

Arte
contemporáneo
en la Democracia
Arte contemporánea
na Democracia

Algunos de los responsables de cuidar la calidad de nuestro fondo de armario iconográfico se reunieron en el salón de actos de MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Vigo). De las sesiones pude extraer dos conclusiones generales. Una: el estado autonómico ha conseguido dotar a España de infraestructuras suficientes. Dicho de otra forma: nos ha puesto en el mapa. Dos: el problema se plantea al buscar contenido, sentido y finalidad a los nuevos museos, centros o laboratorios de arte, que ya existen. Las propuestas, como podrán leer, fueron variadas y razonables. En el decurso de este periplo en torno a la creación y comunicación de la cultura, los representantes del arte parecían venir de otra galaxia: la del sentido común. Como sé que generalmente tendemos a pensar lo contrario, me apresuro a decirlo: gentes de orden. Naturalmente, en el mejor sentido de la expresión.

Arte contemporáneo en la Democracia

Arte contemporánea na Democracia

Primera generación de museos y centros de arte contemporáneo en España Años ochenta y noventa

El Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO) acogió las jornadas que, dentro del ciclo Cultura y Democracia, abordaban el debate sobre la historia reciente y el futuro del arte en nuestro país. La primera reunión, que contó con las intervenciones de Daniel Giral-Miracle, Rosina Gómez Baeza, Gloria Moure y Antonio Franco, estuvo moderada por Gloria Picazo. En los prolegómenos tomaron la palabra Carlos Alberdi, director general de Cooperación y Comunicación Cultural y el concejal de Cultura del Ayuntamiento de Vigo, Ignacio López Chaves. Picazo señaló el acontecimiento «como muy importante para la historia de MARCO» por cuanto reunía a personas que son «piezas fundamentales del desarrollo del arte contemporáneo en nuestro país». Se daba la circunstancia de que el nuevo director de MARCO, Ignacio Martínez, estrenaba prácticamente su cargo, igual que Manuel Oliveira, director del Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC). Ambos fueron felicitados. Entre el público se encontraba la anterior directora de MARCO, Carlota Álvarez Basso. Aunque la moderadora intentó acotar el rumbo de las intervenciones, cada ponente siguió su propio instinto creando un ambiente que osciló entre la emoción, el realismo, el optimismo y la prospección del futuro.

Rosina Gómez Baeza: «ARCO trató de reducir las carencias del momento artístico español».

Malgré tout

La intervención de Rosina Gómez Baeza estuvo, pese a sus esfuerzos por alejarse de la emoción, teñida por la circunstancia de su inminente retirada de la dirección de ARCO. Recuerdos de veinte años de trabajo, de dificultades y de logros extraordinarios se agolpaban en su voz. Aseguró encontrarse en «un momento muy feliz» al haber cumplido con una misión «difícil y complicada», con un trabajo que fue, «en ocasiones, una carga muy pesada» y «por qué no decirlo, denostado». Su formación fuera de España le permitió señalar los defectos de nuestra sociedad que interfirieron en su trabajo, pese a «amar a mi país con todas mis fuerzas». El principal, «una excesiva religiosidad que despreciaba el lucro, el comercio». Desde esta perspectiva, sus palabras se convirtieron en «una defensa» de las ideas y las realizaciones de ARCO desde que IFEMA, en 1986, le confiara su dirección.

Su primera aspiración fue, *malgré tout*, reconocer el papel y la función de las galerías de arte, aunque en aquel momento las españolas fueran «pequeñas, poco relevantes y sin gran trascendencia». El papel de las galerías y la función del mercado del arte, sus primeras aspiraciones, recibieron las críticas constantes de mucha gente. Pero se recuerdan más aquellas que más duelen: «recuerdo las de Saura (gran artista, admirado artista), terribles año tras año, en torno al mercado».

Su visión global de las carencias de la sociedad española en cuanto al mundo del arte evidenciaba la desconexión entre los galeristas y las «entidades públicas y privadas» que podían crear «un patrimonio artístico». Idea que se había corroborado en un estudio sociológico realizado con la colaboración de «un buen amigo mío, el profesor Ibáñez». Una encuesta cualitativa que trataba de «detectar las carencias del momento español». Nada de improvisaciones. La primera carencia detectada fue la ausencia de un patrimonio en arte contemporáneo. Por tanto «el proyecto de ARCO se fundamentó en promover la creación de un patrimonio artístico».

El proyecto que presentó se fundamentaba en un estudio realizado «con la colaboración de un gran sociólogo amigo mío», el profesor Ibáñez, a través de una encuesta cualitativa que trataba de detectar las carencias del momento artístico español. Una de ellas, obviamente, era la del patrimonio. Por tanto el proyecto ARCO había de fundamentarse en promover la creación de un patrimonio artístico contemporáneo, razón por la que «la Fundación Arco tenía que adquirir obra». Y fundamentalmente de artistas extranjeros.

La formación en los distintos campos que afectan a la exhibición, conocimiento y disfrute del arte también era muy precaria. Faltaban los centros necesarios para realizar esa función formativa. La vinculación de las principales instituciones a la Feria, desde las Comunidades Autónomas hasta los Ayuntamientos y Fundaciones, estimularía de forma indirecta iniciativas que culminarían en la creación de numerosos museos y centros de arte. Rosina Gómez Baeza valoró como primordial la función educativa de los museos en la progresiva formación de un patrimonio artístico.

La formación de una hasta el momento inexistente base de datos fiable creada mediante la catalogación de la producción de los artistas y utilizando las nuevas tecnologías se abordó con creación de ARCO DATA, un trabajo enciclopédico que, hasta 1993, dirigió el crítico y profesor Francisco Calvo Serraller. Las nuevas tecnologías se incorporaron muy pronto, «primero con un sistema que se llamaba IBERTEX y posteriormente con Internet». La información, la capacidad de transmitirla y de recibirla, siempre fue su preocupación, «por eso traté de convertir ARCO en una feria mediática, porque la capacidad de las revistas y de la prensa diaria en la divulgación es importantísima». Lo consiguió hasta tal punto que la memoria del 25 aniversario de ARCO se teje con las informaciones, no siempre favorables, que fueron apareciendo en los medios de comunicación.

Siempre el futuro

Buscar el protagonismo de los especialistas en arte, reconocer y valorar su trabajo fue otra de las funciones de ARCO. Por esa razón, cuando se crea la Fundación ARCO, «no fui yo, por supuesto, quien adquirió obra», sino, entre otros, Eric Devlin, María Corral, Dan Cameron o Gloria Moure. Una de las funciones de la colección fue («y yo trabajo en una institución oficial») evitar que los políticos entraran en esas cuestiones. En el mismo orden valoró las aportaciones de los comisarios de exposiciones. «El proyecto, en suma, trataba de trasladar la idea de que España, en cuanto al arte contemporáneo, estaba por hacer. Y que la democracia ofrecía unas oportunidades extraordinarias». Recuerda cuando el ministro de cultura francés, Jack Lang, visitó la Feria en compañía de su homónimo español Jorge Semprún, y que al ministro le acompañaban especialistas de su ministerio para «hablarnos de la distribución del objeto artístico en Francia, es decir, cómo preveían dar acceso a la obra de arte en distintos puntos de la geografía francesa». Sin embargo, entre los «fondos regionales» y los «fondos nacionales» franceses, Rosina Gómez Baeza, parece decantarse por las fórmulas alemanas, «porque las francesas adolecen de centralismo, están dictadas desde la capitalidad». Quizás por eso en España, el Estado

de las Autonomías «ha hecho posible la brillantez del momento actual». Rosina parecía haberse olvidado de despedidas y hablaba con contundencia y determinación: «Repito, brillantez. Y no porque muchos de nuestros edificios sean extraordinarios, no porque las personas responsables sean, sobre todo, entregadas en cuerpo y alma a su función, sino porque el potencial del momento actual es brillante». El futuro se presenta extraordinario y «como a mí me gusta hablar del futuro (y como está aquí el Ministerio de Cultura se lo vamos a decir), lo que deben hacer el Ministerio y las Autonomías es apoyar decididamente a los centros y museos y obligarnos todos a hacer análisis de aquello que no funciona, de aquello que no hacemos».

Rápidamente cayó en la cuenta de algo que no hacemos: «Siempre estamos hablando de Taschen, de la editora Taschen. España no tiene una Taschen (que es una iniciativa comercial, absolutamente) pero los artistas se matan por estar incluidos en uno de sus inventarios. Nosotros no hemos hecho ninguno».

Como presidenta del recientemente creado Instituto de Arte Contemporáneo ya se está preguntando qué hacer: «a lo mejor, si somos inteligentes, por lo menos denunciemos algunas carencias. Alguien habló aquí del modélico modo en el que se eligió al director (de MARCO), mediante concurso. Pues vamos a estudiar esos concursos y proponerlos. Que nadie se asuste porque la gente hable. Todos tenemos la obligación de exponer nuestras ideas y con eso nuestra sociedad se va a enriquecer». Quizás en su nuevo cometido también le motiva saber, «que nadie da un duro por nosotros».

Concluyó Rosina Gómez Baeza mostrando algunas fotografías de los nuevos museos y centros de arte creados en la democracia. El orgullo de pertenecer al grupo de personas que los hizo posibles se reflejaba en su cara y excusaba otros argumentos. Entre ellos: IVAM, Fundación Pilar i Joan Miró, CGAC, MCNARS, Santa Mónica y MACBA.

Antonio Franco: «Vostell nos dejó un legado, una vocación y una capacidad de resistir».

A partir de nada

«Les pido un esfuerzo para que intenten viajar conmigo a la Extremadura de los años ochenta». Éstas fueron las primeras palabras del director de MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo). El esfuerzo fue mínimo pues, con minuciosidad, fue narrando las múltiples carencias que en el ámbito del arte y particularmente del arte contemporáneo tenía la región extremeña en los primeros años de la democracia: «No había centros de formación es-

pecializada (no los hubo nunca), más que una histórica Escuela de Artes y Oficios, que se inauguró a principios de siglo, pero que no ofrecía, en los ochenta, una enseñanza homologable; no había ninguna galería ni el más mínimo atisbo de mercado o afición por el coleccionismo de arte. No había discurso crítico (ni siquiera sobre lo que se hacía, que eran generalmente, digamos, sucedáneos de todo tipo), y no había acompañamiento ninguno de la prensa que debatiese la falta de expectativas del entorno». Este devastado paisaje artístico y cultural, obligaba a salir en distintas direcciones (Madrid, Granada, Salamanca) a quienes deseaban adquirir conocimientos universitarios, lo que daba como resultado «una pérdida de capital humano importante».

Franco recuerda como un hito de la salida del túnel la primera presencia de Extremadura en ARCO, en 1990. El *stand* que presentó la comunidad autónoma estaba constituido por «una fotografía mural de una instalación realizada por Vostell en el Museo de Malpartida y unos carteles editados para la ocasión». La escasa representación dio, sin embargo, sus frutos. Comenzó a hablarse de algunas propuestas museísticas. La Feria era un espejo en el que «los ultraperiféricos debían mirarse» y tenía «un efecto estimulante». Hasta ese momento, con excepción del Museo Vostell de Malpartida, la situación era la descrita en el primer párrafo.

En los años cincuenta Wolf Vostell [Leverkusen, 1932-Berlín, 1998], fundador del movimiento Fluxus, se enamora de una extremeña con la que termina casándose, por lo que realiza reiteradas visitas a la región. En 1976 inaugura en precario un museo con obras propias y de otros artistas de su grupo en la zona protegida de Los Barruecos, en lo que había sido un antiguo lavadero de lana de oveja. Catorce años más tarde tendría lugar la inauguración oficial. Este largo período «pone en evidencia las dificultades que tenía que salvar en Extremadura cualquier proyecto de esta naturaleza». Sin embargo, «para los que vivíamos en su entorno la experiencia de Vostell nos dejó un legado: una vocación y una capacidad de resistir. El museo de Badajoz [se refiere al MEIAC], proyecto que él conoció porque éramos muy amigos, se inauguró en mayo de 1995. Es decir, para hacer un pequeño museo se tardaron 14 ó 15 años, para hacer el museo de Badajoz, cuatro o cinco».

