



Programa de Doctorado en ARTE Y PATRIMONIO

LA PRÁCTICA CURATORIAL EN ESPAÑA

DEFINICIÓN DE CRITERIOS DISCURSIVOS DESDE 1970

Doctoranda: María Arregui Montero

Director 1: Prof. Dr. Luis Fco. Martínez Montiel

Director 2: Prof. Dr. Luis R. Méndez Rodríguez

Sevilla, 2021



Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Sevilla
Programa de Doctorado en ARTE Y PATRIMONIO

Teoría, análisis, conceptos, crítica y difusión en la creación artística y
del Patrimonio Cultural

La práctica curatorial en España. Definición de criterios
discursivos desde 1970.

Doctoranda: María Arregui Montero
Director 1: Prof. Dr. Luis F. Martínez Montiel
Director 2: Prof. Dr. Luis R. Méndez Rodríguez

Sevilla, 2021

*A Rosario Montero Suárez, por ser inspiración, por su amor,
confianza y apoyo incondicional.*

**LA PRÁCTICA CURATORIAL EN ESPAÑA.
DEFINICIÓN DE CRITERIOS DISCURSIVOS DESDE 1970.**

Índice

1. Fundamentos de la tesis	12
1.1. Resumen	12
1.2. Abstract	16
1.3. Demarcación del tema	19
1.4. Estado de la cuestión	19
1.5. Hipótesis	22
1.6. Objetivos	23
1.7. Metodología	24
2.1. Origen y evolución de los términos curar y comisariar	26
2.1.1. Etimología, significados y sentido actual de curar	27
2.1.2. Etimología, significados y sentido actual de comisariar	36
2.2. Cambios del paradigma en el arte: Vasari, Greenberg y el comisariado en la postmodernidad	41
2.3. Definición, desarrollo y expansión de lo curatorial: un recorrido por las tipologías curatoriales en el contexto global	60
2.4. El espectador, figura clave en la conceptualización del dispositivo exposición	68
2.4.1. La percepción artística: Jacques Rancière, los regímenes artísticos y el nuevo sistema expositivo	72
2.4.2. Dos condicionantes de la creación y percepción artística: el aura y la belleza	80
2.4.3. La crítica de arte y el papel de la nueva percepción	86
2.4.4. Marcel Duchamp y los dos polos de la creación artística	90

2.4.5.	Abrir el camino al dispositivo exposición	93
2.5.	La demanda curatorial como consecuencia de la nueva concepción del museo y la emersión de las exposiciones temporales	103
2.5.1.	La aparición del museo como rasgo de identidad nacional	104
2.5.2.	El desarrollo del museo en el contexto berlinés	111
2.5.3.	Entartete Kunst. Arte Degenerado	114
2.5.4.	Críticas al museo	117
2.5.5.	La emersión de las exposiciones temporales y su propósito	119
2.5.6.	Una nueva relación con el museo	121
2.6.	Alfred H. Barr (1902-1981)	124
2.6.1.	Breves notas sobre Paul Sachs, el MoMA y las dificultades en la dirección y conservación en museos durante la Segunda Guerra Mundial	129
2.7.	André Malraux y el diálogo de los resurgimientos (1901-1976)	133
2.8.	Tipologías curatoriales en el contexto global	142
2.8.1.	La Documenta de Kassel y el cambio de héroes	142
2.8.2.	Kunsthalle de Berna: Cuando las actitudes se vuelven formas, o cuando el comisariado se vuelve obra de arte	153
2.8.3.	El comisariado de exposiciones de arte contemporáneo: auge y caída de un mito	155
2.8.4.	La influencia del criterio curatorial en la creación artística.	161
3.	El comisariado de arte en España	165
3.1.	Los inicios de la práctica curatorial en España: sus precedentes	165
3.2.	Josep Renau como Director General de Bellas Artes. Entre la derrota de la República y el triunfo de la salvaguardia patrimonial.	166
3.2.1.	Contextualización: los ataques al patrimonio durante el inicio de la Guerra Civil. La destrucción del patrimonio cultural como acción ideológica	168

3.2.2.	El Pabellón Español de la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas de 1937.	179
3.3.	Una revisión de los criterios expositivos durante el franquismo.	183
3.3.1.	El concepto de Hispanidad.	185
3.3.2.	Bienales Hispanoamericanas de Arte: un cambio para la imagen internacional del régimen.	188
3.3.3.	Teorización artística y estética durante el primer franquismo.	191
3.3.4.	La amplitud de la realidad artística más allá de la ideología del Estado.	197
3.3.5.	Libertad y dictadura en el diseño de la promoción internacional: la contradicción como única salida.	200
3.3.6.	El arte: una estrategia eficaz.	204
3.4.	El papel de Luis González Robles como comisario del Estado.	205
3.4.1.	La controversia curatorial.	211
3.4.2.	Arte de América y España.	214
3.4.3.	A Franco le gustaba Robert Rauschenberg.	215
3.5.	Riesgo y Vanguardia en los últimos años de la represión: Los Encuentros de Pamplona.	217
3.5.1.	Presiones ideológicas: los principales condicionantes del evento.	224
3.6.	Vanguardia artística y realidad social.	230
3.7.	Exposición <i>El exilio Español en México</i> (1983).	234
3.8.	La transición curatorial. Elementos decisivos en la construcción del comisariado en España.	241
4.	Formando nuevas realidades. La generación de la formación curatorial.	248
5.	La percepción del comisario a través de revistas especializadas.	252
5.1.	La búsqueda curatorial. Aparición y consolidación del comisariado a través de las revistas <i>Lápiz</i> , <i>Arena</i> y <i>Figura</i> .	253
6.	Entrevistas.	336

6.1.	Entrevista con José Jiménez	337
6.2.	Entrevista con Olga Fernández López	349
6.3.	Entrevista con Mariano Navarro	357
6.4.	Entrevista con Fernando Castro Flórez	373
6.5.	Entrevista con José Lebrero Stäls	388
6.6.	Entrevista con Esther Regueira	404
6.7.	Entrevista con María de Corral y Lorena Martínez de Corral	430
6.8.	Entrevista con Manuel Borja-Villel	447
6.9.	Entrevista con Mar Villaespesa	459
7.	Conclusiones.	474
8.	Conclusions (English Version)	480
9.	Bibliografía.	486
10.	Agradecimientos	503

Se considera oportuno aclarar que a lo largo de todo el texto que conforma el estudio, los términos han sido redactados tanto en masculino como en femenino, entendidos ambos como neutros, con el ánimo de facilitar la lectura y haciendo ambos referencia tanto a profesionales de género masculino, femenino e intergénero.

En el apartado de las entrevistas se ha respetado la voluntad de algunos de los profesionales que han aportado su testimonio de realizar la redacción de su entrevista en términos que no puedan ser asociados a ningún género, utilizando la vocal “x” como elemento del lenguaje inclusivo.

1. Fundamentos de la tesis

1.1. Resumen

A finales de los años sesenta y comienzos de los setenta emerge un gusto por la realización de obras de carga conceptual, lo que implica la inclusión de otras figuras en el entramado del circuito artístico -como ya lo fueran los críticos de arte- y que derivaría a la actual figura del comisario de exposiciones. Es en este momento cuando comienzan a forjarse unas bases que, aún no del todo definidas en un criterio común, conforman hoy un sistema en el que se pone en valor no sólo el discurso de la creación, sino también el discurso de la percepción. Este hecho pone en evidencia que tan relevante es la calidad de la praxis artística como la elaboración de los constructos que se erigen a partir de ellas, así como su posterior presentación a los públicos. Y es que la gran particularidad que reside en la promoción del arte que convive y es coetáneo a cada sociedad, es el valor testimonial que adquiere del contexto histórico, político y social en que se desarrolla.

La aparición del comisario de exposiciones vino dada por una necesidad de proponer posibles vías de lecturas a las obras y de otorgar una contextualización a las nuevas propuestas artísticas, ya que el comisario no se contempla sólo como un recolector de obras, sino que trasciende a una labor fundamental: llevar a cabo una aportación al conocimiento, desplegar posibles interpretaciones de las obras y sus creadores, razón que lo ha convertido en una pieza elemental en el transcurso y en la propia definición del arte. Ya los artistas de vanguardia comenzaron a tomar consciencia de ello y a reconocer las contradicciones de la autonomía del arte de cara a la sociedad, así como de las posibilidades comunicativas que podían establecerse a través de la exposición, creciendo así el sentimiento de compromiso con su propio tiempo en la creación de sus obras. Artistas como Marcel Duchamp, El Lissitzky o Piet Mondrian comenzaron a tener en cuenta al espectador como ente activo, y el arquitecto Frederick Kiesler se erige en los años veinte como uno de los primeros en realizar espacios diseñados expresamente para la exhibición de obras concretas, incentivando la interacción con el espectador. Posteriormente, aparecen en el norte de Europa y Estados Unidos a finales de los años cincuenta los

denominados *exhibition makers*, “hacedores” de exposiciones, y no será hasta finales de los años sesenta cuando comience a forjarse la noción del comisario independiente.

Hans Ulrich Obrist, conocido comisario y uno de los pioneros en ejercer la profesión a nivel internacional, tomó consciencia de la importancia de recopilar testimonios y criterios de sus compañeros de profesión realizando entrevistas a los más destacados de aquellas primeras generaciones de comisarios, como Harald Szeemann, Walter Hopps, Pontus Hultén, Johannes Cladders, Jean Leering, Franz Meyer, Seth Siegelaub, Werner Hofmann, Walter Zanini, Anne d’Harnoncourt o Lucy Lippard, todos ellos referentes y responsables del modo en que se han forjado las prácticas curatoriales contemporáneas. Sin embargo, el caso español no puede medirse bajo los mismos criterios que el contexto estadounidense o el de otros países de Europa, donde ya a finales de los años cincuenta se iba definiendo el comisario como una pieza más del engranaje del sistema del arte. El comisariado internacional aparece casi dos décadas antes que en España, comenzando a desarrollarse los discursos curatoriales en este país desde finales de los años setenta, aunque esta circunstancia no significa que no existieran movimientos y acciones dinamizadoras en el panorama cultural con anterioridad.

La presente labor de investigación en torno a las prácticas curatoriales contemporáneas en el caso español, viene motivada por la necesidad de abordar diferentes criterios y sensibilidades en la realización de esta profesión, cuya existencia no supera las cuatro décadas. Para ello, se estima conveniente contextualizar la aparición y el desarrollo de la figura del comisario, además de efectuar una investigación de campo desarrollando entrevistas a algunos de los comisarios pioneros en España como María de Corral, José Lebrero Stäls, José Jiménez, Mariano Navarro, Mar Villaespesa, Manuel Borja-Villel o Fernando Castro, así como de segunda generación como Esther Regueira o Lorena Martínez de Corral, incluyendo también a relevantes teóricas del comisariado como Olga Fernández López. El testimonio de todos ellos favorecerá no sólo el conocimiento de los primeros momentos del comisariado, sino de las vías que abrieron a una nueva generación curatorial que ya si contaría con referentes.

Para dicho análisis, se considera necesario indagar sobre cómo la aparición del comisariado de arte contemporáneo en España se consolidó cuando comenzaron a emerger gran cantidad de museos, centros de arte, ferias de arte internacionales, nuevos espacios galerísticos, nuevas figuras de coleccionistas, etc., creando un entorno propicio para la expansión de dicha profesión. Igualmente, se destaca el hecho de existen precedentes en la historia del comisariado en España a tener en cuenta, como Josep Renau y su labor desarrollada durante II República Española al frente de la Dirección General de Bellas Artes, cuyo trabajo fue clave en la protección y salvaguarda patrimonial gracias al cual, actualmente, se conservan obras fundamentales de la historia del arte español y universal, lo que hace señalar su figura como curador en el sentido más próximo al de *cuidar* y *curar*. Así como durante el franquismo se destaca la figura de Luis González Robles, quien acometió labores de comisariado desde su posición de alto funcionario del régimen franquista. Sus proyectos pusieron en valor en arte informalista realizado por artistas españoles, rompiendo así el aislamiento cultural del país relativo al arte contemporáneo.

Por lo tanto, a través del análisis de las primeras revistas especializadas en arte contemporáneo que aparecen publicadas en España y, sobre todo, a través de los testimonios ofrecidos de primera mano de algunos de los comisarios que han desarrollado esta profesión en un país que no contaba con precedentes, se pretende poner en pie el paisaje curatorial en España desde los años setenta hasta la década de los noventa, momento en el que se consolida el concepto actual de comisariar.

La necesidad de abordar el estudio viene dada por la creciente visibilidad del comisario y por la problemática de su definición; la desvirtualización a la hora de considerar las definiciones de la práctica curatorial, gestión o coordinación y su aportación en el despliegue de los significados de las obras y sus creadores, teniendo en cuenta que una de las cuestiones que más ha influido en la problemática de su indefinición es la escasez y tardía aparición de ofertas en la formación de profesionales del comisariado, especialmente en España.

El caso español adquiere, por tanto, unas características propias que requieren un estudio focalizado para analizar el desarrollo artístico dentro de su contexto político, histórico y social, y sólo de ese modo podrá comprenderse con mayor perspectiva la aparición del comisario de exposiciones y su influencia en el transcurso del propio arte. Definir qué es el comisario de exposiciones en el contexto del arte contemporáneo lleva implícito otras cuestiones a abordar, como la definición de qué es lo contemporáneo, cómo surge el comisario como consecuencia del proceso de la era moderna a la contemporánea y qué papel ha jugado el comisario dentro de su propia definición.

Palabras clave: comisariado, práctica curatorial en España, arte contemporáneo, discursos artísticos, discursos curatoriales, exposiciones, percepción expositiva.

1.2.Abstract

At the end of the 1960s and beginning of the 1970s, a taste for the creation of conceptually charged works emerged, which implied the inclusion of other figures in the artistic circuit and which would lead to the current figure of the exhibition curator. It was at this moment when the foundations began to be forged that, although not yet fully defined in a common criterion, today make up a system in which not only the discourse of creation, but also the discourse of perception is valued. This fact shows that the quality of artistic praxis is as relevant as the elaboration of the constructs that are built from them, as well as their subsequent presentation to the public. The great particularity that lies in the promotion of art that coexists and is contemporary to each society is the testimonial value it acquires of the historical, political and social context in which it develops.

The appearance of the exhibition curator came about as a result of the need to propose possible ways of reading works and to contextualise new artistic proposals, since the curator is not only seen as a collector of works -in the sense of compiling-, but transcends to a fundamental task: to contribute to knowledge, to deploy possible interpretations of the works and their creators, which is why he has become an elementary piece in the course and definition of art itself. Already the avant-garde artists began to become aware of this and to recognise the contradictions of the autonomy of art in relation to society, as well as the communicative possibilities that could be established through the exhibition, thus increasing the feeling of commitment to their own time in the creation of their works. Artists such as Marcel Duchamp, El Lissitzky and Piet Mondrian began to take the spectator into account as an active entity, and in the 1920s the architect Frederick Kiesler was one of the first to create spaces designed expressly for the exhibition of specific works, encouraging interaction with the spectator. Later, in northern Europe and the United States, the so-called *exhibition makers* appeared in the late 1950s, and it was not until the late 1960s that the notion of the independent curator began to take shape.

Hans Ulrich Obrist, a renowned curator and one of the pioneers in the profession at the international level, became aware of the importance of collecting

testimonies and criteria from his peers by conducting interviews with the most prominent of those first generations of curators, such as Harald Szeemann, Walter Hopps, Pontus Hultén, Johannes Cladders, Jean Leering, Franz Meyer, Seth Siegelaub, Werner Hofmann, Walter Zanini, Anne d'Harnoncourt or Lucy Lippard, all of them referents and responsible for the way contemporary curatorial practices have been forged. However, the Spanish case cannot be measured under the same criteria as the U.S. context or that of other European countries, where by the end of the 1950s the curator was already being defined as one more piece of the gear of the art system. International curatorship appears almost two decades earlier than in Spain, with curatorial discourses starting to develop in this country since the late 1970s, although this circumstance does not mean that there were no movements and dynamic actions in the cultural panorama before that.

The present research into contemporary curatorial practices in the Spanish case is motivated by the need to address different criteria and sensibilities in the performance of this profession, whose existence does not exceed four decades. To this end, it is considered convenient to contextualise the appearance and development of the figure of the curator, as well as to carry out field research by conducting interviews with some of the pioneering curators in Spain, such as María de Corral, José Lebrero Stäls, José Jiménez, Mariano Navarro, Mar Villaespesa, Manuel Borja-Villel and Fernando Castro, as well as second generation curators such as Esther Regueira and Lorena Martínez de Corral, and also including relevant curatorial theorists such as Olga Fernández López. The testimony of all of them will contribute not only to the knowledge of the first moments of curating, but also of the paths they opened up to a new curatorial generation that would already have its own points of reference.

Therefore, through the analysis of the first magazines specialising in contemporary art published in Spain and, above all, through the first-hand testimonies offered by some of the curators who have developed this profession in a country that had no precedents, the aim is to set out the curatorial landscape in Spain from the 1970s to the 1990s, when the current concept of curating was consolidated.

The need to tackle the study is given by the growing visibility of the curator and the problems of its definition; the devirtualisation when considering the definitions of curatorial practice, management or coordination and its contribution to the unfolding of the meanings of the works and their creators, bearing in mind that one of the issues that has most influenced the problem of its definition is the scarcity and late appearance of offers in the training of curatorial professionals, especially in Spain.

The Spanish case acquires, therefore, its own characteristics that require a focused study to analyse artistic development within its political, historical and social context, and only in this way will it be possible to understand with greater perspective the appearance of the exhibition curator and his influence on the course of art itself. Defining what the curator is in the context of contemporary art implies other questions to be addressed, such as the definition of what is contemporary, how the curator emerges as a consequence of the process from the modern to the contemporary era and what role the curator has played within his or her own definition.

Keywords: curatorship, curatorial practice in Spain, contemporary art, artistic discourses, curatorial discourses, exhibitions, exhibition perception.

1.3. Demarcación del tema

La investigación se ciñe geográficamente al contexto español, y temporalmente desde los años setenta del siglo XX, cuando aparecen los primeros proyectos comisariados bajo una concepción contemporánea del término, hasta la década de los noventa, cuando la figura del comisario ya se encuentra totalmente instaurada y consolidada en el panorama artístico. No obstante, se atiende a los precedentes que pudieran existir con anterioridad a la fecha y que permitan una mejor comprensión de lo que acontece a partir de la fecha fijada como partida de la investigación, así como también se establecerá una comparativa entre lo que sucede en el ámbito curatorial en España y el contexto internacional.

1.4. Estado de la cuestión

Cabe aclarar, en primer término, que el desarrollo del presente trabajo en torno a la práctica curatorial en España es inédito. Aunque se han elaborado estudios en nuestro país sobre el ejercicio de esta profesión, en el momento del inicio y desarrollo de la investigación, no existían publicaciones focalizadas en el contexto español en el inicio, dotado de características propias por su diferencia en el contexto histórico, político y social. Aunque a lo largo de los años que ha durado el estudio han aparecido interesantes revisiones del comisariado en España -o el comisariado realizado por profesionales de origen español-, no existe a día de hoy ninguna publicación en torno al origen y el desarrollo de las prácticas curatoriales en España.

Algunas publicaciones de carácter reciente, sobre todo en revistas temáticas y como producto de simposios, cursos y conferencias. Al tratarse de un área de conocimiento muy joven, apenas si existen antecedentes bibliográficos que superen la década en cuanto a fecha de publicación y requiere una renovación, actualización y revisión constantes.

Entre las publicaciones más destacadas sobre esta área a nivel global se encuentra la recopilación testimonial de los pioneros históricos en la profesión por parte del comisario Hans Ulrich Obrist en su libro *A Brief History of Curating (Breve Historia del comisariado)*, que salió a la luz en el año 2009. Esta es, sin

duda, el referente bibliográfico con mayor favor documental por tres razones fundamentales:

1.- Por tratarse el entrevistador de una de las figuras más relevantes internacionalmente del comisariado, y por dirigir las entrevistas con pleno conocimiento de la materia, así como su amplia perspectiva histórica y conceptual.

2.- Por la labor de recopilación y transmisión de conocimiento sobre la práctica curatorial a través de la experiencia directa de los entrevistados, todos ellos referentes históricos e iniciadores de la nueva era del comisariado en el sistema artístico.

3.- La trascendencia que ello tiene para todo profesional con interés en desarrollar un proyecto curatorial, configurándose como una referencia de la que carecieron los fundadores de la profesión.

Varias publicaciones en torno a la profesión del comisario han hecho aparición en los últimos años, la mayoría en inglés, ejemplos de algunas de ellas son *Thinking about Exhibitions* por Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (1996), *Words of Wisdom: a Curator's Vade Mecum on Contemporary Art* por Carin Kuoni (2001), *Curating and the Educational Turn* por Mick Wilson y Paul O'Neill (2010), *Rotterdam Dialogues: the Critics, the Curators, the Artists* por Zo Gray (2010), *Thinking Contemporary Curating* por Terry E. Smith (2012), *The Curator's Handbook: Museums, Commercial Galleries, Independent Spaces* de Adrian George (2015) o *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* de Maura Reilly (2018), con un carácter más analítico en cuanto a modos y criterios de llevar a cabo un proyecto curatorial, no obstante, la cuestión sigue siendo foco de debate y el caso español sigue siendo un asunto pendiente.

En lengua castellana también aparecen interesantes publicaciones en torno a la cuestión curatorial internacional, como la llevada a cabo por la editorial *EXIT*,

dirigida por la crítica de arte y comisaria Rosa Olivares, que dedicó una publicación muy esclarecedora de lo que supone la profesión curatorial, denominada *Comisarios: Historias, Prácticas, Posiciones* en el año 2012, en el que se incluyeron ensayos y reseñas de diversos autores de gran prestigio que abordan diversos temas, desde la emergencia del discurso curatorial desde finales de los sesenta a nuestro presente hasta las perspectivas historiográficas. También es importante destacar la última publicación de la investigadora Olga Fernández López durante el mes de mayo de 2020, y que resulta de gran interés en el ámbito del comisariado, llamado *Exposiciones y comisariado. Relatos Cruzados*, a lo que hay que añadir el trabajo curatorial y de investigación en esta área que han realizado José Lebrero y Manuel Fontán para la muestra *Genealogías del Arte*, cuyo catálogo aporta datos de gran relevancia. En lo relativo a la cuestión en la formación curatorial, encontramos la publicación *IMPASSE 9: Escuelas de formación de comisarios: perspectivas y decepciones*, coordinado por Frederic Montornés y Glòria Picazo en el año 2009 y editado por el Ajuntament de Lleida y el Centre d'Art la Panera.

En cuanto a bibliografía relacionada con el ámbito expositivo en el contexto español, se encuentra la publicación *IMPASSE 4. Exposiciones de arte contemporáneo: importancia y repercusión en el arte español*, editada en el año 2004 bajo la coordinación de Glòria Picazo, y que se encuentra publicada tanto en catalán como en castellano. Publicada por la editorial EXIT, encontramos *Espacios de significado. Ensayos de exposiciones de arte en España 1983-2003*, bajo la autoría de Luis Francisco Pérez. En este aspecto, publicaciones como *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)* de Martí Manen, publicado en 2012 o *La línea de producción de la crítica* de Peio Aguirre (2014) incluyen, entre otros apartados, una reflexión en torno a la función del comisario de exposiciones. *Genealogías curatoriales, 26 comisarios en diálogo* de Xavier Bassas (2016) es otra de las publicaciones a tener en cuenta en lo que al posicionamiento del comisario y sus funciones se refiere. También hay que destacar el trabajo de investigación llevado a cabo por los comisarios Mariano Navarro y Armando Montesinos, que se vio materializado en 2017 en el proyecto. *Discursos críticos na arte española, 1975-1995* en el Centro Galego de Arte

Contemporánea, bajo la dirección de Santiago Olmo, donde a través, de la recreación del ambiente en que fueron ejecutadas una serie de exposiciones clave, se analizan los diferentes discursos expositivos, así como sus obras. El proyecto *[Ex]posicions críticas* se encuentra ampliado por el catálogo de la muestra, editado en lengua gallega, castellana y en inglés, así como por mesas de debate y la transcripción de éstas en la revista *Tentativas Críticas. Debates*.

No obstante, la publicación más reciente realizada en España en ámbito del comisariado relativo al contexto español, es el realizado por Juan Canela y Ángel Calvo Ulloa, autores del libro *Desde lo Curatorial. Conversaciones, experiencias y afectos*, cuya primera edición ha visto la luz en noviembre de 2020. En este caso, los estudios se han focalizado en momentos del comisariado más reciente, con profesionales que han tomado el relevo generacional.

1.5. Hipótesis

La presencia de la curaduría como concepto bajo el que desarrollar una exposición no se limita, como pueda malinterpretarse en numerosas ocasiones, como una simple organización espacial, sino que comisariar alberga un significado más amplio de creación de discursos y profundización en la investigación teórica. Bajo estas premisas, y contemplando el argumento del paso de la modernidad a la contemporaneidad, se propone esta realidad de la renovación artística a partir de la reivindicación curatorial.

Teniendo en cuenta que la práctica curatorial nace y se desarrolla en el norte de Europa y en los Estado Unidos, se nos plantea la siguiente hipótesis:

- En España surge la figura del comisario de exposiciones de arte contemporáneo más tardíamente que en el contexto norteamericano y europeo.

Al no existir una historia del comisariado de arte contemporáneo español, se pretende analizar cuándo y cómo surge y evoluciona la figura curatorial en España, ya que esta profesión no se desarrolla de manera paralela al contexto internacional.

1.6. Objetivos

El objetivo principal de la investigación es cubrir la laguna de conocimiento existente en torno al origen del comisariado de arte contemporáneo en España, y conocer cómo algunos de estos pioneros del comisariado en España pudieron abordar una nueva profesión sin precedentes. Al abordar la investigación se pretende analizar la emergencia y consolidación del comisariado mediante el análisis de su aparición en revistas especializadas y la realización de entrevistas, no considerándose necesario el análisis pormenorizado de las exposiciones que ayudaron a conformar la historia del arte español más reciente, ya que pueden ser consultadas en las mencionadas publicaciones *Impasse 4: Exposiciones de arte contemporáneo: importancia y repercusión en el arte español*, *Espacios de Significado. Ensayos de exposiciones de arte en España 1983-2003* y en *[Ex]posiciones críticas. Discursos críticos na arte española, 1975-1995*. La aportación del presente estudio se focaliza, por tanto, en cómo los medios españoles concebían la figura curatorial y averiguar cómo los comisarios llegaron a desarrollar su trabajo en un contexto sin tradición en este ámbito. A través de una revisión de personalidades que realizan labores curatoriales en el país y que comenzaron a ejercerla, en su mayoría, como primera generación, se pretende:

- 1.- Analizar el inicio y evolución de los términos *comisario* y *curator* referidos al ámbito de lo expositivo.
- 2.- Analizar el paso de la modernidad a la contemporaneidad, la renovación artística a partir de la irrupción curatorial.
- 3.- Analizar diferentes nociones en la definición del ejercicio curatorial.
- 4.- Analizar el papel del espectador como elemento motivacional del dispositivo exposición y, como consecuencia, de la aparición de *lo curatorial*.
- 5.- Analizar contextos previos del comisariado en España a partir de la Segunda República.
- 6.- Establecer los pilares para desarrollar la historia del comisariado en España para comprender su emergencia y desarrollo.

7.- Analizar las revistas especializadas en arte contemporáneo en la búsqueda de la percepción que se tuvo del comisario de arte contemporáneo desde los años ochenta hasta los años noventa.

8.- Realizar entrevistas a una selección de profesionales del comisariado en España para poner en pie el estado del panorama curatorial del país.

1.7. Metodología

El propósito último de este estudio es poner en pie el inicio y evolución de la práctica curatorial en España –no exento de comparativas con el contexto internacional– a través del estudio de esta profesión desde su origen y el testimonio de sus protagonistas. Atendiendo a las características mencionadas con anterioridad, se ha llegado a la conclusión de que la metodología más apropiada para en análisis del formato propuesto consiste, en primer lugar, en el estudio bibliográfico, basado en las fuentes escritas ya existentes sobre el área de investigación y que se adjuntan en el apartado *bibliografía*. En segundo lugar, se propone la búsqueda de la aparición y evolución del concepto de comisariado a través de las revistas especializadas en arte contemporáneo editadas en España en las fechas comprendidas entre los años ochenta y los años noventa, como son la revista *Figura, Lápiz y Arena*.

Por tercer y último lugar, se plantea una estrategia de estudio de carácter cualitativo, basada en una investigación empírica a nivel recopilatorio que consiste en la realización de entrevistas. Las entrevistas se realizan a los profesionales del comisariado que accedan, bajo petición, a participar en la investigación. Se propone como primera opción la realización de entrevistas de manera presencial, recurriendo a medios telemáticos cuanto la situación así lo requiera. No obstante, en ambos casos se pretende mantener una conversación fluida, que permita analizar en profundidad todas las cuestiones planteadas, y así posibilitar la obtención de información y referencias acerca de opiniones, valores, motivaciones, experiencias e impresiones de los entrevistados sobre el tema de estudio que no puedan obtenerse mediante cualquier otro procedimiento. En estas

entrevistas se recopilará la información más relevante de la investigación, puesto que se trata de los testimonios de algunos de los más trascendentes profesionales que vieron nacer y consolidarse la profesión curatorial en España, con los que se pretende hacer comparativas con el contexto internacional, del que tienen un amplio conocimiento. Los datos obtenidos contribuirán a la conformación del contenido de la investigación.

Los entrevistados son seleccionados en calidad de su experiencia y reputación gracias a sus trayectorias en el ámbito del comisariado en España, que serán citados y a los que se les planteará una serie de cuestiones sobre su experiencia con el fin de obtener fuentes primarias que atestigüen, de primera mano, la creación y evolución de la práctica curatorial en materia de arte contemporáneo en España. Los comisarios entrevistados no conforman la totalidad de profesionales que comenzaron su andadura en el comisariado durante la democracia, por lo que se tiene consciencia de la ausencia de nombres igualmente relevantes, no incluidos debido a la necesidad de ceñir el estudio a casos concretos. No obstante, los profesionales participantes aportarán diferentes experiencias y criterios en el modo de abordar su trabajo que contribuirá a conformar el paisaje curatorial en España durante sus primeras décadas. El conocimiento obtenido a través de estos testimonios tiene la vocación de ser punto de partida de una investigación más amplia, y sobre todo, para servir de guía y consulta para comisarios de nuevas generaciones que precisen indagar en este área.

Se valorarán los diferentes criterios y sensibilidades de los entrevistados, indagando en sus referentes, motivaciones a la hora de llevar a cabo su trabajo, el modo que vivieron los inicios de la profesión y su manera de concebir la exposición.

Para finalizar, el análisis de los datos que surjan a partir de la aplicación del estudio y las conclusiones que resulten de este proceso, se establecerá el fundamento a partir del cual podrá concluir las características y la evolución de la práctica curatorial en España.

2. Conceptos previos

Antes de proceder a analizar la emergencia curatorial en el Estado español, se considera oportuno desarrollar algunas reflexiones previas con el ánimo de facilitar la comprensión del estudio. Para ello, se analizan conceptos base que serán necesarios para la construcción de todo el estudio y que permitirán guiar al lector en el -a veces- complejo e inexorable cruce de ideas que desembocarán siempre en la figura curatorial y su papel en el engranaje artístico contemporáneo. Desde el momento en que aparece el *profesional de la selección* hasta algunos de los criterios en su *modus operandi* con respecto a los artistas e instituciones. Qué supone comisariar y por qué se supone que el conjunto de las acciones del profesional de la selección se denomina comisariar, serán algunas de las cuestiones que serán abordadas en este conjunto de apartados.

2.1. Origen y evolución de los términos curar y comisariar.

Mucho se ha discutido sobre los términos “curar”, “comisariar”, así como de su referido al ámbito artístico, así como el modo en que han evolucionado hasta contener en sus definiciones las acepciones que albergan en la actualidad. En primer lugar, se presenta como una necesidad la aclaración de tres cuestiones:

- El origen de la palabra *curar* ha sido desarrollado por varios autores, por lo que serán tenidos en cuenta y serán expuestas sus ideas y argumentos junto con apreciaciones y comentarios considerados como una aportación a dicho desarrollo.

- Aunque, como se ha expresado anteriormente, el origen de la palabra *curar* y sus diversas connotaciones ha sido objeto de estudio recientemente, se considera importante recordar que el contexto en el que se centra la investigación se focaliza en la historia del comisariado en España. El término empleado más generalizado en este punto geográfico designado para referirse al trabajo curatorial es el de *comisariar*, término que, aunque igualmente procede del latín, ha llegado a ser un constructo de idéntico significado, pero de distinta procedencia etimológica.

- Dentro de la historia del comisariado global, se debe contemplar el hecho de que la terminología utilizada para designar esta misma labor ha sido, en cierto modo, variada. A finales de los años sesenta, cuando la organización de exposiciones deja de ser una labor exclusiva del conservador de museos para adquirir un sentido más independiente e intelectual, comienzan a aparecer términos como *ausstellungsmacher* en alemán o *faiseur d'expositions* en el idioma francés¹. En castellano podríamos traducirlo como un hacedor de exposiciones, y aunque no es común su uso, tampoco es extraño su empleo en lugar de comisario o curador.

2.1.1. Etimología, significados y sentido actual de *curar*.

Se trata de la terminología más extensamente utilizada. Simplemente podemos detenernos ante un breve matiz idiomático, en el que los términos *curatorship*, *curator* empleados en el habla inglesa -o más bien, en las hablas inglesas- son sustituidos en el contexto latinoamericano por los términos *curaduría*, *curador*. En ambos casos el origen procede de la misma palabra.

Si se realiza la búsqueda del término *curator* en el diccionario inglés, hallamos la siguiente información básica:

noun

cu·ra·tor | \ 'kyūr- , ā-tər , 'kyər-; kyū- 'rā-; 'kyūr-ə-, 'kyər- \

Definition of *curator*: one who has the care and superintendence of something *especially* : one in charge of a museum, zoo, or other place of exhibit ².

Traducido al idioma español sería:

¹ O'NEILL, P., La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años sesenta hasta nuestro presente. En *Comisarios. Historias, prácticas, posiciones*, 2008, Proyecto Utópicos, S. L., Rosa Olivares, México D.F. no. 17., pg. 13, ISSN 1696-215X

² Merriam Webster, ©2018 [consulta: 15 diciembre 2018]. Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/curator#h1>

Definición de *curador*: aquel que tiene el cuidado y la superintendencia de algo especialmente: uno a cargo de un museo, zoológico, u otro lugar de exhibición.

En esta acepción del diccionario Merriam Webster, uno de los principales diccionarios de consulta de habla inglesa, se puede observar que la definición de *curator* es concisa e incompleta, ya que abarca un significado que, aunque correcto, no contempla la figura del comisario en la extensión actual. Este hecho pone de manifiesto las carencias que en el ideario común siguen existiendo para comprender esta poliédrica y compleja profesión, así como el camino que aún queda por recorrer: si un diccionario de referencia de una de las hablas más extendidas del planeta no contempla las acepciones básicas de la curaduría evidencia no sólo lo anteriormente expuesto sino también el hecho de que la historia de dicha figura sigue en fase de construcción. Y es que es indiscutible que mencionar la curaduría o el comisariado suele estar ligado a un posterior silencio por parte del receptor, ya que aclarar en qué consiste esta labor no suele ser suficiente, sino que existe una intriga más allá de la extrañeza de su razón de ser: ¿por qué se llama curador o comisario si está relacionado con lo museístico, artístico y expositivo? Partiendo de que son un gran número de profesionales los que afirman no sentirse cómodos con ninguno de ambos términos, no está de más plantearse si existe alguno más idóneo, aunque probablemente sea demasiado tarde.

Por otro lado, no es difícil asociar de manera intuitiva que *curar* implica la preexistencia de una herida, de un lamento previo, una situación indeseada o con aspiración de mejoría. Una palabra que en definitiva es reclamo de alivio y de establecer o reestablecer un orden. Pero, ¿qué necesita en este aspecto ser curado en el arte? El escritor e historiador del arte Gregory Minissale aclara:

«La palabra ‘curator’ tiene su origen en el latín *cūrā*: ‘care’ (cuidar) y *cūrāre*: ‘to care for’ (cuidar de). Relacionado con esto, encontramos el inglés moderno ‘cure’.»³

Puede sonar conflictivo relacionar la curaduría con la aportación de posibles vías de solución para hacer llegar un mensaje a través del argumento discursivo y de la disposición de las obras en el espacio. No por establecer este razonamiento se quiere dar a entender que sea necesaria la preexistencia de un problema en el proceso creativo para precisar una visión curatorial, simplemente el término se ha generalizado adquiriendo estas nuevas acepciones. El mismo autor expone:

«El papel de un curador o cuidador también se extendió a "supervisor" originalmente de menores, lunáticos, delincuentes y enfermos, grupos que forman una ausencia no declarada dentro o fuera de la sociedad, ocupando un espacio indeterminado que Michel Foucault denominó "heterotopías"».⁴

El comisario es asociado al cuidador en un sentido de ayuda o protección en estas palabras de Minissale, una reflexión interesante, pero en la que también cabría realizar un dos de cuestiones: ¿ayuda o protección hacia el artista o hacia su obra? ¿implica esto suponer que el artista desconoce el modo de ‘curar’ su propio trabajo? Por establecer una pauta lógica sobre lo que una curaduría productiva debe desarrollar, su acción tiene que ver más con la clarividencia de una mente virgen y/o externa a la del creador y que aporte un punto de vista elemental para el artista: la del espectador. Que la percepción de un trabajo artístico adquiere diferentes matices según los ojos que lo miren y la mente que lo procese es una cualidad que ni siquiera el autor o el comisario pueden controlar.

Lo más interesante, sin duda, de la reflexión de Minissale es la mención del concepto heterotopía elaborada por Michel Foucault. Dentro de las diversas

³ MINISSALE, G., *Performing the Curator, Curating the Performer: Abramović Seven Easy Pieces*. En JEFFERY, C., 2015. *The artist as curator*. Bristol, UK ; Intellect, pg. 133. ISBN 1-78320-339-0. Traducción propia, el texto original dice: «The word ‘curator’ has its roots in the Latin *cūrā*: ‘care’ and *cūrāre*: ‘to care for’. Related to this is the modern english, ‘cure’.»

⁴ Ibidem. Traducción propia, el texto original dice: «The role of a curator or caregiver was also extended to ‘overseer’ originally of minors, lunatics, criminals and the sick, groups that form an unsaid absence within or outside of mainstream society, occupying an indeterminate space which Michel Foucault called heterotopias.»

tipologías de heterotopía que desarrolla el filósofo, el concepto de una realidad existente dentro de otra al mismo tiempo igual y diferente, será clave para la comprensión del sentido curatorial y el papel que desarrolla dentro del engranaje artístico desde los años sesenta. La ‘heterotopía del tiempo’ es el matiz del término que el autor utiliza para referirse a los museos, que:

«se acumulan al infinito [...] son heterotopías en las que el tiempo no cesa de amontonarse y de encaramarse [...] la idea de acumular todo, la idea de constituir una especie de archivo general, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté fuera del tiempo, e inaccesible a su mordida, el proyecto de organizar así una suerte de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inamovible... todo esto pertenece a nuestra modernidad»⁵

El hecho de que un museo se convierta en un continente de elementos de diversas naturalezas creados o hallados en diferentes cronologías pero que conviven conjuntamente en un mismo tiempo es una idea no sólo establecida sino muy asumida y que no precisa de mayor discusión. Del mismo modo que en su conferencia *De los espacios otros* analiza cómo a partir del redescubrimiento de Galileo de que la Tierra gira en torno al Sol⁶, el concepto de *localización* se sustituye por el de *extensión* por la idea de infinitud que sus conclusiones ofrecieron al mundo. Esa extensión es extrapolable, en este caso, a la idea de la concepción del arte, y aunque el filósofo no alude a esta idea en su conferencia, la heterotopía y la extensión serán de gran utilidad para afrontar la idea del porqué del sentido curatorial. El comisario sería esa realidad igual y diferente, que pertenece a un sentido extendido de la creación debido a su proceso de selección y reelaboración, de visión externa y a la vez empática, analítica y mediadora. Encarna pues un conglomerado de roles en un solo espacio mental, incluidas las administrativas y técnicas.

⁵ FOUCAULT, M., 1984, *De los espacios otros = Des espaces autres*, Conferencia publicada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. [Consulta: 16 marzo 2018]. Disponible en: http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf

⁶ Ibidem

En cualquier caso y siguiendo la similitud con los cuerpos celestes galileanos, el comisario puede entenderse como un ente satélite que, de alguna manera, precisa de las energías y producción de los principales motores del sistema artístico, que son los artistas. En la actualidad, ambas figuras se han aproximado tanto que la retroalimentación que se ofrecen las ha convertido en dependientes una de la otra, aunque el artista siempre contará con la virtud de seguir existiendo por sí solo, como lo ha hecho a lo largo de toda la historia del arte, una cualidad a la que el comisario -satélite- jamás podrá aspirar independientemente de los procesos de mitificación y desmitificación que pueda experimentar.

Continuando la búsqueda, encontramos también una breve reflexión del comisario Tom Morton, curador del *British Art Show*, en el que expone la idea de la procedencia del término *curator* en el contexto de la Antigua Roma:

«En la antigua Roma, los curatores eran altos funcionarios a cargo de varios departamentos de obras públicas, que supervisaban los acueductos, baños y alcantarillas del Imperio.»⁷

Efectivamente, resulta fácil encontrar textos relativos a este período histórico en los que aparezca el término *curator*, siendo uno de los ejemplos más cercanos al ámbito de la historia del arte el propio Vitruvio y *Los Diez Libros de Arquitectura*. En la décima edición (2007) de la editorial Iberia, cuyo prólogo es elaborado por el Catedrático Agustín Blázquez, se describe la posibilidad de que Vitruvio sirviera en tiempos de Julio César como *Curator Aquarum*:

«No cabe duda de que trabajó en la reparación y construcción de máquinas de guerra, y que prestó importantes servicios como ingeniero militar. No es tan seguro que estuviese al servicio y distribución de las aguas y acueductos romanos, bajo las dependencias del Curator Aquarum»⁸.

⁷ PHAIDON, ©2019 [consulta: 29 enero 2019]. Disponible en <https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/september/09/a-brief-history-of-the-word-curator/>. Traducción propia, el texto original dice: «In Ancient Rome, curatores were senior civil servants in charge of various departments of public Works, overseeing the Empire's aqueducts, bathhouses and sewers».

⁸ VITRUBIO POLIÓN, M., 2007. *Los diez libros de arquitectura*. Prólogo de Agustín Blázquez. Pg XI. Nueva ed. Barcelona: Iberia. ISBN 978-84-7082-045-8

La precisión histórica del detalle sobre si realmente ejerció o no como tal no es del todo relevante, pero sí interesa la conciencia de la existencia del *curator* como un alto cargo, imprescindible para el mantenimiento de las infraestructuras básicas de las ciudades romanas. No obstante, el rastreo sobre los diferentes usos y procedencia del término nos conduce hacia otros campos insospechados de la mano del escritor e investigador Michael Bhaskar:

«Existe un uso más conocido relacionado con la Iglesia: los curas atendían a sus rebaños de fieles y eran parte integral de la jerarquía eclesiástica de acuerdo con el significado latín original. Desde el principio un curador es una mezcla de cura y burócrata que combina lo práctico con lo místico.»⁹

Dentro de un contexto artístico se considera una inusual comparativa la curaduría eclesiástica con la artística, sin embargo, volvemos a encontrar una figura legitimadora con la capacidad y el derecho de conocer e inmiscuirse en las profundidades de los pensamientos y acciones de sus feligreses, e incluso de juzgarlas. El curador artístico, por su parte, adopta igualmente el derecho de emitir un juicio con respecto a la intimidad creadora del artista. Los dilemas, incomodidades o contradicciones que esta comparativa pueda suscitar quedan sobre la mesa de debate. Bhaskar menciona de manera certera la conjugación del componente práctico con el místico, siendo este último ese pequeño margen indefinible dotado de cierta autoridad. Para bien o para mal, en lo relativo al ámbito religioso esa autoridad de procedencia divina no es cuestionable, pero el arte, aunque también se torna en ocasiones una cuestión de fe, es por definición un medio crítico donde la autoridad -nos referimos a la curatorial- también debe ser cuestionada e igualmente respetada. El autor ofrece más reflexiones sobre el término, y menciona:

«El sentido de “cuidar” fue claro desde los orígenes de los curadores de museos y galerías. Entre los siglos XVI y XVII los coleccionistas más acaudalados crearon gabinetes de curiosidades o Wunderkammer.»¹⁰

⁹ BHASKAR, M., 2017. *Curaduría: el poder de la selección en un mundo de excesos*. México: FCE - Fondo de Cultura Económica, pg. 81, ISBN 978-60-7165-396-3

¹⁰ Ibidem

Estas cámaras de las maravillas, por como también se las conoce, precisaban primeramente de un interesado recolector de objetos extravagantes que fácilmente despertaban el interés de su círculo social. La exhibición por sí ya se concebía con una intención de crear expectativa y expectación, no sólo por el interés científico, artístico o esotérico de los elementos reunidos sino también por el estatus social e intelectual que quedaba ratificado a través de la posesión de tan exóticos enseres. Tenía pues una doble función, suscitar el interés y avalar la privilegiada posición del propietario. Esta función, desde luego, no ha quedado obsoleta en la actualidad, pero el espectro de la curaduría, la exhibición y el coleccionismo se ha visto ampliado mucho más allá del interés por la imagen proyectada para pasar también al plano de lo íntimo y al disfrute personal. La posesión de obra ya no es exclusiva de las élites sino que se ha convertido en patrimonio del gusto.

Sin embargo, para ser completamente honestos con esta afirmación debe aclararse que no es una cualidad específicamente del artista, sino que esta circunstancia es extrapolable a cualquier ámbito, a cualquier profesión: todo precisa o es susceptible de ser curado. Lo determinante son los criterios aplicados en esa curación. No obstante, no sólo se trata de analizar la evolución de un término sino del sentido o los sentidos que se han ido asignando con el paso de los años y en función de las especificidades que se le han ido exigiendo al profesional de la curaduría. Al fin y al cabo, el comisario es una figura autoconstruida, modelada y nada definitiva. Prueba de ello es cómo en nuestros días seguimos en pleno proceso de análisis de su praxis y su repercusión en el arte desde las últimas décadas. Si de algo podemos estar seguros es de que el comisario llegó para quedarse, encontrándose actualmente en un punto de no retorno, aunque su definición seguramente se encuentre aún durante mucho tiempo -no sabemos si para siempre- en el punto de la discordia de la esfera artística.

Más allá de definiciones oficiales y de la teorización de sus orígenes y evolución, la curaduría/comisariado tiene un significado propio para el profesional que lo desarrolla, y nos serviremos del testimonio de algunos de los curadores más célebres como ejemplo de la labor de autoconstrucción del perfil

curatorial. El propio Hans Ulrich Obrist, desde su experiencia lo ha llegado a definir del siguiente modo:

«Soy comisario [*curator*]. La noción de 'comisario'¹¹ es hoy muy distinta a lo que fue en sus inicios, en el siglo XIX, cuando el término surge del vocablo latino *curare*, que significa 'cuidar'. Entonces se trataba, fundamentalmente, de una profesión museística, la de un cuidador de objetos. Pero, a lo largo del siglo XX podía decirse que las exposiciones se han convertido en un medio de expresión tanto de artistas como de arquitectos, que ya no consisten únicamente en la instalación de un conjunto de obras en un espacio, sino de muestras holísticas, montajes temporales, disposiciones de objetos como las que realizaba Duchamp. Todos recordamos exposiciones que inventaron nuevas formas de 'mostrar': así que, desde ese punto de vista puede decirse que la función de un comisario ha sufrido cierto desplazamiento y hoy en día es algo distinta, pues hay un largo recorrido desde ese sentido original de la palabra. Lo que está claro es que ahora, a principios del siglo XXI, el término 'comisariar' se usa cada vez más. En mi caso, crecí observando una generación de comisarios que me inspiraron, pero mi principal referencia siempre fueron los artistas y los arquitectos, y cómo se servían de las exposiciones como un medio de expresión tanto de la imaginación como de la creatividad»¹².

En esta entrevista, Obrist expone diversas ideas de relevancia más allá del sentido *curar* en el contexto del siglo XIX, que inequívocamente alberga connotaciones de cuidar, vigilar, custodiar, entendiéndose que el objeto y conjunto de ellos encierran en sí una importancia digna de esa preocupación en el ámbito museístico. El giro curatorial en el siglo XX es crucial para el cambio del

¹¹ Se entiende que debido a la traducción del inglés al castellano se emplea el término *comisario*. Este hecho implica una contradicción en la intención de querer establecer una diferenciación entre el origen de la palabra *curator* con la de *comisario*, entendiéndose pues que el empleo del término castellano es utilizado para facilitar la comprensión de la idea que es desarrollada por Hans Ulrich Obrist.

¹² GARCÍA-GERMÁN, J., MALUENDA, I., ENCABO, E., 2010. *Comisariado crítico. Entrevista con Hans Ulrich Obrist*. En: *Arquitectura viva*, 2010. No. 134, pp. 78-79. ISSN 0214-1256. [consulta: 12 marzo 2019]. Disponible en: <https://arquitecturaviva.com/articulos/entrevista-con-hans-ulrich-obrist>

engranaje artístico-expositivo, donde la mención a Marcel Duchamp no sólo es acertada sino necesaria, y es que sus ideas superaron el concepto de creación y traspasaron el de la percepción, cuyas consecuencias pasan también por la ampliación del sentido comisariar. Finalmente, el breve pero certero recorrido que establece Obrist en su respuesta termina por evidenciar que en el siglo XXI su uso se ha visto expandido, como ya se ha analizado con anterioridad.

Una aportación interesante es la que realiza el comisario Okwui Enwezor en una entrevista en la que Paul O'Neill le pregunta sobre la evolución de la práctica curatorial contemporánea desde los años ochenta, desde que él empezó a organizar exposiciones, a lo que responde:

«No diría que lo que hacía en los años ochenta era curar en el sentido intelectual que uso para lo que hago hoy en día [...] Organizaba exposiciones, no comisariaba.»¹³

Ésta última afirmación es justo el punto de inflexión en la historia del comisariado: aquellos profesionales de la curaduría que vivieron el proceso de ser organizadores de exposiciones a tener una conciencia de estar realizando una labor nueva y diferente, a ser comisarios. Además, Okwui Enwezor enfatiza un matiz, en el que no es posible hablar de una historia del comisariado global si no se tienen en cuenta todos los contextos artísticos independientemente de su localización geográfica:

«Estaba completamente aceptado por los comisarios de la época que el arte contemporáneo no se produjera en lugares como África, Asia, América del Sur o el Oriente Medio.»¹⁴

Una miopía -término que él mismo utiliza- que fue subsanada gracias a la globalización.

¹³ O'NEILL, P., *Curating Beyond the Canon*. Okwui Enwezor interviewed by Paul O'Neill. En O'NEILL, P., (ed.), 2007, *Curating Subjects*. London: Open Editions, pp. 110. ISBN 978-09-4900-416-1. Traducción propia, el texto original dice: «I wouldn't really say that what I was doing in the eighties was curating in the intellectual sense that I use for what do today [...] I organized exhibitions not curating».

¹⁴ *Ibidem*. Traducción propia, el texto original dice: «It was completely acceptable to the curators of the period that contemporary art did not happen in places like Africa, Asia, South America or the Middle East.»

Para concluir este primer epígrafe sobre la procedencia y evolución del concepto *curar*, *comisariar*, son esclarecedoras apropiadas las palabras que Enwezor expresó sobre lo que para sí mismo implicaba desarrollar esta profesión:

«mi papel como curador es el de alguien que está intelectualmente interesado en el arte y los significados que produce y cómo se puede organizar eso dentro del contexto limitado del espacio institucional o el espacio de la galería o el espacio público en el que el arte sea presentado.»¹⁵

Como se observa, comisariar, más que un acto, es un proceso donde muchas nociones se cruzan para dar como resultado la exposición, muestra o proyecto: la implicación intelectual y de conocimiento, la habilidad de desarrollar discursos válidos, así como el de la organización espacial, entre otras muchas cuestiones.

2.1.2. Etimología, significados y sentido actual de *comisariado*.

En el caso español, se analizan los inicios y modos en los que se han desarrollado los discursos curatoriales y su definición en el plano expositivo, así como el estudio del origen de la palabra *comisario*, que como se observa sin requerir especial detenimiento, no procede de la misma raíz que el término *curator*, *curador*, aunque cuyo origen también procede del latín. Según la Real Academia de la Lengua Española (RAE), “comisario, ria” procede en su origen de la palabra *committĕre* ‘cometer’¹⁶. A medida que la búsqueda avanza, se observa que el término comisario aparece desde mucho antes de que se asignara exclusivamente a la organización de exposiciones, e incluso referido al acto de organizar exposiciones se ha ido entendiendo de manera diferente a lo largo de los tiempos. Es pertinente cuestionarse las diferencias entre las labores acometidas por un comisario designado como tal en el siglo XIX con un comisario que desarrolla su profesión en la actualidad. Ejemplo de ello encontramos al

¹⁵ Ibidem. Traducción propia, el texto original dice: «my role as curator is as somebody who is intellectually interested in art and the meanings that it produces and how one can organise that within the limited context of the institutional space or the gallery space or the public space within which art is presented».

¹⁶ Según la RAE, “del b. lat. *commisarius*, y este der. del lat. *commisus*, part. pas. De *committere* ‘cometer’. [Consulta: 6 septiembre 2016]. Disponible en: <https://dle.rae.es/?id=9wkfiEz>

empresario y político español Manuel Girona y Agrafel designado como Comisario Regio de la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Las Exposiciones Universales, entre las que destaca especialmente la primera realizada en Londres en 1951, servían como motor económico y modernizador de las ciudades, así como escaparate al mundo. El arte, la tecnología o la política confluían en estos magnos eventos, y una figura como la de Manuel Girona y Agrafel encarnaba más un papel político que de comisario en un sentido actual.

Los casos en los que aparece el comisario en la historia del arte en España continúa, por supuesto, en el período de la dictadura franquista, en la que hallaremos en su segunda etapa un nombre fundamental: el de Luis González Robles, un alto funcionario que hará historia en el ámbito de las exposiciones y el arte del momento. El papel que jugó como comisario merece un desarrollo pormenorizado que será expuesto en epígrafes posteriores. Pero independientemente del momento en que se comenzara a implantar el uso del término comisario para designar al responsable organizador de exposiciones en España, lo que sí sabemos es que, en general, no existía consciencia de lo que significaba un comisario hasta llegados los años setenta. El crítico y comisario Mariano Navarro, quien ha participado en la confección analítica del presente trabajo de investigación a través de una entrevista, comenta:

«Yo hice mi primera exposición en 1977. Como comprenderás, en ese año no nos poníamos la palabra comisario ni de broma, porque los comisarios eran los comisarios de policía que nos habían estado deteniendo -y nos seguían deteniendo entonces-.»¹⁷

Y de manera similar responde a esta cuestión el también crítico y comisario Fernando Castro Flórez, al afirmar que, cuando empezó a realizar exposiciones:

«no se llamaba a casi nadie comisario, porque se generaba el equívoco policial.»¹⁸

En el contexto español este suceso no es ninguna nimiedad, puesto que en la primera mitad de la década de los años setenta el país se encontraba aún bajo el

¹⁷ Entrevista a Mariano Navarro.

¹⁸ Entrevista a Fernando Castro.

yugo de la dictadura franquista, y a pesar del tímido halo de libertad que se comenzaba a atisbar en algunos ámbitos, seguía suponiendo un gran riesgo la exposición -nunca mejor dicho- de ciertas ideas y tipos de arte.

Por otro lado, también contamos con la aportación que la comisaria María de Corral realiza en cuanto al término para designar la profesión:

«Comisario procede del francés *commissaire*. En Francia, por tanto, también se dice comisario, no se dice curator. En el resto de países sí se emplea *curator*, por ejemplo en Italia es *curatore* o *curatrice*, en Latinoamérica se dice *curador*, que procede del término inglés.»¹⁹

En España, el término *curar*, *curaduría* y todos los relativos al comisariado procedentes de esa rama se populariza durante los años noventa, cuando esta figura empieza a consolidarse con una categoría profesional debido a la eclosión de los nuevos espacios de arte y a la necesidad de establecer unos conceptos comunes válidos en cualquier contexto geográfico, ya que se trata de un trabajo que pocas veces se ciñe a un ámbito territorial concreto. De hecho, el comisariado contemporáneo se concibe con un rasgo de internacionalidad, y con respecto a esta peculiaridad, volvemos a Okwui Enwezor, quien mencionaba:

«De repente hubo una mayor conciencia del mundo en general y un mayor grado de discurso y diálogo entre las personas que trabajaban en diferentes contextos y lugares, no sólo en las ciudades sino en todos los continentes. Este contexto transnacional es fascinante y creo que es algo bastante productivo.»²⁰

La internacionalización de una práctica, más allá de cuál sea su naturaleza, suele derivar en un enriquecimiento de ésta y específicamente todos los ámbitos relativos a las artes hallan en su confluencia modos de auto-amplificación. Y en el contexto español esa necesidad no será diferente.

Curar y comisariar, más allá de la indagación en los orígenes etimológicos de ambos términos, tienen el denominador común de la necesidad colaborativa, algo que queda especialmente evidenciado en la organización de grandes

¹⁹ Entrevista a María de Corral.

²⁰ O'NEILL, op. cit., pg. 111. Traducción propia, el texto original dice: «the fact that suddenly there was a larger awareness of the broader world and there was a greater degree of discourse and dialogue between people working in different contexts and locations, not only in cities but across continents. This trans-national context is fascinating and I think it is something quite productive.»

proyectos como las bienales. En estos casos encontramos al comisario principal alzando la batuta temático-discursiva, quien a su vez precisa de un equipo curatorial encargado de realizar otros proyectos bajo el sello personal y profesional de cada uno. Se convierte en una cadena de sucesos curatoriales e intracuratoriales donde la complejidad para establecer los límites en las parcelas de trabajo de cada uno puede verse incrementada, precisando pues de una capacidad empática y para delegar especiales. Pero no siempre se dan las condiciones propicias para la correcta ejecución del trabajo y su consecuente transmisión al público, y como ejemplo de ello encontramos interesantes observaciones, como los emitidos por la comisaria María de Corral en torno a la 12 Documenta de Kassel, donde define que se ha tratado más de un ejercicio curatorial, donde no se han tenido en cuenta a los artistas²¹.

Cuando el “ejercicio curatorial” sobrepasa del artístico se crea una disfunción perceptiva que rompe con el equilibrio y la finalidad del acto expositivo o, dicho de otro modo, pierde su sentido. En teoría, el comisariado no debe convertirse en un acto narcisista, y mucho menos si interfiere en la correcta comprensión de los discursos por parte de los públicos: comisariar puede implicar crear, pero no debe implicar anular -en este caso, las obras de los artistas-. La discusión sobre este tipo de problemáticas no es nueva, pero que la supremacía curatorial parece estar en un eterno punto de mira es innegable y sintomático de que aún queda mucho por acordar. Esta circunstancia evidencia la falta de criterios establecidos a la hora de ejercer el comisariado donde no podemos aún afirmar ni negar que sea debido a su corta existencia y precise por tanto de un tiempo de ‘maduración’, o porque simplemente la diversidad de criterios sea un rasgo inherente a la profesión.

Este es precisamente el precepto que más conflicto suele suscitar entre curadores y artistas, un punto más que de encuentro, de colisión, entre la idea original que los artistas tienen de su exposición y la intervención del comisario. Establecer puntos de acuerdo entre ambas perspectivas depende en gran parte de que ambos se muevan en una sintonía con intereses similares, de lo contrario se

²¹ A-Desk, Entrevista a María de Corral en Documenta 12. [Consulta: 2 abril 2019]. Disponible en <https://www.dailymotion.com/video/x2b11f>.

cae en el riesgo de perder de vista que quienes importan en última instancia son los receptores y la eficacia en la transmisión del mensaje. Uno de los principales problemas con respecto a la mitificación del comisario de arte es precisamente que su labor consiste en tomar decisiones que van a afectar a la obra de los artistas, circunstancia que puede desembocar en una percepción de autoridad o de jerarquía. El equilibrio necesario para llevar a cabo un buen proyecto conjuntamente radica en que esa percepción no llegue a existir a la vez que ninguno de los profesionales se vea eclipsado por las decisiones del otro, basando su praxis en la confianza. Se podría deducir, pues, que es tan necesario hallar un comisario con la capacidad de empatizar con la voluntad creadora del artista como trabajar con artistas con la capacidad de entender el criterio del comisario.

La teoría es tan lógica que insistir en ella puede rayar lo absurdo, no obstante, la complejidad de que ambas situaciones se den en la práctica puede resultar conflictiva e incluso contraproducente para sendos profesionales. Es decir, es necesario saber detectar cuándo el trabajo conjunto no conduce a una mejora, o lo que es lo mismo, no hay curación tanto en el sentido de selección como en el de sanación. Cabría cuestionarse entonces el por qué se establece esa sensación de jerarquía. Si nos detenemos a observar brevemente los modelos de funcionamiento de otras áreas de trabajo y de conocimiento, se hace evidente que no ocurre exclusivamente en el campo artístico: históricamente se ha asumido que quienes dan un veredicto se ven como legitimadores de esa área por su capacidad de juzgar, de argumentar. El juicio hace parecer más sabio a quien lo emite. El crítico de arte o el comisario son esas figuras que enjuician y opinan respaldándose en el saber.

El definitiva, el estado actual del sentido curar o comisariar o en cualquiera de sus formas, sigue teniendo un mismo fondo y su concepción, más allá de diccionarios y de la intención de construir acepciones objetivas, sigue en un proceso de autodefinition y búsqueda, una circunstancia que expresa el crítico y comisario Paco Barragán:

«no me queda más remedio que admitir que el curador se ha convertido en un ser abstracto, dudoso, sin aparente ideología, pero al mismo tiempo

perseguido y buscado como David Guetta. Y supongo que esa es la razón por la cual he vuelto a ejercer de DJ cada vez que me lo permiten...»²²

2.2. Cambios del paradigma en el arte: Vasari, Greenberg y el comisariado en la postmodernidad.

La existencia del comisario dentro de la historia del arte puede entenderse como una consecuencia de todo un proceso de cambios en la percepción de la obra de arte a lo largo del tiempo. La aparición de elementos legitimadores para otorgar la consideración de arte a las prácticas y objetos realizados gracias a unas cualidades especiales por parte de sus creadores han existido a lo largo de la historia, pero será durante el Renacimiento, cuando el pensamiento comienza a enfocarse más hacia sus necesidades desde la propia perspectiva humana. A partir de este marco cronológico, el individuo se erige como el centro de toda creación dando paso a una sociedad antropocentrista donde el hombre se observa a sí mismo y deja -en parte- de producir a la medida de los dioses y a merced de la fe. Lo humano comienza a adquirir valor, por lo tanto, lo que es capaz de realizar un individuo también es susceptible de albergar valor: los nombres de los artistas, pues, empiezan a ser importantes y las identidades empiezan a construirse.



Fig. 1. *Città ideale*. Anónimo, s. XV

²² BARRAGÁN, P. Las Paradojas del Curador. *Artishock Revista de Arte Contemporáneo* [en línea]. Enero 2012. [Consulta: 19 enero 2014]. Disponible en: <http://artishockrevista.com/2012/01/12/las-paradojas-del-curador/>

Desarrollar este apartado supone establecer un pensamiento transversal que hilvane la idea de la concepción artística a lo largo de cinco siglos, tomando como punto de partida el estado del arte en tiempos de Vasari, en el que se establece una reflexión desde el punto de vista teórico sobre los criterios aplicados desde el Renacimiento para avalar el propio arte. El fin de tal recorrido viene motivado

por la necesidad de analizar los modos de concebir el arte desde su despertar intelectual, que comenzará con los famosos tratados, pasando por la figura del crítico del arte y que terminará desembocando en la aparición del comisario como la última de las figuras tenidas en cuenta en ese proceso de legitimación.

Los criterios y modelos de argumentación dentro del arte siempre aparecen acompañados de teorías que fundamentan los valores sobre los que se sustenta, y será en el Renacimiento cuando se hallen de manera destacada un importante número de tratados. Éstos son concebidos para ser guías explicativas para la realización de las obras consideradas dentro de las artes²³, así como documentos explicativos para la explicación de éstos. El historiador del arte Francisco Calvo Serraller los definió como:

«un libro con voluntad normativa y programática en la que se lleva a cabo una definición de una disciplina artística (pintura, arquitectura, escultura, orfebrería, etc.). A través de la descripción de sus partes, se ofrecen al artista los instrumentos y las reglas para el más adecuado cultivo de su actividad y frecuentemente se traza una Historia del Arte que incide en sus momentos y aspectos más honrosos».²⁴

Sin embargo, frente a la posición de las artes liberales -que implicaba una elevada capacidad intelectual- se hallaban las artes mecánicas, tenidas en mucha menor consideración por ser realizadas manualmente.

²³ En la Edad Media encontramos las artes canónicas divididas en Trivium (gramática, retórica y dialéctica) y Quadrivium (geometría, aritmética, astronomía y música) en el siglo VIII.

²⁴ CALVO SERRALLER, F., PORTÚS, J., *Fuentes de la Historia del Arte II*. Madrid: Historia 16, 2001, pg. 10. ISBN: 84-7679-346-X

Aunque el estudio del concepto del arte no puede ser tan exhaustivo como el de las épocas más próximas a la contemporaneidad, sí se tiene mayor conocimiento sobre la concepción artística a partir del Renacimiento que de épocas anteriores. Las causas de esta nueva óptica en la historia del arte es analizada por Francisco Calvo Serraller, quien propone los siguientes puntos como razones por las que, a partir de este momento, se conservan más datos: la proximidad cronológica que ha ayudado a amortiguar la pérdida de documentación, la aparición de la imprenta -que ayudó a triplicar la producción literaria-, la multiplicación en progresión geométrica de la documentación de archivo, la aparición de nuevos modos de producción y los cambios de concepción del arte y del artista²⁵.

El análisis en el cambio se realiza tanto desde el punto de vista de la creación como del de la percepción. Tradicionalmente, uno de los principales intereses del arte, desde la Antigüedad, la máxima a la que los artistas debían aspirar era la de la imitación a la naturaleza, la llamada *mímesis*, y del siguiente modo es expresado por el historiador del arte E. H. Gombrich: «A los artistas del mundo antiguo les llevó doscientos cincuenta años de investigaciones sistemáticas conseguirla, y los artistas del Renacimiento pasaron un periodo de tiempo similar intentando eliminar lo que Alberto Durero denominaba *falsedad en la pintura*»²⁶.

La categorización y división de las artes, como se mencionó anteriormente, no consideraron como tal nada que fuera resultado de una intervención manual, sino simplemente aquellas que se desarrollaban por un ejercicio puramente intelectual. Sin embargo, y en tono de defensa del ámbito de la pintura, en el año 1528 se publica *El Cortesano*, un tratado escrito por Castiglione donde menciona:

«y no os maravilleis que yo le desee esta arte la cual hoy en día es tenida por mecánica, y por ventura no parece que convenga a caballero, que yo me acuerdo haber leído que los antiguos, en especial en toda Grecia, querían que los mancebos generosos estudiasen dentro de las escuelas y se ejercitasen en la

²⁵ Ibidem, pg. 9

²⁶ GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. China: Phaidon Press Limited, 2012, pg. 15

pintura como cosa virtuosa y necesaria, y fue esta arte recibida en el primer grado de las liberales; después con público mandamiento fue proveído que no se mostrase a los siervos (...). Verdaderamente quien no aprecia este arte paréceme hombre fuera de toda razón (...). Arte es esta que no se puede llegar a saber mucho de ella sin tener noticia de muchas cosas.»²⁷

La última de las frases de esta afirmación evidencia no sólo la necesidad de defender la libertad en la creación, sino también la necesidad de defender el argumento de las obras antes de aventurarse a elaborar un juicio; es decir, la labor intelectual en la pintura y en general, el arte, es explícitamente reivindicada. Incluso, estas últimas palabras citadas de Castiglione podrían ser aplicadas en la actualidad para referirnos a cualquier ámbito de la creación contemporánea. Aunque es evidente que la consideración privilegiada del conocimiento del arte de la pintura -o de cualquier otra- y la división entre siervos y cortesanos son clasificaciones agraciadamente obsoletas en nuestra sociedad, la defensa que Castiglione hace de este medio artístico puede considerarse absolutamente visionaria en relación al modo que en nuestra era va a ser concebido el arte. Al mencionar que es necesario albergar conocimiento de muchas cosas para poder alcanzar la comprensión del arte, nos pone en antecedente del papel que jugarán en la mediación el crítico en la era moderna o del comisario en la postmoderna.

Pero en este momento, reproducir la belleza -canonizada- de la naturaleza se había convertido en todo un acto de persecución, la valoración cualitativa de una obra de arte era medida en función de su capacidad de mimesis. Dicho de otro modo, el arte se encontraba prisionero en la función de ejercer de copia eterna y para la memoria, y teniendo en cuenta su propósito, las discusiones se centraron fundamentalmente en los aspectos técnicos de su elaboración. Para ilustrar esta circunstancia, y con bastante obviedad, podemos acudir a ejemplos como los frescos del *Juicio Final* (1508-1512) de la Capilla Sixtina del Vaticano realizadas por Michelangelo Buonarroti, concebidas para satisfacer una intencionalidad concreta, en la que el artista conjuga el goce visual con la transmisión de la moral católica. Y es que no sólo la mimesis era un condicionante para la elaboración pictórica, en este caso, sino que los receptores a

²⁷ CALVO SERRALLER, op. cit., pg. 35

quienes iban destinadas las obras -tanto en época renacentista como en el barroco- era tenido en cuenta hasta el punto de resultar absolutamente decisivo. El analfabetismo imperante precisaba de una importante carga pedagógica en las imágenes, y aunque hoy día contemplemos esas mismas imágenes a través de un prisma diferente y con distintos criterios valorativos, es palpable que la destreza de su realización traspasó su función práctica: aquello que lo legitimaba no será lo que admiremos desde la perspectiva del presente.

Al contar con unas pautas claras, los artistas pudieron desarrollar su ingenio creativo más allá de sus capacidades técnicas solo en el modo en que iban a representar las escenas. En este aspecto, los artistas siempre fueron los precursores de una liberación de las artes, y siguiendo el mismo pretexto de la participación miguelangelesca en la Capilla Sixtina, se considera conveniente atender a un detalle que siempre será tan destacable como admirable: la inclusión del autorretrato del artista a modo de cuerpo deshabitado, la piel vaciada de San Bartolomé. Este tipo de licencias compositivas que artistas como Miguel Ángel llevaron a cabo en obras que por definición atendían a una canonización y a unos fines prácticos, suponen un adelanto de lo que será la concepción del arte en tiempos venideros: su arte se hallaba muy por delante de su propio tiempo y el impulso por traspasar los límites tratadísticos quedaban sobradamente manifiestos.

En cuanto a los estudios sobre la percepción, según el historiador del arte E. H. Gombrich, incluso las toscas imágenes en colores de una caja de cereales dejarían sin aliento a los contemporáneos de Giotto²⁸. Este fenómeno de admiración hacia el modo de trabajar del maestro, aparece perfectamente descrito en el *II Decamerón* de Giovanni Boccaccio, quien menciona:

«El genio de Giotto era de tal excelencia que no hubo nada [producido] por la naturaleza, madre y creadora de todas las cosas, en el curso de la perpetua revolución de los cielos, que él no representara por medio de estilo, pluma y cincel de forma tan veraz que el resultado no fuera de mayor fidelidad que el logrado por la propia naturaleza. De ahí que el sentido humano de la vista haya

²⁸ GOMBRICH, E. H, op. cit., pg. 7

sido, a menudo, engañado por sus obras, tomando como real lo que estaba solo pintado.»²⁹

Boccaccio ya no sólo pone en valor en estas palabras la capacidad imitadora de la naturaleza de Giotto, sino que además lo exalta de tal manera que afirma incluso la superación de sus imágenes por encima de la propia naturaleza. De manera evidente, a la naturaleza no se le supone capacidad de mimesis alguna pues no es medio sino elemento original, el motivo digno de reproducir, no obstante Boccaccio reivindica la superioridad en el goce visual de las pinturas de Giotto por encima de la contemplación del elemento real. Casi podría compararse a la naturaleza como una suerte de *maestro ignorante* entendido en los términos que Rancière definiera: el alumno supera en su conocimiento y capacidades a las del maestro³⁰, del mismo modo que Giotto ha superado las bondades visuales de la naturaleza.

El estudio de la percepción es fundamental para entender cómo los públicos han ido sentenciando, juzgando y admirando -o rechazando- las creaciones de los autores. E igualmente evidente resulta el modo en que, lo que fuera considerado un realismo insuperable, hoy su valor radica en su capacidad de recrear tales escenas con los medios y el conocimiento perdido del momento: la ingenuidad dota, en muchos casos, de artisticidad. El conocimiento perdido al que se hace referencia alude al modo en que la elevada calidad del arte griego y romano son olvidados debido a varios factores, entre las que destacan las guerras religiosas que atacaban fieramente cualquier atisbo de avance en el conocimiento y que pudiera promover peligrosamente la actitud reflexiva.

Sin embargo, durante el siglo XV se inicia un cambio en la consideración del propio arte, en el que no sólo se comienza a valorar el objeto artístico dentro de las diferentes disciplinas asimiladas hasta el momento, sino que la tendencia a esa admiración objetual se extrapola a sus autores, los artistas. El hecho de que en tiempos anteriores las obras no estuvieran firmadas refleja el modo en que no se valoraba al creador como alguien dotado de una cualidad especial digna de

²⁹ VASARI, G. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Editorial Tecnos, 1998, pg. 13

³⁰ Se hace alusión al libro *El Espectador Emancipado*, de Jacques Rancière.

admirar. Pero esta circunstancia vivirá un cambio trascendental y sintomático del avance que se va a experimentar en la concepción no sólo del arte sino de los artistas. Este hecho, que queda afianzado en el siglo XVI, deriva en un despertar por el interés en conocer detalles sobre la vida de los artistas, es decir, se inicia de manera manifiesta la admiración por estos seres poco comunes y de talento privilegiado.

En este contexto, Vasari juega un papel crucial con su trabajo publicado originalmente bajo el nombre de *Le vite dei più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, en el año 1550 y que será ampliado posteriormente en 1568. Autor del término *Rinascita* -Renacimiento-, marcará un antes y un después en el modo de entender el arte y su historia. Pintor y arquitecto de oficio, Vasari ejerció para este trabajo de historiador. Asimismo, Vasari fue un artista humanista que realizó numerosas y destacadas obras tanto en la Sala Regia del Vaticano -elaborando sus frescos- como en la arquitectura del Palacio de los Uffizi. Su estudio de *Las Vidas* se considera la obra inaugural de la Historia del Arte³¹, por lo que se erige como el primer tratado sobre referentes estéticos y teoría del arte: «*De la lectura del libro de Vasari se desprende una imagen del artista ya “moderna”, y radicalmente diferente a la del artesano medieval. Se trata de un ser que, sobre todo, ha adquirido plena conciencia de su valía, y que en muchos casos enfoca el ejercicio de su profesión como una auténtica “vocación”*»³². No obstante, este hecho no significa que fuese el único en detenerse a analizar los cambios que se estaban experimentando en la creación artística, que comenzaban a mirar hacia los logros de civilizaciones pasadas como referentes, sino que otros autores ya habían expresado este notable cambio, como, por ejemplo, autores que le preceden como Dante Alighieri en el ámbito de la poesía.

