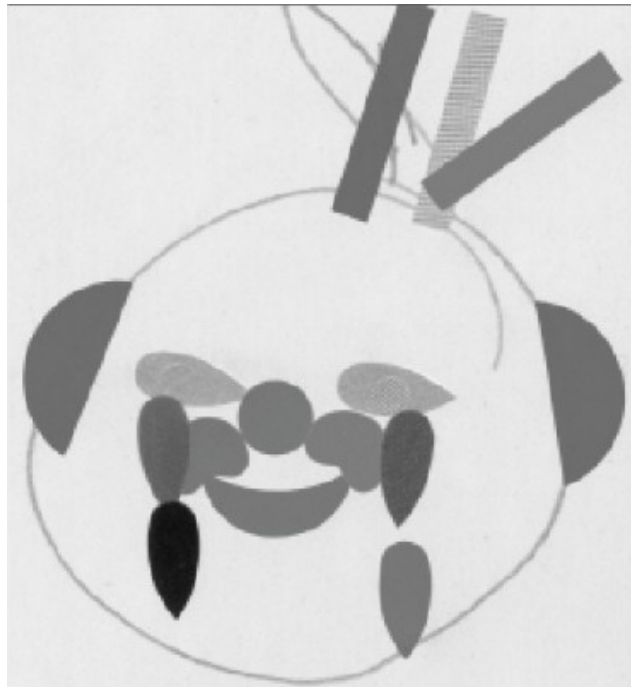


QUAM, projecte en procés

quaderndelesidees.press/quam-projecte-en-proces/

June 5, 2015



Jordi Cano. cara-gomet-cry

Fonamentat en la combinació entre art i educació, la QUAM és un d'aquells pocs projectes que s'ha mantingut durant molts anys, i per aquest motiu, la gràfica que ha de representar el seu trajecte ve marcada per una línia sinuosa amb pujades i baixades d'intensitat, però que es manté fluctuant al llarg del temps. Atesa la seva insistència, i si tenim en compte la seva incidència, la seva utilitat, la seva pertinença, la seva innovació o la seva vitalitat, s'institueix com un programa pioner i supervivent en el temps i en el context de l'art pretesament vinculat a la pedagogia en el territori català i, també, espanyol. La seva presència constant en uns moments en els quals tant les arts com la cultura, les polítiques públiques i les iniciatives impulsades de manera col·lectiva han patit un canvi estructural molt important, converteixen la QUAM en un dels testimonis clau per explicar les diverses transformacions que, pel que fa a la relació de l'art amb la pedagogia i la qüestió pública, s'han anat produint en aquest país.

La QUAM, com activitat fonamentada en tallers dirigits per artistes visuals, comissaris, crítics d'art i pensadors, i orientada a la formació especialitzada cap aquests àmbits, és un projecte que va iniciar Florenci Guntín l'any 1988 amb el suport de l'àrea de Joventut de la Diputació de Barcelona, dirigida per Oriol Picas. Com el mateix Guntín comenta en l'article que en aquest mateix monogràfic es publica, hi ha una prehistòria de la Quinzena d'art de Montesquiu que ens remet al 1978, iniciada per Josep Balmes Parramon, i de la qual pràcticament no hi ha documents escrits.

L'activitat de la QUAM, des de 1988 fins l'actualitat, ha estat prolífica en textos i publicacions; les primeres varen ser editades per la Diputació de Barcelona i a partir del 2000 se'n fa càrrec H. Associació per a les Arts Contemporànies i Eumo Editorial, i posteriorment ACVic. No hi ha una publicació per a cada edició anual, però sí diverses publicacions que, de manera intermitent, recullen les aportacions de molts dels artistes, crítics i pensadors diversos que hi han participat. En cada edició, però, sí que hi ha un fullotó en el qual es descriu l'orientació temàtica i els ponents i directors de taller que hi han participat.

En aquest text planejo fer un recorregut a partir de les diverses etapes de la QUAM en relació amb les direccions que hi ha hagut, i prenent com a base algun dels textos que formen part de les publicacions existents.

Entre 1988 i 1994, Florenci Guntín dirigeix la refundació de la Quinzena d'Art de Montesquiu proposant diversos tallers dirigits per artistes visuals i teòrics, consolidats o en fase de consolidació, que compateixen quinze dies treballant de manera conjunta amb els alumnes, convivint en un espai relativament aïllat i amb l'objectiu de produir obra. «La filosofia de la QUAM'89 és precisament compartir temps, espai i treball. Un punt d'encontre on anul·lar reductes, interrogar, i deixar-se interrogar, experimentant alhora amb materials i tècniques diverses. (...) L'objectiu bàsic no és pròpiament aprendre, sinó el fet de consolidar una experiència comuna mitjançant la relació establerta entre el professor i els alumnes de cada taller» ((1. BOSCH I MIR, Glòria (1990). «Fonament, idea, procés, arquitectura, Montesquiu...» a Art Esquiu. Catàleg d'exposició. Barcelona, 1990. Ed. Diputació de Barcelona)). Aquest format es mantindrà al llarg del temps, introduint petites variacions adequades al moment, a les noves formes de producció, a les necessitats plantejades per l'organització o per les successives direccions, i a les problemàtiques o limitacions que l'espai plantejava. I serà fins l'any 2000 que el recinte del castell de Montesquiu es mantindrà com a espai de recolliment per excel·lència dels nombrosos tallers, tot i que des de l'any 1994 la QUAM comença a estendre's pel territori català, en una fase de creixement que finalitza de sobte el mateix 2000.