Superar la marginalidad

Una particularidad vincula a los dos museos: ambos se ubican en arquitecturas reutilizadas. El Museo Vostell Malpartida en un antiguo lavadero de lanas, el MEIAC en lo que había sido prisión preventiva y correccional durante la posguerra. Ninguna de las dos arquitecturas se

ajusta a un programa museológico. «Malpartida se justifica como elección del artista, pero en el caso del MEIAC fue la circunstancia (políticamente argumentable y socialmente entendible) del cambio de uso lo determinante. De esta manera careció de un programa museológico que «sujetase los caprichos del arquitecto a unas necesidades reales de la institución, lo que nos ha dejado unas secuelas importantes». Su creación se justifica por argumentos que no «tienen nada que ver con la arquitectura. Necesitábamos una institución que nos hiciera superar nuestra situación de marginalidad, de falta de patrimonio, incluso de obra de pintores extremeños. Necesitábamos un espacio que nos permitiera integrarnos de manera normalizada con instituciones que estaban apareciendo en otras comunidades del Estado».

La identidad de la institución en una ciudad pequeña y sin excesivo movimiento turístico hubo que buscarla en su situación fronteriza con Portugal, «en una relación cotidiana y muy cercana con la otra parte de la raya. No tanto con Lisboa, sino con el entorno alentejano, que adolece de las mismas carencias». En el marco de la Comunidad Europea, este argumento de cambiar de sentido la frontera adquirió peso hasta convertirse en «una hipótesis de trabajo».

La dimensión iberoamericana de Extremadura es un importante componente de su identidad. «Con la creación del museo teníamos la posibilidad de replantear en términos completamente distintos y distantes de la conquista esa relación». El cambio de relaciones con su vecino inmediato y una nueva relación con Iberoamérica fueron los argumentos fundacionales del museo, «sobre los que organizó su programa de actividades y de los que ha vivido hasta hoy».

A esta labor de búsqueda de un territorio propio, de una identidad para el museo, le otorga Antonio Franco mucha importancia, en primer lugar porque le permite «abandonar la nebulosa de lo clónico», pero también «porque en aquella época no era frecuente atender a estas cosas», y sobre todo, porque en los momentos de crisis «la credibilidad que pueda tener le viene de ahí, de su definición, y de su programa».

Repensarlo todo

Los diez años de vida del museo pueden ser, en su opinión, enjuiciados desde diversos puntos de vista. «Yo creo que el museo está reconocido en el sistema de los museos autonómicos, nos hemos mantenido ahí, pero el futuro plantea retos aún más complejos en un entorno mucho más competitivo». Retos que tienen que ver con «la presión mediática y la falta de interlocución política a largo plazo». Una labor callada y coherente puede estar destinada al fracaso si no consigue visibilidad en los medios. El importante esfuerzo económico que requiere un funcionamiento aceptable de la institución sólo

se justifica políticamente, si obtiene al mismo tiempo, una rentabilidad mediática. Este problema se agudiza en aquellos museos que se dirigen a audiencias muy limitadas. Por otra parte, «después de este tiempo tampoco tenemos en Extremadura un discurso crítico que avale las propuestas del museo, la prensa local no es capaz de distinguir sus actividades de las que se hacen desde otros espacios».

Como tarea de futuro Antonio Franco se enfrenta al replanteamiento de las dos líneas fundacionales de actuación. En cuanto a la relación con Portugal piensa que es necesario «salir de la bilateralidad, puesto que hasta ahora la relación se plantea en términos asimétricos: interés español que no tiene reflejo en Portugal. Eso genera desconfianza. Hay que replantear la relación». La globalización de la cultura, y particularmente del arte, ha producido un reconocimiento a escala mundial del arte iberoamericano, como en general de todo arte emergente. Las fronteras culturales desaparecen. «Hay que repensarlo».

«En el fondo tenemos un diseño muy tradicional». Cambiarlo implica «afrentar el reto de las nuevas tecnologías», para lo que ya existen ideas: realizar una propuesta dentro del arte digital y acompañarla de una reflexión sobre el museo. Al mismo tiempo, los 25.000 m² de jardines que lo rodean obligan a pensar en su integración: «la idea es mejorar una arquitectura que quedó trabada».

Finaliza su intervención con la proyección de diapositivas: desde un mapa cultural de Ernesto Giménez Caballero, en el que no aparece Extremadura; pasando por el Cadillac emparedado de Vostell, hasta el mapa de los museos del Guggenheim, en el que ya aparece Badajoz. «Desafiamos nuestra propia memoria», concluye al mostrar una foto de la antigua cárcel en obras.

Daniel Giralt-Miracle: «Ya somos mayores, ahora nos toca tener opinión, criterio propio».

Los políticos no fueron decisivos

El discurso de Daniel Giralt-Miracle fue decididamente optimista. El primero decididamente optimista, no digo de este encuentro vigués, sino de todo el ciclo que recogen estas crónicas. Y se agradece. Finalmente, en uno, el espíritu del 98 parecía no sobrevivir más allá de lo razonable. Una memoria lúcida que desde el principio, avisó, iba a remontarse más atrás de los años ochenta.

Para comenzar, el hecho de que nuestros centros de arte (no todos, claro) ocuparan el lugar de antiguas cárceles y correccionales le pareció un símbolo de «lo que ha sucedido en este proceso de la dictadura a la democracia». El MACBA, señaló, ocupa una parte de la

Casa de Caridad, que era «donde vivían los locos, es decir, los más cuerdos que pudiéramos tener en nuestra sociedad».

En el viaje había hecho recuento de los años de su vida transcurridos en democracia o bajo la dictadura. Gana Franco por uno, afirmó, para ser interpelado desde el público: ¡Por ahora! Un recuento que es, piensa, fundamental para todos porque «el arte, los museos y sus derivados proceden de las posibilidades de realización de la cultura en un marco de libertad». Su padre, un hombre vinculado al diseño, le hablaba «eufórico de su actividad cultural en tiempos de la República», era la gente que podríamos tener como ejemplo, «la gente de la Residencia de Estudiantes», pero cuando llega la dictadura «aquel fermento de creación y pensamiento desaparece, se nos mutila y cuesta muchos años recuperar el compás de la creatividad».

La Constitución de 1978 devuelve a España aquella posibilidad. En este punto, Giralt-Miracle quiere reivindicar el papel de la sociedad civil, rebajar el protagonismo absoluto que se otorgan los políticos y valorar en el proceso de cambio la influencia de «la gente de la cultura, la gente de las artes y sus derivados, de la universidad, y de los centros de arte», que han sido «decisivos en la democratización, la modernización, en la cultura y la internacionalización de España». Los políticos, en su opinión, han apoyado pero, «no han sido decisivos». Y quiso demostrarlo jugando con dos imágenes de España. La primera sería la que refleja una exposición [celebrada en Madrid entre 6-10-2005 y 20-1-2006] sobre los orígenes de la implantación del teléfono en España: los años cuarenta y cincuenta. Un país «pobre, en blanco y negro, triste y muy limitado. La segunda, las imágenes de los nuevos museos y centros de arte actuales. El cambio «es brutal», España ha logrado la normalización de la «dislexia o la esquizofrenia de nuestro arte». Pero en los años cincuenta nuestro arte y nuestros artistas «estaban en el mundo: Picasso, Miró, Dalí, González, Gris, Vicente, Chillida, Fernández... estaban en los museos del mundo y en las exposiciones del mundo». Eran nuestros museos, nuestras colecciones patrimoniales los que «no reflejaban este potencial nacional y los que no servían de puente de intercambio con los artistas extranjeros homologables». Esto demuestra, en su opinión, que la cultura española siempre estuvo viva y que fue «el dogal de la dictadura lo que no permitía su desarrollo».

La rápida sucesión de acontecimientos que tuvo lugar después de la muerte de Franco en 1975 vendría a corroborarlo: «en el 76 acudimos a la Bienal de Venecia, con las exposiciones organizadas por Tomás Llorens, por allí paseaban Carrillo y los de la Democracia Cristiana, y Tàpies y Chillida como catalizadores del esfuerzo por arrumbar la dictadura». En el 81 regresa el *Guernica* a España, un cuadro que había pagado la República, «por una voluntad política que expresaba nuestra manera de ser y no la que nos habían impuesto». El juego in-

terior/exterior llevado a cabo en la etapa de González Robles iba concluyendo. La presencia en Kasell o Alejandría ya no respondían a él y nuestros artistas comenzaban a aparecer por las más importantes ciudades del mundo. Este período de efervescencia tiene su reflejo en las nuevas revistas de arte que van apareciendo, «desde la modesta *Batik*, de 1979, hasta *Lápiz*, en 1982, que ya es una revista normalizadora. «Todas estas, para mí, son actividades que vienen de las gentes del arte y no de una política administrativa».

Ya tenemos bastante

La apertura de los primeros museos, el hecho de que «los periódicos de la democracia» abandonen el gacetillerismo y comiencen a informar y opinar sobre arte, la creación de los departamentos de Historia del Arte en las universidades son etapas de un proceso normalizador, guiado por las gentes del arte. Giralt-Miracle piensa que lo único que, en la actualidad, nos separa de otros países europeos es la carencia de una potente «teórica» sobre arte... «pero caminamos hacia ahí».

Frente a quienes opinan que el proceso de globalización y las autonomías perjudican a la cultura, piensa que ambos «son geniales». Razones: la globalización obliga a reflexionar sobre la propia identidad a cada región, a cada museo. Y las autonomías, por su propia supervivencia, se ven obligadas a mirar al exterior, «son tremendamente internacionales, aunque quizás no tanto estatistas». Desde el «Reina» hasta el MUSAC están aportando una reflexión sobre nuestra especificidad local e internacional para entender el arte».

Pero ha llegado el momento de serenarse. «Esta fiebre alocada de que cada ciudad y cada pueblo tengan su museo de arte contemporáneo, hemos de racionalizarla». De su etapa como director de Artes Plásticas de la Generalitat de Catalunya recuerda, entre divertido y asombrado, las visitas de alcaldes, fundaciones y viudas de artistas, «todos ellos pidiendo un museo». Hay que serenarse. Y para ello encuentra los medios en las nuevas generaciones de comisarios y creadores de exposiciones, «quienes junto a los artistas han ido madurando un pensamiento artístico». Pensamiento que debe trasladarse a la sociedad para que entienda el arte «como una forma intelectual de expresarnos de tanto o más calado que la reflexión filosófica». Una cuestión que nunca han transmitido «ni las escuelas ni los museos, hasta ahora».

Faltaba el elogio para los galeristas, que «son como una comunidad de base (ustedes perdonarán la expresión) que facilita el acercamiento entre los artistas y la cultura de los museos, algo más catedrático». Juana Mordó y René Metrás, «gentes que he conocido muy de cerca, jugaron un papel fundamental cuando no había subvenciones,

cuando no había administraciones, cuando no había una política tan articulada como en estos momentos».

Agua milagrosa

Los museos, «física e intelectualmente han jugado un papel catalizador y vitalizador extraordinario». Junto a su cometido artístico han ayudado en la configuración de las ciudades, en la revitalización de barrios enteros. En este punto cita, naturalmente, al MACBA que «unido a la preciosa caja de Richard Mayer, ha jugado un papel configurador de una zona de Barcelona a la que luego «han ido a parar universidades, nuevas galerías, todo un fermento de cultura artística». Los museos han sido centros irradiantes de cultura civil «a través de lo que el arte es y puede representar».

Pero ya estamos en otro ciclo. Ya existen bastante museos, bastantes políticas de exposiciones... «hemos hecho cosas mal y cosas muy bien». De esta mayoría de edad, Giralt-Miracle deduce nuevas obligaciones: «ahora nos corresponde tener opinión, criterio propio».

Reconoce haber sido de los que criticaron ARCO como una feria excesivamente comercial. Hoy, veinticinco años más tarde, piensa que «es una realidad que ha ido mucho más allá de una feria comercial, que ha propiciado un debate internacional, creado una colección y numerosas publicaciones». En definitiva, «ha sido agua milagrosa en este páramo que era hace veinticinco años nuestro país». La mitad de los 10.000 museos existentes en España se han abierto en el último cuarto de siglo, esto demuestra «lo que puede la libertad, lo que puede la paz en libertad». Un lugar digno para seguir dando la batalla.

