

HACIA EL TERCER ESPACIO. PRESENTE Y FUTURO DE LOS MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ESPAÑA Y PORTUGAL

JULIÁN RODRÍGUEZ

Directores

ROSINA GÓMEZ BAEZA

DELFIN SARDO

Una crónica. Por tanto, no sólo deberían recrearse las declaraciones, las comunicaciones de los ponentes, sino que también habría de reflejarse el transcurrir del tiempo (en griego, *chronos*; con sus derivados) y a ese mismo tiempo actuando, eso decían los maestros del género, a medias con la realidad, con quienes estaban, estábamos, allí.

La crónica puede comenzar relatando (pues eso es una crónica sobre todo: un relato. O mejor: una narración –me ahorraré ahora la etimología, pero está clara–) el viaje del cronista en autobús, desde Cáceres, acompañado por más de cincuenta alumnos de Historia del Arte, con sus preguntas en voz alta sobre el museo al que se dirigían, sobre el tema del curso al que asistirían, acerca también del tiempo, del programa de televisión de la noche anterior, de la fiesta del próximo fin de semana... Camba decía que en una crónica tenía que haber, sobre todo, vida, la vida reflejada a partir de lo sucedido; Josep Pla estaba de acuerdo en ello.

Sin embargo, esta crónica ha de reproducir sobre todo “el espíritu de lo dicho”. No se trataría tanto de relatar los aspectos circundantes, lo que cierta preceptiva llama “rasgos circunstanciales”, sino el contenido de las conferencias pronunciadas, de los debates. Porque los protagonistas y el escenario, así podría decirse, no vivió cambios (salvo el lógico paso por la mesa de ponencias de los conferenciantes): un centenar de personas en sus sillas,

la planta baja de un museo de arte contemporáneo, azafatas que atendían al público, periodistas...Y el cronista.

Temas del curso.

Según la organización, preguntas:

¿Existe una demanda social de museos de arte contemporáneo en la península ibérica?

¿Cuáles son sus posibilidades reales de supervivencia en condiciones óptimas?

¿Cuáles sus necesidades respecto a su relación con los poderes públicos o el público?

No sólo preguntas. También propuestas: de encuentro, de creación de una red de intercambio, de desarrollo de nuevas vías de actuación que involucre a centros de arte de ambos países...Y la definición del llamado “tercer espacio”.

Los directores de ambos cursos: dos personalidades del mundo del arte ibérico suficientemente conocidas, Rosina Gómez-Baeza, directora de Arco, y Delfim Sardo, director del Centro Cultural de Belém.

Algunos alumnos del curso ya conocían todos estos datos al llegar. Los menos. Otros iban subrayando el horario, los nombres de los ponentes en el programa. Primero, eso lo sabían todos, habría una introducción “política”, una presentación pública a cargo de diferentes personalidades.

Con algo de retraso debido a la presencia de la ministra de cultura de Portugal, se iniciaron las presentaciones del curso, se dio la bienvenida, se abordaron las primeras cuestiones a debatir durante el resto de la jornada.

LA PRESENTACIÓN. Inauguración a cargo de Maria João Bustorff, Ministra de Cultura de Portugal, y de Ignacio Sánchez Amor, Vicepresidente de la Junta de Extremadura, en compañía de los dos directores del curso.

El Vicepresidente de la Junta analizó brevemente, pero incidiendo en las cuestiones fundamentales, el contenido del curso. A partir de una premisa: la multiplicación de centros museísticos en España como muestra de la vitalidad de las autonomías “periféricas”.

Energía de la periferia, podría ser el lema-resumen.

Tras ese punto de partida, lanzó una pregunta que estará latente en todas las intervenciones del curso: ¿hay una demanda social real de museos? Que podríamos “traducir” de la siguiente manera: ¿son necesarios *tantos* museos de arte contemporáneo?

La pregunta quedó en el aire para ser respondida, o abordada al menos, por los directores, críticos, etc., que intervendrían más tarde. Lo importante ahora, dijo Sánchez Amor, es que se trataba de la primera “cumbre” de responsables de museos de la península. Y por parte de la Junta de Extremadura, invitaba a repetir y a apoyar encuentros de ese tipo durante los años venideros.

El inicio del curso se situaba, por tanto, en el marco de “lo concreto”, sin vaguedades. Algo que siempre es de agradecer. La respuesta de la ministra de Portugal, que intervino a continuación, tras los parabienes de rigor, incidía en la colaboración, patrocinio, que prestaban las cajas de ahorro extremeñas a *Ágora*. También lo concreto.

Patrocinio bancario que es poco frecuente en Portugal. Ese fue el primer punto de su intervención.

