

Instructions for authors, subscriptions, and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

El Centre d'Art Santa Mònica (CASM): Análisis de un Intento de “Kunsthalle” en el Contexto Institucional del Arte de Barcelona

David G. Torres¹

¹) Universitat Autònoma de Barcelona. Spain.

Date of publication: Online First - September 9, 2023

Edition period: October 2023 – February 2024

To cite this article: Torres, D.G. (2023). El Centre d'Art Santa Mònica (CASM): Análisis de un Intento de “Kunsthalle” en el Contexto Institucional del Arte de Barcelona. *BRAC - Barcelona, Research, Art, Creation. Published Online First*. Doi: 10.17583/brac.12357

To link this article: <https://doi.org/10.17583/brac.12357>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Authors retain copyright and grant the journal the right of first publication. The CC BY license does not apply to images other than the authors of the text and they are used exclusively as a visual reference for the described research.

El Centre d'Art Santa Mònica (CASM): Análisis de un Intento de “Kunsthalle” en el Contexto Institucional del Arte de Barcelona

David G. Torres

Universidad Autónoma de Barcelona. España.

(Recibido: 5 mayo 2023; Aceptado: 5 julio 2023; Publicado: Online First 9
septiembre 2023)

Resumen

El objetivo de este artículo es contribuir a la historiografía del contexto artístico de Barcelona de las últimas décadas. Para ello toma como caso de estudio el periodo de formación del Centre d'Art Santa Mònica (CASM). El CASM se estableció como centro de arte en Barcelona entre 2003 y 2007 siguiendo el modelo "Kunsthalle". El autor busca establecer la adecuación del centro en un mapa institucional dedicado al arte contemporáneo que estaba en construcción y desarrollo. El artículo también establece un paralelismo entre el CASM y los modelos de trabajo en la producción artística en el contexto internacional antes de la crisis de 2008. Además, busca situar históricamente el modelo instituido por el CASM en el origen del debate sobre la necesidad de un centro de arte en Barcelona. La investigación se basa en fuentes y documentos originales, reconstruyendo la historia del CASM en relación con otras instituciones paralelas en Barcelona y concluye con un análisis de los efectos y consecuencias de la interferencia política en el contexto institucional del arte de la ciudad.

Palabras clave: Barcelona; Kunsthalle; producción artística; proyectos

2023 Hipatia Press
ISSN: 2014-8992
DOI: 10.17583/brac.12357



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Hipatia Press
www.hipatiapress.com



El Centre d'Art Santa Mònica (CASM): Anàlisi d'un Intent de “Kunsthalle” en el Context Institucional de l'Art de Barcelona

David G. Torres

Universitat Autònoma de Barcelona. Espanya.

(Rebut: 5 maig 2023; Acceptat: 5 juliol 2023; Publicat: Online First 9 setembre 2023)

Resum

L'objectiu d'aquest article és contribuir a la historiografia del context artístic de Barcelona de les darreres dècades. Per a això prenem com a cas d'estudi el període de formació del Centre d'Art Santa Mònica (CASM). El CASM es va establir com a centre d'art a Barcelona entre 2003 i 2007 seguint el model "Kunsthalle". L'autor cerca establir l'adequació del centre en un mapa institucional dedicat a l'art contemporani que estava en construcció i desenvolupament. L'article també estableix un paral·lel entre el CASM i els models de treball en la producció artística en el context internacional abans de la crisi de 2008. A més, cerca situar històricament el model instituït pel CASM en l'origen del debat sobre la necessitat d'un centre d'art a Barcelona. La recerca es basa en fonts i documents originals, reconstruint la història del CASM en relació amb altres institucions paral·leles a Barcelona i conclou amb una anàlisi dels efectes i conseqüències de la interferència política en el context institucional de l'art a la ciutat.

Paraules clau: Barcelona; Kunsthalle; producció artística; projectes

The Santa Mònica Art Center (CASM): Analysis of an Attempt as a “Kunsthalle” in the Institutional Context of Art in Barcelona

David G. Torres

Universitat Autònoma de Barcelona. Spain.

(Received: 11 May 2022; Accepted: 5 July 2023; Published: Online First 9 September 2023)

Abstract

The aim of this article is to contribute to the historiography of the artistic context in Barcelona over the last few decades. To achieve this, the article takes the formation period of the Centre d'Art Santa Mònica (CASM) as a case study. The CASM was established as an art center in Barcelona between 2003 and 2007 following the "Kunsthalle" model. Through this case study, the author aims to establish the fit of the center in an institutional map dedicated to contemporary art that was under construction and development. The article also draws a parallel between the CASM and the international context of working on artistic production models before the 2008 crisis. Additionally, the article aims to historically place the model instituted by CASM in the origin of the debate on the need for an art center in Barcelona. The investigation is based on original sources and documents, reconstructing the history of CASM in relation to other parallel institutions in Barcelona. The article concludes with an analysis of the effects and consequences of political interference in the institutional context of art in the city.

Keywords: Barcelona; Kunsthalle; art production; projects

2023 Hipatia Press
ISSN: 2014-8992
DOI: 10.17583/brac.12357



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Hipatia Press
www.hipatiapress.com



En la introducción del ya clásico “Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972” de Lucy Lippard (1973), la crítica de arte estadounidense señalaba que las prácticas artísticas desmaterializadas del arte conceptual de los años setenta surgieron en respuesta a una ausencia de apoyo institucional. Esta falta de soporte institucional para las prácticas artísticas no tradicionales fue también subrayada por Simón Marchan Fiz en “Del arte objetual al arte de concepto” (1986). Argumentaba que los artistas de los años setenta recurrieron a prácticas autogestionadas y a formas de arte basadas en la actitud y lo efímero debido a la falta de apoyo institucional para su trabajo. En ese momento, el mercado del arte estaba centrado en la pintura y el arte conceptual no tenía entrada. Como resultado, los artistas de los años setenta tuvieron que buscar nuevas formas de crear y presentar su trabajo sin apoyo institucional.