De hecho, durante el siglo XIV se hallan los primeros escritos en referencia a la aspiración a la mimesis en Francesco Petrarca y en autores como Giovanni Boccaccio³³. Durante el Quattrocento florentino hacen su aparición diferentes textos, entre los que destacan los realizados por Filippo Villani bajo el

³¹ VASARI, op. cit., pg. 9

³² CALVO SERRALLER, op. cit., pg. 43

³³ Será en su publicación *II Decamerón* donde especifique la relación entre el arte y su semejanza con la naturaleza.

nombre de *Liber de origine civitatis Florentiae et eusdem famosis civibus*. Otros tratados de interés y que influyen considerablemente a Vasari será *Schedula diversorum artium*, autoría de Theophilus Presbyter o Rugerus y considerado una enciclopedia técnica del arte del medievo, del que nos resulta llamativo el modo en que centraliza su interés en la teoría puramente relacionada con el conocimiento de las técnicas y de los materiales, obviando prácticamente por completo el interés simbólico de las obras³⁴. También hallaremos un ejemplo bastante esclarecedor en el *II Libro dell'arte* de Cennini en el que versa:

«Si deseas adquirir un buen estilo en representar montañas y que parezcan naturales, recoge algunas piedras grandes, rugosas y sin limpiar, copiandolas al natural, aplicando las luces y sombras que tu sistema requiera.»³⁵

La imitación de la naturaleza pasará por momentos claves del avance científico aplicado al arte, como lo será el estudio de la profundidad de los elementos en diferentes planos dentro de los relieves escultóricos -véase la Puerta del Paraíso del Baptisterio de Florencia realizado por Lorenzo Ghiberti o la representación de la atmósfera en tonos azulados en los paisajes de los cuadros de Leonardo da Vinci-. En resumen, Vasari es el personaje clave para identificar el cambio de la comprensión del contexto artístico hasta el momento, donde la individualidad del sujeto comienza a definirse en la sociedad antropocentrista del Renacimiento y, por tanto, los artistas comienzan a tener un nombre propio, un temperamento característico reconocido, una obra identificable bajo el sello de su propia praxis. Los nombres de los artistas comienzan a tener un valor en sí mismos y un interés más allá del objeto realizado como producto de su trabajo y habilidades: comienza el mito del artista. Las academias, tratados y modelos de ejecución de las bellas artes son los patrones a seguir para los profesionales de las artes, y como ejemplo de fervor del debate intelectual y canonizador hallamos los escritos del *Paragone*, conocido en la Historia del Arte como la “competición de las artes”; uno de los más interesantes documentos desarrollados para acceder al conocimiento sobre la mentalidad y teorías en lo referente al arte en el Renacimiento y parte del Barroco -el arte referido a la pintura, escultura y

³⁴ VASARI, op. cit., pg. 21

³⁵ Ibidem, pg. 19

arquitectura-. Es de sumo interés conocer que la necesidad de definir los criterios de la ejecución y valoración artística llevan siglos acompañando a este sector, el concepto arte ha sido un reto desde siempre.

Más adelante, a lo largo del siglo XVII, aunque se prolongue la continuación estilística del renacimiento, se experimentarán cambios importantes como el hecho de que los textos en torno a las teorías artísticas comenzarán a desarrollarse también en otras localizaciones geográficas de Europa, descentralizando de ese modo la custodia exclusiva al territorio italiano, que hasta ese momento había llevado las riendas del pensamiento del arte. Francisco Calvo Serraller apunta a este hecho, y además esclarece a través de las siguientes palabras el modo en que el género del tratado se verá modificado debido al cambio de estilo que le sucederá al Renacimiento:

«Al Clasicismo (en un sentido amplio) le corresponde una fórmula de expresión normalizadora, codificadora y a veces con afanes enciclopédicos como es el tratado; y más adelante veremos cómo cuando entran en crisis en el siglo XVIII los valores artísticos propagados desde el Renacimiento, la tratadística también hará crisis, dejará de ser vehículo apropiado para la expresión de los nuevos intereses, y será sustituida por otros géneros de literatura.»³⁶

Esta descentralización propiciará lo que también Calvo Serraller mencionó como las “historias nacionales del Arte”, en las que, bajo unos criterios de estilo comunes, se desarrollarán de manera diferente dependiendo del carácter, de la política y la economía de las zonas donde tuvieran lugar. Y bajo esos preceptos también se desarrollará el Barroco, buscando la intencionalidad del deleite sensorial frente al estrictamente intelectual que predominaba en el Renacimiento. El ornamento y la teatralidad características del estilo fueron utilizadas como medio de expresión del poder político y religioso dentro de unas sociedades expuestas a las guerras, la inestabilidad y a los conflictos religiosos, y será pues el momento de máximo auge de la idea del *memento mori* o *tempus fugit*. La muerte terrenal será una recurrente iconografía y la visión de la vida como una pesadumbre existencial. Sin embargo, tomando distancia en cuanto a lo que significó el barroco en términos iconográficos, estilísticos y de uso por parte de

³⁶ CALVO SERRALLER, op. cit., pg. 74

poder, existe un importante cambio con respecto a cómo los creadores trabajan dentro de este período.

El ejemplo de Poussin explica cómo a raíz de la incentivación del deleite y del gusto por las formas llamativas, por potenciar un rasgo mucho más visual y, por tanto, sensorial, lo hace mucho más accesible al entendimiento:

«Podiera darse una figura como el mismísimo Poussin que “reclutó” sus clientes entre una mediana nobleza que le permitió no depender de la Iglesia y ajustar su catálogo a sus propios intereses intelectuales»³⁷.

ya no debe entenderse un elevado discurso intelectual para enfrentarse a una obra -fuera de la naturaleza que fuera- sino que la propia obra estaba materializada para estimular los sentidos. Se podría definir como un tiempo de democratización para la percepción artística; esta accesibilidad de entendimiento propicia un mayor interés y como consecuencia, un mayor consumo.

Una vez que el sentido del goce visual a través del ornamento es asimilado como una condición legitimadora del arte, y los consumidores de éste toman conciencia de la importancia de su papel como receptores, se facilita la transición vivida durante el siglo XVIII, momento en el que los modelos de belleza hasta ahora defendidos por el Clasicismo no satisfacen las necesidades expresivas y emocionales de los artistas ni de sus clientes. Categorías estéticas como lo sublime y lo pintoresco se desarrollan en este momento para suplir las limitaciones que el ideal de belleza imponía a la representación, ayudando así a ampliar la idea del arte³⁸. Muy reveladoras resultan las palabras que, el crítico de la Ilustración alemana, Gotthold Ephraim Lessing plasmara en su escrito *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* a este respecto:

«La verdad y la expresión, se dice, son la ley suprema del Arte; y del mismo modo como la Naturaleza está sacrificando continuamente la belleza en aras de designios más altos, asimismo el artista debe subordinar esta belleza a su plan general, si buscarla más allá de lo que permiten la verdad y la expresión. En

³⁷ Ibidem, pg. 75

³⁸ Ibidem, pg. 147

una palabra: la verdad y la expresión transforman la fealdad natural en belleza artística.»³⁹

Pero este momento no solo fue revelador en cuanto a aspectos estéticos y estilísticos, sino que además los espectadores pasan a ser *público*, gracias a la aparición de los *Salones* en Francia; o lo que es lo mismo, aparece un nuevo ente legitimador de la creación artística debido a la normalización de espacios dedicados a la exhibición de arte. El acceso a estos *Salones* por parte del público no albergaba restricción alguna, por lo que el conocimiento de los artistas que se encontraban en activo se popularizaba y algunos llegaron a alcanzar gran fama. Como consecuencia directa de una mayor libertad creativa y la necesidad de voces intermediarias entre las obras y los espectadores, se forja la figura del crítico, de la que destacará, sin ningún género de dudas, Denis Diderot.

En el siglo XIX, el historiador del arte austrohúngaro Alois Riegl (1858-1905) acuñará el término *Kunstwollen*, que viene a referirse a la voluntad de forma⁴⁰ o voluntad de arte. En este caso no hablamos de un artista que proponga desde el punto de vista de la creación unos valores para ello, sino que nos encontramos con una personalidad que, sin ser artista, adquiere una autoridad dentro de la teoría del arte. Teniendo en cuenta que Riegl fue uno de los pioneros en la defensa de la crítica de arte como disciplina autónoma, deben considerarse sus propuestas teóricas como parte de un momento de avance en el cambio de paradigma del arte. No obstante, los cambios que se han ido atisbando a lo largo de la historia del arte, según Gombrich, no han atendido o más bien han ignorado, a la idea de la «habilidad técnica»⁴¹, y por mucho que hiciesen entrar en el juego de la percepción de las obras elementos como las sociedades y su tiempo, su contexto cultural y otras variables tenidas en cuenta en la historiografía moderna, el factor obviado es completamente insustituible⁴².

Ya en el siglo XIX, uno de los más destacables acontecimientos será la aparición de la técnica fotográfica y con ella se iniciarán toda una serie de

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ GOMBRICH, op. cit., pg. 16

⁴¹ Ibidem, pg. 17

⁴² Gombrich también reprocha este modelo parcial de análisis a historiadores como Worringer, Dvorák y Sedlmayr.

cuestiones y debates entorno a su consideración de ciencia y arte. El uso de la cámara oscura -conocida desde el siglo IV a. C.- para la elaboración de obras pictóricas no alteraba ni provocaba conflicto alguno en la concepción de las obras, sin embargo, al alcanzar la tecnología necesaria deja de convertirse en herramienta para convertirse en un medio de expresión en sí misma: la cámara oscura se convierte en fotografía por primera vez gracias a Nicéphore Niepce en 1826. Se llega pues, con este acontecimiento, al culmen de la aspiración perseguida por los primeros tratadistas del Renacimiento: la fiel copia de la naturaleza. Una vez superado el primer estadio de la concepción fotográfica como ciencia de manera exclusiva, evoluciona paulatinamente hacia la incorporación al ámbito artístico.

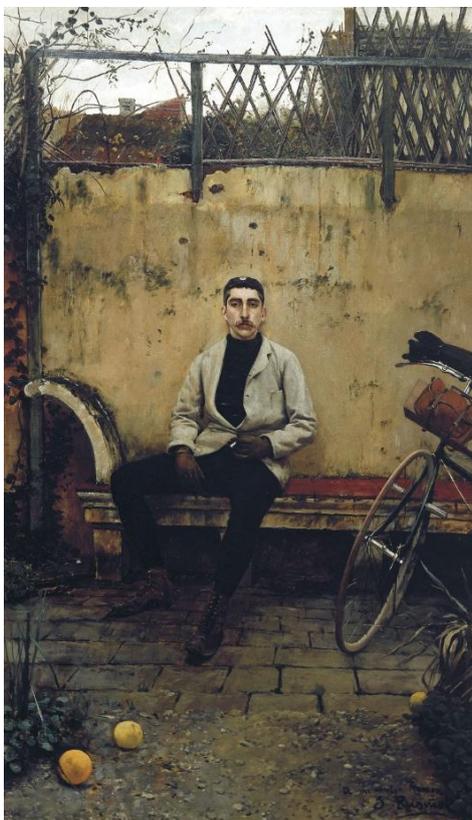


Fig. 2. Ramón Casas velocipedista, 1889.
Santiago Rusiñol.

Comienzan pues sus primeras derivas estilísticas, entre las que destacará el pictorialismo, donde se dará la paradoja de que la pintura ya no debe asemejarse a la naturaleza, sino que será la fotografía la que debe evocar a escenas concebidas desde una estética pictórica.

En el célebre libro de Susan Sontag, *Sobre la fotografía* aparecen unas interesantes palabras de escribe Edward Weston en el año 1930:

«La fotografía ha negado, o finalmente negará, buena parte de la pintura, por lo cual el pintor tendría que estar profundamente agradecido.»⁴³

Y es que realmente la toma fotográfica se convirtió en eje de debate en torno al entendimiento de la idea de arte, y es destacable el modo en que Weston,

⁴³ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2010, pg. 143

ya durante el primer tercio del siglo XX y cuando la fotografía contaba con escasamente cien años de existencia, supo entenderla como un medio liberalizador del yugo de la mimesis para la pintura. Evidentemente esta nueva técnica no supuso en ningún momento la muerte de la práctica pictórica, pero sí veremos el modo en que influye en ella, por ejemplo, en las composiciones comienzan a asemejarse a encuadres fotográficos. Serán, una vez más, los artistas quienes, por encima de los críticos, tomen las riendas de lo que ha de ser la continuación del arte en la historia.

E incluso si se observa desde la perspectiva del presente, encontramos otros ejemplos en el ámbito de la fotografía, una herramienta con fundamento absolutamente científico y que dará lugar, entre otras circunstancias, a la elaboración de estudios botánicos, entre los que se encuentran las cianotipias realizadas por Anna Atkins, la primera persona en publicar un libro ilustrado con imágenes fotográficas⁴⁴. Pero más allá de los datos anecdóticos, este nuevo medio iniciará todo un periodo de debates sobre su lugar en la creación:

«La fotografía era todavía una proscrita en la época del boletín de Stieglitz, Camera Work, y tal vez su pretensión de reconocimiento como arte fue satisfecha solo cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York abrió su primera galería de fotografías con Edward Steichen. Cuando eso ocurrió, la distinción entre pinturas realizadas por el Pincel de la Naturaleza y los realizados por pinceles sostenidos por la mano de pintores cayó fuera del concepto de arte.»⁴⁵

En este caso, no sólo atendemos a la importancia de que, llegado el momento, por fin la fotografía no se diferenciara de la pintura en cuestiones de validación artística, sino que se constata la trascendencia de otro elemento legitimador: el museo. Lo que el museo, como institución, significa para el arte es una cuestión amplia y compleja, pero lo que destaca de estas palabras de Arthur Danto es su importancia para la aceptación de la fotografía no sólo como medio

⁴⁴ El primer libro publicado íntegramente con fotografías fue obra de Anna Atkins, botánica, quien realizaba las fotografías mediante la técnica de la cianotipia para obtener información sobre sus estudios. Algunas de sus cianotipias en: The New York Public Library. Digital Collection ©2019. [Consulta: 1 junio 2019]. Disponible en <https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=about&scroll=39>

⁴⁵ DANTO, A. C. *La Madonna del Futuro*. Barcelona: Editorial Paidós, 2003, pg. 20.

artístico sino como género museable. La fotografía apareció para quedarse, y su irrupción fue tan repentina e influyente que asimilar los cambios que estaba produciendo precisó de décadas -e incluso más de un siglo- para que se reconociera su independencia como medio de expresión artística. Un proceso que mucho se asemeja a la del comisario de arte, evidenciando que el transcurso del tiempo es un factor imprescindible para analizar y determinar la relevancia no sólo de los nuevos medios, sino también de los nuevos agentes que surgen en el arte, y que de hecho convergirán en un punto que, a modo de predicción, argumentaba Susan Sontag:

«En muchas apologías recientes de la fotografía persiste el temor de que la fotografía sea ya un arte senil plagado de movimientos espurios o muertos, y las únicas tareas reservadas sean el comisariado y la historiografía.»⁴⁶

Pero durante el siglo XX, aunque la cuestión fotográfica acapara gran atención, el arte seguirá reinventándose y avanzando. La fundamental figura de Marcel Duchamp supondrá una revolución, un auténtico cambio de dirección para el arte del momento que permitirá que en la actualidad asimilemos el arte del modo en que lo hacemos:

«Lo importante es que la forma entera del mundo del arte tal como ha evolucionado a finales de siglo fue generada por los experimentos de Duchamp. Lo que Duchamp hizo fue introducir la reflexión filosófica en el corazón del discurso artístico»⁴⁷.

Al manifestar su desinterés ante el arte *retiniano*, Duchamp elaboró todo un pensamiento y una obra basada en la libre elección del artista sobre lo que debía ser considerado arte, abriendo un nuevo modelo de creación donde se eliminaría todo modelo de creación, siendo una de sus grandes aportaciones la elaboración de sus *ready mades*. En un encuentro bajo el pretexto de una entrevista con Piere Cabenne en el año 1966, éste le pregunta sobre la procedencia de su postura antirretiniana, a lo que Duchamp responde:

«De que se ha dado demasiada importancia a lo retiniano. Desde Courbet se

⁴⁶ SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2010, pg. 142

⁴⁷ DANTO, op. cit., pg. 13

piensa que la pintura se dirige a la retina; este ha sido el gran error que ha cometido todo el mundo. ¡El escalofrío retiniano! Antes, la pintura podía tener otros cometidos: podía ser religiosa, filosófica, moral. Yo tuve la suerte de poder adoptar una postura antirretiniana, pero, por desgracia, no supuso ningún cambio importante, todo este siglo es completamente retiniano, con la excepción de los surrealistas, que intentaron salirse de eso hasta cierto punto. ¡Y no se salieron gran cosa! [...] La cosa debería cambiar, que no fuera siempre así»⁴⁸.

Sin embargo, a lo largo del siglo XX se sucederían más cambios, entre ellos el traslado del epicentro artístico de Europa a EEUU, tomando como punto de inflexión la exposición *The Armory Show*, realizada en 1913 en Nueva York, donde la apertura en la mentalidad para abordar la creación artística propició que críticos de arte como Clement Greenberg pudieran desarrollar una eficaz línea de defensa de la pintura abstracta americana. Para Greenberg:

«los artistas de vanguardia no tienen como fuente de inspiración principal la realidad sino el medio con el que trabajan.»⁴⁹

Entre los artistas que crecieron en fama a través de sus palabras destacaron Jackson Pollock, Lee Krasner, Mark Rothko, Elaine de Kooning, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Helen Frankenthaler, Joan Mitchell, Grace Hartigan o Robert Motherwell, entre otros. La elevación de las obras de estos artistas, en especial las de Jackson Pollock, al más alto escalafón artístico es consecuencia de varios factores, pero los más determinantes serían la libertad política y social que se experimentaba en aquella gran ciudad, su desarrollo económico frente al ambiente bélico que vivirá Europa durante la primera mitad del siglo. La legitimación del arte ya no pasa por los tratados ni por los criterios basados en la mimesis sino que en este momento, en una sociedad basada en el capitalismo financiero, será precisamente el mercado el que respalde la valía de los artistas. Y en este apartado es cuando entran en acción, cómo no, las galerías de arte.

⁴⁸ CABANNE, P., DUCHAMP, M., DALÍ, S. y MOTHERWELL, R., *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 2013, pgs. 50-51

⁴⁹ GREENBERG, C. y FANÉS, F., *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 2006, pg. 10.

El sistema galerístico merece una especial atención en su estudio, no sólo desde la perspectiva de mercado -sin duda una de sus principales razones de ser- sino también por lo que el trabajo ejercido a través de ellas ha influido e influye en el entramado artístico. Su presencia siempre ha ejercido de eje central para la confluencia de artistas, espectadores, críticos, coleccionistas y comisarios, cumpliendo una trascendente función de visibilidad de los nuevos trabajos de los creadores. Son una de las principales -si no la principal- plataformas de actualización para el conocimiento artístico. Precisamente esta nueva cualidad de la obra en la contemporaneidad, y aunque ya ocurriera durante la modernidad, depende en gran medida de la crítica de arte, ya que su papel como elemento mediador influirá en el gusto y apreciación de las obras: como expone Arthur Danto en su libro recopilatorio *La Madonna del Futuro*:

«lo que intento hacer en estas críticas es describir aquello de lo que trata la obra»⁵⁰

He aquí el *quid* de la cuestión: la figura del crítico destaca por una demanda de la mediación entre artista y público-espectador, lo que termina erigiéndolo como un ente legitimador del arte.

Llegados al período de la posmodernidad, que encarna en sí la ruptura de viejos relatos, creando a su vez unos nuevos. El conocimiento tradicional en torno a la historia, el arte, la filosofía, la tecnología, etc., se verá puesto en entredicho, ya que los preceptos que guiaron la mentalidad moderna fracasaron, y ningún ejemplo más claro que el propuesto por Jean-François Lyotard en su libro *La posmodernidad (explicada a los niños)*:

«La deslegitimación forma parte ya de la modernidad: ¿quién puede decir si Cristo es el hijo de Dios o un impostor? Su padre lo abandonó. El martirio de Jesús recibió su equivalente político en la ejecución de Luis XVI, soberano legítimo. ¿Cuál será la fuente de la legitimidad en la historia moderna a partir de 1792? Decimos: el pueblo. Pero el pueblo es una Idea, y en torno a esa Idea hay disputas, combates. [...] En Auschwitz se destruyó físicamente a un soberano moderno: se destruyó a todo un pueblo. Hubo la intención, se ensayó

⁵⁰ DANTO, op. cit., pg. 12

destruirlo. Se trata del crimen que abre la posmodernidad, crimen de lesa soberanía, ya no genocidio sino populicidio (algo diferente de los etnocidios).»⁵¹

En las palabras de Lyotard concluimos que no existe la fe absoluta en ninguna Idea, todo significado de progreso es susceptible de pervertirse hacia un uso destructivo y retrógrado; el conocimiento ya no es sinónimo de avance y ningún ejemplo puede ser más claro ni albergar más rotundidad que la realidad vivida el Auschwitz o en cualquiera de los campos de concentración utilizados para el exterminio nazi. A raíz de aquellos acontecimientos el mundo cambia, y la *razón*, que desde el Siglo de las Luces ha guiado hacia el progreso, se ha visto abatida por sí misma: la contradicción se expande hacia todos los nuevos relatos y entre ellos se encuentra el de propio arte. De hecho, Donald Kuspit publicará su libro *El Fin del Arte*, donde vaticina el agotamiento del valor estético del arte para dar lugar al postarte -término acuñado por Allan Kaprow-, para el que el tan valorado compromiso intelectual se ve mermado hasta basarse en la vacuidad. El inicio de la publicación de Kuspit comienza con algunas frases recopiladas que invitan a la reflexión sobre el tipo de arte que se realiza en esta era postmoderna y el modo en que son percibidas. Una vez que las referencias teóricas dejan de ser guías para la creación, la posibilidad de que los espectadores caigan en la confusión aumenta:

«Una instalación que el popular y caro artista británico Damien Hirst montó un martes en el escaparate de una galería de Mayfair fue desmantelada y arrojada a la basura por un encargado de la limpieza que dijo creer que se trataba de desperdicios. La obra -una colección de tazas de café medio llenas, ceniceros con colillas de cigarrillo, botellas de cerveza vacías, una paleta embadurnada con pintura, un caballete, una escalera de mano, pinceles, envoltorios de caramelos y páginas de periódico esparcidas por el suelo- era la pieza central de una exposición de arte [...] “El encargado de la limpieza, Emanuel Asare, de cincuenta y cuatro años, declaró a The Evening Standard: «En cuanto vi aquel

⁵¹ LYOTARD, J.F., *La posmodernidad (explicada a los niños)*. [8a reimp.]. Barcelona: Gedisa, 2005, pg. 30-31.

desastre, resoplé. A mí, arte no me pareció mucho. Así que lo metí todo en bolsas de basura y lo tiré»⁵².

Si el profesional de la limpieza interpretó bien o mal el conjunto de objetos que decidió arrojar a la basura no es posible determinarlo con objetividad, lo único de lo que se tiene certeza es que la obra consiguió pasar a la historia y probablemente alcanzase su fin último: parecerse tanto a la realidad que terminó convirtiéndose en ella. El ejemplo de obra de Damien Hirst no es aleatorio, teniendo en cuenta que se trata de un artista que encierra en su personaje todas las paradojas de lo postmoderno y en cuya obra participan activamente las reglas del mercado:

«¿Quién cree en la contemplación estética cuando no hay tiempo para contemplar y el tiempo es dinero? La vida no puede nunca convertirse en un fenómeno estético en un mundo en el que la supervivencia económica es más importante que la supervivencia emocional.»⁵³

En este contexto emerge la última de las figuras legitimadoras en aparecer de la que ya en la postmodernidad, puede mencionarse como la esfera artística: el comisario. Tras la era de los tratados, de las divisiones de las artes, de la aceptada legitimación a través de la crítica y de los museos, la aparición del comisario se entiende como parte de un entramado que sigue creciendo. Pensar el arte se ha convertido en un ejercicio emancipado del propio artista, del mismo modo que el comisariado también podría considerarse una rama emancipada de la crítica, disciplina que, aunque también joven, la precede. La importancia del estudio del comisario de exposiciones de arte contemporáneo reside, entre otras cuestiones, en el modo en que éste ha influido en la definición del arte actual. Como Arthur C. Danto argumentaba, la contemporaneidad no es sólo un marco temporal, sino que acoge diversos conceptos de estilo incluyendo a la modernidad, no como limitador cronológico sino como un determinado *modus operandi* de la práctica artística. Entender, por tanto, el papel que el comisario tiene en el entendimiento que se va generando sobre el arte no se torna demasiado complicado atendiendo al giro que la concepción del arte experimenta a partir de la década de 1960, cuando

⁵² KUSPIT, D.B., BROTONS MUÑOZ, A., *El fin del arte*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2006, pg. 7

⁵³ *Ibidem*, pg. 129

el discurso argumentativo culmina en las palabras de Clement Greenberg. Sin embargo, en este tiempo, también otras narrativas comenzaron a surgir imponiéndose sobre la sospecha de una posible muerte del arte, como serán el arte Pop, Op, Minimal, etc., creando así nuevos modelos de creación y de debate; es decir, influirán de igual modo en la concepción de las obras como en la elaboración de posicionamientos críticos, filosóficos y estéticos.

Por tanto, bajo el planteamiento de este panorama, cabría cuestionarse sobre cómo nace y cuáles son los factores que favorecieron la aparición del profesional de la curaduría. En la entrevista realizada a la profesora Olga Fernández López a razón de la presente investigación, comenta su posicionamiento:

«Mi idea es que el comisario le va “robando” funciones a otros agentes que ya existían. Construye sobre un terreno de nadie, un *terrain vague*, donde se empieza a construir un edificio a partir de funciones del sistema de las artes que antes hacían otros. Por ejemplo, creo que le quita mucho terreno al crítico y por eso, a veces, se confunden el crítico y el comisario, porque ambos son capaces de interpretar o resignificar las obras contemporáneas en un discurso mayor [...]. Antes, los que presentaban al mercado a los nuevos artistas eran, en la época del arte moderno, galeristas como Leo Castelli, Iris Clert, Konrad Fischer, de la época de las neovanguardias. Ahora son los comisarios los que hacen ese papel de intermediación con el mercado. Les es más fácil, porque el comisario se documenta y los introduce en sus exposiciones y los galeristas se dedican a funcionar en el mercado.»⁵⁴

Las palabras de Olga Fernández López resultan de gran interés en cuanto a que responden a las cuestiones que plantea la emersión del comisario de arte, un agente cuya construcción debe a parcelas de trabajo de otros profesionales artísticos que le preceden. Por otro lado, el crítico y comisario Mariano Navarro, accediendo a aportar su visión sobre la función del comisario para la y su posicionamiento en torno a la crítica para la presente investigación, mencionaba que el comisariado es:

⁵⁴ Entrevista Olga Fernández

«una de las formas más elevadas de la crítica de arte, porque el comisariado, de algún modo, implica una serie de elementos que son propios de la construcción teórica; tanto sea el estudio de un artista individual como una exposición de tesis, pones sobre el tapete cuestiones que afectan al presente de la obra del artista. Por lo tanto, estás ejerciendo la crítica, tanto en qué quieres decir como en cómo quieres decirlo.»⁵⁵

El recorrido del cambio de paradigma del arte desde Vasari sirve como mero hilo de reflexión sobre el modo en que la psicología y los criterios de creación y percepción artística han ido modificándose a lo largo del tiempo en occidente desde el Renacimiento. Se evidencia que la aparición del comisario, aunque tardía y con poco recorrido en comparación al resto de agentes del arte, no resulta azarosa, sino que es producto de diversas confluencias y sobre todo, dentro del ámbito del mercado. Los tratados jugaron un papel fundamental, críticos de arte, galeristas, comisarios o coleccionistas, así como el ente institucional que es el museo se han erigido como legitimadores del arte por derecho, una cuestión que, aunque lejos de ser errática, es incompleta, ya que el artista siempre ha sido la causa y motor de toda actividad artística. El lugar que ocupa la función curatorial resulta controvertida y, tomando conciencia del momento por el que atraviesa el arte en la actualidad, su condición postmoderna y la diversidad de criterios con la que se lleva a cabo, se seguirán elaborando los análisis de perfiles de esta joven profesión a lo largo de todo el proceso de investigación.

2.3. Definición, desarrollo y expansión de lo curatorial: un recorrido por las tipologías curatoriales en el contexto global.

Dentro del contexto histórico en el que se desarrolla el estudio, tanto el término *comisario* como el verbo *comisariar* se aplican dentro de muy diversos ámbitos. Si en un principio, en el ideario común, un comisario se asociaba de manera casi instantánea al sector policial -algo que inevitablemente y con toda lógica sigue ocurriendo-, lo cierto es que el espectro semántico de lo curatorial se ha visto ampliado más allá de lo previsible. Hasta hace muy pocos años nos preocupábamos por una falta de definición del *comisario* en la escena

⁵⁵ Entrevista Mariano Navarro

contemporánea, sin embargo, hoy día hallamos que la problemática ha girado sobre sí misma hasta convertirse en un laberinto de excesivas acepciones: comisariado en la web, en el ámbito gastronómico, en la moda, redes sociales, marketing, etc. Este hecho se convierte en una afirmación evidente de que el comisario es uno de los últimos agentes en aparecer, presumiblemente como consecuencia de diversos factores, como la necesidad de la mediación, o la adaptación del dispositivo de exhibición al modo de entender del público. Lo que en su mayoría todos comparten es, sin duda, es el don y la intencionalidad de la selección con el fin de potenciar un mensaje para un receptor, o miles de ellos para un fin concreto.

A este respecto, se debe tener en cuenta que el comisario debe pensarse como una figura específicamente posmoderna, o más bien, en un sentido posmoderno en la actualidad. El autor Michael Bhaskar realiza un interesante análisis sobre el concepto curaduría en su libro *Curaduría. El poder de la selección en un mundo de excesos*, donde también advierte sobre la excesiva consideración del propio término y de los modos de aplicarlo hoy día:

«Muchas personas que se encuentran en el corazón de la curaduría tradicional no están contentas. Uno de los principales comentaristas sobre curaduría considera “absurdo” que el término se use como se hace actualmente⁵⁶. Otro curador famoso arguye que debemos “resistimos a este nuevo uso del término”⁵⁷. Otro más afirma que estos usos más comerciales “corrompen el significado original”. En general, el mundo del arte observa horrorizado la manera en que un conceptopreciado se está yendo de las manos.»⁵⁸

Michael Bhaskar habla del comisariado, de curar, de una manera amplia y en todas las direcciones, no sólo específicamente en el arte. Uno de los conceptos que menciona y que alberga mayor interés es el de *saturación*:

«Éste es el mayor malabar de la curaduría, conservar lo que es importante

⁵⁶ BHASKAR, op. cit., pg. 16. Cita a: BALZER, “Reading lists, outfits, even salads are curated — its absurd”, The Guardian, 18 de abril de 2015. [Consulta: 6 junio 2017]. Disponible en <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/18/david-balzer-curation-social-media-kanye-west>

⁵⁷ Ibidem. Cita a: ULRICH OBRIST, *Ways of Curating*, Allen Lane, Londres, 2014, p. 24

⁵⁸ Ibidem, pg. 16

y valioso de la complejidad, sin sus aspectos apabullantes y saturados»⁵⁹

A lo que también añade que va:

«desde la elección de nuestro sistema de pensiones hasta la organización de nuestros hogares»⁶⁰.

El autor se refiere al acto de la curaduría enfocado a razones sobre el por qué y cómo debemos seleccionar con vistas a un propósito. En el presente trabajo, además, se plantea la cuestión de cómo ha influido esta práctica en la creación y percepción del arte. Pero existe en el proceso algo más que una mera eliminación de elementos, existe un criterio que se entiende como elevado y que permite una mejor comprensión, y sin duda el mismo autor define con gran clarividencia:

«No hay ninguna ventaja en reducir si no se refina también. Dado que la curaduría se construye mediante la selección especializada con objetos concretos, se asegura de que la reducción y el refinamiento sucedan simultáneamente. Menos no es más por sí mismo. Es la curaduría la que hace que menos sea más.»⁶¹

Y como último aspecto a tratar sobre las ideas de Bhaskar, se considera digno de mencionar un asunto sobre el que mucho se ha debatido, en este caso, en torno a la intencionalidad de definir las diferentes tipologías curatoriales, donde el autor expresa su propio criterio de clasificación. Afirma que existen dos formas de curaduría: la *curaduría explícita* y la *curaduría implícita*. La primera sería la relativa a:

«las galerías de arte, bienales y museos. Sus raíces se encuentran en los grandes museos del siglo XVIII, XIX y XX. Pero también se trata de la curaduría que se centra en las modas y las capitales tecnológicas: celebridades que curan cuentas de Instagram y festivales de música, boutiques temporales y blogs de moda [...] La curaduría explícita camina sobre la cuerda floja entre la creación de nuevas formas de valor y desciende a lo que bien podríamos llamar boberías.»⁶²

⁵⁹ Ibidem, pgs. 162-163

⁶⁰ Ibidem, pg. 151

⁶¹ Ibidem, pg. 153

⁶² Ibidem, pg.185

Mientras que la curaduría implícita, según el autor, trataría de:

«aquello en lo que los patrones de selección y acomodo están reordenando discretamente las industrias. Tiene que ver con una industria posmanufacturera y con un nuevo modelo de ventas; con activos base que consisten en conocimiento, gusto y experiencia más que en bienes tangibles.»⁶³

Como se puede deducir, el ámbito que nos compete es incluido dentro de lo que denomina la *curaduría explícita*, en lo que el calificativo *boberías* parece tener cabida. En el mejor de los casos, no como algo ofensivo, pero sí como alusión a su carácter prescindible, a esa idea aún arraigada del arte como la *bella inútil*.

En el ámbito artístico contemporáneo, el comisario realiza la selección con la intención de elaborar una mediación enriquecedora tanto para los artistas como para los visitantes, así como en su caso los museos o instituciones que acogen estas muestras comisariadas. El análisis de Bhaskar amplía las fronteras curatoriales a todo un sistema capitalista de producción, en el que habla de grandes marcas como Ferrary y de su filosofía de fabricación y ventas basada en la exclusividad:

«Nosotros no vendemos un producto normal. Vendemos un sueño.»⁶⁴

Pero el comisariado en materia de arte surge en gran porcentaje por una inicial motivación investigativa y divulgativa, no por una cuestión de negocios - una utopía más ambiciosa, incluso, que la de Ferrary-.

Sin embargo, una vez introducida la idea de la masiva concepción del término, cabe especificar que será el comisariado de exposiciones en el contexto contemporáneo el que ocupe las páginas de la presente investigación, la del profesional dedicado a la gestión de un argumento en torno al que elaborar un proyecto expositivo, que será el resultado de un proceso de selección de artistas

⁶³ Ibidem. pg. 186

⁶⁴ Ibidem, pg. 154. Cita a: ANDREW TROTMAN, “Ferrari tries to cut car sales to protect brand exclusivity; The Telegraph, 8 de mayo de 2013 [Consulta: 7 julio 2017]. Disponible en: <http://www.telegraph.co.uk/finance/newsbysector/transport/10044827/Ferrari-tries-to-cut-car-sales-to-protect-bran-exclusivity- html>

y/u obras en función de una investigación que sostenga dicho argumento. Es decir, el comisario entendido como un conocedor del contexto artístico en el que desarrolla su trabajo y un investigador capaz de abrir nuevas lecturas de ese contexto para los espectadores. Y será en esta área, donde volvamos a encontrar una serie de cuestiones que aún hoy día, después de cinco décadas de existencia de esta figura, sigan abiertas a debate. En el prólogo del libro que en 2009 publicase el célebre comisario Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, el comisario Christophe Cherix afirma que:

«Si la figura moderna del crítico de arte está ampliamente reconocida desde Diderot y Baudelaire, la auténtica razón de ser del comisario sigue en gran medida sin definirse.»⁶⁵

La circunstancia de su indefinición procede inequívocamente de su tardío nacimiento: se trata de la figura más joven del sistema artístico tal y como lo conocemos, un hermano menor en ocasiones mimado en exceso, pero cuya repercusión ha contribuido a un cambio de paradigma en la concepción artística, del que ya no podemos prescindir. Observando la aparición y desarrollo de los agentes dentro de la esfera artística, podemos deducir que al igual que el crítico de arte resulta una evolución natural del *connoisseur*, el comisario puede igualmente ser una evolución natural del crítico. Esta afirmación no deja de ser generalizada y, en algunos aspectos, algo imprecisa, puesto que es necesario tener en cuenta los demás agentes que han influido en su construcción. También es preciso añadir la existencia del artista comisario, no sólo en el sentido de que desde su posición de artista tenga una capacitación propia para ejercer la curaduría, sino que desde esa misma posición de artista concibe la exposición como obra. Esta figura es diferente a la del comisario artista, que como expresara el crítico Galder Reguera:

«Suele hablarse de comisario-artista en los casos en los que el curador se sitúa por encima de las obras expuestas y el conjunto de la muestra se entiende como una propuesta artística.»⁶⁶

⁶⁵ OBRIST, H.U. y CHERIX, C., *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXIT Publicaciones, 2009, pg. 10

⁶⁶ REGUERA, G., El Curador, el Feriante y el Attrezzista Chino. *Lápiz Revista Internacional de Arte*, (240-241): 165-166

Esta trasgresión de fronteras que en ocasiones efectúa el comisario ya se venían advirtiendo incluso desde antes de su configuración como profesional independiente. En la publicación *Harald Szeemann: Individual Methodology*, la historiadora del arte y comisaria Florence Derieux, afirma que la historia del arte en la segunda mitad del siglo XX ya no trata de la historia de las obras de arte sino de las exposiciones⁶⁷, pero que, no obstante, aún queda por escribir una historia crítica sobre esta cuestión, y continúa explicando que:

«La cuestión se hace más evidente al coincidir esta historia con la aparición de una nueva categoría profesional, la del conservador. Esta figura, que Walter Benjamin describió como la de un contrabandista, y Félix Fénéon como la de un catalizador, es ahora ineludible. Hoy en día, multiplicado en exceso, el curador constituye un objeto de estudio curatorial y crítico para revelar los resortes dialécticos, las metodologías de trabajo y las herramientas de aplicación de la práctica.»⁶⁸

Ciertas cuestiones de su definición siguen sobre la mesa de debate, sin embargo, ahora la problemática se dirige hacia en qué contextos no se emplea aún el término: posiblemente en ninguno. Hablar de un comisario es hablar de un director, o de un cargo que puede ser entendido en cualquier contexto laboral: puede serlo de casi cualquier cosa. Esta afirmación ya la hizo Olga Fernández López en una entrevista realizada para la presente tesis investigación, donde reflexionaba sobre el carácter extrapolable de lo que significa ejercer el comisariado. Del mismo modo, y volviendo a Bhaskar, el autor ofrece ejemplos bastante claros e interesantes sobre lo que supone *comisariar* o *curar* en nuestros días, llegando a mencionar a algunos de los iconos más representativos y estridentes de la actualidad, como a Kim Kardashian y su “labor” de curaduría. No parece descabellado el ejemplo teniendo en cuenta que la imagen del personaje es toda una construcción, no sólo el sentido figurado sino también, en

⁶⁷ AUBART, F., *Harald Szeemann: Individual Methodology*. Grenoble: JRP Ringier, 2007, pg. 8

⁶⁸ Ibidem. Traducción propia, el texto original dice: «The question becomes all the more pressing as this history coincides with the appearance of a new professional category, that of the curator. This figure, who Walter Benjamin described as being like that of a smuggler, and Felix Fénéon that of a catalyst, is now unavoidable. Today multiplied to excess, the curator constitutes an object of curatorial and critical study in order to reveal the dialectical springs, working methodologies, and tools of implementation of the practice.»

cierto porcentaje, literal, y que gracias a la exhibición de una afortunada selección de aspectos de su vida ha conseguido establecerse como una de las personas más influyentes de la actualidad.

Volviendo hacia cuestiones específicamente artísticas, también cabe mencionar a la artista francesa ORLAN, gran referente del *body art* y de lo que ella misma denominó *carnal art*. En su proceso de transformación corporal no sólo ha materializado un discurso de gran interés artístico -basado en la libertad y por tanto, en el rechazo a cualquier tipo de imposición de carácter natural o debido a una imposición social-, sino que ha sabido captar la atención de los públicos también por la excepcionalidad de su apariencia. En este sentido, ambas responden a la idea del cuerpo como campo de batalla que mencionara la artista conceptual estadounidense Barbara Kruger: *your body is a battleground*. Este hecho pone en evidencia que los derroteros por los que ha derivado el término comisario/curator es, cuanto menos, polémico, y es que es inevitable que esta palabra, llegados al punto en el que nos encontramos, haya perdido -o está en avanzado proceso de hacerlo- sus connotaciones de autoridad.

Sin ir más lejos, el comisario, artista y escritor Paul O'Neill, realiza un exhaustivo análisis sobre la emergencia de esta profesión donde afirma que, en su mayoría, fueron los propios artistas junto con los diseñadores los encargados de subvertir el formato tradicional de las exposiciones de arte y quienes:

«empezaron a cuestionar la eficacia de la práctica artística como una parte de una crítica más amplia hacia la “institución burguesa del arte”, realizadas por grupos como los dadaístas, los constructivistas y los surrealistas.»⁶⁹

Esta circunstancia se verá desarrollada en apartados posteriores. La aparición del comisario de exposiciones vino dada, pues, por una necesidad casi inconsciente de proponer posibles vías de lecturas a las obras y de otorgar una contextualización a las nuevas propuestas artísticas que, en consecuencia, se traducían en intereses sociales. Y es que la gran particularidad que reside en la promoción del arte que convive y es coetáneo a cada sociedad es el valor testimonial que adquiere del contexto histórico, político y social en que se

⁶⁹O'NEILL, P., La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años sesenta hasta nuestro presente. *EXIT BOOK. Comisarios. Historias, prácticas, posiciones*, (17): 9, 2012

desarrolla. Es en este momento cuando comienzan a forjarse unas bases que, aún no del todo definidas en un criterio común, conforman hoy un sistema en el que se pone en valor no sólo el discurso de la creación, sino también el discurso de la percepción. Este hecho pone en evidencia que, tan relevante es la calidad de la praxis artística, como la elaboración de los constructos que se erigen a partir de ellas y sus creadores desde la perspectiva del investigador y su posterior presentación a los públicos. Es decir, el comisario emerge cuando nace la conciencia de la importancia del público y su percepción del arte y del cansancio manifiesto por parte de creadores y receptores de la distancia entre lo estático del museo y el interés social.

La problemática que supone el desconocimiento de la praxis curatorial deriva en dos consecuencias fundamentales: la extrema complicación de iniciar la andadura en la profesión y la falta de comprensión por parte del público del modo en que se estructura y piensa una exposición. En definitiva, la reflexión en cuanto a lo que supone el papel del comisario sigue siendo una necesidad, así como su transmisión al público: para que un visitante experimente una exposición comisariada debe conocer la lógica con la que ésta ha sido estructurada, tan sólo de ese modo podrá iniciar por sí mismo la búsqueda de las claves de la comprensión expositiva a nivel visual y de concepto. Expresado de otro modo: no será efectiva en su totalidad la transmisión argumental de un comisariado expositivo al espectador, si éste no conoce los procesos de la construcción expositiva.

Este hecho supone una de las claves que más distancian al público de los espacios expositivos, por ello, el presente trabajo de investigación reflexiona sobre los diferentes criterios y sensibilidades curatoriales que surgieron en el contexto español durante los años setenta hasta su consolidación en los años noventa, para comprender mejor el porqué del nacimiento curatorial, su evolución y su significado actual. Esta labor tiene como fin científico la argumentación de la historia del comisariado en el país tras los años de la dictadura franquista, a lo que se añade la motivación de que sirva como acercamiento por parte del público al ámbito expositivo en materia de arte contemporáneo, a través de la reflexión y mejor comprensión de la profesión curatorial.

2.4. El espectador, figura clave en la conceptualización del dispositivo exposición.

La importancia de analizar el papel que ha jugado la figura del espectador en la historia del arte es crucial para entender por qué en nuestros días se instaura y permanece la figura del comisario y cuáles son sus funciones. En este epígrafe se abordarán diferentes facetas en torno a quien observa y cómo ha influido su posición en la configuración del sistema artístico, del mismo modo que el propio sistema artístico ha influido en su posición. A fin de cuentas, el comisario será, en primera instancia, un espectador. Todo ello puede resumirse en la idea de que, del mismo modo en que ha ido cambiando el concepto de artista y del propio arte, también lo ha hecho el de quienes consumen u observan ese arte.

¿Qué es ser espectador?

Según la RAE, la palabra *espectador*, -ra procede del término en latín *spectātor*, -ōris y lo define como:

«que mira con atención un objeto» o «que asiste a un espectáculo público»⁷⁰.

Ni que decir tiene que tales definiciones, aunque certeras, son también incompletas y obvian lo que significa ser espectador o espectadora en un contexto expositivo, ya sea museístico, galerístico o de cualquier otra tipología narradora de las artes visuales. La observación no sólo implica la mirada, sino que va complementada con el pensamiento, el análisis y la creación de relaciones en la mente del espectador, produciendo así lo que llamamos la interpretación de la obra de arte o de un trabajo artístico en su conjunto. Para poder profundizar sobre los procesos de la observación en este ámbito, es necesario recordar a algunos de los grandes historiadores y pensadores contemporáneos, como en el caso de E. H. Gombrich, quien menciona que:

«la percepción puede considerarse primariamente como la modificación de una anticipación. Es siempre un proceso activo, condicionado por nuestras expectativas y adaptado a las situaciones. En vez de tanto hablar de ver y

⁷⁰ Real Academia Española, ©2020. rae.es [en línea]. Real Academia Española [consulta: 5 junio 2020] Disponible en: <https://dle.rae.es/espectador>

conocer, nos resultaría un poco más provechoso hablar de ver y darnos cuenta. Sólo nos damos cuenta cuando buscamos algo, y miramos cuando nos llama la atención algún desequilibrio, una diferencia entre nuestra expectativa y el mensaje que llega»⁷¹.

Efectivamente, la creación artística es un conjunto de elementos discordantes en tanto que artificiales, y se exceden de la propia realidad, precisamente para activar el pensamiento y las emociones. En sus palabras encontramos importantes claves para comprender la diferencia entre el mero acto de ver y el hecho de darnos cuenta, es decir, donde reside el descubrimiento y la conexión entre la obra y el espectador. Ciertamente, la expectativa entre lo que uno desea percibir y la realidad de lo que termina percibiendo, puede conducir a la exaltación y, a veces, a una especie de frustración, algo que, en cualquier caso, también puede resultar fructífero. En el arte, lo único realmente devastador es la actitud impasible, donde no hay diferencia entre la expectativa y la experiencia última, cuando no nos damos cuenta, cuando el descubrimiento es inexistente. También la escritora y filósofa Susan Sontag, en su ensayo *Contra la interpretación* menciona:

«ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué decía, pues se sabía (o se creía saber) qué hacía. Desde ahora hasta el final de toda conciencia, tendremos que cargar con la tarea de defender el arte»⁷².

Esta afirmación podría resultarnos, *a priori*, negativa, y dar a entender que, en la actualidad, el arte ha perdido su capacidad de ser transmitido de manera directa, sin intermediarios ni ideas preconcebidas. Y es cierto, tal y como afirma Sontag, que la teoría ha cargado al arte de una responsabilidad añadida, privando al espectador de toda inocencia en su contemplación. También al artista -a quien se le exige un discurso del que nadie había escrito que debiera existir en los orígenes de la creación artística- se le priva del impulso primigenio y libre de la

⁷¹ GOMBRICH, op. cit., pg. 148

⁷² SONTAG, S., VÁZQUEZ RIAL, H. y MAJOR, A., *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo, 2018, pg. 15

creación. La inocencia se puede entender desde dos puntos de vista, aquél que procede del artista a la hora de llevar a cabo su trabajo, y la que procede de la observación del espectador, ya que esa pesadumbre que para Sontag supone la interpretación reside en ambos actores. La interpretación es un yugo que evita que la obra se exprese por sí misma como objeto, privándola de sus esencias estéticas y las reacciones que éstas puedan provocar en una mente virgen de discursos aprendidos. ¿Sería, pues, para Sontag que escribió estas afirmaciones, innecesaria la figura última del comisario? *Contra la interpretación* fue publicado por primera vez en el año 1966 y fue revisado por su autora treinta años después, y es cuando aclara:

«Acaso los juicios del gusto expresados en estos ensayos hayan prevalecido. Los valores que subyacen a estos juicios no»⁷³.

La escritora manifestó en varias ocasiones en relación con varios de sus textos, que su pensamiento con respecto a muchos de los pensamientos que había dejado plasmados en sus escritos habían cambiado -naturalmente- con el tiempo, sin embargo, el carisma, la originalidad y la seguridad con la que realiza sus afirmaciones en todos sus textos hacen que éstos nunca resulten caducos. Pero más allá de este paréntesis y del hecho de que pudiera haber cambiado de parecer, su posicionamiento frente al hecho interpretativo nos abre una interesante vía de reflexión: y es preguntarnos si, el exceso de interpretación y de la necesidad de justificar el hecho artístico, no ha conducido a la creación de la figura curatorial o comisarial. A fin de cuentas, el comisario de exposiciones es una de las consecuencias últimas de esa carga de la teoría, porque éste es, precisamente, su mayor trabajo: la defensa del arte en un sentido argumental y discursivo.

Con idea de que esta afirmación sea entendida, nos remitimos a la figura de Marcel Duchamp y al nacimiento del concepto *ready-made*, objetos que el artista consideraba obras de arte y que en esencia nada tenían de artísticos: sólo por el hecho de que un artista eligiese un objeto como obra, automáticamente el objeto era considerado como tal. Esta transgresión, que supondrá un antes y un después definitivo en la historia del arte, requiere de una mirada que se adapte a

⁷³ Ibidem, pg. 313

esa nueva forma de creación. Y más que una mirada, una mente que termine de desarrollar el trabajo del artista dentro de sí, ya no tenía cabida. Ahora el espectador forma parte del proceso de finalización de las obras. Pero antes de continuar con la concepción del espectador a partir de las ideas duchampianas, haremos un breve recorrido a través de las diferentes posturas que ha adoptado el observador/espectador.

Desde los inicios de la historia del arte conocemos que el valor de la creación artística se encuentra estrechamente ligado no sólo al misticismo y al ritual, sino primordialmente al poder, algo que será una constante en todas las civilizaciones. Por tanto, partiendo de esta premisa, tendremos que considerar que el observador, aquél que recibía las bondades visuales de la obra, seguía manteniéndose en esa posición esencial. Cualquier construcción, desde la magnificencia de las Pirámides de Giza, interpretadas por la civilización egipcia como la petrificación de los rayos de Sol, hasta la Puerta de Ishtar en Babilonia y su magnífica decoración, está pensada para crear al mismo tiempo en el observador, la admiración de su belleza y el terror de su dominancia. La contemplación y el sometimiento, por tanto, han ido de la mano a lo largo de la historia del arte durante los primeros milenios, sin que podamos hablar abiertamente de la relación entre creadores y espectadores. No se trata de la exhibición de obras de arte, sino de la demostración de la superioridad jerárquica.

De manera similar ocurrirá en el medievo, cuando todo ejercicio artístico se realiza con el fin de crear en el observador unas sensaciones o relación de ideas. Uno de los ejemplos más esclarecedores sobre la impresión que causan las creaciones sobre el observador, se da en la arquitectura catedralicia, tanto en la románica -que a pesar de su cierto aspecto de tosquedad, emanan una gran sensación de espiritualidad-, como en la gótica, en la que los avances de ingeniería desarrollados durante esta etapa fueron motivados principalmente por la aspiración de alcanzar la máxima espectacularidad arquitectónica y lumínica, elaboradas para asemejar la idea del espacio a la idea de Dios. Igualmente ocurrirá en las demás manifestaciones artísticas, desarrolladas fundamentalmente para beneficio del poder a través del temor a Dios, inducido por los discursos eclesiásticos y ejemplarizado con magistral claridad en la escultura y la pintura,

como se puede observar en el célebre *Maiestas Domini* realizado al fresco en el ábside de la Iglesia románica Sant Climent de Taüll⁷⁴. El aspecto de autoridad que presenta la figura de Cristo con el ceño fruncido no deja lugar a dudas de su deseo de obediencia por parte de sus fieles corderos.

2.4.1. La percepción artística: Jacques Rancière, los regímenes artísticos y el nuevo sistema expositivo.

Pero en esta etapa medieval, la complejidad en el juego visual entre representación artística y el visualizador va *in crescendo*. Este hecho ya fue analizado por Jacques Rancière y categorizado por lo que llamó los *regímenes artísticos*. Dentro de la estética medieval existen una serie de circunstancias que se contradicen entre sí, pero que conviven exitosamente gracias al control y persuasión que ejerce *la palabra* sobre el pensamiento lógico. Veremos, por ejemplo, cómo a pesar de que El Antiguo Testamento de la Biblia prohíbe la adoración de imágenes y falsos ídolos -manifestado en el pasaje de Moisés-, cierto es que ante una sociedad analfabeta, el medio más eficaz y didáctico para transmitir las ideas e intenciones de la Iglesia era a través del relato mediante imágenes, pero:

«¿Ve el fiel en la imagen a María o trae a su memoria alguna divinidad pagana?»⁷⁵.

La posible confusión entre ver a una mujer pagana o a la mismísima Virgen María plantea una interesante cuestión. El uso de la imagen se consideró algo absolutamente justificado y necesario, ya que la confusión sería poco probable en un contexto en el que esta iconografía quedaría tan interiorizada en una sociedad que giraba en torno al concepto religioso, que siempre resultarían fácilmente reconocibles cada una de las figuras representadas. La palabra, es

⁷⁴ Actualmente la pintura se encuentra en el Museo de Arte Nacional de Cataluña.

⁷⁵ DIAZ URMENETA-MUÑOZ, J.B., *Arte, emancipación y política. Una aproximación al pensamiento de Jacques Rancière*. Pg. 3. Cita a: DE BRUYNE, (1958) I, 299-301; II, 105d. Localización: Contrastes. Suplemento, ISSN 1136-9922, N.º. 17, 2012 (Ejemplar dedicado a: Estética e interculturalidad: relaciones entre el arte y la vida / María Rosa Fernández Gómez (ed. lit.), Luis Puelles Romero (ed. lit.), Eva Fernández del Campo (ed. lit.), págs. 51-70

decir, el medio por el que se difunde el discurso o relato, permitirá esa convivencia de la devoción a la imagen con la prohibición de las mismas en el Antiguo Testamento. La palabra, pues, ayuda a amortiguar el miedo a la interpretación no deseada de la imagen por parte del receptor. De hecho, obviando la corriente luterana del cristianismo, esta estrategia no sólo ha pervivido en el tiempo a lo largo de los siglos, sino que actualmente continúa teniendo absoluta vigencia en una sociedad como la actual, donde ya el analfabetismo es casi inexistente.

Cabría cuestionarse cuál es el valor de la imagen religiosa en un contexto donde la existencia de la adoración de la imagen no puede justificarse del mismo modo que se hizo en sus inicios, pero sea cual fuere la respuesta, lo cierto es que se ha convertido en una cuestión cultural incrustada en lo más profundo de la idiosincrasia de ciertas regiones, y que resulta indispensable en ciertos contextos predominantemente católicos. Este principio entre la asociación de una idea -en este caso una divinidad- con la materialización artística, ya es planteada por Platón, quien reconoce la utilidad del mito para la educación de los niños. Este régimen artístico en el que reflexiona Rancière también hallamos lo que llamó el *régimen ético*, y es que el arte ejercido dentro de la comunidad ayuda a asentar sus propios valores.

Los elementos que interfieren entre la creación y visualización de las obras seguirán siendo el mismo hasta prácticamente el Renacimiento, donde ya analizamos anteriormente el cambio de paradigma que se establece. El concepto de artista se desarrolla, logrando salir de la estrechez de las connotaciones del artesano o del mero trabajador asalariado que se encuentra dotado de ciertas habilidades técnicas. Y nos encontramos con un giro en cuanto a la importancia del observador, que se convierte en lo que conocemos actualmente como espectador, por lo que podemos decir que esta figura nace como tal durante este período. En este momento, el arte se desliga del culto y comienza a considerarse género digno de ser exhibido como manifestación unida a su época, y es cuando se desarrolla la lectura y el teatro, se avanza en la sensibilidad y la apreciación de la creación artística y prosperan estudios como los realizados en la perspectiva, que supondrán un antes y un después en la historia del arte. Este avance no sólo

afectó al modo de representar el espacio y sus volúmenes en las artes plásticas - algo que Ghiberti y, aún más, su alumno Donatello, llevarán a la excelencia en las Puertas del Baptisterio de Florencia-⁷⁶ si no que, además, como menciona Berger:

«la convicción de la perspectiva, que es exclusiva del arte europeo y que se estableció por primera vez en el Alto Renacimiento, lo centra todo en el ojo del observador [...] la perspectiva hace que el ojo sea el centro del mundo visible. Todo converge hacia el ojo, como si este fuera el punto de fuga infinito. El mundo visible está dispuesto para el espectador, como en otro tiempo se pensó que el universo lo estaba para Dios»⁷⁷.

Como se ha mencionado, inicialmente nos referimos a la perspectiva desde el punto de vista de la representación, que se estudia y se lleva a cabo con la finalidad de alcanzar un mayor realismo, pero es importante apuntar que esta voluntad de mejora se da por la necesidad de satisfacer e impresionar la mirada y la percepción de quien observa. Sin embargo, no sólo debemos entender la perspectiva como un efecto visual, sino también como un avance en la captación de la *verosimilitud* de lo representado con respecto a la realidad. Esta verosimilitud tenía mucho o todo que ver con la representación jerárquica de la sociedad, o lo que es lo mismo, la representación del poder. Como teoriza Rancière, se refiere, más que a la capacidad de reproducir apariencias físicas de la imagen real sobre el soporte artístico, a su capacidad de incitar las emociones necesarias para mantener el orden social que se pretende desde las posiciones de poder. La imagen artística aparece:

«entre la fidelidad a un *otro* y su tratamiento según una intención. Al confluir en ellas elementos visibles y otros que no lo son, hace alumbrar con la figura otras significaciones tan potentes como resistentes a ser enunciadas»⁷⁸.

Posteriormente, durante el siglo XVIII, el consumo de arte deja de ser algo exclusivo de los estamentos de poder, como la Iglesia, las cortes y palacios, y comenzará a exhibirse en los *Salones*, a ser interpretado en los teatros y, posteriormente, a visualizarse en los museos. Este hecho supone un aumento muy

⁷⁶ También se realizan importantes avances en este sentido en la pintura, como la introducción que hizo Leonardo da Vinci del azul atmosférico.

⁷⁷ BERGER, J., *Modos de ver*. 3a edición. Barcelona: Gustavo Gili, 2016, pg. 12-1

⁷⁸ DÍAZ-URMENETA, op. cit., pg. 51-70

considerable del número de espectadores para el arte, ya que además también la música experimentará una importante evolución, así como la novela. Si durante el Renacimiento ya podíamos empezar a hablar de espectadores, es ahora cuando podemos hablar de la aparición del público. El carácter individual que adquiere el espectador, aunque se mantenga a lo largo de toda la historia de la percepción de la obra de arte, se ceñía a ambientes mucho más reducidos, mientras que el público adquiere un valor colectivo: la percepción de la obra de arte se amplía en número, acercándose al concepto de la percepción de la obra de arte que tenemos en la contemporaneidad. Con la llegada de la Ilustración y las subversión de poderes y la nueva forma de entender el funcionamiento político y social, el *régimen ético* del arte que veíamos en el medievo deja de valorarse, adentrándonos ahora en lo que Rancière denomina el *régimen representativo*, que es su opuesto y que se ve desarrollado desde la Poética de Aristóteles hasta los clásicos franceses, que a su vez se divide en otros cuatro principios: *principio de ficción*, *principio de género*, *principio de conveniencia* y *principio de actualidad*. Todos ellos ayudan a confeccionar una serie de cualidades que hacen de las obras una creación idónea para la sociedad. La *ficción* vela por la coherencia de la historia que aparece en la escena en un tiempo y un espacio, el *género* define la naturaleza de esa misma historia, la *conveniencia* controla la actuación de los personajes, ya que el género encierra una intencionalidad moralista, y la *actualidad* es el valor de la palabra en la narración. Todos estos principios hacen honor a la construcción de la *verosimilitud*.

En unos años donde convergen tanto el racionalismo como una profunda religiosidad, el arte reflejará todas esas contradicciones e incertidumbre de un nuevo mundo que se configura, y que focalizará sus intereses en tratar temas como la inevitabilidad del destino, lo sublime y la soledad, el sueño o la historia como modelo pedagógico⁷⁹. Durante el Romanticismo, ese *régimen representativo* ve su final y nace la idea de la obra de arte autónoma, libre del interés en perpetuar las jerarquías sociales y de poder. El *género* y la *conveniencia* se disipan, las sociedades ya no tienen que atender a las lecciones moralistas del arte porque la jerarquía social también va hallando el modo de difuminarse, y

⁷⁹ TOMAN, R. y BASSLER, M., *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo: 1750-1848*. Colonia: Könemann, 2000, pg. 319

como en toda la historia del arte, la creación se va modificando a la par que los modelos sociales.

Y una vez llegados al siglo XIX se consolida el cambio, y la libertad que comienzan a experimentar en ciertos contextos se extrapola al arte. En este nuevo siglo aparecen dos nuevos momentos que, según Rancière, se caracterizarán por lo que llama *principio de indiferencia* y el *principio de poeticidad*. El primero define la permisibilidad de que cualquier asunto o tema puede ser considerado para el arte, perfilándose así la idea del arte autónomo, algo que ya venían reivindicando de tiempo atrás artistas como Goya o Caspar David Friedrich. Ejemplos como la publicación de carpetas de grabados, como *Los Caprichos* de Goya, nos demuestra esa necesidad por plasmar temas sociales y políticos, es decir, atrás quedó la exclusividad de utilizar estos medios artísticos simplemente con fines morales y evidencia la existencia de un nuevo público abierto a recibir nuevas temáticas. Por otro lado, el *principio de poeticidad* permite a la creación artística ejecutarse según su propia intención, lo que lo va acercando progresivamente hacia una concepción de la creación artística más próxima a la modernidad.

Tras el logro de alcanzar la autonomía artística en cuanto a libertad de creación se refiere, otorgándole a los artistas desarrollar su potencial de manera más fluida y auténtica, Rancière reflexiona sobre el siguiente estadio de esta autonomía, la del *régimen estético*. Mientras que el principio de *indiferencia* y de *poeticidad* tenían más que ver con el papel del artista, el régimen estético tiene mucho que ver con el espectador porque ya no se elabora un arte bajo las condiciones de la Academia, por lo tanto, los receptores de la nueva producción artística no son exclusivamente expertos, sino que va destinada a todo el público:

«el arte ahora es libre para interrogar a todo lo sensible [...] es, pues, un modo de pensamiento»⁸⁰.

Y también, como asegura E. H. Gombrich, desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, el artista trabajaba bajo la convicción de que debía representar la universalidad y no la particularidad, de que:

⁸⁰ DIAZ-URMENETA MUÑOZ, op. cit., pg. 51-70

«no está aquí para copiar servilmente los accidentes de la naturaleza, sino para tener la mirada fija en lo ideal»⁸¹.

Pero ya desde finales del siglo XVIII se atisbaban actitudes entre los artistas que se rebelaban contra las directrices de las Academias. De hecho, en 1763, en el *Emilio o De la Educación* escrito por Jean-Jacques Rousseau, el autor ya se muestra contrario de enseñar los elementos del dibujo a la manera tradicional⁸². Y no es de extrañar que será a partir de este momento cuando la figura del genio comience a formularse, ya que las referencias de la representación se buscan más dentro del artista y en su temperamento que en su entorno. A este respecto, Gombrich cita una frase de Leslie refiriéndose a John Constable en la que dice:

«Recuerdo haberle oído decir: cuando me pongo a hacer un esbozo del natural lo primero que procuro es olvidar que he visto nunca un cuadro»⁸³.

La idea que expresa es la de la necesidad de desprenderse de su papel como espectador, necesita olvidar para poder crear. No obstante, no se refiere al olvido de la imagen de la naturaleza, sino a las representaciones pictóricas en torno a ella, es decir, de aquello que pueda enturbiar o influir en su encuentro directo con ella. Y es que el genio debe plasmar según su manera de sentir y su destreza para impregnar su obra de ese sentimiento a través de la imagen. La naturaleza se alza como el mayor de los referentes de aprendizaje, las categorías estéticas como lo *sublime* comienzan a desarrollarse⁸⁴ y algunos pensamientos de corte moderno comienzan a aflorar en artistas como Constable, quien llegó a mencionar que:

«todo artista autodidacta tuvo un maestro ignorante»⁸⁵.

Nos llama la atención estas palabras de Courbet, porque nos traslada directamente a la reflexión que Jacques Rancière realizara, precisamente, sobre el maestro ignorante. Esta paradoja reside en que el alumno aprende del maestro

⁸¹ GOMBRICH, op. cit., pg. 148

⁸² Ibidem, pg. 149

⁸³ Ibidem, pg. 148

⁸⁴ Las categorías estéticas comenzaron a definirse con Joseph Addison, en su libro *Los placeres de la imaginación* (1712).

⁸⁵ GOMBRICH, op. cit. pg. 150

algo que el propio maestro desconoce. Del mismo modo que el espectador podrá percibir elementos de la obra de arte que el artista no haya previsto de manera intencionada:

«Existe la distancia entre el artista y el espectador, pero también existe la distancia inherente a la performance misma, en tanto que ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador»⁸⁶.

Este margen que permite la interpretación es donde radica la autonomía de la obra de arte, y en la capacidad de asociar y disociar del espectador reside su emancipación⁸⁷. En su lado opuesto encontramos el concepto del *maestro embrutecedor*, caracterizado por todo lo contrario, es decir, considera a su alumno un absoluto ignorante que en nada se acerca a él y que, por tanto, se encuentra en las antípodas de lo que debe ser el arte con respecto al espectador, ya que éste debe descubrirla en lugar de tomar el rol de ignorante, circunstancia que sólo lo aleja más de él. Como menciona J. B. Díaz-Urmeneta Muñoz y en alusión a Rancière:

«Al fin y a la postre, “una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y traductores” capaces no sólo de hacer suya la obra de arte sino de rastrear activamente el alcance de sus metáforas»⁸⁸

Posteriormente, durante el siglo XIX se experimenta un cambio de mentalidad, una apertura de nuevas vías de investigación en el ámbito de la percepción, así como en los nuevos modos de consumir arte. En este momento, desaparece la *ficción*, uno de los cuatro principios de la tradición artística que teorizó Rancière, donde lo *verosímil* deja de tener valor para dar paso a la poética y la conexión sentimental con el objeto. Por ejemplo, mientras que el modelo de museo conocido hasta entonces había sido un contenedor de piezas acumuladas donde el visitante debía ir descubriendo -o más bien intuyendo- en medio de la multitud, el sentido y la razón de ser de las obras, a partir del nuevo siglo se comenzará a discernir entre los diferentes elementos que entran en juego en el

⁸⁶ RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*. Vilaboa, Pontevedra: Ellago, 2010, pg. 20, ISBN 9788496720923.

⁸⁷ *Ibidem*, pg. 22

⁸⁸ DIAZ-URMENETA MUÑOZ, op. cit., pgs. 51-70

lenguaje expositivo. Los elementos para la conformación de un espacio expositivo en el siglo XIX serán pues:

Artistas → mecenas → obras → espacio expositivo → espectador (pasivo)

Los factores que entran en juego son tímidamente más numerosos que en épocas anteriores, y ha cambiado el valor de uno de ellos, sustituyéndose la *figura de poder* por la del *mecenas* o promotor. Aparece también el espacio expositivo, lugar empleado exclusivamente para exhibir las obras, y es que el hecho de que existan museos ya supone un avance en la sociedad, y aunque de manera básica, se emplean esfuerzos en ofrecer la posibilidad del consumo artístico al público, dejado de ser un privilegio reservado a un muy selecto sector social. Y poco después veremos cómo comienzan a introducirse nuevos factores:

Artistas → mecenas → obras → tema expositivo (organizador) → espacio expositivo → selección de obras (organizador) → diseño de exposición (artista) → espectador (activo)

El artista, por ser el motor del sistema del arte, ocupa siempre el primer lugar. Su producción será la que motive todo el resto de la estructura. Se mantiene, como vemos, la figura del mecenas o promotor, quien posibilita los recursos económicos para que la producción se lleve a cabo, pero con un sentido que poco o nada tiene que ver con los promotores de otros tiempos que subyugaban la creación al poder. Aunque el poder sigue siendo un rasgo importante como distinción del estatus social, el arte se convierte en un placer más que en un rasgo de autoridad. Sin embargo, en esta fase encontramos cambios sustanciales, en el que se incluyen el tema expositivo -es decir, el argumento bajo el que se va a realizar la exposición-, la selección de obras y el diseño de la exposición. La selección de obras irá a cargo del organizador, una figura protocomisarial que va a hacer las funciones del comisario actual, mientras que el espacio expositivo, otro elemento básico de la exposición “intramuros”, comenzará a disponer de un diseño específico en función de sus particularidades, llevado a cabo de la mano de algún artista. En la actualidad, el profesional que asume ese papel lo asociaríamos al museógrafo, aunque en muchas ocasiones recaiga, por muy diversas razones, sobre el comisario. Y, por último, a quien va

dirigido todo el proceso de trabajo previo y quien dará sentido al dispositivo exposición: el espectador. El mayor cambio que va a experimentar el espectador será la de participar activamente en el resultado de la exposición, no sólo dando una valoración, juicio u opinión, sino que tendrá que mostrar un esfuerzo en la interpretación de todo el engranaje del que ahora forma parte. Por supuesto, esta comparativa debe entenderse como lo que es, una esquematización, con todas las limitaciones y generalidades que ello conlleva, de los cambios y evolución que supuso el cambio de siglo.

2.4.2. Dos condicionantes de la creación y percepción artística: el aura y la belleza.

La nueva sociedad espera que el nuevo arte la refleje, que sea un medio en el que se reconozca: de manera progresiva, a lo largo de la historia, hemos visto cómo el arte pasa de configurarse en unas élites a realizarse para ser expuesta de manera accesible a la mayoría de la sociedad, alcanzando un momento de plenitud. El individuo puede desarrollarse y, por tanto, el arte también, llegando el momento de que adquieran identidades propias. Este modo contemporáneo de entender la producción artística tiene mucho que ver con el cuestionamiento del significado real de dos conceptos, el del *aura* y el de la *belleza*, condicionantes de la libertad creadora y espectadora. Por un lado, analizaremos brevemente el concepto de *aura*, idea que debemos al filósofo Walter Benjamin y que utilizó para explicar rasgos del siglo XX que marcan una discontinuidad con la tradición artística, y que engloban todas las formas de arte, como la fotografía, el cine y ciertas obras dadaístas. Benjamin definió el aura como:

«una particular trama de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar»⁸⁹

Un hermoso modo de identificar lo que las obras pueden evocarnos como espectadores, hacia el momento o lugar que nos traslada, lo que hace del

⁸⁹ BENJAMIN, W., VALÉRY, P. y ERGER, W., *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro, 2011, pg. 31

observador un elemento partícipe del objeto artístico. Este concepto está unido a la noción de originalidad, de la obra como pieza única y a la plasmación del genio en ella, pero la aparición de la reproducción técnica, como en el caso de la fotografía, los folletos publicitarios y su inclusión en el mundo de las artes, etc., hacen que esta idea de aura entre en crisis. La fotografía, a pesar de las discusiones que desde su aparición generó por no haber sido aceptada como una de las bellas artes -sino que más bien era empleada como técnica auxiliar del pintor-, siempre ha sido un medio de expresión artística y, aunque no siempre ha permitido la impresión en serie de una misma imagen -debido a las placas de un solo uso-, sí ha sido considerada desde sus inicios como una traición al trabajo del pintor. Pero no hay palabras que expresen mejor el rechazo hacia lo fotográfico en sus inicios que las escritas por Baudelaire en el *Salón* de 1859:

«En estos días deplorables se ha producido una nueva industria que ha contribuido no poco a confirmar la estupidez por su fe... en que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza... Un dios vengativo ha dado escucha a los votos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías... Si se permite que la fotografía supla al arte en alguna de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es pues preciso que vuelva a su verdadero deber, que es servir como criada a las ciencias y a las artes»⁹⁰.

Pero será al espectador del género cinematográfico al que Benjamin le atribuya su capacidad de experimentar placer en el *mirar* y una especial *capacidad crítica*, sobre todo porque en sus escenas se pueden hallar fragmentos que el espectador asocie consigo mismo y con episodios de su propia vida. La mirada al cine se ejerce más de cerca, no desde un sentido físico, sino emocional y empático. Y esta cualidad crítica de la mirada será la que precise también, posteriormente, el arte pop. Sin embargo, avanzando en la historia del arte, observaremos cómo los rasgos que separarán a las obras del aura benjaminiano, se verán materializados en otro movimiento: el minimalismo. El minimalismo no será una tendencia artística cerrada, sino más bien un conjunto de preocupaciones comunes que se extienden a todos los campos del arte. Entre ellos encontramos las nuevas ideas sobre el sentido de la autoría, la producción en fábrica, el uso de

⁹⁰ Ibidem, pg. 44

técnicas industriales, el trabajo por encargo, su reproductibilidad y la estética no relacional. Toda alusión e ilusión que las sobras pudieran suscitar al paisajismo, antropomorfismo o cualquier otra forma nacida de la naturaleza queda negada: las obras son materia y se reivindican y remiten a sí mismas.

Esta nueva circunstancia significa que el arte sin aura demanda un tipo de espectador que no la necesite, es decir, que la reflexión en torno a la obra de arte gire hacia nuevos argumentos. De hecho, las obras de arte minimal colocan al espectador a un nivel previo a la contemplación de las obras: a un nivel de experimentación. La fisicalidad de los elementos artísticos, al no aludir a nada más que a ellos mismos, invitan al espectador a cambiar su rol al de actor, convirtiéndose en elemento activo de la escena expositiva. La materialidad de la obra de arte y la corporeidad del espectador ayudan a que la obra *sea*, exista. Dentro de los rasgos de la percepción corporal en la que podemos entrar con respecto a la experimentación de este tipo de obras -como lo son la importancia de la escala, el tipo de materiales o la luz-, destaca el propio cuerpo del espectador según palabras de Merleau-Ponty:

«La vida de la consciencia -vida cognoscente, vida del deseo o vida perceptiva- viene subtendida con un arco intencional que proyecta, alrededor nuestro, nuestro pasado, nuestro futuro, nuestro medio contextual humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral o, mejor, lo que hace que estemos situados bajo todas esas relaciones. Es este arco intencional lo que forma la unidad de los sentidos, la de los sentidos y la inteligencia, la de la sensibilidad y la motricidad.»⁹¹

Esta idea del cuerpo como *arco intencional* es la que explica la capacidad del espectador de que la obra puede finalmente cumplir su cometido.