Segundo punto: pocos días antes, en Santiago de Compostela, por primera vez en la historia de las relaciones entre España y Portugal, dos ministerios de cultura habían estado presentes en una cumbre (otra; ésta de jefes de estados y ministros) para intercambiar pareceres. Con sus aspectos reivindicativos y también felices: no sólo ministerios, sino “ministras”. Dos mujeres. Y otro más: se pondrían en marcha medidas conjuntas.

Dos intervenciones políticas, pero lejos de las vaguedades (repetimos) al uso.

Rosina Gómez-Baeza intervino a continuación para enumerar más agradecimientos, el plantel de “lujo” del curso, los posicionamientos diversos de sus ponentes (la pluralidad), el necesario balance (a realizar) de errores y aciertos, el aparentemente abultado número de museos de España (sí, 150, pero frente a los 90 que hay en una sola ciudad alemana, Berlín, como dato revelador), algunas citas literarias que (entendía ella) podían servir de faros del debate, los buenos propósitos (de rigor) al comenzar el día.

¿Y Delfim Sardo?

A él le tocó un “papel” especial: definir el tercer espacio que daba nombre al curso. Situar a los asistentes, por medio de una conferencia titulada “El espacio entre las cosas”, ante un escenario de interés. Y con el suficiente interés para seducir a los alumnos y especialistas presentes.

La metáfora de la pantalla y una proyección a ambos lados de ella le sirvió a Sardo para situar esa definición (o la búsqueda de una posible definición). En realidad, usó el vocablo inglés *screen*, aludiendo, con ello, a términos del cineasta/artista experimental canadiense Michael Snow, alguna de cuyas obras de este tipo (expuestas en el Centro Cultural de Belém, dirigido precisamente por el crítico portugués) citan a su vez a Marcel Duchamp.

Conceptos para definir ese tercer espacio:

El espacio dentro de la pantalla.

El espacio sin nombre, virtual.

El tercer espacio (un espacio “liminar”) sería también un espacio de relación entre España y Portugal.

Indicaciones (que llevan la definición, según Sardo, hacia otros ámbitos):

- 1º- Espacio internacional, globalizado. Campo de conocimiento del Otro. (Un ejemplo: ARCO, la feria de arte de Madrid, sería un espacio adoptado como espacio ibérico amén de internacional.)
- 2º- Campo de “discusión” para transformar. Y también prospectivo. (Un concepto dentro de este punto: el llamado “proceso reticular”, de retícula. Siguiendo el lema de Bruce Nauman, dibujar equivale a pensar, se desarrollaría esa idea, para trazar algo así como “un mapa”.)

PRIMERA MESA REDONDA. “Historia viva. La función del museo de arte contemporáneo en España y Portugal” fue el título de la primera mesa redonda del curso, a la que no pudo asistir, por problemas en su viaje, el director del Centro Gallego de Arte Contemporáneo Miguel Fernández-Cid. Sí estuvieron presentes Antonio Franco, director del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, como moderador; Pedro Lapa,

director del Museo del Chiado; Rosa Olivares, directora de la revista *Exit Express*; Nuno Faria, consultor del Servicio de Bellas Artes de la Fundación Calouste Gulbenkian; y María Teresa Terrón Reynolds, profesora de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura.

Antonio Franco presentó a los participantes en la “mesa redonda” y adelantó algunos de los temas que se tratarían, sustentados buena parte de ellos en la experiencia personal, al frente de centros de arte, revistas o aulas, de cada uno de los participantes.

Pedro Lapa ofreció un breve repaso a la historia del museo que dirige en la actualidad. Desde su fundación a principios del siglo XX.

Repasó las primeras décadas y los primeros idearios del centro. Hasta las transformaciones de los años 50 y la inclusión de la tercera generación modernista (surrealistas, neorrealistas...), período en el que nacería la Fundación Gulbenkian por otro lado y con más medios.

El Museo del Chiado ha vivido, según Lapa, una irregular trayectoria, con cierres y altibajos, cuya culminación, fatídica, fue el incendio del barrio que le da nombre, a finales de los años 80.

Fatídico y a la vez *providencial* incendio, al menos para la consolidación del museo, en una nueva etapa que arrancaría en 1994, tras la reinauguración, centrada en el desarrollo de nuevos programas expositivos, con atención al siglo XX portugués y también a los nuevos artistas portugueses e internacionales.

Tras esta breve referencia a la historia de su museo, Lapa estableció dos puntos sobre los que centraría sus intervenciones posteriores:

Uno de tipo idealista: el museo como lugar de resistencia frente a los productos de la industria cultural digamos “comercial”.