A principios de los años noventa, sin embargo, se produjo un cambio en la situación. Una nueva generación de artistas, desde los Young British Artists (YBA's) en Londres en una escena relatada por Matthew Collings (1997) o Gregor Muir (2009) y revisada críticamente por Julien Stallabras (1999), pasando por las prácticas apropiacionistas de los artistas neoyorquinos que Dan Cameron (1987, 1988) reunió en exposiciones como *New York Art Now* en Londres o *El arte y su doble* en Barcelona y Madrid, hasta las prácticas de artistas como Pierre Huyghe en Francia o Jens Haaning que aparecían en la “Estética relacional” de Nicolas Bourriaud (2008), recuperaban las estrategias conceptuales de apropiacionismo, documentación y uso de múltiples medios que habían llevado a cabo los artistas de los setenta. Pero a diferencia de aquellos, ese regreso del arte conceptual se dio en paralelo a una explosión del sistema institucional del arte. A principios de los noventa, el resurgimiento de las prácticas artísticas de los años setenta se produjo en un contexto de consolidación institucional del sistema del arte. En este período, hubo una explosión de centros, museos e instituciones dedicadas al arte contemporáneo. Todos esos espacios institucionales requirieron y absorbieron las producciones de los jóvenes artistas. Autores como Barbara Vanderlinden y Elena Filipovic (2006) se han referido al proceso iniciado en los años noventa

como la era de Manifesta, en alusión a la bienal europea que se celebra cada año en una ciudad distinta desde 1994, mientras que David Blazer (2014) se ha fijado en la preponderancia del comisario de exposiciones como un síntoma de la expansión de los centros de arte, museos y exposiciones. Se trata de un proceso paralelo a la consolidación de la globalización al que el sistema de las artes no ha sido inmune (Elkins, 2010).

En definitiva, en los años noventa la recuperación por parte de una nueva generación global de las prácticas artísticas de los años setenta, tras la preponderancia de la pintura en la década anterior, se produjo en un contexto de explosión institucional que permitió que, justamente, esas prácticas artísticas no tradicionales recibieran mayor atención y reconocimiento por parte de las instituciones del arte. Mientras que la falta de apoyo institucional para las prácticas artísticas no tradicionales en los años setenta llevó a los artistas a desarrollar la autogestión, a principios de los años noventa, el resurgimiento de estas prácticas se produjo en un contexto de creciente apoyo institucional, lo que permitió que recibieran mayor atención y reconocimiento en el mundo del arte.

La Formación del Entramado Institucional de Barcelona

En paralelo al proceso global que hemos resumido, en el contexto de Barcelona, desde principios de la década de los noventa, se producía una explosión institucional caracterizada por la creación de centros de arte y culturales, museos y espacios dedicados a la exposición que intentaban abarcar todo el espacio creativo: desde los jóvenes artistas hasta los consagrados, pasando por los vínculos entre lo local y lo internacional. Y de la misma manera, el despliegue de instituciones dedicadas al arte contemporáneo coincidía con la aparición de una nueva generación de artistas que recuperaban las prácticas conceptuales y usaban medios como la fotografía o el vídeo y suponían un corte frente a la primacía de la pintura en la década anterior. Martí Peran en “Diez apuntes para una década (Arte español de los 90)” (s.f.) señala el cansancio de los nuevos artistas jóvenes frente a la omnipresencia mediática que pintores como Miquel Barceló habían

gozado en la década anterior y, en contraposición, el marco teórico que José Luis Brea en “Las auras frías” (1991) ofrecía a los nuevos artistas de los años noventa, muchos de ellos, como Mabel Palacín, Pep Agut o Eulàlia Valldozera habían participado en la exposición comisariada por el propio Brea en el Centre d’Art Santa Mònica de Barcelona en 1994, *Anys 90. Distància zero* (Brea, 1994).

Efectivamente, desde principios de los años noventa, surgieron diversas instituciones en Barcelona dedicadas a promover el arte contemporáneo en su conjunto, incluyendo artistas emergentes y establecidos, y a fomentar las conexiones entre entornos locales e internacionales. En este sentido, es importante destacar que la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en 1995 marcó un hito significativo para la ciudad. Hasta ese momento, la programación de exposiciones en espacios institucionales en Barcelona mostraba la diversidad propia de un ecosistema en evolución. Es importante señalar que en este estudio no se aborda la evolución de los espacios comerciales o galerías de arte contemporáneo, los cuales han sido ampliamente analizados por Jaume Vidal Oliveras (2012) y Joaquim Rius-Ulldemolins (2010). El objeto de esta investigación es situar el papel del Centre d’Art Santa Mònica en la red institucional creada en Barcelona desde los años noventa.

Como mencionaba previamente, el ecosistema cultural de Barcelona en la década de los noventa estaba compuesto por una variedad de espacios institucionales dedicados a la exposición de arte contemporáneo. Este conjunto de espacios incluía aquellos enfocados a la programación de artistas emergentes, así como otras instituciones que abarcaban proyectos que se movían entre las funciones de una *Kunsthalle* o centro de arte en términos de dar visibilidad a las nuevas tendencias, y las exposiciones y actividades que buscan contextualizar históricamente el arte, propias de los museos.

Empezando por los espacios dedicados a arte más joven o puntero es necesario destacar tres proyectos idiosincráticos de Barcelona: el Espai 13 de la Fundació Joan Miró; La Capella del Carrer Hospital gestionado por el Ajuntament de Barcelona y en esos años dependiente del Centre d’Art La Virreina; y, quizás el más emblemático de todos ellos, la Sala Montcada de la

Fundació 'la Caixa'. Estos tres espacios dedicaron desde inicios de los años noventa sus programaciones a lo que se denominaba ciclos curatoriales en el formato de "project room" o espacio de proyectos. Cada temporada la programación de esos lugares era encargada a un comisario o comisaria diferente que disponía de un ciclo de entre cuatro y cinco exposiciones, en su mayoría individuales de artistas jóvenes tanto locales como internacionales, durante un año para desarrollar una tesis o idea.