Una vez superada la cuestión de la reproductibilidad, encontramos ejemplos muy esclarecedores sobre el modo de relacionarnos actualmente con ella, como el ofrecido por John Berger en su libro *Modos de ver*. En él se afirma lo siguiente:

⁹¹ MERLEAU PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini. 1985, pg. 153

«La National Gallery vende más reproducciones del cartón de Leonardo La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista que de cualquier otro cuadro de su colección. Hace unos años sólo lo conocían los eruditos, pero hoy es famoso porque un estadounidense quiso comprarlo por dos millones y medio de libras esterlinas»⁹².

Este hecho revela que la imagen puede ser un objeto de deseo asociado a un nivel cultural, y ante la imposibilidad de poseerla, el espectador se contenta con el sucedáneo de su reproducción. Pero al igual que Magritte nos expresara de manera muy acertada con la imagen de la pipa, bien se podría decir que *Esto no es La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista*. El hecho del anhelo de posesión convive en el espectador con la aceptación de lo que se le es negado, llegando al punto medio de la conformación, de una imagen, eso sí, desprovista de aura.

Por otro lado, **la belleza** se ha erigido tradicionalmente como categoría y elemento principal a la que la obra de arte debe aspirar, como el valor fundamental para su evaluación o juicio, pero lo más llamativo es que esa mentalidad continúa arraigada en cierto modo en la actualidad. Sin embargo, tratar temas como la política, los problemas sociales o la economía desde la belleza del objeto no sólo puede que sea hartamente complicado, sino también innecesario. Arthur C. Danto ejemplifica esta idea de manera muy lúcida cuando narra que, durante la Bienal de 1993, el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Texas en Austin, organizó un congreso en torno a la pregunta: «¿Qué le sucedió a la belleza?», donde el historiador del arte Richard Schiff planteaba si era compatible la búsqueda de lo que él denominó *excelencia artística* con el *discurso socioeconómico*⁹³ que los artistas habían demostrado sobre todo desde la década de los años ochenta y que en la Bienal se hizo manifiesta.

En este discurso, Danto hace una reflexión diferenciando el concepto de la *belleza estética* de la *excelencia artística*, ya que hasta el momento habían estado asociadas y, sobre todo, explica el equívoco empeño de Schiff en hacer

⁹² BERGER, J., *Modos de ver*. 3a edición. Barcelona: Gustavo Gili, 2016, pg. 16

⁹³ DANTO, A.C., *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*. 1a ed., Barcelona: Paidós, 2014, pg. 159

inseparables ambos conceptos, ya que su unión forzosa colisiona con el supuesto de la autonomía del arte. Aludiendo a Roger Fry y a su defensa de la pintura postimpresionista, que fue juzgada por la crítica de *espantosa*, Danto discrepa en cuanto Fry afirma que su belleza se descubriría cuando se comprendieran los principios en los que estaban basadas⁹⁴:

«El reconocimiento de la excelencia no debe implicar necesariamente una transformación en la percepción estética. Las obras no cambian ante nuestros ojos, como sapos volviéndose príncipes»⁹⁵.

En su defensa de que una obra de arte podía existir independientemente de la belleza, Danto también pone como ejemplo la instalación que Sue Williams presentó a la Bienal sobre la discriminación de la mujer, donde vómitos de plástico se hallaban en el suelo y una figura representando un cuerpo femenino exhausto y con evidentes signos de haber sido agredida podía observarse también tirado en el suelo. Danto explica que:

«una obra feminista no aspira a granjearse de nuestra admiración, sino a forzar un cambio en la manera de ver y tratar a las mujeres en nuestra sociedad. Si produce ese efecto, si consigue que los espectadores vean injusticias donde antes permanecían ciegos o indiferentes a ellas, es artísticamente excelente»⁹⁶.

Para Danto, la belleza no supone ni el medio ni la intención en los trabajos artísticos de concienciación de este calibre -aunque la belleza no deba ser un valor excluyente-, y ante el asco que suscitase la representación del vómito, Danto expresa:

«¿acaso no es el asco la estética más apropiada para un arte que trata de la clase de contenidos propuestos por la obra de Sue Williams? [...] ¿sería la belleza no sólo irrelevante sino un error artístico?»⁹⁷.

⁹⁴ Ibidem, pg. 160

⁹⁵ Ibidem

⁹⁶ Ibidem

⁹⁷ Ibidem, pg. 161



Fig. 3. Vista de la instalación de Sue Williams en la Biennial Exhibition de 1993.

Ciertamente, y por hacer una última observación, el peligro del espectador radica en interpretar que ese asco procede del diseño y ejecución de la instalación, así como de cuantos objetos se presentan, y no del duro mensaje de opresión y violencia que se esconde tras ella.

2.4.3. La crítica de arte y el papel de la nueva percepción.

A pesar de que la historia del arte se ha estudiado tradicionalmente en base a una cronología en la que se han enmarcado un determinado número de rasgos identificativos de cada período, corriente o movimiento artístico, la realidad del fluir creativo es



Fig. 4. Detalle de *El rapto de Proserpina*, (1621-1622), Gian Lorenzo Bernini

otro. A partir del siglo XVI aparecen las *Wunderkammer* o Gabinete de las Maravillas, unos espacios de protocoleccionismo que albergaban todo tipo de excentricidades que excitasen los sentidos tanto de sus propietarios como de quienes venían a visitarlos. Los criterios de elaboración de estas colecciones o acumulaciones de objetos eran dispersos, por lo que resultaban, sobre todo al principio, bastante desordenadas y requerían de un ojo experto para poder ser interpretadas. Será a partir del siglo XVII que las *Wunderkammer* comienzan a ordenarse, algo que trae como consecuencia la aparición del coleccionista, y con él, el nacimiento del mercado del arte. El hecho de introducir el arte en el mercado supone, evidentemente, la creación de la necesidad de la venta, y esto implica también la necesidad de la figura del marchante el profesional dedicado a dinamizar dicho mercado y a asesorar sobre los artistas y sus obras. Por lo tanto, entendemos que la figura del espectador tiene ahora una presencia e importancia sin precedentes. Sin embargo, además de esta circunstancia, durante este mismo siglo, en el barroco, encontramos algunos ejemplos donde los artistas demuestran ese nuevo conocimiento perceptivo del espectador, al que quieren sorprender, como es el caso de Gian Lorenzo Bernini. En tiempos de la Contrarreforma, este autor realiza esculturas con un gran efectismo, provocando en los espectadores un asombro que trasciende hasta nuestros días. El virtuosismo en la talla sobre mármol alcanza tal excelencia que, el escritor Friedrich Wilhelm von Ramdohr, al intentar hacer una crítica sobre la técnica de Bernini, define que sus esculturas:



Fig. 5. Detalle de *El rapto de Proserpina*, (1621-1622) Gian Lorenzo Bernini

«transmitían la sensación de ser de cera en vez de mármol»⁹⁸

Seguramente un comentario derivado de la aparente facilidad con la que el artista trabajaba el material y por el movimiento y ligereza inusuales que transfieren sus

esculturas. En sus manos, el mármol podía llegar a aparecer un material dúctil, de hecho, podía llegar a parecer cualquier cosa, según deseo del artista. La lucha entre los cuerpos que observamos en *El rapto de Proserpina*, realizada por encargo de Scipione Borghese, no sólo está cargada de la teatralidad propia del barroco, sino que las emociones quedan plasmadas de manera muy explícita en las expresiones faciales y corporales de los representados. El famoso detalle de las manos de Plutón apretando el cuerpo de Proserpina dan buena cuenta de la habilidad del artista, así como de la violencia de la escena, en la que Proserpina pelea por escapar: tanto su cuerpo como su rostro evidencian la repulsa de ésta hacia Plutón. Por lo tanto, lo que para Wilhelm von Ramdohr pretendía ser una crítica peyorativa, terminó por convertirse en la más alabada virtud del artista. Y es que la crítica aparecerá de manera paralela al mercado del arte, ya que también es el momento en el que afloran las exposiciones de las Academias; un conjunto de circunstancias que favorecen el refinamiento de la mirada del espectador.

Por otro lado, aunque la historia de la percepción del arte no se erija como algo lineal, se hallarán avances muy importantes en el modo de entender la recepción de las obras durante los años finales del siglo XIX y principios del XX. Estos cambios fueron producto del trabajo y el ingenio de varias figuras que veremos con más detenimiento a continuación, sin los cuales no podríamos, seguramente, hablar hoy día de la figura del comisario. No porque ellos lo fueran o tuvieran conciencia de serlo en un sentido actual, sino porque comenzaron a

⁹⁸ TOMAN, op. cit., pg. 250

preocuparse por el nuevo elemento en el juego del arte, el espectador. Por ello, proseguimos en el avance histórico a lo largo de todo el siglo XIX, donde hallaremos los textos críticos de figuras tan relevantes como Diderot o Baudelaire, que serán fundamentales no sólo en la historia del arte y de la crítica -puesto que serán considerados los fundadores de esta disciplina-, sino que desarrollarán la figura del espectador. Y como menciona Michael Fried en su libro *El lugar del espectador*, los escritos de Denis Diderot desempeñan un papel fundamental en sus reflexiones, incluso más que cualquier pintor de su tiempo⁹⁹. En este momento, Fried expresa que el desarrollo intelectual y literario de las obras de arte han superado a la de la creación plástica, aunque dicho así suene excesivamente tajante. Más bien se debería matizar que esa superioridad intelectual viene dada por la aportación teórica que emana de la capacidad interpretativa, y es que será el momento y el lugar clave para el desarrollo del espectador. Por supuesto, seguirá siendo *observador* en tanto que contempla, pero también *espectador* en tanto que analiza e interpreta, enriqueciendo así la obra y ofreciendo nuevas perspectivas desde las que analizar también al artista.

El siglo XIX es cuando realmente se consolida el género de la crítica de arte y, como consecuencia, el nacimiento del espectador especializado, donde la observación de la obra de arte y de las exposiciones se somete a juicio y valoración del público. Los famosos *Salones* de Baudelaire son un gran ejemplo del tipo de escritos realizados durante este período, así como de la importancia sobre cómo eran recibidas las obras de arte por parte del espectador. Emitir juicios de valor, establecer comparativas, atreverse a hablar de la ejecución de aquello que otros han realizado suscita interés tanto por parte de los artistas como de los lectores. Por ejemplo, Baudelaire no disimulaba, ni mucho menos, su tendencia a atender y valorar la pintura muy por encima de la escultura, de la que mencionó:

«En vano el escultor se esfuerza por situarse en un punto de vista único; el espectador que gira en torno a la figura puede elegir cien puntos de vista diferentes, excepto el bueno, y sucede a menudo, lo que es humillante para el artista, que una luz casual, un efecto de lámpara, descubre una belleza que no es la que él había pensado. Un cuadro no es más que lo que él quiere; no hay manera

⁹⁹ FRIED, M., *El lugar del espectador: estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: A. Machado Libros, 2000, pg. 10

de mirarlo de otra forma que como es. La pintura no tiene más que un punto de vista; es exclusiva y despótica: también la expresión del pintor es mucho más fuerte». ¹⁰⁰

Más allá de esta última discutible valoración, Baudelaire nos descubre con estas palabras que el espectador tiene la capacidad de descubrir una belleza nueva en la obra de arte, o dicho de otro modo, de crear una nueva lectura a través de su mirada. Diderot tampoco escatima en comparativas para definir, por ejemplo, la obra que Fragonard presenta al Salón de 1767, *L'essai d'Amours*, como:

«una hermosa y gran tortilla de niños [...] bien blanda, bien amarilla, bien tostada».

Fue el último año que Fragonard presentó obra a los Salones ¹⁰¹.

Y es que la libertad no sólo otorga bondades al artista a la hora de crear, sino que lo arroja a la opinión pública y lo convierte, en cierto modo, en vulnerable. Cuando las obras de arte solían producirse bajo el encargo de los grandes centros de poder, los temas a tratar debían ceñirse a algo muy concreto, lo que dejaba menor margen de insatisfacción al consumidor, al igual que menor margen de creatividad para el creador. Pero cuando por fin el arte deja atrás la dependencia de esos núcleos de poder, se encuentra con el precio a pagar de la subjetividad y diversidad de opiniones de las grandes masas. Es decir, desde que nace el espectador, el artista no sólo es alabado o reconocido por sus habilidades técnicas, su conocimiento y su altura intelectual, sino que, a partir de ahora, su trayectoria, evolución o involución será analizada y expuesta al público por escrito. Del mismo modo, la comparativa con el resto de artistas en activo del momento será una constante, creando así una mayor tensión para el criticado y mayor gloria para el venerado. La complejidad en el modo de enfrentarnos al arte se hace latente y, desde la mirada de occidente, ya nada volverá a ser visto como se hacía previo a la existencia de este nuevo espectador.

¹⁰⁰ BAUDELAIRE, Ch. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2005, pg. 177

¹⁰¹ CÁMARA MUÑOZ, A. y CARRIÓ-INVERNIZZI, D., *Historia del arte de los siglos XVII y XVIII: redes y circulación de modelos artísticos*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2014, pg. 335

2.4.4. Marcel Duchamp y los dos polos de la creación artística.

En el siglo XX el espectador deberá afrontar la responsabilidad del conocimiento de la obra y la experimentación de su disposición en el espacio. Marcel Duchamp y su crítica al arte retiniano abrirá un nuevo camino no sólo para la creación sino también para la percepción. Para comprender esta idea, resulta muy interesante atender a la respuesta que da a Pierre Cabanne cuando éste le pregunta de dónde viene su postura retiniana:

MD: De que se le ha dado demasiada importancia a lo retiniano. Desde Courbet se piensa que la pintura se dirige a la retina; éste ha sido el gran error que ha cometido todo el mundo. ¡El escalofrío retiniano! Antes, la pintura podía tener otros cometidos: podía ser religiosa, filosófica, moral. Yo tuve la suerte de poder adoptar una postura antirretiniana, pero, por desgracia, no supuso ningún cambio importante, todo este siglo es completamente retiniano, con la excepción de los surrealistas, que intentan salirse de eso hasta cierto punto. ¡Y no se salieron gran cosa!»¹⁰²

Atendemos por tanto a un sentimiento parecido a la decepción por parte de Duchamp, quien no siente que su postura haya influido demasiado. Desde luego, entre las ventajas que se pueden valorar de la irrelevante postura retiniana sería que, por ejemplo, Fragonard nunca hubiera tenido que lamentar su *tortilla*. Pero en cierto modo Duchamp no se equivocó, y es que la apariencia del objeto sigue siendo, en términos generales, uno de los rasgos decisivos en su apreciación.

Especialmente relevantes serán sus ideas, no sólo por aquellas que conocemos en cuanto a la consideración de la obra de arte, sino por aquellas que versan en torno al elemento receptor. En este sentido es importante destacar su ponencia titulada *El Acto Creador*, que pronunció en el Congreso de la American Federation of Arts en Houston (Texas), en abril de 1957. En él, comienza con una idea reveladora:

«Consideremos dos importantes factores, los dos polos de toda creación artística: el artista, de un lado y, del otro, el espectador que con el tiempo se convertirá en posteridad [...] Hay millones de artistas que crean; sólo unos pocos miles se aceptan o simplemente se discuten por el espectador y muchos menos

¹⁰² CABANNE, op. cit., pgs. 50-51

aún son consagrados para la posteridad. En última instancia, el artista puede declarar a los cuatro vientos que él es un genio, pero tendrá que esperar el veredicto del espectador para que sus declaraciones adquieran valor social y para que la posteridad lo incluya finalmente en los manuales de Historia del Arte». ¹⁰³

El tiempo como filtro temporal es, desde luego, un elemento determinante, pero el valor del espectador alcanza cotas sin precedentes en sus palabras, ya que, según Duchamp, de él depende que, el autoconcepto de genio que de sí pueda tener el artista, sea una realidad; el espectador se convierte en la llave que puede abrir al artista la oportunidad de trascender a la historia del arte:

«el acto creador no se consuma por el artista solo; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior descifrando e interpretando sus características internas y de este modo añade su contribución al acto de creación. Esto se hace aún más claro cuando la posteridad da su veredicto final y a veces rehabilita a artistas olvidados». ¹⁰⁴

El espectador tiene tal relevancia en la manera de pensar de Marcel Duchamp que directamente llega a afirmar que:

«El público es la mitad de la cuestión» ¹⁰⁵

Tiene, por tanto, la mitad de la responsabilidad en la conformación de la obra de arte. Es curioso, sin embargo, la contradicción que se genera entre el pensamiento de Duchamp y su propia producción; es decir, si el público es la mitad de la cuestión artística, ¿qué importancia le está realmente otorgando a éste cuando, en su momento, la mayoría de sus obras no eran conocidas por el gran público ni por la crítica? Piezas emblemáticas como *Étant Doneés*, que fue creada con motivo de la apasionada relación de amantes que mantuvo con la escultora surrealista brasileña Maria Martins, no fue concebida para ser expuesta sino para recuerdo íntimo de su historia. Y no será hasta que la hija de la artista descubriera la obra y la remitiera a un galerista de São Paulo, cuando se tuvo conocimiento de ella. Se descubrió que esta pieza precedía a una de mayor envergadura en la que Duchamp llevaba trabajando años, en tiempos en que todos creían que andaba

¹⁰³ Publicada originalmente en *Art News*, vol. 56, (4), 1957

¹⁰⁴ Ibidem

¹⁰⁵ CABANNE, op. cit., pg. 26

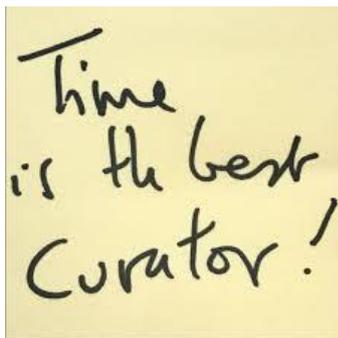


Fig. 6. *Time is the best curator*, 2017, Grayson Perry.

inactivo, y que ha resultado ser realmente la más conocida de sus últimas creaciones. Es la obra instalativa *Étant Doneés* (1946-1966), que se encuentra en el Philadelphia Museum of Art, la que nos interesa en cuando a la posición del espectador, ya que se construye especialmente para él. El juego de la percepción está meticulosamente armado, y el artista obliga al espectador a adoptar el rol del *voyeur*, ya que para poder apreciar la obra en su totalidad es necesario asomarse por alguna de las dos mirillas de una vieja puerta de madera, donde se observa una escena articulada en varios planos, donde los recursos pictóricos son inexistentes. Aparece la representación de un cuerpo femenino desnudo y recostado sobre ramajes secos y hojarasca, donde llaman la atención especialmente la ausencia de su cabeza, el sexo desplazado hacia el lado derecho -creando un muslo realmente desproporcionado- y el candelabro que sostiene. La simbología y significado de los elementos gas y agua, presentes en la obra, son algo que tanto Duchamp y Martins entendían dentro de su juego afectivo, del que el espectador queda fuera, y es que es una obra materializada para el espectador, pero ideada desde la intimidad y el sentimiento¹⁰⁶.

Todos los años que Duchamp dedicó a la idealización y construcción del *Étant Doneés* pone en evidencia, puede que mejor que ninguna otra de sus obras, el valor que el artista otorgaba al tiempo, un concepto que, en este caso, se despliega en varias direcciones: el tiempo que dura el romance, el tiempo que conlleva su recuerdo, el tiempo que el artista crea de manera furtiva en base a ese recuerdo y el tiempo que dedicamos en volver a sus palabras y en ser espectadores de su obra, que dura hasta nuestros días. Si bien su tendencia antirretiniana no caló en la intensidad que le hubiera gustado, no hay duda de que sus reflexiones y su actitud como artista sí han trascendido más de lo que hubiera previsto.

¹⁰⁶ Como apunte, cabe señalar que, en cuanto a la imagen del cuerpo femenino, éste conserva ciertos rasgos que nos recuerdan a un acontecimiento con el que, a priori, que no tiene nada que ver: el asesinato de Elizabeth Shore, más conocida como la *Dalia Negra* y que tuvo lugar en 1947. Las fotografías de la escena donde fue hallado el cuerpo son realmente grotescas, ya que aparece dividido en dos mitades y atrocemente mutilado. La zona inferior del cuerpo se presenta con las piernas abiertas en medio de un entorno de ásperas hierbas.

2.4.5. Abrir el camino al dispositivo exposición.

A partir del siglo XX se irá experimentando con mayor vigor la necesidad de “la muestra”, donde intervendrán diversos agentes, algunos nuevos: artistas, pensadores y mecenas que, con su trabajo, subvirtieron el papel del espectador ante las obras de arte en un contexto expositivo, convirtiéndolo en un ente activo y dejando atrás la pasividad que, hasta momento, era la norma. El sentido del estudio por el interés del espectador supone un antes y un después en el modo de pensar las exposiciones, se tiene en cuenta cuál es la finalidad de la exhibición y sale a flote la preocupación por que la experiencia de este nuevo factor-visitante sea lo más agradable y efectivo posible. Antes de la llegada de la figura curatorial tal y como la entendemos en nuestros días -y que supone la figura última del engranaje del sistema del arte-, es importante atender a los avances que se dieron principalmente a partir de finales de los años 20 en el ámbito expositivo.

En este nuevo siglo se llegará, progresivamente, a entender la exposición como una obra más, donde el conjunto debe albergar un sentido en sí mismo más allá de la independencia natural de las obras. En relación con ello, la historiadora María Bolaños, en una interesante conferencia ofrecida en la Fundación Juan March llamada *El Museo como malestar intelectual*¹⁰⁷, -claramente inspirado, en su inicio, en el ensayo de Theodore Adorno titulado *Museo Valéry Proust*-, hace un recorrido por las diferentes posturas de algunos intelectuales ante el modo de exhibir las obras que llevaban a cabo los museos, cuya distribución era heredera directa de las *Wunderkammer*. Comienza exponiendo la crítica que, en el año 1924, Paul Valéry hace de la tendencia acumulativa y caótica de las obras en el Museo del Louvre. El escritor pone sobre la mesa una de las cuestiones que más darán que hablar tanto en curaduría como en museología: la necesidad de la selección y la eliminación para favorecer la optimización en la visualización y la relación de ideas a partir de las obras de arte. El contrapunto del criterio de Valéry lo encontramos en Marcel Proust, a quien sí le satisface la visualización de la obra de arte fuera del entorno doméstico y cuanto accesorio pudiera interferir en su visualización -aunque, como expresa Bolaños, ambos comparten la idea de que

¹⁰⁷ FUNDACIÓN JUAN MARCH, ©2020. El Museo como malestar intelectual. En: *Fundación Juan March* [en línea], [consulta: 16 marzo 2020] Disponible en: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=102963>

las obras de arte nos hacen felices¹⁰⁸. Estos debates críticos ponen de manifiesto cómo los espectadores -en este caso especializados- comienzan a emitir un juicio en torno al modo en que las obras son presentadas, sintiéndose en el derecho de sugerir mejoras en tales criterios y en el deber de reflexionar sobre los modos de alcanzarlas.

Pero sin duda, fue la Escuela de la Bauhaus la que marcó una tendencia que, indiscutiblemente, es la que prevalece en la actualidad. Su idea de la funcionalidad y el minimalismo como base para entender el diseño y la convivencia con los objetos trajo consigo no sólo una revisión del arte, sino de todo cuanto elemento rodeaba al individuo en su cotidianidad. Los sujetos no sólo eran espectadores de obras arte, sino que el arte, al pasar a ser objeto utilitario, convertía también al espectador en un *usador* de esas obras. El mobiliario de la Bauhaus dio la vuelta así al concepto de la percepción, centrando la atención y los diseños en su visualización pura, libre de interferencias innecesarias. Algunos de los profesores de esta escuela realizarán trabajos que serán cruciales para el desarrollo de la idea curatorial y museográfica, mostrando un interés sin precedente por el modo de exhibir las obras de arte. Tal será el caso de Herbert Bayer (Haag am Hausruck, 1900 – 1985), uno de los más relevantes y visionarios artistas gráficos del momento¹⁰⁹, y entre sus destacables aportaciones en cuanto a la idea de la percepción de la obra de arte en conjunto con el espacio, se encuentra el catálogo diseñado para la *Section Allemande* (Sección Alemana) en el Salon de Societé des Artistes Décorateurs en el año 1930 en el Grand Palais de París, donde interpretaba la experiencia de la exposición¹¹⁰. El ejemplo de la lámina *Diagram of the Field of Vision* es muy ilustrativo: en él encontramos una figura masculina cuya cabeza presenta la forma de un ojo de gran tamaño que observa una serie de obras bidimensionales dispuestas en diferentes ángulos en el espacio. El ojo-espectador se encuentra liberado de cualquier otro de los sentidos, sólo es capaz de ver, como una suerte de *espectador puro* cuya mente está capacitada y

¹⁰⁸ Ibidem

¹⁰⁹ BAUHAUS, 2014. “Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung” [en línea], [consulta: 20 marzo 2020] Disponible en: https://www.bauhaus.de/en/programm/sonderausstellungen/302_quot_mein_reklame_fegefeuer_quot/?returnUrl=/en/bauhaus-archiv/rueckschau/

¹¹⁰ MILLER, W. Points of View: Herbert Bayer’s Exhibition Catalogue for the 1930 Section Allemande. En: *Architectural Histories*, 2007, 5(1), p.1. DOI: <http://doi.org/10.5334/ah.221>

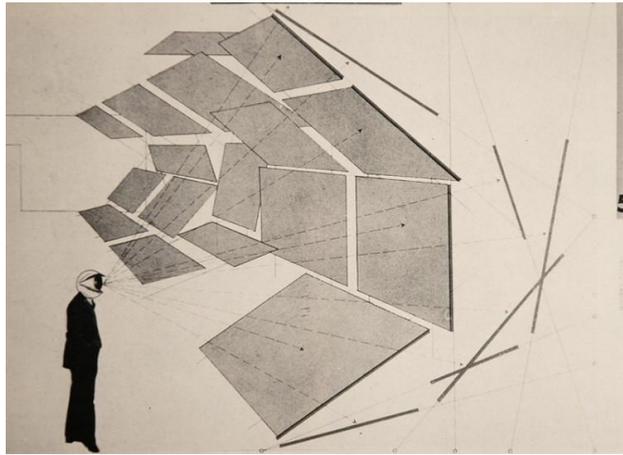


Fig. 7. *Diagram of the Field of Vision*, Catálogo de *Section Allemande*, 1930, diseñado por Herbert Bayer.

enfocada únicamente para atender a la obra visual. La teoría se basa en que el ojo-espectador, desde su posición, pueda obtener una visualización óptima de las imágenes, y para ello, éstas no deben adherirse necesariamente sobre las paredes; las obras no se hallan donde hoy día cabría

esperar, sino que la habitación destinada al hecho expositivo es presentada por Bayer como un espacio donde las obras se colocan en muy diversas posiciones: de frente al espectador, de manera oblicua, ancladas al techo e incluso apoyadas sobre el propio suelo, también de manera oblicua. La propuesta alberga una gran originalidad y no sólo trasciende al modo en que se perciben las obras individualmente, sino que las obras, su disposición y el espacio son concebidos como un todo. La queja que anteriormente se mencionaba de Paul Valéry tiene una especie de respuesta de la mano de estas nuevas ideas: puede que aún exista acumulación, pero dentro de un orden y la intencionalidad de ofrecer una experiencia total al visitante.

Esta preocupación por el modo en que el espectador percibe la imagen en el espacio nos conduce a la idea de que la perspectiva se convierte, de nuevo, en tema de interés. Si en el Renacimiento -y remitiéndonos de nuevo como ejemplo a la imagen de la *Cité Ideale* de Piero della Francesca- el estudio y la perspectiva se vuelven tema central desde el punto de vista de la representación, a través de la imagen de Bayer y en general, la Escuela de la Bauhaus, la perspectiva vuelve a ser motivo de estudio, pero esta vez, desde el punto de vista de la percepción. La colocación del observador en el espacio y su variabilidad cambiará radicalmente la experiencia de la interacción con los objetos.

Unos años más adelante, el papel que jugará Peggy Guggenheim, la heredera del magnate Solomon Guggenheim, hará que tenga una gran relevancia

dentro de la historia del arte y de las exposiciones durante los años cuarenta. Sin tener conocimientos previos de arte, su formación se va conformando al mismo tiempo que desarrolla su proyecto galerístico en Londres, asesorada fundamentalmente por el consejero de mayor confianza de todos, Marcel Duchamp¹¹¹, de quien además confesó que fue el realizador de todas sus exposiciones:

«no sé qué habría hecho sin él, porque lo cierto es que fue mi gran maestro.»¹¹²

Guggenheim Jeune fue el nombre de su galería en la capital británica, creada en el año 1938, pero el arte que se mostraba no era aceptado por el público londinense, aunque sus numerosas exposiciones influyeron en el pensamiento sobre el arte moderno en los ingleses¹¹³. Curiosa anécdota fue la que la que Peggy narra sobre cómo Kandinsky -cuya primera exposición individual en Londres realiza en la galería Guggenheim Jeune- le preguntó que si ella podría pedirle a su tío Solomon que adquiriese una de sus primeras obras «que siempre le había gustado»¹¹⁴. Así lo hizo, respondiendo éste que en unos días recibiría la respuesta de su asesora, la baronesa Hilla von Rebay, quien fuera directora y fundadora del Guggenheim en Nueva York, quien contestó:

“Querida Sra. Guggenheim Jeune,

Su galería sería la última a la que nuestra fundación recurriría si alguna vez precisáramos una galería de ventas. Pronto se dará cuenta de que está propagando mediocridad, por no decir basura”.¹¹⁵

Pero en el carácter de Peggy Guggenheim no se encontraba la posibilidad de dejarse intimidar, por lo que orgullosa relata su respuesta:

¹¹¹ Fundación Juan March, ©2020. La vanguardia se expone. En: *Fundación Juan March* [en línea], [consulta: 16 marzo 2020] Disponible en: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=102964>

¹¹² *Peggy Guggenheim: Art Addict*, 2015. [Película]. Película dirigida por Lisa Immordino Vreeland. Estados Unidos: Lisa Immordino Vreeland, David Koh, Stanley F. Buchthal, Dan Braun. Minuto 26:50

¹¹³ Ibidem. Minuto 25:31

¹¹⁴ Ibidem. Minuto 28:47

¹¹⁵ Ibidem. Minuto 29:00

17 de Marzo, 1938

“Querida Baronesa Rebay,

Su carta me ha hecho mucha gracia... Creo que tiene una idea equivocada sobre mi Galería de Arte.

A lo largo de 16 años he hecho amistad y vivido con artistas. Mis intenciones son sinceras... No busco hacer dinero, sino ayudarles.

Atentamente,

Marguerite Guggenheim”¹¹⁶

Apostar por un arte nuevo suponía no sólo ganarse la admiración del sector creativo sino también la burla y menoscabo de las viejas voces legitimadoras del arte. Lo cierto es que, sin su intervención en la historia del arte, como su apoyo al cubismo en los momentos en los que no era entendido, su habilidad para rodearse de las personalidades más ingeniosas y la ayuda para traer a Nueva York a artistas europeos en un contexto de guerra y los riesgos que corrió en Europa para salvar su colección, hoy el relato del arte moderno sería otro. Su característica personalidad excéntrica era necesaria para llevar a cabo toda su labor, algo que a los artistas y a cualquier figura masculina se le era consentida e incluso valorada, pero que por su condición de mujer ha trascendido, a veces incluso, por encima de sus logros.

La dedicación que Peggy Guggenheim vuelca sobre el arte de su tiempo tiene importantes consecuencias, y el apoyo que mostrará una vez regresa a Nueva York por artistas desconocidos como Jackson Pollock, la convertirá en una de las más importantes mecenas de arte de su tiempo. A su vuelta de Londres, en 1942, decide abrir una galería en el séptimo piso de la calle 57 Oeste, en los números 28 – 30¹¹⁷, a la que denomina *Art of this Century*. Este espacio se

¹¹⁶ Ibidem. Minuto 30:16

¹¹⁷ DAVIDSON S., REYNALDS P. *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of This Century*. Nueva York: Guggenheim Museum Publications / Venecia: Peggy Guggenheim Collection Viena: Lilian and Frederick Kiesler Foundation, 2004), ISBN-13: 978-0892073207, citado por PAZ-AGRAS, L., El espacio expositivo como experiencia: La Sala Surrealista de Art of This Century de Frederick Kiesler, 1942. *BITÁCORA ARQUITECTURA* [en línea]. Julio –

conformará por cuatro salas diferentes, entre las cuales se exhibirán obras permanentes en tres de ellas, mientras que la restante será destinada a albergar exposiciones temporales, un hecho que manifiesta la conciencia y el compromiso de Peggy Guggenheim de mostrar al público el arte más actual. Sin embargo, lo que nos ocupa en este apartado es el modo en que entra en acción el trabajo para el espacio de uno de los personajes más destacados en el ámbito de la arquitectura y la museografía, además de brillante artista multidisciplinar y miembro de De Stijl desde 1923, Frederick J. Kiesler (Chernovtzi 1980, Nueva York 1965).

Conocido por sus diseños escenográficos, Peggy Guggenheim delegará en él toda su confianza para que, según sus criterios y creatividad, dispusiera las obras en el espacio. Por lo tanto, en él encontramos la figura del museógrafo; Kiesler, desde su posición de arquitecto, entiende el espacio como un elemento con el que el ser humano se ve obligado a interactuar, y en el que es necesario estudiar las posibilidades que ofrece, ya que inevitablemente el espacio influye en el sujeto. Como él mismo declararía:

«La escultura, la pintura, la arquitectura no deben emplearse como cuñas que dividan nuestra experiencia del arte y la vida; están aquí para vincular, para correlacionar, para unir sueño y realidad»¹¹⁸.

Su interés por la percepción queda de manera manifiesta en todo su trabajo, pero muy particularmente en proyectos como el diseño que realiza para el *Film Guild Cinema* en Nueva York en 1929 o *Vision Machine* en 1937. El trabajo que aborda en la nueva galería es realmente sugerente, original y tremendamente atrevido. El espacio expositivo se dividía en la Sala Surrealista, Sala Abstracta y Galería Cinética, así como la concebida para exposiciones temporales. Los diseños y planteamientos de exhibición en cada una de ellas se hallaban meticulosamente estudiadas para formar parte de las propias obras, dotando a todo el entorno de un ambiente determinado. En el caso de la Sala Surrealista, Kiesler decidió otorgarle un aspecto curvo a las paredes, que además recubrió con madera

Noviembre 2018, no. 40. [Consultado el 21 marzo de 2020]. Disponible en <http://bitacora.arquitectura.unam.mx/el-espacio-expositivo-como-experiencia-la-sala-surrealista-de-art-of-this-century-de-frederick-kiesler-1942/> ISSN-e: 2594-0856

¹¹⁸ KIESLER, F., Note on Correalism. En: MILLER, D. *15 Americans*. New York: The Museum of Modern Art, 1952. Citado por MoMA. The Museum of Modern Art. [Consulta: 21 marzo 2020] Disponible en: <https://www.moma.org/artists/3091#fnref1>

de gomero¹¹⁹. Los espectadores podían interactuar con el montaje e incluso con las obras, ya que se encontraban adheridas a la pared a través de bates de béisbol, con un mecanismo que permitía al visitante mover a su gusto la posición de las piezas. Un aspecto muy llamativo también fue la decisión de iluminar cada obra de manera independiente con unos tubos fluorescentes que, además, lanzaban una luz parpadeante. Este efecto demuestra la intención de Kiesler de ir más allá de las obras y del mero diseño expositivo, ya que su decisión estaba provocando una alteración en la propia obra de arte: todo se convertía en una nueva creación, donde todo era novedoso, sorprendente, inesperado e incluso incómodo. Como menciona Juan Carlos Rico:

«Las luces se encendían y apagaban cada tres segundos: primero las de una pared, después las de enfrente; finalmente se dejaron todas encendidas, por las quejas y la incomodidad de los espectadores»¹²⁰.

¹¹⁹ RICO, J.C., *Montaje de exposiciones: museos arquitectura arte*. Madrid: Ediciones Sílex, 2007, pg. 165

¹²⁰ *Ibidem*

En este caso, la creatividad *excesiva* de Kiesler interfiere en el placer de la contemplación de las obras por parte de los espectadores, mientras que los

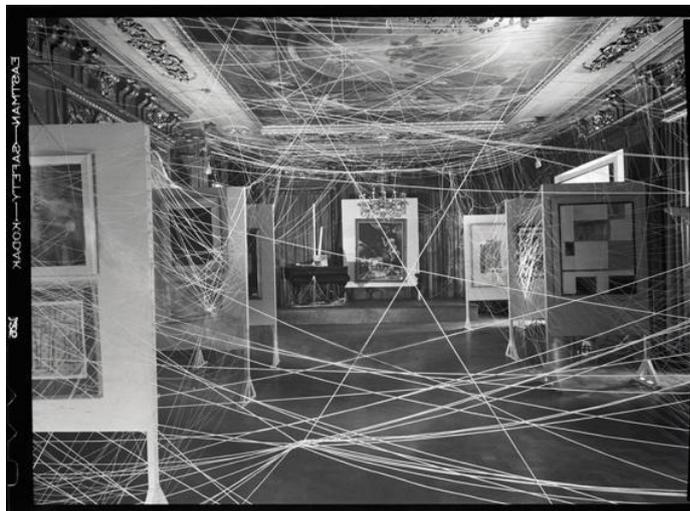


Fig. 8. John D. Schiff. *Vista de la Exposición First Papers of Surrealism* (1942).

espectadores se convierten en un elemento de interferencia con respecto al trabajo de Frederick J. Kiesler, quien finalmente se somete a su petición y juicio. Este ejemplo nos muestra uno de los primeros conflictos entre el trabajo museográfico y su recepción por parte de

los visitantes. No obstante, será gracias a la provocación y al traspaso de límites en los criterios de diseño en el montaje lo que ha permitido abrir debate y hacer avanzar al dispositivo exposición y, en última instancia, a la profesión curatorial.

Por otro lado, en el mismo año que Peggy Guggenheim y Frederick J. Kiesler presentan su trabajo en *Art of this Century* -es decir, en 1942-, también se llevará a cabo una de las exposiciones más emblemáticas de la mano de dos figuras también fundamentales: André Breton (Tinchebray 1896, París 1966) y Marcel Duchamp (Blainville-Crevon 1887, Neully-sur-Seine 1968). Que el trabajo y las ideas de Marcel Duchamp suponen un punto de inflexión en la historia del arte es una cuestión asumida, ya que sin su estudio no sería posible comprender la mayor parte de la creación artística a partir del segundo tercio del S. XX y XXI. La exposición *First Papers of Surrealism* (1942) no tiene precedentes, y en cuanto al tema que nos trae destacaremos algunos aspectos fundamentales, más allá de lo llamativa e innovadora que resultara la muestra, la analizaremos desde el punto de vista de la importancia que se le otorga al espectador. En cuanto al discurso de la exposición nos encontramos ante un título

que hace referencia directa a los papeles que los inmigrantes necesitaban completar con sus datos para poder obtener el permiso para traspasar la aduana en América¹²¹. Y es que hablamos de un momento en el que la Segunda Guerra Mundial provocó que América recibiera innumerables barcos con personas que huían de Europa, entre los que se encontraban los artistas exiliados del surrealismo, quienes ya gozaban de reconocimiento por su trabajo en aquel momento. *First Papers of Surrealism*, por tanto, se erige como la primera gran exposición de arte surrealista realizada al otro lado del océano, en el Nuevo Continente, aunque en el año 1931 ya se tenga constancia de la realización de una exposición dedicada a la pintura surrealista en el Museo Wadsworth Atheneum, situado en Hartford (Connecticut), pero en la que pudieron verse obras exclusivamente de artistas europeos¹²². Sin embargo, en *First Papers of Surrealism* se incluirían también obras de artistas americanos jóvenes. La exposición en sí misma alberga un sinfín de cuestiones cuyo análisis bien serían procedentes, no obstante, en lo relativo a su interés de cara a los rasgos protocuratoriales que podríamos extraer de ella, se encuentra el modo en que, en el catálogo, se ven reflejados los dos personajes más visibles que ayudaron a darle forma:

«Colgado por Bretón

Su hilo Marcel Duchamp»¹²³

Que en el catálogo ya existiera una diferenciación entre el organizador y el diseñador del espacio expositivo ya nos traslada la nueva conciencia de la importancia otorgada a esos nuevos elementos que se incluyen en el esquema perceptivo. María Bolaños destaca un importante rasgo de esta muestra, y asegura que:

¹²¹ Fundación Juan March, ©2020. La vanguardia se expone. En: *Fundación Juan March* [en línea], [consulta: 16 marzo 2020] Disponible en:

<https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=102964>

¹²² VILLASMIL, A., Primera exposición en 30 años sobre surrealismo estadounidense. *EL MUNDO* [en línea] 3 de abril de 2005 [consulta: 22 de marzo de 2020] Disponible en

<<https://www.elmundo.es/elmundo/2005/04/03/cultura/1112544121.html>>

¹²³ FUNDACIÓN JUAN MARCH, op. cit.

«por primera vez, el protagonismo no lo tenían las obras de arte, sino los visitantes»¹²⁴.

Y bajo esta afirmación, por fin el espectador puede considerarse un elemento autónomo, en el más amplio de los sentidos. Nos remitiremos, además, a una de las afirmaciones que realiza María Bolaños que nos servirá para llegar a una conclusión clara y concisa:

«El museo cambia, en principio, porque las vanguardias tiran. Obligan al museo a movilizarse, repensarse, ser un poco más autocríticos»¹²⁵.

Estas palabras nos indican, entre otras cuestiones, que, a pesar del protagonismo de lo curatorial que venimos experimentado con más fuerza desde los años noventa, fueron los artistas y su ingenio innovador y perspicaz, su vocación de investigación y avance en lo relativo a la representación y la percepción, quienes trajeron como consecuencia las mejoras en las salas de exposiciones y en los museos, y que benefician directamente al espectador. De modo que los museos, ante los nuevos modos de creación que se estaban llevando a cabo y las observaciones de un nuevo espectador, se vieron obligados a responder y estar a la altura de sus artistas y de su público.

Más allá de la historia de la percepción artística, encontramos en la contemporaneidad que la creación se experimenta bajo un espectro mucho más extenso, en el que la potestad del artista legitima la propia obra de arte, y que lo mismo ocurre con las vías de interpretación y de lecturas del espectador. Al igual que una obra cubista nos muestra diferentes perspectivas de una misma realidad, el espectador se convierte también en un elemento involucrado en el sentido de la obra de arte; si la obra es ignorada, el fin artístico y su mediación no existe, si la obra es expuesta, cualquier tipo de reacción que provoque en el espectador es válida. En el momento en el que una obra de arte ya no debe responder a unos parámetros ni a unas necesidades representativas específicas, el espectador tampoco debe por qué rendir una respuesta concreta ante la obra. Por lo tanto, la obra ya no es legitimada por el juicio del gusto, sino por la capacidad que tiene

¹²⁴ Ibidem

¹²⁵ Fundación Juan March, ©2020. El Museo como malestar intelectual. En: *Fundación Juan March* [en línea], [consulta: 16 marzo 2020] Disponible en: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=102963>

para influir en el espectador: desde que Duchamp irrumpiera con su urinario, pasando por las performances del accionismo vienés, hasta llegar a las paradigmáticas obras *mortuorias* de Damian Hirst, por mencionar algunos de los ejemplos más extremos que han provocado reacciones trascendentales en el público.

2.5. La demanda curatorial como consecuencia de la nueva concepción del museo y la emersión de las exposiciones temporales.

La primera imagen mental sobre la idea del museo suele ser la de un edificio antiguo dotado de cierta magnificencia, e incluso de un olor añejo. Esta circunstancia tiene que ver mucho con la anclada idea de que el arte válido es el arte del pasado, de un pasado considerable, es decir, que la probabilidad de que sus artífices ya no estén vivos sea bastante probable. Sin embargo, la contemporaneidad se abre paso -no sin dificultades- ante este panorama mayoritariamente adverso, no porque necesariamente se halle nada en contra de él, sino debido a la incompreensión de los nuevos modos de creación.

Su procedencia etimológica viene del latín *musĕum* 'lugar consagrado a las musas', 'edificio dedicado al estudio', y éste del griego *Μουσείον* (*Mouseíon*)¹²⁶.

Como definiciones concretas y prácticas de museo, podemos considerar las ofrecidas por la Real Academia Española, desde donde proponen cuatro acepciones:

1. Lugar en que se conservan y exponen colecciones de objetos artísticos, científicos, etc.
2. Institución, sin fines de lucro, cuya finalidad consiste en la adquisición, conservación, estudio y exposición al público de objetos de interés cultural.
3. Lugar donde se exhiben objetos o curiosidades que pueden atraer el interés del público, con fines turísticos.

¹²⁶ REAL Academia Española, ©2020. rae.es [en línea]. Real Academia Española [consulta: 20 de diciembre de 2019] Disponible en: <https://dle.rae.es/museo>

4. Edificio o lugar destinado al estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales.

El museo es el espacio de contemplación de la cultura visual por excelencia, y del mismo modo que la creación artística ha ido cambiando, la manera de ser expuesto también. Lo que veremos en este apartado, será el desarrollo en la expansión del museo, su significado cultural y la relevancia que tuvo en la construcción de la identidad de las naciones que lo promovieron.

2.5.1. La aparición del museo como rasgo de identidad nacional.

El punto de partida es, sin duda, la aparición del coleccionismo, que evidencia la tendencia al conocimiento por parte de una sociedad cada vez más refinada, a hacer acopio de objetos y elementos que hablen de su estatus. Durante el Renacimiento florece un interés sin precedentes por el mundo antiguo, no sólo en cuanto a conocimiento de su sabiduría y arte se refiere, sino también a la identificación y colección de objetos, monumentos o inscripciones clásicas, dando lugar a la aparición de los *antiquarii*, antecedente del museo.

Se trata de un momento donde el conocimiento en torno a las civilizaciones pasadas, que se toman como referencia, ayudan al hombre a alcanzar su propio ideal tanto artístico, estético y de comportamiento. A partir de este momento, podemos hablar de los humanistas como los primeros entendidos en materia de arte antiguo y como los iniciadores de un compendio de conocimiento clasificado y aplicado a diferentes manifestaciones artísticas dentro del período clásico. Crear una colección implica tener una intencionalidad, y es ahí donde reside el primer punto en común de esta figura del *antiquarii* con el comisario actual, así como de los coleccionistas, museos, etc. Sobre todo, porque estas colecciones renacentistas buscan un orden que le ayude a comprender el conocimiento de sus referentes -aunque eso supusiera ignorar la Edad Media- y se valoraba la autenticidad de los objetos, así como se buscaba una vuelta al latín y a

una vida acorde a unas formas más simples en oposición a la excentricidad gótica¹²⁷.

Según André Chastel, la colección renacentista pretende abrir tres escenarios diferentes: el primero sería la búsqueda de *la ruina y restos* que constantemente aparecían en Italia; el segundo se trataría del *museo natural*, donde se describe la antigüedad a través de libros o cuadernos de apuntes; y el tercero es el de la *colección privada*, que poco a poco irá siendo más ordenada hasta pasar a ser un *museo privado*¹²⁸. Éste último no se encuentra exento de un afán de poder y de provocar fascinación, como así lo evidencian los soportales del Palacio Medici, uno de los más claros ejemplos de este museo privado.

El siguiente estadio que nos acercaría al concepto de museo actual, sería la aparición de las *Wunderkammer*, también conocidas como Cámaras o Gabinetes de las Maravillas, una evolución que viene dada en gran medida por la Contrarreforma, momento en el que se disuelve el interés por la antigüedad, que ahora pasa a formar parte de un plano de poca consideración: el paganismo. Las consecuencias de ello, tras el Concilio de Trento, serán entre otras, la censura de los cuerpos desnudos por su nueva condición de obscenos, un cambio que estará apoyado en gran medida por las Academias de Florencia y Roma.

En este momento, elegir qué obras se incluyen en una colección es algo importante y significativo, porque hablarán de la personalidad, sensibilidad y conocimiento del coleccionista, como es el caso de Felipe IV en España, aunque también existirán gabinetes con menor grado de opulencia en la nobleza, lo que finalmente se conformarán como las *Wunderkammer*. Por supuesto, acceder a estas eruditas colecciones no resultaba fácil, y sólo podían contemplarlas unos pocos entendidos reconocidos. Pero llama la atención cómo en esta nueva sociedad, donde la iglesia censura tantas obras de grandes maestros por considerarlas indecorosas, algunos coleccionistas se mantienen atentos para adquirir las piezas que empiezan a ser retiradas de los templos, como sucedió con

¹²⁷ VASARI, G., BELLOSI, L., ROSSI, A. y PREVITALI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002, pg. 55.

¹²⁸ CHASTEL, A., *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Cátedra, 1991, pg. 57

algunas obras de Caravaggio. Este hecho también abre un nuevo camino en la creación, ya que, al ser relegados del ámbito eclesiástico, muchos artistas comenzarán a trabajar en privado para estos reyes y nobles.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII hace aparición una figura que cambiará el modo de trabajo que hasta ahora había mantenido el mencionado *anticuario* y el que es considerado el padre de la Historia del Arte, Johann Joachim Winckelmann. Su persona aúna las habilidades del anticuario en tanto que es capaz de identificar las antigüedades, del mismo modo que es capaz de reconocer, con frecuencia, las falsificaciones, pero además también establece relaciones entre las obras. Esta particularidad, junto a su modo de trabajar estableciendo un orden en las piezas por períodos, lo llevarán a conseguir reconocimiento -no sin dificultades-, hasta llegar a ser nombrado en 1763, Prefecto de las Antigüedades Romanas. Pero su tendencia clasicista convivirá en el tiempo con otras sensibilidades procedentes de Europa y de corte romántico, como la de Goethe, donde conceptos como lo *sublime* se antepone a la de la belleza. Esta otra sensibilidad mira más allá del clasicismo y valora la diversidad cultural, de ahí el modo en que se promueve el viaje y la admiración por la naturaleza. Desde este momento, el interés sobre los asuntos a retratar en el arte y las colecciones se amplía, diversifica y enriquece, abriéndose nuevos campos para el estudio, la investigación y, por lo tanto, de la organización.

A raíz de la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, se empiezan a establecer cambios muy notables en la sociedad, en la que se abre paso la aparición de una burguesía cuyas necesidades culturales son elevadas, y es cuando comienza todo un mecanismo por parte de ciertos estados poderosos por la competencia en la supremacía cultural. El Museo Británico (*The British Museum*) fue fundado en el año 1759 y es considerado el museo independiente más antiguo del mundo, sin embargo, en las primeras décadas de su existencia sólo funcionó como un lugar donde se hallaba una colección de libros y manuscritos¹²⁹, y que a lo largo de los siglos evolucionó hasta el modo en que lo conocemos hoy en día. Así que podemos considerar que el primer museo en un sentido moderno fue el

¹²⁹ SCHUBERT, K., *The Curator's Egg. The Evolution Of The Museum Concept From The French Revolution To The Present Day*. 3rd ed. Londres: Ridinghouse, 2009, pg. 17

Louvre en París¹³⁰, creado a finales del siglo XVIII, al que le sucederán, a lo largo de los años, nuevas aperturas de museos. Sería conveniente tener en cuenta que, al hablar de museos, estamos hablando también del público, es decir, se le facilita el acceso a la ciudadanía al conocimiento de obras de arte, pero:

«La idea del Louvre como museo público no nació con la Revolución Francesa, sino que de hecho fue discutida durante los últimos años del Antiguo Régimen. El proyecto había sido perseguido con gran diligencia y verdadera devoción por el Conde d'Angiviller, director general de los palacios reales de Luis XVI. Se compraron pinturas para llenar los vacíos de las colecciones reales, se consultó a los arquitectos para discutir cambios en la Grande Galerie para hacerla más adecuada para la exhibición pública de pinturas, y se interrogó a los artistas para establecer el concepto curatorial más apropiado para el nuevo museo.»¹³¹

El trabajo del Conde d'Aniviller, según cuenta Karsten Schubert, quedó en nada, ya que los Revolucionarios no supieron apreciar su trabajo, sensibilidad y criterios. El hecho de que el Conde d'Angiviller considerase necesario el diálogo con los artistas para establecer criterios más idóneos en la estructuración de la colección y el museo, denota una gran coherencia e intuición, y lo posiciona como precursor de la labor curatorial con la que hoy estamos familiarizados. Pero será ya en la época de Napoleón, e instaurada la sociedad moderna que trajo consigo la Revolución, la que ancló definitivamente la idea del museo moderno como espacio público para el aprendizaje, la consulta, la colección organizada y conocimiento clasificado, algo en lo que, como ya hemos visto, tuvo mucho que ver la aportación de Johan Joachim Winckelmann y su modo de trabajar. La idea de ciudadanía se desarrolla, y con ella la de la libertad, puesto que son conceptos estrechamente ligados, algo que culturalmente se verá reflejado en la cultura y, por tanto, en el nuevo Museo.

El museo napoleónico, aunque nace con una voluntad aperturista en cuanto a accesibilidad por parte del público para poder ver arte, se mantiene en una concepción de éste cercano a las Academias, es decir, en una idea que pronto se demostraría haber quedado obsoleta. En cuanto al museo del Louvre

¹³⁰ Ibidem, pg. 18

¹³¹ Ibidem

(denominado Musée Napoléon), pronto se creará una conciencia en la necesidad de establecer criterios a la hora de clasificar las obras, con un afán de ordenación y pedagogía, aunque no exenta de controversia. Winckelmann había asentado unas bases en esa labor de clasificación, pero el director del museo, Dominique-Vivant Denon, según Kerstin Schubert:

«diplomático, cortesano, *bon vivant* y alguna vez pornógrafo, no estaba obviamente cualificado para este exigente trabajo, pero su ilimitado entusiasmo y su irresistible encanto habían claramente impresionado al Emperador.»¹³²

Esta figura será de gran trascendencia, ya que algunas de sus decisiones siguen debatiéndose en la actualidad, como el hecho de la legitimidad o no de que los museos contengan reliquias artísticas procedentes del saqueo de otros países. En este momento, los mayores tesoros artísticos que se encontraban en Europa se iban centralizando en París a medida que Napoleón conquistaba territorios, y las colecciones reales de Bélgica, Austria, Italia, Alemania y del Vaticano, habían sido despojadas sistemáticamente de sus exhibiciones más selectas y, en poco tiempo, casi todo el canon de arte posterior al Renacimiento se encontraba reunido en la capital francesa¹³³. Uno de los principales criterios bajo los que se justificaban la centralización de estos bienes foráneos en París, se encuentra plasmado en las siguientes palabras:

«En una carta a Napoleón en 1803, el Ministro de Justicia sugirió que “la recuperación de obras geniales y su custodia en la tierra de la Libertad aceleraría el desarrollo de la Razón y la felicidad humana”»¹³⁴.

¹³² Ibidem, pg. 20

¹³³ Ibidem

¹³⁴ Ibidem

Una discusión no resuelta en nuestros días, ya que los museos europeos siguen conteniendo grandes obras y piezas elementos muy significativos en la identidad histórica de algunos países del medio oriente. Es innegable que el sentido paternalista sigue incrustado en Europa bajo el discurso de la libertad, algo que más allá de las posibles controversias que pueda generar, no deja de ser una herencia del saqueo y la invasión. Pero volviendo a la figura de Denon, dentro del entusiasmo que le caracterizó, se apresuró a realizar una exposición de pintura en torno a la figura de Rafael, a la que invitó a ver a Napoleón tan solo seis semanas después de su nombramiento en el cargo. Su intencionalidad *curatorial*¹³⁵ quedaba perfectamente plasmada cuando explicaba que sus pinturas fueron elegidas para que:

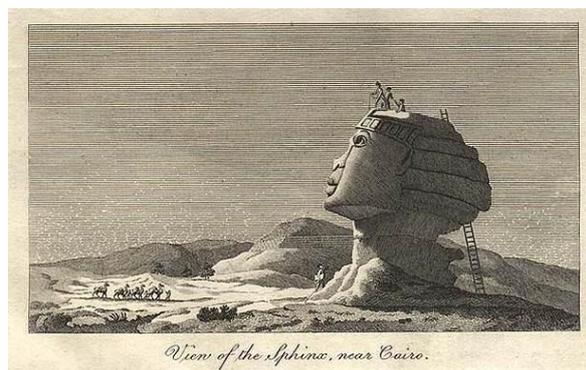


Fig. 9. Dominique Vivant Denon, *Midiendo la Gran Esfinge de Guiza* (1798).

«uno pudiera ver de un vistazo el alcance del genio de este artista, la asombrosa rapidez de su progreso y la variedad de géneros que abarcaba su talento»¹³⁶.

Llama la atención cómo el discurso del director del museo se asemeja mucho a los contemporáneos de la curaduría, manifestando su interés por que el espectador pudiera entender la evolución de la pintura de Rafael a través de la disposición de las obras en el espacio. Sin embargo, a la hora de exhibir obras pertenecientes al mundo Antiguo, las lagunas de conocimiento se hacían

¹³⁵ Según la descripción que realiza del espacio expositivo Kertsin Schubert, la disposición era la siguiente: «En el centro de la nave de Rafael en la Gran Galería estaba *La Transfiguración* (1518-20), flanqueada por *La Coronación de la Virgen* (1503) y *La Sagrada Familia de Francisco I*. En la parte superior izquierda y derecha había dos pinturas del maestro Rafael, Perugino. También se incluyó en la instalación el *Retrato de Baldassare Castiglione* y algunos paneles del retablo de Baglione».

¹³⁶ *Ibidem*, pg. 21. Cita a CELLAN, Mc., op. cit p. 140

evidentes y trataban de subsanarse de maneras poco fundamentadas¹³⁷. Las galerías romanas se disponían de manera que la mediación entre el visitante y las obras no existía, ya que “daban la impresión no tanto de una exhibición ordenada sino de almacenes superpoblados y mal ordenados”¹³⁸. Pero aun con todas estas limitaciones, comprensibles por otro lado, es importante destacar que, en los diez años que estuvo al mando, Denon dirigió la mayor colección de museos que ha existido¹³⁹ y logró cambiar el carácter político-ideológico del museo por el histórico-documental¹⁴⁰, aunque ésta se viera disuelta tras la Batalla de Waterloo en 1815 y el Congreso de Viena del mismo año¹⁴¹. Con todas sus luces y sus sombras, el sueño del museo universal de Napoleón, el trabajo de Denon y el emplazamiento del Museo en el antiguo Palacio Real, ayudaron a reconfigurar la idea de museo, de colección y el modo de entender las exposiciones, ya que se concibieron con el propósito de que fueran entendibles para los visitantes. No cabe duda de que fue gracias a la gran ambición de estas personalidades lo que promovió el museo moderno.

Durante mucho tiempo, el museo estuvo ligado a la idea del imperialismo y se convirtió en un escaparate de la capacidad de los países para posicionarse políticamente a través de la cultura (especialmente Francia e Inglaterra, y después Alemania), una cultura expropiada a los países donde emergieron las primeras grandes civilizaciones, para que, de alguna manera, pudiera ser asociada la noción del elevado grado de desarrollo que alcanzaron con el nivel de avance y moralidad de los estados modernos. El interés por apropiarse apresuradamente de los grandes símbolos de la Antigüedad nos deja historias como éstas:

«Francia e Inglaterra se disputaban a menudo los mismos objetos arqueológicos: la Piedra de Rosetta, por ejemplo, fue descubierta por los

¹³⁷ Según Kerstin Schubert, «en cuanto a la instalación de Arte Antiguo tomado del Vaticano, había poco margen para aplicar la misma metodología que se había adoptado con tanto éxito para las pinturas en la Grande Galerie. La colección de antigüedades, aunque contenía todo el canon de la escultura clásica del siglo XVIII, tal como lo expone Johann Winckelmann, era mucho más pequeño y era imposible establecer una cronología fiable [...] Para complicar aún más las cosas, recién habían comenzado a darse cuenta de que la mayoría de las esculturas que Winckelmann había declarado como el pináculo de la civilización griega eran copias romanas [...] Denon tuvo que conformarse con un enfoque exclusivamente estético.» SCHUBERT, op. cit., pg. 21

¹³⁸ Ibidem, pg. 25

¹³⁹ Ibidem, pg. 22

¹⁴⁰ Ibidem

¹⁴¹ Ibidem

franceses, pero acabó en Londres después de la derrota de Napoleón en la Batalla del Nilo. Los franceses intentaron todas las artimañas para interceptar los Mármolés del Partenón en su largo y arriesgado viaje de Atenas a Londres; y los alemanes, ingleses y franceses corrieron entre sí para alcanzar y despojar los palacios sumerios antes de que sus rivales pudieran llegar.»¹⁴²

Este testimonio evidencia hasta qué punto era prioritario obtener las piezas arqueológicas más significativas, precisamente por el valor político que ello implicaba su posesión, e incluso su pérdida.

2.5.2. El desarrollo del museo en el contexto berlinés.

Mientras París y Londres llevaban la delantera en cuanto al acopio de obras de arte de la antigüedad se refiere, Berlín iniciaba su propio proyecto que terminará igualando su magnificencia cultural a estas dos capitales a partir de la proclamación del Imperio Alemán en 1871. La personalidad sobre la que recae gran parte de la responsabilidad en este enriquecimiento cultural del país será Wilhelm Bode¹⁴³, curador adjunto en los Museos Estatales Prusianos en Berlín¹⁴⁴, un hombre muy bien relacionado con marchantes y con grandes habilidades para conseguir obsequios de coleccionistas privados¹⁴⁵. Gracias a su labor, Berlín logró contar con un notable crecimiento de sus colecciones y con uno de los conjuntos más completos de Europa¹⁴⁶, y sus museos contaban con arte etnográfico, del lejano Oriente, arte Egipcio, arte del cercano Oriente, Islámico, Griego y Romano, Paleocristiano, Medieval Renacentista y Posrenacentista¹⁴⁷.

Entre sus logros también destacan la creación del Kaiser Friedrich-Museum, donde las exposiciones presentarán importantes novedades en su

¹⁴² Ibidem, pg. 23. Citando a RUSSEL, J. M., *From Nineveh to New York* (New Haven and London: Yale University Press, 1997) pgs. 17-51

¹⁴³ En su honor, uno de los museos de la Isla de los Museos en Berlín, fue denominado Museo Bode.

¹⁴⁴ Ibidem, pg. 29

¹⁴⁵ Ibidem

¹⁴⁶ Ibidem

¹⁴⁷ Ibidem, pg. 30

disposición, ya que las obras no se mostraban por categorías sino según su contexto histórico:

«Las pinturas renacentistas, por ejemplo, se exhibieron junto a esculturas y muebles contemporáneos, las pinturas francesas con muebles de Luis XVI, XV y XVI, y los cuadros barrocos holandeses se unieron a medallas y delicadas tallas de madera de frutas del mismo período [...] Los objetos de diferentes categorías se relacionaban entre sí y esto dio un sentido más amplio del *Umfeld* artístico e intelectual en el que se creó»¹⁴⁸

Esta metodología, según Schubert, creó rápidamente admiración y su metodología fue copiada por comisarios de todo el mundo, con una museología basada en el liberalismo¹⁴⁹. Además, es imprescindible destacar que otro de los grandes proyectos de Bode sería La Isla de los Museos (*Museumsinsel*). Durante décadas, y en los años dorados de la República de Weimar, los museos alemanes gozaron de gran prestigio y se convirtieron en referentes, un momento en alza de la cultura que finalizará con la llegada del fascismo y de Hitler al poder en 1933, año en que fueron también despedidos los directores de los museos de Bielefeld, Essen, Mannheim, Lübeck y Hamburgo, para poner en su lugar a profesionales comprometidos con la causa nazi¹⁵⁰. De hecho, podemos encontrar espeluznantes acontecimientos narrados por Alfred Barr, quien fue testigo de la toma de poder nazi durante los cuatro meses que pasó en Stuttgart gracias a un permiso que le concedió el MoMA¹⁵¹. Describe los sucesos en su artículo *El Arte en el Tercer Reich*, una lectura imprescindible para conocer cómo el Nacionalsocialismo se encargó de amputar la libertad artística a todos los niveles, a través de la persuasión pero, sobre todo, de la coacción, sirviéndose del apoyo de la *Kampfbund für deutsche Kultur* -Batallón para la cultura alemana-, en cuya primera conferencia tras la revolución, pronunciaron palabras como éstas:

¹⁴⁸ Ibidem, pg. 31

¹⁴⁹ Ibidem, pg. 34

¹⁵⁰ Ibidem, pg. 35

¹⁵¹ Ibidem

«Constituye un importante deber para el régimen del nuevo Resurgimiento Nacional la liberación de nuestra personalidad creativa nacional de cualquier influencia extranjera, proporcionando así a ésta la posibilidad de incrementar su vitalidad. Sólo entonces podrá nuestro pueblo enriquecerse con la obra de aquellos creadores llamados a iniciar un nuevo florecimiento de la cultura y las artes alemanas.»¹⁵²

El rechazo hacia lo extranjero, uno de los principales pilares del fascismo y del totalitarismo, supondrá en esta *nueva Alemania* también el rechazo de sus artistas modernos y coetáneos, algo que sufrió directamente Oskar Schlemmer, cuya muestra en la Galería Civil de Stuttgart fue clausurada de manera precipitada tras una dura crítica por parte del NAZIONAL-SOZIALISTICHES KURIER¹⁵³. Aunque el artista pertenece a la nación y fue considerado el artista vivo más célebre de Stuttgart¹⁵⁴, ejerció de profesor en la escuela de la Bauhaus, absolutamente denostada por el nuevo gobierno. Las palabras dedicadas a tal muestra fueron tremendamente duras, y aunque no se ordenó su clausura de manera directa, fue un modo de advertencia que motivó a sus promotores a disolver el proyecto expositivo. Del mismo modo, A. Barr narra cómo poco después se descolgaron de la Gran Galería de Arte varios cuadros de artistas como Schmidt-Rottluff, Kirchner u Otto Müller. Los directores de museos de arte moderno se encontraban, repentinamente, en una situación compleja:

«El museo de Ulm presentó una colección de pintura moderna más avanzada que la de Stuttgart. Su director ha sido despedido. El Dr. G. F. Hartaub, del Museo Mannheim, inventó el término *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) para designar al más avanzado grupo de pintores alemanes de la década de la posguerra [...] Al Dr. Hartaub le ha sido concedido un permiso por tiempo indefinido. Los directores de la Galería Karlsruhe, del museo de Düsseldorf, del Museo de Artes Decorativas de Hamburgo y del Museo de Artes Orientales de Colonia han sido todos ellos obsequiados con unas “vacaciones”. El director de la Galería Chemnitz ha sido sustituido por un alumno del profesor Pinder, de

¹⁵² BARR, A.H., SANDLER, I. y NEWMAN, A., *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza, 1989, pgs.186-187

¹⁵³ *Ibidem*, pg. 189

¹⁵⁴ *Ibidem*

Munich. Se trata de un muchacho que venía haciéndose notar desde hace tiempo por su celo patriótico en la interpretación de la historia del arte. Uno de los más grandes eruditos alemanes -el profesor Zwarzenski, exdirector general de Museos de Frankfurt- ha cesado en su puesto para ser sustituido por un pintor académico»¹⁵⁵

La estrategia para anular la reputación del arte moderno alemán y, por ende, a todos los profesionales del sector, estaba surtiendo efecto. Las palabras de Barr son realmente conmovedoras y nos hace ser conscientes de hasta qué punto la manipulación de la propaganda política puede destruir la libertad, entre ellas la de creación. El arte siempre ha sido un reflejo de la sociedad, y si éste desaparece, no significa más que la travesía en un período de censura y ausencia de libertades. Nos encontramos ante el hecho de que el estado toma las riendas de la cultura en su totalidad, politizándola y elaborando con ella toda una estrategia propagandística, algo que más adelante veremos que también ocurrirá, en otro contexto y otros matices, en el caso español durante la dictadura franquista.

2.5.3. *Entartete Kunst. Arte Degenerado.*

Uno de los más claro ejemplos que encontramos donde el estado alemán se encarga de realizar funciones curatoriales, es en la conocida muestra *Arte Degenerado -Entartete Kunst-* celebrada por primera vez en 1937 en Múnich. La muestra tuvo tanto interés, que durante cuatro años itineró por trece ciudades alemanas y austríacas¹⁵⁶. Aunque la autoría curatorial estuviera firmaba bajo el nombre de Adolf Ziegler¹⁵⁷, no cabe duda de que nos referimos a que la voluntad de la exposición, su argumento y propósito corresponde a unos intereses políticos y de control de la sociedad por parte de su *Führer*. Si bien el arte alemán durante el Tercer Reich presumía de preservar la libertad académica, también insistía:

¹⁵⁵ Ibidem, pg. 192

¹⁵⁶ VARGAS LLOSA, M., *Arte Degenerado*, *El País*, 21 marzo 1992, [en línea]. (En sección: Opinión) [Consulta: 15 octubre 2020]. Disponible en https://elpais.com/diario/1992/03/22/opinion/701218811_850215.html

¹⁵⁷ FERNÁNDEZ LÓPEZ, O., *Exposiciones y comisariado: relatos cruzados*. 1a edición. Madrid: Catedra, 2020, pg. 108

«¡Pero debe ser una libertad académica alemana!»¹⁵⁸

Y es que todo arte que no siguiera la línea afín a las ideas del Reich como la representación -siempre de corte realista- heroica de Hitler y la guerra, o temas absolutamente insustanciales como la tradicional belleza del paisaje nórdico o el homenaje a la imagen de los campesinos realizando sus labores, sería considerado degenerado, como bien expresa el nombre de la exposición. Resulta de gran interés cómo la profesora Olga Fernández López, en su libro *Exposiciones y Comisariado. Relatos Cruzados*, explica que pocos días antes de inaugurar *Entartete Kunst*, Hitler inauguró la muestra *Die Große Deutsche Kunstausstellung* -La gran exposición de arte alemán-:

«Donde se presentaron más de seiscientas pinturas y esculturas que mostraban lo que las autoridades culturales nacionalsocialistas consideraban que sí debía ser el arte alemán»¹⁵⁹



Fig. 10. Muestra *Entartete Kunst* (Arte Degenerado) en Munich, 1937.

¹⁵⁸ BARR, op. cit., pg. 187

¹⁵⁹ FERNÁNDEZ LÓPEZ, op. cit., pgs. 108-109

De este modo, el aleccionamiento estaba garantizado. La sociedad alemana pudo ver con claridad que artistas como Oskar Kokoschka, Paul Klee o Wassily Kandinsky no merecían aprobación, del mismo modo que tampoco serían merecedores de ello Emil Nolde, Max Beckman y Georg Grosz¹⁶⁰, entre otros. Las obras se encontraban divididas en salones con diferentes categorías: arte blasfemo, arte que criticaba a los soldados alemanes o que ofendía a la feminidad de las alemanas, e incluso se especificaba si el autor de la obra era o no judío¹⁶¹. Según el Jonathan Petropoulos:

«Colgaron los cuadros torcidos, había grafitis en las paredes que insultaban a las obras y a los artistas e hicieron que este arte pareciera extraño y ridículo»¹⁶²

La puesta en escena, junto al hecho de haber contratado actores que actuasen como público indignado¹⁶³, tenía una clara intención sobre las sensaciones e ideas que debía inducir a los visitantes que, por otra parte, fueron mucho más numerosos en esta muestra que en *La gran exposición de arte alemán*. Esta circunstancia fue motivada, en gran medida, porque muchos tomaron conciencia de que esta podría ser la última oportunidad de poder contemplar estas obras¹⁶⁴, y no se equivocaban. Más tarde, el 3 de junio del año 1938, en torno a setecientas obras consideradas degeneradas y procedentes de las colecciones públicas, fueron subastadas en la galería Fischer de Lucerna (Suiza) para la obtención de divisas, y el 20 de marzo de 1939, 1.004 óleos y 3.825 acuarelas y dibujos fueron quemados en un patio de bomberos de Berlín¹⁶⁵.

¹⁶⁰ BURNS, L., Arte degenerado: por qué Hitler odiaba el modernismo. *BBC News* [en línea] 6 noviembre 2013. [Consulta: 29 de agosto de 2020] Disponible en:

https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/11/131106_finde_cultura_hitler_arte_degenerado

¹⁶¹ Ibidem

¹⁶² Ibidem

¹⁶³ FERNÁNDEZ LÓPEZ, O., op. cit., pg. 109

¹⁶⁴ Ibidem

¹⁶⁵ VICH SÁEZ, S., El arte “degenerado” que le ganó la partida a Hitler. *La Vanguardia*, [en línea] 19 julio 2020. (En sección: Historia y Vida) [Consulta: 31 de agosto de 2020] Disponible en <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200719/482319435560/arte-degenerado-nazi-tercer-reich-goebbels-adolf-hitler.html>

Reside una gran contradicción en el hecho de realizar una exposición sobre un arte que se considera denostado y que no debe ser admirado, ni estudiado ni, mucho menos, perpetuado. La exhibición siempre ha llevado una connotación de orgullo: se muestra porque se entiende como algo que puede ser placentero o útil; podríamos considerar, por tanto, que el deseo de nacionalsocialismo de querer dejar en los márgenes de la historia del arte al *arte degenerado*, no ha hecho más que potenciar su valor. Todo un ejemplo de triunfo de la libertad creativa sobre el totalitarismo.

2.5.4. Críticas al museo.

Aunque los debates en torno a la crítica del museo por lo que representa, por sus limitaciones y contradicciones, puedan parecernos relativamente recientes, lo cierto es que de manera coetánea a Napoleón ya existían voces que, de manera bastante certera, dirigían sus reflexiones críticas en torno al museo. En un momento en el que Napoleón ordena el traslado de obras maestras procedentes de diversos países europeos al Museo del Louvre, un personaje llamado Antoine Chrysostome Quatremère Quincy redacta una serie de cartas a Miranda, Dictador Plenipotenciario y Jefe Supremo de los Estados de Venezuela -fallecido en tierras españolas, en la ciudad gaditana de San Fernando-, en las que manifestaba su posición crítica¹⁶⁶ frente esta actuación del museo napoleónico bajo unos criterios que hoy día siguen muy en vigor. De los razonamientos de Quincy, el profesor Juan Bosco Díaz-Urmeneta destaca sobre todo cuatro:

1. Que el patrimonio no puede ir a ningún país por derecho de conquista, ya que pertenece a la *república de las artes y las letras*. Agruparlas en un solo lugar sería como deshacer el mapa de esa república que se esparce por Europa.
2. Donde puede valorarse realmente el legado cultural es en cada uno de esos puntos del mapa, es decir, en el seno de cada cultura, el único lugar donde puede percibirse el sentido moral de la obra de arte.

¹⁶⁶ QUATREMÈRE DE QUINCY, A.-C., *Cartas a Miranda*. Murcia: Nausícaä, 2007, pgs. 123-143

3. Si las obras pueden desplazarse y, por tanto, desarraigarse por cuestiones de mérito, esto implica inexorablemente que tiene potencialmente un valor de mercado.

