assembly lines*). En *Gold 20*, Ainara Elgoibar nos mostró cómo se fabricaba el vidrio, y Rubén Grilo lo que esconden los patrones de desgaste utilizados por Inditex al manipular los tejanos (*Pattern Free: Ripped from Zara*), mientras que el colectivo Werker no ha dejado de actualizar el legado de la fotografía obrera, con publicaciones, exposiciones y talleres.

## POSPORNO

«Si no te gusta el porno que ves, crea el tuyo».  
(Annie Sprinkle).

## QUEDARSE EN BLANCO

En *Sobre la pintura* Gilles Deleuze revisa el mito de la página en blanco y nos enfrenta a una idea del vacío que puede ser muy productiva, incluso para quien pinta: «Es una estupidez. Ya existen un montón de cosas. No hay página blanca. Hay una página blanca objetivamente pero vuestra página está atestada. Y ese será el problema de llegar a escribir: es que la página está tan atestada que no hay siquiera lugar para añadir lo que sea. De modo que escribir será fundamentalmente borrar, suprimir. Hablar, como escribir, es pasar al acto y eso implica una selección, un destilado. Análogamente, la tela tampoco es una superficie blanca. Quizás se vea así desde fuera (por el que pasa por ahí), pero si al pintor le cuesta comenzar es precisamente porque la tela está llena. ¿Llena de qué? De lo peor. El mal ya está ahí y el trabajo del pintor es limpiarlo».

## REENACTMENTS

En una entrevista de Federico Campbell a Jaime Gil de Biedma, el poeta comenta que para él *lo real* no era una montaña o un árbol sino justamente lo que sucedía entre ellos. Es decir, los conflictos, las injusticias, el deseo. Su declaración nos llevó a pensar en lo que explica Roland Barthes sobre Bertolt Brecht cuando, en una representación de *Madre coraje*, éste hizo poner trapos mojados en la cesta de una actriz para que se desplazara con la cadencia y cansancio de una antigua lavandera. «Esto está muy bien, pero también es estúpido, ¿no? Pues lo que pesa en la cesta no son los trapos, es el tiempo, es la historia, y ese peso, ¿cómo representarlo? Es imposible representar lo político: se resiste a toda copia por más que uno se afane en hacerla cada vez más verosímil». Una prueba de esa imposibilidad sería *Numax-Fagor-Plus*, obra de Roger Bernat en la que extrabajadoras de la empresa Fagor recreaban las asambleas que protagonizaron las de la empresa Numax estando en una situación análoga y que Joaquim Jordà había registrado en una película treinta y cinco años antes. Lo curioso es que, al actualizar su discurso, quienes lo pronunciaron originalmente apenas se reconocieron en boca de otros.

## RELLENO

Resulta un tanto extraño dedicar un apartado a aquellas técnicas o materiales que acompañan a los elementos principales de una obra y que normalmente pasan desapercibidos. Nos referimos a los métodos de anclaje de una pieza en el suelo o en la pared, a los pegamentos y soldaduras que intentamos tapar para que pasen desapercibidas o que ocultamos con una capa de pintura porque, de tan humildes, lucen menos, como sería el caso del yeso o el papel maché. Y a esos materiales intermedios que sirven para realizar un esbozo o copia y que después se destruyen: la cera, la plastilina y el pórex o el cartón pluma, y los que finalmente se usan para aislar e insonorizar paredes. El relleno en el arte también podría aludir a aquello que se debe introducir a posteriori para que la obra adquiera cierto volumen, pero que a veces es secundario y nos recuerda a lo que dijo Alejandra Pizarnik sobre por qué ella nunca podría escribir una novela: Tarde o temprano hay que poner una frase como «Fuimos a tomar un café con leche».

## RETROSPECTIVA

En esta exposición, realizada en la Fundació Antoni Tàpies, los bailarines formaban corrillos de pocos espectadores a los que explicaban qué habían experimentado al realizar las coreografías de Le Roy, retomando algunos pasos, personalizándolos, en lo que sería un juego entre su ejecución en directo y el recuerdo que dejó en su cuerpo, su interiorización.



## RESIDUOS

En *Herbarium*, Joan Fontcuberta describe unos «pequeños ensamblajes efímeros contruidos a base de detritus industriales, piezas de plástico, huesos, pedazos o miembros de animales de muy diversa ralea», a los que llama pseudoplantas. Él los encontraba deambulando por los entornos industriales del cinturón de Barcelona, como hace el joyero Marc Monzón con esos collares hechos de bastoncillos que ha ido recuperando de la arena en la playa: «A veces la joyería es el residuo de una actividad». Incluso podríamos pensar que el propio océano es nuestra memoria: aquello que nos devuelve fragmentos materiales del pasado, como se ve en el listado que elaboró Henry D. Thoreau y unos estudiantes actualizaron no hace tanto.