La idiosincrasia de estas programaciones venía definida por varios factores. En primer lugar, estaban dedicadas a artistas jóvenes que podían afrontar proyectos importantes. En segundo lugar, se buscaba la conexión entre el contexto local y el internacional al programar a artistas tanto de Barcelona como de otros lugares (aunque no tanto en el caso de la Capella). Finalmente, estas programaciones sirvieron como una especie de másteres no oficiales en comisariado, ya que contribuyeron al despertar profesional de múltiples agentes. La lista de los comisarios y comisarias que pasaron por alguna de estas programaciones da una idea de su significación: Chus Martínez, Ferran Barenblit, Carles Guerra, Frederic Montornés, Manel Clot, Martí Manen o Montse Badia, entre otros.

Algunos estudios añaden a esos espacios las programaciones de centros independientes como la sala L'Artesà de Gràcia o la sala Metrònom en el Born (Marzo y Badia, 2006). Pero, de hecho, habría que incluir toda una serie de espacios que a lo largo de la década de los noventa y primeros dos mil van ampliando y configurando la red institucional dedicada al arte más puntero. El Centre Cívic Sant Andreu y Can Felipa dedicaban sus programaciones a artistas emergentes y a proyectos de jóvenes comisarias y comisarios, mientras que HANGAR como proyecto de la antigua Asociación de Artistas Visuales de Catalunya se asentaba como un centro de producción con estudios y talleres especializados en el área de Poble Nou. A todo ello habría que sumar desde las exposiciones anuales de jóvenes artistas en la Facultat de Belles Arts Sant Jordi de la Universitat de Barcelona, hasta eventos independientes en el taller de algunos artistas como los que puntualmente organizó Quim Packard. En 2013 la exposición *Un dilema. El arte contemporáneo y la inversión en la incertidumbre* comisariada por Jeffrey Swartz en el renovado Arts Santa

Mònica analizaba el papel que habían jugado los centros de arte y de producción de Catalunya.

Por un lado, desde inicios de los noventa se fue configurando un contexto institucional del arte dedicado a las propuestas más jóvenes capitaneado por los modelos de los ciclos comisariales del Espai 13, La Capella y Sala Montcada. Y por otro, una serie de programaciones cubrían las funciones intermedias entre la *Kunsthalle* o el centro de arte y aquellas propias del museo.

Desde los años setenta y ochenta, una serie de instituciones entre las que se encontraban el Museo Picasso, la Fundació Joan Miró, la Fundació la Caixa en el Palau Macaya (de la que ya hemos mencionado la muy destacada exposición *L'art y el seu doble* de 1986) y las programaciones esporádicas en espacios como el Saló del Tinell, el Palau Moja o el Palau Robert contribuyeron significativamente a la programación institucional en arte contemporáneo de la ciudad. A lo largo de los años noventa, se sumaron a estas instituciones otras, como el Centre d'Art Santa Mònica, dependiente de la Generalitat de Catalunya, el Centre d'Art La Virreina dependiente del Ajuntament de Barcelona, y el CCCB, iniciativa del Ajuntament y Diputació de Barcelona. A todas ellas hay que sumar el papel capital ejercido desde su creación en 1991 por la Fundació Antoni Tàpies con la programación de exposiciones tan celebradas como las que dedicó a Krzysztof Wodiczko en 1992, *En l'esperit de Fluxus* en 1994, *Els límits del museu* en 1995, Jana Sterbak en 1996 o Paul Thek también en 1996. Por su parte, tal y como destaca Isabel Ruiz Doblas (1998), el Centre d'Art Santa Mònica en el mismo periodo del primer lustro de la década programó exposiciones de Pistoletto en 1990, Francesc Torres en 1991, General Idea en 1992, el conceptual catalán en *Art es just un mot* en 1992, Carlos Pazos en 1993, Joseph Beuys en 1993 o Chris Burden en 1995.

Hay que destacar que este listado de exposiciones de la Fundació Antoni Tàpies i el Centre d'Art Santa Mònica perfectamente podrían conformar la programación de cualquier museo de arte contemporáneo. Asimismo, también hay que destacar que de manera sintomática este listado acaba cronológicamente en el momento de inicio de la programación del MACBA.

El MACBA fue fundado como resultado de una iniciativa política conjunta del Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Catalunya. El proyecto se basó en una colección que había sido creada por la llamada “Sociedad Civil Catalana”, compuesta por un grupo de coleccionistas y empresarios con el propósito de establecer un museo de arte contemporáneo en el futuro: una génesis que ha sido analizada en el vídeo *MACBA: La dreta, l'esquerra i els rics* del colectivo Societat U de Barcelona (2013). En cualquier caso, en el contexto de esta investigación histórica, parece claro que la creación del MACBA permitió consolidar un papel museístico que había sido previamente desempeñado por otras instituciones en la ciudad, como el Centre d'Art Santa Mònica, la Fundació Joan Miró y la Fundació Tàpies. Dicho de otra forma, el papel que otras instituciones dedicadas al arte contemporáneo habían ejercido, quedaba desde entonces absorbido por el Museo como institución justamente creada a tal fin.