Otro de tipo materialista: listado de necesidades/claves que tienen/explican los museos de arte contemporáneo, y en especial el suyo: patrocinadores o *sponsors*; fondos y subvenciones; búsqueda de cierto “turismo cultural” como apoyo, aunque sin ceder a exposiciones “banales”; integración de los espectadores en el museo...

Todo esto sin olvidar, añadía Lapa, que el museo es un “lugar disciplinar”, sirviéndose de las tesis de Foucault sobre la disciplina. En una defensa

de la disciplina como “ente” frente al museo que entra en crisis por sus diversidades “populistas”... Defensa, pues, de esa idea del museo como lugar de resistencia, sin ser conservador, y, al mismo tiempo, como laboratorio de la Historia del Arte.

Rosa Olivares, que tomó la palabra tras Pedro Lapa y un breve resumen de su intervención a cargo de Antonio Franco, trató de la relación del museo con la sociedad en que se instala.

Su análisis puede resumirse en los siguientes puntos:

–Los museos “hacen su trabajo público” pero su desarrollo se sitúa en un “sector profesional”, constituye por tanto una “élite cultural”. Tratando de conectar con la sociedad que lo acoge, que lo ha puesto en marcha, no ha de caer en la tentación de la (de nuevo) banalización, evitando el efecto “cajón de sastre” que parecen sufrir muchos museos actuales.

–Un museo de arte contemporáneo no debería tener presiones por el número de visitas, es decir, presiones “políticas” de rentabilidad. Habría que entender que el arte contemporáneo tiene, al ser “musealizado”, problemas particulares en función del lugar donde se desarrolla; todos los centros de arte son singulares en cuanto que nacen en un espacio diferente... Esta realidad tendría que servir para (esto sería lo idóneo) tratar de evitar la “imitación” de otras escenas culturales (Olivares se refería aquí a los modelos extranjeros, muchos de ellos norteamericanos, que son el referente de algunos centros españoles).

En medio de una situación lastrada además por la burocracia que afecta a muchos centros de arte públicos, que no atiende convenientemente las transformaciones de un museo que alberga “arte vivo” y también en mutación continua, podrían establecerse dos premisas básicas para huir del panorama (negativo) anteriormente descrito:

–La creación de una demanda mejor para que mejore también la oferta.

–No primar la “frivolidad” frente al trabajo continuado y serio.

Estas dos premisas suponen alejar los museos de arte contemporáneo de una idea de espacios para el espectáculo a la vez que insistir en la mejora de la formación de los espectadores/visitantes...

Premisas ambiciosas que no sólo necesitarían, claro, del compromiso de los “poderes” culturales, sino también de los educativos.

La Universidad y los planes de estudios centraron la intervención de Teresa Terrón, que fue breve en su discurso pero dejó una propuesta de interés evidente sobre la mesa de debate: la necesidad de acercarse a los jóvenes al museo contemporáneo.

Los planes de estudio actuales tratan con atención, según Terrón Reynolds, la museografía, pero hay que incidir aún más en ello, sobre todo, teniendo en cuenta, como docente, los problemas que tiene la *musealización* del arte contemporáneo, las dificultades que entraña esa tarea, que cada vez, indicó, ha de ir más volcada en la consecución de una fusión del “ente” centro de arte contemporáneo y del “ente” museo. Con el fin de obtener mejores resultados.

Por último, aportó un dato esencial y uno de los más reveladores, aunque apenas analizado en toda la jornada, curiosamente (por no escribir “preocupantemente”): cómo los jóvenes tratar de buscar (y de encontrar) el “tercer espacio” en la Red.

Este dato, que podría servir como punto de partida para otro curso (la idea del museo inmaterial, del museo electrónico, del museo alternativo...), no tuvo, como acabamos de indicar, respuesta entre los especialistas, dentro de una mesa redonda que discurrió como una suma de historias particulares y de ideas particulares sin confrontación entre ellas... En realidad, no se asistió a una verdadera mesa redonda, a lo que se entiende como tal, sino a eso otro que algunos denominan “panel de comunicaciones”. Podría decirse que no fue una ocasión aprovechada por completo. Quedaron fuera del inexistente debate los objetos de discusión más interesantes. Incluso esa idea, que para algunos sería reaccionaria (pienso en los defensores de los museos “alternativos”), del museo como lugar de resistencia.

En ello, en la defensa de ese “ser”, insistió Nuno Faría, en una de las ponencias tal vez menos interesantes de la jornada, morosa en detalles y que repitió algunas de las apreciaciones de Lapa y Olivares.