José Luis Brea, en motiu del seu taller de crítica realitzat el 1992, descriurà de manera poètica i precisa el que suposaven aquells quinze dies i aquelles quinze nits de convivència: «Hemos vivido quince días a corazón abierto, la piel erizada de continuos escalofríos. Nos ha costado separarnos. Nos hemos contado oscuros secretos. Nos hemos enamorado profundamente. Cada noche se nos hacía interminable, fugándonos todos juntos —sin nunca dar con ella— a buscar la playa. ¿Cómo acabaríamos? Cuatro horas de desvío para encontrarlo todo cerrado y sumido en nieblas. El amanecer nos llegaba entre bostezos, y la cama fresca nos deparaba apenas un rápido y profundo descanso que nos devolvía apresurados, para no perdernos nada, al desayuno. Mucho por vivir, mucho por vivir» ((2. BREA, JOSÉ LUÍS, «La gente no es sensible», a VVAA (1993), La casa caliente y seca. Vic-Barcelona. Diputació de Barcelona.)). Aquesta intensitat vivencial i experiencial és una de les singularitats que amb més contundència rememoren els que varen participar en alguna de les seves edicions.

En el període del 1988 al 1994, a l'entorn de la QUAM apareixen una sèrie de plantejaments i qüestions que en fases posteriors s'aniran reprenent. Una d'elles és la problemàtica de la relació entre les pràctiques artístiques i la qüestió local. Estem en uns moments incipients, sense models previs, amb unes polítiques culturals molt inicials, i pràcticament inexistentes pel que fa a les arts contemporànies. El paper de la Diputació de Barcelona en relació als municipis va ser fonamental durant molts anys per generar infraestructures culturals, sobretot en teatres i biblioteques, però també en la formació de tècnics municipals d'arts visuals. Actualment el seu rol en l'àmbit de les arts contemporànies és fruit d'una clara retirada, amb una presència gairebé simbòlica ((3. Aquesta retirada s'ha fet de manera progressiva, iniciant-se en el moment en què Generalitat de Catalunya i Diputació de Barcelona són governades pels mateixos partits polítics. Es fa més evident en el segon tripartit a la Generalitat (2006). Tradicionalment, des de 1980 fins el 2003 la Generalitat de Catalunya va estar governada pel partit nacionalista de centre-dreta Convergència i Unió, mentre que la Diputació de Barcelona estava governada pel partit Socialista. Aquesta oposició política institucional va fomentar que la Diputació, junt amb molts municipis progressistes, lideressin una transformació important en l'àmbit cultural, degut també a un menor interès (i pressupost) per part del govern de Catalunya. A partir del 2006, i ja més contundentment des del 2010, la Diputació disminueix considerablement el pressupost en cultura, i queda nimbada la labor pionera que havia fet, i que per a la QUAM va ser de vital transcendència.)). Les arts visuals eren i segueixen sent el sector amb més problemes de connexió en relació amb el context social, i les menys susceptibles de convertir-se en indústries culturals; per tant, es fa difícil de justificar la seva natura crítica i especulativa, la seva independència i cosmopolitisme, elements amb poca transcendència des de la perspectiva de les polítiques locals. En aquells moments, però, la figura de la Diputació era clarament proactiva en l'impuls de polítiques culturals municipalistes, i també amb una actitud expansionista, fet que afavoreix que la QUAM s'estengui per diferents ciutats mitjanes de la província de Barcelona esbossant, sense saber-ho, el que posteriorment serà el mapa de centres i espai d'art de Catalunya. La preocupació, però, d'aquesta manca de connexió de les pràctiques artístiques vers el territori (des de la vessant social), ja la recull Oriol Picas en un text que es publica en motiu de l'exposició "L'Escola Invisible" a partir dels resultats dels tallers de la QUAM: «Centrant-nos en la qüestió territorial, ens adonem que aquesta conducta de l'art contemporani comporta que subsisteixi només en centres urbans culturalment i econòmicament "calents", entrellaçats entre ells per una espessa xarxa informativa i de comunicació (...) Però no és menys cert que d'aquesta situació en resten al marge la majoria de realitats territorials, algunes de les quals costa d'admetre: no ens referim a les zones rurals, o les perifèries urbanes, ens referim a les ciutats intermèdies. Ciutats estructurades com podrien ser, en el nostre context, Terrassa, Sabadell, Granollers, Vic, Igualada o Vilafranca del Penedès» ((4. PICAS, Oriol. "L'escola factible", a VVAA (1993). "L'escola invisible. Tallers de la QUAM Q988-". Vic-Barcelona. Diputació de Barcelona)).