*Caminatas sin especificar distancias por la costa del cabo Cod en 1849, 1850 y 1855*

- Leños que vienen de tierra firme (muchos).
- Maderos y trozos de palo de embarcación (abundantes).
- Pastillas de jabón Casilla (no las he contado).
- Guantes llenos de arena (un par).
- Harapos y trozos de lino.
- Una punta de flecha.
- Nueces moscadas empapadas (como para cargar un barco).
- Objetos encontrados en el estómago de peces: cajas de rapé, cuchillos, carnes de pertenencia a una iglesia, «jarras y joyas y Jonás».
- Una cuerda, una boya, un trozo de jábega.
- Una botella medio llena de cerveza que todavía olía a enebro.
- Cadáveres humanos (como mínimo 29).

*Líneas de algas de arribazón de la isla St Catherine, 2013-2014*

- Trozos flotantes de porexpán (163).
- Botellas de plástico (12).
- Un bote de pastillas de plástico.
- Globos deshinchados de plástico arrugado, *Happy Birthday* (2).
- Un globo inflado de plástico gomoso, *Just Married*.
- Un guante de látex.
- Una escalera de barco oxidada.
- Una garrafa de plástico de zumo de siete litros y medio con setenta y cinco percebes colgando.
- Chancletas de plásticos desparejadas.
- Una boya de pesca de plástico con cuerda.
- Un casquillo de fusil de latón.
- Fragmentos de plástico duro de formas y colores variados (42).

*(Nota: de esta lista copiamos solo un fragmento, pues hay tanta mierda que es demasiado larga).*

## ROLES

Entre 2000 y 2004 Itziar Okariz realizó una serie de vídeos en los que aparecía orinando de pie en diferentes espacios: en el interior de un portal, en medio del puente de Brooklyn, sobre el capó de un coche, etc. Acciones furtivas con las que cuestionaba lo que está permitido legal y socialmente, así como los roles que se nos asignan y configuran como individuos. Por eso, algunos se indignaron al conocer que esta artista representaría a España en la Bienal de Venecia. Les parecía que lo de *Mear en espacios públicos o privados* no daba una imagen adecuada. En cualquier caso, nosotros interpretamos su indisciplina, hecha de gestos mínimos, a veces imperceptibles, como un contrapunto a las impecables puestas en escena de Joan Morey, quien también ha ido reflexionado sobre la autoridad y nuestra sujeción a las normas. En sus vídeos, instalaciones y performances es frecuente la mezcla de códigos: de la cultura de club al lenguaje de la moda y las prácticas BDSM que él lleva a su terreno, dando instrucciones muy minuciosas a los actores o condicionando la participación del público con exigencias como el *dress code* o el anonimato.

## TALLER



Pep Vidal. *Una cabana per acabar la tesi*, 2014.

## TAXONOMÍA

Los museos y colecciones se construyen según una serie de criterios que contribuyen al relato que nos hacemos como colectivo. Afectan a nuestra identidad. Sobre estos criterios han trabajado varios artistas y pensadores, tratando de desplazarlos o de revertir sus jerarquías, como es el caso de Ariella Azoulay, para quien la fotografía es un acto de mediación del que derivan derechos y responsabilidades entre el que hace la foto, la mira y aparece en ella, de ahí que siempre ande indagando en las posibilidades políticas de los archivos: en sus giros, lagunas y fisuras, proponiendo lecturas alternativas a las que ofrecen quienes los custodian, generalmente el Estado. Para el Equipo re (Nancy Garín, Linda Valdés y Aimar Arriola) y Gelen Jeleton estaríamos hablando de *anarchivos*, es decir, de archivos que no se configuran como testimonio del pasado ni garantes de ningún poder, sino como un espacio para reescribir la realidad desde el presente y problematizarla. De hecho, en sus respectivos proyectos, que documentan el impacto social y cultural del sida y la producción de fanzines de varios colectivos trans, cuir y feministas, la naturaleza y clasificación de los materiales es tan heterodoxa como las actitudes que documentan.