La trayectoria de la Fundación Gulbenkian, que celebrará en 2006 su 50 aniversario, y el hito, en 1983, de la apertura de la sección del Centro de

Arte Moderno como complemento al Gulbenkian “clásico”, sumados a otras citas relevantes de la historia reciente del arte portugués (nacimiento del ICA en 1996, modernización de espacios e infraestructuras...), abrieron la intervención de Faria, que aportó algunos datos:

–Apertura de los museos a la programación de artistas jóvenes.

–Generación de espacios independientes en simbiosis con el nacimiento o reforma (como en el caso de la ciudad de Oporto) de espacios institucionales.

Y también algunas preguntas:

–¿Cómo crear espacios de reflexión y de relación con los artistas en un tiempo en el que el arte vive en una suerte de vorágine, que parece impedir, precisamente, la creación de esos espacios?

Faria insistió, para finalizar, en su búsqueda personal de una relación entre el público y la obra de arte.

Antonio Franco no quiso cerrar el turno de intervenciones sin reflexionar sobre algunos, en su consideración, de los elementos positivos de la proliferación de museos de arte contemporáneo en la península durante los últimos años, y que podrían resumirse en dos:

–La descentralización.

–El crecimiento de la oferta artística.

A continuación, de nuevo Rosina Gómez-Baeza, que se sumó a la mesa ante la ausencia de Fernández-Cid, abundó en algunos de los análisis de Rosa Olivares y reclamó, por su parte, una atención mayor (o nueva) al didactismo sobre tal asunto en las escuelas públicas y un apoyo del poder, también público y de diferentes ámbitos, a los museos, permitiéndoles una necesaria independencia.

El debate posterior, aunque breve, resultó ser uno de los momentos más vivos de la mañana.

Rosa Olivares insistió en que no debía confundirse el museo con un *shopping center*; defendió otro tipo de centros multiartísticos, plurales pero con otras inquietudes que el museo, con ejemplos en la península tales como La Casa Encendida de Madrid, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona o el Centro Cultural de Belém de Lisboa... A pesar de que se trata de

figuras alternativas y de gran interés, hizo hincapié en que el museo como tal ha de ser un espacio más “especializado”.

Pedro Lapa, tras una reflexión sobre los modelos de *publicitación* de los nuevos museos y sus exposiciones y proyectos, en esa senda crítica contra la idea de “museo como recipiente de espectáculos y de banalidades”, señaló que un museo como el suyo apenas contaba con presupuesto para publicar su trabajo: había de usar los contactos personales y las entrevistas con la prensa como medio de publicidad.

Entre el público, Mercedes Guardado, viuda del artista berlinés asentado en Extremadura Wolf Vostell, quiso resaltar que la situación que se vivía actualmente en España, en esa floración descentralizada de museos, era similar a la que gozó el panorama europeo, especialmente alemán y francés, en los años 60, a la vez que defendió la idea del “museo con concepto” (una idea que ya fue de Vostell al establecer en Malpartida de Cáceres su propio museo), es decir, el museo con verdadero programa estético (y singularizado).

EL MUSEO Y LA ESFERA PÚBLICA

La socióloga de ISCTE Idalina Conde fue la presentadora de este panel de conferencias a cargo de Raquel Henriques Da Silva, ex directora del Instituto Portugués de Museos y José Guirao, ex director General de Bellas Artes, ex director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y actual director de La Casa Encendida.

La presentadora situó el ámbito de las dos conferencias en una amplia reflexión personal que se constituyó en una conferencia más. Analizó conceptos como “museo y esfera global” o “museo e institución política” en un primer momento, para luego desarrollar el trinomio

- a) esfera pública
- b) esfera política
- c) esfera artística

y, finalmente, desplazar su intervención hacia la idea del tercer espacio ya adelantada por Delfim Sardo.

Conde lo relacionó con las “políticas de relación” y dibujó, para acabar, y en una vuelta de tuerca bañada en cierto “lirismo”, una definición de

política en dos sentidos: el que manejamos habitualmente y el que atiende sobre todo a su etimología, a la construcción de la *polis*, de la ciudad. Ciudad Portugal y ciudad España para esta socióloga.

Produjo cierta perplejidad la intervención de Raquel Henriques Da Silva. Por su autopresentación (entre 1997 y 2002 ocupó su cargo de directora del Instituto Portugués de Museos) en primer lugar.

Pasó a referirse a las diferencias en las relaciones de política y cultura en los casos español y portugués. Con acierto señaló cómo en España está demasiado ligado el cargo de responsable de centros o departamentos culturales al ocasional poder político. Con cada cambio político, se sufre, así pues, un cambio cultural que impediría el avance sostenido de algunos proyectos... No siempre sucede así en Portugal, donde existe menor interrelación y dependencia.