4. Quatremère compara el museo con un gran cenotafio, porque no conserva tanto las obras como sus cuerpos sin vida.

Estas son prácticamente las mismas razones que llevan a los artistas del momento a mantener un amplio margen de desconfianza con respecto a este modelo de acopio y exhibición de obras.

Por otro lado, los filósofos Antonio Gramsci y Louis Althusser, conscientes de la asociación directa entre el concepto de museo con la idea del Estado liberal, lo consideraban uno de los *aparatos ideológicos del Estado*¹⁶⁷. El museo se convierte en un centro de representación del poder, y aunque no pertenece a los *aparatos represivos del Estado*, sí funciona como medio canalizador de unas ideas que se erigen dentro de la oficialidad ideológica del órgano gobernante. Estas afirmaciones nos recuerdan a los ejemplos anteriormente expuestos, desde cómo los países estuvieron en disputa para ver quién conseguía mayor y mejor número de museos, y con mejores piezas, hasta la perversa idealización nazi de *Entartete Kusnt*, la exposición *Arte Degenerado*. Por lo tanto, históricamente no caben dudas de que el museo nace como necesidad de exponer no sólo arte, sino de mostrar, ante todo, quién y bajo qué criterios manda.

Efectivamente, la contemplación de piezas artísticas e históricas, aunque ordenadas bajo un intento de contextualización, supone sencillamente un tenue reflejo o fracasado intento de adentrar al visitante en su esencia. Visitar el busto de Nefertiti en el Altes Museum de Berlín no es sino una toma de consciencia sobre la distancia que existe entre el sujeto y el objeto: un cubo a modo de habitáculo transparente marca la distancia que debemos tomar de tal magno busto, y si alguna sensación prevalece sobre la admiración, es sin duda la del desconcierto de la obligada lejanía. Pero el formato expositivo dentro del museo sigue siendo el modelo por excelencia, aun cuando los sistemas políticos de corte

¹⁶⁷ UCM, Universidad Complutense de Madrid, ©2020 [Consulta: 2 de septiembre de 2020]. Disponible en https://webs.ucm.es/info/eurotheo/e_books/althusser/index.html

totalitario no forman parte del contexto europeo, o al menos, no de manera abiertamente reconocida. La finalidad política con la que aparecieron no se perpetúa en la actualidad, a pesar de que las críticas que realizara Quatremère bien pudieran seguir vigentes, la realidad es que, desde el propio museo, se pone en tela de juicio su propia contradicción, la cual reside en ser expropiador de realidades y lugar de resguardo, contemplación, estudio y pensamiento. El museo se cuestiona a sí mismo, se reinventa y se adapta a la compleja y necesaria diversidad política, y no deja de producir mecanismos para acortar distancias entre la institución y el público. Y esta cualidad, aunque no forme parte del *aparato ideológico del Estado*, sí es una consecuencia de él -en este caso, de la democracia-.

2.5.5. La emersión de las exposiciones temporales y su propósito.

El dispositivo exposición irá cambiando a lo largo de las décadas e irán surgiendo nuevos modos de exponer y de percibir el arte, como las Exposiciones Universales, Ferias o Bienales de arte y exposiciones temáticas emblemáticas que han ayudado a confeccionar la historia del comisariado. En este apartado haremos un breve recorrido en torno a los modelos de exposición que comenzaron a desarrollarse con carácter temporal y con qué finalidades. Sin duda serían las Exposiciones Universales uno de los eventos más importantes no sólo a nivel de mercado, sino de exhibición de las bondades de cada país, en las que como hemos visto anteriormente, las demostraciones de arte cumplían en cierto modo con una función política. Ser expuesto en uno de estos eventos implicaba ser un artista aceptado por la esfera de poder político y que pudiera proyectar una imagen de orgullo para el país en cuestión. En la Exposición Universal de París celebrada en 1855, en la que se reservó una gran sala para Ingres, Courbet tomó la iniciativa de instalar una muestra de su trabajo fuera del recinto al no haber sido bien recibido por los organizadores del evento. Doce años más tarde, en la Exposición Universal de París de 1867, Edouard Manet también experimenta el rechazo de

sus obras para ser expuestas y sigue los pasos de Courbet. Estos son ejemplos del desencanto de los artistas por ser tratados de manera marginal, pero sus decididas protestas promueven que, finalmente, Napoleón III admitiese crear el *Salón de los Rechazados* en el año 1863, aunque este logro no alcanzase un largo recorrido debido a las burlas y críticas. No será hasta el año 1884 cuando se retome el proyecto bajo el nombre del *Salon des Independants*.

La distancia que existe *a priori* entre el público y el arte moderno es una consecuencia directa del modo en que los museos han adoctrinado los gustos, por otro lado, muy alineados con las directrices de las academias, por lo que este ejercicio de establecer alternativas por parte de los artistas no sólo se erige como un acto necesario sino vital para la apertura de nuevas opciones de pensamiento sino también para el mercado y el fluir de la historia del arte. Por ejemplo, sería en el salón de 1905 cuando se denominen como *fauves* a Derain, Vlaminck y Matisse al exponer conjuntamente. En resumidas cuentas, los artistas comenzaron a organizar exposiciones bajo su propia iniciativa y en ocasiones, con la ayuda de marchantes que se terminan profesionalizando como galeristas.

Llegados a este punto, anotar la importancia que adquieren los manifiestos de arte se torna necesario, ya que contextualizan a la obra bajo un marco teórico y un propósito. Comenzando por Courbet y su deseo de huir de la fantasía para reivindicar la realidad, pasando por los manifiestos futuristas de Marinetti, los ensayos sobre los pintores cubistas de Apollinaire, los dadaístas de Tristan Tzara, los surrealistas de la mano de André Bretón, así como algunos más modernos como Maciunas, Beuys o Fluxus. Estos hechos son indicativos de una nueva sociedad que busca la función del nuevo arte, tan complejo de incrustar en los gustos del público que, hasta el momento, sólo había consumido un arte academicista. Por otro lado, los artistas y teóricos toman consciencia de lo fundamental que resulta justificar y mediar entre la pulsión que mueve a los artistas a crear sus obras y los receptores, una tarea que sigue siendo imprescindible.

2.5.6. Una nueva relación con el museo.

Como hemos visto hasta ahora, el museo nace y evoluciona -e involuciona- bajo condicionantes claramente políticos. Pero a la vez que éstos se van desarrollando, también lo hace un nuevo modo de creación artística. Será durante este período, a lo largo del siglo XIX cuando las nociones artísticas basadas en la narrativa de Vasari den un giro.

La temporalidad de proyectos expositivos permite concebir las exposiciones de un modo dinámico. Actualmente, la idea de la combinación entre exposiciones temporales y colectivas hace posible mantener un equilibrio entre el museo-mausoleo y el museo o espacio expositivo como lugar de confluencias. Y al respecto del concepto museo-mausoleo, cabe recordar que fue el filósofo Theodore Adorno quien puso sobre la mesa la idea del museo como espacio de *defunción* de las obras de arte, comenzando su ensayo sobre este asunto exponiendo que:

«la palabra *museal* tiene en alemán un matiz desagradable»¹⁶⁸

Y que se refiere:

«a objetos con los que el observador ya no tiene una relación viva y que están muriendo»¹⁶⁹.

El escritor pone de manifiesto que, más allá de la relación fonética que existen en ambos términos, dan testimonio de la *neutralización* de la cultura, sin esconder la contradicción que genera la criticabilidad de la existencia de los museos como la necesidad de que éstos continúen cumpliendo su papel.

Consciente de que las obras de arte no se realizan bajo la idea de ser depositada -y eso en la mayoría de las ocasiones implica ser ocultada- en las instalaciones de un museo, Adorno no se muestra del todo a favor de mantener las obras en el entorno para el que fueron creadas en su momento:

¹⁶⁸ ADORNO, T.W. y TIEDEMANN, R., *Crítica de la cultura y sociedad*. Madrid: Akal, 2009, pg. 149

¹⁶⁹ Ibidem

«Cuando predomina el malestar con los museos y se intentan mostrar las obras en su entorno original o en un entorno que se le parezca, en palacios barrocos o rococós, el resultado es una aversión más penosa que cuando las obras aparecen separadas y reunidas de nuevo; el refinamiento le hace al arte más daño que la mezcla»¹⁷⁰.

Esta última frase es tan rotunda como reveladora de la importancia que tiene la reunión de obras en un espacio que las descontextualiza de su razón de ser original, pero las recontextualiza en un tiempo, un estilo o un discurso que haga a la obra en sí más disfrutable, e incluso le otorgue nuevos significados. Esta afirmación por sí misma no es algo positivo, aunque pueda parecerlo, ya que estos nuevos significados pueden ser producidos por una tergiversación de su comprensión debido a encontrarse en un lugar inapropiado. Lo que Adorno expresa de manera muy acertada, es que no merece la pena intentar recrear de manera forzada los posibles entornos originales o que pudieran valer como tal, según criterio de quien tome esa decisión. Eso siempre implicará una perversión de la percepción de la obra. No obstante, una vez expuesto el argumento de Adorno, se torna necesario plantear la reflexión sobre si muchas de las grandes obras de arte que en la actualidad se producen, como instalaciones de gran envergadura, performances documentadas o las obras con grandes series, no se hacen con la firme intención de formar parte de los museos. Dicho de otro modo, el museo considerado tiempo atrás como un obstáculo o un espacio lleno de limitaciones para la exhibición de la obra de arte, con el tiempo ha llegado a erigirse como el espacio preconcebido como destino de la propia obra, influyendo así en la elección de los formatos para realizarla.

Una de las vías de ampliación de los significados del museo es, sin duda, la curaduría, una práctica que experimenta un auge a partir de la creación de los nuevos museos en los años ochenta y noventa y, con ellos, la proliferación de exposiciones temporales -aunque ya existieran previamente a estas fechas-. Y son precisamente en ellas donde la mezcla de la que habla Adorno conoce su máxima expresión, ya que la temporalidad expositiva obliga a elaborar de manera constante diferentes escenarios para las obras. No sólo se genera una diferencia en

¹⁷⁰ Ibidem

cuanto a la relación entre ellas, sino también de espacio -lo que implica una experiencia diferente- y de argumento. Sin embargo, siempre existe una constante dentro del espacio de exposición, y es el comportamiento del visitante; ciertamente, como en el mausoleo, se adopta una posición de respeto frente a las obras, por lo que el espectador, según Valéry, se convierte en presa de un escalofrío sagrado: hablamos más alto que en la iglesia, pero más bajo que en la vida¹⁷¹.

Pero los modos en los que ha sido considerado el museo son diversos, y nos detendremos en analizar cómo algunas figuras claves han aportado diferentes visiones del concepto museo, rompiendo los límites espaciales, las limitaciones en la capacidad de reunir obras, las limitaciones temporales, etc.

¹⁷¹ADORNO, T.W. y TIEDEMANN, R., op. cit., pg. 150

2.6. Alfred H. Barr (1902-1981)

Cuando el MoMA se inaugura oficialmente en Nueva York el 7 de noviembre de 1929, año de la Gran Depresión, asume su dirección un joven llamado Alfred Hamilton Barr, quien estaría al mando del museo hasta el año 1943, en el contexto de la II Guerra Mundial. Alfred H. Barr fue una personalidad cuyo impacto en la historia del arte moderno fue crucial. Nadie como él entendió el arte de su tiempo, debido a su gran habilidad para reflexionar, relacionar y clasificar los diferentes estilos y corrientes artísticas de las vanguardias en un momento donde, además, se encontraban en pleno desarrollo.

Su figura es imprescindible para la comprensión de la evolución del pensamiento curatorial desde su origen hasta la actualidad, ya que la magna labor que Barr tuvo que acometer lo enfrentó a grandes retos que, se puede decir que, hasta el momento, nadie había abordado: Alfred Barr tuvo que ejercer de investigador, historiador, comisario de exposiciones, director de museo y mediador de un arte que aún se encontraba, en gran parte, en las antípodas de los gustos de la sociedad del momento. De hecho, la aparición de un museo -cuyas connotaciones *mortuorias* o de mausoleo se comentaron anteriormente- que albergase arte moderno, podía suponer cierta contradicción, como así lo expresó la escritora Gertrude Stein con respecto a la creación del MoMA:

«podían ser modernos o ser un museo, pero nunca ambas cosas a la vez»¹⁷²

Pero lo cierto es que, a sus veintisiete años, Barr fue una de las personalidades clave en el traslado del epicentro del arte moderno de París a Nueva York y llegó a hacer del museo un espacio donde «albergar, impulsar y difundir los múltiples caminos» de la vanguardia¹⁷³. En el folleto de la creación del MoMA, titulado *Un nuevo museo de arte*, se expresa la intencionalidad del comité organizador de ampliar los departamentos, de no competir con el Metropolitan sino de actuar como instituciones que puedan complementarse, ya que hasta el momento, no existía en Nueva York un centro dedicado a la exhibición de arte moderno en el

¹⁷² HUICI, F., Alfred H. Barr y la noción contemporánea del museo. *El País* [en línea] 19 de agosto 1981 (Sección: Cultura) [Consulta: 15 de marzo de 2020] Disponible en:

https://elpais.com/diario/1981/08/19/cultura/367020009_850215.html

¹⁷³ *Ibidem*

que pudieran admirarse «las obras de los maestros y fundadores de las escuelas modernas»¹⁷⁴, algo que sí ocurría en otras capitales del mundo como en el Museo de Estocolmo, Weimar, Düsseldorf, Essen, Mannheim, Lyon, Rotterdam, La Haya, Detroit, Chicago, Cleveland, Providence o Worcester entre otros¹⁷⁵. Por lo tanto, más allá de las clásicas divisiones que en todo museo podía apreciarse entre las disciplinas tradicionales como la pintura o la escultura, Barr trabajó en esa expansión de los departamentos como en el de diseño, arquitectura, fotografía o cine. Fernando Huici, en un artículo redactado en torno a su figura tras su fallecimiento en el año 1981, expresó de manera muy acertada su modo de trabajar el museo:

«Cada exposición se convertía así en un problema a resolver en un museo que debía funcionar como un laboratorio y no como un mero almacén»¹⁷⁶

Con esta idea rompe con el prejuicio que mostró en su momento Stein. Y en esta cuestión es donde radica una de las cuestiones más trascendentes de su labor, que fue precisamente la de combinar el hieratismo y limitaciones de una colección permanente, con la formulación y materialización de contenidos dinámicos que se verían resueltos en forma de exposiciones temporales. Esto le condujo a incluir entre las nuevas secciones del museo, el departamento de publicaciones, ideando un catálogo¹⁷⁷ que serviría como documentación de las exposiciones, un elemento que en la actualidad es imprescindible para cualquier exposición que anhele perpetuarse en la memoria. Era consciente de que al museo se le exigía, por un lado, ser un centro comunitario, popular y autosuficiente y, por otro lado, que al museo norteamericano se le exigía elevar su nivel de investigación y publicación¹⁷⁸, por lo que apuntaba que:

«Ambas cosas pueden ser logradas bajo el mismo techo siempre y cuando poseamos la suficiente habilidad como para persuadir de ello a los demás.»¹⁷⁹

¹⁷⁴ BARR, op. cit., pg. 76

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ HUICI, op. cit.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ BARR, op. cit, pg. 232

¹⁷⁹ Ibidem

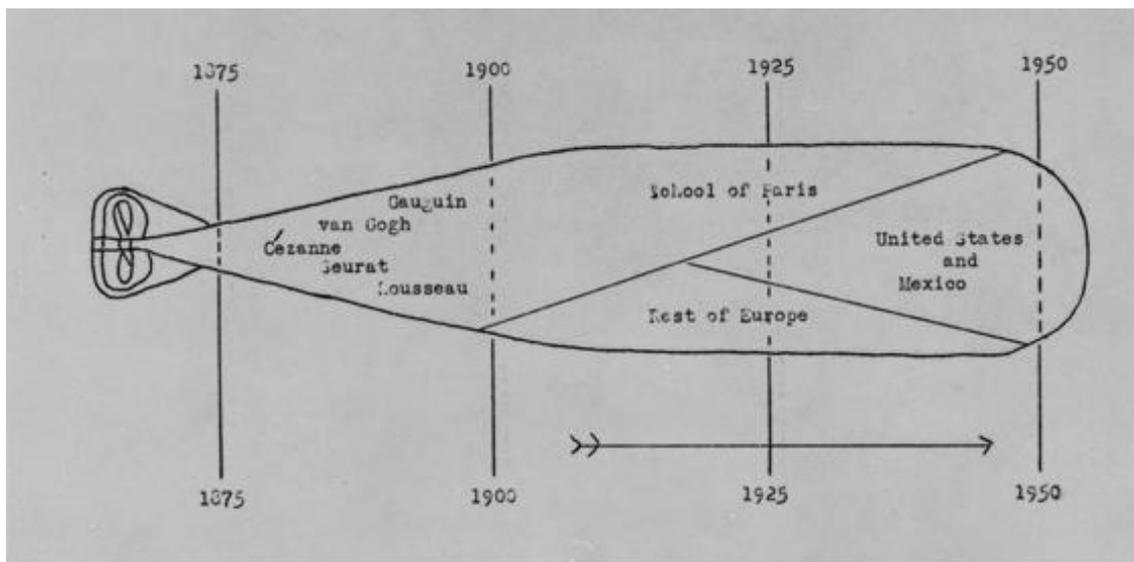


Fig. 11. Alfred H. Barr, *Diagrama Torpedo de la colección permanente ideal del The Museum of Modern Art (MoMA)*, 1941.

En ese sentido, pone en evidencia la complejidad que supone conciliar la autosuficiencia del museo, que depende mucho de ofrecer material que suscite el interés de los públicos, con la producción investigativa, la cual, para poder resultar accesible y atractiva dichos públicos, precisa de una correcta mediación. Es realmente interesante cómo Alfred Barr otorgaba mayor importancia en investigar qué ocurría dentro de la mente del espectador durante los pocos segundos que pasaba delante de una obra en el museo, que al número de visitantes que recibía¹⁸⁰, algo que en la actualidad parece mantener un complejo equilibrio. El mismo Barr escribió:

«El público principal de las universidades [...] son los estudiantes [...] un cuerpo homogéneo de hombres y mujeres excepcionalmente inquietos e inteligentes que poseen aproximadamente la misma edad y que se encuentran en la cima de su de su potencia intelectual y de su sensibilidad estética. Por contraste, el museo se enfrenta con consumidores cuya edad oscila entre ocho y ochenta, que pertenecen a todas las clases sociales y que acuden en todos los estados de ánimos posibles, desde el interés apasionado del erudito hasta la más completa indiferencia»¹⁸¹

¹⁸⁰ Ibidem

¹⁸¹ Ibidem

Sus palabras también revelan cuán difícil resulta realizar una programación que contenga las expectativas de estos públicos tan heterogéneos, pero que acuden a ver lo mismo. Los rangos de edades, de intereses, etc., suponían -y suponen- un reto nada fácil de salvar. Por lo tanto, la figura de Alfred Barr se erige como un indispensable en la génesis del comisariado, como describe Manuel Fontán del Junco sobre la conocida exposición *Cubism and Abstract Art* realizada en 1936, porque enseñó el arte moderno en forma de *exposición*¹⁸², es decir, expresó un relato de manera experimentable, visitable y visible para los visitantes. Su famoso diagrama corresponde precisamente con la distribución de esta muestra:

«Barr concibió y montó prácticamente en solitario esa exposición pionera, la primera que pretendió mostrar la genealogía del arte abstracto desde el postimpresionismo de finales del siglo XIX hasta la abstracción geométrica de los años treinta [...] Además, Barr fue el responsable último de la configuración de la colección del MoMA, una colección que ha establecido el canon de la modernidad como ningún otro museo desde entonces. Todo ello convierte a Barr, más que en un “misionero” del arte moderno, en una especie de “padre curatorial” del arte del siglo XX y, a mi juicio, en el verdadero pionero del comisariado contemporáneo, porque el sueño de cualquier comisario y cualquier historiador del arte es proporcionar a su presente una genealogía como esa, una gesta que equivale a que uno llegue a comprender su propio tiempo»¹⁸³.

Fontán del Junco aporta una idea clave: el tener consciencia de la importancia del arte coetáneo a él, con todas las contradicciones y complejidades que ello pudiera suponer.

El conocimiento y dedicación de Alfred Barr podemos conocerlos a través de su trayectoria, pero de manera visual y simbólica quedará plasmado sobre el más conocido de sus diagramas, justo el que terminó siendo portada del catálogo de *Cubism and Abstract Art* y, aunque tan alabado como cuestionado, supone uno de los pilares de la historia del arte hasta nuestros días. De hecho, fue revisado en continuas ocasiones por él mismo, y supone un admirable trabajo entendiendo el

¹⁸² FONTÁN DEL JUNCO, M., LEBRERO STALS, J., ZOZAYA ÁLVAREZ, M., SCHMIDT-BURKHARDT, A., LIMA, M., FLECKNER, U. y CARMONA, E., *Genealogías del Arte: o La historia del Arte como arte visual: [una muestra de la Fundación Juan March y el Museo Picasso Málaga]* Málaga: Museo Picasso Málaga, 2019, pg. 2

¹⁸³ *Ibidem*, pg. 22

contexto en el que se realiza, donde el primer director del MoMA no sólo ejerce sus habilidades como historiador del arte para organizar con un criterio histórico las diferentes corrientes, sino que su capacidad para cruzar conceptos, advertir influencias y deducir lógicas consecuencias de un pensamiento que surge de lo abstracto, dan como resultado las bases de la comprensión moderna del arte de los siglos XIX y XX. Fontán del Junco también hace una interesante aportación en su

reflexión entre la historia del arte textual y la exposición, con las que podemos enlazar las circunstancias descritas:

«La historia del arte textual es, se podría decir, platónica: en el libro, las imágenes, copias de lo real, están al servicio del texto, las ideas se hacen comprensibles a través de una argumentación ilustrada con imágenes; la exposición, en cambio, es aristotélica: es la sustancial realidad de las obras de arte lo que está a la vista en cada exposición sin apenas textos, y lo que haya de verse y entenderse debe conseguirse (o no) a través de las obras mismas y no de sus imágenes o de la ayuda discursiva»¹⁸⁴

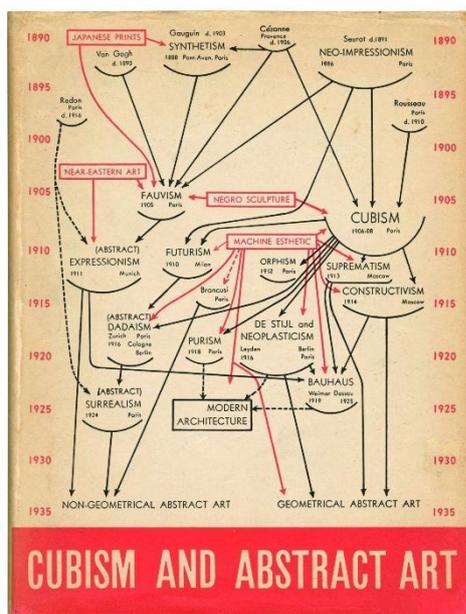


Fig. 12. Alfred H. Barr, Diagrama de la evolución de los estilos artísticos desde el año 1890 hasta 1935. Portada del catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art* (1936)

Pero para llegar al dispositivo exposición, Alfred Barr demuestra una habilidad para el esquema y la metáfora admirables. La vocación pedagógica que demostró a través de sus ilustraciones sigue siendo asunto de estudio y admiración¹⁸⁵. Y cuando Fontán del Junco hace esta diferenciación entre el rasgo platónico de la

¹⁸⁴ Ibidem, pg. 24

¹⁸⁵ Cabe mencionar a este respecto la importancia de la exposición *Genealogías del Arte o la historia del arte como arte visual*, comisariada por José Lebrero Stäls, Manuel Fontán del Junco y María Zozaya Álvarez, y que pudo verse en la Fundación Juan March del 12 de octubre de 2019 al 12 de enero de 2020, y en el Museo Picasso Málaga del 27 de febrero al 31 de mayo de 2020. En este último, la exposición se vio interrumpida por confinamiento ordenado por el Gobierno de España a causa de la pandemia provocada por el Covid19.

historia del arte textual y de la exposición como elemento aristotélico de ésta, podemos reflexionar sobre qué línea filosófica podría identificarse más al comisario, o simplemente concluir que el comisario contemporáneo cabalga entre ambas. El discurso que va a conformar una exposición precisa de una investigación previa, por tanto, la actividad curatorial es inherente al rasgo textual de la historia del arte mientras que, al mismo tiempo, su labor concluye en un formato visual. Aunque no siempre, y es que desde la existencia del comisario se han dado todo tipo de casos que invitan a cuestionar o replantearse el sentido de lo curatorial y que veremos más adelante.

2.6.1. Breves notas sobre Paul Sachs, el MoMA y las dificultades en la dirección y conservación en museos durante la Segunda Guerra Mundial.

La figura de Alfred H. Barr nos conduce al nombre de Paul Sachs, quien fuera director asociado del Museo de Arte Fogg de Harvard y creador del primer programa académico para formar a profesionales en el ámbito de la dirección y conservación de museos. Este programa se impartió bajo el nombre *Museum Work and Museum Problems* en el año 1921¹⁸⁶, lo que puede considerarse la primera iniciativa de formación curatorial, donde también se impartían materias de financiera y administración. Como resultado, sus alumnos llegaron a alcanzar los más elevados puestos en los principales museos norteamericanos. Y aunque Alfred Barr no llegase a realizar dicho curso, Sachs le influyó enormemente y, de hecho, fue él quien le recomendó para asumir la dirección del MoMA. La personalidad de Sachs lo llevó a alcanzar un gran prestigio y merecer un notable respeto, tal es así que su escasa estatura hizo que asiduamente colgase las obras también a poca distancia del suelo, algo que continuaron haciendo sus aprendices por considerarlo un criterio a seguir. Esta es la causa de que fuera notable la

¹⁸⁶ EDSEL, R. M., WITTER, B., *The monuments men*. New York: Center Street, 2009, pg. 31

diferencia de alturas en el montaje de exposiciones en Norteamérica con respecto a como acostumbraban a montarse en Europa¹⁸⁷.

Como hemos visto anteriormente, a Alfred Barr le tocó vivir tiempos convulsos y claves en la historia. Además de su testimonio durante la toma nazi en Alemania y el desastre en el sistema cultural que aquello supuso, vivió la situación provocada tras los bombardeos de Pearl Harbour, acontecidos en 7 de diciembre de 1941. En medio de este contexto belicista, Sachs se vio en la necesidad, a petición de George Stout¹⁸⁸ de ilustrar con diapositivas a sus discípulos sobre el desastre que Europa estaba sufriendo a causa de la invasión nazi, atendiendo especialmente al complejo y deplorable estado de los museos europeos:

«La Galería Nacional de Londres desierta, con sus grandes obras enterradas en Manod; la Galería Tate cubierta de cristales rotos, la nave de la Catedral de Canterbury llena de tierra para absorber el impacto de las explosiones. Las diapositivas del Rijkmuseum [...] mostraban las pinturas de los grandes maestros neerlandeses amontonadas como sillas plegables contra las paredes vacías [...] *La ronda nocturna* estaba enrollada como una alfombra y precintado en una caja inquietantemente parecida a un ataúd [...] La Gran Galería del Louvre [...] no albergaba más que marcos vacíos»¹⁸⁹

Siendo éstos sólo algunos ejemplos de la devastación. En su libro *The monuments men*, Edsel y Bret, sus autores, narran cómo se realizaron robos de obras en Polonia, la devastación del centro de Rotterdam, y cómo el *David* de Miguel Ángel fue encerrado en un armazón de ladrillo por funcionarios italianos en el interior de un museo de Florencia. E incluso se habló de que el museo estatal ruso del Hermitage consiguió evacuar 1,2 millones de obras, y de que se rumoreaba que los conservadores se encerraron en los sótanos con el resto de obras y, que para salvar su vida, tuvieron que alimentarse de pegamento de origen animal y de velas¹⁹⁰.

Bajo el miedo de seguir sufriendo ataques e incluso una invasión, el MoMA trasladaba cada noche las obras desde las salas a una zona donde se consideraban

¹⁸⁷ Ibidem

¹⁸⁸ Director del Departamento de Conservación e Investigación Técnica del Fogg Art Museum.

¹⁸⁹ EDSEL, op. cit., pg. 33

¹⁹⁰ Ibidem

protegidas, volviendo a ser colgadas en sus respectivos lugares cada mañana¹⁹¹. Y no fue el único espacio artístico que tomó medidas, por ejemplo, el Museo de Bellas Artes de Boston cerró sus espacios dedicados a Japón:

«por miedo de los asaltos de multitudes enfurecidas»¹⁹²

También el Museo Metropolitano de Arte en Nueva York cerraba sus puertas al llegar la tarde por temor de que, en caso de apagón, los visitantes tropezasen o robasen objetos¹⁹³. El ambiente para la cultura en Norteamérica no pasaba por su mejor momento, pero dentro del contexto bélico, Paul Sachs realizó un manifiesto que refleja el valor de la cultura cuando todo un país queda ensombrecido bajo un manto de vulnerabilidad:

«Si en tiempos de paz, nuestros museos y galerías de arte son importantes para la comunidad, en tiempos de guerra resultan doblemente valiosos. Porque, cuando lo mezquino y lo trivial se desvanecen y nos encontramos cara a cara con los valores finales y perdurables, nosotros... debemos recurrir a todos nuestros recursos intelectuales y espirituales para defendernos. Debemos guardar celosamente todo lo que hemos heredado del pasado, todo cuanto seamos capaces de crear en un presente difícil, y todo lo que estemos decididos a preservar en un futuro inmediato.

El arte es la expresión imperecedera y dinámica de estos objetivos. Es, y siempre ha sido, la prueba visible de la actividad de las mentes libres... Por lo tanto, resolvemos:

- 1) Que los museos de Estados Unidos estén dispuestos a hacer todo lo posible por servir a los habitantes de este país mientras dure el presente conflicto.
- 2) Que continuarán manteniendo abiertas sus puertas a todos los que busquen nutrimento espiritual.
- 3) Que, con la ayuda financiera de sus comunidades, ampliarán el alcance y la variedad de su trabajo.
- 4) Que serán fuentes de inspiración capaces de iluminar el pasado y vivificar el presente; que fortificarán el espíritu del que depende la victoria.»¹⁹⁴

¹⁹¹ Ibidem, pg. 31

¹⁹² Ibidem

¹⁹³ Ibidem

¹⁹⁴ Ibidem, pgs. 33-34

No cabe duda de que la voluntad de Sachs de poner en valor la necesidad de la nutrición espiritual que aporta el arte, el consuelo y la fuerza a esa comunidad, nos enseña que estas razones son la máxima expresión de la razón de ser de dicho arte. Que los artistas sigan creando a contracorriente y que los directores de los museos considerasen que merecía la pena correr el riesgo manteniendo su apertura es, definitivamente, la prueba inapelable de la necesidad de la creación y la contemplación artística que lleva inherente el individuo. A pesar de este enaltecimiento, lo cierto es que los museos de la costa Este, en su mayoría, se preparaban para la guerra y, por ejemplo, el Metropolitan cerró las galerías menos relevantes y reemplazó su equipo curatorial por bomberos¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Ibidem, pg. 34

2.7. André Malraux y el diálogo de los resurgimientos (1901-1976)

Otra de las personalidades que han contribuido a redefinir y reinventar el concepto de museo es André Malraux (París 1901 – Créteil 1976) a través de su ingenioso *Museo Imaginario*. La idea de este museo se basa sobre el



Fig. 13. Retrato de André Malraux.

convencimiento de que la obra maestra:

«no mantiene un monólogo soberano, sino que impone el intermitente e invencible diálogo de los resurgimientos.»¹⁹⁶

Por lo que es, en definitiva:

«una asamblea de obras de arte.»¹⁹⁷

Este museo, como afirma Diana Wechsler, nace debido al encuentro entre las búsquedas del arte moderno, los quiebres de la posguerra y las modificaciones técnicas¹⁹⁸. Su ensayo comienza a escribirlo en 1935, por lo tanto, como sucede cuando se menciona a Alfred Barr, la guerra tiene una gran

impronta en los pensamientos del Malraux. Participó activamente en la Guerra Civil Española (1936-1939) posicionándose en el bando republicano¹⁹⁹ y después en la Segunda Guerra Mundial, donde la destrucción percibe influye claramente en sus escritos²⁰⁰.

Con el manejo de las imágenes reproducidas, Malraux se abre paso a un nuevo pensamiento mucho más libre de condicionantes que hasta el momento habían

¹⁹⁶ MALRAUX, A., WECHSLER, D.B. y CONDOR, M., *El museo imaginario*. 1a. edición. Madrid: Cátedra, 2017, pg. 196

¹⁹⁷ Ibidem, pg. 199

¹⁹⁸ Ibidem, pg. 8

¹⁹⁹ Ibidem, pg. 9

²⁰⁰ Ibidem

servido de clasificaciones para las artes, como la categorización de artes menores o mayores²⁰¹. Uno de los principales problemas que Malraux veía al museo era precisamente el modo en que la musealización de los objetos los desligaba de su función. Pero también era consciente de la complejidad que suponía trabajar con el arte de su tiempo, expresando que para distinguir el exterior de un acuario es mejor no ser pez²⁰². La ventaja con la que los historiadores del arte cuentan es siempre la de poder mirar atrás, o más bien, desde fuera de la pecera, sin embargo, él pudo navegar sin derivas en todo un mar de ideas tan originales como éstas:

«Maillol no hubiera esculpido ni los *Reyes* de Chartres ni la *Piedad Rondanini*, Mallarmé no es Shakespeare. Pero en el valle de los muertos en el que el siglo XIX reunía a Shakespeare con Beethoven y a Miguel Ángel con Rembrandt, los reunía a todos con los sabios, los héroes y los santos. Eran los testigos de una facultad divina del hombre [...]»²⁰³

El pensamiento despierto de Malraux le hace establecer estas ingeniosas relaciones, en las que autores de diferentes épocas y enfocados a la realización de diferentes disciplinas artísticas se ven reunidos bajo una misma idea. Los observa desde un planteamiento de libre asociación, con una perspectiva o noción de la historia del arte muy amplia, donde, como se sabe en Malraux, las clasificaciones en el Museo Imaginario por orden cronológico de las obras y corrientes no tienen cabida, o al menos esa era la intención.

La comparación que realizó entre la forma de trabajar de los artistas y la manera en que evoluciona el concepto de museo se observa claramente cuando menciona que Manet pasó de realizar sus primeros lienzos románticos a realizar la *Olimpia*, el *Retrato de Clemenceau* o el *Bar del Folies-Bergère* del mismo modo que la pintura pasó del museo al arte moderno²⁰⁴. No se centra sólo en obras concretas, sino en el proceso de los creadores que menciona: el Museo Imaginario no podrá ser nunca un mausoleo, las obras no mueren porque no son obras, sino las ideas e historias que éstas contienen, así como la de sus creadores y sus contextos. Y la

²⁰¹ Ibidem, pg. 13

²⁰² Ibidem, pg. 29

²⁰³ Ibidem, pg. 48

²⁰⁴ Ibidem, pg. 53

brillantez de estas ideas sale a la luz cuando menciona el trabajo de Francisco de Goya:

«Lo que es moderno en él es la libertad de su arte. Y aunque su paleta no pertenece a Italia, no siempre desentona en el museo: es posible imaginar un diálogo entre la sombra trágica del *Tres de mayo* y la sombra de Rembrandt, pero no con la que, a partir de Manet, no será ya más que un color. No hay tanta distancia entre las *Majas al Balcón* y las *Mujeres en la ventana* de Murillo; pero ¿y entre estas majas (muy inocentes aún) y *El balcón* de Manet? Se puede componer con la obra de Goya, como con la de Victor Hugo, una antología moderna; pero ¿cómo no oír en él la voz subterránea?»²⁰⁵

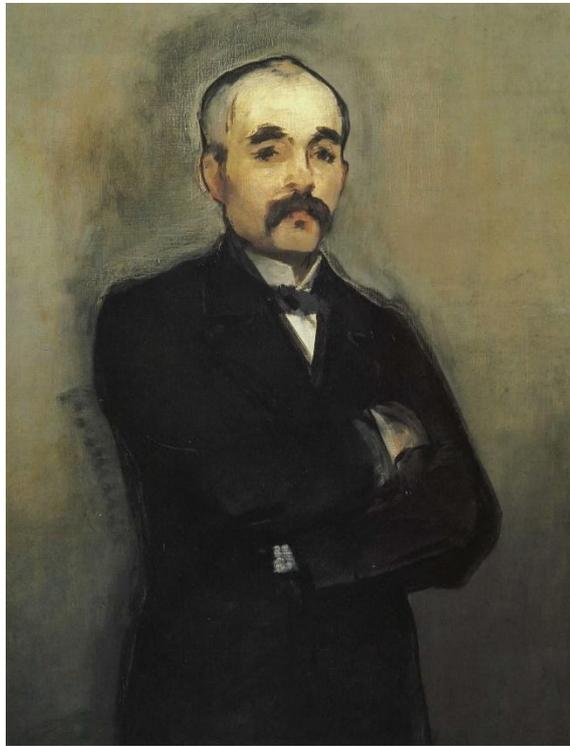


Fig. 14. *Retrato de Clemenceau* (1879-1880). Edouard Manet. París, Museo d'Orsay.

El trazo intelectual de Malraux hace un recorrido tan inesperado como lleno de sentido común y de relaciones lógicas. En su propuesta no residía una intención narrativa, ya que consideraba que la primera característica del arte moderno era no narrar²⁰⁶, y se centraba más en lo que podían significar las obras según la intencionalidad de los artistas:

«Para que Manet pueda pintar el *Retrato de Clemenceau* es preciso que haya resuelto atreverse a serlo todo él y Clemenceau casi nada. Hoy sabemos lo que Clemenceau opinó de este retrato: “Me falta un ojo, y tengo la nariz torcida”. Una humorada, pues fue él quien consiguió que Olympia entrara en el Louvre.»²⁰⁷

²⁰⁵ Ibidem, pg. 54

²⁰⁶ Ibidem

²⁰⁷ Ibidem, pg. 56

El pensamiento de Malraux demuestra tal alcance que realiza comparativas realmente extraordinarias, por ejemplo, cuando menciona los avances de la pintura al óleo de Francia y España, países Bajos e Italia durante el siglo XVII al conseguir plasmar el movimiento, la luz, las materias, el descubrimiento del escorzo, el claroscuro o la representación de texturas como el terciopelo, etc., y los relaciona con los avances de su tiempo en el ámbito cinematográfico, asegurando que «estos descubrimientos pasaron a ser enseguida patrimonio común, lo mismo que han pasado a serlo [...] el *travelling* y el montaje rápido»²⁰⁸, asimismo, apunta que no hay que olvidar que Rodin estudió con gran entusiasmo tanto las esculturas góticas, como los relieves de Angkor o las danzas camboyanas²⁰⁹.

«De ahí el descubrimiento, recordado por Baudelaire a propósito de Corot, de que “una obra hecha no está necesariamente acabada; una obra acabada, no está necesariamente hecha»²¹⁰

Malraux recalca la autoconsciencia que los artistas demostraron al conservar algunos bocetos, esos trabajos que a priori no contienen una identidad completa, sino que se les consideraba parte de un mero proceso. Pone como ejemplo los bocetos que Rubens decidió conservar o los *Jardines* de Velázquez:

«no nos parecen representaciones inacabadas, sino expresiones pictóricas completas.»²¹¹

También demuestra una extensa clarividencia al mencionar que la Europa romántica no es tanto del siglo XIV sino más bien la del XV, puesto que no es la:

«del Cristo de Chartres y de las Majestades, sino la de los diablos cornudos, la de una Alemania contemplada como legendaria a través de los grabados de Durero, que simbolizaron la Edad Media como los de Goya simbolizaron España»²¹².

Por otro lado, la fotografía tendrá un valor fundamental, por supuesto, en la conformación del Museo Imaginario, ya que esa imaginación se verá

²⁰⁸ Ibidem, pg. 64

²⁰⁹ Ibidem, pg. 131

²¹⁰ Ibidem, pg. 65

²¹¹ Ibidem, pg. 68

²¹² Ibidem, pg. 130

materializada, aunque de manera parcial, a través de las reproducciones fotográficas de las obras que Malraux relaciona. Esto entra en confrontación con la idea de la pérdida del aura que auguraba Benjamin, debido a la reproductibilidad técnica. Malraux argumentaba que la fotografía, a menudo, reemplazaba la obra maestra tradicional por la obra significativa²¹³. Asociando la idea de fragmento propio del mosaico, a la idea de fragmento que lleva intrínseca la propia fotografía: al encuadrar al objeto que se desea reproducir, lo extraemos de su contexto y de su significado en él. En el Museo Imaginario, la obra se convierte en su reproducción y «libera a la obra de su carácter artístico»²¹⁴, con otra ventaja añadida: que estas reproducciones o láminas no pueden agotar la obra a la que representan²¹⁵. Pero este Museo tiene una importante limitación, la de la propia fotografía en reproducir la profundidad, excluyendo de su catálogo de obras observables la disciplina de la arquitectura.

«La imposibilidad de resolver un problema de esta naturaleza es lo que ha impedido al Museo Imaginario -hasta el momento- incorporar la arquitectura. En la lámina, el exterior de los monumentos se hace muy pequeño: la reproducción les impone una escala que no resistirían ni las estatuas ni los grandes cuadros si se les impusiera»²¹⁶

La idea de la metamorfosis en sus escritos es crucial, ya que versa sobre el cambio de percepción que una misma pieza artística puede provocar, dependiendo del tiempo en el que se contemple y su aspecto a lo largo del tiempo. Además, para Malraux, el propio *Museo Imaginario* nace como consecuencia de una metamorfosis tan profunda como la que provocó el nacimiento de las colecciones italianas:

«al igual que los dioses antiguos en el Renacimiento, a los dioses que resucitan ante nosotros se les amputa su divinidad.»²¹⁷

Por lo tanto:

²¹³ Ibidem, pg. 92

²¹⁴ Ibidem, pg. 135

²¹⁵ Ibidem, pg. 135

²¹⁶ Ibidem, pg. 135

²¹⁷ Ibidem, pg. 152

«si las estatuas pudiesen recuperar su esencia original, los museos pedirían la oración más inmensa que la tierra haya conocido.»²¹⁸

Pero esa misma noción de amputación provoca en nosotros la admiración, no sólo en un sentido semántico sino también estético, como por ejemplo la escultura de la *Venus de Milo*, cuya ausencia de brazos le caracteriza y sobre la que el propio Malraux mencionó que semejante mutilación podría haber sido la obra de un anticuario con talento, ya que:

«las mutilaciones también tienen su estilo.»²¹⁹

Expone en este sentido también el hecho de que preferimos las estatuas de Lagash sin cabeza, las fieras sirias aisladas o los budas jemer desprovistos de sus piernas:

«el azar rompe y el tiempo metamorfosea, pero somos nosotros quienes elegimos.»²²⁰

El museo real, como él lo denomina, no sólo cuenta con las limitaciones y contradicciones que se le conocen y reconocen, sino que además, la cronología en la que aparecen divididas las obras de exposición parecen querer agarrarse, infructíferamente, a una temporalidad forzada que nunca llegará a ser, ni siquiera, cercana al contexto donde fueron creadas:

«El Museo Imaginario proporciona a todas las obras de arte que elije, si no la eternidad que les exigían los escultores de Súmer o Babilonia ni la inmortalidad que les exigían Fidias y Miguel Ángel, sí al menos una enigmática liberación del tiempo [...] Y si fomenta un Louvre invadido y no abandonado, es porque el museo real representa la presencia en la vida de lo que debería pertenecer a la muerte.»²²¹

La gran cualidad del Museo Imaginario no era de hecho el servir como contenedor de obras, sino que, para Malraux, el *Museo Imaginario* albergaba un vasto tesoro donde percibimos el estilo como el símbolo de la relación del hombre

²¹⁸ Ibidem

²¹⁹ Ibidem, pg. 144

²²⁰ Ibidem

²²¹ Ibidem

con el universo²²², algo que no puede asentarse en unos límites físicos como lo es el museo real, de ahí la necesidad de cuestionarlo:

«El pasado del arte, que para Europa no había sido otra cosa que el pasado de un estilo denominado arte, se nos plantea como un mundo de estilos; la creación artística se convierte en aquello a través de lo cual las formas se convirtieron en estilo. Un poder desconocido o desdeñado hace un siglo se revela como uno de los poderes capitales del artista: su expresión, uno de los rasgos capitales del arte. Pero el deslumbrante ascenso de este poder nos dice en voz baja algunas palabras que no nos será fácil olvidar: el museo era una afirmación, el Museo Imaginario es una interrogación»²²³.

Como conclusión, observamos que, dentro de su imaginación como investigador, aparece un potencial curatorial como lo entenderíamos en términos actuales, donde la relación de ideas no está reñida con la originalidad e incluso la presencialidad de los objetos. No cabe duda de que sus reflexiones sí que contienen su anhelada aspiración de atemporalidad, ya que el Museo Imaginario no tiene la cualidad de poder quedar obsoleto, pudiendo acudir a él independientemente del tiempo y contexto que nos encontremos. Por ello mismo, su propuesta alternativa a la espacialidad del museo físico nos lleva a pensar en el trabajo que unas décadas más tarde llevarán a cabo artistas que trabajarían en torno a la crítica institucional, como en el caso de Daniel Buren.

Salvando las evidentes distancias del discurso que cada uno propone, no debe obviarse que el museo sin paredes de Malraux no sólo ofrece muchas más posibilidades dentro del campo curatorial, sino también en el de la creación. Buren expande su trabajo más allá de los límites tradicionales, como ocurrió con la instalación de su obra en la *Guggenheim International Exhibition* de 1971, donde su bandera de enormes dimensiones colgaba desde el techo, anulando así la visión de las obras que se encontraban dispuestas sobre las paredes. La pieza molestó por esta cuestión a algunos de los artistas participantes de la muestra, como Dan Flavin, sin embargo, Buren conseguía de este modo poner en evidencia los límites espaciales, de visibilización y de percepción de las obras que tenía el

²²² Ibidem, pg. 139

²²³ Ibidem

museo. Mientras que, en el Museo Imaginario, la ausencia de las obras físicas abría todo un mundo perceptivo y de ideas, en esta muestra en el Guggenheim, Buren nos enseñó que la presencia de obra puede ser, cuanto menos, obstaculizadora.



Fig. 14. Pintura- Escultura, trabajo in situ, en la "*Exposición Internacional Guggenheim 1971*", Daniel Buren. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. Detalle. / ADAGP, París.

2.8. Tipologías curatoriales en el contexto global.

En este apartado se observarán algunos sucesos emblemáticos que han ayudado a configurar la compleja y poliédrica historia del comisariado de exposiciones de arte contemporáneo. Las discutidas decisiones de algunos de los profesionales en su manera de abordar los proyectos expositivos serán, principalmente, las que han hecho historia.

2.8.1. La Documenta de Kassel y el cambio de héroes.

Uno de los eventos que funcionarán como detonantes de la acción curatorial, y que más hablarán de su evolución en la historia, será la Documenta de Kassel. Desde la realización de su primera edición, en el año 1955, se ha erigido como uno de los focos más importantes del arte contemporáneo en todo el contexto internacional, y se entiende como el evento que comenzaría a definir la nueva percepción del comisario contemporáneo por excelencia. El historiador del arte Walter Grasskamp, en su artículo *For example, Documenta, or, how is art history produced?* resume de manera breve y clara cómo se fueron modificando las ideas y las parcelas de acción de los comisarios desde su nacimiento hasta la emblemática Documenta V, y lo hace realizando un breve aunque lúcido recorrido y análisis sobre el tratamiento que se le otorgaba a los artistas durante las primeras cuatro ediciones, algo que quedó reflejado en los respectivos catálogos:

«En un principio, Documenta estaba ansiosa por promover al artista como héroe, y esto era tanto más posible y necesario cuantos más artistas modernos habían sido víctimas de la discriminación nacionalsocialista. En el catálogo de la primera documenta, la heroización de los artistas encontró una expresión peculiar y prominente en la sección de dieciséis páginas de láminas, lacónicamente listadas en el índice como "Fotografías de Artistas". Las láminas de esta sección representan, entre otros, a Picasso, Braque, Léger, los Futuristas y Max Beckmann, ya sea trabajando en su taller o posando para la cámara [...] Un

aura de solemnidad y gravedad es el denominador común de estos retratos de héroes»²²⁴

El concepto *héroe* es utilizado por el autor para mencionar el protagonismo indiscutible del que gozaban los artistas en el evento en aquel momento. Prueba de ello es el modo en que Grasskamp explica cómo éstos quedan destacadamente reflejados en el catálogo de la muestra, incluso los nombres de todos ellos eran sobradamente conocidos. Menos conocido será el nombre del director artístico –o *Künstlerische Leitung*– de aquella primera Documenta de Kassel, Arnold Bode –quien estaría a cargo de Documenta hasta la llegada de Harald Szeemann–. Estas circunstancias ratifican la teoría de Grasskamp de la posición heroica de los creadores por encima de cualquier otra figura, mientras que, en la actualidad, el nombre de quien ejerciera la organización/comisariado del evento sería, como mínimo, igual de relevante que el de los artistas. El trabajo que realizó Bode hubiera sido merecedor del reconocimiento *heroico* que en aquel momento se le atribuía al artista, ya que su planteamiento curatorial se barajaba desde una perspectiva plenamente contemporánea: Arnold Bode, realiza algo totalmente novedoso, necesario y preciso para el marco en el que se desarrollaba el evento. Fue un pintor, diseñador, arquitecto y profesor cuyo propósito era poder llegar a realizar en su país, Alemania, una gran exposición de arte moderno²²⁵, el cual había sido totalmente desprestigiado por el nacionalsocialismo, pero a Bode le fue prohibido ejercer su profesión desde el año 1933. Por lo tanto, este proyecto suponía la oportunidad de desarrollar su deseo, convirtiendo la primera edición de Documenta en la primera exposición de arte moderno desde que en 1937 se

²²⁴ GRASSKAMP, W., For example, Documenta, or, how is art history produced? En

GREENBERG, R., FERGUSON, B.W. y NAIRNE, S., *Thinking about exhibitions*. Londres: Routledge, (1999,2000), pg. 76. ISBN 0415115892. Traducción propia. El texto original dice así: «Originally *documenta* was eager to promote the artist as hero, and this was all the more possible and necessary as modern artists had been among the victims of National Socialist discrimination. In the catalogue of the first *documenta*, the heroization of the artists found a peculiar and prominent expresión in the sixteen-page section of plates, laconically listed in the table of contents as ‘Photographs of Artists’. The plates of this section represent, among others, Picasso, Braque, Léger, The Futurists, and Max Beckmann, either at work in their *atelier* or otherwise posing for the camera [...] An aura of solemnity and gravity is the common denominator of these portraits of heroes»

²²⁵ Documenta, ©2019 [Consulta: 8 de septiembre 2019]. Disponible en: <https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta#>

realizase la muestra *Arte Degenerado* en Múnich²²⁶ -por supuesto, los discursos entre ambas muestras no podían ser más opuestas-. Su objetivo con este proyecto fue el de “revelar las raíces del arte contemporáneo en todas las áreas”²²⁷:

«Bode quería desarrollar una genealogía del arte contemporáneo, generada a partir de un estado de ánimo que podría describirse como una mezcla de trauma de la posguerra y la voluntad de modernizarse. Con ese espíritu, en el vestíbulo de la exposición se presentaron una serie de fotografías que exponían ejemplos de arte cristiano temprano y no europeo como precursores del arte moderno europeo, y se confrontaron con retratos fotográficos de "maestros" de la vanguardia y una exposición de fotografías arquitectónicas de 1905 a 1955 en el tercer nivel de la rotonda del Fridericianum.»²²⁸

La voluntad de trascender en el discurso que proponía Bode, junto con la consideración de la muestra como medio reivindicativo de un arte oprimido y con la circunstancia de ser una exposición realizada tras el trauma del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial, convierten la organización de Bode en un comisariado con todas las características propias de esta profesión en la actualidad. Como mencionó el crítico de arte y comisario José Lebrero Stäls:

«Las tres primeras ediciones se deben a sus buenas dotes de organizador, a su pasión por la comunión fértil de artes plásticas y arquitectura y a su convencimiento de que Alemania debía retomar la posición perdida trágicamente en el conjunto artístico europeo. Alemania Federal padecía cierto déficit cultural como consecuencia posterior a una guerra perdida. El delirio de cuatro visionarios-sicópatas consiguió desmoronar en los años treinta el mapa geográfico de la vanguardia europea.»²²⁹

Lebrero Stäls también apunta que, en aquel verano del año 1955, sorprende que el número de visitantes que acuden a Kassel asciende a 130.000, lo que, según él, es una demostración del anhelo de arte que sentía el país²³⁰:

²²⁶ Ibidem

²²⁷ Ibidem

²²⁸ Ibidem

²²⁹ LEBRERO STÄLS, J., Documenta de Kassel. La Historia. *Lápiz Revista Internacional de Arte* (43):22, 1987

²³⁰ Ibidem

«Las cifras aumentarían en el futuro, lo que influiría determinadamente sobre la postura de apoyo financiero por parte de la administración pública»²³¹

Pero aún no era el momento de la heroicidad del comisariado, aunque el del artista se encontraba en un momento de descenso, como Grasskamp narra a continuación:

«El catálogo de la documenta II (1959) no incluye ninguna fotografía de los artistas, pero los retratos de los artistas están esparcidos a lo largo del propio catálogo de tal manera que apenas tienen un efecto pomposo [...]. El catálogo de la documenta III (1964) no incluye ninguna fotografía de artistas. Es como si se estuviera corrigiendo un error embarazoso, y las obras por sí solas representan los nombres. Lo mismo ocurre con el catálogo de la documenta 4 (1968).»²³²

Según estas palabras de Grasskamp, esta apreciación de *héroes* fue cambiando paulatinamente. Queda manifiesta la resignificación que se le va otorgando a la posición de los creadores, primero como esos grandes protagonistas cuya presencia en los catálogos es una prioridad, aunque ésta se va apaciguando con el tiempo. Que ya en la tercera edición de Documenta no apareciera ningún retrato de los artistas resulta, cuanto menos, significativo. El catálogo, por tanto, se convierte en un testimonio no solamente de las ideas y obras presentes en las ediciones, sino también en testigo de esa heroización que desciende en caída libre. Será la llegada de Harald Szeemann a la escena de V Documenta la que cambie por completo la noción del papel del comisario, la que haga cuestionar y subvertir los roles de los agentes del arte y la que abra algunos debates que sigues estando de plena actualidad:

«Documenta 5 (1972) resolvió el rompecabezas de las fotografías perdidas de los artistas. En lugar de venerar a los creadores, detrás de los cuales se habían retratado los organizadores de la documenta de la primera y segunda hora, se anunció el triunfo de los nuevos héroes, los mediadores. Szeemann estaba preparado para ello, y su primera hazaña, la exposición *When Attitudes*

²³¹ Ibidem

²³² GRASSKAMP, op. cit., pg. 76. Traducción propia. El texto original dice así: «The catalogue of *documenta II* (1959) does not include any photographs of artists, but the portraits of the artists are littered throughout the catalogue itself such that they scarcely have a les pompous effect [...] The catalogue of *documenta III* (1964) does not include any photographs of artists. It is as if an embarrassing *faux pas* was being set right, and the works alone stand for the names. The same applies for the catalogue of *documenta 4* (1968)»

become Form (1969), ya había demostrado que no sólo los artistas sino también los mediadores artísticos pueden convertirse en estrellas del mundo del arte si presentan a los artistas adecuados en el momento adecuado y en el contexto adecuado.»²³³

Justo en estas últimas cualidades reside la clave de la razón de ser del comisariado: la selección de los artistas, del momento de presentarlos y del contexto donde hacerlo. W. Grasskamp continúa su argumentación sobre el nuevo estrellato que experimentaban los organizadores:

«Si dirigir la *documenta* se convirtió en una oportunidad única con resultados inciertos, hubo que convertirla en un papel heroico, por lo que se produjo un dramático cambio de héroe en Kassel, preludio decisivo de la revalorización internacional del curador.»²³⁴

Que en definitivas cuentas es, lo que Grasskamp ha denominado como *cambiando a los héroes*. El mediador, el comisario, se apropia, o al menos acapara, parte importante de un protagonismo que previamente solamente había sido dominio de los artistas. La *Documenta V* fue titulada por el recién nombrado comisario único, Harald Szeemann, *Questioning Reality – Pictorial Worlds Today*, y supuso un total cambio en la concepción de la muestra. Con la inestimable ayuda de su equipo de trabajo –Jean-Christophe Ammann y Bode, asistidos por Brock, Johannes Cladders, Ingolf Bauer, Klaus Honnef, Eberhard Roters, Kasper König, entre otros–, se forjó una novedosa idea:

«diseñaron un archipiélago de mundos pictóricos diversos que atraían a los espectadores a través de la yuxtaposición de lo "alto" y lo "bajo" para que decidieran por sí mismos lo que es arte y lo que no lo es.»²³⁵

²³³ Ibidem. Traducción propia: el texto original dice así: “*Documenta 5* (1972) solved the puzzle of the lost photographs of artists. Instead of venerating the producers, behind whom the *documenta* organizers of the first and second hour had retrated, the triumph of the new heroes, the mediators, was heralded. Szeemann was prepared for it, and his first feat, the exhibition *When Attitudes become Form* (1969), had already proved that not only artists but also art mediators can become stars of the art world if they present the right artists at the right time in the right context”.

²³⁴ Ibidem, pg. 75. Traducción propia, el texto original dice así: «If directing *documenta* became a unique chance with unsure results, it had to be made into a heroic role, and thus a dramatic change of hero took place in Kassel, a decisive prelude to the international revaluation of the *curator*»

²³⁵ *Documenta*, ©2019 [Consultado: 8 septiembre 2019]. Disponible en: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5#. Traducción propia, el texto original

Más allá de las conocidas bondades y novedades que trascendieron de esta emblemática edición, en ella se incluyeron también tres proyectos que serían claves en el cuestionamiento del hecho expositivo que, si bien Szeemann cambió por completo su enfoque, varios artistas antes que él, también orientaron desde un punto de vista diferente el hecho de la exhibición de arte. Por ejemplo, Marcel Duchamp y su proyecto *Boîte en Valise* (1935-1940), el museo en una maleta donde el artista albergaba reproducciones en miniatura de algunas de sus obras más trascendentes; *The Mouse Museum* (1965-1977) de Claes Oldenburg, donde se observaban numerosas estanterías con chucherías baratas americanas, así como objetos de pequeño tamaño realizados en el estudio del propio Oldenburg²³⁶. El museo aparece como la cabeza de un enorme ratón cuyo acceso se encuentra en la nariz, una alusión al ratón geométrico que desde la década de los sesenta aparece en su obra²³⁷. También se mostró el *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section d'Art Moderne* (1968) de Marcel Broodthaers.

El lema que coronaba Documenta era *Kunst ist überflüssig* –el arte el superfluo–, y la crítica Bárbara Rose lo definía como el evento que:

«ha reemplazado a la moribunda Bienal de Venecia como el foco de las travesuras artísticas de verano.»²³⁸

Rose también afirmaba que lo más sorprendente de aquel año en Documenta era que no tenía apenas nada que ver con las obras de arte, argumentando que el brillante curador suizo había obviado casi por completo la pintura y la escultura para crear un estudio documental del arte como medio de actividad social:

«Al hacerlo, Szeemann se ha convertido en el mayor artista conceptual del mundo, asimilando las actividades de lo que pretende ser la vanguardia de hoy en día para sus propios fines»²³⁹

dice así: «designed an archipelago of diverse pictorial worlds that appealed to viewers through the juxtaposition of “high” and “low” to decide for themselves what is art and what is not.»

²³⁶ MoMA ©2020 [Consulta: 25 noviembre 2020]. Disponible en <https://www.moma.org/audio/playlist/270/3514>

²³⁷ Documenta, ©2019 [Consultado: 8 septiembre 2019]. Disponible en: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_5#

²³⁸ ROSE, B., Document of an age. *New York Magazine*, Volumen 5, (33): 66-67, 14 agosto 1972. Traducción propia: el texto original dice así: «has replaced the moribund Venice Biennale as the focus of summer art shenanigans»

Esto confirma el ya mencionado cambio de la categoría heroica de artista a comisario, que, según las palabras de Rose, la gravedad del asunto se incrementa, ya que no sólo se trata de una intromisión en la posición más destaca del engranaje expositivo, sino que el comisario llega a asociarse al papel de artista. Para más inri, del mayor artista conceptual del mundo. El catálogo se convirtió en el eje discursivo de todo el proyecto, llegándolo Rose incluso a tildar de obra maestra de pedantería teutónica, con un formato similar al de las Páginas Amarillas²⁴⁰. Es evidente que la autora se muestra radicalmente contraria al método de Szeemann y su equipo, reflejo incluso de la falta de aceptación que tuvo esta edición en aquel

momento. La feroz crítica continuará acusando a Szeemann de haber incluido todo tipo de comportamiento anormal, incluyendo megalomanía,



Fig. 15. *Boxkampf für direkte Demokratie* (1972), Joseph Beuys, ©Joseph Beuys/VG Bild Kunst.

²³⁹ Ibidem. Traducción propia. El texto original dice así: «By so doing, Szeemann has become the greatest conceptual artist in the world, assimilating the activities of what purports to be today's Avant-garde to his own ends»

²⁴⁰ Ibidem, pg. 66

narcisismo, necrofilia, sadomasoquismo, etc., y arremete contra las esculturas vivientes conformadas por Gilbert & George, quienes, según Rose, cantan melodías inexpresivas y lucen como muñecos animados de escaparate²⁴¹. En general, tras mencionar y destacar a algunos artistas, sentencia:

«los artistas muestran síntomas de patología severa.»²⁴²

Bajo su crítica no existen héroes posibles en la V Documenta de Kassel. Además de Rose, obviamente muchos más críticos se pronunciaron sobre esta edición de Documenta. Como no podía ser de otra manera, *New York Times* también se hizo eco de la muestra, y bajo la firma de Hilton Kramer, se publica un artículo en el que se evidencia, una vez más, el desacuerdo con el modo de desarrollar el trabajo de Szeemann:

«La atmósfera de la exposición es por lo tanto muy ideológica y, a pesar de las payasadas carnales e incluso una cierta cantidad de arte serio, es bastante siniestra. Se mueve entre dos extremos, uno un modo más bien despiadado de teorizar y el otro un modo de realismo que favorece lo banal, lo vulgar y lo pornográfico, especialmente en sus formas más violentas y sádicas.»²⁴³

Del mismo modo, Michael Gibson también apuntará críticas hacia la muestra desde el *International Herald Tribune*, así como Henry J. Seldis, desde *Los Angeles Times*²⁴⁴. Sin embargo, las discrepancias no procederían solamente de la prensa, sino que se encuentran más posicionamientos críticos con respecto a la gestión de Szeemann entre los propios artistas participantes como en el caso de Robert Smithson, quien solamente participaría en el catálogo, oportunidad que utilizó para reprender la posición del comisario:

²⁴¹ Ibidem

²⁴² Ibidem. Traducción propia. El texto original dice así: «artists demonstrate symptoms of severe pathology».

²⁴³ KRAMER, H., Art: German documenta. *New York Times* [en línea] 1 julio 1972. [Consulta: 15 marzo de 2020]. Disponible en <https://www.nytimes.com/1972/07/01/archives/art-german-documenta-exhibition-is-a-melange-that-assumes-culture.html> . Traducción propia. El texto original dice así: «The atmosphere of the exhibition is thus heavily ideological and, despite the carnival antics and even a certain quantity of serious art, rather sinister. It shuttles between two extremes, one a rather heartless mode of theorizing and the other a mode of realism that favors the banal, the vulgar and the pornographic, especially in its more violent and sadistic forms.»

²⁴⁴ Umbrella Associates ©2020 [Consulta: 15 marzo de 2020]. Disponible en: <http://www.umbrellaeditions.com/issue.php?page=75&issue=7>

«El aislamiento cultural se produce cuando un curador limita temáticamente una exposición de arte en lugar de pedir a los artistas que establezcan sus propios límites. Se espera que encajen en categorías fraudulentas. Algunos artistas creen que tienen este mecanismo bajo control, mientras que en realidad los controla a ellos. Por lo tanto, apoyan una prisión cultural que escapa a su control. Los propios artistas no están restringidos, pero su producción ciertamente sí lo está. Al igual que los asilos y las prisiones, los museos también tienen departamentos y celdas de internamiento, es decir, espacios neutrales que se llaman "galerías". En el espacio de la galería una obra de arte pierde su explosividad y se convierte en un objeto portátil aislado del mundo exterior [...] ¿Será que ciertas exposiciones de arte se han convertido en desguaces metafísicos? [...] Los curadores como guardianes todavía dependen de los escombros de los principios y estructuras metafísicos porque no conocen nada mejor.»²⁴⁵

Aunque se haya mencionado la evolución de la consideración de los artistas y comisarios a través de la muy breve y seleccionada historia de Documenta, lo cierto es que dos años antes de que Szeemann llevase a cabo la emblemática quinta edición, ya cambió el paradigma curatorial, como se observó previamente en las palabras de Grasskamp. El crítico José Lebrero Ståls también se refería a la V Documenta y a la participación de Szeemann se la siguiente manera:

«Se iniciaba así la dinastía de organizadores independientes a los que se encarga el concepto y la realización global. La quinta no ha tenido hasta ahora parangón. Por una parte, significaba un nuevo estilo de planteamiento expositivo que alteraba las tradiciones de los criterios empleados habitualmente, por otra era una bofetada que desató odios e iras.»²⁴⁶

E incluso a este respecto, relativo a la aversión que pudiera haber provocado la muestra, Lebrero Ståls anota que un crítico, cuyo nombre

²⁴⁵ RICHTER, D., Artists and Curators as Authors – Competitors, Collaborators, or Team-workers?. *On Curating* [en línea] 19 junio 2013. [Consulta: 3 marzo 2020]. Disponible en: <https://www.on-curating.org/issue-19-reader/artists-and-curators-as-authors-competitors-collaborators-or-team-workers.html>

²⁴⁶ LEBRERO STÅLS, op. cit., pg. 25

desconocemos, dedicó unas palabras en un artículo nada amigables con el trabajo de Szeemann:

«Esta Documenta 5 es un embuste y una sucia patraña. Sería casi imposible encontrar en el mundo un montón de basura y de idioteces similares.»²⁴⁷

Años después de la celebración de la edición más controvertida de la Documenta de Kassel, Harald Szeemann volvía su mirada hacia atrás expresando:

«la Documenta fue, por esencia, el campo de batalla donde combatieron los dos hermanos, ya fueran el minimal y el pop o la abstracción y el expresionismo. En el momento en el que yo me hacía cargo del comisariado, el enfrentamiento era entre el nuevo realismo y el arte conceptual. Quería iniciar una apertura, tratando de hacer estallar esa interminable bipolaridad y lancé a la palestra lo que denominamos mitologías individuales en las que lo irracional estaba muy presente. Para mí no se trataba de un estilo sino de un aserto. Tampoco se entendió muy bien lo que quise decir, pero qué más da...»²⁴⁸

Volviendo a palabras de Lebrero Stäls, en una entrevista que mantiene con el comisario, Szeemann le reconoce dos momentos que en su vida fueron determinantes: conocer al artista Ingeborg Lücher y el haber renunciado a su cargo como director de la Kunsthalle de Berna en el año 1969, para así evitar:

«acabar siendo un burócrata-administrador»

A lo que Lebrero Stäls añade:

«Las aspiraciones de este difícil interlocutor superaban los límites de la mediación para reivindicar parte de la autoría de la creación. Admirado pero también contestado, casi siempre secretamente, en el ámbito de la escena artística contemporánea, continúa definiendo la identidad del mensaje.»²⁴⁹

Finalmente, la heroicidad reside en el desarrollo de una labor teórica que llega a materializarse a pesar de las dudas e incomprensiones, que trasciende a la historia del arte a pesar de las disputas, que el teórico funciona como mediador de

²⁴⁷ Ibidem

²⁴⁸ LEBRERO STÄLS, J., Entrevista con Harald Szeemann. El mediador es el mensaje. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, (52): 52, Octubre 1988

²⁴⁹ Ibidem, pg. 53

su propio mensaje, y que en el campo de lo expositivo comparte firma de autoría junto a los artistas. Szeemann se erige como un compendio de todos los valores y discordancias que consigo lleva la labor curatorial.



Fig. 16. *Oase no. 7*, Haus-Rucker-Co, Fridericianum, Documenta 5 de Kassel, 1972. Fotografía de Hein Engelskirchen.

2.8.2. Kunsthalle de Berna: Cuando las actitudes se vuelven formas, o cuando el comisariado se vuelve obra de arte.

Previamente a la realización de la V Documenta de Kassel, Harald Szeemann abordó otro trabajo emblemático. El comisario suizo asumió la dirección de la Kunsthalle de Berna en el año 1961, cuando contaba con veintiocho años de edad²⁵⁰. Pero no sería hasta el año 1969 cuando realizara su más célebre proyecto dentro del marco de la Kunsthalle, y que, como menciona la crítica de arte y comisaria Glòria Picazo, desde que Harald Szeemann llevara a cabo la exposición *When Attitudes Become Form* -Wenn Attitüden Form werden- en la Kunsthalle de Berna en 1969:

«la actitud ante el hecho expositivo cambió profundamente.»²⁵¹

En cuanto al modo en que Szeemann configuró la idea del proyecto, el mismo comisario afirmaba que nunca tuvo oportunidad, hasta ese momento, de trabajar con tales presupuestos y con total libertad. Es de gran interés las experiencias que comparte en las conversaciones con Ulrich Obrist a este respecto en su libro *Breve historia del comisariado*, donde narra que tanto él como De Wilde –director de Stedelijk Museum– visitaron el estudio de Reinier Lucassen, quien les sugirió echar un vistazo a las obras de su ayudante:

«El ayudante era Jan Dibbets, que nos saludó desde detrás de dos mesas - una con un neón que salía de la superficie, la otra con hierba, que regaba. Me impresionó tanto aquel gesto que le dije a Edy: “Vale, ya sé lo que voy a hacer: una exposición centrada en conductas y gestos como el que acabo de ver.»²⁵²

A raíz de este episodio, Szeemann empieza a documentar su diario en torno a cómo las obras podrían ser materiales o permanecer inmateriales, un momento que él mismo denomina como de gran intensidad y libertad, en el que podía producir una obra o simplemente imaginarla, aludiendo a palabras similares

²⁵⁰ ARTISHOCK., Museo de Obsesiones. El asombroso archivo de Harald Szeemann, *Artishock Revista de Arte Contemporáneo*, 24 febrero 2018, [consulta: 25 noviembre 2020]. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2018/02/24/harald-szeemann-archivo-getty/>

²⁵¹ PICAZO, G., *IMPASSE 4: exposicions d'art contemporani: importància i repercussió en l'art espanyol = Exposiciones de arte contemporáneo: importancia y repercusión en el arte español* Lleida: Ajuntament de Lleida, 2004, pg. 147

²⁵² OBRIST, H.U. y CHERIX, C., op. cit., pg. 97

que ya mencionó el artista Lawrence Weiner²⁵³. El comisario define la Kunsthalle como un laboratorio donde nació un nuevo modo de hacer exposiciones:

«un estilo basado en el caos estructurado»²⁵⁴

Precisamente este caos causó un revuelo no sólo entre el público y la crítica, sino también cierta confusión entre los propios artistas, como es el caso de Daniel Buren, quien consideraba que los comisarios se estaban convirtiendo en súper-artistas que usaban las obras de arte como si fueran pinceladas sobre un enorme cuadro²⁵⁵. Szeemann afirmó que todo cuando expuso eran obras de arte, a pesar de considerar que tanto los críticos como los públicos no lo aceptarían tan fácilmente como tal. Hasta tal punto llegó el debate y el revuelo, que el Gobierno municipal y el Parlamento decidieron que el comisario podría seguir ejerciendo de director mientras no pusiera vidas en peligro:

«pensaban que mis actividades eran destructivas para la humanidad. Y lo que es todavía peor, el comité expositivo estaba integrado fundamentalmente por artistas locales y decidieron que a partir de entonces serían ellos quienes dictasen los programas. rechazaron la muestra de Edward Kienholz y la individual de Beuys, a la que Beuys ya había dicho que sí. De pronto todo eran guerras y decidí dimitir; hacerme comisario *freelance*.»²⁵⁶

Es llamativo el hecho de que para Szeemann, según esta declaración, fuese peor el hecho de contar con un comité de artistas locales que acaparasen las decisiones alusivas a la programación, que el hecho de que considerasen que sus proyectos podían poner vidas en peligro. Pero lo que es aún más revelador, es el modo en que expresa la necesidad de trabajar de manera independiente como la mejor opción de desarrollar el comisariado con total autonomía. Sus decisiones abrirían nuevos caminos para todo el engranaje expositivo, ya que dentro de la década que se abría, la de los años setenta, los museos más importantes del contexto internacional tomaron consciencia de la importancia de explorar las

²⁵³ Ibidem, pg. 98

²⁵⁴ Ibidem

²⁵⁵ OBRIST y CHERIX, C., op. cit., pg. 101

²⁵⁶ Ibidem, pg. 98

posibilidades en la realización del dispositivo exposición, y de la importancia de crear cambios de paradigmas como el que supuso el proyecto de Szeemann²⁵⁷:

«En consecuencia las cifras de visitantes que acudieron a las exposiciones comenzarían a ser un dato importante para la existencia de las instituciones artísticas.»²⁵⁸

Esta idea contemporánea a la que las instituciones cada vez le han ido otorgando una mayor importancia, como es la medición del número de visitantes a las exposiciones, no tienen seguidores por supuesto en todos los sectores. A este respecto, Cladders afirmó que:

«Las instituciones se han desconectado de los artistas. Se celebran a sí mismas y a sus patrocinadores. Su principal función, transformar una obra en una obra de arte, se ha vuelto obsoleta. La institución confirma su propia identidad como institución, y por tanto la cuestión del número de visitantes desempeña un papel cada vez más importante. ¿De qué va todo esto? La calidad de una obra no puede medirse por la cantidad de gente que visita una institución.»²⁵⁹

Efectivamente la consolidación del comisariado hacía que la frontera entre la libertad de la creación artística y la influencia que el comisario podrá ejercer en ella se tornará difusa²⁶⁰, algo que provocaría, en ocasiones, algunas situaciones de conflicto.