La Aparición del MACBA y el Desencaje

Los primeros años de singladura del MACBA estuvieron marcados por una serie de debates sobre su encaje en la ciudad: la relación entre el arte contemporáneo catalán e internacional, las deudas con los artistas locales o si el Informalismo catalán debería integrarse en la colección. Debates que emponzoñaron la gestión de su primer director Miquel Molins. Un aspecto que el propio Miquel Molins explicita de manera meridianamente clara en el vídeo del colectivo Societat U de Barcelona (2013). Todo ese proceso pareció estabilizarse con la llegada de Manuel J. Borja-Villel en 1998 como nuevo director del museo. Nicole Marziale (2020) ha revisado la gestión de los diferentes directores del museo. Siguiendo un consenso ampliamente rastreado en la prensa y la crítica de arte, ha significado la gestión de Borja-Villel como el momento en el que el MACBA consolidó su función como museo de la ciudad. Asumía así las funciones que de manera más o menos consecuente, consciente y discontinua hemos señalado que habían llevado a cabo instituciones como la Fundació Tàpies que había dirigido el mismo Borja-Villel y el Centre d'Art Santa Mònica. Sin embargo, la aparición del

MACBA como una nueva y gran institución dedicada al arte contemporáneo en la ciudad tuvo un efecto inverso, desdibujando las programaciones de sus predecesores.

La Fundación Antoni Tàpies dirigida por Nuria Enguita Mayo como sucesora de Manuel J. Borja-Villel combinó su programación con exposiciones dedicadas a la revisión de artistas destacados del contexto catalán e internacional como René Green, Chris Marker, Victor Burgin o Eulalia Valldosera, una exposición anual de los trabajos de Antoni Tàpies y exposiciones de tesis como *Representaciones árabes contemporáneas* ideada por la que sería comisaria de *Documenta X*, Catherine David.

Por su parte, el Centre d'Art Santa Mònica experimentó una crisis en su programación que resultó en la necesidad de una remodelación. Esta crisis fue provocada tanto por la falta de definición en cuanto al espacio programático que debía ocupar dado que el MACBA detentaba un lugar preponderante en el imaginario del arte contemporáneo de la ciudad, como por la propia estructura de su dirección, que era desempeñada por el Delegado en Artes Plásticas de la Generalitat, un cargo político. De hecho, Josep Miquel García, que era al mismo tiempo Delegado de Artes Plásticas y director de Santa Mònica, fue apartado de su cargo en parte por unas acusaciones por negocios ilícitos en el marco de la administración (Trepàt, 2002). En este sentido, no es anecdótico el enclave que ha ocupado el Centre d'Art Santa Mònica en la ciudad. Un enclave de gran visibilidad al inicio de La Rambla, centro de obligada visita turística, y enfrente de la sede de la Conselleria de Cultura de la Generalitat que siempre ha parecido vigilar el edificio del centro de arte desde sus ventanas y que siempre le ha hecho estar sujeto a presiones políticas.

En este contexto es en el que se sitúa la remodelación del Centro de Arte Santa Mònica: frente al papel central en arte contemporáneo asumido por el MACBA, ante programaciones dedicadas al arte más puntero y joven como hemos señalado en los tres ciclos idiosincráticos de Espai 13, Sala Montcada y La Capella y entre una serie de otros centros de arte con diversos encajes, desde la Fundació Joan Mirò hasta la Fundació Tàpies pasando por grandes estructuras de exposiciones como CaixaForum y espacios de producción como HANGAR. El consenso político parecía situar el futuro de Santa

Mònica como un centro de arte que siguiese el modelo de las *kunsthalls* alemanas. Para ello, la Generalitat de Catalunya como organismo público gestor del centro tomaba como primera decisión separar el cargo de Delegado de Artes Plásticas del de dirección del centro de arte para que pudiese tomar autonomía.

Del Centre d'Art Santa Mònica al CASM

Tras la marcha de Josep Miquel García, el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya decidió separar el cargo de Delegado en Artes Plásticas de la dirección del Centro de Arte que recayó en Ferran Barenblit. Es paradigmático de las ideas sobre el mapa institucional de Barcelona desarrolladas más arriba que justamente el rasgo más destacable del curriculum de Ferran Barenblit antes de ocuparse de Santa Mònica fuese haber sido comisario por dos temporadas del Espai 13 de la Fundació Joan Miró de Barcelona.

En múltiples entrevistas ([El País, 2002](#) y [Torres, 2005](#)), artículos en prensa ([Vidal Oliveras, 2007](#) y [Serra, 2003](#)) y las publicaciones del centro ([Torres, 2005, 2006](#) y [2008](#)) el nuevo director insistió principalmente en dos aspectos: por una parte, la necesidad de desligarse y diferenciarse de la etapa anterior; y, por otra parte, la necesidad de buscar un encaje en el mapa institucional de la ciudad.

La primera cuestión, separase de la gestión anterior, se visibilizó de dos maneras muy evidentes. En primer lugar, a través del cambio de nombre: reemplazando el descriptivo Centre d'Art Santa Mònica por el acrónimo CASM (a pesar de que no acabó de cuajar en el imaginario artístico ni periodístico de la ciudad que mayoritariamente se referían al centro como “el Santa Mònica”). El acrónimo CASM evidenciaba la voluntad de internacionalización de la institución en consonancia con otros centros de arte y museos internacionales, frente al anterior nombre descriptivo que enfatizaba la pertenencia al contexto catalán de la institución. Y, en segundo lugar, la visibilización de la distancia con la gestión anterior se hizo evidente en una nueva remodelación del edificio. Remodelación que corrió a cargo del

despacho de arquitectura de Albert Viaplana y Hélio Piñón que habían llevado a cabo la primera adaptación del antiguo convento. Dos elementos llamaban la atención de esa nueva intervención: la inclusión de una nueva sala en la segunda planta siguiendo el modelo de ‘white cube’ prototípico de centro de arte contemporáneo; y la recuperación de la entrada desde la calle. Así, el nuevo CASM estrenaba salas más acordes con la idea de espacio blanco propios de la mitificada ‘kunsthalle’ y un nuevo nombre acompañado de un diseño renovado del logotipo.