La perplejidad volvió a su intervención, al repasar, de un modo en ocasiones caótico y con ciertas imprecisiones, la historia de la política museística portuguesa y de ciertos momentos fundamentales del arte contemporáneo de su país, olvidando (según algunos asistentes) buena parte de los más destacados, en lo que se refiere a las últimas décadas del siglo XX.

Explicó Henriques Da Silva cómo apenas hubo censura en la política artística del Portugal del siglo XX, e incluso en medio de la dictadura se llegó a una política de consenso, como la que vivió el Museo del Chiado en su origen: ochocentista pero con alguna apertura...

Hasta el nacimiento de la Fundación Gulbenkian (como ya se señaló por la mañana, durante la década de 1950) no hubo una política real sobre arte contemporáneo, y la fundación fue recibida como un revulsivo, aunque la década siguiente supondría “una vuelta atrás”, pues no habría institución alguna pública dedicada al arte contemporáneo, ni colecciones ni venta de obras.

De hecho, hasta la década de 1980, según Henriques Da Silva (que “olvidó” en su apresurado repaso el papel de críticos o promotores como Ernesto de Sousa; el de galerías como Quadrum; el de iniciativas como la Bienal de Dibujo de Lisboa o *Depois do Modernismo*, etcétera y etcétera, aunque recordó celebraciones como Europolia), no cambió la situación en

Portugal, y fue gracias a la creación de un mercado ibérico, que permitió, sinteticemos, el desarrollo de un espacio crítico, del trabajo de los comisarios y curadores, etc.

La Fundación Serralves, de Oporto, fue definida como un proyecto modélico y de complicidad entre lo público y lo privada que quizá, en palabras de esta conferenciante, no fuera exportable a otros lugares de Portugal.

El final de su intervención apostó por la necesidad de que los museos europeos estuvieran al servicio de los ciudadanos y porque el museo fuera siempre público y tuviera una dimensión utópica, como espacio permeable, añadiendo (en la línea de lo ya dicho por la mañana) que habría que encontrar alternativas a su conversión en simple centro comercial.

José Guirao ofreció una de las conferencias más aplaudidas del día. Aportó definiciones claras, datos constatables y reflexiones a pie de tierra (y no buenos propósitos o propuestas elitistas). Apoyó su intervención en su propia experiencia, sin caer en la exaltación de su trabajo, y se centró en pocos ejemplos para conseguir mayor comprensión. Fue didáctico y conciso, algo que, más tarde, en el café que se sirvió tras su intervención en el edificio administrativo del MEIAC, comentó con entusiasmo una buena parte del público, especialmente los espectadores más jóvenes.

En un interesante preámbulo, Guirao aludió al museo como afirmación de lo político frente a los poderes religiosos y de la realeza (en el pasado). El Museo del Prado, primero una colección real, sirvió como ejemplo de colección que pasa al dominio del pueblo. Por su parte, los museos de Bellas Artes de algunas ciudades españolas nacerían fruto de la Desamortización de Mendizábal, en el siglo XIX.

Este preámbulo no ocultó que el coleccionismo español fue tímido, y menos que tibio, hasta la Transición, ya después de 1975.

Ni siquiera la República logró poner en marcha, quizá por la centralización de la política cultural en Madrid (sin la tradición más aperturista de Bilbao o Barcelona). En los años 50 se vivió algo así como un oasis, gracias a algunas políticas del Ministerio de Educación, al trabajo del democristiano Joaquín Ruiz Giménez, y del director del Museo Español de Arte

Contemporáneo José Luis Fernández del Amo, cuyo proyecto se gestó por entonces.

Pudieron verse en Madrid en aquellas fechas exposiciones relevantes, algunas de ellas, como la dedicada al expresionismo abstracto norteamericano, fundamentales para el desarrollo de la pintura abstracta española.

Del Amo, que sería homenajeado en el Museo Reina Sofía en época de Guirao, precisamente, fue el redactor de uno de los documentos más interesantes sobre planteamientos museográficos de España, incluso de Europa, y el modelo propuesto en su famoso memorando anticipó otros como el del Pompidou francés, inaugurado ya en 1976 y que seguía, como la propuesta de Del Amo, algunos programas puestos en marcha por el MoMA neoyorquino, que se atrevían a combinar diversas artes: danza, arquitectura, diseño... y que apostaban por la creación de obras *in situ*.

Paralelamente al trabajo de Del Amo, Luis González Robles, comisario político para las bienales de arte internacional de la época, apoyó las nuevas manifestaciones artísticas del estado: a Dau al Set, a El Paso, a artistas como Oteiza o Chillida..., internacionalizando el arte español a la vez que compra, ya en la segunda mitad de los 60, los primeros Picasso para exponerlos en Nueva York bajo bandera española.