## TEORÍA ENCARNADA

Devenir el propio objeto de estudio, performar el conocimiento o *Sudar el discurso*, como hizo Aimar Pérez Galí haciendo suyo el famoso ensayo de Gayatri Chakravorty Spivak *¿Pueden hablar los subalternos?* Un exponente anterior sería Loïc Wacquant, quien se inscribió en un club de boxeo de un barrio humilde de Chicago y compartió durante tres años la vida dentro y fuera del ring con sus compañeros, en su mayoría negros y desempleados. Su transformación física y mental, que anotó en un cuaderno, recuerda a la de Paul B. Preciado en *Teño yonqui*, donde detalla los protocolos de reasignación de género y cómo le afectan. O a Duen Sacchi, quien en *Ficciones patógenas* deconstruyó su historial clínico tras serle extirpado un órgano (la nuez), que analiza como una invención política, reflejo de una proyección colonial de lo que es o no es un cuerpo sano.

## VIRUS

En un artículo, la artista y teórica Hito Steyerl menciona que cerca del ochenta por ciento de mails que se mandan a diario son spam, palabra que sale de un *sketch* de los Monty Python en alusión a una vieja marca de carne enlatada —nivel choped— que, en un bar, acababa infiltrándose y apoderándose de todo diálogo. Es más, desde que internet llegó a nuestras vidas, trolls, emoticones y memes se han insertado en nuestro lenguaje. En *Traducción recursiva de titulares* Daniel Jacoby plasma el deterioro del sentido que se produce a medida que un titular pasa por el Google Translate de su idioma original a un segundo idioma, de éste a un tercero y así sucesivamente, hasta devolverlo a su idioma original, donde lo que se enuncia ya no corresponde con la noticia. Así mismo, en un vídeo no exento de

humor (*The Liquid Crystal Display System and the subversive pixels*) Álvaro Chior analiza el píxel, la imagen que forma, el sistema que lo aloja (LCD) y su perfil cromático (RGB), estableciendo una relación entre píxel e individuo, imagen y sociedad, en la que los píxeles que fallan se interpretan como píxeles subversivos, que se niegan a representar la imagen hegemónica. Estos píxeles corrompen la imagen, la hackean, la destruyen, llegando incluso a romper la propia pantalla, lo que a su vez nos lleva a la instalación de Helena Vinent. En ella reproduce en fotocopias diversos contenidos sacados de la red y los vuelve tangibles, como un modo de contrarrestar el ritmo frenético en el que estamos inmersos virtualmente y que dificulta una reflexión pausada respecto a los acontecimientos.



Helena Vinent. *Enter Play*, 2019.

## Autores

**DAVID BESTUÉ** és artista. El seu treball es fixa en la relació entre art i arquitectura i entre escultura i llenguatge. Ha realitzat, per exemple, projectes sobre Enric Miralles i la història recent de l'arquitectura i l'enginyeria a Espanya. Algunes de les seves exposicions monogràfiques són «Piedras y poetas» (Galeria Estrany-de la Mota, Barcelona, 2013), «Realismo» (La Capella, Barcelona, 2015), «La España Moderna» (García Galería, Madrid, 2015) o «ROSI AMOR» (MNCARS, Madrid, 2017).

**ANTONI HERVÁS** és artista. Les seves exposicions individuals inclouen «Discord», dins del programa «Mutaciones» (Gurugú, Alcalá de Henares, 2019), «The Rubbery» (1646, La Haia, 2018), «El misterio de Caviria» (La Capella, Barcelona, 2016), «Agón» (etHALL, Barcelona, 2016), «Kakanoures i kitschades» (Galeria SIS, Sabadell, 2015) o «Hércules en la Luna» (Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2012). Ha participat en nombroses mostres col·lectives, entre les quals hi ha «Punk. Els seus rastres en l'art contemporani» (MACBA, Barcelona, 2016), i ha dirigit o comissariat programes educatius com «Fénix» (Sant Andreu Contemporani, Barcelona, 2013-2016) i projectes editorials autogestionats com «Grapandmopothep» (Barcelona, 2009), «Mercuri Splash», amb David Bestué (Fundació Miró, Barcelona, 2015), «GIMMICK» (Sant Andreu Contemporani, Barcelona, 2018) o «La pintura del futur» (MAC, Mataró, 2018).

