espacio público, espacio privado. La forma fugaz de un deseo

El museo ya no es un lugar de memoria

Jaume Plensa

A MODO DE PREFACIO

Juan R. Rodríguez Pérez

Una vez resuelta, de manera estrepitosamente ruinoso, la explosión económico/galerística que mantuvo entretenido al mundo del arte durante la década de los ochenta, no queda más que preguntarse —explicadas hasta la saciedad las razones que coadyuvaron a esta proliferación y desplome— por las consecuencias a nivel social que ha provocado el radical giro impreso en la apreciación del arte más actual y la directa relación que mantuvo la ruptura de su mercado con el simultáneo ascenso de un nuevo santuario de devoción cultural, un templo que viene siendo desvirtuado, casi antes de ser levantado, por los mismos promotores que quisieron hacer de él una de las banderas de la modernidad cultural de ese momento de entusiasmo¹: el Centro de Arte Contemporáneo.

Con el aparentemente circunstancial, aunque interminable, fin de la época de prosperidad y, por tanto, de la capacidad convocadora, a nivel maxieconómico, del trinomio dinero/arte/moda² —que omnipotentemente había dominado desde las alturas lo que entonces parecía una obligada y eterna feria— los planteamientos del mundo que rodea al arte contemporáneo padecen un brusco, y no por ello imprevisto para un sector ocupado en calcular los beneficios de la última venta, corrimiento en sus intenciones y maneras. Se reubican los lugares naturales ocupados por la *troupe* del mundo artístico y se sufre un desplazamiento que quiso ser conservadoramente radical en sus actitudes; un cambio que, barriendo opiniones pensadas inamovibles, reconduce las expectativas y parece desear un planteamiento menos eufórico de la situación. Se produce, en definitiva, una permuta que, en lo que podíamos imaginar un momentáneo espejismo, coloca la actividad artística de consumo social por encima de la económica, relegando a la obra contemporánea de su papel de valor de cambio inmutable y seguro³.

El momento de bonanza de los años ochenta coincide —en términos generales— con la vuelta de la pintura.

Se unen de esta forma la capacidad compradora con un producto vendible y además adquirible —loable retorno a la racionalidad para algunos especuladores—. Sin embargo, a partir del año 88, y aún antes, se empieza a vislumbrar un regreso a ciertas posiciones críticas —sociales o metaartísticas— y neoconceptuales, que llenando el arte de una toma de posiciones asimiladas de las más radicales actitudes de los sesenta, demandan espacios expositivos regidos por un nuevo concepto renovador/retomador que estuviera impregnado de un afán de trabajo aparentemente más sincero y menos pragmático. El tiempo y los acontecimientos se encargarían de desengañarnos.

Esta nueva actitud, que había sido anticipatoria, desde 1990 —punto máximo de la ola alcista e indicador del momento de crisis que es hasta ahora el definitivo— corre ya paralela al estertor final del entusiasmo salvaje e inconsciente de una fiebre especuladora sin medida y casi incomprensible si no es analizada dentro del marco económico/social en el que se produjo.

Pero centrémonos en la cuestión del sistema de producción cultural del Centro de Arte Contemporáneo (CAC) como institución por redefinir. Si tomamos al pie de la letra la afirmación —asumidamente purista y simplificadora— de Alonso Fernández: “*para la mayor parte de los especialistas, los Centros de Arte sólo toman prestadas y exhiben obras ajenas*”⁴, la limitación conceptual y, sobre todo práctica, que se nos impone es, por lo que parece, excesiva.

Es evidente que los CAC son un producto de su tiempo. Un tiempo que impone un consumo rápido y variado en cuanto a forma y contenido. Los actuales movimientos artísticos no iban a ser menos que cualquier otro fenómeno del mundo —que ahora se nos parece el único— de la comunicación, así que han inventado, para luego hacerla suya desde ellos, la que tendría que ser capacidad ecléctica y dinámica de los CAC. Una capacidad absolutamente acorde con el momento massmediático y representador, de continua movilidad, que impone un consumo variado y anties-tático, siempre pendulante, del producto que sea: ahora Barceló luego López Cuenca, mientras la falda larga después la minifalda.