Habría que entender estas “operaciones culturales”, señaló Guirao, no sólo como un “lavado de cara” del régimen franquista, en el que aceptaron participar todos los artistas señalados, sino como un verdadero proyecto cultural alejado en parte de la impronta fascista.

Con la llegada de los años 80 se produciría en toda España una eclosión. El arte se convertiría en un vehículo para visualizar las “ganancias de modernidad”. La feria de arte contemporáneo de Madrid, ARCO, sería el referente.

¿Su origen?

Ligado a IFEMA, la institución ferial de Madrid, nacería ARCO mientras aún gobernaba Leopoldo Calvo Sotelo, de la UCD, a principios de 1982. Y mientras se ponían en marcha grandes muestras a cargo del Centro Nacional de Exposiciones y renacería durante un tiempo el MEAC.

Ya con el partido socialista en el poder, Carmen Giménez, asesora del ministro Solana, sería nombrada directora del Centro Nacional de Exposiciones. De su éxito, y gracias al uso de un espacio abandonado, nacería el actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, entonces sólo edificio con salas para exposiciones temporales.

La época de Carmen Giménez es recordada hoy como una de las de mayor internacionalización del arte español, en un período de entusiasmo colectivo de ciudadanos e instituciones. La exposición en el edificio de Sabatini de colecciones como la Panza di Biumo o la Sonnabed no ha sido apenas superada, como tampoco muestras del alcance de la famosísima “Tendencias de Nueva York”, instalada en el Palacio de Velázquez, que comenzaría a convertirse en un anexo “virtual” del edificio central de la glorieta de Atocha.

El antiguo MEAC se trasladaría finalmente a este otro por un decreto de 1988, y en 1992, tras un cierre por reformas y la posterior reapertura, alcanzaría el estatuto de museo y de centro de arte.

La primera “irrupción” importante en el ámbito museístico de las autonomías se produciría en Valencia. En 1987 nace el IVAM, instituto valenciano de arte moderno, y algún tiempo después el MACBA, museo de arte contemporáneo de Barcelona, que no se consolidaría, sin embargo, hasta el nombramiento como director de Borja-Villel.

La situación del MACBA hasta esa época es un ejemplo, para Guirao, de que no todos los problemas de inestabilidad de las instituciones museísticas nacen de las relaciones con la clase política. En el MACBA serían los intereses privados los que habrían retrasado, durante las etapas de Giralt-Miracle y de Molins, la conversión de este centro en un museo de relevancia y con un buen funcionamiento. (Al MACBA, añade Guirao, le acompañarían en esta tarea descentralizadora barcelonesa, espacios como la Fundación Miró, la Fundación Tàpies, Hangar...)

El tercer eje de esa nueva periferia museística lo constituiría el CGAC, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, en Santiago de Compostela, cuyos inicios también estuvieron, a pesar de la brillantez de algunas de sus exposiciones, lastrado no por motivos políticos, de nuevo, sino por problemas de gestión interna.

Guirao explicó a continuación el estatuto de algunos centros culturales como el Reina Sofía. Así, éste, al igual que el Museo del Prado o la Biblioteca Nacional, fueron catalogados como “organismos autónomos”, por lo que sus directores eran nombrados como directores generales dependientes del ministro de cultura del momento, para no tener que nombrar a funcionarios del cuerpo de museos como hasta entonces. Así, el nombramiento de cada director es de tipo político e implica una vinculación política evidente.

Sin embargo, el Museo del Prado, ha logrado convertirse, tras la aprobación de una ley en el Parlamento, en “organismo público”, lo que implica mayor capacidad de autonomía: contratación independiente, organización de los recursos propios, etc. A lo que se añade la posibilidad de que sea el patronato del museo el que decida el nombramiento de cada director y algunas líneas fundamentales de su trabajo. Eso sí, de los 30 vocales de dicho patronato, muchos de ellos son cargos políticos y están vinculados, de nuevo, al gobierno. Esto le sirvió a Guirao para referirse, aludiendo al “enemigo americano”, a las diferencias entre los patronatos de los museos norteamericanos (formados por personalidades del mundo empresarial que suelen invertir grandes partidas en los museos, privados, o buscar, al menos, fondos entre grandes corporaciones y empresas) y los patronatos españoles (más reticentes a colaborar económicamente en los museos y con un interés mayor en la proyección social que les depara el ser patronos que en un trabajo real como tales).

En un colofón muy aplaudido, destacó, sin victimismos, que en España existe una escasa capacidad de crítica en público, en una ausencia total de debates, lo que lleva a que no haya apoyos estatales mayores, como los que reciben otras artes, para el arte contemporáneo. No hay vertebración, insistió, y por tanto no hay poder público en los debates.