2.8.3. El comisariado de exposiciones de arte contemporáneo: auge y caída de un mito.

Los primeros nombres en el ámbito del comisariado que podemos encontrar en su historia, concretamente durante los años sesenta, procederán de diversos países, con nombres como el ya conocido Harald Szeemann, Germano Celant, Konrad Fischer, Walter Hopps, Pontús Hultén, Seth Siegelaub o Lucy

²⁵⁷ PICAZO, op. cit., pg. 148

²⁵⁸ Ibidem

²⁵⁹ OBRIST y CHERIX, op. cit., pg. 71

²⁶⁰ O'NEILL, op. cit., pg. 13

Lippard, entre otros. Pontus Hultén, en las conversaciones que mantuvo con el también comisario Hans Ulrich Obrist y que fueron publicadas dentro de su *Breve historia del comisariado*, afirmaba que los años de la década de los sesenta fueron maravillosos, alegando, entre otras cuestiones, el hecho de que nadie mencionase jamás la palabra *presupuesto*²⁶¹, algo que inevitablemente abriría, de nuevo, una discusión de otra naturaleza de la que en este espacio atañe. Con respecto a esta circunstancia, de nuevo mencionamos a Paul O'Neill, quien define perfectamente la situación del comisariado en el final de la década de su emergencia:

«El final de los años 60 estuvo caracterizado frente los años previos por la aparición de una serie de organizadores de exposiciones de arte contemporáneo que trabajaban de forma independiente a los museos. En aquellos años hubo un alejamiento generalizado de la noción, hasta entonces predominante, del conservador profesional de museos, dirigiéndose ahora hacia una práctica más independiente como una parte más del cambio en cómo la producción y la mediación del arte eran entendidas. Los términos *ausstellungsmacher* (en alemán) y *faiseur d'exposition* (en francés) aparecieron pronto para representar a la figura de un intelectual operando contra el museo, alguien que organizaba grandes exposiciones de arte contemporáneo con carácter independiente, y que había estado trabajando en el mundo del arte durante un tiempo considerable, normalmente sin un puesto fijo en la institución, y que era capaz de influenciar a la opinión pública con sus exposiciones»²⁶²

La autoconsciencia que fueron adquiriendo estos profesionales en cuanto al importante impacto que su trabajo suponía sobre el ambiente artístico, también dio pie a que desarrollasen un modo de trabajar basado en una sólida confianza en su propio criterio. Las palabras del comisario Johannes Cladders son un claro ejemplo de ello:

«Desde el principio, siempre me centré en el presente, en el presente inmediato, que me parecía crucial para el desarrollo del arte. Esto significa que jamás he hecho la menor concesión al gusto del público ni he dado cabida al arte

²⁶¹ OBRIST y CHERIX, op. cit., pg. 50

²⁶² O'NEILL, op. cit.

adocenado en ninguna de las exposiciones que he organizado. Al fin y al cabo, con el debido respeto al trabajo de los artistas, ¡el arte tiene que avanzar!»²⁶³

Son muy reveladoras estas palabras en cuanto al criterio curatorial que adopta en concreto Cladders, y que obviamente abre uno de los puntos de debate más acalorados que se puedan tener dentro de la profesión. Es interesante en tanto que no sólo menciona al artista, sino también al público, asegurando que nunca ha ofrecido concesiones a sus gustos, una actitud que ratifica la autoconciencia de legitimación que asume el propio comisario. Efectivamente estos comisarios eran en su mayoría directores de museo que manifestaban un compromiso con el arte contemporáneo²⁶⁴. Sin embargo, el contrapunto a las declaraciones anteriores las realiza Cladders al asegurar que siempre pensó que, aunque el artista es quien crea la obra, es la sociedad la que la convierte en una obra de arte, en un sentido que ya apuntaba Marcel Duchamp²⁶⁵.

Finalmente, será esa auto confianza y el desarrollo de proyectos arriesgados que, aunque en ocasiones criticados, marcaron un antes y un después en la historia de las exposiciones y del arte contemporáneo, lo que harán que los comisarios inicien una andadura autónoma, sin necesidad de contar con el resguardo institucional: nace el comisariado independiente, y con ello, una alianza con los artistas:

«Artistas y comisarios estaban a sabiendas involucrados en un proceso paralelo de creación y organización que se engranaba hacía un montaje futuro, siendo la exposición temporal el resultado de ese trabajo y el arte, en lugar de ser seleccionado entre un catálogo de obras preexistentes, prefijadas y autónomas creado o adaptado de forma específica para las exposiciones.»²⁶⁶

La desmitificación del rol curatorial comenzaba a hacerse palpable ya durante los años setenta, tras una época donde podría decirse que el poder legitimador *cuasi* absoluto se encontraba en manos del comisario. Pero llegados a este punto, podría cuestionarse: ¿qué es un comisario freelance o independiente?

²⁶³ OBRIST y CHERIX, op. cit., pg. 63

²⁶⁴ Ibidem. pg. 66

²⁶⁵ Ibidem

²⁶⁶ O'NEILL, op. cit., pg. 17

Paul O'Neill cita unas reveladoras palabras de Seth Siegelaub que nos aportan pistas sobre el pensamiento del momento:

«Todas las diferentes categorías del mundo del arte estaban rompiéndose en aquel momento: la idea de marchante, comisario, artista-curador, crítico-escritor, pintor-escultor... todas esas categorías se convirtieron en algo menos borroso, menos claro.»²⁶⁷

Será el propio Siegelaub quien emplee el término *desmitificación*²⁶⁸ en relación a este descenso de *heroicidad* del curador. La desmitificación la describe como:

«un proceso en el cual [comisarios y artistas] tratábamos de entender y ser conscientes de nuestras acciones; para dejar claro lo que nosotros hacíamos y lo que otros estaban haciendo, había que lidiar con [comisariar] conscientemente como una parte del proceso de exposición del arte, para lo bueno y para lo malo.»²⁶⁹

Se habla pues de que este nuevo comienzo de la desmitificación es paralelo a la aparición del comisariado independiente, y éste, a su vez, no es ajeno al contexto de la creación artística en el que aparece. En la publicación *THE CRITICS, THE ARTISTS, THE CURATORS*, la comisaria Kitty Scott apunta, primeramente, una descripción de lo que supone ser un comisario independiente, definiéndolo como un trabajador que no tiene un puesto permanente dentro de una institución, algo que le otorga riesgo y creatividad para abordar nuevas vías de investigación. También aclara que la aparición del comisario independiente tiene una genealogía compleja que se contextualizaría en torno a los años sesenta:

«Él (sobre todo él) o ella era un organizador de exposiciones, editor y empresario. Esta práctica, en el momento de su aparición, estaba estrechamente ligada al resurgimiento de las prácticas de vanguardia, incluida la crítica del objeto de arte, el lugar del artista y el papel de encuadramiento de la institución. Dentro de esta formación, una transformación del papel del curador se hizo cada vez más urgente; el papel tradicional de guardián del museo fue puesto en tela de

²⁶⁷ Ibidem, pg. 18

²⁶⁸ Ibidem

²⁶⁹ Ibidem, pg. 19

juicio; los valores conservadores del conocimiento y los juicios de calidad con respecto a las obras maestras fueron dejados de lado a favor de lo que Harald Szeemann llamó "intenciones intensas".»²⁷⁰

Scott también hace una importante observación, y es la relación entre la aparición del arte conceptual con la del comisariado independiente, mencionando al conocido comisario Seth Siegelaub como uno de los pioneros en este tipo de actividad curatorial a partir de ese período y cuyo trabajo mucho tiene que ver con el arte conceptual. De hecho, O'Neill apunta que muchos de los artistas que trabajaron con él, como Robert Barry, Joseph Kosuth, Douglas Huebler o Lawrence Weiner, no estaban intencionalmente enfocadas en un objeto bueno el objeto artístico, ya que:

«su presentación no daba lugar a resultados físicos ni materiales.»²⁷¹

No es de extrañar esta asociación entre el desarrollo del arte conceptual y el desarrollo del comisariado independiente, teniendo en cuenta que en ambos ámbitos la relación de ideas se establece por encima de esa materialidad propia de la obra de arte. Del mismo modo, los artistas conceptuales precisaron de profesionales curadores que estuvieran en sintonía con su forma de trabajar. A este respecto, el propio O'Neill también menciona unas relevantes palabras del artista Lawrence Weiner en torno a cómo en ese momento, los artistas concebían a los comisarios:

«[Los comisarios] Construyeron su carrera sobre la idea de que eran capaces de exponer correctamente, lo que también significaba entender, cierto tipo de trabajos que no tenían precedentes. Al menos en mi caso particular, y creo que en la mayoría de los casos, pienso que los artistas estaban buscando comisarios que por lo menos entendieran lo que ellos hacían. Ni siquiera tenían

²⁷⁰ GRAY, Z. (ed.). *Rotterdam Dialogues: The Critics, the Curators, the Artists*. Post editions, 2010, pg. 76. Traducción propia, texto original: «He (mostly he) or she was an exhibition organizer, publisher and entrepreneur. This practice, at the moment of its inception, was closely tied with the revival of avant-garde practices, including the critique of the art object, the place of the artist and the framing role of the institution. Within this formation, a transformation of the role of the curator become increasingly urgent; the traditional gate-keeping role of the museum was called into question; conservative values of connoisseurship and judgments of quality with respect to masterpieces were set aside in favor of what Harald Szeemann called "intense intentions"»

²⁷¹ O'NEILL, op. cit., pg. 19

que estar de acuerdo; sólo tenían que entenderlo de tal modo que al exponerlo, no lo tergiversaran.»²⁷²

La posición de los artistas frente a los comisarios se confundía, o más bien, caminaba entre la admiración de poder elaborar nuevos discursos y experimentar en nuevas prácticas artísticas y expositivas junto con el miedo y la contradicción que supone que la idea curatorial o su desacuerdo con el artista -así como la falta de comprensión que menciona Weiner- ensombreciera el trabajo legítimo del artista. De repente, en muy pocos años, un campo de trabajo inalterable e indiscutible cómo es el del artista y su obra, se ve en la necesidad de tener que estar alerta para defender ese espacio de libertad intelectual y de práctica que le pertenecía al artista; ya no se encuentra solo, el comisario vino a complicarlo todo un poco.

A la definición de Siegelau sobre lo que es el comisario independiente, se añaden las palabras de Harald Szeemann sobre tal asunto:

«Ser comisario independiente significa mantener un frágil equilibrio. En determinadas situaciones, trabajas porque quieres hacer la muestra aunque no haya dinero, y en otras te pagan [...] Pero, obviamente, el trabajo es más duro cuando se es comisario independiente; como dijo Beuys, no hay fines de semana, no hay vacaciones [...] Trabajar así es muy emocionante, pero una cosa está clara: no te haces rico»²⁷³

El comisario, a fin de cuentas, es resultado, o más bien consecuencia, del sistema capitalista en el arte, algo que Siegelau expresa de una manera vulgar pero divertida:

«Anteriormente describí el mundo del arte como un grano en el culo del capitalismo; o tal vez una especie de *ghetto*. En los últimos 30 o 40 años, el cuerpo lo ha ampliado y absorbido cada vez más en los valores centrales de la sociedad en la que vivimos (es decir, el capitalismo). El mundo del arte ha

²⁷² Ibidem, pg. 20

²⁷³ ULRICH OBRIST y CHERIX, op. cit., pg. 112

evolucionado para poder funcionar dentro de los valores de la sociedad capitalista.»²⁷⁴

Inevitablemente, la condición de comisario independiente deja a los profesionales de la curaduría al margen del soporte institucional, lo mismo ocurre con cualquier otro profesional del ámbito de las artes -e incluso de los no artísticos-, de ahí que, finalmente, Siegelau manifestara esa evolución del mundo del arte hacia un sistema cuyas normas debe asumir si quiere seguir, más que viviendo, sobreviviendo, en el sistema capitalista. El comisario independiente se convierte, por lo tanto, también en empresario.

2.8.4. La influencia del criterio curatorial en la creación artística.

Uno de los puntos más controvertidos en el proceso de mitificación del comisario y las disputas que ha abierto sobre su figura como ente legitimador de arte, es el modo en que ha influido e incluso llegado a determinar algunos procesos de la creación artística. Los casos en la historia del comisariado son numerosos, y desde luego no siempre la incursión ha creado desavenencias sino todo lo contrario. Encontramos ejemplos como la instalación *She – A Cathedral* de Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely y Per Olof Ultvedt y la influencia que el comisario Pontus Hultén ejerce sobre ella, o también en el caso ya previamente analizado como el de la V Documenta, donde algunos artistas expresaban su disconformidad con el uso invasivo del discurso que, a su parecer, estaba realizando el comisario. En este momento se abre un intenso debate que continúa con mayor o menor intensidad hasta nuestros días. Paul O'Neill, por ejemplo, habla de una exposición clave comisariada por Lucy Lippard; *557,087*, donde la propia comisaria realizó e instaló obra basada en las instrucciones que los artistas le trasladaron, ya que estos estaban ausentes²⁷⁵. Este hecho llegó a interpretarse

²⁷⁴ GRAY, op. cit., pg. p.78

²⁷⁵ O'NEILL, op. cit., pg.13

como que la propia comisaria era la artista, y que sus medios eran los otros artistas, como apuntó el crítico Peter Plagens²⁷⁶.

A continuación, nos centramos en un caso de estudio donde la participación del comisario dentro de la creación de la obra es entendida como una aportación más que una afrenta, en el que la jerarquía desaparece para desarrollar un trabajo el equipo, a pesar de que los criterios del comisario, en este caso, fueran determinadamente influyente. la célebre *Hon (Ella – una catedral)*, una obra conjunta de Niki de Saint Phalle, Per Olof y Jean Tinguely, en la que, como vemos a continuación, también se podría incluir a Pontus Hultén, director del Moderna Museet en Estocolmo, donde sería expuesta. Corría el año 1966 cuando tiene lugar este acontecimiento artístico y curatorial, y en palabras del propio comisario, en conversación con Hans Ulrich Obrist, menciona:

«La idea era que no habría ninguna preparación; nadie tendría ningún proyecto determinado en mente. Nos pasamos el primer día discutiendo sobre cómo reunir una serie de “estaciones”, como las estaciones de la Cruz. Al día siguiente empezamos a construir la estación “las mujeres toman el poder”. No funcionó. Yo estaba desesperado. Durante la comida, sugerí que construyésemos una mujer tumbada boca arriba, dentro de la cual habría varias instalaciones. Se entraría por su sexo. Todos estaban entusiasmados. Conseguimos terminarla en cinco semanas, por dentro y por fuera. Tenía 28 metros de largo y unos nueve metros de ancho. En el interior había una cafetería, en el pecho derecho; un planetario que mostraba la Vía Láctea, en el pecho izquierdo; un hombre mecánico viendo la tele, en el corazón; una sala de cine donde se veía una película de Greta Garbo, en el brazo, y una galería de arte con grandes maestros de la pintura clásica falsos, en una pierna.»²⁷⁷

La demolición formaba parte del proceso del proyecto, por lo que en la actualidad nada se conserva de la instalación, a excepción de la parte que conformaba la figura antropomorfa femenina²⁷⁸. Esta obra supuso un icono a muchos niveles, con una obvia carga feminista, en la que también la nueva interacción del público con la obra se observa de manera manifiesta; no resultó

²⁷⁶ Ibidem, pg .14

²⁷⁷ OBRIST y CHERIX, op. cit., pg. 49

²⁷⁸ Moderna Museet ©2020 [Consulta: 25 junio 2020]. Disponible en: [Remembering She – A Cathedral | Moderna Museet i Stockholm](#)

una obra para la mera contemplación sino para la plena experimentación. La naturalidad y libertad que se destilaba en aquellos años en el contexto europeo, como es en este caso, en Suecia, llama en la actualidad poderosamente la atención, ya que se podría adentrar en debates de otro registro, como la consciencia de que en la actualidad, este tipo de ideas y obras hubieran llenado los medios de comunicación de titulares alarmados y una opinión pública polarmente enfrentada.

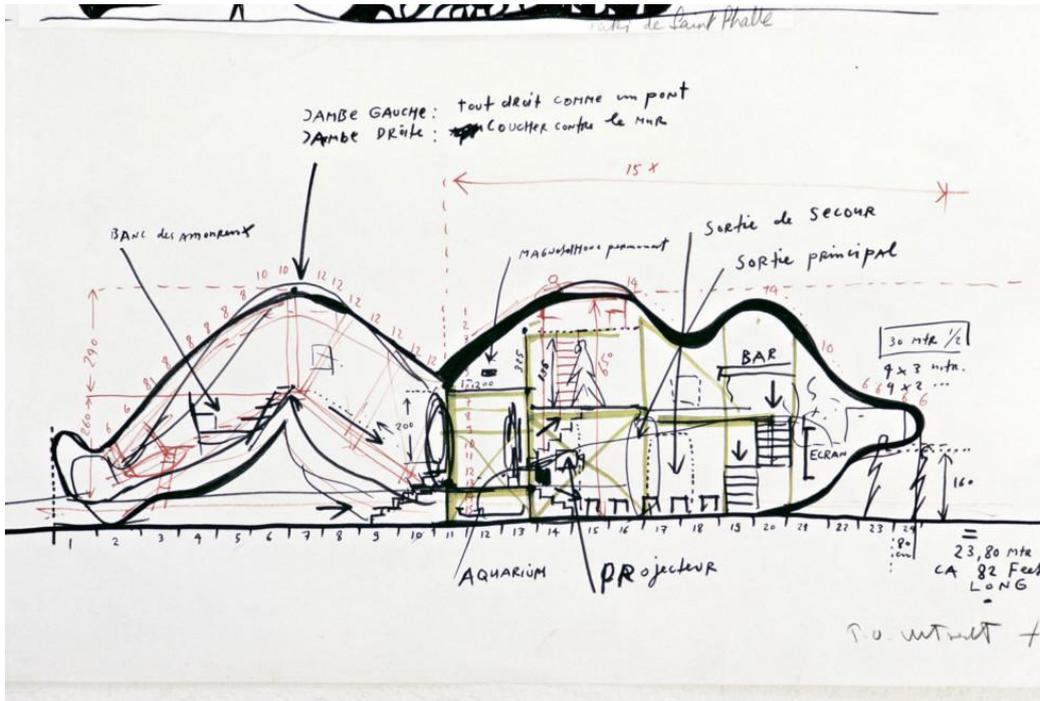


Fig. 18. *She – A cathedral* (1966), Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, Moderna Museet, 1966 © Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt / Bildupphovsrätt (2017)



Fig. 17. Vista de la obra *She – A Cathedral* en el Moderna Museet (1966) Fotografía: Hans Hammarskiöld / Moderna Museet © Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt / Bildupphovsrätt (2018)

3. El comisariado de arte en España

3.1. Los inicios de la práctica curatorial en España: sus precedentes.

Tras analizar los conceptos previos necesarios para construir un esquema general sobre los orígenes del comisariado de arte a nivel global, así como de algunos sucesos en la historia del arte que han ayudado a conformar la figura curatorial, se procede a desarrollar el estudio sobre los acontecimientos que promovieron en España la creación y el desarrollo del comisariado de arte contemporáneo. En primer lugar, debe mencionarse la labor del Museo del Pueblo, también conocido como Museo Ambulante o Museo Circulante, desde donde se desarrollaron las Misiones Pedagógicas de la II República Española y que fue creado en 1931 por Manuel Bartolomé Cossío. Este proyecto resulta uno de los proyectos que más han influido en la difusión tanto del arte como del patrimonio en el contexto rural²⁷⁹ en España

Personalidades que influyeron en la salvaguarda patrimonial durante la Guerra Civil Española (1936-1939) como Josep Renau, quien, en medio de un contexto bélico abordó importantes decisiones y que han tenido como consecuencia que en la actualidad podamos seguir disfrutando de obras clave de la historia del arte. Más tarde, el alto funcionario del estado durante la época franquista, Luis González Robles, asumirá las riendas curatoriales del país, y su labor contribuirá a la proyección del arte español en el extranjero.

Ambos se consideran predecesores en la conformación de la profesión curatorial en España, país en el que se podrá hablar de comisariado en términos actuales a partir de la llegada de la democracia en 1975, donde la libertad de expresión y la emergencia de museos y centros de arte se convertirán en elementos indispensables para la conformación del comisariado de arte contemporáneo. El desarrollo del comisariado en España no sucederá de manera coetánea al resto de Europa y Norteamérica, de ahí que su análisis deba centrarse en otra cronología, bajo otras circunstancias políticas, económicas y sociales y en base a otros referentes.

²⁷⁹ Museo del Prado ©2020 [Consulta: 26 junio 2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/recurso/arte-para-el-pueblo-el-museo-circulante-de-las/b8b50132-c133-4e4f-846c-e0cdbf5ac9de>

3.2. Josep Renau como Director General de Bellas Artes. Entre la derrota de la República y el triunfo de la salvaguardia patrimonial.

Antes de entrar en las consideraciones previas al comisariado en España, centrado fundamentalmente en el período de la dictadura franquista, cabe mencionar el panorama previo a este período cultural de la historia del país. En este apartado, se analiza una de las figuras claves de la historia del arte español durante la República, y las razones por las que se expone como uno de los precedentes de la historia del comisariado de arte en España.

Josep Renau Berenger (Valencia 1907, Berlín 1982) demostró tener una estrecha y comprometida relación con la política, algo que queda evidenciado a través de su producción artística. Pero su implicación y responsabilidades con respecto a la cultura se desplegó mucho más allá de su labor como artista, ya que también tuvo una interesante producción editorial y, además, su posición como Director General de Bellas Artes -su faceta quizás menos conocida- ha tenido un calado histórico que llega hasta nuestros días. La importancia de su mención en estas páginas viene dada por su función en la gestión cultural desde diferentes vías, y por el papel que tuvo que desarrollar dentro de un momento histórico tremendamente convulso en España.

Renau fue nombrado Director General de Bellas Artes en el año 1936²⁸⁰ a la edad de 29 años, poco después del Alzamiento Nacional, siendo el decimocuarto director en la historia de esta institución y el primer artista de vanguardia en asumir un puesto de directivo en un departamento del ministerio²⁸¹. Max Aub, su amigo y codirector del diario *Verdad*, celebra en la primera página²⁸² del día 9 el nuevo cargo de su compañero:

²⁸⁰ Ministerio de Cultura y Deporte ©2020, [Consulta: 24 septiembre 2020]. Disponible en <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:1bf147ab-dd86-46d3-856e-b9f144de010f/directores-generales-2016.pdf>

²⁸¹ CABAÑAS BRAVO, M., Josep Renau, un joven director general de Bellas Artes valenciano para los tiempos de guerra. 2008. En: AZNAR, Manuel; BARONA, Josep Lluís; NAVARRO, Javier. València, capital cultural de la República (1936-1937). Congrés Internacional. 2008. Valencia: Publicacions de la Universitat de València - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pg. 377

²⁸² Ibidem, pg. 378

«Su nombramiento es lo suficientemente expresivo, en cuanto a la orientación que desde el Ministerio de Instrucción Pública se está dispuesto a marcar en ese atolladero de incompetencia y favoritismo que ha sido en los últimos cincuenta años la deplorable realidad de la vida artística española. Renau es la garantía más firme de que este estado de cosas se liquidará inexorablemente, como inexorablemente nuestro pueblo en armas acaba en las peñas con la purulenta reacción avivada por el fascismo»²⁸³.

El clima de desestabilidad política que se encontraba viviendo el país queda latente en las palabras del escritor, quien expresaba un anhelo de esperanza en la renovación cultural que tristemente se vería truncado por la Guerra Civil y por largos años de una dictadura. Pero antes del nombramiento de Renau, el escritor, pintor e impresor Gabriel García Maroto, también había manifestado su descontento con el estancamiento y el tono *prudente y arqueológico*²⁸⁴ de la República en materia de cultura, en la que apuntaba que «se sentían tan a gusto buen número de sus gestores»²⁸⁵ dejando su pensamiento reflejado en las siguientes palabras:

«Nos parece muy mal que no exista un Director de Bellas Artes joven, de mirada clara y penetrante, desdeñoso de las academias, sin misantropía ni misoginia que estorben o imposibiliten determinadas alianzas activas»²⁸⁶

El asunto de la misoginia es interesante, ya que, entre otras cuestiones, no hallaremos un nombre de mujer entre los directores generales de Bellas Artes en España hasta el nombramiento de Ángeles Albert de León en el cargo, el 24 de julio de 2009, siendo actualmente también una mujer la responsable de la dirección, María Dolores Jiménez-Blanco²⁸⁷. Pero lo cierto es que pronto llegaría ese joven director que mencionara García Maroto y que dejó tras su paso una serie

²⁸³ Ibidem

²⁸⁴ Ibidem, pg. 387

²⁸⁵ Ibidem

²⁸⁶ Ibidem, pg. 388. Menciona a García Maroto 3-VI-1936,6

²⁸⁷ PULIDO, N., María Dolores Jiménez-Blanco, nueva directora general de Bellas Artes. *ABC* [en línea] 29 septiembre 2020. (Sección: Cultura) [Consulta: 24 septiembre 2020]. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-maria-dolores-jimenez-blanco-nueva-directora-general-bellas-artes-202009221819_noticia.html

de acontecimientos, entre los que se destacan su labor en la salvaguardia del patrimonio artístico-cultural en tiempos de guerra²⁸⁸.

Entre sus acciones más trascendentes en su puesto ministerial fue su influencia en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937 -consiguiendo la participación de Picasso en él²⁸⁹-, la fundación del Consejo Central de la Música y la Orquesta Nacional²⁹⁰ y cómo no, el proceso del traslado de obras del Museo del Prado a Valencia con el pretexto de evitar su destrucción a causa de los bombardeos.

3.2.1. Contextualización: los ataques al patrimonio durante el inicio de la Guerra Civil. La destrucción del patrimonio cultural como acción ideológica.

Previamente a su ascenso como Director General de Bellas Artes, este cargo fue ocupado por Ricardo de Orueta, quien denominó al patrimonio artístico del país el Tesoro Artístico Nacional y al que manifestó su interés en proteger. Durante los primeros meses tras el inicio del Alzamiento, los incendios de iglesias²⁹¹, conventos y demás edificios de carácter religioso se convirtieron en una constante, ya que representaban una institución que era vista como uno de los principales enemigos de las organizaciones obreras²⁹². Esta circunstancia motiva la necesidad de elaborar campañas de concienciación para la protección del Tesoro Artístico Nacional, y ya en Madrid, el comité del Frente Popular intentó frenar la preocupante oleada de incendios en iglesias, bajo el argumento de que:

«No hay que malgastar las municiones»²⁹³

²⁸⁸ CABAÑAS BRAVO, op. cit., 381

²⁸⁹ Ibidem, pg. 403

²⁹⁰ Ibidem, pg. 380

²⁹¹ ÁLVAREZ LOPERA, J., La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la Protección del Patrimonio en la Guerra Civil. En ARGERICH, I. y ARA, J., *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*: Museo Nacional del Prado, del 27 de junio al 14 de septiembre de 2003. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General de Información y Publicaciones, 2003, pg. 27

²⁹² Ibidem

²⁹³ Ibidem. Cita a: «Recomendaciones del Frente Popular», *Claridad*, 21 de julio de 1936, pg. 3.

Pero en un contexto donde la pérdida de bienes histórico-artísticos se veía incrementada y los organismos dedicados a la defensa y protección del patrimonio se encontraban desmantelados²⁹⁴, se constituye como alternativa otro organismo que se propone asumir la responsabilidad de la salvaguardia patrimonial de los edificios incautados, promovido por la Alianza de Intelectuales Antifascistas²⁹⁵, y que terminaría denominándose Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. Éste anunció su intención de proceder a las siguientes actuaciones:

«la incautación o conservación en nombre del Estado de todas las obras, muebles o inmuebles, de interés artístico, histórico o bibliográfico, que en razón de las anormales circunstancias presentes ofrezcan, a su juicio, peligro de ruina, pérdida o deterioro»²⁹⁶

Por un lado, se contempla el interés de la Junta en frenar y proteger los bienes patrimoniales que se encuentran bajo tutela del Estado, mientras que, por otro lado, se halla la voluntad del pueblo republicano de proteger su sistema político y de organización social. Una circunstancia que se torna paradójica, teniendo en cuenta que manifestarse a favor de la República no era sinónimo de ser creyente religioso. Se observa a continuación un ejemplo muy esclarecedor sobre la simbología que se escondía detrás de la destrucción de los bienes religiosos, y que también pone sobre la mesa la complicada relación entre el patrimonio y la ideología, que iba más allá de las ordenanzas o recomendaciones de ningún dirigente. El historiador del arte Jorge Luis Marzo plantea una pregunta clave en torno a esta cuestión:

«¿cómo entender la visión de una masa de ciudadanos que le pegan fuego a las iglesias después de hacerle una misa al santo o a la virgen de turno?»²⁹⁷

²⁹⁴ Ibidem, pg. 29

²⁹⁵ Ibidem. Según María Teresa León, la iniciativa fue ideada por el escritor José Bergamín. A esta Junta, como menciona José Álvarez Lopera, no le fueron asignados presupuestos, y estaba en relación con la Dirección General de Bellas Artes. A su vez, la Junta se encontraba compuesta por siete vocales pertenecientes a la Alianza de Intelectuales.

²⁹⁶ Ibidem, pg. 30

²⁹⁷ MARZO, J. L., El Barroco. Cultura, política e imagen del mito hispano. [Consulta: 24 septiembre 2020]. Disponible en: https://www.soymenos.net/cultura_politica_imagen_mito_hispano.pdf

Estas palabras tienen que ver con un texto recogido por Pedro G. Romero y que aparece firmado por Juan del Campo, testigo de algunas de las acciones acometidas en Sevilla durante el día del Alzamiento Nacional, el mismo 18 de julio de 1936, y narra lo siguiente:

«Se habló de las iglesias y alguien, de nuevo, las señala. La de San Roque preside la plaza que acoge la turbamulta. El aire fresco que anuncia la noche provoca que todas las miradas se dirijan al edificio. Se trata del comienzo de una revolución, de ganarles la batalla, y por algún sitio hay que empezar. En los balcones que se asoman a la plaza aparecen vecinos que saludan, puño en alto, a la masa cada vez más inquieta. Una bulla se desplaza por la plaza como si de un organismo vivo se tratara. Un muchacho, alto y grueso, golpea la puerta y no parece descerrajarla. Se abre el portón y con la iglesia abierta, un río humano la penetra. Al abrigo del templo corre una brisa fresca y hace menos calor. Las caras se alivian, se ven las primeras sonrisas y el asombro ante la propia fuerza. Los tiros que llegaban del centro de la ciudad se han apagado. Se intuye el peligro pero sabiendo que todavía no está cerca. El cielo está rojo y parece anunciar una noche negra. Un vecino arranca una enorme cruz y corriendo se dirige a salir por la puerta. Se planta en medio de la calle y ve que le han seguido otros, con hachones y velas. De un comercio asaltado en la calle Matahacas se han traído morcillas y chorizos, jamones, morcones, salchichas, tocinos, todo tipo de fiambres y aguardientes y vino. Las aceras se ponen de fiesta. En el interior del templo la actividad tumultuosa prosigue. Se arrancan del techo cortinas, banderas y estandartes caen desde las paredes y en el centro de la plaza se improvisa una hoguera. La algarabía de los asistentes es máxima. Cada vez que un grupo sale portando vestiduras, candelabros, casullas, ostensorios, copones, canastillas, incensarios, capirotos o cirios se les vitorea y aplaude. Algunos vecinos han tendido en sus balcones sábanas y banderas. Los hermanos Badía, un trío de músicos populares en el barrio, se encaraman en lo alto de una azotea. Cuando una cuadrilla saca a rempujones la figura de un Crucificado en bandera, se arranca el trío con el “Cañí”, famoso pasodoble que la multitud de la plaza aplaude y corea. El Cristo de San Agustín, que pudo haber sido estandarte del movimiento obrero, sujeto de rogativas y súplicas diversas, convertido ahora en antorcha con la que encender la candela. La hoguera, alimentada con todo tipo de enseres, cada vez es más grande y se multiplica. Con chorreones de aguardiente se encienden rápidamente fogatas en las que corre la grasa de una improvisada

parrilla. La gente celebra cada gesto que los asaltantes proclaman. La multitud continúa sacando muebles, cuadros y figuras, pero cuando la Virgen, Virgen de Gracia y Esperanza, cruza la puerta, los vítores son unánimes, hay aplausos, gritos de ¡guapa!, la gente se lanza sobre ella y la levantan. Los hermanos Badía atacan con una versión ligera de “La Internacional” y la masa, arrojando la imagen al fuego, canta su letra “arriba pobres de la tierra, en pie famélica legión...”, entre “vivas” a la Virgen y gritos contra los curas y la Iglesia. Se canta a la revolución, se celebra al pueblo, se aplaude la anarquía. Con el tumulto se ha llevado el fuego hasta la iglesia y arde por los cuatro costados. Luce más grandiosa que nunca, celebrando con su fulgor una noche de gloria. Toda la ciudad repite estos gestos, corren como pólvora los fuegos y se ilumina la noche de incendios. El cielo de Sevilla se enciende con once llamas iguales. Un espectáculo inimaginable para la vista aérea de la ciudad que obtiene el piloto Martínez Estévez, mientras bombardea con octavillas a la población, con un llamado de urgencia en defensa de la República.»²⁹⁸

En primer lugar, aclarar que Juan del Campo representa una voz anónima del pueblo, pero también fue un pseudónimo adoptado por el artista Pedro G. Romero, al que después se unirían Abraham Lacalle, Chema Cobo y, en una tercera etapa, Luis Navarro. El origen del nombre de Juan del Campo, a veces también llamado Juan Delcampo, procede de una aguda relación entre el modo que los hermanos Machado llegaron a referirse a su padre, Demófilo: «un Juan del campo cualquiera»²⁹⁹, y la traducción al castellano del apellido de Marcel Duchamp, *del campo*, así como la alusión a lo conocido que era -y es- este apellido entre artistas del contexto sevillano³⁰⁰. Pedro G. Romero expone este texto como un suceso que pudo haber sido y no fue, jugando en la fina línea entre lo ocurrido y lo que era susceptible de haber podido ocurrir, ya que los datos que aporta en la construcción de esta historia inventada, podrían ser avalados por otras historias similares que en el contexto de preguerra y guerra sucedieron. En estas palabras de Juan del Campo, no obstante, queda bien reflejada la devoción mariana y la idiosincrasia sevillana de adoración a sus imágenes, sin embargo, la

²⁹⁸ ROMERO, P.G., *SACER: fugas sobre lo sagrado y la vanguardia en Sevilla*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2004, pgs. 17-18

²⁹⁹ ROMA, V., Juan Delcampo. Fundación La Caixa, [consulta: 20 octubre 2020]. Disponible en <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/90/JuanDelcampo>

³⁰⁰ Ibidem

situación requería de una acción de rebelión que dejase claro el mensaje de la negativa ante la sublevación del alzamiento. Aunque la historia no sea real en un sentido estricto, sí refleja fielmente una realidad en cuanto al conflicto emocional, devocional, religioso y político que se vivieron en estos tiempos.

Por otro lado, para promover la concienciación de la protección de las obras de arte que contenían las iglesias, o que tenían un carácter ligado a lo litúrgico y por tanto, provocaba esa afrenta ideológica, los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Madrid realizaron una serie de carteles, una idea que, según José Álvarez Lopera, surgió de los alumnos de la Sección profesional de la Escuela de Bellas Artes de Madrid³⁰¹. Estos carteles animaban a separar y a distinguir el valor de las obras como piezas de arte de su asignación política, tratándose además de ejemplares originales, ya que no contaban con medios para su reproducción³⁰². Estos carteles fueron fijados por las calles de la ciudad y contenían mensajes como “No veas en una imagen religiosa más que el arte. Ayuda a conservarla”. Los resultados de la campaña no tardaron en ser percibidos³⁰³.

Sin embargo, una de las acciones más relevantes en la estrategia de protección de estos bienes fue cuando, el 5 de noviembre del año 1936, se le comunicó a Francisco Sánchez Cantón, por entonces director del Museo del Prado, la orden emitida por el Gobierno de evacuar las obras más importantes del Museo y trasladarlas a Valencia³⁰⁴, con motivo de protegerlas y alejarlas del peligro que significaba el clima bélico que se estaba viviendo en la ciudad de Madrid³⁰⁵. A las dos y media de aquél mismo día, el museo recibía una orden ministerial donde se especificaban 42 obras que debían ser preparadas para su transporte³⁰⁶. El criterio en el que se basó este proceso de evacuación y traslado fue el siguiente: 1) selección de obra, comenzando por los autores españoles; 2)

³⁰¹ ÁLVAREZ LOPERA, op. cit., 34

³⁰² Ibidem

³⁰³ Ibidem

³⁰⁴ Ibidem, pg. 36

³⁰⁵ ARA LÁZARO, J., *El Museo del Prado en tiempos de Guerra*. En ARGERICH, I. y ARA, J., *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*: Museo Nacional del Prado, del 27 de junio al 14 de septiembre de 2003. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General de Información y Publicaciones, 2003, pg. 159

³⁰⁶ ÁLVAREZ LOPERA, op. cit, pg. 36

preparación de obras y embalajes de forma particularizada; 3) elección de medios de transporte y vigilancia de los convoyes; 4) instalación en depósitos provisionales y constatación de su estado de conservación, y 5) nuevo embalaje y paso al depósito definitivo³⁰⁷. Este primer traslado no fue el único, y tal y como expresa Judith Ara Lázaro, a medida que avanzaba la contienda también lo hacían los riesgos:

«la gravedad que iba adquiriendo el desarrollo de la guerra impidió que el mismo cuidado se mantuviera en las dos etapas posteriores, Valencia-Barcelona-Gerona, y en el cruce de la frontera, en las que, a la escasez de tiempo y medios, a la dificultad de comunicaciones bajo los bombardeos, hubo de sumarse la improvisación y la desesperanza»³⁰⁸

A pesar de las diferentes críticas y cuestionamientos que se realizan sobre las carencias que sufrieron las obras en cuanto a su correcta protección durante el transporte, así como en el personal no cualificado para llevar a cabo tan magna tarea, lo cierto es que Renau³⁰⁹ no tomó decisiones que no se llegaran a tomar posteriormente en otros lugares de Europa durante la II Guerra Mundial e incluso, como se vio anteriormente, en los museos de Nueva York tras los bombardeos de Pearl Harbor. Y como afirma Cabañas Bravo, su intervención en materia de protección del patrimonio artístico-cultural en tiempos de guerra no tenía precedentes³¹⁰. No obstante, se conocen las carencias de criterio a la hora de abordar la misión del traslado, siendo la responsable de ello la escritora María Teresa León:

«María Teresa León, sin atender a consejos ni a súplicas del personal del Museo, decidió prescindir del embalaje de las obras para acelerar el proceso de evacuación de las obras. Así el día 7 de diciembre salieron del Prado 32 cuadros en un camión, con la sola protección de unas almohadillas en los ángulos de las

³⁰⁷ ARA LÁZARO, op. cit., pg. 159. Cita a: Renau, J.: ob. cit., pp. 28 y ss.

³⁰⁸ Ibidem, pg. 161

³⁰⁹ Cabe recordar que en este momento coge el relevo de la Dirección General de Bellas Artes Josep Renau.

³¹⁰ CABAÑAS BRAVO, op. cit., pg. 381

esquinas y 181 dibujos de Goya, también sin embalar. Ni se hacían informes ni se atendían a los reparos de Sánchez»³¹¹

Justamente, en relación con estos reparos de Sánchez, Josep Renau aclara que, a pesar de la gran admiración que desde su juventud sintió hacia su persona, ya que las lecturas de su obra *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español* le hizo conocedor de “los viejos tratadistas de nuestra pintura clásica”, expresa:

«para sacar cualquier obra de los recintos del Prado, era de rigor un acta firmada por su director. A lo que Sánchez Cantón se negó obstinadamente. Muy a pesar de las conversaciones y discusiones que [...] mantuvimos con él con el fin de persuadirle de los enormes riesgos de todo orden que corrían las preciosas obras depositadas en los sótanos del Museo, ante la inminente ofensiva frontal contra Madrid que febrilmente preparaban los militares rebeldes apoyados por el fascio mussoliniano y el nazifascismo alemán... Inútilmente: en el erudito cerebro de F.J. S.C. no cabía la más leve verosimilitud de que “nadie se atreviera [...] a atentar contra los tesoros de fama universal que contenía el Museo. No hubo más salida que la destitución: la suerte del Patrimonio Nacional estaba por encima de todo...”³¹²

Este documento evidencia la difícil tesitura que supuso abordar el traslado de las obras de arte y lo delicado de la relación personal. No cabe duda de que la negativa que llevó a Sánchez Cantón a no acompañar a Renau en esta decisión procedía también de la noble posición de protegerlas, encontrándose ambos en perspectivas contradictorias pero que anhelaban un mismo fin. Es por ello que, finalmente, se le ofreció el cargo de subdirector interino del Museo³¹³.

Cañadas Bravo hace un interesante apunte sobre el silencio y lagunas documentales que se establecieron tras la derrota de la República sobre la gestión de Renau, incluso sobre las que se refieren a la participación de Picasso con el

³¹¹ ALONSO ALONSO, R., La Actuación del Taller de Restauración del Museo Nacional del Prado Durante La Guerra Civil. En ARGERICH, I. y ARA, J., *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*: Museo Nacional del Prado, del 27 de junio al 14 de septiembre de 2003. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General de Información y Publicaciones, 2003, pg. 168

³¹² PARES, Portal de Archivos Españoles, Ministerio de Cultural Manuscrito ©2020. [Consulta: 19 octubre 2019]. Disponible en <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/12658683>
Pgs 37-38

³¹³ *Ibidem*, pg. 38

Guernica en el Pabellón Español de 1937, transcribiendo las palabras de Renau, quien mencionó:

«... me gustaría describir -dice- la trágica y ejemplar retirada de los luchadores republicanos hacia la frontera francesa, que me tocó parcialmente controlar en mi función de comisario político de batallón [...] Con el fin de preservar en lo posible la suerte de quienes no pudieran salir, iban sistemáticamente quemándose ficheros y archivos de ministerios, sindicatos, etc.,



Fig. 19. Imagen de alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Madrid fijando los carteles para la promoción de la defensa del Tesoro Artístico, (1937). Fotografía: Archivo Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

que contenían documentos que hoy serían de un valor inestimable. Y nosotros lo sabíamos. Como sabíamos también lo que se nos venía encima con la derrota de la República. Y hubo que optar entre el valor de los papeles para la historia y el de las vidas de quienes estaban haciéndola»³¹⁴

Finalmente, Renau presentará su dimisión como Director General de Bellas Artes el 22 de abril del año 1938³¹⁵.

Lo más destacable de Renau es el modo en que desplegó diversas habilidades, tanto como artista, como Director

³¹⁴ CABAÑAS BRAVO, op. cit., pg. 404

³¹⁵ BOE [Consulta: 22 octubre 2020]. Disponible en <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1938/113/B00464-00465.pdf>

General de Bellas Artes y como encargado del Pabellón Español de la Exposición Universal en París en 1937³¹⁶, convirtiéndose en una de las personalidades destacadas e iniciadoras de la historia del comisariado en España. En todos sus trabajos demostraba un criterio ejecutado desde el interés social³¹⁷, en pos de la reflexión y la justicia, y de la protección patrimonial como elemento fundamental de la identidad histórico-artística de la nación.

Y es que, a pesar de la destrucción que se produjo durante la Primera Guerra Mundial, no se establecieron criterios de protección y salvamento del patrimonio en situaciones bélicas por parte del personal experto de los museos de todo el mundo. Aunque ciertamente existían pautas, éstas eran de corte generalista y no constituían una estrategia firme ni efectiva en caso de producirse una guerra. Renau fue el pionero en exponer y publicar su experiencia y gestión en este ámbito, en su escrito *L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile*, que fue publicado por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, siendo la primera versión del testimonio del trabajo realizado por parte del gobierno republicano en materia de conservación patrimonial de la nación³¹⁸.

A este respecto, es importante tener en cuenta que, en el año 1932, es decir, cuatro años antes de la contienda en España, al tratar las cuestiones de protección patrimonial en la celebrada reunión del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos, la idea en la que se reducía toda estrategia de protección era simplemente una llamada a la educación:

«Si se tiene la suficiente sensatez para respetar los monumentos y las obras de arte, sería mejor comenzar por tener la sensatez de no hacer la guerra»³¹⁹

³¹⁶ Entrevista con Manuel Borja Villeda

³¹⁷ Renau quería seguir trabajando en la línea de integrar el arte en el pueblo, para lo que organizó eventos como las Fallas Antifascistas. Su ciudad natal se convirtió para él en un lugar de experimentación y de poner en práctica su política cultural, para lo que se encontró con la facilidad de contar con la colaboración de los artesanos y artistas.

³¹⁸ BUSTAMANTE, R., *La conservación del Patrimonio Cultural Inmueble durante los Conflictos Armados Internos*. Tesis (Título de Doctor). Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura – Universidad Politécnica de Madrid, 1996, pg. 7 [Consulta: 11 octubre 2020]. Disponible en <http://oa.upm.es/9313/1/RosaBustamante.pdf>

³¹⁹ BRUQUETAS GALÁN, R., La protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra: la acción de la Junta del Tesoro Artístico Nacional y su repercusión internacional. En

Este argumento no fue suficiente, ni mucho menos, para poder guiar a Renau en una misión tan compleja como la que se aproximaba. Sin embargo, eso no fue pretexto para el Director General de Bellas Artes, y entre las loables acciones³²⁰ que se llevaron a cabo para la protección patrimonial, cabe destacar algunas, como el uso de la arena como elemento amortiguador y apaciguador de incendios³²¹ y cuya eficacia se pudo verificar al caer una bomba en la Biblioteca Nacional:

«Los textos de propaganda por la Junta resaltan el caso de la bomba que se introdujo en la Biblioteca Nacional a través de la claraboya hasta llegar a los armarios acorazados que custodiaban los fondos de Raros e Incunables. Al chocar contra la barricada de sacos terreros que los protegían, la arena se derramó y ahogó la combustión sin producirse ningún percance»³²²

Bajo la dirección de los técnicos de la Junta, los embalajes para el traslado de las obras estuvieron a cargo de la Casa Macarrón³²³, y tal y como explica Rocío Bruquetas:

«El sistema se estudió en función de los riesgos producidos por eventuales explosiones cercanas, ya que dentro de una caja se produce el mismo fenómeno de succión violenta del aire por diferencias de presión. Para evitarlo se rellenaba completamente el interior de las cajas con mantas de guata y almohadillas rellenas de virutas de madera o corcho, que además servía de material amortiguador [...]. Para envolver los cuadros empleaban papel «continuo» o «Manila», y para aislar el interior de las cajas recurrieron al papel «embreado» por sus características de impermeabilidad. Como medio de transporte se utilizaron camiones militares acondicionados con extintores de incendios y dispositivos para fijación vertical de las cajas. Para garantizar la seguridad del trayecto iban escoltados por motoristas, llevaban provisión de

ARGERICH, I. y ARA, J., *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*: Museo Nacional del Prado, del 27 de junio al 14 de septiembre de 2003. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General de Información y Publicaciones, 2003, pg 201. Cita a *Op. cit. Mouseion*, vol. 35-36, 1936, pp. 187-200.

³²⁰ *Ibidem*, pg. 215

³²¹ *Ibidem*, pg. 210

³²² *Ibidem*, pg. 210. Cita a: *La Biblioteca Nacional bombardeada*, Junta Central del Tesoro Artístico, Valencia, s. f. *Protección del Tesoro Bibliográfico Nacional. Réplica a Miguel Artigas*, Junta Central del Tesoro Artístico, Valencia, 1937.

³²³ *Ibidem*, pg. 216

gasolina en bidones (o se acompañaban de un coche) para no tener que detenerse en los puestos de suministro y se elaboraba previamente el itinerario y el plan de descarga y entrega en Valencia»³²⁴

Como también aclara Bruquetas, ni a Renau ni a Vaamonde³²⁵ le sirvieron de mucha ayuda la experiencia internacional, ya que la potencia de las bombas utilizadas en la contienda española era muy superior a las empleadas con anterioridad en cualquier guerra, y sus únicas referencias, cuenta la autora, fueron las de la Primera Guerra Mundial a través del libro publicado por el profesor Paul Clemen, llamado *Protection of Art during War Reports*, Leipzig, Seeman, 1919³²⁶. Con el paso de los años, Renau expresa su orgullo, a pesar de las dificultades, de haber abordado tan compleja pero necesaria labor de protección y toma de decisiones:

«Me tocó ocupar la dirección [general de Bellas Artes] en la primera línea de la lucha por el salvamento y protección de nuestro patrimonio cultural [...] Y [...] creo haber cumplido con mis deberes en la D. G. de BB. AA., con un claro conocimiento de causa y con entusiasmo militante. Creo, sin pizca de arrogancia pero con orgullo, que lo más positivo que he hecho en mi vida, lo de que mi quehacer entero ha tenido más alcance universal, es haber coadyuvado con mi esfuerzo, junto con el de cientos de otras personas [...] a preservar de una destrucción segura muchos de los signos más altos de nuestra identidad histórica y humana»³²⁷

En estas palabras, Renau reconoce que su mayor aportación sería su trabajo en la salvaguardia de los bienes patrimoniales durante la Guerra Civil Española, algo que incluso el propio franquismo terminaría también reconociendo³²⁸.

³²⁴ Ibidem, pg. 217

³²⁵ Lino Vaamonde fue el encargado de acondicionar las Torres de Serrano para albergar las obras de arte trasladadas desde Madrid.

³²⁶ BRUQUETAS GALÁN, op. cit., pg. 208

³²⁷ CABAÑAS BRAVO, op. cit., pg. 381

³²⁸ BRUQUETAS GALÁN, op. cit., 206

3.2.2. El Pabellón Español de la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas de 1937.

Al mismo tiempo que debía lidiar con los problemas de protección del patrimonio histórico artístico, Renau también abordó uno de los proyectos de mayor trascendencia en la historia del arte contemporáneo en España: el Pabellón Español de la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas aplicadas a la vida moderna³²⁹ celebrada en París e inaugurada en mayo de 1937. El pabellón fue construido por los arquitectos Luis Lacasa y Josep Lluís Sert por encargo de Josep Renau, mientras que como comisario general del pabellón fue nombrado José Gaos³³⁰; entre los comisarios también figuró José Lino Vaamonde, miembro de la Junta Central. En el pabellón se exhibieron, entre otras obras, el *Guernica* de Pablo Picasso, *El segador* de Miró, la *Montserrat* de Julio González, el *Pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de Alberto Sánchez y la *Fuente de mercurio* de Calder³³¹.

Con motivo de la organización del pabellón, Josep Renau realizó varios viajes a la capital francesa con la intención de buscar los apoyos de los artistas españoles que allí residían. Y de hecho así fue, tan sólo fracasó su intención de participación de Salvador Dalí, como observaremos más adelante. El primero de los artistas con los que mantuvo reunión fue con Pablo Picasso, a quien realiza el encargo de un mural para el mencionado evento y que terminaría siendo *El bombardeo de Guernica*.

En lo que se refiere a una actitud puramente curatorial, son muy interesantes las siguientes líneas que Renau redacta a razón de sus viajes a París mientras ocupaba el cargo de Director de Bellas Artes en la República Española:

«La misión que me llevó a París era eminentemente política: invitar a los numerosos artistas españoles residentes allí a participar en la lucha antifascista

³²⁹ El nombre original en lengua francesa es *Exposition internationale des arts et des techniques appliqués à la vie moderne*.

³³⁰ VILLERREAL, L. Cronología. En ARGERICH, I. y ARA, J., *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*: Museo Nacional del Prado, del 27 de junio al 14 de septiembre de 2003. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General de Información y Publicaciones, 2003, pg. 397

³³¹ *Ibidem*

que sostenía el pueblo español, bien proponiendo alguna obra concebida especialmente para el Pabellón de España en la EIP'37, o bien exponiendo en éste obras ya realizadas. En el primer caso -y si se trataba de una obra inmueble (pintura mural, por ejemplo)- el artista invitado podía escoger libremente el emplazamiento que considerase más adecuado a su colaboración, de acuerdo - naturalmente- con los planes y planos de los arquitectos constructores del pabellón»³³²

El testimonio de Josep Renau nos aporta los criterios bajo los que trabaja y solicita la participación de los artistas seleccionados para el pabellón español en París. El interés aquí se presenta en dos niveles: por un lado, Renau menciona cuál es el discurso intelectual bajo el que se realiza esta selección y con qué propósito, mientras que, por otro lado, contempla las opciones de la organización y distribución de obras en el espacio conforme a los deseos de los artistas y de las posibilidades que ofrece el diseño propio de la construcción.

Sin embargo, no es de recibo obviar el hecho de que, a razón de este evento, se creara la obra más importante realizada en el siglo XX y cuyos procesos administrativo-económicos traerían muchos dilemas, problemas y debates, tal y como especifica Josep Renau en su escrito *Albures y cuitas con el Guernica y su madre*, cuya conclusión fecha en el año 1981. En relación, precisamente, a lo que a nivel icónico terminaría siendo este mural, en el escrito de Renau se refleja una anécdota cuya veracidad el autor pone en duda, pero el modo en que invita a la reflexión es relevante y pertinente:

«Cuentan que estando París ocupada por los nazis, un oficial de la GESTAPO visitó el estudio de Picasso. Viendo una foto del Guernica sobre su mesa le inquirió amablemente: “Es una obra suya?”. A lo que el pintor contestó con aplomo: “No, esto lo hicieron ustedes”»³³³

Aunque Picasso negara la condición de la obra como expresión de sus opiniones políticas, atribuyendo a su rechazo a la brutalidad de la guerra la principal causa motivadora de realización de la obra, lo cierto es que su apoyo a la

³³² PARES, Portal de Archivos Españoles, Ministerio de Cultural Manuscrito ©2020. [Consulta: 19 octubre 2019]. Disponible en <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/12658683>

³³³ Ibidem

República y su aversión hacia el fascismo no era asunto que disimulara. También es conocido el hecho de que no iniciase las tareas para la realización del mural encargado hasta que tuvo lugar el desgraciado y brutal bombardeo sobre la ciudad de Guernica, acontecimiento que conmovió de tal manera al artista que decidió visibilizar este suceso convirtiéndolo en el tema del mural que se había comprometido a realizar:

«Es indudable que la ciudad de Guernica no constituía necesariamente el blanco de los Stukas nazis. De haber sido otra la estrategia fascista, la víctima sería cualquier otra localidad. Lo dijo cínicamente Goering en el proceso de Nüremberg: “... necesitaba probar mi joven aviación en algunos aspectos técnicos”. Y la obra de Picasso sería probablemente la misma, mas con un nombre distinto de lugar.»³³⁴

Las palabras de Goering que transcribe Renau demuestran la falta de conciencia y humanidad del personaje, una circunstancia de atroces consecuencias que quedaron perfectamente -y lamentablemente- reflejadas en el mural. Como se vio anteriormente, la Guerra Civil Española experimentó las vivencias que precedían a la Segunda Guerra Mundial, y afectado por esta cadena de desgracias, Renau expresa:

«No amo demasiado el blanco-negro de las necrópolis. Pero sí -y mucho- el blanco-negro guerniquiano. LUTO DE ESPAÑA: el más clarividente y acertado logro del maestro malagueño. Y no sólo DE ESPAÑA: pues apenas seca la pintura sobre el lienzo, otros siniestros “galardones” vinieron a añadirse al terrible luto de la bandera: Coventry, Varsovia, Kiev, Stalingrado, Hiroshima, Nagasaki, Vietnam... ¿Por qué los humanos somos tan egoístas como cortos de memoria?»³³⁵

Por otro lado, uno de los aspectos más sonados en cuanto a incidentes durante la preparación del evento en París, fueron los motivos por los que Dalí no se encontraba representado en el mismo. El propio Renau menciona que fue su intención tenderle la invitación, y que, de hecho, Dalí se encontraba en el segundo

³³⁴ Ibidem

³³⁵ Ibidem

lugar en cuanto al orden de entrevistas previstas por el Director General de Bellas Artes:

«Poco después de mi segunda entrevista con Picasso y estando dictándole algo a la secretaria, irrumpió inapropiadamente Salvador Dalí en el gabinete. A primeras de cambio y sin miramiento alguno, se puso a increparme a voz en grito: que si en el Gobierno no se sabía nada de lo que pasaba en París; que si Picasso estaba ya acabado y era un “grandísimo reaccionario”..; que si el único pintor español comunista (sic) en París era él.; que si le dejábamos el primer lugar...»³³⁶

Seguidamente de este hecho, explica Renau el mal sentir que le provocó esta visita y reconoce su, por aquél entonces, carácter impulsivo y falta de sangre fría. Se puede intuir el hecho de que la confección curatorial o conceptual del discurso de Renau no termina materializándose según sus planes originales, por lo complejo que se tornó su relación con uno de los artistas más representativos del momento, encontrándonos ante un claro ejemplo de dónde pueden hallarse algunos límites del trabajo del curatorial, es decir, en las relaciones interpersonales. Pero volviendo al hecho conflictivo entre el artista y el organizador, lo cierto es que éste expresa cómo semanas más tarde, Dalí ofrecería un mitin en París en el que cargaba contra la República española, organizado por el POUM y la FAI.

Como conclusión, la trascendente labor de Josep Renau alcanza nuestros días, y su trabajo, como se atisba a través de sus escritos, fue realizado bajo una intencionalidad ética y razonada en uno de los momentos políticos más complicados de España. Tanto su labor en la organización del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París en el año 37, como el papel que jugó en el salvamento patrimonial histórico artístico durante la Guerra Civil Española, Renau puede considerarse como una de las personalidades cuyas acciones más han influido en el transcurso de la historia del arte más reciente. El mural que encargó a Picasso, se convirtió en un icono internacional, mientras que sus acciones de cara a la protección patrimonial terminaron convirtiéndose en

³³⁶ Ibidem

referente mundial para la conservación de este tipo de bienes en naciones en situación de conflictos bélicos. Como se analizó en apartados anteriores, comisariar, o más bien, curar, procede del término *curar*, *curare*, y en ese sentido, Josep Renau, a través de su trabajo demostró ejercer ese cuidado a través de la protección de la cultura en España.

3.3. Una revisión de los criterios expositivos durante el franquismo.

La profesión curatorial en España realmente no tiene un significado relevante hasta pasada la década de 1970. A partir de entonces, se van desarrollando una serie de acontecimientos artísticos que van requiriendo la intervención del profesional de la curaduría, o como es más comúnmente conocido en el contexto español, del comisariado. Pero antes de desarrollar la evolución y popularidad que va adquiriendo esta profesión en España, no debe obviarse el papel que jugaron los antecesores del comisariado en este país, como ya se ha visto anteriormente con Josep Renau como Director General de Bellas Artes, o posteriormente, durante el Franquismo, Luis González Robles, alto funcionario cuyo papel será crucial en las derivas artísticas durante el Segundo Franquismo.

Las fases culturales desarrolladas en tiempos de la dictadura fueron cambiando a medida que también lo hacía el propio gobierno, pero en materia de arte, la cultura era considerada un medio para conseguir determinados fines. Durante el Primer Franquismo, las exposiciones que se generaban cumplían con el objetivo de avalar la supremacía del gobierno y se basaban fundamentalmente en los preceptos falangistas. Según Jorge Luis Marzo, la concepción del arte que proponía Falange, ya desde antes de la era franquista, pasaba por su:

«radicalismo vanguardista, el falangista, que, en buena medida, tenía más de arenga que de proyecto real, porque, a diferencia de los fascismos italiano o alemán, el programa (endoble) del fascismo español se asentaba en el tradicionalismo y en el continuismo de ciertas formas atemporales vinculadas al

orden contrarreformista y a la identificación entre arte y Estado a la manera en que se produjo bajo el reinado de los Austrias en los siglos XVI y XVII»³³⁷

La sociedad española se encontraba durante los años de posguerra forjándose bajo los valores del franquismo, que se fundamentaban en la defensa del orden de la nación, el catolicismo, la propiedad y el militarismo³³⁸, y por supuesto, esta circunstancia respondía a los mismos patrones de otras dictaduras existentes. Teniendo en cuenta que la pobreza y necesidad de reconstrucción del Estado y su estructura social durante la posguerra llegó a coincidir con la contienda de la II Guerra Mundial y derrota de los estados fascistas, Franco se acogió a una eficaz estrategia para desvincularse de ellos³³⁹ de cara al resto del mundo, para lo que se servirá, entre otras cosas, del arte. En cuanto a la situación de los artistas españoles, como era de esperar, fue bastante compleja durante la dictadura, ya que sus posibilidades se reducían prácticamente a tres: el exilio en lugares como Francia, México, Argentina o Rusia, permanecer en el país soportando procesos de depuración o castigo de cárcel, o lo que se denominó como exilio interior³⁴⁰, conservando en silencio sus principios sin darle visibilidad.

Durante el primer período del régimen franquista, el pueblo español se encuentra en un proceso de reconstrucción a todos los niveles, y es que hablamos de una España que estuvo administrando cartillas de racionamiento hasta el año 1952; es decir, tuvieron que pasar trece años desde la finalización de la Guerra Civil para que la sociedad recuperase cierto nivel de estabilidad. A nivel artístico se podía apreciar el valor que el régimen otorgaba a las obras que versaban en torno a la vida rural, al género paisajístico y a todo aquello que tenía como referencia el reflejo de la vida cotidiana como un acontecimiento feliz, necesario

³³⁷ MARZO, J.L. y MAYAYO, P., *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015, Pg. 80. ISBN 9788437634838.

³³⁸ JIMÉNEZ-BLANCO, M. D., *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, pg. 23

³³⁹ Ibidem

³⁴⁰ Ibidem, pg. 29

y patriótico³⁴¹. En resumidas cuentas, aquel arte que no pudiera dar pie a una posición reflexiva o crítica en torno a los recientes acontecimientos vividos en el país.

3.3.1. El concepto de Hispanidad.

En el inicio de la Dictadura, desde 1939 fue importante el término *Hispanidad*, así como las connotaciones que se esforzaron desde el gobierno el otorgarle:

«El término *Hispanidad* tuvo en la posguerra española un sentido definido a partir de una serie de textos, el primero de los cuales es el discurso que pronunció el Jefe del Estado en Zaragoza el año 1939 con motivo de la fiesta de la Raza, donde se refería a la necesidad de proyección del régimen en Hispanoamérica»³⁴²

La búsqueda y creación de nexos entre España y los países Hispanoamericanos supuso uno de los grandes objetivos del nuevo gobierno, para lo que se desarrollaron becas, la creación de un Colegio Mayor de la Hispanidad, exposiciones, intercambios en el mundo académico, etc.,³⁴³. De hecho, a principios de 1940, se crea la Asociación Cultural Hispanoamericana, cuyos fines se anunciaron que era fomentar las relaciones culturales entre los países que integran el mundo Hispano-Americano³⁴⁴ y construir entidades análogas por toda Hispanoamérica³⁴⁵:

³⁴¹ La exposición *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939 – 1953* organizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que pudo visitarse del 27 de abril al 26 de septiembre de 2016, contextualizaba las obras de este período.

³⁴² BARBEITO DÍEZ, M. Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, 1-í." Contemporánea, (2), 1989, págs. 113-137. Pg. 113 [Consulta: 21 septiembre 2020]. Disponible en <http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/viewFile/2668/2529>

³⁴³ Ibidem, pg. 114

³⁴⁴ Ibidem, cita a «Instancia dirigida al director General de Seguridad por Enrique Várela, miembro de la Junta de Patronato de la Asociación Cultural Hispano Americana», 5 de febrero de 1940, AMAE, R1382/12.

³⁴⁵ Ibidem, cita a «Estatutos de la Asociación Cultural Hispano Americana, AMAE, R1382/12.

«España se justifica por una vocación imperial para unir lenguas, para unir razas, para unir pueblos»³⁴⁶

Como se observa, durante esta primera etapa, la ideología más conservadora dominaba toda la práctica y los oficios artísticos, en el que encontramos exposiciones que ejemplifican con claridad cuáles eran las motivaciones para la realización de una exposición de arte, cómo eran entendidas y cómo era su organización. En este tiempo se realizaban exposiciones como las dedicadas a la *Fiesta de La Raza*, que en ese año (1940) contó con dos sedes: el Pabellón de la expansión española en el Mundo y la exposición de Daniel Vázquez Díaz para La Rábida³⁴⁷ en los patios del Ministerio de Asuntos Exteriores³⁴⁸, donde se exhibieron los cartones y dibujos preparatorios de los murales que el artista realizó en 1930 en el Monasterio de Santa María de la Rábida en Palos de la Frontera (Huelva). Pero los fines propagandísticos se veían radicalizados en exposiciones como la denominada *¡Así eran los rojos! ¡Asesinos y ladrones!* realizada en 1943 en el Círculo de Bellas Artes. El texto que acompañaba la muestra mencionaba:

«...nosotros hemos puesto el arte al servicio del recuerdo que debes llevar en tu alma»³⁴⁹

Esta frase es un claro ejemplo del adoctrinamiento e imposición ideológico-estética, algo propio de los regímenes totalitarios. Las obras expuestas fueron realizadas expresamente para la muestra, y como menciona Vergniolle Delalle, fueron presentadas como testimonios, y también destaca la mediocridad de los artistas que participaron en ella, a excepción de Carlos Sáenz de Tejada. En esta misma línea propagandística, se realiza en 1948 la *Exposición Nacional de Bellas Artes*, realizada en los Palacios del Retiro y organizada por el Ministerio de Educación Nacional, donde la temática de las obras se basó fundamentalmente en

³⁴⁶ Ibidem, cita a «Vocación imperial», Pueblo, 12 de octubre de 1940

³⁴⁷ VERGNIOLLE DELALLE, M. y SIRERA CONCA, M., *La palabra en silencio: pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia: Universitat de València, 2008, pg. 45. ISBN 978-84-370-6857-2

³⁴⁸ BERRUGUETE DEL OJO, A., Daniel Vázquez Díaz, entre Tradición y Vanguardia, (Tesis Doctoral), Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2015, pg. 574. [Consulta: 21 septiembre 2020] Disponible en: <https://eprints.ucm.es/42437/1/T38733.pdf>

³⁴⁹ VERGNIOLLE DELALLE, op. cit., pg. 39

el retrato, el bodegón y la religión, del mismo modo que también es significativo el hecho de que la primera obra que aparezca en el catálogo, fuera un retrato ecuestre del dictador Francisco Franco, realizada por Moisés de Huerta Ayuso³⁵⁰, así como también resulta revelador que el reconocimiento otorgado al mérito artístico fuera una Medalla concedida por el Ministerio del Ejército³⁵¹. Bajo este panorama queda realmente plasmada la intencionalidad del Régimen de subordinar el arte a sus propios intereses.

Por otro lado, Vergniolle Delalle también aporta datos sobre la situación de algunos artistas en este tiempo:

«Algunos dibujantes rivalizarán en bajeza, especialmente en un libro titulado *Laureados de España* que los falangistas vendían por los pueblos “a veces a punta de pistola”. También se editó, entre 1939 y 1940 otra serie de varios volúmenes ilustrados con dibujos y reproducciones de cuadros, *Historia de la Cruzada Española*. Sus imágenes marciales travestían la horrible matanza en heroica epopeya. Su director artístico, Carlos Sáenz Tejada, lo llenó de dibujos hábiles, doctamente académicos, pero de una enfática frialdad. Finalmente, los periódicos del régimen utilizaron, por supuesto, todos los procedimientos de la ilustración con el fin de subyugar mejor las conciencias»³⁵²

En este recorrido se evidencia que, en función de las exposiciones oficiales llevadas a cabo por el propio gobierno, el Estado era su propio comisario, realizando las labores de selección, el argumento y la criba, siempre bajo el sesgo político. El Gobierno pronto irá teniendo argumentos que le obligarán a plantearse la necesidad de ciertos cambios en sus políticas internas:

«El 16 de agosto de 1942, en un momento en el que la Guerra Mundial está cambiando de signo, se produce en el Santuario de la Virgen de Begoña (Vizcaya), con ocasión de una ceremonia a la que asiste el ministro del Ejército general Varela, un atentado en el que un joven falangista arroja una bomba que causa numerosos heridos. Con este motivo Franco reorganiza el gobierno. Al sustituir a Serrano Súñer por el Conde de Jordana en el Ministerio de Asuntos Exteriores, Franco consigue poner punto final al poder personal de Serrano

³⁵⁰ Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1948, 1948. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

³⁵¹ VERGNIOLLE DELALLE, op. cit., pg. 55

³⁵² Ibidem, pg. 39

(excesivo, sin duda, desde su punto de vista) a la vez que imprime un giro definitivo a la política exterior. Jordana buscará garantizar la neutralidad española y la buena voluntad de los aliados hacia el Estado franquista cuando ya la derrota del Eje parece inevitable: en enero de 1943 Von Paulus se rinde en Stalingrado»³⁵³

3.3.2. Bienales Hispanoamericanas de Arte: un cambio para la imagen internacional del régimen.

Las Bienales Hispanoamericanas de Arte suponen unos de los mayores esfuerzos desde la perspectiva cultural que el gobierno franquista desarrolla bajo la voluntad de imprimir la idea de libertad y modernidad del estado en el contexto internacional³⁵⁴. Del mismo modo, su nombre insiste en el esfuerzo por construir un perfecto engranaje estratégico con respecto al término Hispanidad. Estas bienales son organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica; la I Bienal Hispanoamericana de Arte se lleva a cabo en Madrid, desde octubre de 1951 hasta febrero de 1952, y fue inaugurada un 12 de octubre, día de la Hispanidad. Precisamente en el año 1951 se conmemoraban el quinto centenario del nacimiento de la reina Isabel la Católica y de Cristóbal Colón³⁵⁵. Leopoldo Panero fue el secretario general del evento, mientras que sus principales colaboradores fueron Luis Roselló Amado, José María Moreno Galván, Lafuente Ferrari y Carlos Peregrín³⁵⁶. Como explica Jorge Luis Marzo:

«El vistoso y aparatoso patronazgo oficial no dejaba lugar a dudas de que se trataba de una apuesta formal por las nuevas formas y facturas, que gustosamente aportaron muchos artistas. Se presentaron obras de la Escuela de Madrid, del Grupo Indaliano, del Grupo Lais, de Millares, Sempere, Guinovart,

³⁵³ BOZAL, V. y LLORENS SERRA, T., *España: vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, pg. 5.

³⁵⁴ TÀPIES, A., *Memoria personal: fragmento para una autobiografía*. 1a ed. en este formato y diseño. Barcelona: Seix Barral, 2003, pg. 243. ISBN 8432208736.

³⁵⁵ MARZO, J.L., *Art modern i franquisme: els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'estat espanyol*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007, pg. 203

³⁵⁶ *Ibidem*, pg. 203

Tàpies y otros miembros de Dau al Set. No obstante, fue una exposición de carácter mixto, una especie de “caballo de Troya” en la que junto a esos “nuevos” artistas, también aparecían muchos de los “menos nuevos”. Hubo exposiciones monográficas, entre otros, de Clarà, Colom, Sunyer, Dalí, Cecilio Guzmán de Rojas y un grupo de "precursores" (Beruete, Juan de Echevarría, Gimeno, Iturrino, Nonell, Pidelaserra, Regoyos y Solana). Se otorgaron cerca de cuarenta recompensas, correspondiendo los grandes premios en pintura a Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz y Cesáreo Bernaldo de Quirós, en escultura a Juan Rebull, y en grabado a Alberto Guido»³⁵⁷

Marzo aclara seguidamente que, en este caso, la selección de artistas que se llevó a cabo estuvo cuidadosamente meditada para no causar revuelo dentro de los círculos más conservadores, y aún influyentes, de la academia³⁵⁸. También menciona la anécdota que Tàpies relata durante la inauguración, donde Franco, muy influido por el academicismo de Sotomayor -en ese momento director del Museo del Prado-, es increpado presuntamente por Alberto del Castillo, quien le comenta:

«‘Excelencia, esta es la sala de los revolucionarios’. Y parece que el dictador dijo: ‘Mientras hagan las revoluciones así...’»³⁵⁹

Aunque la veracidad de esta anécdota no es comprobable, desde luego expresa la importancia que el dictador otorgaba al arte realizado por estos *revolucionarios*. A este respecto, se puede considerar que el gobierno no mantenía unos criterios en cuanto a validez o mérito artístico, sino más bien a compromisos políticos, de los que conocemos gracias de nuevo a testimonios como los de Antoni Tapies:

«[...] unos críticos amigos me hicieron una gran campaña intentando que en una de aquellas Bienales se me concediera uno de los grandes premios de pintura. Uno de ellos, Moreno Galván, me lo daba por seguro y escribió algún artículo presentándome como uno de los candidatos más apropiados. [...] él

³⁵⁷ Ibidem, pg. 205

³⁵⁸ Ibidem

³⁵⁹ Ibidem, pg. 206

mismo me explicó que un día fue llamado por el presidente de la Bienal, llamado Sánchez Bella, el cual le dijo muy seriamente que frenase la propaganda a mi favor, porque no convenía hablar tanto de los abstractos.»³⁶⁰

La segunda Bienal tuvo lugar en La Habana entre mayo y septiembre de 1954, y la tercera y última, en Barcelona, entre septiembre de 1955 y enero de 1956³⁶¹. Lo cierto es que, a pesar de denominarse bienal, jamás se realizó cada dos años. De hecho, la cuarta bienal se programó para el año 1956 en Caracas y, aunque no pudo ejecutarse, se volvió a intentar en 1958: tampoco pudo ser. Se realizó otro intento en la ciudad de Quito, en Ecuador, durante 1958 y 1961, también en balde³⁶². Cabañas Bravo afirma que estas bienales se encontraban formalmente inspiradas en las de Venecia -aunque con ciertas distinciones-, y nacen paralelamente a las de São Paulo³⁶³. Es importante tener en cuenta que sería en la III Bienal Hispanoamericana de Arte en la que se recogerían los frutos por el trabajo del gobierno en la promoción internacional de la vanguardia en España; artistas españoles, como Tàpies, ya exponen en estas fechas en galerías neoyorkinas, del mismo modo que en España se reciben exposiciones de artistas abstractos norteamericanos³⁶⁴.

Estos eventos se consideran una mano tendida a la apertura, e incluso en la primera edición sorprende la aparición de una artista mujer, Menchu Gal, quien se convierte en 1959 en la primera mujer en ser galardonada con el Premio Nacional de Pintura³⁶⁵. Pero, a pesar de que el gobierno parece haber reulado parcialmente en su rigidez conservadurista y de haber dedicado esfuerzos en la conciliación internacional a través de una “modernizada” selección de artistas para de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, no todo transcurre sin más polémica. Es en este momento cuando aparece la conocida *contrabiennial* motivada por Picasso, quien

³⁶⁰ TÀPIES, op. cit., pg. 243

³⁶¹ CABAÑAS BRAVO, M., *Artistas Contra Franco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pg. 12.

³⁶² VERGNIOLLE DELALLE, op. cit., pg. 95

³⁶³ CABAÑAS BRAVO, op. cit., pg. 14

³⁶⁴ MARZO, op. cit., pg. 229

³⁶⁵ Fundación Menchu Gal, ©2016. Se convierte en 1959 en la primera mujer en recibir el Premio Nacional de Pintura. [Consulta: 27 marzo 2019]. Disponible en <http://www.fundacionmenchugal.com/biografia-menchu-gal/>

firma un manifiesto, junto a otros artistas españoles exiliados en la capital francesa, donde se oponen a la celebración de la bienal, en el que:

«llamaba a los artistas americanos y españoles a no participar y a celebrar exposiciones de réplica a la madrileña.»³⁶⁶

En el mes de noviembre de 1951, Dalí pronuncia en el Teatro María Guerrero su conferencia *Picasso y yo*, contando como público con la burguesía y aristocracia madrileña, donde carga contra el artista acusándolo de matar a la belleza del arte con su materialismo comunista, tendiéndole al mismo tiempo la mano para la reconciliación *de genio a genio*³⁶⁷. De alguna manera, la Bienal Hispanoamericana de Arte sirvió, entre otras cuestiones, para que, tanto los artistas participantes como los no participantes manifestasen su opinión con respeto a las políticas culturales que se estaban llevando a cabo. Hubo provocaciones y una actitud acción-reacción: todos tenían algo que decir. El evento volvió a unirlos sobre el papel en la historia, aunque sólo fuera para acentuar aún más sus distancias ideológicas.