1. En relación con este tema de las imbricaciones entre creación artística y situación socio-política en la España de los años ochenta es de interés, tanto a nivel documental como teórico, la obra de J.L. Brea *Before and after the enthusiasm*. SDU Publishers. Amsterdam 1989.

2. Acerca de la capacidad convocadora y gregarística de las modas se puede consultar la obra de Lipovetsky en *El imperio de lo efímero*. Ed. Anagrama. Barcelona 1990.

3. Demoleadoras las reflexiones de M. Quejido al respecto de la situación del mercado, el valor económico de las obras de arte y la función del museo ante las “nuevas circunstancias”. *Diario 16*. Culturas. 9-2-1994.

4. Alonso Fernández. *Museos y Centros de arte*. *Rev. Lápis*. N° 95-96. Madrid 1993.

Los museos de arte contemporáneo⁵, sin duda, nos tienen que seguir pareciendo interesantes, pero sólo en la medida de una sinceridad y permanencia en su lectura, simplemente en cuanto a su capacidad narrativa lineal y calidad pedagógica. Estos aspectos, básicamente, son los que los deben distinguir de los CAC, monumentos a la temporalidad –que no a la improvisación, como parece que algunos quieren hacernos creer– y al plano lúdico/crítico en la contemplación del arte.

El recorrido ha sido, como no, cíclico: de la *kunstkammer* y su sentido privado y subjetivamente selectivo pasamos al museo con su objetiva magnificencia y espíritu académico para retornar, con el paso del tiempo, a un espacio impregnado de subjetivismo y privacidad, a una selección personal de la obra efectuada por los comisarios, los imprescindibles *curators*, nuevos y todopoderosos coleccionistas públicos.

Si antes decíamos que los museos de arte contemporáneo nos siguen atrayendo, decíamos la verdad. Pero ni la situación parece muy boyante ni da la impresión de poder resistirse mucho tiempo a la momificación si sigue basada en los términos en los que ahora está: museos planteados según parámetros conservadores empeñados en mostrar, en espacios y con sistemas tradicionales, obras actuales. El arte último, al menos el más radical y menos pretencioso, instalado en la provisionalidad, tiende a huir de los espacios puristas, rígidos y permanentes que ofrecen los museos tradicionales.

“Espléndido anuncio televisivo –de, precisamente, televisores: LAS VERDADERAS OBRAS DE ARTE MODERNO YA NO ESTÁN EN LOS MUSEOS; AL MENOS LAS QUE MAS SE VEN. Pues ¿acaso en efecto no se han convertido los museos en invisibilizadores de las obras? ¿O no querrían decir tanto –o nos querrían engañar con otra mentira– los creativos publicitarios?”⁶ El siempre idealista J. L. Brea nos da la clave de una situación no resuelta. No podemos pretender, y esto solamente puede ser producto de la inconsciencia o el desconocimiento, que las obras de más reciente producción, las nuevas acciones artísticas, sean miradas y vistas, mostradas según patrones académicos. Es necesaria una reconversión de la mirada que rompa barreras y dote de movilidad y libertad al espectador⁷. ¿Cómo podemos pretender que sean admiradas cien obras igualmente incomprensibles e incomprensiblemente iguales en una confusa pared de una aséptica galería cuando en su casa el espectador, cómodamente sentado en su sillón, cambia de canal una media de doce veces por minuto?

No debemos, no obstante, caer en la trampa que esto supone y vendernos ciegamente a un afán de cambio puerilmente radical e intransigente; desear, como se hizo desde círculos muy idealistas o ignorantes de la realidad, que el sistema de trabajo de las *kunsthalle* alemanas fuera convertido en paradigmático y representativo de estos momentos y, además, trasladable a cualquier entorno. “Si el recorrido indicativo tenía como finalidad asegurar el éxito cognoscitivo [...], su ausencia o su difuminación conducen, paradójicamente, a la puesta en cuestión de la misma idea de acceso