Jorge Luís Marzo

Una altra de les qüestions importants a tenir en compte en aquest moment és l'interès per problemàtiques socials que apareix en contraposició amb la producció formalista i màterica que impera el 1980. El 1991 esclata la primera guerra contra l'Iraq, després que l'Iraq hagués envaït Kuwait, en el marc d'un nou capítol de la crisi del petroli. És la primera guerra retransmesa per televisió en directe, i bàsicament transmesa des de pantalles virtuals. Pedro G. Romero reprèn en un text posterior aquesta relació entre el taller que ell va dirigir i la guerra del Golf: «Tiempo ha pasado desde los talleres de arte de Montesquiu. “La educación es imposible si los mozos están sometidos a la leva”, escribía Montesquieu en sus *Cartas Persas*. Y eso fueron exactamente aquellos quince días con los alumnos, “cartas mesopotámicas” (...) Todo fue una previsión, un aviso a la amenaza del horror. Estaba con el pueblo iraquí. De hecho las puertas, la economía, el oro y Ezra Pound se confundían constantemente con el Golfo, la guerra, el petróleo y Sadam Husein, Irak/Irat» ((5. ROMERO, Pedro G. «Didaktica», a VVAA (1991). IRPF. Idea, Reflexió, Procés, Final. Crònica dels tallers d'arts plàstiques de la Quinzena d'Art de Montesquiu '90. Montesquiu-Barcelona.)).

Aquesta guerra va provocar l'inici d'una recessió econòmica que va afectar molts països, i també fortament Espanya. En l'àmbit del comerç de l'art, a principis dels anys noranta es va emportar per davant moltes galeries joves que havien aconseguit posicionar-se en el context d'un mercat incipient, captivador de l'eufòria viscuda al llarg dels anys vuitanta, a l'entorn d'una producció objectual i pictòrica. L'aparició amb força d'una fira com ARCO, i l'entusiasme institucional dels vuitanta en una etapa de reconstrucció negociada de la democràcia, va ajudar a impulsar un cert col·leccionisme d'art tant privat com institucional, vers una producció artística fonamentada en un model primordialment autoreferencial, apolític i poc compromès. Als inicis dels anys noranta es produeix un canvi de cicle important en la manera de produir en l'àmbit artístic i en la manera de comercialitzar-lo. L'obra es desmaterialitza, es recuperen els conceptuals dels setanta, les institucions públiques es troben assajant nous models, encara com a part d'un procés de reconfiguració democràtica. Els espais institucionals realitzen grans exposicions o grans instal·lacions, assumint un paper de promotors de l'art, i també utilitzant-lo com a element publicitari de les seves polítiques. És el període de configuració de les grans

infraestructures culturals, de la necessitat d'internacionalització, que es tradueix bàsicament en importació dels corrents artístics i culturals; i en aquesta línia, les tecnologies, especialment el vídeo, s'imposen com a punta de llança en la innovació de la producció artística. Ja no s'utilitzarà el terme "arts plàstiques" i s'hi farà referència com a "arts visuals".

Les noves tecnologies de la informació són les que també s'utilitzen per transmetre en directe una guerra, que alhora evidenciarà que la imatge informativa també es retoca i es construeix a voluntat pròpia, i que pot no tenir res a veure amb la realitat a la qual es refereix. Baudrillard, més que qüestionar si la guerra va existir o no, posa en evidència que va ser una guerra pensada per ser transmesa per televisió i com si es tractés d'un videojoc, i en el moment en què es varen fer públiques imatges que suposadament pertanyien al camp de batalla, en alguns casos varen ser pures il·lustracions fictícies, eren imatges procedents d'altres realitats que poc tenien a veure-hi: «Un atavío que corresponde a la engañifa de esta guerra: los periodistas de la CNN con sus máscaras de gas en los estudios de Jerusalén; los prisioneros apaleados, drogados, arrepentidos en la pantalla de la televisión iraquí; y tal vez aquel pájaro marino enviscado de petróleo, alzando su mirada ciega hacia el cielo del Golfo. Engañifa de la información, con su chantaje de incitación al pánico; rostros ajados, entregados a la prostitución de la imagen; imagen de un desamparo ininteligible. Ninguna imagen del campo de batalla, pero imágenes de máscaras, de rostros deshechos o cegados; imágenes de alteración. No es la guerra lo que está teniendo lugar allá, sino la desfiguración del mundo» ((6. BAUDRILLARD, Jean (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona. Ed. Anagrama.)). Per sort d'ell, no ha pogut ser testimoni de les atrocitats contemporànies d'aquesta nova fase que ha adquirit la guerra de l'Iraq. En aquest moment, les imatges que es difonen amb més contundència són les decapitacions enregistrades en directe dels periodistes segrestats per l'Estat Islàmic, que s'ha pogut erigir com a contrapoder potent, en un Iraq devastat definitivament des de la segona guerra. La propaganda de guerra competeix entre sofisticades imatges aèries que mostren el míssil en la seva trajectòria, breus segons abans de l'impacte, durant i breus segons posteriors a la destrucció; i les imatges que repeteixen l'escenografia ja clàssica, la víctima vestida amb túnica taronja, el botxí amb vestimenta negra i el procés de decapitació. Tot es difon pràcticament en temps real per Internet, i és replicat pels mitjans informatius. Aquesta fase 3.0 de la guerra certament requeriria d'una revisió de l'obra de Baudrillard, que almenys en el títol ja es queda obsoleta.