El parto de los montes

Finalizó Giralt-Miracle cumpliendo la petición de Gloria Picazo en su presentación, «dando unas pinceladas sobre la gestación y la realización del MACBA». Un recorrido realista por la historia precedente del arte contemporáneo en Catalunya y los notables logros de un museo de problemática gestación. Una historia de la que no siempre le gusta hablar «por lo bueno y lo malo que me ha dado».

El panorama barcelonés del siglo xx, hasta los años finales de la dictadura de Franco, fue un «quiero y no puedo». Algo lamentable, «pero fue así». Comenzó su recorrido por el grupo de Els Quatre Gats, «que lanzaron una andanada progresista mirando a París, pero se quedaron en una tertulia de café y mucha cerveza». Luego la aventura como galerista de Rafael Dalmau que, pese a exponer en Barcelona a las vanguardias (Arp, Braque, Mondrian, Gris, Gleizes, Metzlin-

ger, Delaunay, Duchamp, Picabia, Leger, Matisse o Barradas, entre otros) y de ser el descubridor de Dalí y Miró, murió en la ruina. De aquel momento surgen importantes publicaciones como *Arc Voltaic*, *Proa*, *Elipse* o *Art en Lleida* o agrupaciones de artistas como ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas) y GATPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), pero todo se quedó en un apunte de a dónde podíamos haber llegado. La Guerra Civil y el posterior imperio de un «arte escurialense» arrumbaría con todo.

En la inmediata posguerra comienza un movimiento de resistencia civil minoritario que se manifestaba en los lugares más diversos. Por ejemplo los clubes. Por ejemplo las embajadas culturales extranjeras como el Instituto Francés. O los salones de Octubre y Mayo. En el Club 49, un local con música de jazz en el que se respiraba un cierto ambiente de libertad. Para Giralt-Miracle «aquél fue un momento interesante de resistencia porque comienzan a aparecer grupos de artistas como Sílex, Cero Figura, el Círculo de Cogull (en Lleida), y nacen Dau al Set y El Paso. Sobre Dau al Set, grupo histórico y artísticamente central al arte español, Giralt-Miracle destacó su carácter clandestino (en el sentido de desconectado de la sociedad, lo que hoy llamaríamos *Underground*), «pues la revista la imprimía el propio Tarrast en su casa con una “Minerva”». Eran concluyó, «un grupo de resistentes que venían de antes de la guerra y que seguían pujando». Un grupo formado no sólo por artistas pues junto a Tàpies, Tarrast o Cuixart estaban el filósofo Arnau Puig, el poeta Eduardo Cirlot o el sociólogo del arte Cirici.

Incluso la fundación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona [1960-1963], impulsada por personajes como Gómis, Foix, Rodríguez Aguilera o Sert, bajo la cúpula del cine Coliseum, con ser una iniciativa importante que dio a conocer artistas como Millares, Saura, Alfaro, Ángel Ferrán, Tàpies, Sempere o extranjeros como Hartung, se desvanece al carecer del apoyo social e institucional necesario.

En la misma época se crea el museo de la Fundación Savartés, posteriormente Museo Picasso de Barcelona. «Un alcalde franquista, pero no tonto, entiende que si Savartés regala su colección se le puede ceder un palacio gótico, aunque no se pudiera emplear el nombre de Picasso». Joan Miró parece tenerlo más claro, su legado se llama Fundación Miró [1975], pero para él valía más el subtítulo: Centro de Estudios de Arte Contemporáneo. No quería un mausoleo.

A partir de 1975 comienza el proceso normalizador. Comienzan a emerger las fundaciones de las Cajas de Ahorro, las galerías Gaspar y René Metrás (con sus publicaciones) hacen habituales a las vanguardias. Se inaugura la Fundación Tàpies.

Para llegar a generar una necesidad colectiva de la existencia del MACBA, una necesidad social, política e institucional, tuvieron sin

embargo que suceder variadas cosas. En el origen de todas Giralt situó la inauguración en 1969 del Centro de Arte Georges Pompidou, en París. «Aquello fue una perturbación brutal, un cambio de paradigma, la aparición de la máquina museo». Y produjo un efecto dominó. Todos necesitaban de pronto un arquitecto estrella: Stirling, Foster, Isozaki, Renzo Piano, Botta... esa fiebre llega a España y comienza, a partir de 1984, la década prodigiosa: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centro Atlántico de Arte Moderno de Gran Canaria, Guggenheim (1990), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo... etcétera. En Barcelona, en el origen de esta última escalada de realizaciones, hubo dos experiencias previas en opinión de Giralt-Miracle muy importantes y dinamizadoras del proceso que llevaría en 1995 a la inauguración del MACBA: Metronom y Espai Poble Nou. Finalmente se inaugura el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. «Yo lo vendí como un modelo administrativo producto de la democracia. Decía: nos vamos a entender la Generalitat, el Ayuntamiento y los ricos progres y pijos proclives a entender la cosa». Aquello que vendía como un prodigio «fue el parto de los montes».

Cumplido el trámite de hablar del MACBA, Giralt-Miracle regresó a la línea argumental en la que quería concluir.

Una vez aclarado que ha conocido políticos de buena fe «y otros políticos», aseguro: «Tenemos suficiente base para decirles a los políticos, tú aquí y yo allí. Y que nos echen si nos tienen que echar». A modo de soflama no exenta de cierta ironía añadió: «Ha llegado este momento, colegas». Hubiera sido un buen final para su intervención, pero la formalidad que él busca para la tan anhelada teoría artística quizás le empujó a regresar por un instante a la *autoritas*, a Rudy Fuss (director del museo Sterling y de la Documenta de Kasell). De él leyó, a modo de colofón, esta frase: «Hay una generación de críticos que parecen saberlo todo sobre el valor y no valor de las cosas. Yo siempre he considerado la ausencia de duda como un signo de burocracia, siempre he creído que el punto de encuentro con el arte vivo ha de ser una aventura. Y el día que el arte deje de ser una aventura nosotros no podremos ser creativos y la sociedad no podrá enriquecerse de nuestra aportación».

Gloria Moure: «Es el criterio de las personas el que determina el carácter de una institución».

Gloria Moure comenzó su carrera profesional como conservadora independiente para, a partir de 1989 dirigir instituciones como la Fundació Espai Poble Nou o el Centro Galego de Arte Contemporánea.

nea (CGAC). Ahora se encuentra en la situación inicial, desligada de cualquier institución. Quizás por eso su intervención fue la más teórica de la jornada y centrada en las características que deben definir a un centro de arte contemporáneo. Quizás por eso y por su convicción de que «no es la institución la que hace al crítico ni al director, sino que es el criterio de la persona el que determina el carácter de la institución».

La quiebra de los racionalismos

El proceso de desplazamiento de la obra de arte del principio de representación que se hace explícito mediado el siglo XIX y su conversión en «receptáculo de múltiples metáforas» fue su primera referencia histórica. El proceso que, en su opinión, afectó a otras disciplinas «fueran humanísticas o científicas», se vio acompañado por un racionalismo a ultranza de signo progresista o autoritario. Esta «cosificación de la obra de arte» nació impregnada de una finalidad propagandista y apoyada en el convencimiento de la existencia de una realidad que se probaba en los hechos y que era, por tanto, independiente «del lenguaje y de sus configuraciones». En este proceso histórico encuentra Gloria Moure las causas de «la alteridad, el aislamiento de la obra de arte respecto a cualquier entorno», y de la concentración obsesiva de los creadores en «las leyes propias e internas que la definían». Un siglo más tarde, en la década de los años sesenta del siglo XX, aun cuando la reducción de la obra de arte a sí misma aún no se discute, comienza la quiebra de los racionalismos, especialmente la antigua seguridad (progresista) en que una causalidad sucesiva (concatenada, dijo Moure) conducía irremediablemente a un lugar predeterminado. Desparece la certeza, fracasa el enfoque parcial de las cuestiones, y el lenguaje vuelve a validar la realidad. En este nuevo contexto el arte «que ya era más un hacer que un representar» pasa a convertirse en «una interacción: la idea de paisaje global en el que la información y la materia apenas están separadas supera a aquella de la obra autosuficiente y alienada». Por otra parte la actitud antidiscursiva, «que ya habían reconocido las vanguardias, pasa a ser la única fuente de la poética creativa, al tiempo que el concepto de diferencia y diversidad derrota al idealismo homogeneizante». Este cambio de paradigma en el mundo de la cultura contrasta para Gloria Moure con el contexto sociocultural en el que se ha producido, «empobrecido éticamente porque cuestiona vivir en auténtica libertad y en el que la experiencia individual es denigrada a diario por la falsedad de la realidad figurada en los medios de comunicación a través de un único rasero». Y esta contradicción marca el lugar desde el que habrá de pensarse el futuro artístico y cultural, y dentro de él, las

características y funciones de los museos y centros de arte. Las características las enumeró a renglón seguido: «Han de ser flexibles en sus dimensiones físicas, capaces instrumentalmente, conectados interdisciplinariamente y extraordinariamente ágiles en su estrategia de actividades». Estas características generales que «no admiten enfoques intermedios», estarían sólo sujetas al matiz que surge de la especificidad cultural del lugar donde esté enclavado el centro. Una vez determinado el contexto en el que se desarrolla la vida de los centros de arte contemporáneo, Gloria Moure, se extendió en el contenido o significado de sus características:

Interdisciplinaridad: «no ver la cultura como algo parcializado, que las actividades tengan un peso igual a la actividad expositiva, que no sean paralelas sino complementarias, incluso antagónicas. Es una forma de crear debate».

Temporalidad: «es importante centrar la actividad del centro de un modo temporal. ¿Cuál es el período [histórico] que debe abarcar la actividad de un centro? Lo importante será comenzar en una época que conecte con las inquietudes de la actualidad. No se trata de una fecha o una conmemoración. La inflexión vivida por la actividad artística y cultural en los años sesenta (la revisión de las vanguardias), le parece un referente válido. Olvidar la historia es un grave error, pues antes que inamovible se trata de algo en constante transformación que depende, «como la vida», de su interpretación y ésta sólo puede producirse desde el presente. En ocasiones esa interpretación nos facilita la comprensión de nuestra realidad. Como ejemplos de esta manera de actuar hablé de dos exposiciones propias: la de la obra escultórica de Medardo Rosso («imprescindible para comprender la escultura contemporánea y su inserción en el espacio») y otra que mostraba a Paul Klee relacionándolo con Goya. La idea de contemporaneidad es una actitud y un compromiso, concluyó.

Investigación. Enfrentada a la idea de itinerancia de las grandes exposiciones, algo que tiene más que ver con la amortización de los costes que con la pertinencia cultural, Gloria Moure aboga por la actividad investigadora de los centros de arte contemporáneo. Una actividad que permita descubrir artistas, como en el caso del CGAC ocurrió con Ana Mendieta, pero sobre todo ideas que generen debate.

Dibujar un perfil. El que no proyecta sombra es un fantasma, no existe. Esta convicción apoya la necesidad de que los centros de arte contemporáneo tengan un perfil, una personalidad, bien dibujados. Qué aporta, a quién se dirige y dónde está situado, serían las preguntas básicas, las líneas maestras que permitan crearlo.

Localización. Estudiar la cultura del lugar donde se enclava el centro de arte no es ningún provincianismo. Todo lo contrario. Estas afirmaciones fueron corroboradas con ejemplos: «En Espai Poblenu

todos los artistas que expusieron eran internacionales. ¿Por qué? Porque en 1989 Barcelona vivía una absoluta desconexión con el exterior. Tampoco tuve una voluntad de descubrimiento, todos eran artistas referenciales: Neumann, Kounellis, Graham... se trataba de acercarlos a una ciudad que crecía mediante la creación de piezas pensadas para ella. John Cage realizó una pieza magnífica sobre la desobediencia civil, algo que entroncaba con el pasado anarquista, industrial, del barrio». El mismo afán de conexión con el lugar tuvo la exposición de Anselmo realizada en el CGAC, una obra que se imbricaba en el pasado lítico de Galicia y particularmente de Santiago de Compostela. Esta cercanía de las exposiciones a la memoria del lugar produce que los espectadores se reconozcan en ellas, y «éste es uno de los mayores logros posibles».