Finalizó con una cita de Susan Sontag, extraída de su libro *Contra la interpretación*, y a favor de la política: “El archienemigo del arte no es la política, sino la neutralidad”. En una defensa de la participación de todos, incluidos los gestores artísticos, en la vida política.

SEGUNDA MESA REDONDA. “Utopías. Reformulación de las relaciones entre museos de los dos países” fue el título de la mesa redonda que cerró el curso.

Cansancio, charlas animadas en los momentos previos, acumulación de notas.

David Barro, profesor de la Universidad de Santiago de Compostela y director de la revista *W-art*, editada entre Oporto y Santiago, moderador según el programa de *Ágora*, pronunció su lema para la jornada:

“Todo museo ha de ser internacional”.

Contra lo local, pues.

A continuación, tras hablar de museos fantasmas y museos caóticos, algo que necesita poca explicación más allá de su enunciación, lanzó una serie de preguntas que pueden resumirse en estas dos:

¿Cómo evitar duplicidades en las políticas museísticas?

¿Qué es la periferia, qué los museos periféricos?

No hubo respuestas. Barro arremetió entonces contra los museos faraónicos y los políticos mediocres (*sic*), contra la banalización (otra vez más), y *matizó* algunas declaraciones de la mañana con otra pregunta:

¿Pero hay verdadera descentralización?

La intervención de Barro sintonizó en algunos momentos con la de Rosa Olivares, pero pecó, según algunos pareceres, de ambivalente e hiper-crítica. Hiper-crítica en el sentido de que su vehemencia condenatoria, que no ofrecía ningún tipo de respuesta ni posibilidad alguna, se entendía como “una enmienda a la totalidad”. (“Nihilismo amarillista”, dijo alguien entre el público.)

A pesar de figurar como *moderador*, pareció que Barro estaba presente sólo como *animador*.

Teresa Velázquez, directora del Museo Patio Herreriano de Valladolid aportó, a partir de sus experiencias de gestión anteriores, sobre todo una dosis de “sentido común”, que, ajena al nihilismo y a la cultura de la queja, agradecieron algunos espectadores.

Limitó los objetivos de un museo ideal a la cooperación en diversos frentes, y resaltó la función pública del museo, es decir, la importancia de

su integración en la ciudad que lo acoge, “abriéndolo” a los agentes culturales de la ciudad y al entorno.

El sentido común le llevó a confesar también que era consciente de que siempre habrá algún sector de la población (incluso de la población artística) que no estarán de acuerdo con la política del museo de su ciudad, provincia, región o país. Y que uno de los mayores peligros a evitar es el del clientelismo, que suele producirse tras las quejas de los, digámoslo así, artistas “locales”.

¿Soluciones?

Velázquez, con humildad, se atrevió a listar algunas, que abordaban las cuestiones anteriores:

–Exposiciones colectivas, y dignas, de artistas locales.

–Actividades públicas para la ciudadanía: desde presentaciones a talleres, pasando por una programación de obras escénicas... y una atención cuidadosa a otras disciplinas artísticas.

João Fernandes, que intervino a continuación, dirige uno de los museos de arte contemporáneo más prestigiosos de la Península, la Fundación Serralves de Oporto.

Estableció, como historiador del arte, una serie de pautas para comprender las relaciones artísticas, y la presencia de artistas en uno u otro territorio, entre España y Portugal, aludiendo al aislamiento común que existió durante algún tiempo, que acabó por fin.

La realidad museística portuguesa, a pesar de los modelos “comunes” de las últimas épocas, es hoy, para este especialista, diferente a la española: en Portugal no se ha producido la descentralización, salvo el caso de Serralves y la “experiencia excéntrica” de Gulbenkian, llevada a cabo en España.

De hecho, España fue durante los años 80 el modelo de Portugal, su “ventana” a la contemporaneidad. ARCO, las exposiciones del MEAC, la política de Carmen Giménez, la revista *LápiZ...* fueron, en una suerte de “primavera compartida”, tomados por los portugueses como propuestas propias.

En España, siguió, a pesar de sus problemas estructurales, siguen existiendo espacios “de circulación”, no así en Portugal. (Éste sería uno de los

motivos por los que es más conocido el arte portugués en España que el español en Portugal.)

Sí hay, por supuesto, co-programaciones. Verbigracia, las desarrolladas con la Fundación Tàpies o el MACBA, siempre en un intento, desde la periferia, de atender una historia del arte muchas veces trazada también por “artistas periféricos” que no encuentran el eco merecido, oportuno, en otros espacios.

Estas co-programaciones no tratan sólo de exposiciones, sino que representan un intercambio de ideas, una búsqueda conjunta de objetivos comunes.