L'any 1994, José Luis Brea comissaria una exposició que porta per títol *Anys 90. Distància zero* al Centre d'Arts Santa Mònica. En aquest moment, José Luis Brea és un dels crítics d'art que, a més de tenir una activitat com a crític i assagista, desenvolupa una important tasca de comissariat a principis dels anys noranta ((7. Les exposicions col·lectives que desenvolupa en aquesta dècada, són: *Los últimos días* (Expo 92, 1992), *Iluminaciones profanas* (Arteleku, 1993), *Anys 90. Distància zero* (CASM, 1994) i *El punto ciego* (Kunstraum Innsbruck, Universitat de Salamanca, 1999.)), quan alguns dels artistes es van repetint en les successives exposicions, i molts d'ells han participat en alguna de les QUAM (Colomer, Aballí, Valldosera, Begoña Montalbán, Salomé Cuesta, José Maldonado, Pep Agut, etc). Brea col·labora activament en la construcció d'una

generació en què la seva obra manté un nexa comú fonamentat en el diàleg entre el minimal, el conceptual i el pop, la qual ell s'esforça a presentar-la i cohesionar-la com una escena artística espanyola. La major part d'aquest artistes, ja presents en l'exposició del Centre d'Art Santa Mònica, participen en la QUAM de l'any 1994, en la qual es realitza un fòrum que els aplega sota una cúpula geodèsica. Un acte que, més enllà de la seva rellevància com a espai de debat i trobada de nombrosos artistes, esdevé una activitat que situa i significa la QUAM com un espai de reflexió, formació i construcció d'una comunitat artística que també forma part d'aquest punt zero en el qual es troben els incipients noranta. Ara presentats com a contraposició sofisticada als entusiàstics i frívols vuitanta. Els noranta seran els anys del creixement institucional i de la utilització de l'art com a element de propaganda política, tema que ell també va criticar: «Brea denunció la megalomanía, irracionalidad, centralismo, banalidad y espectacularización que habían impulsado las políticas culturales de las administraciones democráticas —y que iría acentuándose durante toda la década de los noventa— así como el clientelismo de una crítica muda ante situaciones intolerables» ((8. ALBARRÁN, Juan (2010). «José Luis Brea y la historia última del arte en España». SalonKritik en http://salonkritik.net/10-11/2010/11/jose_luis_brea_y_la_historia_u.php)). Del 1996 al 1999, la QUAM es dirigida per Rosa Pera; és el moment en què es dóna continuïtat a l'expansió territorial, s'evidencia la connexió amb els conceptuals, es posa de manifest una orientació preferent cap a maneres d'intervenir i incidir, des de les pràctiques artístiques, en l'àmbit del públic; i és també l'inici d'obertura de les temàtiques de la QUAM cap a d'altres disciplines. L'expansió territorial adquireix el seu màxim esplendor: Sabadell, Santa Coloma de Gramenet, Lleida, Reus, l'Hospitalet de Llobregat, Barcelona, Terrassa, Mataró i Vic. La interdisciplinarietat irromp com una qüestió necessària. Rosa Pera havia estat alumna de la QUAM en un dels primers tallers de crítica dirigits per Brea. Un moment en el qual definir quin és el paper del crític, la tasca de comissariat, la relació entre artistes i crítics, l'equiparació entre la creativitat de l'artista i la del comissari, o el grau de dependència entre ambdós, era la principal preocupació. Sempre en un to d'autoreferencialitat molt alt: «Voy a decirlo sin rodeos, y dejaré este corolario como provocación primera para desgranar en el debate: que no sólo la crítica es extensión legítima y aun necesaria de la obra, si no que sin ella nunca esta existiría como tal» ((9. BREA, José Luis (1995). «La resistencia a la crítica», a VVAA (1994). Toma de partido. Desplazamientos. Barcelona. Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, p. 83.)). La mateixa Rosa Pera, encara com a alumna del taller de crítica de la QUAM, es feia ressò d'aquesta relació conflictiva que apareix a principis dels noranta entre artistes i crítics: «¿Cuál es la especie reina del mundo del arte? ¿A quién corresponde el centro de este indefinido reino lleno de contradicciones? En este mundo de jurisdicciones poco definidas, artistas y críticos son entendidos frecuentemente como sujetos discordantes, enzarzados en una refriega constante por conseguir su liderazgo, por erigirse uno sobre otro, por conquistar un territorio definido, fijo, en el deseo de que, una vez establecidos permanentemente en un área propia, puedan desarrollar sus actividades de forma autónoma, sin interferencias ni confusiones» ((10. PERA, Rosa. «Los confines del arte» (1992), a VVAA (1994), La casa caliente y seca. Barcelona. Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, p.18)). L'etapa en què Rosa Pera dirigeix la QUAM és la més prolífica en activitats i en desplegament territorial, donant continuïtat al camí endegat per

Guntín, però iniciant una nova fase més complexa en la seva articulació temàtica, més comissariada i evidenciant d'una manera molt clara el canvi que havia patit l'escena espanyola de l'art; caracteritzada per una tendència cap una producció objectual molt més continguda, molt més interessada per processos que es connecten amb altres àmbits i amb altres tecnologies. El context de l'art es fa més complex i els títols de la QUAM en donen fe. Per exemple, l'última que dirigeix Rosa Pera a Montesquiú: *On the Road. Paisatges, mapes i dispositius per a la creació contemporània*, que en el fulletó de difusió s'acompanya de tot un enfilall de suggestius conceptes: «Paisatge, Experimentació, Telépolis, Activisme, Territori, Ciència-ficció, Espai Públic, Identitat, Ciutat, Memòria, Cyberpunk, Xarxes, Hackers, Graffiti, Net Art». La suma de totes aquestes paraules projecten d'una manera ambiciosa la tasca que se n'espera de les pràctiques artístiques en aquesta nova confluència de territoris. Ambició que es reforça amb els destinataris a qui es dirigeix la QUAM: «ON THE ROAD es dirigeix a tots aquells que s'interessen per la pràctica artística contemporània i estan disposats a abordar-la des de la reflexió i l'acció». És la suma de la reflexió amb l'acció, el que obre un nou espai de confluència en el qual la reflexió crítica incita a l'acció compromesa, o en la qual l'acció per l'acció ja no està justificada si no hi ha arguments que la justifiquin.