La segunda cuestión sobre el encaje del CASM en el mapa institucional de Barcelona es el punto más destacado al que queríamos llegar en esta investigación.

Para entrar a analizar cómo se pensó ese encaje en el mapa institucional de Barcelona, es preciso destacar que la programación del renovado Santa Mònica recaía sobre lo que se denominó la “mesa curatorial” (de la que formé parte inicialmente con Miguel von Hafe Perez y el propio director Ferran Barenblit y a la que se irían añadiendo Montse Badia, Frederic Montornés o Jacob Fabritius en la última temporada). A través de las diversas publicaciones del centro de arte (el llamado Butlletí del CASM, un breve boletín de periodicidad mensual que desarrollaba los contenidos de las exposiciones y actividades, y los “CASM vol.” publicaciones anuales que cumplían al mismo tiempo el papel de catálogo anual, resumen de actividades y exposiciones y libros en los que explicitar las líneas principales de actuación, publicaciones de las que fui el editor) es posible vislumbrar la manera en la que el conjunto de la mesa curatorial explicitaba la evaluación del mapa institucional de Barcelona y el encaje que la programación del centro podía ocupar. Dicho de otra manera, a fin de desarrollar un programa que encajase en el panorama institucional y artístico de la ciudad, la tarea de la mesa curatorial fue evaluar el sistema institucional del arte en Barcelona.

Su diagnóstico fue que espacios como la Sala Montcada de la Fundació 'la Caixa', La Capella o Espai13 de la Fundació Joan Miró abarcaban un espectro de artistas que afrontaban un primer proyecto importante y que podían situar entorno a los treinta años de edad. Por su parte, espacios como la Virreina, CaixaForum, y las fundaciones Joan Miró y Tàpies enfatizaban en sus

programaciones la idea de exposiciones temáticas o de tesis. Finalmente, el MACBA como principal institución dedicada al arte contemporáneo se consolidaba como espacio museístico. Frente al MACBA, el CASM podía ser al mismo tiempo complementario y su némesis. Al estar ambas instituciones dedicadas al arte contemporáneo el margen de diferenciación parecía que tenía más que ver con el enfoque: mientras el museo enfocaba su mirada desde el presente hacia el pasado, la mirada del centro de arte era más prospectiva: del presente al futuro. En este sentido, en una entrevista posterior de Josep Lapidario (s.f.) a Ferran Barenblit recordaba que su intención en el CASM había sido trabajar sobre los últimos cinco minutos del arte, aludiendo a una frase de Marcia Tucker. De manera gráfica podríamos decir que en el espectro institucional de Barcelona la zona museística y dedicada a carreras y artistas consolidados estaba ocupada por el MACBA. En el terreno fértil de las capas inferiores se movían, como hemos visto, otras instituciones y programaciones dedicadas o bien a artistas jóvenes, en torno a la treintena, o exposiciones de tesis. Así, el hueco que se abría para el CASM era el de mostrar aquellos artistas que ya habían expuesto o podrían haberlo hecho en alguna de las salas de proyectos de la ciudad, pero que todavía les quedaba esperar para entrar a las salas del museo.

Así, desestimando las exposiciones de tesis, trabajadas en otros espacios e instituciones, el CASM tuvo como objetivo programático la inclusión de artistas en activo que estuviesen en un momento de consolidación de la propia carrera artística. Y, al mismo tiempo, al configurar su programación combinando artistas locales y extranjeros buscaba incidir en la creación de vínculos entre ellos.

En este sentido, también fue importante el hecho de que la tarea de coordinar la programación de actividades paralelas fuese confiada a Antonio Ortega, que hasta la fecha había desarrollado su trabajo principalmente como artista y que, de hecho, había expuesto en el Espai 13, La Capella y la Sala Montcada. A partir de ese momento, compaginó su práctica artística con la de Responsable de Actividades y Educación del centro. Un hecho que cabe subrayar, en la medida en que podía ser uno de los artistas que hubiese expuesto en el CASM. En cualquier caso, Antonio Ortega procuró dotar a

dichas actividades de un sello distintivo. En particular, el espacio llamado *Consulta* se convirtió en una de las señas de identidad del centro, ofreciendo una alternativa a las exposiciones tradicionales y poniendo el acento en la documentación y los relatos paralelos a la producción artística. Mientras que la programación del CASM se basaba en la producción de nuevas obras de artistas y en la presentación individual de sus trabajos, *Consulta* constituía una sección comisariada, en la que se exploraba una idea o un tema a través de diversos documentos, materiales audiovisuales, performances y proyectos de artistas seleccionados.

El Acento en el Proyecto y la Producción

Como se ha visto, la seña de identidad de las exposiciones del CASM estaba marcada por la dedicación a los artistas en exposiciones individuales. De hecho, ya se ha mencionado que esa dedicación implicaba poner un fuerte acento en la producción de nuevas obras y proyectos. La producción de nuevas obras y proyectos se erigió como otra característica distintiva de la programación del CASM, en línea con la concepción de "kunsthalle" que implicaba la realización de grandes producciones de artistas. En este sentido, cada inauguración del centro, que inicialmente se llevaba a cabo con una frecuencia de cuatro veces al año, disminuyendo posteriormente a tres, daba lugar a la exhibición de entre tres y cuatro nuevas producciones artísticas.

Hay que señalar que desde inicios de los años dos mil, el término "producción" adquirió un papel preponderante en el ámbito del arte contemporáneo, del mismo modo que en los años ochenta se hablaba de "series" y en los años noventa se destacaba la importancia del espacio expositivo. Por ejemplo, el Palais de Tokyo en París, inaugurado en 2003 y dirigido por Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans, ambicionaba constituirse como modelo de centro de arte del siglo XXI (Sánchez, M. y Sans, J., 2001). Un modelo muy cercano al que estaba trabajando el CASM: atender a los últimos cinco minutos, poner énfasis en la producción y en los artistas.