democrático. Se corre el peligro de que el espacio del sentido museístico quede reservado al placer de los *happy few*⁸. Con esta afirmación Zunzunegui nos pone en la pista que andábamos buscando, aunque sea indirectamente, acerca de las colecciones permanentes en los CAC. Está claro que las autoridades no pueden posibilitar de forma inmediata las condiciones educacionales básicas –ajenas, en principio, a estos centros– que permitan al gran público un acceso productivo⁹ a los mismos ni, por supuesto, están dispuestas a hipotecar los magníficos centros contruidos al riesgo que supone una total y exclusiva liberalización en la forma de ofertar las nuevas propuestas artísticas. Deviene de ello este afán coleccionístico, impuesto de forma generalizada como sistema de atracción de clientela más que como creación cultural con fines de investigación o disfrute. Pero esta táctica se constituye en cepo que condena al CAC a ese inmovilismo contra el que, en sus inicios, se enfrentaba o al cual, más bien, pretendía ofrecer alternativa.

En los pequeños centros el problema de la colección no tiene mucho sentido debido a la escasez de fondos económicos y el poco riesgo institucional, y en las fundaciones privadas porque si la hay no se expone de forma permanente y si no existe no acucia el problema de la perdurabilidad y el fracaso social a la hora de rendir cuentas. Sin embargo, parece que la única posibilidad viable por ahora, teniendo en cuenta como están las cosas, de la dicotomía MAC-CAC en el caso de los grandes proyectos, es la separación, como hicieron el MOCA de Los Angeles duplicando su espacio expositivo en los Temporary y Contemporary o el IVAM con sus centros Julio González y del Carme. Esta salomónica decisión preserva, a pesar de los inconvenientes organizativos que pudiese tener, el mantenimiento de dos realidades diferentes –que son y tienen que serlo– en una institución única.

Galería y CAC, que coinciden en su función de entrenadores, de ofrecer al público las últimas producciones, se diferencian en sus fines: la primera trabaja para ganar dinero y el segundo para cubrir una demanda social –además de convertirse de alguna manera en promotor económico al consagrar lo que expone–¹⁰. La crisis del mercado junto con las posibilidades espaciales y organizativo/económicas que ofrecían los CAC, han provocado cierto trasvase en el interés de artistas y público, que se han separado algunos centímetros de las, hasta hace poco, omnipotentes galerías de arte.

Así, algunas voces, sin duda prematuramente, han aclamado el fin de ésta como centro impulsor de la vanguardia frente a los nuevos espacios expositivos. Pero ¿resistirán los centros públicos las frecuentes interferencias institucionales?, ¿son las condiciones las adecuadas para este nuevo cambio de planteamientos o la actividad de vanguardia correrá de nuevo a protegerse en las galerías para reconvertirlas en centros catalizadores de las nuevas tendencias?

El trasvase de protagonismo –que ya se venía larvando desde algún tiempo antes– de las galerías a los CAC y Fundaciones se inicia a raíz de la crisis del mercado y la

5. Útil aunque nos parezca anticuado el libro de Allegret **Musées**. Ed. Moniteur. París 1989.

6. J.L. Brea **Las auras frías**. Ed. Anagrama. Barcelona 1991.

7. En relación con el planteamiento teórico de la programación de exposiciones y los procesos de comunicación con el público: M. Belcher **Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el Museo**. Ed. Trea. Gijón 1994.

8. Santos Zunzunegui **Metamorfosis de la mirada. El Museo como espacio del sentido**. Ed. Alfar. Sevilla 1990.

9. Y, sobre todo, numerosos. Como señala F. Castro, “el signo de la contemporaneidad es el éxtasis estadístico, no hay mejor garantía de salud para una institución que el colapso en sus instalaciones por la aglomeración de sujetos deseosos de cultura”. **Diario 16**. Culturas. 9-2-1994.

10. En cuanto al tema de las relaciones entre artistas y galeristas y conservadores es interesante la entrevista a Dibbets en **El País**. Babelia. 14-3-1992.

constitución del binomio cultura/arte como fenómeno de masas. Fenómeno que, precisamente, aparece como consecuencia de ese auge económico y publicitario que puso frente a un espectador profano obras que valían filas de cerros inimaginables y que, por lo tanto, tenían que ser buenas o, al menos, dignas de ser vistas.