3.3.3. Teorización artística y estética durante el primer franquismo.

Se considera de importancia poner de relieve algunas personalidades que durante este período ejercieron una mayor influencia sobre el panorama artístico y cultural en España. La legitimación del comisariado que en la actualidad se considera afianzada, tiene sus precedentes en aquellos teóricos cuyas capacidades no sólo intelectuales, sino también de relación e influencia -sobre todo política-, conformaron la escena artística. En estos años se puede afirmar que el Estado era el propio comisario de las exposiciones que se realizaban³⁶⁸, bajo la idea de la existencia de una Escuela Española cuyos pilares eran Francisco de Goya, Diego de Velázquez, el Greco y la tradición que mostraba el Museo del Prado³⁶⁹, siendo los criterios para la llevar a cabo la selección de piezas:

³⁶⁶ CABAÑAS BRAVO, op. cit., pg. 22

³⁶⁷ MARZO, op. cit., pg. 209

³⁶⁸ Entrevista con Fernando Castro

³⁶⁹ JIMÉNEZ-BLANCO, op. cit., pg. 32

«el restaurar los valores inmortales e idiosincráticamente españoles.»³⁷⁰

La personalidad más destacada en este contexto fue el crítico de arte Eugenio d'Ors (Barcelona 1881, Villanueva y Geltrú 1954), fundador de la Academia Breve de Crítica de Arte en 1942, una iniciativa privada que ejerció una gran influencia mientras se mantuvo en activo, hasta 1951³⁷¹. Eugenio d'Ors hizo grandes esfuerzos por establecer una continuidad estética del arte español desde el modernismo de 1900 hasta la llegada del Franquismo³⁷². Su estrategia contaba obviamente con grandes incongruencias, ya que la intencionalidad era demostrar que esta escuela española no había modificado sus principios estéticos y que seguía respondiendo a unos valores clásicos, españolistas y cristianos, justo lo que en sus primeros años de vida promovía el Régimen, en su etapa más conservadora junto a Falange. Su figura interesa en tanto que dinamiza e incluso homogeniza el panorama artístico del momento. Sobre todo, desde la década de los cuarenta hasta los cincuenta, su nombre figura activamente en el ámbito de la crítica, la estética y en la elaboración de exposiciones. No puede ser considerado comisario en un sentido estricto de la palabra desde el prisma del presente, sin embargo, iniciativas que llevó a cabo como la creación del Salón de los Once - más allá de la innovación o no del arte que tales eventos exponían-, suponía una importante promoción de artistas a través del dispositivo exposición. De hecho, el título que concede a su libro *Mis Salones*, da buena cuenta de la satisfacción que sentía al considerar los salones una *obra suya*, producto de su iniciativa y trabajo, similar a la que pueda experimentar una figura del comisariado en la actualidad. No obstante, la selección de artistas para estos salones debía pasar por las manos de un comité seleccionador, con los que existía un consenso estético, estilístico e incluso ideológico.

Otra de las personalidades que mucho tuvo que ver en la etapa cultural española durante la década de los cuarenta, fue Rafael Santos Torroella (Portbou 1914, Barcelona 2002), quien no sólo ejerció de dibujante, traductor y poeta, sino

³⁷⁰ Ibidem

³⁷¹ VERGNIOLLE DELALLE, op. cit., pg. 35

³⁷² JIMÉNEZ-BLANCO, op. cit., pg. 32

que también tuvo una muy destacada labor en la crítica de arte y demostró ser un gran organizador³⁷³. En cuanto al modo de llevar a cabo las exposiciones de arte en los años de la dictadura, encontramos un valioso registro testimonial que menciona Torroella en una entrevista que le realiza Jaime Vidal Oliveras:

«Sí, un día me telefoneó un señor a quien apenas conocía³⁷⁴. Quería [...] hacerme una propuesta. Me explicó que le habían nombrado comisario de la *IX Trienal de Milán*; el tema de aquél año era: "Las tradiciones populares desde el arte antiguo en las artes decorativas, el arte popular, la artesanía en relación con las corrientes de la vanguardia". Me comentó también que él no conocía mucho el tema del arte, que sabía montar un pabellón y dar a conocer a artistas como Gaudí, pero que necesitaba el resto: la cerámica, el hierro, el arte antiguo junto al arte de vanguardia, a Miró y a Picasso. Me dijo que se sentía un poco perdido y me invitaba a participar como asesor. Yo no sabía qué tenía que hacer, cuál era su idea. Él me explicó que pediría dinero al Ministerio para que, por mi cuenta, viajase para localizar objetos de arte popular que tuvieran interés y que fueran susceptibles a relacionarse con la vanguardia. Y, efectivamente, Maite, mi esposa, y yo hicimos un viaje [...] y encontramos lo que me pidió. Por ejemplo, en Extremadura descubrimos unos bordados de flores de cuyo tallo surgían toros pequeños en vez de flores, también trajimos pájaros con cabeza de perro y cosas abstractas muy interesantes en el campo de la cerámica y la joyería. Con estas piezas, entre otras, incluso con dos cuadros de Miró que Maite había conseguido de un coleccionista italiano. Para ello Maite se desplazó a París donde el propio pintor la esperaba y la ayudó en todo. También conseguí un retablo y una escultura románica del Museo de Montjuich a través de Ainaud de Lasarte. Con todo, Coderch montó un pabellón sensacional. Encargué a Guinovart, a quien entonces protegía, unos aguafuertes. Era una edición de 25 ejemplares de temas de García Lorca y eran los primeros grabados que realizaba. Había cola para ver los grabados de Guinovart. El pabellón consiguió la medalla de oro»³⁷⁵.

Este testimonio resulta de gran utilidad para conocer el modo en que se llevaba a cabo lo que actualmente denominamos el trabajo de comisariado en sus

³⁷³ Ibidem, pg. 34

³⁷⁴ Se refiere a José Antonio Coderch, responsable del Pabellón Español en la *IX Triennale de Milán* de 1951.

³⁷⁵ Rafael Santos Torroella © 2018 [Consulta: 22 noviembre 2018]. Disponible en <https://ddd.uab.cat/pub/expbib/2009/48216/santostorroella/entrevista.html>

inicios. La palabra *comisario* tenía un sentido de *encargado* para llevar a cabo el proyecto, y la naturalidad con la que Coderch solicita ayuda para poder abordar su propósito, aporta pistas sobre el modo en que prevalecía la intención de alcanzar la mayor calidad y rigor posible: en este caso, el comisario no tenía por qué albergar el total conocimiento de las piezas que iba a mostrar, ni siquiera de tenerlas localizadas. A pesar de que ideológicamente, Santos Torroella y José Antonio Coderch se encontraban en las antípodas, lograron hacer un excelente trabajo en el Pabellón Español de la IX Trienal de Milán (1951), que supuso la primera muestra de reconocimiento que realmente llegó a transmitir la idea de la modernidad en España³⁷⁶. Es de justicia, además, basándonos en la evidencia del testimonio del propio Torroella, reconocer que, en el excelente resultado de la Trienal, mucho tuvo que ver el trabajo realizado por Maite Bermejo, médico, intelectual y esposa de Santos Torroella, cuya labor y méritos recalca constantemente.

Sin embargo, un años antes, España experimentó un fracaso en el contexto internacional, en concreto en la Bienal de Venecia de 1950³⁷⁷, y la razón se halla por completo en la selección de artistas que se llevó a cabo. Los artistas expuestos en dicha bienal, fue muy similar a la que se realizó en una exposición en El Cairo y que fue organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales, en la que se encontraban presentes nombres como Aguilar, Unas, Solana, Sotomayor, Nonell, Sorolla, aunque también Cossío, Palencia, Caballero, Dalí e incluso de Picasso (obras de su etapa azul)³⁷⁸. Se deja en evidencia, una vez más, cómo el gobierno, en sus criterios curatoriales -si es que pudieran considerarse como tal-, crea una analogía entre el conservacionismo político y el artístico, ratificando frente al mundo su imagen de anquilosamiento. De hecho, en una nota que remite el Consulado de España al director general de Bellas Artes, expresa:

«Es tal la carrera vertiginosa del modernismo abstracto en la Bienal [de Venecia de 1950] que habrá que pensar seriamente para el próximo año como

³⁷⁶ JIMÉNEZ-BLANCO, op cit., p.34

³⁷⁷ VERGNIOLLE DELALLE, op. cit., pg. 90

³⁷⁸ Ibidem

afrontamos el problema de nuestra sustantividad artística ante esa loca carrera del arte abstracto.»³⁷⁹

Ambos ejemplos, tanto el fracaso del Pabellón Español en la Bienal de Venecia en 1951, como el éxito del Pabellón Español en la IX Trienal de Milán, demuestran lo decisivo que puede llegar a ser la ejecución de una selección, así como el interés de sus discursos.



Fig. 20. Pabellón de España en la Trienal de Milán (1951)

Como otra de las personalidades teóricas del arte del momento, es importante destacar a unos de los primeros que surgieron en favor de las ideas totalitaristas, Ernesto Giménez Caballero³⁸⁰. Sus pensamientos en torno al fascismo eran aplicados a su modo de entender el arte, y tal como expresa en su escrito *Arte y Estado*:

«La historia sólo marcha a grandes golpes de artistas de creadores, de Príncipes a imitación de Dios. Del que reciben inspiración y gracia: *Arte*. Todo gran Jefe de Estado lo es porque es Artista. La inspiración y no la ciencia, la fuente de su obra *estadista*. Maneja masas, números, corazones, proyectos,

³⁷⁹ MARZO, op. cit., pg. 222. A su vez cita: Nota del Consulado de España al director General de Bellas Artes, 16 de junio de 1950, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, L-4837. Expte. 2; citado en Díaz Sánchez, pg. 68

³⁸⁰ VERGNOLLE DELALLE, op. cit., pg. 27

destinos, como el organista teclas y registros de su armonio. Y el pintor, colores y líneas. Y el arquitecto, cálculos, planos, perspectivas.»³⁸¹

Para contextualizar estas palabras, se advierte que, previo a ellas, menciona que, para él, el poder político se resume en una sola fórmula que es la absolutidad, *como la luz en el sol*³⁸². Por lo tanto, esta analogía entre artista y Jefe de Estado no procede más que de una intención de persuadir al lector de la legitimidad del poder autoritarista a través de la romantización y el lenguaje poético. El nuevo campo de cultivo artístico se ve abonado por el prisma fascista-falangista durante los primeros años del régimen, donde se alienta a los creadores a pintar:

«cara al nuevo sol, cara a la primavera y a la muerte, a la gracia, a la virtud, a la juventud, a la armonía, al orden exacto»³⁸³

Ernesto Giménez Caballero es una de las figuras más contradictorias dentro del arte, la política y el franquismo. A priori a una persona instruida en filosofía, arte, con una educación sensible en apariencia pero que a la vez hace apología del machismo y del fascismo con la misma alegría que del anarcosindicalismo, como se puede comprobar en la entrevista que le realiza Soler Serrano el 31 de julio de 1977³⁸⁴. En aquellos años convulsos se estaban erigiendo las ideologías dando lugar a confusiones incluso para aquellos que pensaban estar decididamente posicionados. Si a nivel político e ideológico existía esa distorsión entre lo que se anhelaba, lo que se creía correcto y lo que finalmente se ejecutaba, a nivel artístico todo ello se plasmaba e inevitablemente era partícipe de ese conglomerado de contradicciones.

Cabe mencionar que otros teóricos fueron partícipes de la proliferación de las forzadas ideas artísticas que promovía el Estado. Como menciona Vergnolle

³⁸¹ GIMÉNEZ CABALLERO, E. y SELVA, E., *Arte y estado*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009, pg. 262.

³⁸² Ibidem

³⁸³ VERGNOLLE DELALLE, op. cit., pg. 28. A su vez cita a: Ángel Llorente: *Arte e ideología en el franquismo (1936 – 1975)*

³⁸⁴ RTVE, 2018, *A fondo: grandes personajes. Entrevista de Joaquín Soler Serrano a Ernesto Giménez Caballero* [en línea], 2018. [Consulta: 2 enero 2019]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=U1-dmB6SxfE>

Delalle, los escritores que querían ejercer la crítica de arte en estas circunstancias “aventuran uno tras otro su discurso”³⁸⁵ y se refiere a ellos de la siguiente manera:

«Luis Felipe Vivanco, arquitecto y poeta, y Manuel Sánchez Camargo defienden los valores católicos. Otros “destacan” el Imperio, idea fundamental del fascismo explotada por Franco sin que jamás repose concretamente sobre otra cosa más que palabras. Sin embargo, el lema repetido hasta la saciedad, “Por el Imperio, hacia Dios”, seguirá en vigor durante todo el régimen, aunque nadie sepa lo que significa [...]»³⁸⁶

Al igual que ocurre con la intencionalidad con la que se crea en Instituto de Cultura Hispánica, y con la exaltación del término Hispanidad, la alusión al Imperio alude al pasado colonialista de la nación, en un intento de asociar el *glorioso* pasado expansionista con el gobierno del momento³⁸⁷. El problema residía en que, dentro de las fronteras españolas, el arte de vanguardia se consideró como responsable de la disipación de la identidad nacional³⁸⁸.

Por tanto, se habla de una España contradictoria, donde se instauraba una dictadura que pretendía dar la imagen de libertad, donde los fascistas hablaban de anarquía y donde un caudillo se alza con el poder gracias a una fuerza de la que posteriormente reniega. El arte que triunfaba en el extranjero pasaba sin pena ni gloria dentro del país: al pueblo no se le transmitía la importancia de la proyección artística del artista moderno, ni de los discursos que emanaban de sus obras.

3.3.4. La amplitud de la realidad artística más allá de la ideología del Estado.

No obstante, más allá del discurso del Estado, la realidad artística y cultural era mucho más amplia. Algunas revistas comenzaron a editarse en este período, como es el caso de *Vida Española* o *La Codorniz* -ésta última se

³⁸⁵ VERGNOLLE DELALLE, op. cit., pg. 28

³⁸⁶ Ibidem

³⁸⁷ Ibidem

³⁸⁸ Ibidem, pg. 29

realizaba en clave de humor- y libros clandestinos como *Pueblo Cautivo*³⁸⁹. Del mismo modo, es necesario apuntar que en el año 1945 surgió un movimiento clave en la modernidad en España, el *postismo*, que se prolongará hasta 1950. Aunque su desarrollo fue fundamentalmente literario, también tuvo su eco en las manifestaciones plásticas, y supone un reencuentro con las vanguardias europeas³⁹⁰ en medio de un contexto de desolación como en el que se encontraba el país -según María Dolores Jiménez-Blanco, la obra más sugerente que se realizó en el postismo fue la de la artista Nanda Papiri (Ostia 1911 – Ávila 1999)³⁹¹-. En 1945, el *Postismo* fue declarado:

«prohibido por Dios, España y su Revolución Nacional-Sindicalista»³⁹².

También en 1947 hace su aparición el Grupo Pórtico, el primer grupo de pintores que rompe abiertamente con la estética oficial³⁹³ y cuyo acto de *desobediencia* fue causa de intimidaciones verbales y físicas, así como de multas. En 1949 el Grupo Pórtico realiza una exposición en la ciudad de Santander -previamente la realizó en la galería Buchholz de Madrid -en cuyo catálogo participó Mathias Goeritz con un texto que citaba:

«si uno quiere saber lo que significa “espíritu nuevo” en la pintura española, debe ir a Zaragoza»³⁹⁴

Estas palabras aluden a la ciudad de donde surgió el Grupo. A este respecto, El Pórtico tomó la iniciativa de crear una narrativa propia ante el extenuante academicismo promovido por el régimen. Este acto no sólo era un desafío artístico-estilístico: la concepción estética del El Pórtico era toda una declaración de intenciones, una reivindicación de libertad y de visibilizar que otros modos de crear se estaban realizando en España. Consiguieron dejar en evidencia la inconformidad de los artistas españoles que permanecieron dentro de

³⁸⁹ JIMÉNEZ-BLANCO, op. cit., pg. 30

³⁹⁰ Ibidem

³⁹¹ Ibidem, pg. 32

³⁹² VERGNIOLLE DELALLE, op. cit., pg. 55. Cita a su vez: Carta del Delegado Nacional de Prensa, Juan Aparicio, a la dirección del Postismo con fecha de 5 de febrero de 1945, reproducida en Mundo de Juan Eduardo Cirlot, Valencia, IVAM, Centro Julio González, 1966, pg. 12.

³⁹³ Ibidem, pg. 56

³⁹⁴ Ibidem

la península ante la idea de asumir las directrices que desde el gobierno se marcaban.

No fueron casos excepcionales, otros grupos como Dau al Set (la séptima cara del dado), una revista conformada por Joan Brossa, Arnau Puig, Joan Ponç, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Joan Josep Tharrats y Juan Eduardo Cirlot. Un conjunto de poetas, filósofos, pintores y escritores que trabajaron activamente en este proyecto -cuya base se fundamentaba en la más absoluta libertad- desde 1948 hasta 1956³⁹⁵. También en 1948 se crea el *Salón de Octubre* en Barcelona por iniciativa de un grupo de artistas y coleccionistas y que se celebraban en las Galerías Layetanas, y que según Vergniolle Delalle:

“Este Salón se proclama de entrada defensor del arte moderno y se toma como un deber, al menos durante los primeros años, a acoger a jóvenes artistas catalanes desconocidos”³⁹⁶

Otras iniciativas aparecerán en el desarrollo de las vanguardias en España durante la posguerra, como La Escuela de Altamira³⁹⁷, también en 1948, un proyecto que defendía el arte actual³⁹⁸, el de su tiempo. Su proyecto, tal y como describió Mathias Goeritz:

«consiste en intentar romper la corteza de indiferencia que envuelve en España a las realizaciones del arte nuevo»³⁹⁹

Este artista alemán, que residía en España desde el año 1941, fue uno de los promotores en la creación de este grupo de artistas, historiadores y críticos cuyo fin residía en hablar sobre la abstracción y abrir la escena artística del país hacia el contexto internacional⁴⁰⁰. La intención de proyectarse fuera de las fronteras españolas quedaba plasmada en el nombre que otorgaron a la propia Escuela: Altamira, por considerarse un referente universal, y como:

³⁹⁵ Ibidem, pgs. 58-61

³⁹⁶ VERGNOLLE DELALLE, op. cit., pg. 69

³⁹⁷ MARZO, op. cit, pg.189.

³⁹⁸ DÍAZ SÁNCHEZ, J., La "oficialización" de la vanguardia artística en la posguerra española. (El informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos). (Tesis Doctoral), Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, [Consulta: 30 septiembre 2020]. Disponible en <http://hdl.handle.net/10486/12421> , pg. 239. ISBN 84-89958564.

³⁹⁹ VERGNOLLE DELALLE, op. cit., pg. 78

⁴⁰⁰ MARZO, op. cit., pg.189

«símbolo del arte fuera del tiempo histórico.»⁴⁰¹

Su proyecto alcanzará tal importancia que en el año 1953 promueve el Primer Congreso de Arte Abstracto de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander⁴⁰², y que fue organizado por José Luis Fernández del Almo -arquitecto- y financiado por Manuel Fraga Iribarne, quien ejercía como secretario general del Instituto de Cultura Hispánica⁴⁰³.

En cuanto a instituciones artísticas de carácter privado, se encontraban también algunas galerías que reabren tras la guerra, aunque son escasas⁴⁰⁴ y no ofrecen un tejido económico y comercial en el que el artista pueda sostenerse, aunque la década que comprende desde 1940 hasta 1950 se considera bastante próspera comercialmente hablando⁴⁰⁵, ya que:

«Los nuevos ricos del mercado negro compran cualquier cosa que pueda dorar aún más su nuevo escudo.»⁴⁰⁶

Será también en este momento cuando hace su aparición la galería Biosca en Madrid.

Del mismo modo que durante el inicio de la década de los cuarenta se llevaron a cabo exposiciones más caracterizadas por su mediocridad que por su aportación, dura poco tiempo el margen de calma -o más que calma, silencio- por parte de los artistas que permanecieron en España.

3.3.5. Libertad y dictadura en el diseño de la promoción internacional: la contradicción como única salida.

El informalismo supuso una de las vías de argumentación más claras para promover el discurso de la libertad dentro de un contexto político dictatorial, un

⁴⁰¹ Ibidem

⁴⁰² Ibidem, pg. 191

⁴⁰³ Ibidem

⁴⁰⁴ VERGNIOLLE DELALLE, op. cit., pg. 37

⁴⁰⁵ Ibidem

⁴⁰⁶ Ibidem

hecho de naturaleza contradictoria pero que fue posible. Desde que el arte español se internacionaliza en torno a la década de 1960, bajo la estrategia franquista de diplomacia económica y diplomática⁴⁰⁷, el informalismo se ve muy beneficiado en esta proyección. Sin embargo, dentro de las contradicciones que se podían encontrar en la gestión de la promoción, encontramos un claro ejemplo en palabras de Antoni Tàpies, quien cuenta en sus memorias que parecía no existir un interés en divulgar por el país, lo que denominó “el tipo de arte nuestro”⁴⁰⁸:

«Se quería demostrar a los otros países que España no era un régimen fascista, que aquí no se perseguía lo moderno ni se llamaba “degenerados” a sus artistas [...] El arte moderno parecía ser muy útil porque era un elemento que se creía inocuo para hacer intercambios culturales con otros países, y, de cara a los artistas extranjeros, sería para poder demostrar el liberalismo de aquí. El llamado Instituto de Cultura Hispánica trabajó mucho en ese sentido»⁴⁰⁹.

Aclara el artista que, en España, todavía el vanguardismo era considerado algo peligroso y que esa concepción duraría muchos años. Deducir la incomodidad que los artistas podían experimentar, atrapados entre la conciencia de la estrategia del gobierno y por la necesidad del sustento y del reconocimiento a su trabajo, no es algo que se aleje demasiado de la realidad. De nuevo Tàpies nos ofrece un ejemplo:

«Una vez llegué al límite de lo soportable al ver cómo mis pinturas eran enviadas al extranjero, a través de una sección del Ministerio de Asuntos Extranjeros, embaladas en cajas con unas etiquetas que decían, más o menos: “Material de propaganda de España”. A partir de entonces decidí que únicamente sería yo quien escogería el lugar y la ocasión convenientes para exponer mi obra. Pero supe que algunos funcionarios o comisarios que en aquel ministerio se encargaban de las cuestiones artísticas fuera del Estado español no les agradaba que precisamente fuera yo quien decidiera cuándo y cómo. Me escribieron diciéndome que era “por el bien de la Patria”, y querían hacerme exponer por la

⁴⁰⁷ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ©2019 [consulta: 30 octubre 2020]. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/406.pdf>

⁴⁰⁸ TÀPIES, op. cit., pg. 242

⁴⁰⁹ Ibidem

fuerza sin que yo pudiera escoger las obras ni la compañía en que me colocaban»⁴¹⁰

Estas palabras de Tàpies revelan que, como artista ya reconocido, su posición de no poder elegir no era de su agrado, y que algo que en la actualidad pertenece a las competencias del profesional del comisariado, en aquel momento incipiente de la práctica curatorial podía provocar malestar -aún más se entiende si estos discursos se tergiversaban con fines políticos-. Este testimonio no sólo es de utilidad para conocer la complejidad que podía llegar a alcanzar la relación de los artistas con el Estado, y la difícil tesitura de exponer bajo discursos o intereses que se encontraban en las antípodas ideológicas de los artistas, sino que también es un buen pretexto para abrir debates en torno hasta qué punto el comisario ha podido llegar a implantar su voluntad por encima del artista y el modo en que eso ha quedado legitimado.

Sin embargo, no se puede hacer la afirmación de que los profesionales dedicados al ámbito del arte en España desde una posición teórica fueran *franquistas*, una cuestión para reflexionar que plantea Jorge Luis Marzo en *Art modern i franquisme*⁴¹¹, aunque también afirma que un importante número de ellos:

«profesaban un ultracatolicismo a prueba incluso de la modernidad»⁴¹²

Del mismo modo, Marzo lanza la siguiente cuestión, ¿fueron colaboracionistas los artistas que protagonizaron la vanguardia de posguerra?⁴¹³, y continúa:

Ha dicho Ángel Llorente: “¿Hubo artistas militantes? Pocos. ¿Hubo artistas colaboracionistas? Más. ¿Hubo artistas que se dejaron utilizar? Más aún”. ¿Por qué –nos preguntamos- participa Tàpies en la II Bienal Hispanoamericana de Arte, en la Habana de Batista de 1954, con varios cuadros de supuesto corte social (uno de ellos, titulado *El trabajo*), mientras la mayoría de los artistas españoles en el exilio y la gran parte de artistas latinoamericanos invitados

⁴¹⁰ Ibidem, pg. 244

⁴¹¹ MARZO, op. cit., pg. 268

⁴¹² Ibidem

⁴¹³ Ibidem, pg. 269

promovían su boicot? ¿Tal era el desinterés de Tàpies por la política? ¿o era algo más? Para perfilar mejor esta cuestión será interesante trazar algunos de los comportamientos de aquellos artistas durante el devenir de la política cultural de aquellos años.⁴¹⁴

Antoni Tàpies, con respecto a la posición del artista de vanguardia durante el período franquista y la extraña tesitura en la que podían encontrarse por su condición artistas apoyados y promovidos por un régimen dictatorial, expone:

«en principio más que una apropiación por parte del régimen fue un aprovechamiento por parte de los artistas de algunas plataformas oficiales. Yo creo que nos aprovechamos en cierto grado. La manera de salir al extranjero era participar en las bienales, que permitían ir a Venecia o a São Paulo. Nosotros pensábamos que si los comisarios nos daban la oportunidad de salir al extranjero no debíamos desaprovecharla»⁴¹⁵

Llegados a este punto se abre otro interrogante, donde, por un lado, encontramos cómo los *hacedores de exposiciones*⁴¹⁶ afines al régimen encuentran en la vanguardia una oportunidad para potenciar la idea de libertad en una España que realmente se veía privada de ella, lo que le permitía disfrutar de un importante prestigio internacional; mientras que, por otro lado, los artistas que fueron partícipes de la estrategia del régimen, debieron alejarse de la preocupación política en pos de la promoción de su trabajo.

Evidentemente el arte no podía mantenerse al margen de la condición dictatorial del país, como mencionaba Santiago Amón, el arte español recibió un gran impulso y muchos de los artistas y algunos críticos fueron premiados en las bienales, lo que lo convierte en tiempos afortunados para el arte español⁴¹⁷. Eso es una realidad más allá de la valoración ética de este tipo de actuaciones utilizadas como estrategia, ya que, en resumidas cuentas, el arte siempre estuvo muy al

⁴¹⁴ Ibidem

⁴¹⁵ Ibidem, pg, 270. Cita a: Tàpies & Julián, *Diálogo sobre arte...*, pg. 91

⁴¹⁶ Esta expresión se utiliza como alusión al concepto *exhibition maker*, término empleado antes de estar universalmente aceptado el término curador o curador.

⁴¹⁷ AMÓN, SANTIAGO, [sin fecha], Santiago Amón. *santiagoamon.net* [en línea]. [Consulta: 19 febrero 2019]. Disponible en: <http://www.santiagoamon.net/art.asp?cod=211>

margen de la sociedad. ¿Qué podía tener en común el arte de vanguardia con el Franquismo? Ni la necesidad de acercamiento a Cristo -no inducía a la fe-, ni tampoco ideas que pudieran alentar al pueblo, ni siquiera ideas legitimadoras del Régimen. Precisamente ese vacío convirtió al arte abstracto español en un comodín del que pudo hacer uso. Pero la contradicción que caracterizó este momento es definido de manera muy pedagógica por el crítico Santiago Amón:

«Y otro tanto acaecía con los premios que nuestros hombres de vanguardia obtenían en el extranjero, con el consabido aprovechamiento publicitario de parte de quienes en España repudiaban el arte nuevo y promovían el más decadente (Ministerio del Aire, Valle de los Caídos, decorados del Teatro Real, Arco de la Victoria...) de entre los imaginables»⁴¹⁸

En estas palabras se ratifica la discordancia del arte del momento: ¿cómo un mismo gobierno, del que depende el desarrollo y la proyección internacional de los artistas nacionales y sus obras, apoya igualmente el arte fascista y el arte vanguardista? De alguna manera esta circunstancia delata que cualquier discurso era justificable: para honrar la imagen del franquismo e inducir temor y respeto al pueblo, el franquismo hizo uso de la arquitectura y el arte fascista, y para congraciarse su política con el exterior bien le sirvió la vanguardia.

3.3.6. El arte: una estrategia eficaz.

Paradójicamente, lo que puede observarse tras el análisis de todas las políticas culturales llevadas a cabo durante la época de posguerra y dictadura, es que el debate artístico se mantenía avivado debido al uso político que de él quería hacerse. Aunque obviamente el *modus operandi* del uso cultural del falangismo y el franquismo no son echadas en falta en la democracia, quizás si sean envidiados los porcentajes económicos que eran destinados por parte del gobierno franquista a la dinamización cultural, ya que se sabe que:

«a partir de 1945 Franco cambia el gobierno y comienza a apartar de él a los extremistas de Falange. En diciembre refunda el Consejo de la Hispanidad, convirtiéndolo en el Instituto de Cultura Hispánica (ICH), sujeto al Ministerio de

⁴¹⁸ Ibidem

Asuntos Exteriores. La dotación inicial de 28 millones de pesetas -espectacular para la época y para las menguadas arcas del Estado- quintuplicaba los recursos del año anterior para el mismo concepto.»⁴¹⁹

No cabe duda de que todo el desembolso político destinado al arte se realizaba como inversión propagandística en sus inicios y como medio de conciliación con los contextos internacionales después. Pero no deja de ser llamativo y digno de reflexionar la manera en que el dispositivo del gobierno era capaz de ver el potencial y la influencia de la creación artística. No obstante, se conoce el dudoso uso de los discursos de las voces teóricas que pretendían encorsetar -y de hecho encorsetaban- el discurso original de sus creadores a favor de la limpieza de imagen de una dictadura. Pero se reconoce la eficacia de sus estrategias, pues consigue sus fines: el año 1950 marca el final del aislamiento. Este año se inicia la Guerra de Corea, para la que Franco ofrece tropas a Washington; en agosto el Congreso norteamericano aprueba un crédito de 62,5 millones de dólares a España⁴²⁰ mientras que, en el mes de noviembre, la Asamblea General de la ONU anula la resolución contra España. En 1953, tras la victoria electoral de Eisenhower, Estados Unidos y España firman un acuerdo económico y militar que beneficiará a España de cara a sus relaciones internacionales a cambio de una relevante inversión financiera y la implantación de bases americanas en el país.⁴²¹

El gobierno franquista experimenta un considerable giro en pocos años, prueba de ello es cómo en 1945 la Asamblea General de la ONU recomienda la retirada de embajadores, y cómo en 1950 finaliza esa condena: la etapa que pone fin al aislamiento, comienza.

3.4. El papel de Luis González Robles como comisario del Estado.

Luis González Robles (Sanlúcar la Mayor 1916, Madrid 2003) se erige como una de las personalidades más relevantes en la historia del desarrollo de la práctica curatorial en España. Formado en Filosofía y Letras, crea el teatro

⁴¹⁹ MARZO, J.L. y MAYAYO, op. cit., pg. 99

⁴²⁰ MARZO, op. cit., 244

⁴²¹ Ibidem, pg. 245

universitario de Sevilla y elabora obras de teatro de corte religioso ante los pórticos de iglesias en pequeños pueblos de Andalucía⁴²². Su vocación teatral y religiosa mucho tendrán que ver en su relación con el futuro ministro Joaquín Ruiz Giménez, a quien conoce a través de la asociación estudiantil internacional católica *Pax Romana*, que Ruiz Giménez presidía en aquel momento⁴²³, lo que le facilita poder disfrutar de una beca para ampliar sus conocimientos en materia artística a través de viajes a Francia e Italia⁴²⁴, tras lo cual y según Vergnolle Delalle, ya estaba preparado para servir a la Iglesia y a España⁴²⁵.

En el año 1949, nueve años después de terminar su carrera, ya aparece con el cargo de vicesecretario de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, ya que, según sus palabras, entró mediante oposición en el Instituto de Cultura Hispánica⁴²⁶. Posteriormente fue comisario de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes desde 1957 hasta 1975⁴²⁷, lo que lo convierte en una bisagra hacia los nuevos modos de comisariar que se darán en el país a partir de la etapa de democracia. Durante sus años en activo llevó a cabo grandes proyectos de promoción internacional del arte español -más concretamente del informalismo-, siendo el gran protagonista en la organización y selección de artistas en las grandes Bienales y eventos internacionales. Entre otras consideraciones a destacar de su trayectoria, González Robles fue director del Museo Español de Arte Contemporáneo⁴²⁸ y el mayor impulsor del aperturismo del gobierno de la dictadura a través de la proyección artística. Él mismo se reconocía como un antifigurativo, y que lo era de manera intuitiva:

⁴²² VERGNOLLE DEL VALLE, op. cit., pg. 106

⁴²³ Ibidem

⁴²⁴ Ibidem

⁴²⁵ Ibidem

⁴²⁶ SOLANA, G., Luis González Robles. *El Cultural* [en línea] 26 abril 2000. [Consulta: 2 noviembre 2020]. Disponible en <https://elcultural.com/Luis-Gonzalez-Robles>

⁴²⁷ TUSELL GARCÍA, G., González Robles, comisario español en Sao Paulo, en el Catálogo de la exposición *España en la Bienal de Sao Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles*. Alcalá de Henares (Madrid), Universidad de Alcalá de Henares, Museo Luis González Robles, 2008, págs. 11-22. [Consulta: 20 febrero 2020]. Disponible en https://www.academia.edu/1091656/Gonz%C3%A1lez_Robles_comisario_espa%C3%B1ol_en_Sao_Paulo, pg. 5

⁴²⁸ SOLANA, op. cit.

«No me gustaba, por ejemplo, Romero de Torres: esa mujer con el brasero delante y esas tonterías...»⁴²⁹

Con estas palabras referidas a uno de los grandes iconos del arte en España, como lo es Romero de Torres, se distanciaba del gusto academicista promocionado por la rama más conservadurista afín al gobierno, ratificando así su independencia de gusto y criterio a la hora de realizar sus proyectos.

La primera exposición internacional en la que Luis González Robles aparece como comisario, fue en la Bienal de Arte Mediterráneo en Alejandría, en el año 1955, donde consigue el Gran Premio de Pintura el artista Álvaro Delgado⁴³⁰, mientras que Luis Feito queda galardonado con el Tercer Premio⁴³¹. Dentro del carácter prominentemente figurativo del evento, González Robles aseguraba que quiso llevar lo mejor, y su éxito como comisario ya pudo atisbarse desde este primer momento. No obstante, más allá del merecimiento de los premios otorgados, no deja de ser llamativo que, en vísperas de la celebración de la Bienal de Alejandría, González Robles recibiera información privilegiada procedente de fuentes privadas con las que trabajaba. Éstas le insinuaron que, ese año, el premio que podía conseguir era el de dibujo: todo era cuestión de presentar en la bienal a un dibujante bueno y el premio sería suyo⁴³². Juan Ignacio Macua narra que:

«González Robles se frotó las manos, tenía uno de los mejores dibujantes, excepcional, con una personalidad arrebatadora: José Caballero»⁴³³

Seguidamente, también según Macua, tuvo lugar la siguiente conversación entre el comisario, Luis González Robles, y el artista José Caballero:

«Pepe, prepara una selección de dibujos que vas a ir a la bienal de Alejandría». «¿Dibujos? Yo soy pintor». «Pero ahora lo que interesa es el dibujo». «Pues me tienes que llevar con pintura». «Pues ahora no me interesa llevarte como pintor y, sin embargo, es muy importante que vayas como dibujante. Creo

⁴²⁹ Ibidem

⁴³⁰ Ibidem

⁴³¹ MACUA DE AGUIRRE, Juan Ignacio. “La Libreta Negra del Comisario”, AA. VV., *España en la Bienal de São Paulo*, 2008. Pàg. 15. [Consulta: 20 febrero 2020]. Disponible en <https://www.fgua.es/archivos/CatalogoBienalSaoPaulo.pdf>

⁴³² Ibidem. Pg. 11

⁴³³ Ibidem

que para ti será crucial”. “Puede, pero voy como pintor o no voy”. “Tú lo has dicho, no vas”.»⁴³⁴

Y efectivamente, no fue. La posición de González Robles no es, como se puede ver, solamente la del comisario trabajando bajo las pautas de la intencionalidad artística, sino que aplica acciones de estrategia, aunque éstas no fueran siempre bien recibidas. Pero la negativa de Caballero puede considerarse una de las excepciones, ya que era deseo de la mayoría de artistas el estar incluido dentro de la famosa *libreta negra del comisario*:

«Desde los años finales de la década de los cincuenta hasta el final de los setenta, cuando en el mundo del arte, español o latinoamericano, se citaba la palabra “comisario”, todos sabían que se trataba de Luis González Robles. Artistas y galeristas, críticos y dealers le buscaban afanosamente. Porque uno de los sueños de todo artista español o americano era que su nombre apareciera en una pequeña libreta negra, cerrada ruidosamente con su goma, que Luis González Robles llevaba en el bolsillo interior de su chaqueta negra, siempre negra»⁴³⁵

Posteriormente, tras el éxito obtenido en la Bienal de Alejandría, en el año 1957, González Robles organiza la representación española para la Bienal de São Paulo, seleccionando a artistas como Manuel Millares, Josep Guinovart, Luis Feito, José Vento, Manuel Rivera, Antoni Tàpies o Modest Cuixart,⁴³⁶ y vuelve a demostrar su habilidad estratégica. Tras el fallecimiento del secretario de la Bienal, coge el relevo del puesto Mario Pedrosa, conocido de González Robles, de quien sabía de sus gustos constructivistas y que, de hecho, era esposo de la reconocida escultora constructivista Lygia Clark⁴³⁷. El comisario expresa del siguiente modo cuál fue su lógica ante tal situación:

«Y yo me dije, para mí mismo, con la almohada: “Este es mi momento. ¿Quién es el mejor constructivista español? Jorge de Oteiza”»⁴³⁸

⁴³⁴ Ibidem, pg. 8

⁴³⁵ Ibidem, pg. 9

⁴³⁶ Ibidem, pg. 15

⁴³⁷ SOLANA, op. cit.

⁴³⁸ Ibidem

La reacción de Oteiza al recibir la propuesta no fue la misma que obtuvo anteriormente de José Caballero, no obstante, parece que también provocó cierta sorpresa, según palabras del comisario:

«Me fui a Irún y lo invité. Oteiza recelaba: “¿Le ha mandado a usted el gobierno?, porque el gobierno no quiere nada conmigo”. Y yo: “A mí no me manda nadie, me está usted ofendiendo si me dice eso”»⁴³⁹

Finalmente, Jorge Oteiza obtuvo el Gran Premio de la Bienal de São Paulo, y de nuevo, la toma de decisiones de González Robles se traducían en rotundo éxito para los artistas españoles. El premio de Oteiza no fue el único reconocimiento a la calidad del Pabellón Español, sino que, además, el MoMA adquirió varias obras del artista ganador así como de Millares y Rivera, mientras que coleccionistas particulares también compraron obra de Tàpies, Vento o Guinovart⁴⁴⁰. Como especifica Macua:

«Este premio fue recibido en nuestro país como el primer triunfo colectivo del arte español de la posguerra.»⁴⁴¹

También Macua asegura que el pintor Antonio Saura, en un artículo en la revista *Arte Vivo* -de la que no indica referencia-, alababa la labor del comisario, al considerarla una lección para los organizadores de exposiciones internacionales⁴⁴², del mismo modo que Antonio Toro en la Carta de El Paso nº 2 reconocía que en años anteriores, el arte español no había sido tomado en consideración debido a una incorrecta selección:

«debido a su “mezcla caótica, la presencia de obras academizantes y los montajes ridículos y ñoños”, se tenía en el extranjero “una lamentable opinión” de nuestro arte»⁴⁴³

Estas palabras representan la nueva opinión que comienza a forjarse del comisariado en España, lo que se entiende no sólo por una renovación de la

⁴³⁹ Ibidem

⁴⁴⁰ MACUA DE AGUIRRE, op. cit., pg. 15

⁴⁴¹ Ibidem, pg. 16

⁴⁴² Ibidem

⁴⁴³ Ibidem

creación plástica sino también de la idea y el valor del trabajo curatorial. Un año más tarde, en 1958, Luis González Robles es comisario del Pabellón de España en la Bienal de Venecia, considerándose este momento el de la proyección definitiva del informalismo⁴⁴⁴, en el que fueron premiados Antoni Tàpies y Eduardo Chillida, significando ello, por tanto, un nuevo episodio de éxito para González Robles y los artistas españoles. Jorge Luis Marzo aclara que la sobriedad y la simplicidad fueron los hilos conductores del interés del Estado por estos artistas⁴⁴⁵, y que con respecto a los seleccionados para la Bienal de Venecia de este año (1958), González Robles comentaba:

«que la principal característica ética del arte español de todas las épocas es una “constante de rigor, de austeridad y de espontánea simplicidad”»⁴⁴⁶

También el historiador matiza que el éxito de la abstracción americana facilitaba la legitimación de la abstracción en España, ya que:

«el formalismo americano, en el marco del acercamiento franquista a una “gran democracia”, Estados Unidos, servirá de colchón para todos»⁴⁴⁷

La crítica también se hizo eco de los constantes premios y reconocimientos que España estaba alcanzando en el ámbito de las exposiciones internacionales. Como ejemplo, las palabras del crítico Santiago Amón redactadas en el año 1959 tras hacer un recorrido por los premios más relevantes obtenidos por los artistas españoles hasta el momento:

«Si la Bienal de Venecia honró a dos de nuestros artistas con su Gran Premio, la de Sao Paulo arroja en nuestro favor un saldo aún más satisfactorio, superando, incluso en una pizca, la estricta media proporcional. De las catorce ediciones que hasta ahora se han producido en el certamen paulino (hecha tabla rasa de su orden cronológico) han correspondido a España ocho elocuentes recompensas. La lista, fuera ya de las dos prestigiosas y antedichas bienales, puede ampliarse con las distinciones recabadas, en otras confrontaciones, por Tapies, Saura, Millares, Palazuelo... y, especialmente, por Eduardo Chillida, el

⁴⁴⁴ SOLANA, op. cit.

⁴⁴⁵ MARZO, J.L., *Art modern i franquisme: els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'estat espanyol*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007, pg. 220. Cita a: XXIX Biennale Internazionale d'Arte, Venecia, catálogo, junio de 1958, p. 331

⁴⁴⁶ Ibidem, pg. 331

⁴⁴⁷ Ibidem, pg. 224

artista, entre los vivos, que más galardones internacionales tal vez ha cosechado»⁴⁴⁸.

3.4.1. La controversia curatorial.

Luis González Robles fue un comisario en el campo de batalla, con carácter decidido y trabajador incansable. Su labor de investigación la ejercía en el trato directo con los artistas en sus estudios, y su actitud podría definirse como *estética*, según la definición que de ella hace se hace Nelson Goodman:

«La "actitud" estética es inquieta, búsqueda, ensayo... es menos actitud que acción: creación y re-creación»⁴⁴⁹

Una actitud estética que no sólo podría referirse a la práctica artística, sino también, en este caso, a la del comisario; actúa, busca, crea, recrea y además, proyecta. Cuando se aborda desde una perspectiva histórica y en favor de la objetividad, se hallan dos grandes bloques de opinión en torno al trabajo realizado por Luis González Robles: por un lado, y debido a que su posición se encontraba a favor del régimen, existen argumentos para valorar su *modus operandi* como parte de una estrategia de la dictadura para proyectar, a nivel internacional, una imagen de España ligada a la modernidad y a la -paradójica- libertad. Por otro lado, existen testimonios de prensa que lo defiende de estas acusaciones, argumentando que:

«el régimen no hizo ninguna maniobra de proyección internacional porque apenas si se puede decir que tuviera una efectiva política de artes

⁴⁴⁸ AMÓN, S. Cuarenta años de artes plásticas. [en línea] [Consulta: 19 febrero 2019]. Disponible en <http://www.santiagoamon.net/art.asp?cod=211>

⁴⁴⁹ ALTSHULER, B., ATTSHULER, B., OBRIST, U. y FOWLE, K., *Do it: the compendium*. New York: Independent Curators International/D.A.P, 2013, pg. 29. Traducción propia. El texto original dice: «The aesthetic "attitude" is restless, searching, testing- it is less attitude than action: creation and re-creation».

plásticas. Los diplomáticos que colaboraron en la proyección de los pintores y escultores españoles a menudo ni los entendían»⁴⁵⁰

La conclusión lleva a pensar que, independientemente de que el gobierno trazara o no tal estrategia, alguien como Luis Gonzáles Robles se encontraba justo en el punto medio entre el franquismo y el progreso artístico. A este respecto, más allá de cuantas controversias pueda suscitar hoy día sus decisiones, se debe tener en cuenta que realizó un trabajo que permitió que jóvenes artistas que tenían mucho que aportar a la historia del arte español e internacional, fueran reconocidos. También hubo acciones más allá de las diferencias ideológicas y en favor del reconocimiento del valor artístico de artistas que trabajaron decididamente del lado de la República, como Alberto Sánchez. A este respecto, tiene lugar una de las actuaciones que avalan la independencia de decisión y criterio de González Robles que tanto defendía, quien llega a convencer a la viuda del mencionado artista para adquirir obra a razón de la creación de un Museo en Toledo. Y como no es de extrañar, esta cesión se materializa de manera clandestina, donde consigue adentrar las obras en el interior de tres cajas haciéndolas pasar por raíces⁴⁵¹.

Pero a la figura del comisario no se le tenía en una incuestionable estima, a pesar de las oportunidades que podía suponer trabajar con él, y con respecto a las bienales, Tàpies nos ofrece el siguiente testimonio:

«La Bienal era una especie de 'pasteleo' que organizaban los comisarios. En realidad, eran comisarios políticos y todo lo manipulaban entre ellos: 'si tú votas a éste, yo votaré a aquel...' No se miraba demasiado la calidad de las obras de arte... En realidad, era un puro arreglo diplomático, en el que debía de jugar su papel el problema de la guerra fría y la coexistencia»⁴⁵²

La imagen que de los comisarios nos da el artista en estas palabras son claramente peyorativas, pero denotan que su influencia y relevancia no sólo era importante, sino decisiva. Otro de los puntos de controversia a la que se exponía

⁴⁵⁰ TUSELL, J., Luis González Robles, una época del arte español. *El País* [en línea] 10 julio 2003. [Consulta: 28 marzo 2019]. Disponible en https://elpais.com/diario/2003/07/10/agenda/1057788009_850215.html

⁴⁵¹ VERGNIOLLE DELALLE, op. cit., pg. 109

⁴⁵² MARZO, J.L., op. cit., pg. 269

la labor del comisario nos lo ejemplifica la anécdota en la que el escultor Pablo Serrano queda fuera de la selección que realiza el comisario para la V Bienal de São Paulo en 1959. El artista escribió a Luis González Robles solicitándole ser seleccionado, sin embargo, éste le responde pidiéndole que esperara su momento⁴⁵³. González Robles era consciente de que esta actitud conllevaba críticas, hacia lo que manifestaba:

«mi labor es muy dura, mi labor es natural que sea vulnerable a las críticas porque es absolutamente imposible que yo en mi actuación deje contento A TODOS [...] Lo que me critican como falta es ni más ni menos que una virtud, una virtud de saber elegir cuándo y cómo y en qué momento»⁴⁵⁴

No obstante, a pesar de la complejidad de esta posición curatorial, desde el inicio es consabido la necesidad de tomar cierto control sobre la exhibición artística. Las motivaciones para tal circunstancia vienen dadas, en su mayoría, por cuestiones políticas. El franquismo pasó por dos fases diferenciadas, donde percibimos que, en la segunda, la apuesta por la modernidad artística de mano de Luis González Robles es decisiva. María José Toro Nozal, en la introducción de la publicación *España en la Bienal de São Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles*, habla sobre el papel de diferentes promotores artísticos a lo largo de la historia del arte español, en el que termina enlazando de manera poética la figura de González Robles:

«En la historia del arte español -apunta Ignacio Amestoy-, siempre ha habido personajes que, desde la trastienda, han potenciado la labor de los más grandes creadores, ya sea desde el mecenazgo, la crítica o la gestión. A Velázquez le apadrinó el Conde Duque de Olivares. La relación de Picasso con Eugenio d'Ors, hasta 1936, es algo más que la de un crítico y un artista. Y el papel de Luis González Robles, sensible funcionario franquista, es para el arte español del siglo XX tan importante como el jugado, desde Nueva York, por el marchante Leo Castelli con respecto al arte universal. Si Castelli lanzó al mundo, a partir de 1957, a Warhol, Jasper Johns o Roy Lichtenstein, González Robles, a partir de 1955, hace lo propio con los grandes de nuestro arte actual»⁴⁵⁵

⁴⁵³ MACUA DE AGUIRRE, op. cit., pg. 17

⁴⁵⁴ Ibidem

⁴⁵⁵ M^a JOSÉ TORO NOZAL, *Catalogo Bienal Sao Paulo* pg. 7

Como se observó en apartados anteriores, la aparición del comisario es producto de varias figuras del entorno artístico que convergen y, que de cierto modo tienen un poder implícito. La promoción artística siempre va relacionada con un factor inevitablemente económico, algo que el estado tuvo en cuenta y por lo que apostó decididamente; algo que unido a un buen criterio de selección proporcionaron un gran reconocimiento al país, aunque poder y discrepancia siempre vayan de la mano.

3.4.2. Arte de América y España.

Tras los frustrados intentos que durante años se llevaron a cabo para la realización de una cuarta Bienal Hispanoamericana de Arte, finalmente el propio Luis González Robles aconsejó abandonar tal insistencia. El Instituto de Cultura Hispánica (ICH) pasó ser dirigido en los años sesenta por Gregorio Marañón, y fue en este contexto cuando se decide sustituir las bienales por la exposición *Arte de América y España*⁴⁵⁶, que según menciona Cabañas Bravo, fueron organizadas también por González Robles. En mayo de 1963 vio la luz en Madrid la muestra, en el Palacio de Velázquez y el Palacio de Cristal, que se consolidaba como una eficaz estrategia de conciliación con los exiliados españoles a través de la organización del evento. De hecho, Cabañas Bravo destaca cómo la Medalla de Oro de Pintura se concedía a un exiliado de origen español pero que adquirió la nacionalidad argentina, Fernández-Muro⁴⁵⁷:

«para España significó en lo artístico, el inicio de un nuevo momento, en el que la aparición de la opción neofigurativa comenzaría a ganar terreno a la que parecía inabitable posición informalista»⁴⁵⁸

El autor también menciona cómo, a pesar de ser una muestra en la que, como se tenía previsto, acogería obras informalistas -hasta el momento las que

⁴⁵⁶ CABAÑAS BRAVO, M., (ed.). *El arte foráneo en España: Presencia e influencia*. Editorial CSIC-CSIC Press, 2005. [Consulta: 15 septiembre 2020]. Disponible en: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/22574/1/Arte%20americano%20Bienales%20Hispanas%20005.pdf>

⁴⁵⁷ Ibidem, pg. 483

⁴⁵⁸ Ibidem

fueron utilizadas para proyectar una imagen de modernidad del arte español fuera de sus fronteras-, *Arte de América y España* supuso una apertura a nuevas corrientes artísticas, como el Pop. De hecho, artistas como Jasper Johns o Rauschenberg estarían representados⁴⁵⁹:

«la exposición [...] vino a poner de manifiesto la aparición de la opción neofigurativa frente a la informalista»⁴⁶⁰.

La exposición, posteriormente, itineraría por varias ciudades como Barcelona y a otras ciudades europeas -aunque en estos casos, dividida- como Berna, Berlín, Barcelona, Nápoles, Roma, Lisboa, Salamanca, Sevilla, San Sebastián, Valencia y Bilbao⁴⁶¹.

3.4.3. A Franco le gustaba Robert Rauschenberg.

El título de este apartado está tomado literalmente de una frase que Jorge Luis Marzo escribe en su libro *Art modern i franquisme*⁴⁶², y hace alusión a uno de los testimonios más curiosos que Luis González Robles hace sobre las impresiones de Franco ante obras fuera de su conocida tendencia academicista. De hecho, es conocido su gusto por ejercer esporádicamente la pintura, de temática anodina, como pudieran ser las escenas de caza. Aun así, teniendo en cuenta los gustos del dictador, González Robles relata:

«Estábamos Franco y yo inaugurando una exposición de artistas norteamericanos. Sotomayor [director del Museo del Prado] estaba a unos diez o quince pasos detrás nuestro, junto a la esposa del Caudillo y los ministros. Me giré hacia Franco y le dije: ‘¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?’ ‘¡Claro!’, me dijo él. Entonces le dije: "Creo que usted tiene un gusto exquisitamente académico". Él se paró y me preguntó que qué quería decir eso. Entonces le señalé que quizás estaba demasiado influenciado por el ñoño academicismo de Sotomayor. [...] Cuando acabamos de visitar la exposición y justamente después de ver las obras de Rauschenberg y Rivers, Franco me dijo: ‘Esta es una

⁴⁵⁹ Ibidem

⁴⁶⁰ Ibidem, pg. 482

⁴⁶¹ Ibidem, pg. 482

⁴⁶² MARZO, op. cit., pg. 253

experiencia verdaderamente fantástica, estoy impresionado. Es una realidad que desconocía'. Franco estaba obnubilado. Lo que le digo se lo juro por mis padres»⁴⁶³

El hecho de que González Robles transmitiera la idea de que a Franco le impresionara positivamente el trabajo de Rauschenberg, denota también una importante idea que, aunque compleja, llegó a materializar el gobierno de la dictadura y que J. L. Marzo expresa:

«El franquismo, como otras dictaduras en el mundo, había conseguido casar dos elementos muy delicados: el nacionalismo españolista y el capitalismo moderno»⁴⁶⁴

A través de esta anécdota de carácter artístico, se atisba igualmente la mentalidad política y económica que, aunque contradictorias, se llevaron a cabo. Por otro lado, la necesidad de juramento pertenece a la posición que Luis González Robles siempre mantuvo frente a su independencia curatorial, algo que nunca dejó de reivindicar. Ejemplo de ello son las palabras que menciona durante una entrevista con Guillermo Solana en el año 2000, donde explica que le enfadaba cuando le sugerían las implicaciones políticas de aquellos proyectos, y cuando se le preguntaba sobre si el régimen franquista utilizó el arte de vanguardia para *lavarse la cara*, ya que González Robles negaba con gran rotundidad que así fuera, aclarando que siempre actuó bajo un criterio propio⁴⁶⁵.

Como conclusión, se considera pertinente reproducir las palabras de González Robles donde revela qué pensaba sobre su papel en la escena artística:

«Fueron años cargados de ilusión y de trabajo [...] La tarea encomendada, y yo estaba plenamente de acuerdo con ella, era potenciar el arte español [...] Por ello apostamos decididamente por la vanguardia [...] me interesaba el riesgo y el empuje, la búsqueda de nuevos territorios, la aventura de lo intuitivo y no probado [...] Y aposté por los jóvenes. Por aquellos artistas para los que ir a una bienal suponía el espaldarazo de una carrera ya estudiada y el inicio de una etapa de madurez y consolidación [...] Lo lograron los artistas. Bastó un pequeño

⁴⁶³ Ibidem, pg. 253. Cita a: MARZO, "La vanguardia del poder...", pp. 28-36

⁴⁶⁴ Ibidem

⁴⁶⁵ SOLANA, op. cit.

escaparte, dejar que la gente importante de por ahí fuera viera lo mismo que yo contemplaba todas las tardes en los estudios y en las galerías, para que se descorriesen todas las cortinas y entrase la luz.»⁴⁶⁶

La evolución del comisariado en España, teniendo en cuenta la presencia de Luis González Robles y el trabajo que ejerce dentro del gobierno franquista, podemos considerar que se desarrolla al mismo tiempo que otros comisarios como Harald Szeemann, quienes cambiaron la historia del arte contemporáneo. Diferentes formas de concebir la labor curatorial y en contextos políticos opuestos, son personajes que están cambiando el modo de percibir la evolución del arte, enseñando al mundo y los públicos cómo el pensamiento artístico es reflejo de un cambio de sociedad que les llega a través de los artistas: artistas que ellos han sido capaces de aunar para potenciar un mensaje a través de sus selecciones y exposiciones. Será a partir de la figura de Luis González Robles cuando arranca el crecimiento y evolución de una profesión que en España, ya durante la democracia, se iría desarrollando.

3.5. Riesgo y Vanguardia en los últimos años de la represión: Los Encuentros de Pamplona.

Hablar de los Encuentros de Pamplona supone hablar de un evento emblemático en la historia de las exposiciones de arte en España, y que además fue un punto de inflexión en el forjado de la historia del comisariado en el país. Por la naturaleza de estos encuentros, se considera igualmente un referente en el ámbito del comisariado y el comisionado de arte contemporáneo público⁴⁶⁷ en el contexto español, puesto que la ciudad se vio *invadida* por el arte más actual del momento tanto a nivel nacional como internacional, donde las propuestas llevadas a cabo

⁴⁶⁶ TUSELL, J., Luis González Robles, una época del arte español. *El País* [en línea] 10 julio 2003. [Consulta: 28 marzo 2019]. Disponible en https://elpais.com/diario/2003/07/10/agenda/1057788009_850215.html

⁴⁶⁷ Se trata de un contexto donde el espacio público existía con grandes restricciones: más allá de servir para ser transitado, el espacio público no contemplaba ser concebido como un lugar de intervención artística, ni mucho menos focalizado a dinamizar eventos para lograr la integración de ciertas comunidades sociales. Sin embargo, no es sinónimo de que todo el arte realizado durante los años 70 estuviera realizado bajo el discurso de la dictadura.

por los artistas se encontraban fuera de todo convencionalismo, centrando la prioridad en la implicación del público⁴⁶⁸. Tanto la vanguardia como la tradición popular tuvieron cabida en la ciudad durante los días comprendido entre 26 de junio al 3 de julio de 1972, en los que participaron 348 artistas cuyas obras se pudieron ver y experimentar en aquellos días en la capital. En última instancia, los Encuentros de Pamplona marcan un tiempo en el que la pintura informalista -tan promocionada por el estado hasta el momento-, va perdiendo protagonismo⁴⁶⁹ y comienza un nuevo modo de hacer gestión cultural.

El acontecimiento que da inicio a la idea de estos Encuentros fue el fallecimiento en 1971 de Félix Huarte, fundador del Grupo Huarte, quien consolidó grandes empresas y haría de su familia todo un referente económico. En honor a su memoria, sus hijos Jesús y Luis decidieron organizar un evento de carácter musical, donde se llevaran a cabo una serie de conciertos. La organización y las competencias curatoriales fueron asumidas por dos artistas, José Luis Alexanco y Luis de Pablo, quienes proponen finalmente un proyecto de mucha más envergadura cuyo fuerte residía en la transversalidad de disciplinas. Ambos conformaban el grupo de música experimental Alea, el cual se encontraba financiado por Juan Huarte⁴⁷⁰, y en su ejercicio como comisarios, evidenciaron cómo esta profesión nace de la intuición, y por supuesto, del conocimiento artístico⁴⁷¹. Los Encuentros de Pamplona abren el concepto de la percepción del arte, en el que se aúnan diferentes disciplinas y revela la existencia de una vanguardia nacional regenerada que mantiene estrechos lazos y comparte intereses estéticos y estilísticos con las nuevas tendencias internacionales como Fluxus, el videoarte, Situacionismo o el arte de acción, lo que se evidencia en la respuesta y presencia de artistas, músicos e intelectuales como John Cage, David Tudor, Steve Reich, Silvano Bussotti, Laura Dean, Dennis Openheim, Man Ray o Chillida. El carácter multicultural era uno de los objetivos principales, lo que

⁴⁶⁸ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ©2019 [consulta: 13 mayo 2019]. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-25-anos-despues>

⁴⁶⁹ Ibidem

⁴⁷⁰ PALACIOS GONZÁLEZ, D., ETA contra los Encuentros de Pamplona: un desencuentro entre arte y política. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2015, pg. 57. ISSN 2530-3562, DOI <http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.003>

⁴⁷¹ Es importante aclarar que, en este momento, el uso de la palabra comisario no era contemplada como se hace en la actualidad.

quedó patente en intervenciones como la del músico Tràn van Khê, la actuación de Diego el del Gastor, los conciertos Zaj o la de los hermanos Arze⁴⁷². Los organizadores manifestaron que:

«Se ha buscado también el no limitarse a la tradición artística occidental. Cada día es más claro lo artificioso de la división entre culturas, consideradas como compartimentos estancos. La participación de Irán, India, Vietnam, África, la América autóctona, Polinesia, etc... obedece a razones muy precisas: la necesidad de elaborar una tradición común que englobe a todos los que en el mundo hacen lo que se llama arte»⁴⁷³

De hecho, el crítico de arte Fernando Huici también llegó a definir este evento como:

«un mestizaje abierto a la abolición de fronteras entre campos creativos y tradiciones culturales»⁴⁷⁴

Tampoco fue la artística la única frontera que se disolvió, sino que también se dio una circunstancia no vista en tiempos de la dictadura hasta el momento: el despliegue de un evento de gran magnitud subvencionado con fondos privados, pero con el objetivo de tener un carácter público, lo que otorgó una absoluta independencia a la organización. Aunque los fondos procedieron fundamentalmente de la familia Huarte, también se contó con el patrocinio de empresas como Telefónica, IBM o las cajas de ahorro de Navarra y Pamplona⁴⁷⁵, y en cuanto al apoyo recibido por instituciones públicas, el ayuntamiento de la ciudad solamente ofreció los espacios para el desarrollo de estos encuentros, pero no aportó ninguna ayuda económica⁴⁷⁶. La cuestión de este desembolso también arroja luz sobre cuáles eran los propósitos de la familia Huarte, ya que invertirían cerca de diez millones de pesetas con voluntad de que el evento se realizara con

⁴⁷² Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ©2019 [consulta: 13 mayo 2019]. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-25-anos-despues>

⁴⁷³ José Luis Alexanco, ©2019. [Consulta: 15 noviembre 2019]. Disponible en http://joseluisalexanco.com/encuentros-de-pamplona/#mg_Id_2330

⁴⁷⁴ PALACIOS GONZÁLEZ, op. cit., pg. 56

⁴⁷⁵ MONTES, J., Los experimentos de los Encuentros de Pamplona .ABC [en línea], 8 agosto 2017, [consulta: 13 mayo 2019]. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-experimentos-encuentros-pamplona-201705041515_noticia.html

⁴⁷⁶ PALACIOS GONZÁLEZ, op. cit., pg. 57

carácter periódico⁴⁷⁷, algo que finalmente no ocurrió. El hecho de que este gran proyecto artístico fuera posible gracias a recursos privados creó cierta controversia según palabras de Javier Montes:

«La paradoja levantó ampollas, sí, pero las polémicas eran un ejercicio intelectual necesario para toda una generación de críticos y gestores culturales que empezaba a foguearse.»⁴⁷⁸

Aunque además de ello, el conflicto ideológico también se basaba en lo contradictorio que podía resultar que la familia Huarte, cuyo negocio se basaba en gran parte en la construcción, había realizado como contratista edificios como el Valle de los Caídos o la base militar americana que se encuentra en la ciudad de Rota (Cádiz)⁴⁷⁹. Sin embargo, es también de justicia aclarar que ya en tiempos de la II República, habían llevado adelante proyectos como el Frontón de Recoletos o Nuevos Ministerios, y que se mantenían al margen de mostrar inclinaciones o preferencias en torno una concreta ideología política.

En cualquier caso, y volviendo a lo que curatorialmente destaca de esta gestión, son las ideas de sus organizadores, quienes en la introducción que hacían de los Encuentros mencionaban que:

«una de las notas de los Encuentros quisiéramos fuese, de un lado, el que el llamado público pueda -casi diríamos, deba- intervenir en el hecho artístico de una forma mucho más próxima de lo que se tenía por costumbre, habitándolo de manera diferente; de otro, lógica consecuencia de lo anterior, el creador va a encontrarse frente a un público mucho menos pasivo que de ordinario. Naturalmente, no es esta la primera vez que tal cosa ocurre, pero sí creemos que es una de las primeras ocasiones en que tal participación mutua -positiva o negativa- se va a dar con semejante intensidad»⁴⁸⁰

Estos Encuentros representan un capítulo inédito en la historia del arte en España, en el que se exigía libertad en un contexto en el que el país vive bajo la dictadura

⁴⁷⁷ PALACIOS GONZÁLEZ, op. cit., p. 255

⁴⁷⁸ MONTES, J. Los experimentos de los Encuentros de Pamplona, *Diario ABC*, 8 agosto 2017, [consulta: 13 mayo 2019]. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-experimentos-encuentros-pamplona-201705041515_noticia.html

⁴⁷⁹ PALACIOS GONZÁLEZ, op. cit., pg. 57

⁴⁸⁰ José Luis Alexanco, ©2019. [Consulta: 15 noviembre 2019]. Disponible en http://joseluisalexanco.com/encuentros-de-pamplona/#mg_id_2330

franquista que, desde su implantación, intentó proyectar la existencia de un arte oficial español que, como estilo, no existía realmente⁴⁸¹. El innovador evento creó un gran rechazo por parte del estado español, que llegó a definirlo como:

"una invitación a llenar la ciudad de putas y maricones"⁴⁸²

Unas críticas que no suponían afortunadamente más que eso, ya que tanto Alexanco como de Pablo dejaron claro que:



Fig. 21. Carteles de actos incluidos en el catálogo de *Los Encuentros de Pamplona* (1972).

«La aventura del arte actual es una aventura colectiva, que, a pesar de lo que a veces se diga, concierne a todos, incluso y más que nadie a los que se dicen sus enemigos»⁴⁸³

⁴⁸¹ Aunque en gran parte lo consiguió, gracias a la teorización del arte español por parte de críticos de arte afines al régimen y de reconocido prestigio como Eugenio d'Ors, y una política cultural que promovía un tipo de creación que, en apariencia, no manifestaba un posicionamiento político.

⁴⁸² SEISDEDOS, I., El 'big bang' del arte experimental. El Reina Sofía sitúa los Encuentros de Pamplona como un acontecimiento histórico. *El País* [en línea]. 26 octubre 2009. [Consultado: 3 marzo 2020]. Disponible en:

https://elpais.com/diario/2009/10/26/cultura/1256511601_850215.html

⁴⁸³ José Luis Alexanco, ©2019. [Consulta: 15 noviembre 2019]. Disponible en http://joseluisalexanco.com/encuentros-de-pamplona/#mg_id_2330

Pero en estas palabras, sus organizadores demuestran ser conscientes de la importancia y la trascendencia que tendría este proyecto para la historia del arte del país. Aun así, no eran ajenos a las complicaciones que pudieran darse, y mencionan:

«Una manifestación como la presente es, sin duda, polémica. Hay que saberlo y aceptarlo. Sólo no se puede discutir lo que está muerto. Y se tiene la pretensión de que estos Encuentros estén vivos. Por ello, estamos seguros de que, pese a la inevitable polvareda que los mismos han de levantar, su balance final ha de ser, tarde o temprano, positivo para todos»⁴⁸⁴

La sociedad navarra acudió masivamente a las salas de exposiciones, cines y espectáculos. Pero según el crítico de arte Mariano Navarro, los Encuentros de Pamplona marcarían un terreno que José Luis Brea llamó *periferia conceptual*, algo que engloba “la sensibilidad minimal/land/povera” aportada o importada por artistas como Eva Lootz, Adolfo Schlosser, Mitsuo Miura y Nacho Criado. Este hecho de carácter internacional se utilizó para afirmar que la celebración de los Encuentros de Pamplona, con sus invitados extranjeros, sería una demostración para desmentir la idea del aislamiento del gobierno español frente a Europa y el resto del mundo. Mariano Navarro también expone que:

«es nuestro criterio que el aislamiento cultural español se hizo menos asfixiante en los años setenta que en las décadas precedentes, pero fenómenos aislados como los encuentros no fueron sino una excepción en un panorama desolador»⁴⁸⁵.

Es cierto, como se vio anteriormente, que el gobierno utilizó estratégicamente la abstracción para proyectar la idea de un aperturismo y así poder promover un acercamiento con los países democráticos, una estrategia que alcanzó su propósito gracias al gran trabajo que el alto funcionario del Estado, Luis González Robles, hizo al promocionar a los artistas españoles de la abstracción fuera del país. Pero la proyección del arte español no se conocía dentro de sus fronteras, mientras que los encuentros de Pamplona promovieron ese intercambio y cruce de innovaciones artísticas en todo tipo de prácticas, desde el de la creación como el

⁴⁸⁴ Ibidem

⁴⁸⁵ MONTESINOS, A., NAVARRO, M., OLMO, S., [Ex] *Posicións Críticas. Discursos Críticos Na Arte Española, 1975-1995*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2017, pg. 265. ISBN 9788445352663 8445352660

de la organización, algo que se ejecutó y experimentó dentro del país. Los organizadores-comisarios aclararon que no hubo un *credo estético* que primara sobre lo demás, tan solo la exigencia de que la obra de arte fuera espejo del momento que les tocó vivir⁴⁸⁶. Javier Montes, en un artículo publicado en el Diario ABC y dedicado a este evento, manifiesta que:

«Ese verano Harald Szeemann mostraba cómo las actitudes se tornaban formas en la «documenta» V de Kassel: la vanguardia conceptual se volvía porosa y preparaba el camino a la posmodernidad abrazando por igual el «povera» y a Beuys, superando el postminimalismo academizante por la vía del vídeo y la «performance». La pintura de Gerhard Richter actualizaba la disciplina en la Bienal de Venecia, y no muy lejos, en Spoleto, el Festival de aquel año (uno de los modelos para Pamplona) rompía las barreras entre escénicas y plásticas: la música contemporánea, el happening, la instalación y el evento efímero se abrían al gran público»⁴⁸⁷

Cabe aclarar que, en estas palabras, Javier Montes alude al proyecto comisariado por el suizo Harald Szeemann denominado *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* para Kunsthalle de Berna, pero éste se llevó a cabo en 1969. En el año 1972, el mismo en el que transcurrieron los Encuentros de Pamplona, Harald Szeemann sí comisariaba la V Documenta de Kassel, creando un nuevo modelo para los grandes eventos internacionales. De hecho, Bruce Althuser mencionaba que esta quinta edición en Kassel:

«estableció el modelo de la ambiciosa exposición temática para interpretar [las obras de arte] según una gran concepción curatorial»⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ José Luis Alexanco, ©2019. [Consulta: 15 noviembre 2019]. Disponible en http://joseluisalexanco.com/encuentros-de-pamplona/#mg_id_2330

⁴⁸⁷ MONTES, op. cit.

⁴⁸⁸ MORRIS, J., Why is the Venice Biennale still so important? Historical importance, glamour, big spenders -it continues to be an art festival like no other, *The Art Newspaper* [en línea], (312), 1 mayo 2019. [Consulta: 15 de junio 2019]. Disponible en <https://www.theartnewspaper.com/comment/does-venice-still-matter>. Traducción propia, el texto original dice: «established the model of the ambitious thematic exhibition assembled to interpret [works of art] according to a grand curatorial conception».



Fig. 22. *El proceso de Burgos*, (1970 – 1971), Dionisio Blanco.

Es decir, José Luis Alexanco y Luis de Pablo estaban llevando a cabo una labor arriesgada y sorprendentemente innovadora en el mismo momento en que también lo hacía el referente curatorial indiscutible, Harald Szeemann. Los inicios de los setenta fueron años de confluencias entre disciplinas artísticas, un momento donde las diferentes manifestaciones se combinaban creativa y expositivamente para potenciarse entre ellas, todo ello necesitaba sus directores de orquesta, sus comisarios, que además en este caso fueron artistas:

«Nota importante de estos Encuentros es el que su organización y realización hayan recorrido a cargo de artistas. La visión que un organizador tiene de una actividad artística no es, ni puede ser, la misma de la de un creador. Esto, creemos, ha de notarse en el caso presente y hemos querido deliberadamente que así sea»⁴⁸⁹

3.5.1. Presiones ideológicas: los principales condicionantes del evento.

Uno de los valores más destacados de Los Encuentros de Pamplona fue su creación en tiempos de represión, que además procedía de diversas vertientes, como también expresa Javier Montes:

⁴⁸⁹ José Luis Alexanco, ©2019. [Consulta: 15 noviembre 2019]. Disponible en http://joseluisalexanco.com/encuentros-de-pamplona/#mg_ld_2330

«La ETA, El Opus y una dictadura renqueante, pero todavía capaz de mandar al paredón de Burgos a los disidentes»⁴⁹⁰

Como se puede observar, el clima general del país resultaba en cierto modo convulso, y suponía una combinación propicia para la coacción y la censura; además, los estamentos de poder convergieron con el de la violencia. Aunque no eran tiempos propicios para la libertad, aun así, supuso una demostración de su anhelo, así como una celebración por adelantado de la democracia que se aproximaba. Además de la dictadura, la opresión también fue ejercida por parte de la banda terrorista ETA (Euskadi Ta Askatasuna). En 1972, ETA creó un clima de violencia contra la sociedad española, pero también una violencia contra el arte. Los encuentros se contextualizan en una escena artística donde se cruzan modernidad, politización y vanguardismo experimental, lo que produjo una falta de cohesión con la realidad política y social Navarra del momento⁴⁹¹. Hasta esta fecha, eran conocidas las actuaciones de la banda contra el patrimonio simbólico, especialmente aquellos relacionados con el franquismo⁴⁹², pero los Encuentros se convirtieron también en su objetivo al no compartir una política cultural en común, ya que, a pesar de haber contado con representación del arte vasco -algo que reivindicaba la banda-, los consideraban como:

«una maniobra de integración de la cultura popular vasca en el sistema opresivo franquista»⁴⁹³

En estas palabras se hace directa alusión a la exposición programada dentro de los Encuentros que comisariaba el crítico de arte Santiago Amón, llamada *Arte vasco actual*, donde se incluyeron nombres como Agustín Ibarrola, Eduardo Chillida, Dionisio Blanco, Arri, Pello Osés, Javier Morrás, Remigio Mendiburu, Isabel Baquedano, José Luis Zumeta, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga, Mari Paz Jiménez, Néstor Basterretxea, Carmelo Ortiz de Elguea, Marta Cárdenas, Fernando Mirantes, Juan Mieg, Bonifacio y José Ramón Carrera⁴⁹⁴. Sin embargo, un nombre clave del arte vasco, Jorge Oteiza, se negó a participar por una

⁴⁹⁰ MONTES, op. cit.

⁴⁹¹ PALACIOS GONZÁLEZ, op. cit.