Jordi Mitjà. Bancs i fragments d'escultures al sol.
1992. 3 Polaroids.

És l'etapa de Rosa Pera una etapa en la qual no hi ha publicacions. A finals dels noranta, el suport del servei de publicacions de la Diputació de Barcelona ja no hi col·labora, i els recursos es canalitzen a amplificar l'activitat en el territori.

El 2000 es produeix un nou canvi important: H. Associació per a les Arts Contemporànies, que coordina i gestiona el projecte des de l'any 1992, decideix canviar el model i planteja que les futures direccions de la QUAM siguin assumides per directors diversos. A partir d'aquell moment, i de manera anual, es plantejaran les direccions seguint el model d'edicions independents a partir d'un comissariat. El desplegament territorial s'ha tornat poc sostenible i, per tant, hi ha un replegament cap al model originari. La QUAM es refugia de nou al Castell.

El 2000, H.AAC demana la col·laboració de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya per organitzar una edició que, de manera conjunta, ha d'obrir un debat per afrontar aquest punt d'inflexió o revisió en què es troba. Inicialment es fa un equip conjunt amb membres de la junta de l'AAVC i H.AAC, tot i que qui assumeix l'articulació del programa és Carles Guerra. Fòrum QUAM 2000 és una edició teòrica i de debat, sense tallers de producció. Amb el títol *Nous modes de producció en l'art contemporani*, es tracten temes sobre els mecanismes de concepció, producció, distribució i exhibició de l'obra artística. Es posa èmfasi en els processos que es despleguen a l'entorn de la producció, molts

dels quals ja assajats durant els noranta, i que a l'inici del nou mil·lenni es plantegen com un canvi de paradigma que preveu l'aparició de nous llenguatges i també noves formes d'organització social. És un moment en el qual els rols entre artista, comissari i crític es desdibuixen, s'interconnecten i es redefeixen. Les pràctiques artístiques fan incursions en contextos que els són aliens, i es preocupa per la seva inserció en la societat. Apareixen noves xarxes, es qüestiona el paper dels públics de l'art i les seves relacions amb el poder, la ideologia implícita en la concepció de la producció i difusió de les pràctiques artístiques, i es pren consciència de la necessitat de redefinir les polítiques artístiques. Són, tots ells, temes que es tracten en aquest FÒRUM QUAM 2000, amb un planter que combina convidats internacionals i nacionals destacats, com Jean-Christophe Royoux, José Luis Brea, Ute Meta Bauer, Maurizio Lazzarato, Renée Green, Jorge Ribalta, Glòria Picazo, entre altres. També hi participa Toni Negri, que al no poder assistir-hi personalment, ja que estava complint una condemna a Roma, Carles Guerra planteja enregistrar una entrevista que ell mateix li fa i es projecta en el fòrum. Aquesta entrevista posteriorment es presenta com una obra de Carles Guerra que porta per títol *N de Negri*. En aquest vídeo, Toni Negri va construir un discurs articulat per les lletres de l'abecedari, prenent com a referència *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, realitzat a finals dels vuitanta i emès per televisió l'any 1996.

Les edicions de 2001 i 2002, amb el títol de *Present Continu. Producció artística i construcció de la realitat*, es despleguen sota la direcció de Martí Peran. Aquestes dues edicions incorporen unes sensibles variacions en l'estructura de la QUAM. A més del fòrum i els tallers, s'instaura un apartat que rep el nom de "tribuna" i que té la funció de donar un espai de recepció i audiència del treball realitzat durant els tallers. Mentre que en la primera edició es fa tot a Montesquiu, en la segona els tallers es traslladen a Vic i a partir d'aquest moment ja s'hi realitzaran en les properes edicions, mantenint-se el fòrum al Castell de Montesquiu.

A nivell temàtic, hi ha un posicionament explícit i d'interès vers aquelles pràctiques artístiques que cerquen una connexió amb el real, construint una situació que interactua o es dilueix amb la quotidianitat. Durant la dècada dels noranta i encara a principis del 2000, es vivia amb força el concepte de reconnectar l'art amb la vida quotidiana. I té a veure amb l'allunyament de la tradició autònoma i autista d'una sèrie de pràctiques artístiques, un retrobament amb la realitat, després de l'època de la ficció mediàtica i la necessitat de fer emergir noves subjectivitats que no tenien prou reconeixement. Un tipus de pràctiques que remetien d'alguna manera a l'art relacional (Bourriaud, l'inventor de l'estètica relacional, va estar en programa tot i que finalment no va poder assistir), i també a l'art contextual. Paul Ardenne sí que hi va participar, i va ser just abans de publicar el seu llibre sobre aquest mateix tema ((11. ARDENNE, Paul (2002) *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. París. Éditeur Flammarion.)), que en el nostre entorn ha tingut una molt bona acollida, ja que teoritza i recull tota una sèrie de pràctiques que en l'àmbit català i espanyol s'estaven produint.