Con la aparente primacía del mecenazgo institucional¹¹ y su ventaja, no siempre evidente, económico/recopiladora/presentadora sobre la galería, sujeta al inconveniente de su funcionalidad crematística, se ha intentado vender el fin del galerista como figura emblemática del reconocimiento artístico¹² y, sin ningún pudor, se ha aclamado el surgimiento de los nuevos adalides de la concepción y presentación del hecho artístico, reyes indiscutidos de los nuevos espacios expositivos y dueños y señores de los sistemas de financiación y diseño de muestras: los comisarios. Pero éste, aunque íntimamente relacionado y no menos polémico, es otro tema diferente.

No había alcanzado aún su punto álgido la marea alcista del mercado internacional de arte, cuando en España se bota el que iba a ser buque insignia de la nueva política museística: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Concebido desde sus inicios, según Jiménez-Blanco¹³, como museo y no sólo como CAC, sigue la estela, con un proceso evolutivo similar, del modelo europeo que suponen el CAPC de Burdeos o el Pompidou de París: grandes centros estatales sujetos a un gran apoyo financiero que, considerando inviable como único sistema de exposición una programación variada y temporal, han intentado crear, tomando de aquí y de allí, una colección permanente que ejerce, en cierta medida, de referente y catalizadora de la asistencia de espectadores¹⁴.

En relación con esta cuestión y refiriéndose concretamente a los ejemplos antes citados, Jiménez-Blanco considera imprescindible una colección y una vocación marcadamente museística para la viabilidad de los CAC. Y esta mentalidad, nos guste o no, es la que domina el panorama en nuestro país, donde a nivel del público general la cultura artística contemporánea brilla por su ausencia y los artistas/reclamos consagrados captan –sean comprendidos/comprendibles o no, sean o no interesantes– el escaso interés existente. Se hace necesario, por lo que parece, que una colección, permanente y consagrada, definidora de la entidad, sea la atracción constante y segura que aporte un caudal mínimo de público. Público que con su presencia dé razón de ser y permita la elaboración de estadísticas que, al fin y al cabo, son casi los auténticos motores de una rentabilidad no siempre bien entendida. Pero esta aparentemente efectiva solución no deja de ser una trampa porque está claro que una colección coherente y atractiva sólo podrá ser poseída si se dispone de fondos generosos y se controla la influencia de las *stars systems* del comisariado, la mayor de las veces ocupados en defender intereses personales y artísticos concretos y preocupados por mantener bien altos sus *cachés*.

¿Qué sucede entonces con las paredes del resto de nuestras maravillosas cajas de regalo sorpresa con firma? Simplemente que se malgasta el escaso o mediano presupuesto disponible en unas piezas mediocres, o cuando menos discutibles, que agotan toda posibilidad de realizar una programación temporal interesante y que, por su escaso valor plástico, no van a cumplir la función de imanes que se les había otorgado de manera inconsciente.

“Los museos de arte contemporáneo españoles debidos a la iniciativa pública coinciden en la circunstancia de no haber reunido sus fondos según criterios de gusto ni historiográficos, sino de forma improvisada sin más razones que las del azar”¹⁵. La cita de Jiménez-Blanco, de 1989 y ajena en cierta medida –por evidentes razones temporales– a la más reciente realidad, da sin embargo la clave de los actuales acontecimientos que, a su luz, se nos presentan como consecuencia lógica de una dinámica heredada y difícilmente desterrable.

A imitación de la metrópolis y siguiendo lo más de cerca posible el norte señalado por el MNCARS, las denominadas nuevas manifestaciones artísticas encuentran un marco supuestamente inmejorable de desarrollo en los nuevos espacios institucionales y privados¹⁶ que nacen como una imparable plaga y se desarrollan, en la mayoría de las ocasiones, al amparo de políticas culturales o económicas dudosas y –en el peor de los casos– interesadas. Y no pensemos que estamos aprendiendo de las magníficas y trágicas lecciones que sufrimos en propia piel, porque la epidemia se extiende ignorando por completo las localizaciones geográficas y la tendencia política de los diferentes gobiernos. Parece que las autonomías de Extremadura, Andalucía, Galicia o el País Vasco no quieren recordar, ocupados en cuestiones realmente más importantes o intentando conseguir el dinero necesario, casos precedentes de agonías como la del CAAM de las Palmas, los espacios Rekalde –que ahora parece renacer de sus cenizas– y Koldo en Euskadi, el Palau de la Virreina en Barcelona o la Fundación Luís Cernuda en Sevilla, y se empeñan en proyectos de alto nivel sin aparentemente contar, o al menos es lo que parece, con un concepto claro de lo que se busca ni con una planificación seria de futuro.