**ANNA MANUBENS** és comissària i productora independent amb una preferència per papers híbrids en la intersecció entre escriptura, recerca, programació i desenvolupament de projectes i exposicions. Va ser responsable de programes públics al CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeus fins al 2017 i prèviament va combinar la seva activitat independent amb la docència a la Universitat Pompeu Fabra i un treball regular a l'*artist run* Auguste Orts de Brussel·les. Les seves exposicions recents inclouen «Wendelien van Oldenborgh. Tono lengua boca» (CA2M, Madrid, 2019), «Entre, hacia, hasta, para, por, según, sin» (EACC, Castelló, 2019), «Visceral Blue» (La Capella, Barcelona, 2016), «Hacer cuer-

po con la máquina. Joachim Koester» (Blue Project Foundation, Barcelona, 2016) i «Contornos de lo audiovisual» (Tabakalera, Sant Sebastià, 2015).

**ALBA MAYOL CURCI** és filòloga i artista. Investiga narratives perifèriques en les quals els mecanismes emocionals poden funcionar com un activisme. De manera paral·lela ha treballat en projectes d'instal·lació, vídeo i performance com Cooperativa General Humana. Els seus projectes s'han presentat al Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Bòlit Centre d'Art Contemporani (Girona), Can Felipa Arts Visuals (Barcelona), Eastern Bloc (Mont-real), Arts Santa Mònica (Barcelona), Sala d'Art Jove de la Fabra i Coats (Barcelona), Hamaca - MNCARS (Madrid) o Haus der Kulturen der Welt (Berlín), entre d'altres. Ha publicat textos en diversos mitjans especialitzats com *A\*Desk*, *Unlikely. Journal for Creative Arts*, *Graf* o *L'Espill*. Actualment és artista resident d'Hangar (2018-2020).

**JULIA MONTILLA** és artista, treballadora cultural i investigadora. És coordinadora de la plataforma d'audiovisual experimental Hamaca, tutora d'acollida en el grau en Arts de la Universitat Oberta de Catalunya i professora d'educació secundària. Ha format part del patronat de la fundació que governa Hangar i milita en la Xarxa de Suport Mutu La Trini, un espai veïnal.

**ANDREA VALDÉS** ha publicat *Distraídos venceremos. Usos y derivas en la escritura autobiográfica* (Jekyll & Jill, 2019) i és coautora d'una obra de teatre (*Astronaut*, amb la companyia Theatre O). A més de col·laborar amb artistes en catàlegs i exposicions, escriu per a diversos mitjans, entre els quals destaquen els suplementes «Babelia», *d'El País*, i «Cultura/s», de *La Vanguardia*, i les revistes *Les Inrockuptibles*, *CTXT* i *El Estado Mental*.

**MARC VIVES** és artista, investigador i productor. Desenvolupa un format de performance experimental que inclou «La Fiesta» (Antic Teatre, Barcelona, 2019), «Es que ahora no puedo» (etHALL, Barcelona, 2018), «Barcelona atracción» (Mercat de les Flors, Barcelona, 2016), «The Wilson Exercises» (Rogaland Kunstsenter, Noruega, 2014).

## Acompanyants

**TERE BADIA** viu actualment entre Barcelona i Brussel·les. Es dedica a la producció cultural en diversos àmbits i formats: teoria de xarxes, polítiques culturals i recerca derivada de les pràctiques artístiques i els seus llocs de trobada amb altres disciplines de coneixement. Entre el 2010 i el 2018 va ser directora d'Hangar. Ha dut a terme diversos estudis analítics, mapes i manuals de col·laboració en l'àmbit de la cultura i de l'R+D+I per a les arts visuals. Ha comissariat exposicions i projectes d'art contemporani i nous mitjans. Va coordinar la plataforma Dissonàncies, per al foment de les relacions entre artistes i els departaments de recerca d'empreses i organitzacions a Catalunya, i també Xarxaprod, Xarxa d'Espais de Producció i Creació de Catalunya. Actualment és responsable de Culture Action Europe, una plataforma-xarxa cultural transsectorial, transeuropea i multiorganitzacional.

**CONNIE MENDOZA** és artista i productora cultural, resident a Berlín des del 2008. Va estudiar escultura a l'Escola Massana de Barcelona i va ser artista resident d'Hangar. Coordinadora de l'AAVC entre el 2003 i el 2006, durant els últims anys la seva dedicació principal ha estat la de provocar i col·laborar amb col·lectius d'artistes, investigadors i grups de treball vinculats a organitzacions artístiques amb l'objectiu de generar corecerca i desenvolupar metodologies de coneixement col·lectiu. Actualment és membre de Laboratori de Pensament Lúdic, col·lectiu dedicat a desenvolupar intel·ligència col·lectiva amb metodologies lúdiques, i de Rica Rickson, col·lectiu sorgit en la residència «Iterations» a Hangar el 2018.