És el moment en què la tecnologia de captura i difusió d'imatges està suficientment estesa i esdevé suficientment accessible; que qualsevol persona, com ara, pot ser emissora, transmissora, productora i receptora de relats. Les imatges de l'atemptat de l'11S, ja no tenen res a veure amb les imatges de la primera guerra del Golf. La realitat virtual ha donat pas a les imatges de baixa qualitat, i a l'emissió en *streaming* del que està passant davant els ulls del ciutadà que ho viu en directe i l'espectador que ho veu, també en directe. Posteriorment, aquestes imatges es repetiran en diferit difonent-se de forma exponencial i convertint-se en la icona d'un canvi d'època en el procés de globalització, i que coincideix amb l'inici de segle.

El text de Martí Peran ((12. PERAN, Martí (2006). Present Continu. Producció artística i construcció de la realitat. Vic. Eumo Editorial-H. Associació per a les Arts Contemporànies.)) que forma part de la publicació de les seves dues edicions, publicat uns anys més tard, acaba amb una espècie d'escepticisme cap aquest tipus de pràctiques que cerquen la realitat, i que no hi poden establir un compromís massa clar, en part per culpa de la seva naturalesa artística. Planteja una possible pista d'escapada: la necessitat d'esquivar la representació planteja que podria donar peu a un nou tipus de ficcionalització en la qual la realitat podria esdevenir més una aventura que no pas una reivindicació.

A partir d'aquest moment, les següents edicions esdevenen anuals i s'orienten a diverses temàtiques fins arribar el 2010, any en què es funda ACVic Centre d'Arts Contemporànies, i en aquell moment la direcció i la gestió de la QUAM és assumida per la pròpia estructura del centre d'art.

El 2003 és dirigida per Hilde Teerlink, i amb el títol *Acció* se centra sobre el *happening* i la *performance*, amb una clara referència a l'espectacle en directe i que, a l'utilitzar com a títol la paraula que dóna inici al rodatge, fa de la *performance* i l'audiovisual els formats que donen encaix a aquesta edició.

El 2004, Glòria Picazo planteja *Escultura pública? Una QUAM* que reflexiona sobre la presència de l'art en l'espai urbà, i que incideix en el creixement d'una pràctica que, des de fa un temps, s'està portant a terme en molts municipis, la construcció de nombroses rotondes i la instal·lació d'escultures públiques, amb l'objectiu d'embellir l'entorn i simbolitzar un espai mitjançant un monument. Una pràctica molt estesa, que segueix un patró gairebé idèntic, és que són els mateixos alcaldes o regidors els que fan la selecció i l'encàrrec; decisions que es prenen amb una assessoria poc o gens vinculada a plantejaments artístics. El taller que va impartir Francisco Ruiz Infante, conjuntament amb les propostes dels alumnes, va incidir de manera crítica en aquest tipus de qüestions. El periòdic comarcal *El 9 Nou* va col·laborar en la distribució d'una imatge generada en el taller, i alhora una entrevista que els mateixos alumnes varen fer al regidor de cultura. Una entrevista que es va publicar amb unes parts tatxades, fent així explícita la petició del regidor de no fer pública alguna de les coses que havien sortit en la conversa. Aquesta acció subversiva va generar certes tensions entre les parts implicades. És una clara mostra que l'art, quan és crític i utilitza mecanismes de

presència en l'espai públic, que en aquest cas era un mitjà de comunicació de difusió massiva a la comarca, planteja controvèrsies i dissensions, que se solen canalitzar entre les institucions promotores.

El 2005 la directora és Montse Badia, i amb el títol *Mind the Gap. Com pot tenir l'art una projecció real a la societat?*, planteja i qüestiona com el sistema de l'art pot esdevenir espai de reflexió, de discussió o catalitzador de processos que es desenvolupen en altres àmbits. Reconeix que molts artistes estan treballant sobre la realitat, però planteja certs dubtes respecte de la seva eficàcia, enfront altres disciplines molt més pertinents per a aquest tipus de qüestions. L'amateurisme de l'artista enfront certes circumstàncies "reals" a les que decideix enfrontar-se, l'espectacularització de l'art i la seva canalització com a objecte de consum, la necessitat d'una pedagogia de l'art, l'anar més enllà de l'autoreferencialitat, el fer accessibles els codis, i per tant obrir-se cap a la societat; són totes elles preocupacions, qüestions i elements oberts al debat. *Mind the Gap* és el forat que separa la tasca que realitzen els agents del sistema artístic i el fet social, plantejant que, potser quan aquest forat es vol emplenar, passa a un altre territori en el qual la pràctica artística perd part de la seva essència i es desdibuixa la seva singularitat.