Por una política cultural de Estado

Los centros de arte deben ofrecer una visión amplia e interconectada del proceso cultural que se está viviendo «a través de la producción propia inserta en el contexto». Esta manera de trabajar «crea fermento». Para Moure lo importante es crear futuro, profesionales, artistas... y no tanto incrementar el número de visitantes. Se mostró crítica con la idea de avanzar a toda costa: «Yo creo que no. Hay que criticar y analizar muy bien lo que se hace. Somos mayores, tenemos un país que lleva muchos años de democracia, ya no podemos equivocarnos tanto». Y para intentarlo propone, de nuevo, mirar a la historia: «Tenemos un Museo del Prado magnífico, con una colección alucinante que es una colección de Estado. Y me pregunto, ¿por qué no piensan los políticos en ese ejemplo cuando hablan de museos de arte contemporáneo? ¿Por qué no piensan que están haciendo futuro, historia? ¿Por qué no piensan que la cultura es importante?»

Al hilo de sus palabras recordó una cena con Pasqual Maragall antes de que fuera nombrado presidente de la Generalitat. En ella hablaban de estas cuestiones y Maragall se mostraba de acuerdo hasta el punto que puso como ejemplo de la importancia de la política cultural las restricciones impuestas por los aliados a Alemania tras su derrota en la II Guerra Mundial: «les prohibieron tener ejército sí, pero también Ministerio de Cultura». Lo que pone de manifiesto el poder de la política cultural. Moure se mostró sorprendida (sin más explicaciones) de su actitud posterior al ser presidente. Pero la anécdota era eso, sólo una anécdota. Moure continuó machacando el clavo. «Por qué si tenemos esa tradición (francesa) del Estado como protector de la cultura, que tiene sus elementos muy nefastos, no la continuamos». Elementos nefastos que, quizás, no llegan a producir los problemas que está viviendo el MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York) en el que «se

están vendiendo grandes piezas de su colección, no para renovarse, sino grandes piezas. Si un museo vende las obras de arte, ¿qué es un museo?. Viendo estos desastres uno comienza a pensar que los modelos de Estado no son tan peligrosos».

Los políticos, piensa, «tienen una responsabilidad enorme». Responsabilidad que no pasa por «abrir ochocientos mil museos», sino por dotar a los necesarios, conocer las posibilidades y llevarlas a cabo». Como a los artistas y profesionales de la cultura, Moure también exige de los políticos «criterio y capacidad de riesgo, que para eso están». Criterio y riesgo que llevarían aparejado el abandono de «la idea de consenso».

Quizás para predicar con el ejemplo, concluyó con dos ideas transparentes: «Estoy completamente en contra del efecto Guggenheim, que es nefasto y que no sirve para nada. Vamos a tener que dividirnos en dos: los que hacen espectáculo y los que trabajan con la cultura». Es más, «hay que empezar a dividirse». Por otra parte, considera que la «cultura es minoritaria y lo será siempre». Queda la lucha por tratar de acercarnos a, «como decía Octavio Paz», una «minoría mayoritaria», pues ya no se trata de una «cuestión de clases sociales, sino de curiosidad, sensibilidad y formación. A más formación, más mayoría».

La televisión, la ausencia de una programación cultural «aceptable en la televisión», fue el último molino al que se enfrentó antes de concluir con una nueva afirmación de su fe: «Creo en los proyectos y los programas personales. Una institución no es nada, sin el compromiso de los artistas y los profesionales de la cultura es un contenedor vacío».

Nuevos museos de arte contemporáneo en España: Del año 2000 a nuestros días

En la segunda mesa redonda tomaron parte directores de los museos creados en el siglo XXI. Fue moderada por Carlota Álvarez Basco, ex directora de MARCO, e intervinieron Yolanda Romero del Centro José Guerrero de Granada, Teresa Velázquez del Museo Patio Herreriano de Valladolid, Javier González de Durana de ARTIUM (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo), y Rafael Doctor del MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León). Las intervenciones muy descriptivas de la realidad de cada cual tomaron color en el coloquio final en el que se pusieron en cuestión temas como los conceptos de público, la función del Ministerio de Cultura, o las actitudes a tomar frente al espectáculo cultural o los medios de comunicación.

Yolanda Romero: «Los museos no son parques temáticos. No tienen la obligación de generar grandes impactos mediáticos. No son ni impulsores del turismo cultural ni regeneradores de los centros históricos de las ciudades».

De las diferencias

Dos características comunes a los museos creados en España desde comienzos del siglo XXI serían, en opinión de Yolanda Romero, estar basados en una colección preexistente, muchas veces referida a un solo artista, y pertenecer a un período en el que el Estado del Bienestar se encuentra en abierto retroceso, aunque la democracia esté más consolidada.

La primera generación de museos de arte contemporáneo habría respondido a la necesidad de «la incorporación de nuestro país a los estándares internacionales y a un deseo de normalizar culturalmente su vida». Proceso que se llevó a cabo, en ocasiones, «de manera poco espontánea y poco reflexiva por la urgencia».

Los nuevos museos responden a una necesidad distinta: «a un proceso de descentralización cultural que aún continúa». De lo que es prueba que «todos los que estamos en esta mesa representamos a instituciones periféricas y a ciudades de tamaño medio». Por otra parte, el impulso para su creación proviene de las administraciones locales. Todas estas peculiaridades de origen marcan sus objetivos que «en general suelen estar más vinculados a la esfera local».

Una cuestión importante: al haber prescindido del «arquitecto estrella», en muchas ocasiones los profesionales han podido «contribuir a la definición de los proyectos» de forma previa al desarrollo del espacio arquitectónico. Esta diferenciación entre museos de una generación y otra, que más parece una definición por oposición, alcanza su cenit con el asunto de las colecciones: «Mientras nosotros [los museos posteriores al 2000] nacemos generalmente ligados a una colección de arte, los anteriores, exceptuando el IVAM, eran contenedores vacíos». Quizás la misma existencia de una colección les permitiera concentrar su atención en las actividades no meramente expositivas, más multidisciplinarias cuestión que, a su vez, favorece el «equilibrio entre lo local y lo internacional».

La voluntad y facilidad de colaboración de los nuevos museos se ve impulsada, en opinión de Yolanda Romero, «por la realidad de una identidad periférica», del mismo modo que la mayor versatilidad y agilidad que las grandes instituciones, puesta en valor por los críticos, se debe a la sencillez de sus equipos.

De las peculiaridades

Como segunda parte de su intervención Romero compartió algunas de las actividades del Centro José Guerrero, dependiente de la Diputación de Granada. Destacó que, pese a su «riqueza turística y monumental, cuestiones que inciden en el desenvolvimiento del museo, Granada no es una ciudad que haya apostado por lo contemporáneo de una forma duradera». Por eso, constituido el museo, tuvo que adaptarse a ser «un espacio heterogéneo». Al contrario de lo que sucede en las grandes ciudades, «nosotros teníamos que cubrir muchos aspectos».

Pese a la importancia de la obra de José Guerrero, «una voz singular en el expresionismo abstracto americano con notable influencia en España en los años de la Transición», no hubiera sido argumento suficiente para poner en marcha un museo monográfico con fondos públicos. «Sabíamos —afirma— que no podíamos dedicarnos al culto de la figura del artista, sino integrarnos en la ciudad». En estas condiciones su trabajo por premisas sencillas «pero esenciales». La consideración del público como un ente plural, constituido por grupos específicos, minoritarios uno a uno, y por tanto, «no reducible a cifras». Esta consideración de la diversidad del público alimenta la amplitud de los programas de actividades, y la concepción del museo «no como un mero productor de exposiciones, sino de actividades muy diversas, sabiendo que algunas de ellas atraerán a un público que nunca pisaría la sala de exposiciones». Volviendo a las premisas afirmó que el programa del museo «no debe estar inspirado en una concepción utilitaria del arte», sea para conseguir réditos mediáticos o como reclamo para el turismo. De otra forma el museo se convertiría en «un parque temático» y las exposiciones «en objeto de consumo rápido». Por el contrario «nuestro plan es desarrollar programas y estructuras a largo plazo, dotadas de estabilidad y de autonomía. Invertir en programas educativos y de investigación que creen un público crítico y no un consumidor».

Convencida de que el trabajo en red «genera grandes beneficios», expuso la estructura de colaboración que el Centro José Guerrero mantiene con ARTIUM y con MARCO, «no sólo para coproducir exposiciones». Teniendo en cuenta que sólo se puede exponer menos del 20% de las colecciones que se almacenan, «hay que conseguir que las colecciones circulen con más facilidad, los nuevos museos tenemos esa obligación».

Como parece ser que la definición de lo que sea, o tenga que ser, un museo en la actualidad es algo inalcanzable, Yolanda Romero quiso dejar claro, al menos, lo que no es un museo: «No somos parques temáticos. No tenemos la obligación de generar grandes impactos mediáticos. No somos impulsores del turismo cultural, ni regene-

radores de los centros históricos de las ciudades». Si el poder se obstina en seguir pidiéndoles tales funciones, concluyó irónica, «que nos adscriban a las Consejerías de Turismo y Urbanismo».

Javier González de Durana. Director de ARTIUM:
«La peculiar relación del País Vasco con el arte contemporáneo sólo se explica desde coordenadas políticas».

La diversidad de los orígenes de los nuevos museos y las diferencias que proceden de este hecho centró la intervención de Javier González de Durana director de ARTIUM (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Para comenzar se refirió a las circunstancias políticas del País Vasco, «tan complejas que hacen necesario interpretar el origen de ARTIUM desde un punto de vista político». La inauguración oficial, el 26 de abril de 2002, ocurrió obviamente en democracia, pero sus orígenes se remontan hasta el «régimen anterior».

Con el fin de que se entiendan cabalmente sus señas de identidad, González de Durana realizó un pequeño resumen de los modos que adoptó la recepción del arte contemporáneo en el País Vasco. «En épocas históricas, mediados del siglo XIX, se crearon en España los primeros museos con fondos que procedían de la Desamortización. En España menos en el País Vasco, pues no sería hasta 1908 cuando se creara el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Y se crea por iniciativa municipal y provincial, en este caso el Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación Provincial de Vizcaya». De la misma manera se crea en la década de 1910 el Museo de San Telmo (San Sebastián) y en la de 1940 el Museo de Bellas Artes de Vitoria. Todos ellos, al proceder de la iniciativa local y regional, tienen características comunes, como incorporar la obra artística de su tiempo y, por tanto, una cierta contemporaneidad. Por otro lado la sociedad civil, a través de asociaciones de artistas o de aficionados, es la que genera e impulsa la necesidad de su existencia. La cercanía al poder político facilitó que la financiación, sin ser espléndida, fuera al menos constante y mantenida en el tiempo, de tal forma que los museos podían «podían hacer frente a los mínimos y algo más».

Frente a estas virtudes de origen, González de Durana señaló los defectos: «una propensión incontenible a reforzar la cultura vasca, lo propio, lo peculiar, la diferencia». Esto ocurrió, señala, «desde 1908 e incluso después de la Guerra Civil».

Joaquín Zuazagoitia era un personaje peculiar, falangista, crítico de arte allá por los años veinte y alcalde de Bilbao. De él partió la inicia-

tiva de dotar al Museo de Bellas Artes de un edificio propio, construido ex profeso. «Quizás, si descontamos el del Museo del Prado [que fue construido para albergar el Museo de Ciencias Naturales] éste sea en España el primer edificio construido para museo de arte».

Este pasado produce que cuando en los años sesenta y setenta comienza la preocupación por el arte en nuestro país, «la situación del País Vasco, fuera comparativamente excelente»: Un Museo de Bellas Artes de Bilbao que adquiriría obra de contemporáneos [Bacon, entre ellos] y hacía exposiciones temporales, el Museo de Bellas Artes de Álava que funcionaba muy bien e incluso disponía de un gabinete pedagógico y un Museo San Telmo, menos brillante pero que ahí estaba.