Pero sería injusto y del todo parcial no citar los casos en los que, por encima de recortes presupuestarios y a pesar de los movimientos de personal, la eficiencia y el buen hacer permiten un trabajo admirable, en perfecta sintonía con la actualidad y sin caer en propuestas pretenciosas ni alejadas de la realidad. El IVAM, desde su sección del Carme, y la sala Parpalló ambos en Valencia, últimamente las salas del Arenal en Sevilla o el centro Santa Monica en Barcelona son ejemplos claros de esta actividad, además del todopoderoso MNCARS en Madrid, caso aparte y absorbente.

Determinados espacios dirigidos por fundaciones privadas logran mantener una voz sonante y continuada dentro de un clima de general atonía. Y es que no podemos olvidar que las dos claves básicas –y que des-

11. Sobre este tema ver en **ABC** de las Artes el amplio reportaje de Carmen Pallarés *Fundaciones y mecenazgo. Figuras, presupuestos y realidades*.

12. Han pasado escasos años y parece que apenas recordamos nombres que parecieron imprescindibles e inviolables. ¿Dónde están –sólo por citar tres casos, totalmente diferentes pero promotores de sendas escuelas de la modernidad– Paul Maenz, Lucio Amelio o Yvon Lambert?

13. Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz. **Arte y Estado en la España del siglo XX**. Alianza Editorial. Madrid 1989.

14. El 6-I-1996 escribía Calvo Serraller en **El País**. Babelia: “hay que felicitar a los actuales responsables [del MNCARS] por algo todavía más simple, que en España está resultando de los más complejo: por ser conscientes de que no hay un museo sin colección”.

graciada y normalmente no se dan— que sostienen una empresa de estas características son una dirección eficiente y un sostén económico permanentes a través del tiempo.

Los casos de esta voluntad de trabajo serio y constante por parte de instituciones privadas en el campo del arte más reciente tampoco son numerosos, pero sí ejemplares. Respondiendo a diversas finalidades, tanto representativas como publicitarias, tanto puramente desinteresadas como sencillamente fiscales, faenan fundaciones como la Caixa —en sus distintos espacios expositivos, principalmente de Madrid y Barcelona—, el Tinglado 2 de Tarragona, el Palacete del Embarcadero de Santander, Espai Poble Nou o Fundación Joan Miró de Barcelona¹⁷.

Retomemos los ejemplos antes citados de las tan esperadas Atarazanas sevillanas¹⁸, el aún por desarrollar MACBA de Barcelona¹⁹, la inédita nueva cárcel de Badajoz, el CGAC gallego, que parece recuperarse después de su precipitada inauguración²⁰, o el futuro y polémico Guggenheim bilbaíno. Tanto centro y tal dispersión geográfica deberían hacernos concebir esperanzas en un futuro prometedor para las iniciativas artísticas contemporáneas, pero, como escribe Rosa Olivares, “no nos engañemos, sustancialmente las cosas siguen su lento caminar y si parece que el movimiento no cesa y los nuevos nombres de centros de arte y proyectos arquitectónicos de todo tipo no dejan de aparecer, es poco más que la forma fugaz de un deseo”²¹. Estos Centros, creados a cualquier precio, no tendrían que parecernos condenados a una precoz artrosis o a un progresivo languidecimiento que agotara entusiasmos que se nos aparentaban incombustibles. Pero mucho deberían cambiar las cosas y tendríamos que ponernos ya a trabajar.