El 2006 és José Miguel G. Cortés, amb *Sota les llambordes, la platja. Mutacions i dissidències en la ciutat contemporània*, que ens trobem de nou amb temàtiques urbanes, i amb convidats que procedeixen de l'arquitectura, l'urbanisme, l'antropologia urbana i l'art. En el text de presentació planteja que les ciutats contemporànies són una amalgama entre la configuració urbana, la trama social, la simbòlica, la cultural, i que la seva conjuntura és provisional, depenent de la correlació de forces, poders i plantejaments hegemònics que dominen en cada època. La complexitat de les ciutats contemporànies es deu també a les múltiples ciutats que emergeixen en cada ciutat. Una tensió que es genera entre certes forces uniformitzadores, com l'espai mercantilitzat, globalitzador, i l'especificitat de cada microciutat i convergència cultural que compon la gran metròpoli. Ciutats més habitables, més solidàries i més plurals, mitjançant l'aportació de visions dissidents i projectes mutables i adaptables a l'espai i al temps. «L'espai urbà, les ciutats contemporànies, són enteses com a llocs que responen a les característiques canviants i fluides que vertebrèn la identitat dels seus habitants, llocs de llibertat i convivència que vertebrèn tots els sectors socials i grups per minoritaris que aquests puguin ser».



El 2006 encara estàvem immersos en plena efervescència constructora, que al nostre país va suposar la transformació de molts pobles i ciutats, fomentat per l'especulació, l'enginyeria financera i la implicació dels bancs, i alimentat per la gran fal·làcia del creixement urbà, que varen fomentar moltes de les administracions municipals, impulsores de grans plans urbanístics. Sense la distància crítica que ara ens dóna la perspectiva del temps, aquella QUAM encara es planteja sota l'optimisme de participar en la projectació de la ciutat de manera propositiva, visionària, reveladora, però encara sense aquesta mirada crítica i acusadora que es desplegarà, uns anys més tard, per part de totes aquelles veus alternatives que s'estenen a l'entorn de l'anàlisi del fet urbà.

El 2007, la Fundación Rodríguez, amb el suggestiu títol *Estructures-Xarxes-Col·lectius*, fa confluïr una sèrie de qüestions que s'han introduït de ple en el context de la producció cultural contemporània de la dècada del 2000. Les estructures són complexes i s'han obert a nous territoris disciplinaris, «ja no és possible entendre la producció deslligada d'una nova atmosfera crítica que ens demostra com el treball, la política i l'art coincideixen en una mateixa actitud» ((13. FUNDACIÓN RODRÍGUEZ (2007). Text de presentació de la QUAM 07 i publicat en el fulletó de difusió.)). Esdevé necessari plantejar nous escenaris per a la comunicació i la distribució, la producció no pot estar deslligada d'aquesta important part que conclou i dóna sentit a les coses que s'estan produint.

La xarxa és un concepte sobredimensionat per la presència aclaparadora que té sobre les nostres formes de producció i de relació quotidianes, però és alhora l'espai possible per compartir coneixements i creativitats. Plantejen la necessitat de flexibilitzar certs mecanismes d'autoprotecció de les estructures artístiques que es fonamenten en la sobrevaloració de l'autoria i l'individualisme. El treball que es fonamenta en estructures en xarxa permet posar en circulació per connectar, comunicar, compartir i construir de manera conjunta un plantejament que generi coneixement de manera col·lectiva. L'articulació del treball col·lectiu no és nova en l'àmbit de les pràctiques artístiques contemporànies, però segueix sent minoritària. Sí que està més estesa en l'àmbit de l'arquitectura, on recentment han proliferat un conjunt de col·lectius que, ja sigui per veure's forçats a cercar noves vies de supervivència o per posicionament militant, estan aconseguint ser visibles en aquest sentit de treball col·lectiu i col·laboratiu.

El 2008, el comissari i crític d'art David G. Torres, amb *Criteri, discurs, discussió*, planteja una edició centrada en la disciplina artística. Creu que és necessari focalitzar en la discussió de l'art, en la definició de termes com criteri i rigor, i estendre ponts entre artistes de diferents generacions per retrobar espais de connexió que en reforcin la pertinença comuna a aquest àmbit. La relació entre art i cultura, l'artista i el seu treball, l'exhibició de la seva obra o el paper del curador com a mediador entre l'art, el públic i les institucions. Una edició preocupada per com es parla de l'art, i de què es parla quan es parla d'art. Probablement ens retrobem en un esperit que, en el context de la QUAM, portava ja més d'una dècada mig relegat, i és la reflexió, la discussió i la necessitat d'establir criteris que donin validesa al discurs pronunciat per i des de l'art. La necessitat

de tornar a posar un marc vàlid a un tipus de pràctiques que en molts casos s'han perdut en aquesta cerca de la realitat i en molts altres que, per una excessiva preocupació de fer-se entendre més enllà del territori de l'art, han perdut el criteri i el rigor que caldria.

De manera gairebé complementària, com si es tractés d'una nova aportació a la discussió anteriorment plantejada per David G. Torres, Andrés Hispano, director el 2009, torna de nou al territori de la hibridació, i posa sobre la taula un nou ingredient, i és la relació entre l'art contemporani i altres àmbits molt propers, en aquest cas el de l'audiovisual. Planteja que l'art contemporani es troba en una situació estranya: mentre que d'una banda creu que està molt mediatitzada i és més accessible que mai, d'altra no se'n surt a l'hora de construir un nou imaginari i desterrar per sempre els tòpics que, de manera continuada, posen en dubte la seva raó de ser davant d'un generalitzat públic profà. Sota el títol *El relat de l'art*, Hispano planteja una mirada cap a l'art des de l'audiovisual, i la seva repercussió en el públic. L'audiovisual ha aconseguit desplegar estratègies de connexió més clares cap a un públic més generalista, i la seva natura creativa abasta camps d'experimentació més minoritària i àmbits de caire més comercial.