Paradójicamente esta aceptable situación fue la causa de que la primera generación de Museos de Arte Contemporáneo de los años ochenta no llegara al País Vasco, «aunque sí las noticias de las inauguraciones en otros lugares de España». El proyecto Guggenheim, «que comienza como una conversación en 1991», destapa el afán por conseguir los «niveles de notoriedad que otros tienen» a través de la creación de infraestructuras museísticas. Entre ellas la de ARTIUM. Pero la historia de ARTIUM viene de muy atrás, es diferente a aquellos museos que se crearon sin tener una colección, «siempre Álava es diferente». Su colección se comenzó a constituir en los años 1974-1975, por iniciativa del presidente de la Diputación Foral, un franquista de temperamento rígido que manejó con mano de hierro los sucesos de Vitoria. «Pero amaba el arte contemporáneo, compraba Sauras y Palazuelos con el propósito de que «con el tiempo la colección alumbrara un museo. Este hombre y su equipo dijeron: poco a poco, cuando constituya un patrimonio relevante, digno de mostrarse, haremos el edificio». Así nació ARTIUM con una colección «más que notable».

Rafael Doctor: «Estamos intentando solidificar un proyecto a través de la acción, sin miedo al fracaso, asumiendo que no hay verdades estables».

El MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León) quizás sea la institución que más debates y controversias han suscitado en el corto tiempo que lleva funcionando. Este hecho que otros podrían poner en cuestión es para Rafael Doctor y su equipo un logro, si se tienen en cuenta las peculiares circunstancias de la gestación del museo y el original sistema de desarrollo del proyecto puesto en marcha antes de su existencia física.

Cuando Rafael Doctor fue llamado para las entrevistas del proceso de selección de un responsable, lo que se encontró fue una voluntad

política de llevarlo a cabo y un conjunto de obras de aluvión de las que «el 95% eran desechables, había que arrinconarlas, no se podía hacer un museo con aquello». Les ofreció, sin embargo, una idea que después prendería en el ánimo de los políticos: «Castilla y León ha logrado un gran éxito con las Edades del Hombre, las piezas que componen sus exposiciones están ahí porque entonces [siglos XIII y XIV] apostaron por el arte de su época. Eso mismo deberíamos hacer ahora: apostar por el arte del presente». Esta apuesta, que hoy define la vida del museo, venía impuesta, de alguna manera, por la existencia de otros museos que ya atesoran importantes colecciones de lo que podríamos llamar la vanguardia y sus prolongaciones. Entre otros, y a una hora y media de León, el Museo Patio Herreriano de Valladolid. Por otra parte, con el presupuesto que se anunciaba, «cinco o seis millones de euros que luego se ha visto reducido al 40 o el 35% de esa cifra, difícilmente podríamos comprar ni una tablita pequeña de Juan Gris».

Finalmente la idea fue aceptada y en diciembre de 2002 comenzó el desarrollo del proyecto, «intentando solidificarlo a través de la acción, sin miedo al fracaso, asumiendo que no hay verdades estables». En aquel momento «entendí que el museo no era el espacio. Me sentí de maravilla haciendo un museo que no necesitaba paredes». Hacían proyectos con un presupuesto, compartían con la comunidad cultural sus ideas especialmente a través de ARCO («Rosina siempre nos dio apoyo»), lanzaron un concurso de imagen corporativa al que se presentaron 500 proyectos, realizaron publicaciones y dieron becas para artistas y gestores de la cultura. También fiestas, porque «el espectáculo era algo que queríamos incorporar al proyecto». Participaron corporativamente en la Pasarela Cibeles, produciendo la ropa de un diseñador de Castilla León y realizaron su primera exposición en forma de disco, del grupo Fangoria. «Seis videoclips de artistas que se adaptaron a ese formato». Al mismo tiempo un comité que él dirige adquiriría obra. Una obra que habría de ajustarse temporalmente a los límites que van desde 1992 hasta el presente, y no sólo en el sentido de que su creación haya sido en ese espacio de tiempo, sino que el mundo estético en el que se sustente haya emergido dentro de él. «No tendría sentido comprar un Tàpies de esa época. El mundo estético de Tàpies se fraguó mucho antes».

La cuestión es que cuando en abril de 2005 se abrió al público el edificio diseñado por los arquitectos Mansilla y Tuñón, «al museo ya lo conocía todo el mundo». A partir de entonces comenzó la labor por adaptarse a la ciudad de tal modo «que no nos consideraran unos marcianos que se habían instalado en su centro». La primera actividad fue ofrecer a la población una visita al museo vacío, fue como decirles: el edificio es una obra de arte. Al mismo tiempo los visitantes aportaban su creatividad dibujando sobre cartulinas con materiales muy rudimentarios.

«Aquel montón de dibujos, aquella montaña de papel de más de 10.000 dibujos la consideramos el acta fundacional del museo». Fue decir a los ciudadanos de León, esto sin ustedes no tiene sentido.

Aquí Doctor calmó algo su discurso para disentir de Yolanda Romero: «El público es lo más importante, no tiene ningún sentido hacer un trabajo para la élite. Lo respeto, pero no es mi camino».

La complejidad de la situación social y cultural contemporánea avala, en su opinión, sus afirmaciones, porque, «de la misma manera que no sabemos qué es un museo, tampoco sabemos lo que es espectáculo ni lo que es cultura. Tampoco sabemos lo que es público. Hay muchas acepciones».

Esa cercanía a los ciudadanos determina otra actitud definitoria del MUSAC, su vocación didáctica: «desde mi papel como director explicando constantemente las propuestas, hasta las conferencias y todas las actividades. Queremos que la gente saque sus propias lecturas de nuestros proyectos, trabajamos para que cada persona encuentre el suyo».

Esta estrategia «está funcionando aceptablemente en el contexto que nos da sentido, en una ciudad que no tenía relación con el arte contemporáneo, que no es ciudad de paso y en la que el turismo es mínimo». Aun así en cinco meses de vida han recibido 120.000 visitas.

Coloquio

El coloquio fue lo más animado de la reunión y casi lo más extenso. Las intervenciones se transcriben intentando que su redacción contextualice la polémica, pero evitando las interpelaciones. La primera pregunta se realizó desde el público (sobre la viabilidad del proyecto Ciudad de la Cultura), el resto son interpelaciones y aclaraciones de los ponentes.

Ciudad de la Cultura

En las proximidades de Santiago de Compostela, en el monte Gaiás, se ha construido un complejo de edificios diseñado por el arquitecto norteamericano Peter Eisenman. La finalidad era utilizarlo como Ciudad de la Cultura centralizando en él servicios e instituciones de primera importancia. Siete años después de su comienzo no está claro a qué será dedicado. El resultado de las últimas elecciones, en las que Manuel Fraga Iribarne perdió el poder, complica aún más la situación.

CARLOTA ÁLVAREZ BASSO

Ciudad de la Cultura

El proyecto de La Ciudad de la Cultura genera polémica en sí mismo. Aunque lo proyectado por Peter Eisenman es arquitectónicamente muy hermoso. Tiene una magnitud desmesurada. Con el cambio político las críticas han aumentado. ¿Qué se hace con esa enorme obra civil? [Como los intereses de su intervención iban claramente en otra dirección rápidamente adaptó la respuesta a ellos]... La Ciudad de la Cultura forma parte de un problema bastante generalizado, la inexistencia de un proyecto global de infraestructuras en nuestro país, como el de Francia. Un proyecto que sea capaz de generar hábitos culturales. Nosotros [España] estamos bien situados, pero el desarrollo ha sido una historia de aficionados, no hubo nunca un proyecto político, la asociación de directores de museos, se ha creado frente al desánimo que eso produce, para intentar coordinar una política sobre temas generales que nos afectan. De lo que está hecho hay que intentar sacar el mayor provecho. Deben contar con expertos y con expertos no sólo culturales. A la Ciudad de la Cultura se la puede dotar de sentido común, ya que está.

Sobre las jornadas

La conclusión de estas jornadas es que cada región tiene su historia. Hemos ido «tirandillo». La única esperanza de futuro es que creo mucho en los profesionales. Tenemos un proyecto común. Redes profesionales. Un fermento. Ahora la condición es muy buena. Hace falta liderazgo político. Yo creo que hace falta. Otros países tienen Estados centrales con una voz. Realmente me pareció que el panorama era desolador (en Europa) menos en España. La llorera de los directores de museos franceses y alemanes era total. Estaban sorprendidos de nuestra realidad. Los museos alemanes se están empobreciendo por la disgregación territorial de los fondos y recurren a los privados, al mejor postor.

GLORIA MOURE

Ciudad de la Cultura

Yo era directora del CGAC cuando la Ciudad de la Cultura se estaba gestando. No tanto el proyecto, como la voluntad de un presiden-

te [Manuel Fraga] de tener un mausoleo. Ya me manifesté contra el efecto Guggenheim, éste es otro ejemplo de vaciedad de contenidos y de proyectos. Una tónica que me parece peligrosa en manos de profesionales y eso existe. Si los políticos pueden arriesgarse alegremente y hacerse monumentos, los que estamos intentando construir algo que es nuestra base de vida y nuestros principios, no debemos permitirlo o hemos de criticarlo. No he tocado el tema [se refiere a su intervención del día anterior] pero me parece gravísimo que en esta comunidad en la que por muchos años ha gobernado un mismo partido haya habido un cambio de signo político y estos planteamientos ni siquiera se hagan. No se conocen los contenidos que tendrá, no se sabe el dinero que cuesta. Éstas son cuestiones que un gobierno nuevo debería aclarar. A lo mejor no es un lugar para la cultura. Es un monstruo construido desde la política.

Volviendo al MUSAC

No he entendido el proyecto, los parámetros [del MUSAC]. Entendí que centras [se dirige a Rafael Doctor] la contemporaneidad en lo que ocurre hoy. He sentido que estamos en lados opuestos en los planteamientos, he sentido que no estás de acuerdo con los míos; lo que es sanísimo. Yo he hablado de minorías, no de élite, de que hay que crear fermento; ése es mi criterio. Una exposición no es un documento, es una experiencia; ésa es mi visión de la pedagogía. Tú hablabas de medios, de utilizar a los medios. Las diferencias me harían entender que el MUSAC se mueve cercano al espectáculo y el espectáculo es ambiguo.

YOLANDA ROMERO

Los públicos

Me gustaría señalar que se ha malinterpretado el tema de los públicos. Lo que dije es que el público no es una masa uniforme. Tenemos que saber que trabajamos para minorías que constituyen una mayoría. Creo que no podemos trabajar con la presión de conseguir números de visitas espectaculares. Creo que todos sabemos hacer exposiciones que puedan ser visitadas por cientos de miles de personas, pero también tenemos una responsabilidad con el museo como un lugar para la educación, para el pensamiento y por lo tanto no podemos vivir bajo esa presión. Tú mismo trabajas para públicos diferentes: los interesados en el *net-art* no van a visitar nunca la sala de exposiciones. Hay públicos diferentes.

JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA

Sobre el canon

La colección del Patio Herreriano no es canónica. Yo tengo mis dudas. Los que buscan colecciones no canónicas lo que están planteando es la búsqueda de otro canon. Nosotros [ARTIUM] como museo pretendemos hacer una colección canónica, lo pretendemos porque nos viene dado por la historia, pero no nos parece mal. Creo que los museos se dirigen a su entorno. Lo canónico puede incluir lo heterodoxo y lo marginal. Siempre es una pretensión. Esto tiene que ver también con Gloria Moure cuando hablaba contra la itinerancia, cuando hablaba de la homogeneidad de lo que puedes ver en un lugar u otro. Creo es difícil conseguir la homogeneidad a nada que se esté atento a la vida del entorno y las colecciones temporales que pasan por la vida del museo, si se trata de que dejen una huella. Todo el mundo termina por hacer una colección distinta, aunque el otro museo esté sólo a cien kilómetros. Cuando se habla de homogeneidad, se está pensando en el público que viaja, que éste si es verdaderamente minoritario. El museo cumple su función cuando trata de explicar a la sociedad de su entorno el canon de un período determinado.