Evidentemente este auge de la producción coincidió con un momento de euforia económica que acabó con la crisis del año 2008. Durante ese periodo

de auge económico la producción artística y la implicación de las instituciones culturales en la inversión en nuevos proyectos ambiciosos de artistas ocuparon un lugar central en las discusiones y acciones de los centros de arte. Sin embargo, simultáneamente, la preponderancia de la producción artística en el campo cultural estaba generando una condición de dependencia institucional en los artistas. Esta condición no solo se limitaba a una dependencia de índole económica, sino también a los ritmos y agendas de las instituciones, lo que llevaba a que el artista, aunque no se convirtiese en un funcionario, sí estuviese sujeto a la realización de encargos en función de presupuestos determinados. En este sentido, el artista francés Franck Scurti era muy gráfico en la descripción de la situación:

Me he dado cuenta de que para muchos artistas, si no hay exposición, bueno, ¿no hay obra! Hay una especie de protocolo: te invitan a una exposición, luego se abordan las condiciones de producción, entonces sabes qué dinero vas a tener para la producción, y al final, haces una propuesta en función de esa suma. Muchas veces, hay una temática para ese género de exposición, entonces tú acabas respondiendo también al tema. Es un poco deprimente, ¿no? Eso lleva a menudo a propuestas menores. No es que los artistas sean malos, ¿es que ya no tienen tiempo! Hoy tengo a veces la impresión de que ya no se crea, sino que se produce. (Scurti, 1999, p.19)

Un ejemplo paradigmático del modelo de institución basado en la producción de nuevos proyectos que llevaba a cabo el CASM fue el proyecto que Martí Anson realizó en 2004 para su exposición en el centro bajo el título *Fitzcarraldo*. El artista de Mataró invirtió todo el presupuesto de la exposición en la construcción de un barco de madera en el interior de lo que había sido el claustro de Santa Mónica. El barco se caracterizaba por tener un tamaño que le imposibilitaba salir por la puerta del centro de arte, así que al final de su exposición debió ser destruido. Este proyecto hizo hincapié en el trabajo del artista recluido trabajando a diario en un centro de arte y subrayó el interés de la institución por colocar al artista y su producción en el centro de atención,

desplazando hasta el extremo de su desaparición la concepción de la obra como un producto final.

En resumen, desde 2003 el CASM, tras un cambio de nombre, remodelación arquitectónica y búsqueda de encaje en la programación de Barcelona, desarrolló su programación en base a las propuestas de una "mesa curatorial" que programaba las exposiciones y un responsable de actividades. Así siguió el funcionamiento de una *kunsthalle*, programando inicialmente cuatro exposiciones individuales y un espacio de Consulta a un ritmo de cuatro inauguraciones en bloque al año. Todas las exposiciones presentaban artistas de Barcelona y se enfocaban en la producción de nuevas obras. Así fue el caso de Mabel Palacín, Francesc Ruíz, Daniel Chust Peters, Tere Recarens, Pep Duran, Martí Anson, Antoni Abad, Joan Morey, Pep Agut, Carles Congost, entre otros. Este enfoque también se aplicaba a muchos de los artistas de otros contextos como Leandro Erlich, Gitte Villesen, Christiane Erharter, Francisco Queirós, Christian Jankowski, Maria Eichhorn, Costa Vece o Florian Götke. Uno de los objetivos del centro era confrontar el trabajo de los artistas de Barcelona que estaban en un momento de consolidación de su carrera artística con el de artistas de otros contextos.

En el año 2007, en vísperas de la crisis económica, un cambio político en la administración del gobierno de la Generalitat catalana propició una nueva transformación en la dirección del CASM. Jorge Luís Marzo (2012) ha recordado cómo el CASM había estado en el centro del debate político cultural, una vez más uno de los motivos para estar en el punto de mira era su proximidad física con el edificio de la Conselleria de Cultura. El debate tuvo una alta repercusión en prensa, mostrando un conflicto en el que la administración pública oponía arte contemporáneo como minoritario e incluso elitista frente a la necesidad de un escaparate para la cultura catalana en un enclave privilegiado como era el antiguo convento de Santa Mònica a los pies de La Rambla. El entonces conseller de cultura, Joan Manuel Tresserras, sustituyó la dirección del centro, que abandonó el nombre CASM, así como la programación de tipo "kunsthalle", y buscó una nueva función para el edificio. En su lugar, se implementó un modelo expositivo que buscaba la convergencia de la ciencia y la cultura en formatos innovadores. Obviamente,

frente a la injerencia política, la otra cara de la moneda la representaban los agentes culturales y artísticos, que movilizados exigieron la necesidad de un centro de arte para la ciudad en la modalidad “kunsthalle”.

Repercusiones del CASM

El rasgo principal sobre la evaluación del panorama institucional de Barcelona que había realizado la llamada “mesa curatorial” del CASM, era que el centro de arte como kunsthalle de Barcelona podía ocupar el espacio entre el MACBA y los espacios de proyectos del Espai 13 de la Fundació Joan Miró, La Capella de l’Ajuntament de Barcelona y la Sala Montcada de ‘la Caixa’.

En 2007, tras cuatro años de programación de exposiciones individuales de lo que se podría calificar como “middle-career” y antes de que estallase la crisis económica, aquellos espacios destinados a proyectos, los “project room”, parecían estar desapareciendo. Por una parte, la Capella terminó sus ciclos comisariados reemplazando su programación por una convocatoria abierta llamada *Barcelona Producció*. Por otra parte, la sala Montcada de la Fundació ‘la Caixa’ se mudó al nuevo edificio de CaixaForum en una última programación antes de su desaparición que reemplazo por nuevos programas de arte contemporáneo para la década del 2010. Finalmente, para las temporadas 2007 y 2008, el Espai13 de la Fundació Joan Miró cambió el modelo de ciclo comisariado para asociarse con los artistas de la escuela de arte Le Fresnoy en Francia. El espacio intermedio que el CASM pretendía ocupar parecía quedarse sin ese suelo fértil al que aludíamos más arriba.