En aquest moment, moltes de les veus procedents de persones que treballen en l'àmbit cultural clamen per la necessària legitimació social que a hores d'ara hauria de tenir la pràctica de les arts. Durant tots aquests anys, en els quals la QUAM ha persistit, s'han anat produint una sèrie de circumstàncies contextuais que tenen a veure, durant els anys vuitanta, amb la instauració d'unes polítiques culturals proactives, amb un esperit de construcció de bé social comú; entre els noranta i dos mil, de creació de grans infraestructures culturals, i a partir del 2010, cap a unes polítiques neoliberals que, coincidint i aprofitant la conjuntura de crisi, releguen part d'aquesta responsabilitat en les estructures de mercat.

Durant aquests anys, la QUAM també ha passat per diverses fluctuacions, i el 2000 i 2010, una de les seves crisis més importants va ser la davallada de públic per participar en els tallers. Coincideix que en aquesta dècada les universitats despleguen tot tipus de màsters i postgraus, cursos de formació continuada, també en temes de gestió cultural, comissariat i diverses tecnologies properes a les pràctiques artístiques. Aquesta és, segurament, una de les causes: la QUAM deixa de ser singular i única, junt amb la dificultat per accedir al lloc, allunyat de nuclis urbans.

Amb aquesta premissa i assolint personalment la direcció d'ACVic, el 2010, amb l'equip del centre d'art vàrem fer un petit canvi estructural, que va consistir en traslladar totes les activitats a Vic, més connectada a nivell de transport públic; es varen abaratir les despeses a base de separar allotjament i manutenció del que podem entendre com a formació. D'aquesta manera es va contribuir a recuperar de nou un públic interessat en un fòrum de debat i uns tallers, amb gent procedent de diversos llocs, alguns d'ells d'altres països.

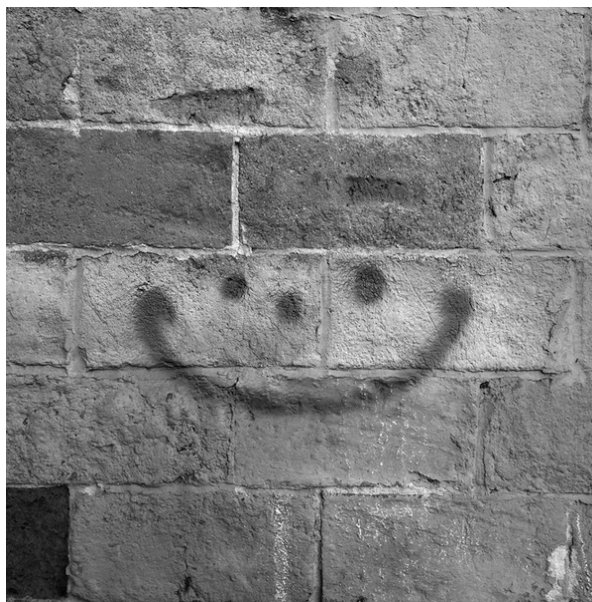
Del 2010 al 2013, la programació a nivell temàtic va estar orientada cap a les preocupacions pròpies del programa plantejat pel centre d'art: d'una banda, la relació entre ciutadania i pràctiques artístiques, i de l'altra, la relació de les arts amb l'educació. Els títols de les dues primeres edicions són *Entre escaletxes. Ciutadanes i pràctiques*

artístiques en codi obert; Wikpolis. Cartografies i construccions polítiques de l'espai social. L'espai social, la ciutadania, les pràctiques col·laboratives, la relació de les pràctiques artístiques en altres àmbits disciplinaris mitjançant la intersecció, la participació i la mediació; com també els processos socials autogestionats que activen estratègies col·lectives, són algunes de les qüestions que es treballen en aquestes edicions. Una de les últimes edicions va ser *Mecanismes de porositat. Art-educació-territori*; aquesta edició va generar una publicació conjunta entre ACVic i Lo Pati ((14. VVAA. Mecanismes de porosita. Interseccions entre art, educació i territori. Vic, ACVic Centre d'Arts Contemporànies – Lo Pati. Centre d'Art de Terres de l'Ebre.)). Una publicació que agrupa diverses iniciatives a l'entorn de l'intent de posar en relació l'art i l'educació, conscients que una de les grans labors a fer per pal·liar la desconexió entre pràctiques artístiques i ciutadania té a veure amb la recuperació de l'espai educatiu.

Fruit de la política de retallades recents i continuades, la QUAM va haver de disminuir notablement la seva activitat a partir del 2013, fet que ara estem intentant de corregir de cara a un futur pròxim. L'objectiu és mantenir latent l'esperit de la QUAM i cercar estratègies per seguir treballant en la relació entre art i educació; però també en la cerca activa de models que puguin contribuir en el replantejament de certes polítiques culturals, que han anat desplegant-se des de l'àmbit del públic i de l'interès comú.

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre informació dels pròxims que publiquem, envia'ns el teu nom i el teu correu electrònic.

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avis legal i política de privacitat](#).



Ramon Parramon

Director d'ACVic Centre d'Arts Contemporànies i director i fundador d'Idensitat (1999). Ha dirigit el Màster en Disseny, Art i Espai Públic Elisava-UPF (2000-2010). Ha comissariat diverses exposicions i fou director de les edicions 2010-2014 de la QUAM.