GLORIA MOURE

Más sobre el canon

No he dicho que me moleste la itinerancia. ¿Lo he dicho? Pues muy bien, me molesta. Creo que las propuestas deben diferenciarse. No por una cuestión de elitismo. Lo mismo sucede con el canon. ¿Quién lo ha puesto? ¿Quién tiene la verdad en la mano? Si pensamos en un museo español o alemán tendremos que hacerlo de modo diverso. Si voy a exponer en Miami no repetiré lo que hice en Santiago, aunque algún artista sirva de nexo. Eso viene dado por el lugar.

TERESA VELÁZQUEZ

Cuándo he mencionado la colección canónica no me refería al arte contemporáneo. Hablaba de cuando el Reina [MNCARS] estaba comprando Picasso, Miró, Dalí... ¿una colección de arte contemporáneo canónica? Pues no tenemos. A aquel canon me refería.

Sobre las colecciones privadas en museos públicos

En mi opinión, la Colección Arte Contemporáneo [del Museo Patio Herreriano] tiene una personalidad jurídica propia, es una asociación, una colección privada pero con un estatus y una voluntad de función pública que ha tenido siempre, desde su origen y la ciudad de Valladolid es muy afortunada de tener una colección así. Es algo que se contrapone a los contenedores vacíos y sin proyecto. Aquí hay una colección y existimos gracias ella.

CARLOTA ÁLVAREZ BASSO

Cuidado con lo privado

Tienes razón. Ya me gustaría a mí como ex directora del MARCO, que se llama museo y no tenemos colección, haber partido con una colección de ese calibre. Simplemente llamaba la atención sobre lo que está pasando en Alemania por esta casuística de la fragilización de los estatus de los museos que se ponen en manos de colecciones privadas. Algunas tienen vocación pública, pero otras, fundamentalmente económica y venal. Puede llegar a pasar aquí lo que ha pasado en otros museos. Se hace un proyecto sobre la base de una colección privada se revaloriza y puede desaparecer. Simplemente llamaba la atención sobre este hecho.

JAVIER DOCTOR

Sobre los parámetros del MUSAC (Contestación a Gloria Moure)

No te has enterado del proyecto porque no lo he explicado. Creía que era conocido. Se basa en una colección, en las exposiciones y en los proyectos. La colección la hace un comité que parte de entender que hay un movimiento de solidificación a partir del 89 o del 92 en la pintura española y también en Europa. Tanto españoles como de otros países. Esta mañana hablaba Rosina de Taschen. Nuestro primer catálogo de la colección [cinco kilos] lo hemos publicado así, como una ironía sobre la forma que tiene Taschen de enseñar al mundo lo que es el arte contemporáneo. Hemos mezclado mitad de españoles y mitad extranjeros. Son obras desde 1992 a la actualidad. Sabemos que compramos obras que no resistirán un mañana. De he-

cho hay obras que venderíamos ya mismo. Primamos la actualidad. Éstas contradicciones son parte del proyecto. También se da el caso contrario. Cada dos años presentaremos un volumen. Cuando pasen diez años, cinco volúmenes, se cerrará el proyecto museístico de arranque de generación. Un proyecto de su tiempo. Luego se puede plantear continuarla o no.

Los proyectos pueden estar relacionados con las exposiciones o no. La voluntad didáctica es el centro de todo. Desde las becas que agotan parte de nuestro presupuesto, hasta talleres para artistas, jubilados y niños o conferencias y cursos sobre los más variados temas. Trabajamos a favor del espectáculo y lo utilizamos, de hecho nuestra arquitectura ya es espectacular y no lo consideramos negativo de partida. La idea de espectáculo ha cambiado y en el mundo actual pienso que es fundamental jugar a su favor y sacar conclusiones. Vivimos en una época muy rápida. Pero desarrollar lo que hoy es el espectáculo sería larguísimo. Para mí utilizar la palabra «Picasso» o la palabra «vanguardia» es más espectáculo que otras propuestas. ¿Quién tiene la vara de medir? Yo no.

ROSINA GÓMEZ BAEZA

Sobre lo público y lo privado

No quiero hablar de la generación del desarrollo de audiencias en los museos, nosotros [ARCO] hemos organizado debates dirigidos por la responsable del Guggenheim de Nueva York y la verdad me parece un tema básico e interesante. Habría que hablar de todo eso. Pero quería hablar de la titularidad de los museos. Carlota, tú dijiste que realmente deberían ser públicos. Y que tiene que haber una política cultural aplicada a la gestión de los museos. Es una reflexión. Yo creo que no debe haber una política [estatal] que rijan los destinos de los museos sino todo lo contrario; es decir, pongo como ejemplo lo que acaba de ocurrir con el Museo del Prado. Tiene independencia de cualquier signo político que gobierne. El MACBA me parece se está moviendo hacia esa independencia. Lo que debe ocurrir es que los patronatos tengan poder y en ellos los empresarios tienen que tener una participación y una dedicación económica, pero quizás también de asesoramiento en la gestión. La gestión de los museos es complicada porque conlleva conseguir dinero aparte de otros aspectos. Tenemos que buscar el modelo más adecuado para cada caso, pero a mí me parece que el Estado no tendrá la posibilidad de dotar económicamente a los museos y tampoco debe dirigir sus destinos.

CARLOTA ÁLVAREZ BASSO

Réplica a Rosina Gómez Baeza

Los que estamos activos cada uno somos de su padre y de su madre, algunos son fundaciones, otros municipales, otros estatales. Cada uno tiene su forma. Me refería a que no existen políticas en plural. No existe una política global por parte del Estado frente a lo que es el tratamiento de la contemporaneidad. A eso me refiero y en ese sentido, a veces, la hecho de menos. Por eso puse de ejemplo a Jack Lang. Creo que los políticos que hemos tenido hasta ahora desconocían el mapa cultural español y hasta ahora no han tenido frente a nosotros un discurso unitario. Unas políticas globales incluso frente a los colegas internacionales. En Francia se quedaron sorprendidos de nuestra realidad: inmediatamente comenzaron a pedirme direcciones, nombres. Me sentí como una oficina del ministerio. Totalmente extraoficial. Esa función de crear un mapa político centralizado de la oferta española es indispensable. A eso me refería. En Alemania en el mundo de la cultura el proceso de unificación produjo la crisis, hubo transferencias, los presupuestos se han repartido y no da para todos. Cada museo tiene carencias, no pueden mantenerlos y los venden al mejor postor. ¿Para qué sirve el Ministerio de Cultura? Afortunadamente no ha desaparecido, tiene muchísimas funciones, entre otras coordinarnos. O coordinar frente al exterior. O bien establecemos nosotros los puentes o el ministerio centraliza. Lo necesitamos para que homologue estas cosas. No debe tener un sentido estatista, pero sí sacar provecho de lo que hay y darle coherencia.

Por otra parte, el desarrollo de públicos es fundamental. En MARCO mi obsesión era crear hábitos de consumo cultural. Soy socióloga, la tesis la realicé sobre hábitos de consumo cultural. Eso marcó el proyecto: no quiero que vengan quiero que vuelvan.

TERESA VELÁZQUEZ: Aclarar que en el Patronato de Museo Patio Herreriano no están los empresarios, no está la Asociación [de amigos] y sí están todas las administraciones habidas y por haber con cargos del más alto nivel, pero no técnicos ni profesionales.

CARLOTA ÁLVAREZ BASSO: En el del MARCO sólo están los políticos.

ROSINA GÓMEZ BAEZA: ¿Y eso es bueno o malo?

TODOS: Malo, malo.

DANIEL GIRALT-MIRACLE

Fin de fiesta

La configuración de los museos de arte contemporáneo en España es tan insondable como los caminos del Señor, porque cada experiencia aquí explicada es distinta.

Otros espacios culturales. Otros modelos de gestión

La mesa redonda estuvo ocupada por jóvenes gestores. Se trataba de escuchar la voz de los últimos en llegar al discurso del arte contemporáneo, aunque todos tienen una si no dilatada, sí intensa y reconocida experiencia. Intervinieron Ferran Barenblit, director del Centro de Arte Santa Mónica (que por la fecha de su fundación pertenece, paradójicamente, a la primerísima generación democrática de centros de arte contemporáneo) en el doble oficio de moderador y ponente; Manuel Olveira, recién nombrado director del CGAC, que hasta agosto de 2005 fue director de HANGAR en Barcelona y el artista y representante de ADVAM (Asociación de Artistas Visuales de Madrid) Daniel Villegas. Los discursos, muy pegados a la realidad, contrastaron con los de días anteriores, no sólo como reconocería Giralt-Miracle porque «saben donde están», sino por un concepto mucho más laico y a ras de tierra de lo que pudiera ser el arte. Barenblit resaltó de lo escuchado los días anteriores aquellas voces que defendieron «la duda, la verdad blanda y lo anticanónico», como conceptos que podrían aplicarse a los nuevos centros de arte contemporáneo para los que el apoyo al proceso de producción y la investigación son los objetivos.

Ferran Barenblit: «generar un contexto de lectura internacional de calidad para el arte local»

En primer lugar se refirió a Santa Mónica como uno de los centros de arte pioneros en el proceso de «normalización» cuyos márgenes se establecen, aunque borrosamente, entre 1980 y 1995. «Santa Mónica fue durante un período el único centro de arte contemporáneo público de Barcelona, y en tanto que únicos sus objetivos eran muy dis-

persos y amplios». Entre ellos no fue el menor su anhelo de «prefigurar el MACBA» y contribuir a revitalizar una zona urbana, la parte baja de las Ramblas. Ambos se han logrado, el MACBA se inauguró en 1995 y el barrio «se ha *disnyficado* (palabro que tiene su origen entre la estética Disney y la dignidad)». La rápida incorporación de otras instituciones como la Fundación Tàpies (1989), la Fundación La Caixa (1990), Caixa Forum (2002) y el ya nombrado MACBA, cambia el panorama expositivo de la ciudad con lo que Santa Mónica «va teniendo que tomar otras funciones».

Ferran Barenblit llegó al centro en 2002 y en 2003 comenzó un proyecto que desde el principio cuestionaba principios fundamentales. ¿Qué es un centro de arte? La respuesta: «Para mí un centro de arte como Santa Mónica en la ciudad de Barcelona tiene que jugar un papel en un espacio muy perdido, el de centro de arte como productor de discurso, de ideas, de obras, de pensamiento; como generador de sentido, más allá de otras funciones que tradicionalmente se les asignan, como generar una colección (no somos un museo), e integrarse dentro de un espacio de oferta cultural al ciudadano». Al carecer de una colección, su único patrimonio es «el conocimiento y el criterio», y es lo que pretenden compartir con el público. En cuanto institución, la función elegida es fungir como catalizador, «como un espacio de contacto y articulación entre lo local y lo internacional». Esta reflexión sobre el papel a jugar en su contexto ciudadano y con la comunidad artística, «además de un análisis sobre las carencias locales y nacionales, produce una estrategia de actuaciones en la que la producción de «cosas nuevas» se lleva la mayor parte del presupuesto. Barenblit utiliza la expresión «cosas nuevas», porque aunque la mayoría de ellas son obras de arte, también puede tratarse de ensayos e investigaciones.

El proceso del trabajo artístico forma parte fundamental de la oferta al público, «aquí está pasando algo y te invitamos a participar», podría ser la divisa. Esta subversión del concepto expositivo alcanza al resto de actividades, como es el caso de la «mediática comisariada». Al no tener una biblioteca estable para acompañar a cada exposición, o como propuesta única, un comisario aporta una selección de documentos (en los más variados formatos) que también se pone a disposición del público. De esta forma, desde la generación de la obra hasta la documentación que en cada momento aporta el centro, se convierten en un proceso de investigación. Esta metodología la denomina Barenblit «trabajar al margen de los recorridos expositivos».

En Santa Mónica siempre conviven un artista español y otro extranjero. Esto tiene que ver con su concepción de que el trabajo debe articularse entre lo local y lo internacional, y con la aspiración de «generar un contexto de lectura internacional de calidad para el arte local». Esta visión de lo cercano, de lo próximo, proyectado sobre el

espejo de la convivencia con el arte de otras culturas y latitudes es una característica fundamental.