Sin embargo, frente a ese desdibujamiento de los “project rooms”, durante los años de existencia y programación del CASM se consolidaron y formaron una serie de espacios dedicados al arte más joven en proyectos como *Processos Oberts* en Terrassa, las exposiciones mediante convocatoria abierta de Can Felipa y la Sala d’Art Jove de la Generalitat o las programaciones anuales de la Facultat de Belles Arts con la exposición *Sense títol*. Una serie de exposiciones, espacios y convocatorias que parecían suplir las de los “project rooms” que habían caracterizado la década anterior y a los que habría que sumar la reformulación de La Capella con el formato de convocatoria

Barcelona producció. En definitiva, si el CASM había adoptado el modelo de ciclo curatorial, de “project room” ampliado a través del énfasis en la producción y de exposiciones “middle-career”, un nuevo término aparecía en ese continuo de exposiciones y convocatorias: arte emergente. David Armengol (2022) ha relatado profusamente los espacios, artistas y convocatorias que fueron articulando una escena emergente.

De tal manera, que si en su formación el CASM había pensado su encaje en el contexto institucional de Barcelona entre el MACBA y los “project rooms”, a lo largo de esos años se sumaba un nuevo sustrato, el del arte emergente. Sin olvidar otros centros de arte y fundaciones con exposiciones temáticas, el contexto de la ciudad parecía estratificado conformando toda una serie de instituciones que abarcaba la pluralidad expositiva y productiva del arte contemporáneo: desde los jóvenes emergentes, hasta los artistas consolidados, pasando con las exposiciones “middle-career” y los proyectos de tesis.

A partir de 2008, el nuevo rumbo destinado al edificio a los pies de las Ramblas con la renovada denominación de Arts Santa Mònica en 2008 venía a cambiar esa ecología y a abrir un debate sobre la necesidad de un centro de arte con el modelo “kusthalle” como el que había desarrollado con mayor o menor fortuna el CASM.

Epílogo

La polémica que se suscitó por el cambio de orientación del CASM y su reconversión en Arts Santa Mònica generó una importante movilización del sector artístico que abrió el debate sobre la necesidad de un centro de arte en Barcelona. Esto llevó a un acuerdo entre el Ajuntament de Barcelona y la Generalitat de Catalunya que iniciaron el proceso de convertir el antiguo edificio del canódromo de la Avenida Meridiana en el centro de arte contemporáneo de Barcelona, bajo el nombre de *Canòdrom*. Por primera vez se abrió un concurso público para la dirección de un centro de arte en Barcelona. Tras un largo debate, Moritz Kung se hizo cargo de la dirección. Aunque a pesar de ser su director entre 2009 y 2012 nunca llegó a inaugurar

el centro, lo que conllevó duras críticas por parte del sector (Pauné, 2012). Ello acrecentó la crisis del proyecto del *Canòdrom* que no gozaba de la simpatía de los vecinos que reclamaban otros equipamientos para el barrio y no un centro de arte.

El último episodio sobre el centro de arte en Barcelona tuvo lugar a partir de 2012 con su ubicación en el entorno de Fabra i Coats, una fábrica de creación en el barrio de Sant Andreu de Barcelona y que también ha ido padeciendo diferentes modificaciones.

Por su parte, el Centre d'Art Santa Mònica regresó a la fórmula de centro de arte dependiente de la Generalitat a partir de 2013. En 2021, convocó por primera vez un concurso público para seleccionar la dirección. Enric Puig Punyet, su nuevo director, afirmó la necesidad de hacer un "reset" en la institución y repensar su papel en el contexto del ecosistema artístico de la ciudad (Ballesta, 2021).

Conclusiones

Entre 2003 y 2007, el CASM representó el modelo de centro de arte contemporáneo o "kunsthalle" en el contexto institucional de Barcelona. Sus intenciones estaban basadas en una evaluación del contexto institucional de la ciudad, marcado por la consolidación del MACBA como museo de Barcelona, una serie de centros de arte y fundaciones dedicados a exposiciones de tesis y a la revisión de la trayectoria de artistas, y algunos espacios dedicados a "project rooms". Así, el CASM se dedicó a programar a artistas en fase de consolidación, con lo que se conoce como "middle-career", y para los que se destinaron importantes presupuestos para la realización de proyectos significativos. La programación del CASM se completaba con actividades como el emblemático espacio Consulta y las publicaciones mensuales y anuales del centro.

En este sentido, el CASM no solo seguía y ejemplificaba el modelo "kunsthalle", sino que también replicaba la estela de centros de arte que se inauguraron al mismo tiempo, como el Palais de Tokyo. Sin embargo, a diferencia del centro de arte de París, el CASM no gozó de la misma capacidad

de supervivencia debido a la injerencia de las políticas culturales sometidas al vaivén electoral. A pesar de ello, a distancia y evaluando su papel en la ciudad, podemos concluir que el CASM formó parte de un ecosistema artístico muy bien estructurado que abarcaba desde los proyectos del nuevo territorio del arte emergente hasta el MACBA, que en ese momento gozaba de una excelente repercusión internacional.

Es evidente que, además del hueco que dejó el CASM, también hubo cambios en la dirección del MACBA en el mismo año 2007 y la crisis económica de 2008, que afectaron profundamente al ecosistema del arte de Barcelona. Sin embargo, a pesar de estos acontecimientos, la experiencia del Centre d'Art Santa Mònica entre 2003 y 2007 ha servido para establecer los términos sobre la necesidad de un centro de arte en Barcelona, en un debate que sigue siendo vigente.