Habría que evitar que la mayor parte de estos experimentos, multimillonarios en inversiones constructivas²² y limitados en sus planteamientos, se convirtiesen en prescindibles colecciones estándar formadas —sin criterio definido y sin suficiente dinero— como simple reclamo para un público que las ignore. No debemos rendirnos a una realidad susceptible de ser modificada. Tenemos que disponernos a luchar contra el desánimo creando una estructura artística y una capacidad programadora de buen nivel; favoreciendo la especialización y empleo de un personal cualificado, profesional y abundante; facilitando la protección de un público, en gran parte todavía receloso cuando no desentendido, desacostumbrado a ver arte contemporáneo; y, por supuesto, exigiendo el apoyo institucional de aquellas entidades públicas que proyectaron o crearon los diferentes centros con tanto entusiasmo y que abandonan el proyecto cuando descubren lo que aquellos hermosos edificios suponen en facturas.

El profesor Alonso Fernández, refiriéndose a la situación actual española, escribe: “una real imprecisión de planteamientos y actuaciones como museos o como centros de arte es lo que domina en general en los nuevos espacios españoles para el arte contemporáneo”²³. Y es que si se pretende que la indeterminación

y la ambigüedad sean los escudos que protejan una política expositiva que, falta de unas bases teóricas congruentes y sólidas y una planificación no exclusiva y necesariamente coyuntural, intenta combinar por cuestiones tanto organizativo/presupuestarias como económico/culturales, en un espacio único, dos conceptos programáticos antagónicos, la batalla está perdida. Si se mantiene esta engañosa duplicidad de intenciones y modos, se conseguirá que unas colecciones permanentes de dudosa calidad en la mayoría de las ocasiones, invadan progresivamente un terreno que podría estar destinado a otros usos artísticos temporales, quizás menos consagrados o reconocibles pero, desde luego e independientemente de estilos o autores, de mayor interés para interpretarnos en ellos. Porque no intentemos convencernos de nuestra propia mentira, las manifestaciones más actuales no están tan necesitadas de espacios abiertos que permitan la clara expresión y aprehensión de sus lenguajes como de una programación, inteligente y conocedora de la realidad artística, que sepa tomar y modular adecuadamente el pulso de una realidad sometida a cambios continuos y en absoluto lineales. Y esto es lo que debemos ofrecer, por encima de otro tipo de cuestiones más o menos accesorias, al público, a los artistas y al arte, porque es lo que necesitan, lo que demandan. Todo el resto es silencio ignorante, y lo demás, literatura fácil.

A MODO DE POSTFACIO

“Resumiendo: El museo actual habría de ser concebido como antimuseo. Ha de explorar y trasponer continuamente sus límites, para, sobre ellos, organizar su trabajo elucidatorio, el trabajo espiritual temporero que constituye, por excelencia, su tarea propia.” J.L. Brea.

15. Op. cit.

16. Una visión algo anticuada pero más o menos global del panorama de los CAC en España puede obtenerse en el monográfico de la rev *Lápiz*. Nº 95-96. Madrid 1993.

17. En relación con este tema se puede leer el artículo de Calvo Serraller *Mecenazgo* en *El País*. Babelia 30-12-1995: “no estoy, en absoluto, contra la rentabilización publicitaria o de cualquier otro tipo, pero sí contra la confusión de términos, y, sobre todo de criterios [...] sería lamentable que esta necesaria incorporación de la sociedad al fomento del arte naciera en medio del equívoco y muriera a causa de él”.

18. Según parece no tendremos Atarazanas. Después de tantos años, millones y esperanzas se ha decidido que la intensa humedad freática del edificio sería nefasta para las obras allí expuestas. Probablemente la sede del CAAC, en Sevilla, será el centro expositivo creado en la Cartuja con ocasión de la Expo'92.

19. Parece remontar vuelo con la actual colectiva “El museo transformado”, después de las criticadas “Fondos para una colección” y “Metáforas de lo real” que supusieron a inicios de año su apertura al público.

20. Muestra de ello son la exposición de González-Torres de inicios de año y la retrospectiva abierta hasta septiembre de Ana Mendieta, que será exportada a otros centros.

21. Rosa Olivares: *Las buenas intenciones*. Rev. *Lápiz*. Nº 95-96. Madrid 1993.

22. Alrededor de 22.500 millones de pesetas. costará el Guggenheim que según Gehry no se recuperarían “si en Bilbao no arriesgaran”. *El País*. Babelia. 16-12-1995.

23. Op. cit.