En el débito de esta relación habría que incluir la ausencia de información “de ida y vuelta” sobre el contexto artístico general, sobre ayudas internacionales; la falta de profesionalización de ese mismo contexto...

Entre la realidad y el deseo discurrió la intervención de Fernandes.

Javier González de Durana, director del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM, pareció sumar las propuestas de Teresa Velázquez a las de João Fernandes.

Con seguridad, dibujó el ideario de su museo, que nació, según dijo, sin olvidar que debía responder a dos cuestiones básicas:

a) la fatua pretensión de programar exposiciones en exclusiva, con pérdida lógica de rendimiento.

Por lo que decidió, junto a su equipo, que debía establecer una red de colaboraciones para abaratar costos, para lograr exposiciones “de altura”, de primer nivel, que no podría acometer en solitario, y para acometer actuaciones concretas que surgieran. Por ello creó una suerte de cooperativa con los museos MARCO de Vigo y Fundación José Guerrero de Granada.

En poco más de dos años, esta colaboración se ha concretado en 6 o 7 proyectos conjuntos, que no deben verse como la simple itinerancia de una exposición u otra, sino como una producción compartida, global, nacida de la corresponsabilidad.

b) el segundo “defecto” que apreciaba Durana en el panorama museístico español era el fuerte individualismo de sus directores, no organizados profesionalmente y por lo tanto, presas fáciles a la hora de las

destituciones políticas, de las transformaciones no consultadas de sus museos, etcétera.

Al no existir un gremio bien entendido, la posición de cada director resultaba ser demasiado débil, lo que iba en detrimento de la “vida de los museos”.

Ante esta situación sólo cabría llevar a cabo actuaciones realistas, algunas de ellas ya en marcha, como la creación de una asociación cultural de directores de museos (a partir de un borrador de estatutos que se encuentra en circulación a día de hoy), con el fin de lograr algo así como una “voz de debate común”.

La periodista Vanesa Rato, del diario *Público*, no pudo estar presente, y el debate, breve, se celebró con una vuelta de tuerca a algunos de los asuntos ya tratados en las charlas previas.

A esa hora, parte del público joven había decidido tomar ya los jardines del museo, o esperaba el fin de la apretada jornada.

En las habituales “quinielas”, casi todos daban como “ganador” a Guirao; alguno a Durana o a Fernandes.

El interés del curso era evidente para todos, pero algunas intervenciones no habían pasado de ser o candoroso muestrario de deseos o recuento vaporoso de incertidumbres.

Los más jóvenes se preguntaban por la ausencia de intervenciones en torno a (ya lo hemos citado antes) los nuevos museos inmateriales y al poder de la Red como instrumento en la difusión de obras artísticas y de propuestas arriesgadas e innovadoras. El repetido lema “museo como lugar de resistencia” parecía muy alejado (enlazando con unas apreciaciones hechas por el artista Pedro G. Romero en un número reciente de la revista *Exit Express*) de la idea del “museo sin paredes” de Douglas Crimp.

Han pasado dos décadas desde esa propuesta y, sin embargo, el modelo de museo que se discute sigue siendo el de museo/mausoleo (de nuevo la etimología).

¿Sólo los más jóvenes se hacían esta pregunta? Los especialistas convocados prefirieron centrarse en la discusión de, lo que llamaría el clásico, materias reales. Edificios, presupuestos, política. A pesar de algunas propuestas

llenas de vaguedad, estas mismas nunca dirigieron su interés hacia ese ámbito, el de lo “no material”, el del museo entendido, siguiendo a Broodthaers, como espacio sin recinto, sin cortapisas.

Bien es cierto que el tratamiento de lo inmaterial sigue siendo una cuestión sin resolver para una parte de la historiografía artística, una buena parte de la cual, además, y por citar un único ejemplo, sólo supo “musealizar” las tendencias inmateriales del primer momento del arte conceptual (los años 60 y 70) convirtiendo los documentos en obra de arte, en una deriva evidentemente *cosificadora* que algunos graves daños, diría que irreparables (al menos, de momento), ha producido a la comprensión de ese mismo arte por parte de lo que solemos llamar público. (Incluso ha pervertido la relación de los propios artistas con la materia de su trabajo.)

El alejamiento del público de algunas prácticas artísticas *neovanguardistas* nace, en buena medida, de esa implicación irresponsable y a la vez asustada (puesto que parecía que los museos de arte contemporáneo perderían finalmente su sentido) en la conservación del arte último.

¿Con la complicidad de los artistas?

Posiblemente. (Quizá no de todos los artistas.)

Pero lo que no cabe duda es que el museo actual necesita ser reconsiderado, *repensado*.

Por ello, siempre serán necesarios debates como éste. Con sus claroscuros. ❖