**FRANCESC RUIZ** parteix del còmic com a substrat estètic, narratiu i intel·lectual, i també com a material històric i operatiu per generar històries possibles que revelen els engranatges a través dels quals es construeixen les identitats individuals i socials, la identitat sexual o la identitat de l'urbs. Ha exposat la seva obra en museus i centres d'art com el MNCARS (Madrid), l'IVAM (València), el MACBA (Barcelona), el Gasworks (Londres) o el FRAC PACA (Marsella), i a biennals com la de Venècia del 2015, la de Göteborg del 2017 o la Momentum del 2019 (Moss, Noruega).

Actualment codirigeix GRAF.cat (Barcelona, 2013-) i el 2013 va cofundar Tractora Koop. E. (Mungia, Biscaia). Durant deu anys va formar part del duo Bestué/Vives, que va estar present a la Biennial de Venècia (2009), al Playground Festival (Bèlgica, 2010) i al Creative Time (Nova York, 2010), entre d'altres. El seu interès per la producció el va portar a formar part de YProductions, Por la Vena i Radiobucket o a posar en marxa i dirigir el programa de residències de performance i arts visuals de L'Estruch (Sabadell, 2014-2017).



## Bibliografia

- ALCÁZAR SERRAT, Ivan (2019) «Carn, pedra i purpurina», *Direcfa*, 25-06-2019.
- ALFAMA GUILLEM, Eva et al. (2007) *Per una nova cultura del territori? Mobilitzacions i conflictes territorials*, Barcelona: Icaria.
- BADIA, Teresa (2016) «¿Por qué la transparencia nos interesa especialmente?», a Teresa Martínez Figuerola i Jorge-Luis Marzo (eds.) *Interface Politics. 1st International Conference (27-28-29/04/2016)*, Barcelona: Gredits.
- (2009) *Catalunya Laboratori. Pla Integral de R+D+I pel sector de les Arts Visuals a Catalunya. Una proposta de l'AAVC-CIDEA-CatLab*.
- BOSCO, Roberta (2007) «Poblenou perderá unos 200 artistas en 2007», *El País*, 20-01-2007.
- BROWN, Harriet (2016) *Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo*, Bilbao: consonni.
- BARTHES, Roland (2002) *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, París: Seuil/IMEC.
- BLÁZQUEZ, Sara (2016) «No, l'Atlàntida no és de tot-hom», *Nació Digital*, 09-06-2016.
- BOSCO, Roberta (2007) «Hangar, de prototip a model», *Quadern d'El País*, 28-06-2007.
- BOTELLA, Sergi (2019) «Sobre la reproducció de la reciprocitat», *Residencies Exchange*, Madrid: Hablarenarte & Matadero Centro de residencias artísticas & A/CE. [http://www.hablarenarte.com/uploads/proyectos/326\\_2144.pdf](http://www.hablarenarte.com/uploads/proyectos/326_2144.pdf).
- CABEZA, Ana (2006) «Un incendio daña Can Ricart el mismo día en que se aprueba su conservación», *ABC*, 05-04-2006.
- CAEROLS MATEO, Raquel i ESCRIBANO BELMAR, Beatriz (2009) «Medialab Madrid 2002-2006. Cultura participativa y activismo social en Madrid», *Artnodes*, núm. 24: 111-120.
- CEJUDO CÓRDOBA, Rafael (2017) «La participación del público en el coste de la oferta cultural: argumentos éticos para el debate», *Arbor*, vol. 193, núm. 784.
- CALLÉN MOREU, Blanca (2011) «Tecnoactivismo. La experiencia política de Riereta.net», *Athenea Digital: revista de pensamiento e investigación social*, vol. 11, núm. 1.
- COLOMBO, Alba (UOC) i BADIA, Tere (Culture Action Europe) (2018) *Fàbriques de Creació. Objectius comuns i indicadors per al diagnòstic de la realitat d'acció*, Institut de Cultura de Barcelona.
- COMITÉ INVISIBLE (2017) *Ahora*, Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Comuns urbans. Patrimoni ciutadà. Resum executiu*, Ajuntament de Barcelona.
- CUBELES, Xavier; MUÑOZ, Pere, i PARDO, Jordi (2011) «El proyecto global e histórico de Distrito 22@ de Barcelona», *Ekonomiaz*, núm. 78, 3r quadrimestre.
- Fàbriques per a la creació. Laboratoris culturals a les ciutats*. Crònica de la jornada celebrada a Fabra i Coats el 20 de novembre del 2008.
- GARCÍA GARCÍA, Isabel (1986) *Tiempo de estrategias: la asociación de artistas plásticos y el arte comprometido español en los setenta*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GUARDIOLA, Ingrid (2017) *Barcelona Cultura 2017. Informe del Comitè Executiu del Consell de la Cultura*, Consell de la Cultura de Barcelona.