⁴⁹² Ibidem, pg. 62

⁴⁹³ Ibidem, pg. 63

⁴⁹⁴ Ibidem, pg. 61

cuestión de principios. La obra del artista Dionisio Blanco, titulada *El proceso de Burgos*, no fue exhibida finalmente, bajo el argumento de evitar que las autoridades franquistas la retirasen⁴⁹⁵, mientras que, en actitud de apoyo a su compañero, retiraron voluntariamente su obra Arri, Agustín Ibarrola y Eduardo Chillida.

En este contexto de fuertes contrastes ideológicos, ETA pone una bomba el 26 de junio -el primer día que dan comienzo los Encuentros- con la intención de hacer desaparecer el monumento homenaje al General Sanjurjo, en el que se interpreta cómo, a través de un elemento de arte público, se lleva a cabo un mensaje de presión que deriva al miedo y a la inseguridad, atacando al arte como símbolo de protesta y como vía de amenaza. Transcurridos dos días de este hecho, la banda hace detonar otra bomba en el interior del vehículo de un funcionario, esta vez dirigida al Gobierno Civil⁴⁹⁶, mientras que un tercer aviso de bomba iba destinado a los invitados al Encuentro que se hospedaban en un hotel. Estos acontecimientos marcarán los Encuentros de Pamplona, sembrando la desconfianza y la incertidumbre, no obstante, el evento siguió adelante.

Las represalias por el modo de llevar a cabo el evento no cesaron una vez concluidos, sino que, por el contrario, se radicalizaron: ETA secuestra a Felipe Huarte la noche del 16 de enero de 1973, una tragedia que marcará también la historia tanto de la familia como de los Encuentros. Afortunadamente, Felipe fue liberado unos días más tarde, y así fue narrado por el Diario ABC el 27 de enero de 1973:

«En el término municipal de Irún, a dos kilómetros del centro de la ciudad, en el conocido bar Arzak, Cuesta de Arreche, al pie de la carretera general Madrid-Irún ha tenido lugar la liberación del industrial señor Huarte»⁴⁹⁷

Este evento ha pasado a ser uno de los acontecimientos artísticos más importantes de la historia del arte reciente español, aunque la valentía de sus

⁴⁹⁵ Ibidem, pg. 62

⁴⁹⁶ Ibidem

⁴⁹⁷ ABC, Declaraciones de Don Felipe Huarte, *Periódico ABC*, Madrid, 27 de enero de 1973, pg 18. [Consulta: 10 noviembre de 2020]. Disponible en <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19730127.html>

organizadores y los importantes trabajos artísticos que pudieron verse, se vieron ensombrecidos por la dictadura y la violencia:

«Fue mi hermano el que un día le propuso a Luis hacer algo especial para Pamplona, porque hasta ese momento habíamos patrocinado todo en Madrid y casi nada en Navarra, que era nuestra tierra. Así se le ocurrió montar los Encuentros, que armaron un follón del demonio»⁴⁹⁸

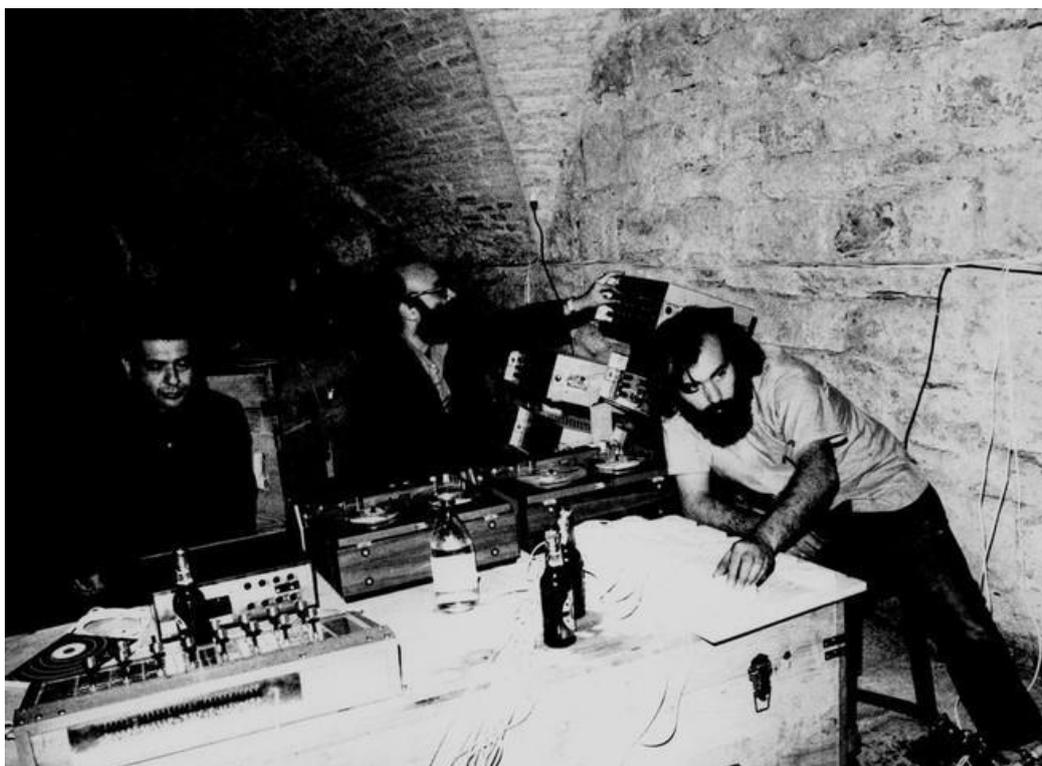


Fig. 23. Luis de Pablo y José Luis Alexanco durante los Encuentros de Pamplona.

Las palabras de Huarte nos hacen reflexionar sobre la valentía y decisión que debía residir dentro de quienes idearon y ejecutaron un evento como los Encuentros en un país que aún permanecía bajo la sombra de la dictadura. El modo en que los dos artistas abordan la misión de realizar una programación de tan magno evento nos conduce a la idea de una labor curatorial en un contexto donde aún esa práctica no se encontraba asimilada, es decir, no se tenía la conciencia de estar *comisariando*. Aun así, eso no fue impedimento para que el

⁴⁹⁸ LLANO, R. y CARBÓ, M., *Los encuentros de Pamplona en el Museo Universitario de Navarra*. Pamplona: Museo Unidad de Navarra, 2017 Pg. 61, ISBN 978-84-8081-538-3.

trabajo de selección, promoción de encuentros de diferentes disciplinas y los consecuentes diálogos entre ellos y la trascendencia histórica y cultural alcanzase un impacto sin precedentes en el estado español, dando lugar a diversos análisis en cuanto a política, arte, sociedad y en el presente caso, curatorial. Podemos concebir los Encuentros de Pamplona como uno de los ejercicios curatoriales por absoluto derecho llevados a cabo en España a partir de los años setenta; un paréntesis en su historia cultural contemporánea que con el paso de las décadas no ha sido superada ni igualada, y que fueron concebidos con una mentalidad abierta, interdisciplinar y transversal en todos sus aspectos. Fueron, sin ningún género de dudas, un milagro inesperado, sufrido y necesario.

Según José Díaz Cuyás, en relación con la exposición *Encuentros de Pamplona 72. Fin de fiesta del arte experimental* celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el año 2009, y de la que fue comisario, los Encuentros se desarrollan en un momento de gran densidad desde el punto de vista histórico, y los define como la reflexión en España de las vanguardias más radicalizadas de los años sesenta⁴⁹⁹. No obstante, también hace un interesante apunte al expresar que estas vanguardias entran en el país demasiado tarde, cuando realmente ya empiezan a entrar en crisis⁵⁰⁰:

«Y, sin embargo, significaron un total revulsivo para la escena artística española, que era mucho más comedida»⁵⁰¹

La percepción de las acciones llevadas a cabo en los Encuentros ha cambiado constantemente a lo largo de las décadas. En la actualidad, el valor que se les otorga como iniciadores de una nueva idealización y gestión de eventos culturales de gran magnitud en España, capaces de integrar el arte de vanguardia del contexto internacional en la vida de la ciudad y apostando por la implicación del público como ente activo de la actividad artística, los convierte en el punto de inflexión de la historia del arte reciente en España a todos los niveles. Las

⁴⁹⁹ Diario de Navarra., Los Encuentros del 72 significaron un revulsivo para la escena artística española. *Diario de Navarra* [en línea] 26 octubre 2009. [Consulta: 12 mayo 2019]. Disponible en <https://www.diariodenavarra.es/20091026/culturaysociedad/los-encuentros-72-significaron-revulsivo-escena-artistica-espanola.html?not=2009>

⁵⁰⁰ Ibidem

⁵⁰¹ Ibidem

complicaciones para llevar a cabo el evento, como se han observado, no fueron pocas ni triviales, lo que contrasta con la proeza de su ejecución.

3.6. Vanguardia artística y realidad social.

Durante la Bienal de Venecia del año 1976, tuvo lugar una muestra titulada *España: Vanguardia Artística y Realidad Social, 1936-1976*, que pudo verse en el Pabellón Internacional de los Giardini di Castelo. Una de las más importantes particularidades de aquel año con respecto a España fue que el país no fue invitado a participar de manera oficial en la bienal. Carlo Ripa di Meana llegaba a la presidencia del evento de arte contemporáneo de referencia y con él, junto con las revueltas de mayo de 1968, se cuestionaron algunos preceptos dentro de la organización⁵⁰², donde se acordó para la edición de 1976 no invitar a participar a países que se encontrasen bajo un gobierno dictatorial, el cual era, precisamente, el caso español. Aunque por esta circunstancia el Pabellón Español se encontraba cerrado⁵⁰³, Ripa di Meana sí se encontraba interesando en que los artistas y críticos españoles que habían trabajado al margen de los intereses de la dictadura tuvieran presencia en el evento, y así fue.

En mayo de 1975 tuvo lugar uno de los acontecimientos que condujeron finalmente a la propuesta española en la bienal, el *Congreso Internacional de la Nueva Bienal*, en el que estuvieron presentes también Equipo Crónica, Eduardo Arroyo y Alberto Corazón⁵⁰⁴. Éste último expresaría del siguiente modo la necesidad de la participación de los artistas españoles en la Bienal con las siguientes palabras:

«Probablemente el nuevo Estatuto (de la Bienal) nos permitirá mostrar el rostro de 35 años de «otra» cultura, jamás expuesto en la Bienal por los motivos que todos conocemos. Por primera vez se verá lo que son tres generaciones de cultura viva en España.»⁵⁰⁵

⁵⁰² IVAM ©2020. España. Vanguardia artística y realidad social. 1936 – 1976. [Consulta: 4 octubre 2020]. Disponible en: <https://www.ivam.es/es/exposiciones/espana-vanguardia-artistica-y-realidad-social-1936-76/>

⁵⁰³ Exit Express ©2020. Vanguardia artística y realidad social. 3 septiembre 2018. [Consulta: 4 octubre 2020]. Disponible en: <https://exit-express.com/vanguardia-artistica-y-realidad-social/>

⁵⁰⁴ CABAILEIRO, B. F., Una lectura crítica de la historia de la crítica, de los años cincuenta a los años noventa: el crítico, comisario de exposiciones. *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, UNED, 2008, no 20-21, pg. 424

⁵⁰⁵ Ibidem. Cita a: ARROYO, Eduardo, Intervención en el *Congreso Internacional de la Nueva Bienal*, 30-31 de mayo de 1975. Actas del Congreso, pág. 41

Más adelante, durante el mes de julio del año 1975, tuvo lugar el *Convegno Internazionale Progettuale* donde ya se hablaría en firme sobre las propuestas y proyectos, y al que asistieron no sólo los artistas previamente mencionados, sino también el crítico Tomás Llorens. El Comité de Artes Visuales encargó a Llorens la organización de una propuesta en torno al arte español que durante décadas el franquismo había dejado al margen o tergiversado en sus políticas de promoción del arte español, con la idea de recuperar esa *vanguardia artística* española y su *realidad social*, como expresaría finalmente el título de la muestra. Tomás Llorens mencionó, por tanto, las siguientes palabras en este *Convegno Internazionale*:

«Representando a un grupo de artistas y de críticos españoles querría referirme a un proyecto de muestra que ha sido propuesto a los organizadores de la nueva Bienal, cuyo objeto sería el análisis de la vanguardia artística de los últimos cuarenta años. Lo que querría presentar para su debate en esta reunión son las implicaciones de este proyecto respecto a un problema teórico que tiene un objetivo más general: el de las relaciones entre producción cultural (y específicamente en este caso producción de la vanguardia artística) y política (...) [La] imagen de un pretendido arte español de vanguardia similar al de otros países europeos caracterizados por una organización política diferente, además de ser utilizada en el interior como un instrumento de intervención sobre la producción artística, se había convertido en un instrumento de propaganda política a favor del régimen franquista, con un objetivo tanto internacional como nacional.»⁵⁰⁶

Las intenciones del proyecto quedaron claras. Debido al interés que produjo la propuesta, se conformó la llamada *Comisión de los Diez*, que según específica del Haro García, fue conformado por Antoni Tàpies, Oriol Bohigas, Antonio Saura, Agustín Ibarrola, Equipo Crónica, Valeriano Bozal, Tomás Llorens, Alberto Corazón y, aunque finalmente no participó, Antonio Fernández Alba⁵⁰⁷. Debido a discrepancias entre esta comisión y Eduardo Arroyo, miembro del comité de artes visuales, Ripa di Meana pidió a Vicente Aguilera Cerni,

⁵⁰⁶ DE HARO GARCÍA N. *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: Editorial CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, pg. 338. Cita a: LLORÉNS, Tomás: Intervención en el *Convegno Internazionale Progettuale*, 24-27 de julio de 1975. Actas del Congreso, s/p.

⁵⁰⁷ *Ibidem*

Rafael Alberti y a José María Moreno Galván otra propuesta, alternativa a la de la *Comisión de los Diez*⁵⁰⁸:

«Con eso estalló el enfrentamiento entre dos sectores de la intelectualidad española del momento. La mayoría de los implicados había tenido relación con Estampa Popular: de un lado se trataba de los críticos que habían apoyado a la agrupación en sus inicios, en relación con el realismo social y, de otro, de los responsables de la reflexión y renovación lingüística del grupo valenciano. Con ello se oponían también dos formas de concebir y valorar no sólo el arte, sino también las exposiciones.»⁵⁰⁹

Tras varias disputas y diversos proyectos presentados, la de la *Comisión de los diez* fue la que finalmente se llevaría a cabo⁵¹⁰:

«se había optado por una exhibición que pretendía hacerse cargo de una interpretación del arte español. Por otra parte, la selección de artistas respondía a los criterios y posibilidades de los organizadores. Sólo así se justifican algunas de las características de la exposición relacionadas con los artistas presentes y la forma de agruparlos.»⁵¹¹

El 16 de julio, dos días previos a la inauguración, se produce otro de los acontecimientos más llamativos en la gestión de esta muestra, y fue la presencia de un representante de las fuerzas nacionalistas vascas en la rueda de prensa donde Tomás Llorens y Valeriano Bozal explicaban el proyecto. Dicho representante expuso las razones por las que los artistas Jorge Oteiza y Eduardo Chillida retiraron sus obras, así como su petición de que Euskadi contase con un pabellón propio⁵¹², lo que deja en evidencia aquello que expone del Haro García:

«Ni la vanguardia ni la realidad social eran entendidas de la misma manera en el seno de los distintos grupos de artistas, historiadores y críticos.»⁵¹³

⁵⁰⁸ Ibidem

⁵⁰⁹ Ibidem

⁵¹⁰ Ibidem, pg. 339

⁵¹¹ Ibidem

⁵¹² Ibidem, pg. 340

⁵¹³ Ibidem

De hecho, el propio Alberto Corazón, en una entrevista realizada por Francisco Gor publicada en el diario *El País*, el 25 de julio de 1976 expresa la siguiente opinión frente a la pregunta de si cree que el proyecto abarca realmente las manifestaciones de vanguardia del arte español de manera representativa:

«Nuestro proyecto no es un proyecto *historicista*, sino de *tendencia*. Más en concreto, tengo que decir que abarca y analiza desde un punto de vista crítico todos los movimientos de vanguardia de estos últimos cuarenta años.»⁵¹⁴

Finalmente, la muestra se desarrolló bajo la realización de diferentes secciones, entre ellas, una dedicada al Pabellón Español en la Exposición Internacional de París del año 1937 y los artistas españoles exiliados, otra dedicada a las tendencias vinculadas al conceptualismo, así como al pop y al realismo social⁵¹⁵.

Las discrepancias que acontecieron entre las personas implicadas en la organización y algunos de los creadores, la no invitación oficial a España por haber estado gobernada bajo una dictadura, los conflictos entre intelectuales, la retirada de las obras de Oteiza y Chillida y la petición de un pabellón específicamente dedicado a Euskadi, entre otras cuestiones, pusieron sobre la mesa la oportunidad de manifestación política en diferentes vías de pensamiento que suponía para los participantes la Bienal de Venecia, un escaparate mundial y una oportunidad sin parangón de proyectar una imagen que habían considerado anulada durante cuatro décadas.

⁵¹⁴GOR, F., Nuestro proyecto abarca a todos los movimientos de Vanguardia. Entrevista a Alberto Corazón, miembro de la comisión que ha elaborado el proyecto español en la Bienal de Venecia. *El País* [en línea] 25 julio 1976. [Consulta: 5 octubre 2020]. Disponible en https://elpais.com/diario/1976/07/25/cultura/207093615_850215.html

⁵¹⁵ IVAM ©2020. España. Vanguardia artística y realidad social. 1936 – 1976. [Consulta: 4 octubre 2020]. Disponible en: <https://www.ivam.es/es/exposiciones/espana-vanguardia-artistica-y-realidad-social-1936-76/>

3.7. Exposición *El exilio Español en México* (1983).

Uno de los casos de estudio de interés en cuanto a la concepción del trabajo curatorial en España, lo encontramos en el año 1983, en la exposición *El Exilio Español en México*, organizada por el Ministerio de Cultura y la Dirección General de Bellas Artes en la parte española⁵¹⁶ y que fue comisariada por Pedro González⁵¹⁷. Como resultaba común, González no era un comisario dedicado a la profesión, como ya se ha visto en otras figuras anteriores, sino cuya carrera se desarrollaba como Jefe de la Sección de Estudios de la Subdirección General de Archivos. Más allá del discurso generado por su comisario, en favor al recuerdo y la memoria de los artistas españoles que tuvieron que exiliarse a México durante la guerra civil española, esta muestra generó una serie de intrahistorias que abren la oportunidad de debate sobre los límites de la libertad curatorial que podían establecerse dentro de los marcos institucionales del país en ese momento.

Según menciona Cabañas Bravo, esta exposición, presentada en diciembre en el Palacio de Velázquez, y posteriormente llevada a Barcelona en 1984, fue una exhibición donde se pretendía ofrecer una amplia visión de la obra de los exiliados en los diferentes ámbitos de la cultura a través de piezas pictóricas, esculturas, libros, fotografías, carteles, revistas, recursos audiovisuales, etc. Sin embargo, aunque pretendía ser un ejercicio de recopilación y de representación de todos estos artistas, y aunque fue la primera vez que en España se ponía una muestra de estas características, solamente contó con obra de unos 25 artistas exiliados⁵¹⁸. Ciertamente llama la atención el escaso número de artistas que tuvieron lugar, siendo que la exposición contaba con un millar de obras. En cuanto a las carencias de representación de nombres de artistas, de alguna manera, Pedro González también hace alusión en su propio texto de presentación en el catálogo sobre esta cuestión:

«Queremos mostrar, con las dificultades lógicas que la excesiva amplitud nos ocasiona, la obra del exilio: los artistas, los escritores, los científicos, los

⁵¹⁶ También participó en su organización la Secretaría de Educación Pública de México, el Ateneo Español de México, el Colegio de México y el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

⁵¹⁷ El comisario del proyecto en México fue Rafael Segovia.

⁵¹⁸ CABAÑAS BRAVO, M. El artista del exilio español en 1939 en México. Estudio del tema desde 1975. *Archivo español de arte*, 1998, vol. 71, no 284, pg. 361-374. [Consulta: 15 julio de 2019]. Disponible en <https://digital.csic.es/bitstream/10261/14029/1/20090428094024424.pdf>

músicos, etcétera. Y es necesario aclarar ya desde este mismo momento que no hemos pretendido ningún tipo de exhaustividad (habría sido un vano intento, tratándose de una exposición). Nuestra intención es ofrecer una visión de conjunto de la obra. No podemos evitar los nombres, pero no queremos presentar un «¿Quién es quién?, aunque posiblemente muchos se sientan olvidados.»⁵¹⁹

Con estas palabras se deja de manera manifiesta la conciencia que tiene el propio comisario de la exposición de las limitaciones en cuanto a representación de los artistas que mantiene el proyecto, mostrando la necesidad de explicar previamente de cuáles se trata. Asumir las carencias del proyecto otorga, por otro lado, un nivel de honestidad en cuanto a rigurosidad histórica se refiere. En cuanto al criterio en la organización curatorial de la exposición, observamos que existe por parte de Pedro González una serie de cuestiones muy importantes para el correcto entendimiento de la muestra y del trabajo en sí. El comisario cree necesario expresar cuáles han sido los retos asumidos durante el proceso de trabajo, para poder acercar más la comprensión de su toma de decisiones tanto al lector como al espectador:

«los problemas a resolver eran muchos y muy variados: la excesiva amplitud temática, la dispersión de las posibles piezas a exponer, el desconocimiento del probable visitante, la dificultad de demostrar la propia vida del exiliado, etc.»⁵²⁰

Del mismo modo, Pedro González también recalca que su intención no constaba solamente en basar la muestra en los habituales soportes en los que tradicionalmente se sustentan las exposiciones históricas, como la pintura, escultura, fotografías y la documentación, sino que incluye como algo novedoso los recursos audiovisuales:

«Era necesario utilizar ampliamente los medios audiovisuales (hora y media de programación audiovisual en más de una docena de aparatos de proyección de vídeo y positiva hay distribuidos a lo largo de la exposición, además de la posibilidad de escuchar poemas y música en audiciones individuales). Había además que procurar que la exposición no fuese algo

⁵¹⁹ *El exilio español en México: Palacio de Velázquez del Retiro-Madrid: diciembre 1983-febrero 1984, 1983. Madrid: Ministerio de Cultura, pg. 25*

⁵²⁰ *Ibidem*

estático, donde el espectador ve cosas que *están*, sino lograr algo dinámico donde se puede ver y escuchar cosas que *se hacen*»⁵²¹

Del mismo modo que anteriormente se vio en los eventos de los Encuentros de Pamplona cómo se rompe con las fronteras en la creación y la percepción artística, más de diez años más tarde, este tipo de combinaciones se siguen presentando dentro de un contexto de experimentación, que por parte del comisario precisa de una explicación y la aportación de unas claves para el consumidor de la exposición. Esto forma parte del proceso inherente de mediación que conlleva la realización de cualquier proyecto expositivo que, aunque en este contexto no existiera plena consciencia de la necesidad de la mediación como materia, sí existía de una manera intuitiva:

«Había que probar y aquí está la experiencia de integración del teatro, la música y la poesía en la exposición misma»⁵²²

En el catálogo de la exposición se expresa, también de manera muy clara, el interés que tiene el comisario en el público que va a recibir la información, reflexionando sobre cuál es la posición del espectador, y menciona:

«Pero había una cosa muy clara, el objetivo a conseguir: recuperar para nuestro país la obra de unos españoles arrancados de él, que han seguido viviendo a España desde fuera, y cuya importante labor no se podía dejar perder para nuestra cultura del siglo XX. Y esto pensando en el destinatario de la exposición, que no es el exiliado que ha sufrido el destierro, sino el español medio que no lo ha vivido y que en buena medida lo desconoce.»⁵²³

El interés del público en estos años es algo creciente y en desarrollo, por lo que los objetivos de los proyectos se abrían en dos: por un lado, la cuestión del estudio e investigación que desarrolla el discurso, así como su propuesta expositiva, y por otro lado, cómo todo ello es recibido por el público y cuáles son los papeles que éste puede desarrollar dentro de la muestra.

⁵²¹ Ibidem

⁵²² Ibidem

⁵²³ Ibidem

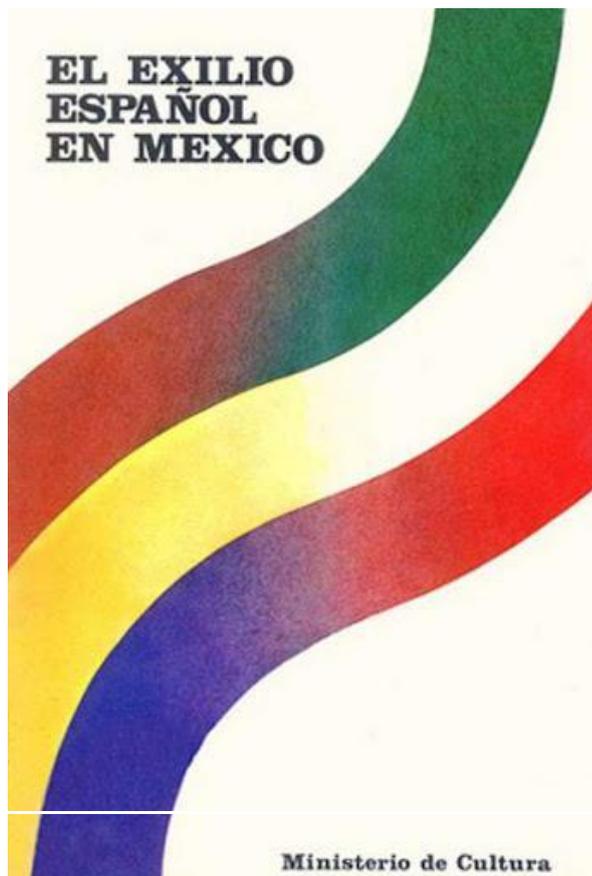


Fig. 24. Portada del Catálogo de la exposición *El Exilio Español en México* (1983). Diseño de Macua & García Ramos.

El interés histórico de esta exposición no sólo radica en el intento de recuperar la memoria de estos artistas exiliados en México por la tragedia de la guerra civil⁵²⁴, sino que, además, detrás de este proyecto, se produjo un hecho cuestionable. La imagen de la muestra se conformaba con un diseño basado en una fusión de la bandera tricolor republicana y de la bandera mexicana, una imagen que igualmente podía apreciarse en la portada del catálogo. Dos grandes letreros en madera con la reproducción de este diseño

en el acceso de la sala expositiva,

-es decir, en las puertas del Palacio Velázquez-⁵²⁵; sin embargo, esta reproducción a gran escala no pudo verse en el lugar para el que fue pensada, sino que su colocación fue finalmente impedida, algo que Julián Sánchez juzga como un modo de simbolizar:

«la dificultad de recuperación de la memoria de algunos artistas de un modo decididamente público»⁵²⁶

El día 15 de diciembre de 1983, el Diario El País publica una noticia respecto a este hecho con el siguiente titular:

⁵²⁴ No se obvia el hecho de que no todos los exiliados emigraron a México, sino que también fueron a otros países como Argentina, Estados Unidos, Francia o la URSS; aunque México recibieran un mayor número de exiliados españoles.

⁵²⁵ SÁNCHEZ, J. D. Memoria y olvido: sobre la fortuna de los artistas del exilio en la España democrática. *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, 2005, no 6, p. 9-21

⁵²⁶ *Ibidem*

«El Ministerio de Cultura decide presentar la exposición sin el motivo republicano previsto.»⁵²⁷

Se trata de un artículo publicado en el mismo día en que el proyecto es inaugurado. La noticia asegura que dos días antes, los autores del diseño, Macua & García Ramos, recibieron la orden de no proceder a la colocación de dichos carteles⁵²⁸. El diario *El País* también clara:

«El cartel de la exposición y de la portada del catálogo, diseñado por Macua y García Ramos, Equipo de Diseño, lleva en la parte superior izquierda el título de *El exilio español en México* en tres líneas y toda la superficie está atravesada en diagonal con los colores rojo, amarillo y morado de la bandera de la II República española, desde el ángulo izquierdo, que se encuentran y funden con los colores verde blanco y rojo de la bandera de México. La inclusión de la bandera republicana ha sido, al parecer, la causa de la decisión ministerial»⁵²⁹

La razón principal a la que apunta el medio de comunicación es el hecho de que tanto los carteles como la portada del catálogo alude a la bandera republicana española. No obstante, el supuesto impedimento de difusión de dicho elemento de diseño no fue del todo efectivo, ya que:

«Los catálogos se venderán sin cambios»⁵³⁰

Para el propio comisario de la muestra, esta circunstancia también supuso un cambio inesperado, quien conoce esta decisión de mano de José Manuel Mata, entonces subdirector general de Archivos del Ministerio de Cultura, quien le afirma que, por decisión del ministro de Cultura Javier Solana, no serán colocados los carteles. Por otro lado, Javier Solana negaba haber ordenado la retirada de éstos⁵³¹. Sin embargo, uno de los diseñadores, Juan Ignacio Macua, sí afirmaba que el día anterior se les solicitó que prepararan para la fachada del Palacio Velázquez un cartel anunciante de la exposición en el que solamente apareciesen letras. Según el diario, Macua señalaba:

⁵²⁷ El País. El Ministerio de Cultura decide presentar la exposición sobre el exilio sin el motivo republicano previsto. *El País* [en línea] Madrid. 15 diciembre 1983. [Consulta: 7 junio 2019]. Disponible en: https://elpais.com/diario/1983/12/15/cultura/440290802_850215.html

⁵²⁸ Ibidem

⁵²⁹ Ibidem

⁵³⁰ Ibidem

⁵³¹ Ibidem

«Que ayer ya no tendría tiempo de proceder a realizar esta labor. El boceto de los carteles se hizo hace un año, y ambos letreros estaban ya preparados antes de ayer»⁵³²

La posición del comisario, quien se ve envuelto en una polémica por la toma de decisiones ajenas a su voluntad, decide tomar una posición neutral ante estos hechos, afirmando que prefiere no pronunciarse al respecto:

«Ya que no soy político»⁵³³

La incomodidad que bien pudiera provocar la alusión a la II República española denota la existencia de una sombra de censura difícilmente justificable dentro de un marco político democrático, lo que pone también en cuestión la autoridad curatorial del encargado del proyecto y la coherencia del trabajo, cuyos fines de recuperación de memoria histórica a través de discursos artísticos se convierte en competencia del poder político, tiñéndose de parcialidad.

Más allá de los conflictos político-ideológicos que suscitase el diseño realizado por Macua & García Ramos, el proyecto no dejó de aportar noticias poco agradables, y el mismo Diario El País notifica, a fecha del 5 de septiembre de 1984 -ya concluida la gira de la muestra-, el robo de ocho obras, acontecimiento que tuvo lugar en Madrid durante el mes de julio del mismo año⁵³⁴. Se trataba de siete obras pictóricas y un busto extraídos del almacén de Transportes Mapa S. A., la empresa de transportes encargada de la devolución de las obras a sus respectivos propietarios⁵³⁵.

«El comisario general de la exposición *El exilio español en México*, Pedro González, confirmó ayer el robo de las obras de arte y la continuación de las investigaciones policiales. Las piezas robadas son los cuadros *Vista de las ruinas de Xochicalco*, *Vista de Teotihuacán* y *Escena polinesia*, de Mariano Rodríguez Órgaz; *Familia mexicana* y *Retrato de León Felipe*, de Marín Bosqued; un retrato de Francisco Giner de los Ríos realizado por José Moreno

⁵³² Ibidem

⁵³³ Ibidem

⁵³⁴ ORTEGA, J., Robo de ocho obras de la exposición sobre el exilio español en México. *El País* [en línea] Madrid. 5 septiembre 1984. [Consultado: 7 junio 2019]. Disponible en https://elpais.com/diario/1984/09/05/cultura/463183206_850215.html

⁵³⁵ Ibidem

Villa, un dibujo de Max Aub y un busto que representa a la República, de autor desconocido»⁵³⁶.

A pesar de que el subdirector general de Archivos, José Manuel Mata, aseguraba que los afectados se mantendrían informados con los resultados de las investigaciones policiales, el artículo asegura que. Transcurridos dos meses desde el lamentable acontecimiento, no volvieron a tener más novedades sobre el asunto⁵³⁷.

⁵³⁶ Ibidem

⁵³⁷ Ibidem

3.8. La transición curatorial. Elementos decisivos en la construcción del comisariado en España.

Como afirma Paul O'Neill, desde los años sesenta, ha habido una mayor comprensión y tolerancia hacia los curadores, quienes fueron adquiriendo un papel más activo y político en la producción, así como en la mediación y promoción del arte⁵³⁸. Sin embargo, este hecho, aunque cierto, hace referencia a una historia del comisariado de la que España, en ese momento, no estaba siendo partícipe. En España, a partir de la década de los setenta, sin ser una fecha en la que todo cambie de la noche a la mañana o repentinamente, sí es cierto que, tras el fallecimiento de Francisco Franco, se inicia un período de transición de un estado de dictadura a un estado democracia. Como se ha visto anteriormente, ni siquiera estando aún en vigencia la dictadura, se llegaron a imposibilitar proyectos como los *Encuentros de Pamplona* en 1972 y, por tanto, quedó demostrado que la censura no ejercía una fuerza tan directa como en los años más duros de la represión. Asimismo, y en un sentido contrario, se han visto ejemplos de proyectos realizados en los inicios de la democracia en los que el panorama artístico tampoco no se encontró en su totalidad libre de censura, como fue en el caso de la exposición *El Exilio Español en México* en 1983.

Pero será durante estos años cuando comience a desarrollarse todo un tejido cultural en las disciplinas artísticas y en las profesiones relativas al desarrollo de proyectos culturales. En este tiempo, se favorece la creación de museos y centros de arte contemporáneo, se amplían los medios de comunicación debido también a su privatización⁵³⁹, y tanto la mediación como la difusión de los proyectos artísticos se intensifica y se normaliza. Como explica Santiago Olmo, es significativo el hecho de que, hasta este momento, los medios de comunicación eran principalmente estatales y, por lo tanto, sujetos a los filtros del régimen⁵⁴⁰. Paradójicamente, ya se observó cómo en el contexto internacional, el comisariado

⁵³⁸ O'NEILL, P., La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años sesenta hasta el presente. *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, 2012, no 17, pg. 8

⁵³⁹ OLMO, S. La exposición como laboratorio. En: MONTESINOS, A., NAVARRO, M., OLMO, D., *[Ex]posiciones críticas. Discursos críticos na arte española, 1975-1995*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea Catálogo exposiciones críticas, 2017, pg. 12

⁵⁴⁰ *Ibidem*

experimenta en los setenta un proceso de desmitificación ya referido por Seth Siegelaub, sin embargo, para el contexto español, supone una década de liberación política, lo que propicia un avance igualmente en las políticas culturales. Algunas de las diferencias entre en panorama del arte contemporáneo español con respecto al norteamericano en estas fechas, son expresadas por Laura Vallés Vílchez en su escrito *Hacer y ser públicos* en estas palabras:

«Si la década de los años setenta —cuando el contrato social tras la segunda guerra mundial comenzó a desmoronarse iniciando el largo camino neoliberal de la financiarización y precarización de nuestras vidas— dio lugar a un desencanto institucional y a un rechazo del museo como espacio de legitimación para unos y no otras, en las décadas de los ochenta y noventa, en lugar de verlo como parte del problema, el museo se aprehendería como espacio desde el que contribuir a una posible solución. La aparición de los denominados *programas públicos* se daría como consecuencia de estos procesos de negociación frente a las fuerzas que ordenan sus usos. En aquellos años en los que la crítica institucional norteamericana emergía como promesa de cambio, se inaugurarían a destiempo muchos de los centros culturales y museos dentro de la nueva España de las autonomías tras casi cuatro décadas de autarquía. La crítica institucional puesta en marcha en algunas de las nuevas organizaciones — heredera de las prácticas neoyorkinas de las que gestores y gestoras españolas fueron testigos en sus años de formación en la gran manzana— desearía facilitar un servicio público basado en la pluralidad y negociación ciudadana. Una renovada experiencia democrática trataría de propiciar la descentralización de los poderes con el fin de constituir espacios y momentos en los que sus públicos pudieran beneficiarse de los recursos y procesos pedagógicos y emancipadores.»⁵⁴¹

El cuestionamiento del museo, previamente analizada, ganará fuerza con la llegada del arte conceptual, algo que repercute en el modo de trabajar del comisariado exento de la institución, es decir, del comisariado independiente. En España, como explica Vallés Vílchez, la crítica institucional será heredera de aquella que ya se hubiera llevado a cabo en Nueva York y que sería bien conocida

⁵⁴¹ VALLÉS VÍLCHEZ, L. *Hacer y ser públicos*. En VALLÉS VÍLCHEZ, L. (ed.). *A través de la arena*. Madrid: CentroCentro. 2020, pg. 7

por los gestores y comisarios que, aunque procedentes de España, recibieron allí su formación – entre otras cuestiones, por la imposibilidad de recibirla en su país– . Esta crítica tampoco estaría exenta de contradicciones en el ámbito del comisariado independiente, como explicase el propio Harald Szeemann, quien confesaba su deseo de organizar exposiciones no institucionales, pero con plena consciencia de que, para poder exponerlas, dependía de las instituciones⁵⁴². Por otro lado, en España, la aparición de los programas públicos tendía la mano hacia una ciudadanía que no acostumbraba a participar de los eventos museísticos o de carácter artístico en materia de arte contemporáneo, lo que supondría una de las nuevas bondades de la recién llegada democracia y una ampliación del horizonte de actuación para las nuevas instituciones que se estaban constituyendo.

También es relevante destacar que fue en este contexto cuando las Bellas Artes se asumen como disciplina de formación dentro de la Universidad y en Escuelas, lo que, en palabras de Santiago Olmo:

«Sirvieron para articular y estructurar un sistema del arte contemporáneo hasta entonces prácticamente inexistente.»⁵⁴³

Resulta una evidencia relacionar la falta de ofertas de formación curatorial en un momento donde ni siquiera la formación de los artistas existía de manera reglada. Pero la paulatina equiparación del sistema artístico español con la norteamericana y parte de Europa requería de una institucionalización de todas estas disciplinas, desde la ejercida por el artista hasta la realizada por el gestor/comisario. Olmo resume de una manera clara la evolución de todos los aspectos más destacables de la escena artística contemporánea de estos años:

«Así ocurría también con un mercado del arte, en aquel momento todavía muy precario, que poco a poco iría evolucionando hacia una expansión y una consolidación entusiasta que culminaría con la creación de ARCO en 1982. La plena incorporación de las mujeres a las prácticas artísticas o la afirmación de la nueva figura del comisario de exposiciones –me refiero aquí al comisario de exposiciones independiente, ya que por entonces la figura habitual del comisario

⁵⁴² OBRIST, Hans Ulrich. *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit Publicaciones, 2009, pg.107

⁵⁴³ OLMO, op. cit. Pg. 12

mantenía todavía una estrecha vinculación institucional e incluso funcionalmente política– son otros ejemplos de los cambios que se produjeron en esas dos décadas.»⁵⁴⁴

Efectivamente, antes del cambio de panorama político, el comisario estaba prácticamente de manera inexorable ligado al funcionariado y a las instituciones políticas, siendo el más claro ejemplo el mencionado previamente en torno a la figura de Luis González Robles, quien elaboraba sus proyectos curatoriales con fondos del Estado y con unos fines de promoción del arte español que mucho tenía que ver con la política. Obviamente no es la misma posición que la del comisario independiente que empieza a forjarse a partir de esta nueva década, pero lo que sí es importante destacar en la evolución del concepto del comisariado en España es cómo era considerada esta figura y cuáles eran sus funciones de cara a la elaboración de los proyectos, su trato con el artista y la intencionalidad expositiva y para con el público. Esta misma postura es defendida y argumentada por Mariano Navarro:

«por mucho que la literatura insista en considerar los años 80 como la década de la liberación artística del país, y también, como la preeminencia de la pintura y de la rendición de ésta al mercado, ni una ni otra afirmación son del todo ciertas, como no lo es, ni puede serlo, que toda actividad artística o intelectual desempeñada durante los largos años de la dictadura y menos en su tramo final tuviera que estar vinculado al franquismo o sometida ideológicamente a él. De hecho ni siquiera la España cerrada de la dictadura pudo sustraerse a la ola de cambio que el mayo del 68 parisino insufló en las Juventudes europea y americana»⁵⁴⁵

El salto que existe desde la promoción del arte informalista por parte de Luis González Robles hasta la llegada del conceptualismo que veremos en la década de los setenta, tiene un cruce temporal en que se observará cómo

⁵⁴⁴ Ibidem

⁵⁴⁵ NAVARRO, M., Criterios interpretativos. En: MONTESINOS, A., NAVARRO, M., OLMO, D., *[Ex]posiciones críticas. Discursos críticos na arte española, 1975-1995*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea Catálogo exposiciones críticas, 2017, pg. 40

historiadores y críticos como Juan Antonio Aguirre trabajarán en la línea del comisariado entendido en términos intelectuales actuales al realizar publicaciones como *Arte último: la “nueva generación” en la escena española*, en 1969 en el que incluía a artistas que el propio Aguirre presentó en las galerías Edurne y Amadís. Entre esos artistas se encontraban Elena Asins, Luis Gordillo, Pedro García Ramos, Jordi Teixidor, Yturralde, Alexanco, Manuel Barbadillo Julio Plaza, Jordi Gali, Julián Gil, Egido o Gerardo Delgado⁵⁴⁶. Como explica Mariano Navarro en el texto del catálogo *Exposiciones Críticas* a este respecto, se trataba de:

«una heterogénea mezcla de derivaciones del pop y de la abstracción geométrica normativa que era tanto una confrontación y rechazo del informalismo hegemónico en las plataformas galerística y oficial, como un distanciamiento de las primeras prácticas conceptuales.»⁵⁴⁷

Navarro continúa exponiendo que, además, un año más tarde, en 1970, Juan Antonio Aguirre se incorpora como director a la galería Amadís, lo que, según sus palabras:

«propició que la galería diese entrada a una generación que a la postre sería, según mi criterio, de las más brillantes de la segunda mitad del siglo XX. Expusieron en los tres o cuatro años siguientes por primera o casi primera vez pintores como Rafael Pérez Minguéz, Carlos Alcolea, Carlos Franco, Santiago Serrano, Guillermo Pérez Villalta, Soledad Sevilla y Miguel Ángel Campano, también artistas inclasificables como Nacho Criado, Paz y Luis Muro, Mitsuo Miura, y fotógrafos como Pablo Pérez Minguéz o Carlos Serrano.»⁵⁴⁸

También es preciso tener en cuenta que, iniciados los setenta, concretamente en 1972, Simón Marchán Fiz publica la primera edición de su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, referente hasta nuestros días que ayudó a poner en pie las relaciones entre las prácticas, ideas y poéticas artísticas del momento. El año de publicación coincide con otros dos importantes acontecimientos, la V Documenta de Kassel –que cambió el rumbo no sólo del evento sino de la historia del comisariado– y los Encuentros de Pamplona –que cambió el rumbo curatorial y artístico en España–.

⁵⁴⁶ Ibidem

⁵⁴⁷ Ibidem

⁵⁴⁸ Ibidem

Por otro lado, los estetas comienzan a tomar un campo de acción en el arte contemporáneo cada vez con más fuerza. Ellos paulatinamente comenzarán también a ejercer el comisariado. Jesús Carrillo así lo define en su texto *La institución y la institucionalización de la crítica en España 1985-1995* en la publicación *Desacuerdos 8*:

«Dentro de este contexto se iba a producir un fenómeno que iba a marcar el fin de la década de los ochenta y el comienzo de los noventa y que iba a sacudir a toda la geografía española con distintos grados de intensidad: el auge de los “estéticos”. Frente a las dificultades de los jóvenes historiadores del arte contemporáneo por hacerse hueco en una disciplina dominada por medievalistas y barrocos, surge en las facultades de filosofía un nuevo grupo de “sabios” dotados de una sólida formación teórica, vocación cosmopolita y, sobre todo, de un decidido interés por ocupar un lugar importante en el mundo del arte contemporáneo español. La proliferación y éxito del discurso estético desde la segunda mitad de los años ochenta es un fenómeno “epocal” difícil de atribuir a una única causa.»⁵⁴⁹

Hasta el momento, las voces más consideradas en el ámbito de la creación artística y de su comercialización, habían sido la de los críticos de arte, quienes en primer momento se encontraban más próximos al ámbito de la historia del arte, mientras que la perspectiva filosófica se iba integrando a estos menesteres:

«En 1983, José Jiménez gana la primera cátedra de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid y, en ese mismo año, el valenciano Román de la Calle publica *Estética y crítica y otros ensayos*. El éxito que iba a tener este grupo dentro de los departamentos de filosofía se iba a ver desbordado por la creciente demanda que había de ellos de parte de un mundo del arte ávido de legitimación teórica y, en general, por la esfera de la cultura – revistas de pensamiento, suplementos culturales, cursos en las universidades de verano– cuyos únicos temas de debate parecían ser los estéticos.»⁵⁵⁰

⁵⁴⁹ CARRILLO, J. *La institución y la institucionalización de la crítica en España (1985–1995)*. *Desacuerdos 8: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2014, pg. 255

⁵⁵⁰ *Ibidem*

Carrillo continúa aclarando que esta irrupción de los *estéticos* se localiza en torno al año 1986, al mismo tiempo que se llevó a cabo la colección editorial de literatura estética *Metrópolis* –editorial Tecnos–, bajo la dirección de Rafael Argullol, profesor de estética de la Universidad Central de Barcelona y por José Jiménez, también profesor de estética, en este caso, de la Universidad Autónoma de Madrid⁵⁵¹. Lo que evidente es que, la legitimidad y el respeto que inspiraban los académicos sobre el ámbito del arte es algo nuevo pero que marcó una gran influencia. ¿Qué relación tiene esto con la consolidación y la capacidad legitimadora del comisario? Seguramente, el hecho de que muchos de estos teóricos académicos comenzasen a firmar no sólo las críticas de arte, sino también las exposiciones.

Por lo tanto, a medida que avanzaban los años ochenta, juntos a los perfiles de historiadores del arte, que hasta ahora habían abordado las labores de crítica y organización de exposiciones, se encontraban los estéticos -como los denomina Jesús Carrillo-, pero también una generación de críticos que irrumpieron fuera de la clasificación de los dos perfiles previamente mencionados, pero con un profundo conocimiento de la historia del arte y una firme vocación de reflexión crítica. Este nuevo panorama estaba compuesto por personalidades como Mar Villaespesa, José Luis Brea, Luis Francisco Pérez, Manel Clot, José Miguel G. Cortés, Gloria Picazo o Juan Vicente Aliaga⁵⁵².

⁵⁵¹ Ibidem

⁵⁵² Ibidem, pg. 250

4. Formando nuevas realidades. La generación de la formación curatorial.

Con respecto a la formación de comisariado en España, la situación es compleja. Durante los últimos años, las nociones sobre comisariado adquiridas por formaciones más o menos regladas han sido principalmente impartidas a través de cursos de relativa corta duración y generalmente por iniciativas privadas. Teniendo en cuenta la carencia en formación en el ámbito curatorial que las universidades españolas ofrecen en áreas afines como Historia del Arte o Filosofía, los alumnos interesados en adquirir conocimientos para tener la opción de abordar proyectos de comisariado son escasas, la oferta de cursos de comisariado por parte de empresas ha ido in crescendo, siendo éstas conscientes de la importancia de cubrir una necesidad formativa. En España, finalmente aparece la primera formación oficial de comisarios impartido por el Museo Universidad de Navarra, el *Máster Universitario en Estudios de Comisariado / Curatorial Studies*, inaugurado en el curso académico 2018-2019.

En el ámbito internacional, estas ofertas formativas aparecerían mucho antes, convirtiéndose en los centros de formación de referencia en la profesión. No obstante, las primeras generaciones de comisarios demostraron que podía desarrollarse una profesión sin una formación específica previa en el área en concreto, lo que no significa que, a lo largo de la historia de las exposiciones y el modo en que estos comisarios ayudaron a redefinir la percepción de las obras de arte, condujeran a algo que en la actualidad es una necesidad: conocer los orígenes del trabajo del comisario, analizar las motivaciones que llevaron a ejercer la profesión y bajo qué criterios se guiaron para ello. Según palabras de Frederic Montornés:

«Dos de los períodos en los que más se ha avanzado en la consideración del comisariado como profesión -y, en consecuencia, del comisario como

profesional- podrían ser los que van desde 1968 a 1972 y de 1989 a mediados de la década de los noventa.»⁵⁵³

Para exponer tal afirmación, Montornés señala a los acontecimientos de mayo de 1968, a la creación del museo conceptual de Marcel Broodthaers *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, a la irrupción del comisariado independiente -Harald Szeemann- y a la V Documenta de Kassel como síntomas de un cambio en la percepción y concepción de las exposiciones⁵⁵⁴ en esa primera horquilla cronológica entre 1968 y 1972. Por otro lado, en cuanto al giro del concepto comisarial que propone hasta 1989, la argumenta con sucesos como la caída del Muro de Berlín, el hundimiento de bloque soviético, el fin del eurocentrismo en el arte contemporáneo, la apreciación de la escena artística en el contexto contemporáneo de los antiguos países del Este, el subcontinente Indio y China, la supresión del límite entre centro y periferia, así como la eclosión en la aparición de nuevos museos, centros de arte, ferias comerciales y eventos artísticos internacionales⁵⁵⁵.

El comisario es una figura controvertida para cuya definición han hecho falta transgredir límites en todos los sentidos artísticamente posibles, un proceso de búsqueda de una identidad profesional en la que la historia ha demostrado que no puede ceñirse a unas pautas concretas, o al menos, a un mismo *modus operandi* para todos quienes desarrollan este trabajo:

«Si para entrever la figura del comisario se necesitaron sesenta años de experimentos encaminados a dotar de energía un discurso artístico que no eran pocos quienes consideraban agotado, para exigir que este mismo comisario respondiera a un nuevo perfil de profesional capaz de entender, asumir y resolver todas las tareas por las que,

⁵⁵³ MONTORNÉS, F. Escuelas de formación de comisarios. En MONTORNÉS, F. y PICAZO, G., *IMPASSE 9. Escoles de formació de comissaris: perspectives i decepcions = Escuelas de formación de comisarios: perspectivas y decepciones*. 1a ed. Lleida: Ajuntament de Lleida, 2009, pg. 180

⁵⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵⁵ *Ibidem*

progresivamente, se le ha ido requiriendo, han sido necesarios veinte años de discusiones, debates y cuestionamientos.»⁵⁵⁶

Estas palabras, publicadas en el año 2009 nos hacen ver que los debates en torno a la curaduría en el ámbito del arte contemporáneo, a pesar de encontrarse en un nivel de desarrollo bastante avanzado en aquellas fechas, aún en la actualidad, más de una década después, las mismas dudas y debates siguen vigentes, en las que quizás cambie la perspectiva, como por ejemplo, la que afecta de lleno al sector con la llegada de la pandemia provocada por el covid-19 y que obliga a replantear otros posibles escenarios de actuación. Sin embargo, volviendo a la cuestión inicial, son de relevancia las afirmaciones de Montornés en torno a lo difícil que resulta comprender que las escuelas de formación de comisarios comenzasen a erigirse veinte años después de la conformación de la figura del comisario⁵⁵⁷, a lo que añade:

«las escuelas de formación de comisarios son la consecuencia de varios factores, a saber: de la necesidad de formar profesionales capaces de articular unas obras de arte en cualquiera de los espacios de exposición que, a partir de los ochenta, empiezan a proliferar por la geografía mundial; de la necesidad de aprender a llevar a cabo una actividad compleja, similar a la de un productor y caracterizada por el conocimiento y capacidad de resolución de un elevado número de tareas hasta entonces inexistentes o reservadas a otro tipo de profesionales [...]»⁵⁵⁸

En la década de los noventa, la formación curatorial permitirá a los alumnos comenzar un aprendizaje cuyos precursores no tuvieron, siendo éstos quienes crearan las bases de todo aprendizaje y labor actual. El primero de los centros mencionados en este recorrido por la oferta formativa curatorial, es el *Center for Curatorial Studies and Art in Contemporary Culture del Bard College*, en Huston, Estados Unidos. También durante esta década existirían otras ofertas de estudios sobre comisariado, como *MFA Curating* en Golsdmiths's, Universidad de Londres; *International Curatorial Training Program* en École du Magasin en Grenoble; *Curatorial Programme* en Appel Arts Centre, Ámsterdam;

⁵⁵⁶ Ibidem, pgs. 180-181

⁵⁵⁷ Ibidem, pg. 181

⁵⁵⁸ Ibidem

Independent Study Program en Whitney Museum of American Art, Nueva York; *Visual Arts Administration: Curating and Commissioning Contemporary Art* en Royal College of Art, Londres y AIT-Arts Initiative Tokyo, el primer curso curatorial en Japón⁵⁵⁹.

Una vez puestas en contexto las primeras ofertas de estudios curatoriales en las que pudieron formarse muchos de los comisarios más conocidos actualmente en activo, y de las que pueden conocerse algunas opiniones en torno a lo que aportaron a la carrera de sus alumnos en el libro *IMPASSE 9: Escuelas de formación de comisarios: perspectivas y decepciones*, el exalumno del *Independent Study Program* de Whitney Museum of American Art, Mike Sperlinger, concluía su reflexiones en torno a su paso por el programa con las siguientes palabras:

«Comisariar se ha convertido en una metáfora de un espectro entero de prácticas, desde las artísticas hasta casi las empresariales [...] A veces me pregunto si aún hace falta otra definición más: el comisariado entendido como vocación, que requiere menos imprudencia profesional y más valentía profesional.»⁵⁶⁰

Y será precisamente la valentía profesional la que marcará la historia que se observa a través de los proyectos pioneros en comisariado.

⁵⁵⁹ MCDONALD, R., Comisariar para la luna: las clases nocturnas del MAD. En *IMPASSE 9. Escoles de formació de commissaris: perspectives i decepcions = Escuelas de formación de comisarios: perspectivas y decepciones*. 1a ed. Lleida: Ajuntament de Lleida, pg.279.

⁵⁶⁰ SPERLINGER, M., Algunos impasses útiles: un año en el ISP (Independent Study Program) del Whitney Museum. En *IMPASSE 9. Escoles de formació de commissaris: perspectives i decepcions = Escuelas de formación de comisarios: perspectivas y decepciones*, pg. 247

5. La percepción del comisario a través de revistas especializadas.

Como se conoce, el comisariado se consolidó gracias a la aparición de los nuevos museos y centros de arte, así como de las colecciones privadas y nuevas ferias de arte. El desarrollo de todos estos elementos emergió en un período de retroalimentación, donde todos precisaban de todos, haciendo del tejido artístico un engranaje. El análisis que se desarrolla a continuación se ha realizado a través de las lecturas de las más relevantes revistas especializadas en arte contemporáneo que fueron editadas en España, centrándose su lectura en la búsqueda del comisariado desde la aparición de estas revistas durante los años ochenta hasta la década de los noventa, cuando se considera consolidado el sistema del arte contemporáneo actual y, por tanto, la conformación de la figura del comisario en el país.

Las ferias de arte, quienes las organizaron, la asistencia del público, el comportamiento de la prensa, la irrupción de las mujeres en las profesiones relativas al arte, la aparición de exposiciones emblemáticas, las primeras discrepancias en torno a proyectos comisariados y la opinión de la crítica en cuanto a todas estas novedades que se estaban experimentando en el panorama artístico español, quedaron reflejadas a lo largo de los años a través de las páginas de revistas como *Lápiz*, *Arena* o *Figura*. El modo en que fueron plasmadas por sus redactores todas estas circunstancias aporta pistas sobre cómo eran percibidos los organizadores de exposiciones, quienes posteriormente fueron denominados curators y comisarios.

Algunas menciones en torno a aspectos colaterales al comisariado se han considerado oportunas en tanto que influyen de manera directa a su formación y conformación, teniendo en cuenta que resulta imposible indagar en los orígenes de la práctica curatorial de manera aislada a todos los acontecimientos que a su alrededor tienen lugar. Se han seleccionado, por tanto, los apartados y números de revistas que ayudan a crear una noción sobre el desarrollo curatorial en España, así como de los principales debates que se abrieron en estos momentos de una curaduría incipiente.

5.1. La búsqueda curatorial. Aparición y consolidación del comisariado a través de las revistas *Lápiz*, *Arena* y *Figura*.

En la década de los setenta se abría una nueva era llena de cambios políticos y sociales en buena parte del mundo, y todo ello no sólo repercutiría en el *modus operandi* de la creación artística, sino que también se vería reflejada en los temas que abordaría. El crítico de arte Carlos Jiménez, escribiría en la revista *Lápiz* que los años setenta serían los de la politización, tanto en España como en el extranjero:

«Entre el mayo del 68 y el mayo del 75, entre el levantamiento de barricadas en el barrio latino de París y la derrota definitiva del ejército norteamericano en Vietnam, el siglo, o por lo menos la posguerra, vivió uno de sus ciclos de máxima intensidad política. Fueron los años de la invasión soviética de Checoslovaquia, la revolución cultural china, la de los claveles en Portugal, la muerte del Che Guevara en Bolivia, la Marcha Verde en el Sahara, la muerte violenta de Carrero Blanco y la interminable de Francisco Franco y la restauración monárquica y democrática en España.»⁵⁶¹

Todos estos contextos geográficos y políticos compartían tiempos convulsos y de transformación. En el caso español, el panorama cultural tras el franquismo necesitaba, más que una reestructuración, nuevos modelos sobre los que afianzarse. Esta búsqueda dará como resultado que, especialmente a partir de la década de los ochenta, nuevos agentes aparezcan en acción dentro del ámbito de la teoría del arte y de la estética. En Madrid confluyeron sinergias de todos los ámbitos de arte de manera destacable, erigiéndose durante esta década en una de las ciudades más destacadas del entorno artístico contemporáneo. Del mismo modo, las revistas especializadas en arte conocerán un momento de producción sin precedentes, ya que también se irán consolidando importantes y reconocidas colecciones de arte como la de La Caixa, y sucediendo la apertura de nuevos museos y centros de arte a lo largo de la recién estrenada democracia. La actividad artística comercial en las galerías, ferias de arte y la creación y ampliación de colecciones de arte conocerán también un momento dulce e ilusionante, aunque no exento de dudas y controversia.

⁵⁶¹ JIMÉNEZ, C., El sueño del conceptualismo invertido. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. verano 1991, (79): 35

Las revistas especializadas en arte contemporáneo se convertirán en plataforma imprescindible de consulta para el conocimiento de las actividades artísticas que se desarrollaron, sobre todo, durante los años ochenta, así como en un espacio intelectual donde jóvenes críticos -hoy la mayoría reconocidos y consolidados profesionales del ámbito de la cultura y el pensamiento- pudieron ejercer la profesión, y cuyo testimonio ayudan a comprender las derivas que la industria cultural ha ido adquiriendo hasta desembocar en el panorama actual.

El presente apartado analiza la presencia de la figura curatorial en estas revistas especializadas publicadas desde territorio español, aunque generalmente con carácter bilingüe para su difusión internacional. Aunque la búsqueda de la aparición de estas figuras se entrecruza inevitablemente con todo el contexto de la industria cultural en España a lo largo de los años, ésta se menciona como una necesidad contextualizadora, es decir, los esfuerzos se focalizan en cuándo comienza a aparecer en las crónicas los términos *comisario* y *curator* y de qué manera. Ello implica la mención de la aparición de nuevos centros de arte y museos, de cambios políticos, de nacimiento de ferias internacionales -ARCO-, de la mención de bienales y otros eventos internacionales de arte, y cómo no, de algunas de las exposiciones que más han trascendido en la historia del arte reciente en España.

Cada uno de estos apartados se han procurado analizar desde el modo en que sus comisarios influyen con su trabajo y sus ideas en todo este entramado que conforma, a fin de cuentas, la historia del comisariado en arte contemporáneo. No se ha realizado un estudio pormenorizado de lo que supusieron las muestras de arte, en tanto que no es el propósito del presente estudio y teniendo en cuenta que existe una interesante bibliografía dedicada a estas cuestiones, por lo que no se han considerado competencia del estudio. Lo que se verá a continuación, por tanto, es un recorrido transversal a lo largo de una selección de números de revistas especializadas en arte contemporáneo a través de las cuales se observan los inicios y la evolución de la influencia curatorial desde el inicio de las publicaciones hasta la consolidación del comisariado, en los años noventa.

Desde los primeros números publicados por una de las revistas más relevantes y que mayor trascendencia han tenido hasta hace relativamente pocos

años, es sin duda la revista *Lápiz*. Desde sus inicios en el año 1983, ha ido reflejando la actualidad cultural no solamente de España sino también destacando los principales acontecimientos artísticos internacionales. El hecho de que fueran publicaciones en muchas ocasiones bilingües –español e inglés– recalca aún más su vocación de internacionalidad, ayudando igualmente a hacer llegar al lector foráneo lo que dentro del país sucedía a efectos artísticos y culturales.

En cuanto a la visión que del comisario se obtiene en la lectura de los primeros números, la palabra comisario no aparece, y se refieren a quienes motivan y ejecutan las muestras artísticas como *organizadores*. Ejemplo de ello, en junio de 1983, Pablo Ramírez firmaba una breve crítica donde destacaba una muestra de Walker Evans del siguiente modo:

«¡Walker Evans en Valencia! O mejor dicho, una selección de más de cien de sus mejores fotografías –fechadas entre 1928 y 1974– que constituyen una auténtica primicia nacional. La muestra es una iniciativa de la Sala Parpalló, dependiente de la Diputación Provincial de Valencia, y ha sido preparada por Vicent Todolí y Jeff Rosenheim, a partir de los fondos fotográficos de la Universidad de Yale y del W. Evans Estate.»⁵⁶²

No se puede negar que, aunque certera, en la actualidad el término *organización* o *preparación* sería sustituido por el de *comisariado por*. Igualmente ocurre en otros numerosos ejemplos, como aparecería en el décimo número de la misma revista, noviembre de 1983, donde en el apartado de *Crónicas de exposiciones* se menciona la muestra dedicada a treinta y siete artistas que representaban la revista *Eczema* de Sabadell, presentada en la Fundación Miró en Barcelona, donde se menciona:

«La organización la han llevado a cabo Vicenç Altaió, Lena Balaguer, Mará Josep Balsach, Jean Calens, Gloria Picaz y Brigitte Ramband; como patrocinadores cuentan el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña y la Dirección Regional de Asuntos Culturales del Languedoc–Rosellón»⁵⁶³

⁵⁶² *Lápiz* Revista Internacional de Arte. Madrid. Junio 1983, (7): 14

⁵⁶³ *Lápiz* Revista Internacional de Arte. Madrid. Noviembre 1983, (10): 12

La exposición *Blauhaus* aparece igualmente desarrollada por una “propuesta” de Jean Pierre Guillemot⁵⁶⁴.

En cuanto a las políticas culturales, *Lápiz* nos ofrece un breve, aunque aclaratorio testimonio sobre las opciones expositivas que a principios de los años ochenta se daban en España, poniendo el valor el trabajo que las fundaciones de carácter privado habían aportado al contexto expositivo del país:

«No hay que olvidar –y sus continuas y variadas actividades nos lo recuerdan– que el arte contemporáneo que se ha visto en España ha venido de la mano de Fundaciones privadas o semiprivadas. Si en España se ha podido ver la obra de Klee, Modigliani, Schwitters, Giacometti, los Expresionistas alemanes [...] ha sido por el trabajo, en gran parte anónimo, de Fundaciones que no siempre son exclusivamente culturales, y que, por decirlo de alguna manera, han elevado el nivel cultural y estético de todos nosotros.»⁵⁶⁵

Este breve texto, incluido dentro del apartado Tema-Debate de la revista, aclara igualmente que, a pesar de los errores que igualmente hubieran podido cometer, serán precisamente estas instituciones las que marcaron el camino que luego seguiría el Ministerio de Cultura, y que encargaron de potenciar la participación de artistas españoles jóvenes, así como de promover en los niños el interés por el arte y la cultura. El Ministerio de Cultura fue creado en el año 1977, y hasta la llegada de Javier Solana, –primer ministro de cultura socialista– todos los anteriores alcanzaron este puesto por su relación dentro de los partidos de gobiernos pertinentes, o como lo define Rosa Olivares, por *razones extraculturales*⁵⁶⁶. La percepción que, por aquellos años -inicios de los ochenta-, se tenía del ministerio era la de:

«Una maquinaria pesada, anquilosada desde hace tiempo.»⁵⁶⁷

Maquinaria cuya reorganización se consideraba necesaria⁵⁶⁸ y con cierto carácter de urgencia. En la entrevista que la crítica Rosa Olivares realiza a Javier

⁵⁶⁴ *Lápiz* Revista Internacional de Arte. Madrid. Diciembre 1983, (11): 11

⁵⁶⁵ *Ibidem*, pg. 6

⁵⁶⁶ OLIVARES, R. Entrevista con Javier Solana, Ministro de Cultura. Defender nuestra cultura. *Lápiz* Revista Internacional de Arte, Diciembre 1983, (11): 22-32

⁵⁶⁷ *Ibidem*

⁵⁶⁸ *Ibidem*

Solana, el por entonces ministro se mostraba encarecidamente orgulloso por los presupuestos que presentaría de cara a 1984, aunque las Bellas Artes no saldrían especialmente beneficiadas de éstos bajo el argumento de que fueron atendidas presupuestariamente en el año anterior. Son muy interesantes las preguntas que Olivares lanza a Solana, quien expone, en torno a la deficiencia de la atención y valoración que los españoles muestran hacia su tesoro artísticos, que aún no han sido capaces de crear un entusiasmo en torno al Museo, y que para subsanar tal circunstancia iniciarían campañas de sensibilización hacia el Patrimonio cultural, histórico y el actual, así como campañas pedagógicas en escuelas de visitas a museos y:

«de cariño y respeto hacia los bienes culturales en general.»⁵⁶⁹

Una entrevista donde también declararía un cambio importante en cuanto a la política de las exposiciones *espectáculo* –como la realizada a Dalí o la gran exposición de Cézanne programada para 1984–, donde expresa la voluntad de hacer, frente a éstas, también exposiciones *importantes*, en las que las exposiciones serían más pequeñas, pero de mayor duración.

España contará también a partir de esta época con un organismo dentro del Ministerio de Cultura, creado con la finalidad de desarrollar muestras de arte contemporáneo. Aunque a priori esta circunstancia resultase un avance para las nuevas políticas culturales abordadas desde el estado, y que ciertamente ejerció una importante difusión del arte español en los años comprendidos entre 1983 y 1989, se echó en falta una programación coherente⁵⁷⁰, una labor precisamente asociada actualmente a la curaduría.

Por otro lado, las galerías juegan un papel indispensable en el entramado de este nuevo tejido contemporáneo, donde destacan figuras que conocieron la transición como Juana Mordó, a quien la crítica Pilar Rubio definía en la Revista *Lápiz* como «la Juana del arte español»⁵⁷¹, por encarnar a una de las principales marchantes de arte del momento, junto a nombres como Leo Castelli, Denise

⁵⁶⁹ Ibidem

⁵⁷⁰ MORENO, I. A. Modernización y política artística: el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989. En *Anales de Historia del arte*. 2007. p. 223-245

⁵⁷¹ RUBIO, Pilar. Entrevista con Juana Mordó. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Mayo 1983, (6): 34-39

René o Pierre Loeb. En este artículo, la galerista se desmarcaba de tendencias políticas ya fuera de derechas o de izquierdas, y aunque reconocía que, aunque la tendencia política en España en aquel momento no le satisfacía –se intuye que la galerista se refiere a la época de la dictadura franquista–, sí se percataba de que merecía la pena abordar el trabajo que hizo⁵⁷². Pilar Rubio escribía:

«Para entonces, la atmósfera artística era asfixiante. En el 53 se celebra en Santander el I Congreso Internacional de Arte Abstracto y en el 57 se materializa. La obra de muchos innovadores apenas es comentada entre los críticos del momento, si no es para hacerlo con cierta hilaridad jocosa y no pocas veces insultante. La galería Aurelio Biosca en Madrid, con Eugenio D’Ors en la retaguardia, comienza a exponer a Tàpies y Millares, pero hacía falta alguien con buenas relaciones que se ocupara de ella, así que a través de una amiga común se dirigen a Juana Mordó»⁵⁷³

Las similitudes entre la nueva figura curatorial y la que desarrollaban las galerías encuentran muchos puntos en común. Mordó explica en estas líneas que, aunque siempre hizo lo que le interesaba, cuando se tiene una galería es preciso elegir:

«Ahora estoy eligiendo lo que a mí me parece calidad, más bien que tendencia. Antes era más intransigente, pero es que también había más lucha. Cuando la gente dice que fulanito vivía mejor contra Franco pues es exactamente lo que pasaba. Había que luchar mucho para aceptar esos siete u ocho artistas que la gente quería ignorar. Hoy es diferente, no hay que luchar tanto, lo mismo vendes un figurativo que un Millares y además a la misma persona.»⁵⁷⁴

Nos encontramos ante un testimonio realizado en el año 1983, donde el nuevo período cultural español no parece ofrecer grandes esperanzas de un avance comercial en el arte a pesar del cambio y evolución en la mentalidad del coleccionismo que mencionaba Mordó, quien además expresa su queja por un mercado que, según sus palabras languidece y no se atisban signos de recuperación, a pesar de que un año antes tuviera lugar la primera edición de ARCO, la feria de arte que puso a España en el mapa del comercio internacional

⁵⁷² Ibidem

⁵⁷³ Ibidem

⁵⁷⁴ Ibidem

de arte contemporáneo. Y es que, como el editor de la revista, José Alberto López, señala en las palabras introductorias del séptimo número de la revista *Lápiz* de junio de 1983:

«es evidente que el sistema democrático, para asentarse, necesita no solamente que el poder político sea democrático, sino que además esa filosofía política trascienda e impregne a un sinnúmero de instituciones que son la espina dorsal de cualquier sociedad.»⁵⁷⁵

Su posición define cómo el pasado reciente, referido al régimen franquista, creó instituciones *retórico-culturales-restringidas*, cuya degeneración las convirtieron en entidades idóneas para cubrir actividades como el póker o el bingo:

«tan apasionantes como ajenas a la cultura.»⁵⁷⁶

Y tras aclarar que con semejante panorama no era de extrañar que, durante años, la ‘cultura’ se hubiera visto destinada a instalarse en la calle y –según palabras textuales– *«bajo un puente, y con amenaza constante de desahucio»*⁵⁷⁷. Pero destaca, no obstante, la regeneración del Círculo de Bellas Artes de Madrid tras la renovación de su junta directiva presidida por Martín Chirino, y cuya puesta de largo vendría dada por la celebración de la convocatoria ‘Encuentro de Artistas’, que se vio respaldada por más de un millar de asociados que debían garantizar la nueva línea de la institución –lejos de la especulación–, y que López define como uno de los más excepcionales acontecimientos vividos en el contexto cultural madrileño y español. A pesar de los desgastes que vivió la centenaria institución, en estos años, desde la consciencia de que queda aún mucho camino por recorrer, se respiraba un clima de esperanza por la mejora de las políticas culturales y las instituciones.

En noviembre del mismo año, López vuelve a mencionar las políticas institucionales de la cultura, en relación al anuncio que meses antes comunicaba el Ministerio de Cultura en torno a la gratuidad de los accesos a los museos del Estado, algo que fue considerado como una idea configurada desde una estrategia

⁵⁷⁵ *Lápiz* Revista Internacional de Arte. Madrid. Junio 1983, (7):3

⁵⁷⁶ *Ibidem*

⁵⁷⁷ *Ibidem*

demagógica y, para algunos, como un golpe a los ya escasos presupuestos de los museos estatales⁵⁷⁸. En este texto se abren reflexiones interesantes que alcanzan hasta nuestros días, ya que López expone que esta gratuidad no funcionaría para cambiar la actitud de muchos españoles, ya que:

«creen que [el museo] es un sitio oscuro y lúgubre [...] Hace falta mucho más que ahorrarse cien pesetas para que el español medio descubra el interés, el atractivo que los museos, las colecciones y objetos que guardan, tienen.»⁵⁷⁹

El director de la revista hace un repaso sobre el número de visitantes durante el último año a los principales museos estatales, haciendo una crítica a los *fans* del arte que soportan todo tipo de inclemencias climáticas y horas de espera para acceder lo que denomina *los goyas* de las colecciones privadas, y que por el contrario nunca han visitado el Museo del Prado para visitar *los goyas* de las colecciones públicas. De hecho, los datos de Análisis e Investigaciones Culturales revelaban que el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) había recibido la mitad de visitantes en 1982 que en el año anterior, mientras que la exposición antológica de Dalí recibió más visitantes en un mes que los fondos del MEAC en el mencionado año 1981⁵⁸⁰. López reflexiona sobre el hecho de que no se trata sólo del número de asistentes a las muestras y colecciones, sino también de una cuestión fundamental: la adecuación de los museos al momento que se estaba viviendo:

«tanto de sus edificios e instalaciones como del personal, criterios museográficos, catalogación y conservación de los fondos [...] Sería hablar de tantos directores que consideran ‘su’ museo como algo muy particular y cierran sus puertas a los investigadores y especialistas que acuden a estudiar sus fondos.»⁵⁸¹

A todo ello, añade el descuido de museos y monumentos, robos en edificios y destrozos en espacios inadecuados para almacenar y exponer obras de arte. En resumidas cuentas, el contexto institucional y político del momento ofrece, por un lado, voluntad de cambios en cuanto a mejoras en el acceso de los

⁵⁷⁸ Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Noviembre 1983, (10):3

⁵⁷⁹ Ibidem

⁵⁸⁰ Ibidem

⁵⁸¹ Ibidem

visitantes mediante la gratuidad de la entrada, mientras que las contradicciones en la actitud de los espectadores con respecto a la visita de muestras y obra se hace palpable. Todo ello unido a un panorama de desajustes en el cuidado patrimonial y adecuación de los espacios para el correcto almacenamiento y exposición de las obras, un asunto que deberá resolverse con la paulatina concienciación de las direcciones de tales centros sobre el papel fundamental de la museografía. La posición de los directores que señala López también revela la mentalidad poco favorable a la investigación y, por ende, muy lejos de la política actual de accesibilidad y promoción del conocimiento. Este último apunte refleja igualmente lo difícil que debía resultar acceder como comisario independiente a una de estas instituciones *secuestradas* por la equivocada praxis, tanto para su investigación como para obtener la oportunidad de desarrollar su profesión.