El público, esa entelequia que, sin embargo, está siempre detrás de la visión política de la cultura, no afecta al trabajo de Santa Mónica. «Son pocos, pero muy cómplices». Una encuesta reciente puso de relieve que «el 30% de quienes nos visitaron el año pasado ya lo había hecho anteriormente dos veces. Son reincidentes». Más que la cantidad de visitas en Santa Mónica interesa crear «extensiones del trabajo artístico, relaciones en el ámbito de los artistas». Que la investigación continúe en la calle.

Manuel Oliveira: ¿Somos parte del problema o parte de la solución?

Su retorno al CGAC después de haber trabajado en él y de la experiencia de dirigir HANGAR en Barcelona le parecía que demostraba «un cierto grado de normalidad, en el sentido de poder realizar traspases entre compartimentos que pudieran parecer estancos: El museo y las actividades de tipo independiente y asociativo». Algo «bastante sano» para establecer flujos entre los museos y otros sectores de agitación de la vida cultural que no son institucionales.

Al considerarlo algo del pasado («HANGAR tendrá un nuevo proyecto a partir de ahora»), no quiso centrar su discurso en aquella experiencia, y optó por hablar de «conceptos, prácticas, situaciones, que van más allá de la experiencia particular» y que ilustran, en su opinión, situaciones del arte contemporáneo en el Estado español. Conceptos que extrajo de tres textos concebidos para distintos proyectos artísticos: *Capital*, del Centro de Arte Santa Mónica; *La Panera*, de Gloria Picazo y del catálogo de Novos Artistas, del Auditorio de Galicia, titulado *El futuro debe ser peligroso*, como la obra de teatro de Dora García.

Vertical, homogénea, hegemónica

La velocidad a la que se han desarrollado las infraestructuras y los proyectos en las últimas décadas puede producir «una cierta sensación de vértigo», sin embargo, en esta «segunda fase de normalización en la que estamos se están produciendo gran cantidad de plataformas de todo tipo muy necesarias para la vida cultural», con más reflexión. Hay que «repensar las políticas, ser responsables con el dinero público» para que no nos ocurra lo que está sucediendo en Shangai, una ciudad inmensa que hasta ahora tenía un único museo

«pero su alcalde ha prometido que en 2008 tendría cien, quizás porque se enteró de que en Berlín existen noventa».

Olveira pidió disculpas y buen entendimiento para las palabras con las que iba a definir la primera etapa [1980-1995] de las actuaciones en España sobre arte contemporáneo. Era necesario porque entre sus adjetivos no había ninguno amable: Vertical, homogénea, hegemónica, gubernamentalizadora (*sic*), perversa e instrumentalizadora. Así la calificó. Entre los objetivos que sustentaba aquella etapa destacó dos: la creación de edificios y la consagración de la exposición (la gran exposición, le faltó decir), como único vehículo entre el arte y el público. En cambio la segunda etapa, la que engloba a los centros de arte creados con posteridad o en las inmediaciones del año 2000, se define por la puesta en valor de nuevos medios de relación con el arte y «nuevas formas de trabajo: bibliotecas, mediatecas, centros de producción, etcétera». Podemos, en su opinión, sentirnos orgullosos de esta nueva etapa, pero también «incurre en inercias, en vicios más o menos intencionados, que tienen que ver con la elaboración de los proyectos». Dicho esto quiso definir los adjetivos antes usados:

Vertical: «Porque casi todas las actuaciones se han generado desde las administraciones. Desde arriba, desde el poder, han decidido determinadas actuaciones. No son necesarios ejemplos».

Homogénea: «Los procesos similares. Los edificios son diferentes, pero cómo han sido pensados y para qué y el tipo de programas desarrollados han sido homogéneos. Salvo excepciones».

Gubernamentalizadora: «Todos estuvieron vinculados a las administraciones. Y los que no, han tenido que responder a las expectativas de las administraciones, en el sentido de que era la institución la que marcaba las formas, los presupuestos y la gestión del presupuesto».

Con estas tres definiciones debió pensar que comenzaba a repetirse y zanjó el asunto. No sin apostillar que: «Todo el mundo entendía que una vez hecho el edificio ya no se necesitaba tanto dinero, lo cual es mentira porque una programación profesional, de calidad, necesita un gran presupuesto. Esa falta de presupuesto implicó que no pudieran entrar en la producción con lo cual muchas veces el museo ha sido incapaz de atender esa faceta. Y otras».

¿Somos parte de la solución o parte del problema?

Su experiencia en HANGAR define, en su opinión, una lógica inversa a la que acaba de describir: «Fue creado en 1997 por impulso de la Asociación de Artistas, pero anteriormente había existido un período de reflexión de cinco años. Son los usuarios del centro los que consiguen articular y organizar una plataforma que dé satisfac-

ción a sus necesidades, no a las de un político o una administración». Nace como un lugar para dotar de servicios a la comunidad artística y fuera del concepto de museo y de la exposición como «discursos hegemónicos». En este punto Olveira volvió a tentarse la ropa y a rogar que aceptáramos el concepto de comunidad artística sin entrar en más averiguaciones. «Vamos a dar por supuesto que existe», afirmó. Sea como fuere esa comunidad tiene «necesidades muy diversas».

HANGAR, insertado en el barrio de Poblenou en Barcelona intenta responder a ellas a través de iniciativas múltiples: Talleres de residencia, becas para españoles en el extranjero y para extranjeros en España, alianzas con otros centros, talleres, seminarios, proyectos de producción, medialab, edificio de vídeo, etcétera. Precisamente en su diversidad está su limitación, «tuvo que satisfacer a un espectro tan amplio que se perdían zonas más débiles». Ahora, afirmó, «si tenemos que hablar de centros de producción, tenemos que hablar de diversificación, pues las necesidades son plurales y cambiantes que es imposible satisfacerlas todas». No existe, por tanto, un modelo único de centro de producción, que quedaría definido por «una estructura humana y un programa para producir», a partir de ahí se trata de hablar y relacionarse con el «profesional de cada cosa».

La parte final de su intervención estuvo referida a la relación de los centros de producción y los centros de arte con el entorno físico, cultural y humano, en el que se insertan, un asunto el que, parece, existe no sólo acuerdo sino que se ha transformado en una categoría. «Vivimos un momento de cambio, tenemos una red de centros, hemos cumplido con la cuota de exposiciones como dispositivo hegemónico, con los catálogos como ilustración de las exposiciones y con las cuotas sociales y políticas. Somos adultos, podemos organizarnos, crear pautas de diálogo, trabajar hablando, olvidar el consenso, la frivolidad, la seguridad y lo cómodo, asumir retos y un horizonte de ambición». Todo ello desde «lo local, buscando nuevos formatos y buscando la diferencia». En España ha existido un complejo respecto al exterior: «Cuando miramos al extranjero queremos ser como ellos, pero eso es querer nada, como si yo quisiera ser mister España». No imitar modelos, ni plataformas, «no jugar a perder», le parece fundamental. Hasta el punto que le sugirió una última metáfora gastronómica: «No nos fijemos en la tarta internacional sino en las humildes lentejas que nos alimentan. Basémonos en la realidad, no en argumentos mediáticos, ni en marcas, ni en *lobbies*, ni en lanzar a una generación para enriquecernos. Juguemos desde aquí, sin complejos ni metas que no son nuestras. Debemos preguntarnos si tenemos algo que decir, en definitiva, si somos parte del problema o parte de la solución».

Daniel Villegas

Jugar en campo propio

Para este artista madrileño, el proceso del arte contemporáneo en España de las décadas anteriores al año 2000 estuvo encaminado de manera muy preferente a una sola finalidad: hacerlo visible. Aquella obsesión por mostrar el arte dejó de lado aspectos fundamentales de la producción hasta el punto de que «las obras de autor español sufren un déficit de calidad, en este aspecto, respecto a las de sus homólogos de otros países». En Madrid (Villegas representa a la Asociación de Artistas Visuales de Madrid) todo se encaminaba a mostrar algo falso: que las condiciones de producción era buenas. Cuando en realidad «eran precarias y siempre a costa del artista, pero eso no se visibilizaba». Había que tomar partido incluso contra la opinión de algunos artistas, que opinaban «que el asunto del arte se dirimía en la Liga de las Estrellas, en la competición internacional y que lo demás eran tonterías. Jugar sólo en Madrid era una pérdida de tiempo y significaba que no eras un artista profesional». Desde ADVAM «queremos poner el énfasis en todo lo contrario, en lo cotidiano, en aquellas cuestiones que no se dirimen en los grandes estudios europeos o internacionales, sino en los campos de tierra donde se está bregando para generar un cierto discurso». Para atender a esa Liga, hay que hacer un trabajo «muy local y centrado en la producción aspecto que las instituciones no favorecían». Reconoció que para definir su proyecto se fijaron en HANGAR y en otras asociaciones.

Hizo mucho hincapié en el hecho de que sus palabras había que entenderlas siempre referidas a Madrid, «un ámbito bastante especial en el que las administraciones locales se han inhibido de realizar esfuerzos por la cultura y el arte contemporáneo porque sus competencias se solapaban con las estatales, y lo utilizan como coartada». La reivindicación de un centro de recursos no tuvo ningún éxito hasta que las administraciones locales se dieron cuenta de que relacionado con la producción artística se «abría un nuevo ámbito para proyectos estrella». Razón por la que es de temer que lo que se concibió como algo para mejorar las condiciones de trabajo de los artistas «se convierta, otra vez, en un centro en el que se invierte mucho en la epidermis y poco en los órganos que lo componen». Problema que surge por el hecho de que «una vez la vía de la construcción de museos se ha agotado, hay que inventar un nuevo modelo para seguir alimentando cierta política especulativa y espectacular con rentabilidad política».

Cuando hace dos años la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento comenzaron a admitir proyectos, «nosotros (ADVAM) presentamos

uno en el que recogíamos la pluralidad de intereses de los artistas y en el que destacaba el modelo de gestión. Pedíamos la participación en la gestión en un sentido horizontal, profesionalizada». Tanto una institución como la otra se mostraron reticentes. «Enseguida cuestionan tu legitimidad para hacerlo y, en cualquier caso, la madurez del colectivo para implicarse en responsabilidades con dinero público». La participación fue denegada.

La Comunidad de Madrid, en un proyecto de centro de recursos, «aceptó que, de alguna manera, formáramos parte del Patronato». Era un paso, «pero a nosotros no nos satisfacía, por lo que hemos planteado un modelo distinto».

Conscientes de que sin la participación institucional ADVAM no puede plantearse la creación de un centro de recursos o de producción, y de que la cogestión no era admitida, optaron por desarrollar una idea propuesta por Santiago Eraso según la cual «los espacios físicos no eran tan importantes y si esa necesidad la cubrían las instituciones públicas nosotros podíamos hacer otro tipo de trabajo que se ajustara mejor a las nuevas necesidades de la producción». Y así nació la idea de crear un organismo gestor de recursos ajenos, una oficina de producción que se dedique a optimizar la gran cantidad de recursos que existen en la ciudad y que están desaprovechados. Un nodo que centralice la información, las relaciones, los convenios que ayuden a los artistas a producir sus piezas. Seguirá llamándose CRAC (Centro de Recursos para el Arte Contemporáneo) pero será sólo una oficina de producción, aunque «no rechazamos los trabajos de difusión que sea posible asumir».