- GUNTÍN, Florenci (2015) «Rèplica de Florenci Guntín», *El Punt Avui*, 14-07-2015.
- (2012) «Comunicat de Florenci Guntín sobre els fets recents a l'AAVC», <http://florenciguntin.blogspot.com/2012/11/comunicat-de-florenci-guntin-sobre-els.html>.
- (2008) «Hangar, un laboratorio para las artes», a Alba COLOMBO i David ROSELLÓ CEREZUELA (coords.) *Gestión cultural. Estudios de caso*, Barcelona: Ariel, p. 59-74.
- HANGAR, *Memòria 2005, Memòria 2009, Memòria 2011, Memòria 2015*.
- HARAWAY, Donna J. (2016) *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press.
- HOMS, Lluçia (2013) «Fàbriques de creació», *Bonart*, 12-11-2013.
- «Les irregularitats en la gestió posen en perill l'Associació d'Artistes Visuals», *Cultura21*, 12-02-2013.
- MANEN, Martí (2011a) «La excesiva politización de la cultura y la falta de espíritu crítico lo enturbian todo» (entrevista a Nekane Aramburu), *A\*Desk*, 14-02-2011.
- (2011b) «Entrevista con Manuel Olveira», *Zerom3*, 30-01-2011.
- MARTÍNEZ ILLA, Santi (2010) *Pla d'equipaments culturals de Catalunya 2010-2020*, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació (Generalitat de Catalunya).
- MARZO, Jorge Luis (2015) «Definiendo la independencia del productor artístico: de la transición a la actualidad», conferència llegida a la jornada *Producció artística en temps de precariat laboral*, celebrada el 3 de desembre de 2015 a la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València i organitzada pel Grup de Recerca en Espai Urbà i Tecnologies de Gènere.
- MARZO, Jorge Luis i MAYAYO, Patricia (2015) *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Madrid: Cátedra.
- Mesura de govern. Nou impuls al programa Fàbriques de Creació de Barcelona 2017*, Institut de Cultura de Barcelona (Ajuntament de Barcelona).
- OJEDA, Helena i URBANO, Xavier (2015) «Cultura i gestió comunitària: públic significa 'de la comunitat', no 'del govern'», *Interacció*, 14-09-2015.
- OLVEIRA, Manuel (2006) «La producción cultural a la luz de la teoría de la cultura», *Artecontexto*, 9.
- PALAU, Maria (2015) «Creadors sense veu», *El Punt Avui*, 09-07-2015.
- (2012) «Gestió irregular», *El Punt Avui*, 09-11-2012.
- PARRAMON, Ramon i MOLINER, Montserrat (2018) «Assemblearisme i art», a *Estat de la cultura i de les arts 06\_2018. Dimensió social de la cultura*, Barcelona: CoNCA (Generalitat de Catalunya).
- PERAN, Martí (2002) «Más sobre el ruido y las nueces», *El País*, 30-12-2002.
- Pla estratègic de cultura de Barcelona. Nous accents 2006*, Institut de Cultura de Barcelona (Ajuntament de Barcelona).
- Pla estratègic del sector cultural de Barcelona. La cultura, motor de la societat del coneixement 1999*, Institut de Cultura de Barcelona (Ajuntament de Barcelona).
- PORTELLI, Stefano (2015) *La ciudad horizontal. Urbanismo y resistencia en un barrio de casas baratas de Barcelona*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- ROCA, Joan (2005) «Barcelona y Can Ricart», suplement *Cultura/s de La Vanguardia*, 05-10-2005.
- ROWAN, Jaron (2010) *Emprendizajes de la cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- SELLES RIGAT, Narcís (2017) «Art i política en temps de canvis. Entre el flux de la protesta antifranquista i el reflux de la institucionalització monàrquica», *Dictatorships and Democracies. Journal of History and Culture*, 5: 193-247.
- SERRA, Catalina (1999) «La asociación de artistas pide a Clos que una parte de Can Saladrigas sean talleres», *El País*, 03-04-1999.
- THEROS, Xavier (2016) «La segona vida de Can Ricart», *Ara*, 04-09-2016.
- TORRES, Francesc (2002) «Una associació combativa», *El País*, 16-06-2002.
- VINDEL GAMONAL, Jaime (2017) «Contra la Transición "pelele": La Familia Lavapiés como síntoma contracultural de la izquierda radical», a *Anales de Historia del Arte*, 27: 203-231.
- WIGLEY, Marc (2018) *Cutting Matta-Clark. The Anarchitecture Investigation*, Zurich: Lars Müller Publishers.
- YPRODUCTIONS (2009) *Innovación en cultura. Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto*, Madrid: Traficantes de Sueños.