Referencias

- Armengol, D. (2022). *Art Emergent: La collita i el viatge*. Univers.
- Ballesta, M. (23 de setiembre de 2021). Enric Puig Punyet: “La institució ha de ser porosa i escoltar el carrer”. <https://beteve.cat/retrats/enric-puig-punyet-santa-monica-internet/>
- Barcelona Producció. (consultado el 22 de marzo de 2023). [Web institucional]. <https://www.lacapella.barcelona/es/barcelonaproduccio>
- Blazer, D. (2014). *Curationism, How curating took over the art world and everything else*. Coach House Books.
- Bourriaud, N. (1998). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo editores.
- Brea, J. L. (1991). *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era postaurática*. Anagrama.
- Brea, J. L. (1994). *Anys 90. Distància zero*. (Catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona del 22 de junio al 14 de agosto de 1994). Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

- Cameron, D. (1987). *L'art i el seu doble*. (Catálogo de la exposición en el Palau Macaya de la Fundació 'la Caixa' en Barcelona del 27 de noviembre de 1986 al 11 de enero de 1987). Fundació Caja de Pensiones.
- Cameron, D. (1988). *NY art now*. (Catálogo de la exposición en la Saatchi Gallery de Londres de setiembre de 1987 a enero de 1988). Politi.
- Collings, M. (1997). *Blimey! from bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*. 21 PublishingLtd.
- Elkins, J. (2010). *Art and Globalization*. Penn State University Press.
- El País. (12 octubre 2002). Entrevista: Ferran Barenblit, Director del Centro de Arte Santa Mónica. *La verdadera democracia en cultura está en el criterio, no en el consenso*. El País.
https://elpais.com/diario/2002/10/12/catalunya/1034384854_850215.html
- Espai 13, Fundació Joan Miró. (consultado el 22 de marzo de 2023).
<https://www.fmirobcn.org/es/exposiciones/cat/2/page/1>
- Franck Scurti. (1999). Le Parvis, Centre d'Art Contemporain. [Catálogo de exposición].
- Lapidario, J. (s.f.). *Ferran Barenblit: «No existen verdades, un museo es un lugar para cultivar las dudas»*. JotDown.
<https://www.jotdown.es/2015/12/ferran-barenblit/>
- Lippard, L. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972; A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*. Praeger.
- Marchan Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.
- Marziale, N. (2020). Experimentações Institucionais no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) e seus diretores: entre autonomia e conflito. *ARS (São Paulo)*, 18(38), 167 - 195.
<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.153912>
- Marzo, J. L. (2012). La era de la degradación del arte y de la política cultural en Cataluña.
http://www.soymenos.net/La_degradacion_del_arte_en_Catalunya.pdf (consultado el 23 de enero de 2023)

- Marzo, J.L. y Badia, T. (2006). *Las políticas culturales en el Estado español*. https://soymenos.net/politica_espanya.pdf (consultado el 23 de enero de 2023)
- Muir, G. (2009). *Lucky Kunst: The Story of YBA*. Aurum Press.
- Pauné, M. (16 de enero de 2012). *Moritz Küng: No soy un vago*. La Vanguardia.
<https://www.lavanguardia.com/cultura/20120112/54244839992/moritz-kung-director-canodromo-no-soy-vago.html>
- Peran, M. (s.f.). *Diez apuntes para una década (Arte español de los 90)*.
<https://martiperan.net/diez-apuntes-para-un-decada-arte-espanol-de-los-90/> (consultado el 22 de enero de 2023)
- Rius-Ulldemolins, J. (2010). *Los Barrios de galerías. Espacio urbano y mercado del arte en Barcelona*. Congreso Español de Sociología, Pamplona.
- Ruiz Doblas, I. (ed.). (1998). *Centre d'Art Santa Mònica: Generalitat de Catalunya: 1988-1998: 10 anys 100 exposicions*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Direcció General de Promoció Cultural. Arts Plàstiques.
- Sanchez, M. y Sans, J. (eds.). (2001). *What Do You Expect from an Art Institution in the 21st Century? / Qu'attendez-vous d'une institution aertistique du 21ie siecle?* Palais de Tokyo.
- Serra, C. (13 marzo 2003). *La Generalitat gastará un millón de euros en la reforma de Santa Mónica*. El País.
https://elpais.com/diario/2003/05/13/catalunya/1052788065_850215.html
- Societat U de Barcelona. (13 de junio de 2013). *MACBA: La dreta, l'esquerra i els rics*. [vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=r9OEcEXdtU8>
- Stallabras, J. (1999). *High Art Lite: The Rise and Fall of BritArt*. Verso Books.
- Torres, D. G. (ed.). (2005). *Casm Vol. 1*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

- Torres, D. G. (ed.). (2006). *Casm Vol. 2*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- Torres, D. G. (ed.). (2008). *Casm Vol. 3*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- Torres, D. G. (2005). *Entrevista a Ferran Barenblit*. Boletín del CASM, octubre 2005.
- Trepat, M. (01 marzo 2002). *El delegado de arte de la Generalitat, destituido del Museo Morera por vender obras de su propiedad*. El País.
https://elpais.com/diario/2002/03/01/cultura/1014937205_850215.html
- Vanderlinden, B. y Filipovic, E. (eds.). (2006). *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. MIT Press.
- Vidal Oliveras, J. (30 julio 2007). *De gestión y pensamiento*. El Español.
https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20070705/gestion-pensamiento/18248797_0.html
- Vidal Oliveras, J. (2012). *Galerisme a Barcelona (1877-2012)*. *Descobrir, defensar, difondre l'art*. Ajuntament de Barcelona.

Name and Surname: David G. Torres.

Membership: Universitat Autònoma de Barcelona. Spain.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5280-1366>

Email address: david.gutierrez.torres@uab.cat

Contact Address: Carretera Reial, nº110, 10-65. 08960 Sant Just Desvern.
Spain.