Coloquio

Ferran Barenblit

«Como siempre estamos en un momento de cambio, pero en esta ocasión es para bien. En el optimismo coincido con Olveira. Sin embargo, pienso que persisten cuestiones a eliminar, entre ellas la necesidad de empezar pidiendo perdón por nuestro trabajo y por nuestros pírricos presupuestos que no son nada comparados con otros. Otra cuestión, ¿cuál es el papel de la intervención pública en cultura? Aquí se han mantenido ideas diversas. Pero sobre todo hay que recordar que la cultura en democracia debe asegurar la diversidad, las minorías y no las mayorías. Y por último me gustaría ya que hablamos bajo el título de Cultura en Democracia, que la democracia realmente no ha

llegado a la cultura. No funcionamos respondiendo a sus necesidades. Oliveira hablaba de vicios y muchas veces estamos luchando, inventando estrategias, para acomodar la realidad a esos vicios y muchas veces las soluciones han sido realmente perversas como, por ejemplo, en Cataluña con las políticas de consenso. El trabajo en democracia tiene que ver con el criterio y no con el consenso. Y todo esto en un contexto. Ya me gustaría a mi tener un nuevo modelo de gestión, no lo tenemos. Estamos jugando con modelos que se inventaron para el conjunto de la administración hace años, heredados incluso de modelos anteriores a la democracia y estamos insertos en sistemas administrativos que no tienen nada que ver con lo nuevo».

Carlota Álvarez Basso: «Pregunta a Daniel Villegas. Tengo noticia del centro de recursos de la Comunidad de Madrid. ¿Cuál es? ¿Dónde tenéis esa oficina CRAC que me parece estupenda? Me gustaría tener más datos».

Daniel Villegas

«El proyecto de centro de recursos de la Comunidad de Madrid fue fruto de un proceso un tanto oscuro del que nos llegaba la información con cuentagotas. Negociamos con Álvaro Ballarín, director general de Archivos y Bibliotecas de la Comunidad de Madrid, la implantación de un centro de recursos. Le hicimos el trabajo gratis. El político se lo apropia, corta y pega y luego te lo tira a la cara y te dice: mira te hemos hecho caso, vamos a hacer lo que tú querías. Pero ves que aquello ya no es lo mismo. Decidí hacerlo y todo se llevó en secreto. En principio no encontraron sede, no debían tener mucho presupuesto y el precio del parque inmobiliario en Madrid está por las nubes. En cualquier caso se encargó el proyecto, de manera poco transparente a una ex galerista, María Martín, quien al final se acabó cayendo del proyecto. A su manera, sin facilitarnos información, a principios del verano [2005] nos llaman para contarnos algo porque querían entablar una relación. Nos cuentan que en Cervezas El Águila, en el edificio que ahora es biblioteca y archivo regional (lo que en su momento se llamó el Leguidú) había unos talleres que no se utilizaban, con espacio suficiente para instalar el centro. También dijeron que la producción se iba a externalizar, de tal manera que en el centro sólo quedaban la sala de exposiciones, salas de reuniones y seminarios y unos estudios para que los artistas, residentes o no, trabajaran. Los costes derivados de la producción los iba a pagar la Comunidad de Madrid, salvo una cantidad simbólica que pagaría el artista. El centro era, de esta forma, un nodo para concentrar gente y crear redes intersubjetivas. El espacio estaba bien. Se nos ofreció que, con el Ayuntamiento, tuviéramos voz

y voto en el Patronato. Nosotros, porque pensábamos que alguien tenía que traer un proyecto, pedimos que la plaza de dirección saliera a concurso público. Se negaron, evidentemente. La formación de las personas que lo llevan no creemos que sea suficiente y por otra parte, cuando nos propusieron que formaran parte del Patronato incluso los galeristas ya no entendíamos nada, porque eso en un centro de producción nos parece una maniobra perversa.

Fuentes del Ayuntamiento me dijeron ayer que este proyecto se había caído y que no se iba a hacer, no al menos, en Cervezas El Águila, pues la directora de la biblioteca, persona muy temida y dura de pelar, se opone. Pero esto no lo confirmo.

El Ayuntamiento de Madrid está vinculado a la operación Matadero, en Legazpi. Se va a ubicar allí, pero realmente no está claro lo que van a hacer. Al mismo tiempo MediaLab Madrid, lo único parecido a un centro de recursos aunque es básicamente curatorial, se queda en el Conde Duque. Hay un proyecto que va a desarrollar una empresa pública, Intermediae, pero no tengo datos. Al ser un proyecto asociado a la remodelación del Matadero se pondría en marcha dentro de 3 o 4 años. Con lo cual, ¿quién sabe?

Respecto a nuestro proyecto, más doméstico, de capitalizar infraestructuras y ponerlas a disposición de los artistas, abriremos en una semana. Contamos con apoyo público del Ministerio de Cultura y también de VEGAP, aparte invertimos recursos propios generados en otros proyectos»

Daniel Giralt-Miracle

«Como ex combatiente de asociaciones de críticos de arte, museos y demás, esta ha sido para mí una mesa realmente satisfactoria porque se ve claro que sabéis dónde estáis. Esto es un principio fundamental para una actuación racional en cada circunstancia histórica. Quiero felicitar a los constructores de estas jornadas. Pusieron las viejas glorias primero, los nuevos museos después, pero esta tercera mesa que ya no lleva la palabra “museos” está cada vez más en las estrategias culturales. No sé si son los espacios, las gentes, las ideas que pueden mover espacios y presupuestos, aquello que corresponde hacer. En mi generación en Madrid se actuó desde la sociedad civil a través de una plataforma modélica como el Círculo de Bellas Artes o en Barcelona desde el FAD, como guerrilla provocativa.

Tú has hablado, Manuel, con la sensatísima voz de la experiencia con los pies en la tierra, brutal, sin utopías. Has insistido demasiado en la verticalidad. Quiero cambiar la dinámica del ascensor que no sea siempre descendente desde el poder hasta los artistas. El MACBA

y plataformas distintas lanzaron mensajes para conseguirlo, para decir lo que la administración debía hacer. Esta instancia sigue siendo válida. Hay núcleos que la Administración no puede crear.

De las prisiones pasamos a los Mataderos, avanzamos. No podemos perder la iniciativa. Desde Dadá todo empieza en los artistas, en la gente. Cuando creamos Santa Mónica era un proyecto de la base, transmitimos a la Administración los criterios que creíamos necesitar. Santa Mónica es un prólogo de lo que queríamos en el MACBA, creamos unas infraestructuras que se están transfiriendo al MACBA. Compramos hasta la iglesia, un antiguo convento. Y tú [se dirige a Ferran Barenblit] has hecho el giro cuando existe el MACBA, ahora es un contenedor de dinámicas. Creo que se ha acabado la construcción de grandes máquinas, ahora toca ser hábiles, permeables y estar atentos a las dinámicas artísticas. Ahora bien, no tienen que inventar ellos, sino nosotros».

Rosina Gómez Baeza

«Nosotros [ARCO] somos Ayuntamiento, Comunidad, Caja Madrid y Cámara de Comercio, llevo 27 años trabajando con ellos. Conozco todas las historias. Es cierto que en la creación de un Centro de Producción [en Madrid] hubo el problema de la división entre las asociaciones de artistas. Allí estuvo Concha Jerez mucho tiempo, pero estaba dividido el territorio. Es desesperante trabajar tanto con la Comunidad como con el Ayuntamiento. Yo ahora creo más en los proyectos de las ciudades satélites quizás que en el propio Madrid. La propuesta que hicimos desde la Fundación ARCO al Matadero fue crear un centro interdisciplinar, pero de esto hace como quince años. Sacaron el espacio a concurso para hacer un centro de ocio. Es, para aquellos que no lo conocen, un conjunto del antiguo matadero, una parte ya ha sido restaurada y la otra parte es fantástica para un centro de producción. Edificios muy bonitos, de 1911, muy grandes y eso va a albergar (no sé si sabéis que lo lleva Alberto Anaut, el proyecto) la Fábrica detrás, no sé si irá la Fundación ARCO ahí, está en estudio un convenio de gestión, un concurso en dos fases. Realmente no sé lo que va a ser el Matadero pero si me han pedido que se presente en la próxima Feria de ARCO el proyecto. El edificio, y otra vez a vueltas con el edificio, no nos quitamos de encima la importancia del edificio y por mucho que queramos negarlo el trabajo de los artistas es maravilloso y os felicito, pero lo habéis conseguido vosotros ahora es el momento adecuado y la voz del artista hay que escucharla, necesitamos edificios, a los políticos, los dineros, también difusión. Taschen no es más que un proyecto, ayer dije que tendríamos que hacer

un análisis de carencias, no para imitar pero tampoco desdibujar nuestra realidad ni copiar ni dejar tenemos que conocernos y saber que hay problemas sin resolver: que es la incorporación de lo privado al hecho artístico. Yo creo que no podemos seguir pensando que lo público va a resolver todos los problemas.

Daniel Villegas

Quería matizar. De la presentación del proyecto Matadero en ARCO teníamos noticias. La universidad en la que trabajo [Universidad Europea de Madrid] tiene un proyecto en el Matadero y querían que se presentara como primer contenido. Por otra parte, el planteamiento que yo he podido realizar no es de una dependencia de lo público, es de una exigencia a lo público para que delegue responsabilidades. El dinero de todos no es de un partido. Queremos que la partida correspondiente se deje en manos del sector con los controles pertinentes. Sólo eso. Habrá que buscar otros recursos, además.

Rosina Gómez Baeza

Las ciudades tienen que concebir espacios más o menos importantes y Madrid nunca le dio importancia al arte contemporáneo. Creó el Reina Sofía como gran tal y lo ha ampliado, ha creado otro espacio más, pero siempre desde la órbita del Estado. ¿Qué otras cosas tenemos? La Caixa, con Herzog y Demedon, que están rehabilitando otro edificio neomoderno pero que no sabemos lo que va a ser, porque La Caixa se está retirando, entendemos todos, yo tampoco lo sé pero, sabemos que ahí no hay ese ánimo de apoyar a lo contemporáneo como no lo hay en Telefónica. Entonces nos tenemos que dar cuenta (la Fundación Telefónica también está ahí, vergonzante y tratando de soltar amarras y tratando de soltar... Yo creo que Madrid tendría que tener un espacio para los artistas, hace mucho que hablamos de ello, lo tiene que tener. ¿Qué es en el Matadero? ¿Qué no es en el Matadero? A mí, con que organizaran unos espacios accesibles, dejaran a los artistas el centro de producción y dejaran salas libres ya me parecería un espacio interesante. Otra cosa es que vayan a producir teatro contemporáneo, música contemporánea, una gran biblioteca con Germán Sánchez Ruipérez a la cabeza.

Teresa Velázquez

Manuel, a mí me ha interesado mucho el proyecto Procesos Abiertos que has esbozado y me gustaría saber, como plataforma operativa, con qué medios humanos y recursos contó. Y finalmente si se ha producido una guía con toda esa información de interés cultural y, obviamente, para la producción.

Manuel Olveira

«*Proces Oberts* nació como una experiencia piloto, como un experimento, con todo lo que ello supone. Nació desde la precariedad a pesar de que era necesario. Necesitaba bastante dinero que lo puso el Ayuntamiento de Tarrasa y la Diputación de Barcelona y de ese dinero mucho se destinó a la producción y un poquito al catálogo y la página web. El proyecto estaba hecho con mucho voluntarismo, aunque parece que tenía una infraestructura muy grande detrás, no la tenía. Tenía la ayuda de HANGAR en los dispositivos y medios humanos pero temporalmente, en la medida que HANGAR trabajaba para toda la comunidad artística y sólo en momentos muy precisos podía responder a esa estructura de trabajo y tenía momentos puntuales de los departamentos del ayuntamiento, y no sólo del de Cultura, sino Participación Ciudadana, la Brigada Municipal, etc. Eso permitió que la carencia presupuestaria pudiera ser suplida por ese trabajo en red. Había una figura fundamental: la del trabajo de coordinación, que es una tarea que queda oculta, a pesar de ser fundamental: Amanda Cuesta, una profesional de altura. Sin ella no se podría haber hecho el proyecto. Porque tenía muy claro que trabajaba para el proyecto, no para las instituciones. Escuchaba a todos pero su independencia estaba garantizada. Eso es fundamental.

Y luego el presupuesto. Digamos que no estaba gestionado desde la Administración sino desde la oficina de gestión. Eso daba agilidad para atender las necesidades de los artistas pues por mucho que planifiques se producen situaciones de excepción. Cero papeleo para la reacción rápida. Luego se hace con transparencia el desglose presupuestario. Trabajamos con una libertad sin precedentes.»