## **HANGAR — Centre de producció i recerca d'arts visuals**

### **Patronat Fundació Privada AAVC 2019**

#### **Presidència**

Martí Anson

#### **Secretaria**

Mariana Cánepa

#### **Vocals**

Pau Alsina, Mar Arza, Josep Manuel Berenguer, Roger Bernat, Jorge Luis Marzo, Julia Montilla, Sonia Fernández Pan, Rubèn Verdú

#### **Amics de la Fundació**

Sergi Aguilar, Frederic Amat, Eduard Arranz-Bravo, Marta Cárdenas, Miquel Condé, Florentino Díaz, Dis Berlín, José Luis Fajardo, Jorge Galindo, Teresa Gancedo, Juan Genovés, Montserrat Gómez-Osuna, Luis Gordillo, Alfredo Jaar, Sohad Lacgiri, Carles León, Robert Llimós, Daniel Machado, Feli Moreno, Antoni Muntadas, Jorge Oteiza, Perico Pastor, Jaume Plensa, Manolo Quejido, Albert Ràfols Casamada, Rafael R. Rivera, Sergio Sanz, Schlunke, Soledad Sevilla, Susana Solano, Antoni Tàpies, Francesc Torres, Salvador Victoria i Evru

#### **Equip**

##### **Direcció**

Lluís Nacenta

##### **Administració**

Laila Agzaou

##### **Activitats i residències**

Sergi Botella

##### **Laboratori d'interacció**

Miguel Ángel de Heras

##### **Comunicació**

Luciana Della Villa

##### **Recerca**

Marta Gracia

##### **Comunicació i recerca**

Ludovica Michelin

##### **Producció i fabricació**

Joan «Pense» Febrer Juan

##### **Programa de transferència de coneixements**

Carolina Jiménez

##### **Producció i residències internacionals**

Marzia Matarese

##### **Tècnic audiovisual**

Marc «Ribi» Ribera Valls

##### **Administrador de sistemes**

Matteo Zappa

##### **Comissió de Programes**

Juan Canela, Pep Dardanyà, Irina Mutt, Giuliana Raco i el director d'Hangar Lluís Nacenta

## PUBLICACIÓ — *Hangar: Paradigmes, síntomes, prototips i projeccions*

### Editors

Anna Manubens, Julia Montilla

### Autors

David Bestué, Antoni Hervàs,  
Anna Manubens, Alba Mayol Curci,  
Julia Montilla, Andrea Valdés, Marc Vives

### Acompanyants en la recerca i desenvolupament editorial

Tere Badia, Connie Mendoza, Francesc Ruiz

### Coordinació de recerca, activitats i producció editorial

Anna Manubens, Julia Montilla

### Aquesta publicació ha rebut el suport de

ICUB Ajuntament de Barcelona,  
Departament de Cultura  
de la Generalitat de Catalunya

**Participants a les sessions de celebració dels 20 anys d'Hangar per a l'elaboració d' «A Terrible texto of suspezne-miseria pez en una piscifactoría. Cada hora un chupito. Hangar's first horrible party-thriller in inestable monocromo»**

#### Físiques

Tamara Arroyo, Marion Balac, Luis Bisbe, Sergi Botella, Lúa Coderch, Fito Conesa, Ainara Elgoibar, Laia Estruch, Jordi Ferreiro, Ana García Pineda, Gelen Jeleton, Andrea Gómez, Lola Lasurt, Consol Llupià, Núria Marqués, Alba Mayol Curci, Momu & No Es, Julia Montilla, Dani Moreno, Ariadna Parreu, Yessi Perse, Lucía C. Pino, Tere Recarens, Ryan Rivadeneira, Anna Irina Russel, Rubén Santiago, Andrea Sham, Montse Soto, Julia Spinola, Konic Thtr, Rubèn Verdú, Helena Vinent

#### Telemàtiques

Luis Bezeta, Joana Cera, Patricia Dauder, Kim Engelen, Lucía Lara, Jan Mech, Telmo Moreno, Claudia Pagès, Alex Reynolds, Mariana Zamarbide

#### Participants a «Intrahistories»

Alonsofonso, David Bestué, Montse Badia, Tere Badia, Eliana Beltrán, Vicky Berrocal (pseudònim), Lucía Egaña Rojas, Paco Chanivet, Alberto Gracia, Antoni Hervàs, Diego de León, Pere Llobera, Consol Llupià, Agustín Ortiz Herrera, Helmut Picadillo, Pere Pomades (pseudònim), Mireia C. Saladríguez, Andrea Valdés

#### Participants a les entrevistes de treball per a l'escriptura de «Paradigmes i síntomes»

Antoni Abad, Sergi Aguilar, Laila Agzaou, Nora Ancarola, Mar Arza, Montse Badia, Tere Badia, Alain Baumann, Laura Benítez, Pilar Bonet Julve, Sergi Botella, Ce (Quimera Rosa), Joana Cervià, Pep Dardanyà, Domènec, Lucía Egaña Rojas, Joan «Pense» Febrer Juan, Pauline Fondevila, Joan Fontcuberta, Daniel García Andújar, Marta Gracia, Florenci Guntín, Miguel Ángel de Heras, Carolina Jiménez, Kina (Quimera Rosa), Francesca Llopis, Núria Marqués, Marzia Matarese, Montserrat Moliner, Mafe Moscoso, Irina Mutt, Lluís Nacenta, Clara Piazuelo, Javier Peñafiel, Àlex Posada, Manu Retamero, Marc «Ribi» Ribera Valls, Carme Romero, Mireia Sallarès, Rosa Sánchez, Pedro Soler, Belén Soto Cachinero, Mateo Zappa

#### Participants a les sessions de treball per a l'escriptura de «Prototips i projeccions»

John Bloomfield, Juan Canela, Óscar Dasí, Valentina Desideri, Eva González-Sancho, Justé Jonutyte, Pere Llobera, Anna Manubens, Justin Meekel, Lluís Nacenta, Carolina Olivares, Raquel Ortega, Francesc Ruiz, Veronica Valentini

#### Obres reproduïdes

Efrén Álvarez. *Ciclo de tratos*, 2009

Pere Llobera. *S/T*, 2011-2013

Rasmus Nilausen. *Self-portrait as a 36 years old Artist*, 2016

Alex Reynolds. *When smoke becomes fire, my love reveals things unknown were mine all along*, 2015

RotoR (Vahida Ramujkic, Laia Sadurni). *Poble Now! Barrio obrero en obras*, primer mapa temporal de les exploracions pel Poblenou, presentat a Hangar Obert, 2002. *Safari Poble Now*, segon mapa temporal de les exploracions pel Poblenou, presentat a «Millor Cel de Barcelona», Can Felipa, 2003 (anvers i revers). *Planariae Poble Now*, tercer mapa temporal de les exploracions pel Poblenou, presentat a Hangar Obert, 2003. Flyer per a una ruta de safari marítim, 1 de maig de 2003.

Daniel Steegmann. *- '— - '— - '—*, 2018

Antoni Tàpies. *Logotip del 30è aniversari de l'AAVC*, 2010

Pep Vidal. *Una cabana per acabar la tesi*, 2014

Helena Vinent. *Enter Play*, 2019

WeareQQ. *The Age of Fiction* a l'exposició «We are data», Azkuna Zentroa, Bilbao, octubre de 2019.

#### Entrevistes

Connie Mendoza, Julia Montilla

#### Transcripcions d'entrevistes

Connie Mendoza, Sofia Montenegro, Julia Montilla

#### Fotografies

Alba Mayol Curci («Intrahistories» p. 9≈89), Julia Montilla (p. 18, 20, 23, 25, 58, 60, 62, 63, 65, 84, 97, 98, 99, 119), Roberto Ruiz (p. 191, p. 196)

#### Traduccions

Jorge Luis Marzo  
L'Entrellat

#### Correccions

L'Entrellat

#### Disseny de portada

Pedro Eurrutia

#### Disseny i concepte gràfic

Pedro Eurrutia

#### Impressió

L'Anacrònica

ISBN 978-84-09-20571-4

Dipòsit Legal B 11510-2020

Barcelona, 2020

**HANGAR.  
ORG/20**