Por otro lado, el papel que jugaron tanto las galerías como los y las galeristas de España no es nada desdeñable, sino que, por el contrario, absolutamente determinante, incluso en el forjado de la creación y consolidación de la figura curatorial. En el año 1984, Jordi Costa menciona en un breve texto que la función que realizan las galerías de arte no tiene una definición sencilla:

«puesto que es una forma reciente de utilizar el espacio comercial que es el del “intermediario”, concepto que se entiende queda entre el artista que crea la obra y el consumidor.»⁵⁸²

Desde la perspectiva del presente, obviamente las galerías siguen ejerciendo el papel de mediadores por excelencia, aunque la exclusividad de este mérito se viera a partir de este momento, compartida. Al no estar normalizado el concepto *comisario/a* en el contexto comercial en estos años, ni siquiera es mencionado, lo que nos enseña el modo en que todo ha cambiado de un modo tan drástico y en tan pocos años. En la actualidad, la figura curatorial se encuentra totalmente integrada en el ámbito comercial, siendo en algunos casos el propio reclamo comercial. Pero lo que sí menciona en el texto Jordi Costa es al *marchand*, como figura de gran influencia en las galerías del momento y al que define como alguien que se instala como galerista, con la posibilidad de ser el

⁵⁸² COSTA, J. La función de las galerías de arte. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Enero 1984, (12): 8

galerista quien figure como marchand. Es decir, las fronteras entre ambas figuras se disuelven y se convierten de alguna manera en un debate precedente de lo que actualmente conforma la controversia curatorial. De vuelta a la figura y papel del marchante, el galerista Joan de Muga –director de la Galería Joan Prats– menciona en la revista número trece, publicada en febrero del año 1984, que los artistas españoles son totalmente desconocidos fuera de las fronteras del país por varias razones, entre las que se encuentra, además de un acomodamiento en ciertos círculos cerrados en los que prefieren no correr aventuras⁵⁸³, y que:

«A ello se ha unido el que prácticamente no ha habido realmente en España ningún marchante con la idea que creo que debe actuar un marchante, y sólo ha habido galerías que exponen unas obras y aquí termina su misión.»⁵⁸⁴

Su conocimiento sobre el contexto comercial galerístico de Estados Unidos y del funcionamiento que el país hace sobre la promoción de los artistas, le ofrece una autoridad a la hora de realizar este tipo de observaciones que no sólo van dirigidas al artista, sino a las escasas estrategias de promoción realizadas desde las políticas culturales. Las comparativas que expone entre ambos contextos albergan importantes diferencias, un razonamiento que concluye diciendo:

«Creo para terminar que aún estamos muy lejos de que realmente conozcan lo que es el arte hoy en España. Vivimos todavía de los 4 nombres, Picasso, Miró, Dalí y quizá Tàpies o Antonio López, que han traspasado realmente las fronteras y lo demás cuenta poco por ahora, pero puede conseguirse, aunque pienso que para un marchante individual como pueda ser yo mismo, es muy duro luchar solo, pues las fuerzas se agotan, incluidas las económicas, posiblemente antes de llegar a la meta propuesta, y por ello pienso que es imprescindible un apoyo formal no sólo moral de la Administración Pública a la que ha de interesar a nivel artístico e incluso económico, si está dispuesta a no esperar resultados al día siguiente.»⁵⁸⁵

Sin embargo, se estaban realizando esfuerzos por la internacionalización tanto de las galerías como de los artistas españoles, con iniciativas como ARCO

⁵⁸³ DE MUGA, J. Es muy duro luchar solo. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Febrero 1984, (13): 7-10

⁵⁸⁴ Ibidem

⁵⁸⁵ Ibidem

en Madrid, ideada y promovida por la galerista Juana de Aizpuru. En su segunda edición, en el año 1984, Rosa Olivares analiza en su artículo *Arco '84. Más que una feria*, las bondades y debilidades en la evolución del evento. La oportunidad que ofrece ARCO al público de contemplar obras que se estaban realizando en todo el mundo y difícilmente accesibles de ver por norma general, sería uno de los puntos más alabados de este evento, pero la representación mundial del arte de vanguardia no era equilibrada:

«Pero en las 75 galerías extranjeras solamente hay una norteamericana, en cambio hay 12 sudamericanas, 11 italianas, 14 francesas, 8 austriacas y 8 alemanas, además de 2 holandesas, 4 suizas, 3 inglesas, y Portugal, Bélgica y Finlandia con una cada una.»⁵⁸⁶

La por entonces corta vida de ARCO dio lugar a ciertos desajustes aún en su organización, aunque tendría lugar en su primera edición un acontecimiento que difícilmente podría ser justificado por su corta trayectoria y que dificultaría el buen prestigio de la feria de arte contemporáneo en España por excelencia. En cualquier feria de cierta relevancia se encuentran normalizados los criterios de selección de las galerías participantes en función de las obras y proyectos presentados, como Rosa Olivares expresara, en ARCO '83, a algunas galerías se les impidió su participación por:

«No considerar su línea habitual dentro de los límites del arte contemporáneo adecuado para la feria.»⁵⁸⁷

Sin embargo, una vez se daba acceso al recinto, fueron detectadas obras expuestas que no constaban en el staff de las galerías ni cumplían con los requisitos establecidos, donde Olivares expone que fue debido a que la selección fue realizada en base a los nombres de las galerías y no en base a las obras a exponer:

«Algunas de estas galerías, elegidas por su historia, decidieron – seguramente obligados por la cruel crisis– ‘subarrendar’ los metros cuadrados de sus stands a artistas que ni habían expuesto nunca con ellos ni tenían nada que

⁵⁸⁶ OLIVARES, R. Arco'84. Más que una feria. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Febrero 1984, (13): 20-22

⁵⁸⁷ Ibidem

ver con su ‘línea habitual’, pero que les pagaban todos los gastos, colgaban sus cuadros y luego iban a medias con los beneficios.»⁵⁸⁸

El asunto no sólo quedaba en eso, sino que Olivares afirmaba que eran muchas las galerías que ya pactaban de antemano con los artistas que participarían, siendo ellos –los artistas– quienes correrían con los gastos mientras que la galería pusiera el nombre y la garantía del stand en la feria:

«Si las cosas no van bien el único que pierde el dinero, es el artista.»⁵⁸⁹

La autora termina su artículo aclarando que la culpa de esta praxis sería, sin lugar a dudas, los malos tiempos que corrían. Un testimonio que ayuda a conocer algunas de las prácticas llevadas a cabo dentro de esta feria y que en la actualidad serían consideradas impensables, a pesar de que las crisis no han dejado de sucederse.

También es relevante apuntar que los comisarios no figuran en los artículos dedicados a la feria, lo que demuestra que no se encontraban aún consolidados o no eran lo suficientemente relevantes en estos ambientes comerciales. En conclusión, en estos primeros años de la década de los ochenta, la palabra comisario aparece redactada para referirse, principalmente, a eventos de gran calado como las bienales y generalmente abordada por nombres extranjeros. En cuanto a exposiciones llevadas a cabo en galerías, museos y centros de arte, se referían a *organizadores* o a muestras *bajo la propuesta de*. El comisario no era, en absoluto, una figura central o de referencia.

Aunque en otros contextos, la idea surgida a raíz del trabajo de Harald Szeemann del comisario como autor, sí aparece en estas fechas ya reflejado en un artículo escrito por Francesc Millares en el número diecisiete de la revista *Lápiz*, en junio de 1984, donde menciona:

«“Origen y visión. Nueva pintura alemana” es una exposición que cuenta con el no pequeño aliciente de tener como comisario a Christos M. Joachimides, el polémico organizador de exposiciones como “A New Spirit in Painting (Londres 1982) o “Zeitgeist” (Berlín 1982-1983). Que este dinámico y brusco

⁵⁸⁸ Ibidem

⁵⁸⁹ Ibidem

personaje sea comisario de una exposición quiere decir que la muestra será “... como una novela o un ensayo, es decir, que tiene una idea, una tesis tras ella.»⁵⁹⁰

Como comisario vuelve a aparecer un nombre extranjero, a pesar de haber sido celebrada en España, concretamente en el Palacio de Velázquez, en el Parque del Retiro. Es relevante el hecho de que, en números siguientes, continúan siendo nombres extranjeros los que van apareciendo con la denominación comisario, como aparece en la revista número veintidós, correspondiente a enero del año 1985, en una entrevista que el crítico José Lebrero realiza a Kasper König con motivo de la muestra *Von hier aus* -A partir de aquí-, celebrada en Düsseldorf, y que Lebrero presentaba como la más polémica de la temporada. La crítica nos ofrece la imagen que en el contexto alemán se tiene de esta figura del comisario, aparentemente ya bien instalada en el ideario colectivo, y adoptando un rol muy actual:

«Asumiendo toda responsabilidad en cuanto a la selección de los artistas participantes (67) y atreviéndose a un montaje dramático original, para el que ha contado con la colaboración del arquitecto vienés H. Czech, el comisario de “Von hier aus”, Kasper König, ha optado por criterios subjetivos que le han ocasionado un importante número de quejas en los medios de información.»⁵⁹¹

Los presupuestos que se controlaron en la mencionada muestra podrían ser considerados muy superior a cualquiera otra muestra desarrollada en España, ya que, en este caso, fueron alrededor de ciento ochenta millones de pesetas. Aunque eso sí, contando con los gastos destinados al montaje arquitectónico, que supuso una tercera parte de la cantidad total⁵⁹². Pero otras cuestiones se hallan dentro de las polémicas que suscitó el comisariado de *Von hier aus* y que se extralimitan a los asuntos meramente económicos. La crítica general, según narra Lebrero, publicó algunos titulares como “Sueño teutónico fatídico”, “Más marcos que

⁵⁹⁰ MILLARES, F. Cuestión de identidad. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Junio 1984, (17): 45

⁵⁹¹ LEBRERO, J. Entrevista a Kasper König. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Enero 1985, (22): 20

⁵⁹² *Ibidem*

cuadros” o “el arte salvaje en una ciudad a lo Disney”⁵⁹³, y centró mucha energía en enjuiciar el desmesurado despliegue en el montaje arquitectónico, por su:

«intención monumentalista y efectista a la vez que publicitaria.»⁵⁹⁴

Bajo la espectacularidad, König defendía que lo más importante en cualquier exposición era mantener la individualidad del artista, por lo que argumentaba que su posición era la de crear una metaestructura, pero no realizar una obra totalizadora, en el sentido wagneriano que a Lebrero le inspiraba: la idea del *Gesamtkunstwert*⁵⁹⁵:

«vuelvo a recordar que los críticos y los medios de comunicación se han metido más con la forma de disponer el arte que con el mismo arte [...] Se ha optado por ver negativo el trabajo de la organización y atribuir lo poco positivo exclusivamente de los artistas. La crítica no toma una posición, les cuesta tomar posiciones, aclarar donde ven las prioridades. Creo que es fundamental el preguntarse si esta muestra, en cuanto reafirmadora de las individualidades, simboliza el estado del arte en el mundo occidental. Mi trabajo ha consistido precisamente en tratar de mostrar esa confusión, esa diversidad de posiciones de los artistas.»⁵⁹⁶

La problemática de la definición y valoración del trabajo curatorial ha sido uno de los grandes debates y luchas por parte del gremio, que, a pesar de erigirse como una figura de poder en según qué épocas y situaciones, también esconde una “cara B”, donde el trabajo que existe detrás no es apreciado ni analizado con el suficiente rigor y detenimiento, cayendo en numerosas ocasiones en el juicio superficial de lo que se ve a primera vista.

El valor de esta nueva profesión se encontraba aún, podría decir, en vía de desarrollo, especialmente en España. La feria ARCO se erigía como una promesa para hacer conocer a las galerías y artistas españoles en otros contextos internacionales, pero a pesar de encontrarse en los ochenta en un gran momento tanto de producción como de calidad, el arte español seguía arrastrando ciertos estigmas. Esta situación se halla expresada en el texto de introducción de la

⁵⁹³ Ibidem

⁵⁹⁴ Ibidem

⁵⁹⁵ Ibidem, pg. 22

⁵⁹⁶ Ibidem, pg. 26

revista *Lápiz* número veintitrés, en febrero de 1985, escrita por su editor, José Alberto López, donde reflexiona sobre este asunto y sobre lo difícil que resultaba para los artistas nacionales encontrar un sustento económico dentro de las fronteras:

«Nuestros artistas, no solamente están en la mejor línea de actualidad, sino también en la más pura tradición del país. No hay corriente de arte internacional que no tenga en España inmejorables, aunque desconocidos internacionalmente, representantes. Y además sus precios están muy por debajo de sus homónimos extranjeros. ¿Qué es lo que hace falta? Simplemente una buena imagen internacional, unos organizadores, unos “curators”, conocedores no sólo de sus aficiones artísticas personales, sino del mercado internacional. Un Estado que apoye a la creación, a la participación de nuestros artistas en ferias internacionales. Pero sobre todo, hay que cuidar mucho nuestra imagen.»⁵⁹⁷

Los *curators* hacen su aparición en el texto como uno de los agentes más relevantes que pueden influir en esa deseada y merecida internacionalización e igualación de los artistas españoles, tanto en su promoción y reconocimiento como en su retribución. Aunque estos profesionales se encuentren como uno más perdido entre los demás elementos del engranaje del mercado artístico mencionados, alberga unas connotaciones especiales. En el artículo se emplea el término utilizado en el contexto anglosajón, ya que se refiere de manera implícita a comisarios foráneos, aunque concluye aclarando esta circunstancia de una manera mucho más directa:

«No nos sentemos a esperar que sean los galeristas extranjeros, los organizadores de exposiciones extranjeras, quienes descubran nuestro arte, mientras nosotros estamos ocupados en aplaudir y potenciar todo lo que venga de fuera, aunque sea bueno.»⁵⁹⁸

Lo que vuelve a evidencia que la popularización tanto del trabajo curatorial como de quienes lo firman, eran primordialmente profesionales procedentes de otros países. La necesidad de poner en valor el arte español se convierte en una reivindicación, ya que una vez más, las galerías y los –mencionados en este caso– organizadores de exposiciones tienen un mayor peso

⁵⁹⁷ *Lápiz* Revista Internacional de Arte. Madrid. Febrero 1985, (23): 3

⁵⁹⁸ *Ibidem*

en las decisiones que repercuten también en el estado del arte español, según evidencian estas palabras de Alberto José López.

En estos años, encontramos una nueva revista, *Figura*, creada en 1983 y editada hasta 1986. Pepe Espaliú, Rafael Agredano y Guillermo Paneque se encontrarían al frente de estas publicaciones que tenían como propósito plasmar la evolución de la imagen artística a lo largo de la década de los ochenta⁵⁹⁹. No será hasta su segundo número -y tercera publicación-, correspondiente al verano del año 1984, cuando aparezca explícitamente el término *curator*, en un texto firmado por Berta Sichel y Mar Villaespesa, *Nueva York – Nuevo MOMA*:

«En el diseño de los espacios interiores, Pelli ha tenido en cuenta los criterios de los **curators** -entre las muchas innovaciones del Moma está la del curator como activo organizador-. “El arquitecto no tiene por qué imponer sus preferencias en torno a cada posible función en la tierra sobre la gente que conoce bien las funciones que desempeña.»⁶⁰⁰

Volviendo a *Lápiz* y a las instituciones museísticas, y al cambio que se va produciendo paulatinamente en su concepción, el número veinticinco, en el mes de mayo de 1985, hace alusión a este respecto. Alberto José López de nuevo aparece manifestando la disconformidad que en otros momentos también expresó con anterioridad en relación a algunos directores de museos que aún permanecían en esos puestos de poder y que, de manera contradictoria, no ofrecían facilidades en la labor de investigación así como de divulgación de sus proyectos y sus fondos. López acusa a estos directores de actuar de un modo completamente ajeno a los intereses del público:

«Dirigentes y mandones de ese viejo estilo que olvidan, o lo que es peor, ignoran, que la razón de ser de un museo no es otra cosa que ese público que desdeñan.»⁶⁰¹

⁵⁹⁹ Centro Andaluz de Arte Contemporáneo ©2020 [Consulta: 9 agosto 2019]. Disponible en <http://www.caac.es/programa/figura13/frame.htm>

⁶⁰⁰ VILLAESPESA, M., SICHEL, B., Nueva York – Nuevo MOMA. *Revista Figura*. Verano 1984 (2): 7 [Consulta: 12 agosto 2019]. Disponible en: https://issuu.com/caac/docs/rev_figura_2

⁶⁰¹ *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Mayo 1985, (25): 3

Destaca que, tiempo atrás, estos agentes no permitieron la ejecución de una investigación por parte de otros agentes externos, lo que llegó a ser un problema de gravedad en la cultura de España⁶⁰². La principal causa que López señala como explicación de esta mala praxis, es la equivocada concepción que se tenía sobre lo que suponía asumir la dirección de un museo:

«Lo de menos era que la incapacidad derivada de la multiplicidad de funciones, incluso de la incapacidad intelectual, hiciesen posible el llevar a cabo el más mínimo estudio o investigación. El director, o acaso el conservador, se sentía amenazado por un falso prurito profesional, y pagaba el pato, cómo no, el investigador o estudioso, quien con su sola presencia evidenciaba esta situación»⁶⁰³

Muchos de los museos del momento, especifica, que por este motivo llegaron a mediados de los ochenta careciendo de la publicación de catálogos, e incluso de un aceptable inventario de las obras que poseían para poder ser consultada por el público⁶⁰⁴. No obstante, tras la crítica a las carencias y atrasos que muchas instituciones padecían en este aspecto, también destaca que en el país se estaban integrando nuevos planteamientos museísticos:

«Comienzan a racionalizarse las funciones directivas y a nadie se le oculta, hoy día, que para el correcto funcionamiento de un museo es necesario un equipo que atienda las múltiples tareas, internas y externas, con un mínimo de profesionalidad y eficacia. Es más, se comienza a dar la importancia que merece al trabajo específico de difundir la actividad museística.»⁶⁰⁵

La nueva estructuración que el museo requería para completar su profesionalización en tiempos de democracia se encontraba aún en proceso, pero los adelantos eran palpables. De manera implícita, en esta racionalización de la que se habla en este texto introductorio de *Lápiz*, se incluyen las funciones que recaerían sobre un equipo curatorial, presumiblemente interno, un tipo de comisariado institucional que tendría algunas diferencias con respecto a ese comisariado independiente, aún no muy desarrollado en este momento en España.

⁶⁰² Ibidem

⁶⁰³ Ibidem

⁶⁰⁴ Ibidem

⁶⁰⁵ Ibidem

De igual modo, López añade entre las nuevas especificidades del museo que comienza a forjarse, la atención a las relaciones públicas, el fomento de la creación de sociedades de amigos del museo, así como de publicaciones, el acceso de los servicios fotográficos a la prensa y el anuncio de las actividades del museo en los medios de comunicación⁶⁰⁶. Una serie de servicios que se acercan mucho al concepto actual de museo pero que tuvieron que vivir un proceso de transición:

«Bajo la dirección de esos funcionarios del antiguo régimen -napoleónico, claro está- que no admiten en su estúpida soberbia la más mínima crítica de su gestión.»⁶⁰⁷

Lo que López llamó el antiguo régimen -napoleónico-⁶⁰⁸, contiene cierta ironía y guiño en dos direcciones: hacia las políticas previas a la democracia española, y en cuanto a la historia del museo napoleónico y sus connotaciones imperialistas se refiere. Finalmente, la transición culminaría en el museo plenamente democrático, y para convertirse en tal, debía dejar atrás -como López enumera- la negación de catálogos, la obstaculización a la investigación y a los medios de comunicación, la transparencia del manejo de los fondos públicos:

«Y siguen ahí, inamovibles, imperdurables, desempeñando un papel de agente destructor del museo. Causando efectos tan devastadores como la humedad o la temperatura inadecuada, la polución atmosférica, las corrientes de aire o el exceso de luz causan a un cuadro. Añadiendo nuevas categorías de agentes destructores desconocidas hasta ahora por la ciencia museográfica: los agentes animales.»⁶⁰⁹

José Alberto López cierra con estas palabras el artículo, bajo una creativa comparativa entre el obsoleto modo de trabajar de estos agentes directores de museos y la museografía descuidada, o más bien, la ausencia de ella, donde el daño a los cuadros equivale al daño ejercido sobre el tejido cultural institucional y público del país.

⁶⁰⁶ Ibidem

⁶⁰⁷ Ibidem

⁶⁰⁸ Ibidem

⁶⁰⁹ Ibidem

En junio de 1985, el número veintiséis de *Lápiz* dedica su texto introductorio a las ferias FIAC y Basel. Ya en este momento, López afirma que el arte puede considerarse más que una moda, un negocio, algo evidenciado a través del incremento de las ferias de arte que fueron apareciendo por Europa. Aunque este dato se pudiera considerar a priori una señal de la buena aceptación del arte en el mercado, empezaba a suponer también un dilema para artistas y galeristas, quienes se veían obligados a seleccionar en cuáles de ellas sería más beneficioso tener presencia:

«De lo contrario, las galerías que se precian de estar presentes en el mercado internacional, tendrán que crear una sección volante que permanezca durante todo el año de gira como si se tratase de una ‘troupe’ de circo.»⁶¹⁰

Como se ha mencionado previamente, el apogeo de las ferias, más que felicitarse en lo que a prosperidad comercial del arte se refiere, se convierte en un panorama no exento de ser caricaturizado según estas palabras de López. También menciona las tres ferias de arte contemporáneo que en España se celebraban en este momento: Interarte, Arteder y ARCO, siendo esta última la única que logró la continuada asistencia de galerías y de visitantes hasta su, por entonces, cuarta edición⁶¹¹. Aunque el director de *Lápiz* señala que en esta circunstancia tiene mucho que ver el que las otras dos ferias no fueran celebradas en Madrid, lo cierto es que Interarte, que tenía lugar en Valencia bajo la dirección de José Vicente Fernández, llegó a competir con ARCO dentro del mercado internacional en España⁶¹², contando en su edición del año 1986 con más de noventa galerías tanto españolas como extranjeras⁶¹³. Si al inicio de la revista, López destacaba que el arte había pasado a ser más que una moda, un negocio, esta idea es remarcada aún más por las palabras de Vicente Fernández que fueron publicadas en el diario *El País* sobre la feria que dirigía y que trabajaba tanto para el mercado europeo como el norteamericano, aclarando que las galerías participantes:

⁶¹⁰ Ibidem

⁶¹¹ Ibidem

⁶¹² BELTRAN, A. La feria valenciana Interarte compite con Arco en el mercado internacional. *El País* [en línea] 14 noviembre 1986 [Consulta: 15 noviembre 2020]. Disponible en https://elpais.com/diario/1986/11/14/cultura/532306807_850215.html

⁶¹³ Ibidem

«funcionan ya como grandes empresas.»⁶¹⁴

Por su parte, Arteder iniciaba su andadura en Bilbao en el año 1981 con la intención de dar cabida a todo tipo de técnicas de las artes plásticas contemporáneas, e incluyendo igualmente cerámica, fotografía, dibujo y el tapiz⁶¹⁵, y según palabras del director de la institución ferial de Bilbao, Roberto Velasco:

«Arteder nace como una feria de galerías, y como tal quiere mantenerse, pero presenta en esta primera edición la peculiaridad de admitir artistas individuales en un mercado libre de arte respecto de las demás ferias existentes en el mundo.»⁶¹⁶

Se observa, por la fecha en que arranca Arteder, que precede a la gran feria que ha permanecido hasta nuestros días, ARCO. Sin embargo, es destacable el hecho de que Arteder permitiera el acceso al mercado de artistas individuales, un valor diferencial difícil de concebir en el sistema de mercado artístico actual. En su primera edición ya contó con la propuesta de más de cien artistas, cuarenta galerías y entorno a los treinta mil visitantes⁶¹⁷.

Por otro lado, el número treinta y dos de *Lápiz*, en mayo de 1986, aborda otra de las cuestiones de mayor interés en cuanto a la percepción de agentes del arte se refiere, más concretamente, a las mujeres del tejido artístico español. Dicho artículo aparece bajo el título *El arte y el juego de las damas* y bajo la firma de Javier Rubio Navarro, en el que destaca:

«la masiva y repentina irrupción de la mujer en los negocios artísticos»⁶¹⁸

⁶¹⁴ Ibidem

⁶¹⁵ AGUIRIANO, M. Bilbao prepara su feria internacional de arte contemporáneo. *El País* [en línea] 16 abril 1981 [Consulta: 15 noviembre 2020]. Disponible en https://elpais.com/diario/1981/04/16/cultura/356220007_850215.html

⁶¹⁶ Ibidem

⁶¹⁷ ELU, A. Arteder se celebrará en Bilbao, entre el 26 de abril y el 3 de mayo. *El País* [en línea] 12 enero 1983. [Consulta: 15 noviembre 2020]. Disponible en https://elpais.com/diario/1983/01/12/cultura/411174008_850215.html

⁶¹⁸ RUBIO NAVARRO, J. El arte y el juego de las damas. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Marzo 1986, (32): 8

Desde el inicio del artículo, el autor se sumerge en una suerte de divagación que delata cierta incomodidad a la hora de hablar sobre la relación mujeres-arte:

«El caso es que, cuando nos enfrentamos con dos continentes tan amplios como la mujer y el arte, la primera tentación que tenemos es la de dar un rodeo para no pisarlos, como recomendaría la prudencia, u olvidarnos del tema y hacerse el sordo, actitudes ambas que, para bien o para mal, son las más frecuentes en esta apacible charca cenagosa en la que nos movemos.»⁶¹⁹

La tentación del rodeo se hace factible a lo largo del artículo, como si de una dificultad extrema se tratara el abordar el trabajo y la influencia que algunas mujeres españolas se encontraban ejerciendo sobre el panorama artístico no sólo nacional, sino a nivel internacional. Un artículo que, más allá de ofrecernos una idea de la concepción que del comisario se respiraba en el ambiente artístico de los años ochenta, nos ofrece, con cierto tono jocoso disfrazado de complacencia, una visión del nuevo papel de las mujeres en el arte. A diferencia de otros textos, en este caso se analiza -bajo un sinfín de subjetividades- a las profesionales del arte, más que desde el punto de vista de la calidad de su trabajo, desde el punto de vista de su género. Por lo que se deduce que, en estos años, esta irrupción femenina en el campo del mercado y de la crítica, tenía que enfrentarse a comentarios extraprofesionales que centraban la atención en su definición cromosómica. Tras asegurar que la presencia de la mujer en la crítica de arte en Barcelona no es que fuera abrumadora, sino que lindaba con lo excluyente, aseguraba que:

«María Lluisa Borrás, por ejemplo, que hace una veintena de años era esforzada pionera de la crítica femenina no disponible hoy más que de su talento y de su experiencia para conservar su lugar al sol frente a la feroz y despiadada competencia de un voraz enjambre de recién llegadas.»⁶²⁰

Los nombres de mujeres que se iban incorporando al campo de la crítica de arte es comparado por Rubio Navarro con una feroz, despiadada y voraz enjambre, cuyas connotaciones inspiran hostilidad al referirse al nuevo conjunto

⁶¹⁹ Ibidem

⁶²⁰ Ibidem, pg. 10

de profesionales. Comparativas y competencias que parecen no extrapolarse a los profesionales del sexo masculino:

«En la crítica de arte catalana, el sexo fuerte es el sexo débil. Las malas lenguas dicen que el principal responsable de esta masiva incorporación de mujeres a las faenas críticas es un sujeto de sexo masculino y que desde hace tiempo se halla encumbrado en las jerarquías, aristárquicas y otras. De ser eso cierto, a este ‘gran patri’ de la crítica catalana le correspondería, el título de caballo de Troya de la crítica femenina.»⁶²¹

La figura masculina responsable de la inclusión de las críticas de arte en Cataluña parece necesaria para explicar que las mujeres pudieran ejercer esta labor. Por otro lado, girando la mirada hacia el contexto madrileño, también destaca el número de mujeres que aparecen en la escena artística, aunque no fuera precisamente en la labor de la crítica. Las galerías madrileñas, como la de Juana Mordó, Juana de Aizpuru, Rayuela, Aliva-Mara y La Cúpula entre otras, se encontraban dirigidas por mujeres. Destaca a Juana de Aizpuru y, especialmente, a María de Corral:

«Hoy por hoy, María Corral es lo más parecido que ha surgido en España a esa nueva figura de los ambientes cosmopolitas del arte actual que reúne en una sola persona las tareas de crítico, manager, promotor y director de museo.»⁶²²

Este apunte interesa en cuanto a la definición que ofrece sobre esa *nueva figura*, muy cercana a la que podríamos utilizar para expresar las aptitudes asociadas a la figura curatorial. En este caso, no se realizan comparativas ni se hace hincapié en su condición femenina, sino que se la define por sus diversas destrezas profesionales. En este juego de damas en el arte, además de un artículo carente de objetividad -debido al velo discriminativo que se cierne sobre la opinión de su autor-, también encontramos un dato cuya relevancia trasciende cualquier otra cuestión, y es el hecho de la aparición del primer profesional español en un texto de revista especializada cuyas habilidades la aproximan al *curator* contemporáneo. En cuanto a este aspecto de las profesiones feminizadas,

⁶²¹ Ibidem

⁶²² Ibidem, pg. 11

encontramos las palabras que la investigadora Olga Fernández López aportó con motivo de la investigación sobre el origen de la práctica curatorial:

«En España está, por un lado, el comisario, que puede ser *freelance* o institucional, y, por otro, el coordinador de exposiciones, que frecuentemente es la coordinadora de exposiciones, un trabajo altamente feminizado y altamente penalizado en ese sentido.»⁶²³

En abril del año 1986, en el número treinta y tres de *Lápiz*, se vuelve a hacer mención a la feria ARCO. A pesar de sus crisis y el final de la dirección de la feria de su fundadora, la galerista Juana de Aizpuru, pudo seguir realizándose, siendo la única que ha perdurado y se ha consolidado hasta nuestros días. María de Corral escribe que, bajo su opinión:

«ARCO ha sido la causa fundamental de ese interés por el arte en España en los últimos años. Su influencia en la prensa diaria y en revistas no especializadas ha sido enorme.»⁶²⁴

En el breve texto, María de Corral destaca que la feria había acercado el público al arte, algo que no había sucedido con anterioridad, ya que hasta entonces:

«No se atrevía a entrar en una Galería o a visitar una exposición»⁶²⁵

La posibilidad que se abría a las galerías y a sus artistas para dar a conocer su trabajo en un entorno de mercado internacional también es destacado por María de Corral, quien hace un guiño a la importancia de que éstos puedan competir con algunos de los más relevantes artistas y marchantes internacionales⁶²⁶, así como de la importancia que la feria ha tenido en su incidencia en el mercado para coleccionistas tanto públicos como privados, no obstante, matiza:

«pero desgraciadamente, éste [el mercado del Arte] sigue siendo “pobretón” y localista, es nuestro más grande problema.»⁶²⁷

⁶²³ Entrevista a Olga Fernández López

⁶²⁴ *Lápiz* Revista Internacional de Arte. Madrid. Abril 1986. (33): 62

⁶²⁵ *Ibidem*

⁶²⁶ *Ibidem*

⁶²⁷ *Ibidem*

A pesar de esta anotación, que se erige como una crítica constructiva para un ARCO aún principiante, de Corral concluye el artículo subrayando el interés que en ese momento suscita en el extranjero lo que está sucediendo en España en lo relativo a la creación artística:

«pero este interés, no es aún suficiente para dar el salto, es decir, para que el arte Español pase a ser una “presencia”, en el contexto internacional.»⁶²⁸

A pesar de los grandes esfuerzos por la promoción del arte español y la atracción del arte de otros contextos al país, aún quedaba camino por recorrer.

Volviendo a la revista *Lápiz*, en el número treinta y cuatro, López menciona que, en el mes de mayo del año 1986, año de publicación de este número de *Lápiz*, había sido uno de los meses más destacados en cuanto a número de centros artísticos abrían sus puertas⁶²⁹. Anunciaba la próxima apertura al público del museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la inauguración ya efectuada de la nueva sede del Museo Nacional de Arte Romano -edificio diseñado por Rafael Moneo- y la del Centro de Arte Reina Sofía⁶³⁰, y asociaba la relación que existía entre este fenómeno de nuevas aperturas con razones electorales. Mientras el museo de Mérida recibe numerosas alabanzas, en concepto de la calidad tanto de su contiene como de su contenido, López aclara:

«No puede decirse lo mismo, sin embargo, del Centro de Arte Reina Sofía, que abre sus puertas en un mar de confusiones en cuanto a su destino y con un condicionante importante, cual es el ubicarse en un edificio que fue proyectado como hospital y cuyas características monumentales corresponden lógicamente a la época en que fue edificado.»⁶³¹

El escepticismo en cuanto a la funcionalidad arquitectónica del antiguo hospital como museo queda latente en estas palabras del autor en un momento donde el museo -anteriormente llamado solamente centro- comenzaba su andadura. López también aprovecha para aclarar que sería el arquitecto Antonio Fernández Alba quien, desde principios de la década de los ochenta, acometería la

⁶²⁸ Ibidem

⁶²⁹ *Lápiz* Revista Internacional de Arte Contemporáneo. Madrid. Mayo 1986, (34):3 3

⁶³⁰ Ibidem

⁶³¹ Ibidem

rehabilitación para su actual función museística de este edificio de 1781 obra de José de Hermosilla Sandoval y Francisco de Sabatini⁶³². López señala que en el momento en que redacta, aún seguían siendo desconocidos los datos sobre si el Centro acogería los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo, del Museo del Pueblo Español y del Museo de Reproducciones Artísticas, o si por contra, su actividad se focalizaría en promover las artes plásticas, imagen y sonido y diseño sin *vinculación museal*⁶³³:

«La indefinición de objetivos y finalidades siempre afecta a la propia rehabilitación de un edificio y ese principio rige especialmente en este cuando el “peso” de la arquitectura es de una magnitud tal que dificulta el cambio de dedicación de los espacios. El simple paseo por las galerías abovedadas así lo ponen de manifiesto. Habrá que aplicar muy en serio las mejores técnicas expositivas para lograr un aprovechamiento óptimo de esas salas.»⁶³⁴

La crítica a la atención del continente sobre el contenido es expresada seguidamente en el artículo, donde su autor reflexiona sobre si los mil quinientos millones de pesetas que supuso el coste de la rehabilitación del edificio, iría acompañado del cumplimiento de sus objetivos⁶³⁵. Por su parte, desde el Centro de Arte Reina Sofía se manifestaba que nacía con los principales objetivos de:

«Difundir el arte contemporáneo, fomentar la creación artística y favorecer la comunicación con el movimiento creativo internacional.»⁶³⁶

En el mismo número de la revista, aparece una interesante entrevista a la comisaria Margit Rowell⁶³⁷, lo que evidencia que las mujeres hacen mayor aparición en las revistas.

Siguiendo la cronología, encontramos que será precisamente una crítica de arte quien vuelva a hacer mención del término *curators* en la revista *Figura*. Ciertamente, esta revista, al contar con escasamente ocho números, y teniendo en cuenta su temprana fecha de inicio de publicación -1983-, no contendrá dentro de

⁶³² Ibidem

⁶³³ Ibidem

⁶³⁴ Ibidem

⁶³⁵ Ibidem

⁶³⁶ Ibidem, pg. 34

⁶³⁷ Ibidem, pgs. 19-23

sus páginas apenas alusiones al comisariado. Será la crítica y comisaria Berta Sichel quien, de nuevo en la última publicación de *Figura -7/8-* en 1986 mencione a los *curators* en su texto *Arte, Crítica y Bienal de Sao Paulo. Entrevista a Donald Kuspit*. Cuando la crítica le pregunta al artista sobre la función de las bienales, el artista responde:

«Creo que las grandes exposiciones internacionales son necesarias. Son serias representaciones de lo que es más significativo en el arte del momento, de acuerdo con el punto de vista de diferentes curators. Pero no creo que exposiciones como éstas deban acontecer cada dos años necesariamente. No creo que en este espacio de tiempo surja algo y este algo nuevo tenga tiempo de consolidarse.»⁶³⁸

Sobre la influencia que estos curators ejercen sobre este tipo de eventos, Kuspit señala al final del párrafo que, por ejemplo, la última Documenta que tuvo lugar hasta ese momento, fue muy pro-alemana y que ejerció una represión sobre el arte americano⁶³⁹.

En febrero del año 1987, unas palabras de Rosa Olivares resultan muy reveladoras en cuanto al concepto que se tenía en España, por aquellos años, del comisario de exposiciones. Bajo el título *Por arte de magia*, Olivares expresa:

«La obra artística, hoy en día, no es nada si el artista no cuenta con: un soporte teórico que ‘explique’ la obra y la conecte con otros movimientos y pensamientos; un medio de comunicación, tradicionalmente una revista especializada; una galería que habitualmente exponga la obra, o por lo menos sirva de lugar de encuentro entre el artista y el crítico, el artista y el comprador, etc.; otro elemento nuevo es el ‘comisario’, que organice muestras en las que incluya al artista [...]. Todo esto es algo habitual en Estado Unidos, y también en ciertos países europeos, no tan frecuente en España, donde hasta ahora todos estos personajes (artista, crítico, galerista, comprador, revista, comisario), han

⁶³⁸SICHEL, B. *Arte, Crítica y Bienal de Sao Paulo. Entrevista a Donald Kuspit. Revista Figura*. Sevilla. 1986, (7/8): 72. [Consulta: 12 agosto 2019]. Disponible en:

https://issuu.com/caac/docs/rev_figura_7_8

⁶³⁹ Ibidem

mantenido unas relaciones diferentes en las que el eje sobre el cual giraba todo era la obra de arte.»⁶⁴⁰

Rosa Olivares condensa en un solo párrafo la complejidad del nuevo modo de abordar el arte en términos de mercado y/o valoración, que aún se complica más con la aparición de la nueva figura del comisario. Los creadores se ven rodeados de una serie de agentes y factores que trascienden a la calidad de sus obras. Encontrándonos ya en el año 1987, esta nueva figura curatorial se encuentra mucho más instalada en el ideario colectivo del mundo artístico, se hace más presente y parece encontrarse en un avanzado punto de no retorno. Es destacable cómo la autora destaca también el hecho de que España alcanza esta nueva organización del sistema artístico más tardíamente que en otros contextos europeos y en concreto, el norteamericano, a pesar de que:

«Todas estas inesperadas situaciones, que van trazando los puntos de referencia de la creación hoy, en cualquier parte del mundo, adquieren unas muy especiales características cuando se aplican en un país con un mercado artístico subdesarrollado, pero con una población artística y una capacidad de regeneración creativa digna de más altos proyectos, como es España»⁶⁴¹

El marco teórico de las obras pasó a ser un requisito indispensable, sin embargo, tampoco este hecho en sí mismo es suficiente para garantizar el éxito de una obra, tanto en su calado en los gustos de los públicos como en ventas. Se suma pues esta circunstancia a lo que Olivares denomina un *mercado artístico subdesarrollado*, una problemática que escapa incluso de la capacidad creativa y comerciales de los agentes que conforman el engranaje de este sistema. No obstante, aunque la economía y posiciones de mercado no mantenga niveles semejantes en todos los países, ni mucho menos, a la calidad artística y de presentación de proyectos sí se les exige mantener niveles semejantes en cualquier contexto. La base teórica será decisiva:

⁶⁴⁰ OLIVARES, R. Por arte de magia. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Febrero 1987, (39): 7

⁶⁴¹ Ibidem

«Cada movimiento, grupo artístico, e incluso artista individual, desde el advenimiento del pop y aun antes, desde el expresionismo abstracto americano, necesita de un crítico/comisario/poeta/sofista.»⁶⁴²

La figura del comisario, del mismo modo que el crítico, no se ven privados de connotaciones un tanto negativas. Su asociación con el sofista es una sutil manera de expresar que, aunque sean figuras con cierto -o mucho- margen de poder o influencia, sus criterios carecen de una verdad absoluta.

Avanzamos hasta el número cuarenta y tres de la revista *Lápiz*, correspondiente al verano del año 1987, donde José Lebrero Stäls hace un recorrido crítico por la historia de la Documenta, en el que comienza diciendo que Kassel:

«Parece el peor lugar imaginable para albergar una exposición de artes plásticas con las características que definen a la Documenta: presentación escenográfica, comisario único responsable y estructuración que se sostiene intelectualmente en la proposición de una tesis argumentada»⁶⁴³

Sin embargo, también reconoce la importancia de que la participación en la Documenta podía suponer para un artista el acceso al circuito comercial en primera línea, ya que define a la denominada *exposición de cien días*⁶⁴⁴, donde se ven representados un importante número de artistas, como:

«una exposición de arte contemporáneo que pretende ser testigo del pulso del momento»⁶⁴⁵

Un dato relevante sobre el papel del comisario en este tipo de grandes eventos aparece en el mencionado artículo, donde Lebrero Stäls afirma:

«A diferencia de la Bienal de Venecia, la Documenta no se orienta a lo nacional. Aquí, el comisario elegido, de manera antidemocrática, rodeado de un pequeño grupo de colaboradores de confianza, toma las decisiones e invita a los

⁶⁴² Ibidem

⁶⁴³ LEBRERO, J. Documenta de Kassel. *La Historia. Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Verano 1987, (43): 20

⁶⁴⁴ Ibidem

⁶⁴⁵ Ibidem

artistas. El tiempo ha ido demostrando que este suceso cultural no culmina en sí mismo, sino que es referencia y plaza para la especulación teórica.»⁶⁴⁶

Y continúa:

«Rebelión, antítesis, negación de la última propuesta, las tesis se suceden con los comisarios de modo que cada Documenta ha constituido un ente único y distinto a los demás.»⁶⁴⁷

No cabe duda de que el comisario se ha consolidado ya, en este momento, como máxima autoridad de legitimación teórica, y como consecuencia, responsable del posicionamiento de los artistas en el mercado del contexto occidental. El hecho de que el evento de arte contemporáneo de referencia pusiera antes el foco en la adjudicación de los comisarios que en los artistas, da la clave de que, definitivamente se ha consolidado un cambio de paradigma, el de la supremacía curatorial.

Desde la perspectiva de género, volvemos al asunto que atañe tanto a las mujeres artistas como a su relación con los comisarios. La artista Esther Ferrer redacta un artículo titulado *La otra mitad del arte* en el número cuarenta y cuatro de *Lápiz*, en octubre del año 1987, sobre una muestra celebrada en el centro Georges Pompidou, localización que Ferrer define como la *escena*, en términos de teatro. Del mismo modo, en cuanto a los personajes se refiere a:

«Cinco representantes de la crítica francesa y extranjera (todos ellos hombres), tres comisarios de la exposición “La época. La moda. La moral. La pasión. Aspectos del arte actual hoy 1977/78”, también todos hombres, una presentadora y el público.»⁶⁴⁸

En su texto, cada personaje desarrolla un rol que conocen perfectamente, según Ferrer. La artista expresa que cada personaje está interpretado con convicción y emoción⁶⁴⁹:

⁶⁴⁶ Ibidem, pg. 22

⁶⁴⁷ Ibidem

⁶⁴⁸ FERRER, E. *La otra mitad del arte*. *Lápiz Revista de Arte Internacional*. Madrid. Octubre 1987, (44): 7

⁶⁴⁹ Ibidem

«pues aunque repiten una y otra vez los mismos argumentos, parece como si los dijeran por primera vez, especialmente los críticos, a quienes al parecer se les ha atribuido el de poner “a caldo” la exposición.»⁶⁵⁰

Seguidamente, le toca el turno a los comisarios:

«Por su parte los comisarios representan el suyo de forma impecable, un papel difícil, pues es silencioso, limitado a revolverse en sus asientos sin sosiego y con muestras de impaciencia, perfectamente mal controlada, lo que llevan a cabo de forma muy convincente.»⁶⁵¹

El tono crítico que Esther Ferrer emplea en estas palabras son explicadas al detalle justo después de la descripción y análisis de las actitudes de los agentes que copan la zona más alta de la jerarquía teórica artística, y no sin haber reprochado antes el rol pasivo y atento del público⁶⁵², hace su irrupción en la escena como una esporádica que formula la siguiente pregunta:

«A lo mejor si la exposición es tan mala, se debe a que entre los 60 artistas presentes, sólo tres son mujeres... ¿Pueden los comisarios explicar su criterio de selección?»⁶⁵³

Con esta pregunta, la artista -quien en este momento se encuentra bajo el rol de público- convierte la posición de legitimidad curatorial en una posición de vulnerabilidad. Este hecho evidencia la necesidad de respuestas por parte de la sociedad del momento por la falta de justicia y representación de sus artistas mujeres. El comisariado, como nuevo ente legitimador, se ve en la obligación moral de dar respuesta a estas lagunas y de reconstruir puentes para devolverle a las mujeres su posición en la escena artística. Las reacciones que provoca su intervención son descritas de la siguiente manera:

«Reacción inmediata por parte de algunos críticos, siempre prestos a “recuperar” la cosa y arrimar el ascua a su sardina [...] Recuperados los espíritus, poco después, uno de los conservadores se lanza a un discurso de tal profundidad

⁶⁵⁰ Ibidem

⁶⁵¹ Ibidem

⁶⁵² Ibidem

⁶⁵³ Ibidem

que, sin relación alguna con la cuestión, la espontánea abandona la sala, discretamente, con el firme propósito de escribir este artículo.»⁶⁵⁴

La incomodidad con ciertas preguntas no es sólo un problema del presente. El artículo da cifras detalladas que evidencian la desigualdad de representación entre las obras de artistas mujeres no sólo en exposiciones, sino también en expositores de ferias y dentro de colecciones de arte; sin duda un nuevo reto y responsabilidad para la figura curatorial.

Unas de las aportaciones más reveladoras sobre el comisariado, lo ofrece una entrevista que José Lebrero Stäls realiza a Harald Szeemann en octubre del año 1988, en el número cincuenta y dos de la revista *Lápiz*. En estos años, el número de eventos relativos al arte contemporáneo eran cuantiosos, por lo que Lebrero Stäls menciona en la introducción de la entrevista:

«Nunca tuvimos la oportunidad de ver tanto en tan poco tiempo [...] Inmersos en esta dinámica, se olvida una exposición porque está empezando la siguiente.»⁶⁵⁵

La reflexión con la que continúa el texto es clave para la comprensión de lo que este nuevo panorama de tejidos expositivos supone para el ámbito del arte en este nuevo cambio de paradigma:

«Parafraseando a Ekkehard Mai [...] puede comprobarse que las exposiciones han dejado de ser un factor exclusivamente cultural, extensión de la entidad museo (tradicionalmente ámbito para coleccionar, conservar, estudiar y presentar) para convertirse en una estancia “per se”, un cuerpo autónomo de implicaciones económicas y políticas, siguiendo a Mai, un real “Politikum”, un agitador de masas.»⁶⁵⁶

Las exposiciones ya no son solamente una cuestión de arte, razón por la cual el comisario ya no sólo trata de dinamizar la exposición como dispositivo sino como un medio que influirá en una larga lista de factores, como se observan en las palabras de Lebrero, que incluso trascienden a las políticas y las

⁶⁵⁴ Ibidem

⁶⁵⁵ LEBRERO, J. Entrevista con Harald Szeemann. El mediador es el mensaje. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Octubre 1988, (52): 48

⁶⁵⁶ Ibidem

económicas. El autor atribuye a personajes como Harald Szeemann el hecho de que, desde aproximadamente a finales de los ochenta, las exposiciones se convirtiera -además de medio para contactar con la cultura y el arte de manera directa, algo ya implícito en el propio formato expositivo- en una opción en la que destinar el tiempo libre⁶⁵⁷:

«Szeemann se ha consolidado como la figura prototipo del ‘curator’, organizador de exposiciones independientes que se contrata para realizar determinados proyectos.»⁶⁵⁸

A lo largo de la entrevista, se hallan unas interesantes declaraciones que el comisario suizo realiza en relación a su opinión sobre España en relación a su idoneidad para acoger una Documenta:

«Creo que en España está pasando algo que siempre esperé que pudiera pasar en Italia, en torno a la Bienal que, por otra parte, parece que está muriendo. En su país se respira un ambiente de auge..., es simplemente grandioso, ¿no?: el Reina Sofía, el Palacio Velázquez, el Palacio de Cristal..., me gustaría hacer una Documenta allí porque en Kassel sólo veo como posibles comisarios a los jóvenes.»⁶⁵⁹

Lebrero lamenta que realmente Szeemann desconociera en profundidad la situación artística en España, considerando que se encontraba informado tan sólo parcialmente de la realidad del arte español contemporáneo, en parte porque pertenecía al grupo de profesionales que pasaban por Madrid a razón de las invitaciones oficiales⁶⁶⁰, algo que por razones obvias no permite conocer a fondo el contexto. Harald Szeemann también mencionó algunas palabras relativas a la novedad que suponía la profesión curatorial:

«En nuestra profesión no hubo realmente nunca jóvenes generaciones. Estamos los de los años treinta: Amman, König, Fuschs, yo..., ahora han surgido

⁶⁵⁷ Ibidem

⁶⁵⁸ Ibidem

⁶⁵⁹ Ibidem, pg. 49

⁶⁶⁰ Ibidem, pg. 50

otros en Berna, Düsseldorf, Kassel, son buenos y para ellos, realizar algo en los edificios de Kassel puede ser todavía una aventura.»⁶⁶¹

Es interesante observar que el comisario asume que jamás hubo jóvenes generaciones en la profesión, algo que sí ocurriría a partir del final de los años ochenta, dándose el primer relevo generacional de comisarios de arte contemporáneo de la historia. Por otro lado, Lebrero Stäls hace la siguiente anotación en torno al trabajo de Szeemann:

«Para él, el hecho expositivo es el “vehículo poético en el museo, el lugar donde todavía es posible experimentar de forma sensorial asociaciones de frágil constitución”»⁶⁶²

Llegamos a la revisión de la revista *Lápiz* hasta el año 1990. Los términos tanto *comisario* como *curator*, aunque existen y su significado se encuentra asumido, lo cierto es que comisariar sigue siendo un verbo sin ser conjugado, es decir, se encuentra principalmente asociado a la organización de grandes eventos de arte contemporáneo como las bienales o las grandes ferias internacionales. Casi siempre, las exposiciones aparecían *planteadas por*, o *propuestas por*, pero rara vez *son comisariadas* o *se comisariarían*.

En el año 1989 encontramos una nueva revista que, aunque no llegará a publicar más de seis números, alcanzará una gran relevancia en la historia del arte reciente español, se trata de la Revista *Arena Internacional del Arte*, cuyo número 0 verá la luz en el mes de enero del mencionado año. En esta primera publicación no se hallará rastro de figura curatorial alguna, o más bien, no se hará mención de ningún trabajo comisariado, sino que focaliza su temática en torno a creativas alusiones al concepto que da nombre a la revista: arena. Será en febrero de 1989 cuando la segunda publicación, correspondiente al número uno, haga alusión a la nueva actividad institucional que comienza a emerger en el estado español. Cerca de alcanzar los años noventa, la actividad institucional en España se encontraba en un momento de agitación. Los grandes eventos que el país se desarrollarían en el año 1992, como la Exposición Universal de Sevilla o las Olimpiadas de Barcelona, suponían uno de los grandes detonantes del auge que estaban

⁶⁶¹ Ibidem, pg. 49

⁶⁶² Ibidem, pg. 52

experimentando la apertura de nuevos centros y el nuevo movimiento cultural. En este momento, Madrid se erigiría como la capital cultural del país. En este tiempo, la ciudad contaba con unas treinta galerías de arte contemporáneo⁶⁶³, y en palabras del periodista y crítico de arte José Manuel Costa:

«ello no implica la existencia de un cuerpo de directores, de gerentes culturales, responsables de comunicación especializados, revistas de arte con verdadera influencia, trabajos de investigación universitaria, catalogación general, bancos de datos...»⁶⁶⁴

Con la mención de Madrid como capital cultural europea para 1992, el crítico avista un panorama de caos e incluso califica de patética la situación que, ante esta circunstancia, se encuentran los ayuntamientos de los alrededores de la capital:

«y el sincero entusiasmo de los lugareños choca con realidades tan absurdas como disponer de grandes centros culturales sin apenas dotación y una casi absoluta ausencia de personal especializado.»⁶⁶⁵

A través de esta columna, J. Manuel Costa pone en evidencia un panorama que parece difícil de mantener: el auge de una infraestructura museístico-cultural en el que parece no existir la cadena de profesionales cualificados que requiere el correcto funcionamiento de todo el engranaje que se está construyendo, entre ellas por supuesto, la del comisariado que, en estos casos, requería de un perfil institucional. Pero las observaciones por el nuevo panorama que se plantea en España, incluye también a la ciudad de Valencia, en este caso a cargo de J. Miguel Cortés, a la que define como una ciudad donde se evidencia su carácter localista, su falta de conocimiento e información en materia de arte contemporáneo, y a lo que añade:

«Hasta ahora mismo, es verdaderamente difícil (habría alguna excepción) que llegue obra de algún artista internacional medianamente interesante».⁶⁶⁶

⁶⁶³ Arena Internacional del Arte. Madrid. Febrero 1989, (1): 9

⁶⁶⁴ Ibidem

⁶⁶⁵ Ibidem

⁶⁶⁶ Ibidem, pg. 10

No obstante, sí menciona excepciones y habla de bombonas de oxígeno, como la Sala Parpalló, que trajo artistas preocupados por los *nuevos comportamientos artísticos*, como Wolf Vostell, Arnulf Rainer o Antoni Muntadas⁶⁶⁷, así como maestros de la fotografía como Walker Evans, R. Frank o August Sander. Pero lo más relevante de todo lo que en Valencia había de acontecer no se centraba solamente en estas contadas muestras, sino en proyectos de gran ambición tanto museísticos como expositivos y que define con más detalle a continuación:

«El Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), que tiene en Tomás Llorens (actual director del Centro Reina Sofía) a su más directo mentor y que va a estar regido por un Consejo Rector del que forman parte, entre otros, Francisco Calvo Serraller, V. Bozal, M. Rowell, R. de la Calle...). El IVAM va a ser un museo [...] dedicado al período que comprende “a partir de la crisis que las vanguardias clásicas de este siglo sufren a comienzos de los años treinta, hasta los años setenta”»⁶⁶⁸

Y continuará con la mención de otro pilar de la cultura contemporánea de la ciudad:

«El Centro del Carmen, donde se exhibirán exposiciones temporales de artistas (nacionales e internacionales) contemporáneos, pero sin el propósito de formar una colección permanente.»⁶⁶⁹

La ciudad de Sevilla también experimentará cambios y acaparará las atenciones de todo el país desde su condición de periferia. El crítico J. Gracián advierte de que la situación de los artistas andaluces se encuentra en una situación de privilegio con respecto al resto de España, por lo que se pregunta que cómo una ciudad sin mercado y sin la existencia de instituciones realmente competentes ofrece tal cantidad de artistas y de tan alta calidad⁶⁷⁰:

«hablar de instituciones en Andalucía (binomio Sevilla – Granada) puede parecer un “*modesto ejercicio macroeconómico*”, políticos dixit. Esto se debe a que el único potencial de interés, el trabajo, no se sabe exactamente cómo está organizado, la Junta de Andalucía mantiene el único ojo de tuerto viendo a través

⁶⁶⁷ Ibidem

⁶⁶⁸ Ibidem

⁶⁶⁹ Ibidem, pg. 11

⁶⁷⁰ Ibidem

de unas gafas con montura política. La Consejería de Cultura quiere que su nombre (mirando al año 1992) aparezca en los circuitos de arte internacional apoyando la actualidad artística de última fila concreta. [...] toda la organización depende de la Dirección General de Bienes Artísticos; el Museo de Arte Contemporáneo no tiene para su programación más que una independencia de criterio no sustentada con independencia económica con la que asegurar un cierto ritmo de trabajo; los comisarios que trabajan para la institución están en el mismo caso. De esta manera, a partir de héroe o Santo solitario surgen algunos aciertos, como las miles de escaramuzas de Kevin Power (el héroe?) para atraer exposiciones internacionales (no se sabe bien, pero Kosuth, Schulze, Schnabel...) o Ignacio Tovar (¿el santo?) cuando con Ciudad Invasada (G. Paneque, F. Guzmán, C. González, Pedro G. Romero, R. Agredano, J. M. Larrondo, APG, R. López Cuenca, etc.) presentó un panorama artístico.»⁶⁷¹

El Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, según palabras de Gracián, no podría realizar una programación de exposiciones y actividades a largo plazo si no conseguía tener un mínimo de independencia económica que permitiera hacerlo, por lo que consideraba que podría conseguir alguna atención, pero desde luego ningún interés⁶⁷². El crítico se queja de que la tarea primordial de cara al año 1992 se focaliza en poder dejar una huella política, mencionando que en un futuro se tiene planteado la creación de un nuevo museo de arte contemporáneo en Sevilla -para el que se pensaba en algún edificio histórico de la ciudad-, mientras que no se pensaba en:

«cómo crear en Sevilla o Granada un centro inteligente para desarrollar la actividad artística, sino cómo parecer inteligente como un centro que, monumentalmente, señale un desarrollo de actividad política.»⁶⁷³

Y es que realmente, todas las miras en este momento estaban puestas en la Expo '92:

«cuando el comisario de Sevilla para la Expo 92, Jesús Aguirre, declaró que iba a llenar Sevilla de obras de sus jóvenes artistas, se produce el ejemplo más claro de la euforia que produce esa gran institución fantasma que será la

⁶⁷¹ Ibidem

⁶⁷² Ibidem

⁶⁷³ Ibidem

Exposición Universal, afectando a todas las instituciones que programan sus fines para tales fechas. Pero ¿qué ocurrirá en 1993? tendremos que cerrar la ciudad abarrotada con tanta *cultura*.»⁶⁷⁴

La incertidumbre y el escepticismo sobrevolaban las cabezas de cualquier artista o crítico del momento, no parecía ser así para el propio comisario de la Expo, Jesús Aguirre, que finalmente sería destituido de tal cargo en 1991. La historia de tal cese tiene cierto matiz cómico, y deja en evidencia la relevancia de las relaciones interpersonales por encima, en algunas ocasiones, de la praxis profesional y del modo en que el poder político puede cambiar el rumbo de los profesionales de la cultura. Según un artículo del diario *El País* publicado en octubre de 1981, el entonces alcalde de Sevilla, Alejandro Rojas Marcos, recibe en su despacho a Jesús Aguirre, a quien se dirige de la siguiente manera:

«¿Quién es el responsable del comunicado difundido por la Comisaría de la ciudad para 1992 que me acusaba de una lamentable falta de conocimientos culturales?». El duque contestó, según la versión del diálogo facilitada por ambos: "Yo, de la cruz a la fecha". El alcalde le destituyó.»⁶⁷⁵

Poco o nada importaría su labor como comisario de la capital andaluza en una tan magna labor como fue la Expo '92, ya que bastaron algunas diferencias en su relación para acabar con su cargo como comisario, y es que la vulnerabilidad de las profesiones culturales aumenta cuando su relación depende de la política. Finalmente, Aguirre fue sucedido por el que hubiera estado ejerciendo de director general de la Expo, Ignacio Montaña⁶⁷⁶.

En diciembre del año 1989 tiene lugar la última publicación de la revista *Arena*, correspondiente al número cinco. En su interior se encuentra un artículo titulado *Arte y Sida: de Luto e Iracundos* firmado por Robert Atkins. El autor encabeza el artículo reproduciendo unas palabras que el artista Mark Kostabi publicó en la revista *Vanity Fair* en junio del año 1989, en la que manifestaba una opinión muy personal sobre los comisarios:

⁶⁷⁴ Ibidem

⁶⁷⁵ ORDAZ, P. Rojas Marcos destituye al duque de Alba como comisario de Sevilla de la Expo por acusarlo de falta de cultura. *El País* [en línea] 8 octubre 1991. [Consulta: 20 octubre 2020]. Disponible en https://elpais.com/diario/1991/10/08/espana/686876401_850215.html

⁶⁷⁶ Ibidem

«Esos comisarios de museos, la mayor parte de ellos homosexuales, que han controlado el mundo del arte durante la década de los ochenta se están ahora muriendo de SIDA. Aunque esto me parece triste, sé que será para bien, porque los homosexuales no están participando activamente en la perpetuación de la vida humana.»⁶⁷⁷

La homofobia de Kostabi, como explica Atkins en el artículo, tuvo su contestación por parte del grupo activista *Art Positive*, quienes realizaron una campaña con posters anti-Kostabi, y quienes además lograron que a última hora se paralizase la publicación de un libro que preparaba con la editorial Abbeville Press. Su publicación ya estaba anunciada, y su precio de venta ascendía a doscientos veinticinco dólares. El VIH azotaba con gran virulencia en estos años a la población, y dio lugar a una creciente homofobia que, como Atkins señala, no era algo nuevo, pero:

«En contadas ocasiones ha sido tan explícitamente expresada en el mundo del arte.»⁶⁷⁸

Del mismo modo, Atkins afirma que, a pesar del clima generalizado de odio que se estaba extendiendo, fue muy rápida la reacción contra las palabras de Kostabi por parte de *curators*, críticos y miles de artistas americanos, ya que esta «crisis de salud pública» se había cobrado por entonces la cifra de cincuenta mil vidas:

«Más de las que se perdieron en la guerra de Vietnam.»⁶⁷⁹

La homofobia alcanzó, como se puede comprobar, incluso a la aceptación del fallecimiento de los *curators* de museos por parte del artista americano, llegando su opinión a ser publicada por una de las revistas de referencia en moda, cultura y política. En este caso, no sólo se halla un ejemplo de cómo eran percibidos los comisarios en este final de década, sino que el asunto trasciende a un problema social de condena y discriminación, donde la enfermedad es considerada un justo castigo.

⁶⁷⁷ ATKINS, R. Arte y Sida: de luto e iracundos. *Arena Internacional de Arte*. Madrid. Diciembre 1989, (5):10

⁶⁷⁸ Ibidem

⁶⁷⁹ Ibidem

De vuelta a la revista *Lápiz*, en la publicación número setenta y siete de la revista, en abril de 1991, encontramos cómo Lebrero Stäls manifiesta bajo un artículo titulado *¿Miedo?* que, en España, aún no podía visitarse un museo que cumpliera correctamente algunas de las dos funciones que considera fundamentales:

«Ofrecer una visión precisa y sintética de los principales discursos artísticos del arte español reciente, sostenida en sólidos criterios argumentales histórico-artísticos. Esto es, que ilustre y no confunda y/o brinde al interesado la oportunidad de poder acercarse a obras representativas de determinados movimientos, ismos, tendencias o períodos del arte internacional gestado en occidente durante el siglo XX.»⁶⁸⁰

En varias ocasiones, a lo largo de los últimos años, se han ido manifestando diversas voces sobre las carencias del arte contemporáneo en España, desde la falta de buena promoción de artistas españoles en el extranjero, pasando por la creación de una feria de arte internacional que levantó muchas críticas, hasta la puesta en duda de los propósitos de nuevos museos como el Centro de Arte Reina Sofía, que tanto dinero de las arcas públicas había recibido para su rehabilitación. Estas circunstancias, entre otras muchas, siguen siendo motivo de discusión, y más aún cuando España se encuentra en un momento de efervescencia en cuanto a la apertura de nuevos museos y centros de arte se refiere, por lo que surgen otras muchas nuevas preguntas. Pero el punto de partida sigue siendo el mismo; bajo esta apariencia de bonanza:

«Desengañémonos: con ARCO, museos regionales, exposiciones temporales o paños eventuales no puede haber suficiente.»⁶⁸¹

Las carencias son más profundas tras el ladrillo de los contenedores artísticos:

«La museología requiere algo más que millones: imaginación.»⁶⁸²

Entre las principales problemáticas que se presentan y a las que atañen las palabras de este artículo es el excesivo entrometimiento de los políticos en

⁶⁸⁰ LEBRERO, J. *¿Miedo?*. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Abril 1991, (77): 20

⁶⁸¹ *Ibidem*

⁶⁸² *Ibidem*

materia de arte, siendo que debería ser competencia de profesionales especializados⁶⁸³. Por otro lado, un estigma siempre presente:

«Da la sensación de que se buscan más nombres que ideas, que sigue existiendo una especie de complejo provinciano ante lo forastero y que todo lo de fuera está bien, precisamente porque no es nuestro»⁶⁸⁴

E incluso más allá de lo institucional, en cuanto al comercio y galerías de arte se refiere, por su condición más independiente y dinámica, Lebrero hace mención de ellas y a la fobia hacia la prepotencia que demuestran en sus visitas los que denomina *los barones del arte del arte contemporáneo internacional*⁶⁸⁵, de entre los que se puede deducir a los *curators*. Una prepotencia que ayuda a mantener un silencio que Lebrero denuncia en su texto:

«Si el arte importante es, además de un reino del placer, un objeto de conocimiento, no podemos contentarnos con que nos vendan el fichaje del arquitecto de moda para que construya la más espectacular caja de cristal. Sobre todo cuando no se ha reflexionado abierta y colectivamente en torno a lo que se podría mostrar o se va a mostrar dentro. Quizá los grandes museos se encuentren en decadencia y lo que se necesite sean modelos, modestos en el envoltorio pero deslumbrantes en el contenido.»⁶⁸⁶

En cuanto a la exposición *El sueño imperativo*, que fue comisariada por Mar Villaespesa, Lebrero también denuncia el veto sufrido por parte de los medios de comunicación del país, que debían haber hecho públicos los textos del artista participante en la muestra, Francesc Torres. Los textos del artista reflejaban algunos de los problemas sociológicos del sistema del arte en el contexto español⁶⁸⁷, y Lebrero continúa señalando que la *censura encubierta* no había provocado ningún tipo de reacciones por parte de quienes abordan la tarea de dirigir los centros de exposiciones y museos de España, poniendo en evidencia que el poder moral que se le atribuye a estas instituciones de la cultura no había sido capaz de imponerse:

⁶⁸³ Ibidem

⁶⁸⁴ Ibidem

⁶⁸⁵ Ibidem

⁶⁸⁶ Ibidem, pgs. 20-21

⁶⁸⁷ Ibidem, pg. 21

«Por ello, creo que todos aquellos que esperen la apertura y el crecimiento de los museos españoles en la democracia para algo más que disfrutar de sus cafeterías, tienen un derecho y un deber. El derecho a disponer de información y disfrutar de colecciones excelentes y no de saldo. El deber de no ceñir la expresión de su disgusto (y lo hay en los cuatro puntos cardinales del país) a los conciliábulos de sobremesa.»⁶⁸⁸

Dentro del mismo número de la revista, Rosa Olivares se detiene a hacer una valoración sobre lo que ha supuesto el arte contemporáneo en la década de los años ochenta, aprovechando el inicio de los noventa como momento idóneo para realizar tal valoración. Entre sus palabras, encontramos otra afirmación de la consolidación de los nuevos agentes en el mundo del arte:

«Porque otra cosa que ha empezado a verse en España, en Madrid, en esta última década, ha sido el auge del protagonismo de personajes que, si bien son artistas, soportan la estructura artística y, de alguna manera, la hacen moverse y evolucionar: entre ellos el galerista, el comisario de exposiciones, el coleccionista...»⁶⁸⁹

Todas estas funciones, profesiones o dedicaciones se encuentran profundamente relacionadas, y forman parte de una cadena que aúna lo artístico, lo teórico y lo comercial. Por lo tanto, los años noventa comienzan con un funcionamiento del sistema del arte muy similar al actual, en los que los nuevos agentes se encuentran consolidados y apenas si existen, en este aspecto, diferencias con otros contextos con los que sí se encontraba España muy distanciada hacía una década. Pero esta equiparación en cuanto a oferta cultural y opciones de mercado tenía su contrapunto en una inevitable realidad de carencias, entre las que destacaba la económica. El tejido del arte contemporáneo español había experimentado un sinnúmero de cambios de manera muy precipitada:

«Madrid centró tantas expectativas que prácticamente era imposible que se cumplieran todas; lo que no esperábamos era que, una a una, todas se fueran esfumando en el aire de los sueños. Ahora, ya en las puertas de la década de los

⁶⁸⁸ Ibidem

⁶⁸⁹ OLIVARES, R. Una década tumultuosa. *Lápiz Revista de Arte Internacional*. Madrid. Verano 1991, (79): 39

90, y con la amenaza inexorable de 1992 sobre nuestras cabezas y nuestros bolsillos, hacer revisión de los resultados es un tanto penoso.»⁶⁹⁰

Olivares menciona la carencia de una política cultural que mostrara coherencia, las dificultades fiscales impuestas al *pobre* mercado del arte y el déficit cultural como algunos de los grandes problemas que enfrentan los profesionales de este ámbito y que supone un reto para la nueva década que se cernía sobre ellos.

En cuanto a los debates que comenzarán ya a reflejarse en las críticas de arte en torno a la función del comisario, se encuentra un esclarecedor ejemplo en el artículo que firma Rosa Olivares en los números conjuntos 82 – 83 de la revista *Lápiz*, correspondiente a los meses de diciembre de 1991 y enero de 1992, donde, queriendo desgranar la exposición *La razón revisada*, hace mención inevitable también de la muestra *El arte y su doble*:

«Ha habido quien ha hecho alguna alusión a la exposición *El arte y su doble* al escribir sobre *La razón revisada*, pero la comparación es imposible: en *El Arte y su doble* había un discurso real que se presentaba ilustrado por las obras, obras que tal vez por sí misma, sostienen la exposición pero que eran los paradigmas esenciales para la tesis de su comisario (al margen de opiniones y gustos personales, tesis muy respetable y muy bien construida). Sin embargo, en *La razón revisada* hay obras muy buenas que por sí mismas sostenían la exposición pero que andan por caminos muy diferentes a los que el comisario quiere amparar con su tesis; no ejemplifican para nada las teorías del comisario que, más bien, parece esconderse detrás de estas obras.»⁶⁹¹

Más allá de las tesis que presentaran las muestras, incluso de los artistas y comisarios que las efectuaran, las fisuras en el significado de la función curatorial quedaban a la vista. *El Arte y su doble. Una perspectiva de Nueva York* fue comisariada por Dan Cameron y pudo verse en las sedes de La Caixa de Barcelona y Madrid, aunque como especifica el teórico y crítico de Arte Luis Francisco Pérez, fue sobre todo:

⁶⁹⁰ Ibidem

⁶⁹¹ OLIVARES, R. La razón revisada, o el elogio de la locura. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Diciembre 1991/Enero 1992, (82-83): 221

«proyectada y estimulada por María de Corral, auténtica comisaria en la sombra.»⁶⁹²

Según especifica Pérez, la muestra supuso un éxito tanto del comisario, quien contaba por aquel entonces con veintiocho años, como para los artistas participantes⁶⁹³, quienes no eran conocidos previamente a la muestra en el contexto español⁶⁹⁴. Este hecho demuestra una vez más la trascendencia del hecho curatorial sobre la obra de los artistas con los que trabaja. Por otro lado, *La razón revisada* estuvo comisariada por Stephan Schmidt-Wulffen⁶⁹⁵, inaugurada en la Fundación Caja de Pensiones de Madrid y presentaba la obra de siete artistas jóvenes alemanes⁶⁹⁶, y como especificaba el crítico Juan Antonio Álvarez Reyes en su texto *La Razón Revisada. De tesis y panorama*, la muestra era una revisión del minimalismo, asumiendo como base el pensamiento derridiano:

«y, en general, el postestructuralismo francés, que son el fundamento de las teorías postmodernas.»⁶⁹⁷

Pero no todas las críticas desembocaron en un mismo punto, ya que con respecto a esta última muestra también se hallarán comentarios, si no opuestos, sí bastante diferentes:

«esta exposición, empezando por su propio enunciado, se nos presenta como una empresa con tesis, como una construcción argumentada. Desde esta perspectiva, lo primero que hay que señalar es la alta calidad no sólo de su planteamiento teórico, sino la corroboración práctica del mismo, tanto en lo que

⁶⁹² PÉREZ, L., *Espacios De Significado. Ensayos De Exposiciones De Arte En España 1983-2003*. Madrid, España: Rosa Olivares. Publicaciones de Arte y Pensamiento / PROAP, 2018, pg. 59

⁶⁹³ Los artistas que conformaban la muestra fueron Philip Taaffe, Cindy Sherman, Haim Steinbach, Peter Schuyff, Matt Mullican. Tim Rollins & K.O.S., Sherrie Levine, Barbara Kruger, Louise Lawler, Jeff Koons, Peter Halley, Jenny Holzer, Robert Gober, Ashley Bickerton y Sarah Charlesworth.

⁶⁹⁴ PÉREZ, op. cit., pg. 59

⁶⁹⁵ Los artistas que conformaban la muestra fueron: Helmut Dorner, Imi Knoebel, Harald Klingelhöller, Günter Tuzina, Thomas Struth, Günther Förg y Hubert Kiecol.

⁶⁹⁶ ÁLVAREZ REYES, J. A., *La Razón Revisada. De tesis y panorama*. En PICAZO, G., *IMPASSE 4: Exposicions d'art contemporani: importància i repercussió en l'art espanyol = Exposiciones de arte contemporáneo: importancia y repercusión en el arte español*. Lleida: Ajuntament de Lleida, 2004, pg. 213

⁶⁹⁷ *Ibidem*

se refiere a la selección de los artistas y de las obras como a su articulación y montaje, que desempeña un papel primordial en este caso.»⁶⁹⁸

Estas palabras pertenecen al historiador y crítico de arte, Francisco Calvo Serraller. La praxis curatorial deja aquí abiertos nuevas vías de discusión, y es que las disputas que nacen en torno a las diferentes formas de abordar un comisariado comienzan a surgir en este momento con más fervor que nunca. Por un lado, se observa que continúan siendo nombres extranjeros quienes abordan tan magnas exposiciones, dejando en evidencia que aún los profesionales españoles no han alcanzado el prestigio o relevancia de aquellos. Por otro lado, las dudas se alzan y se abren discusiones, no carentes de interés, sobre lo que supone comisariar una exposición. Aunque estos debates ya se abrieran especialmente con las acciones curatoriales del celeberrimo Harald Szeemann, lo cierto es que ahora se amplía la gama de nombres, de criterios, y con ellos, las diferencias. Pero una de las cuestiones fundamentales a destacar es la repercusión que estas exposiciones tuvieron en el panorama artístico español⁶⁹⁹, no sólo en cuanto al impacto sobre los artistas del país sino en cuanto a su formulación curatorial.

El propio Dan Cameron también publicará unas palabras relativas a su exposición, en esta ocasión en el número uno de la revista *Arena*, publicado en 1989, en un texto titulado *Cómo hemos cambiado*. Entre las reflexiones que despliega en el texto, realizado tres años después de la inauguración de la muestra, el comisario afirma en su texto que:

«las diferencias estéticas existentes entre Europa y Estados Unidos son menos pronunciadas que ningún otro momento del pasado reciente.»⁷⁰⁰

Bajo esta premisa, existe un paralelismo con la figura del comisariado, que en los años ochenta, esta profesión en España se va paulatinamente mucho más equiparado al comisariado existente en el resto de Europa y Norteamérica. Pero en lo que a su exposición respecta, Cameron afirmaba que:

⁶⁹⁸ CALVO SERRALLER, F. `La razón revisada`, una selección de artistas alemanes contemporáneos, en Madrid. *El País* [en línea] 2 diciembre 1988. [Consulta: 20 octubre 2020]. Disponible en: https://elpais.com/diario/1988/12/02/cultura/597020408_850215.html

⁶⁹⁹ ÁLVAREZ REYES, op. cit., pg. 216

⁷⁰⁰ CAMERON, D. *Cómo hemos cambiado*. *Arena Internacional de Arte*. Madrid. Febrero 1989, (1): 73

«Como retrospectiva de las recientes tendencias conceptuales de la idea siempre cambiante del *estilo* de Nueva York, la repercusión que tuvo aquella exposición desbordó las fronteras de España, en parte porque quizá revelase una relación de simpatía entre los artistas y el conservador que trascendía el mero partidismo estético, la mera ideología»⁷⁰¹

Dan Cameron, en su condición polifacética de comisario, escritor de textos arte, así como autor de canciones y vocalista de un grupo pop⁷⁰², asumía algunas de las críticas que le fueron lanzadas durante el tiempo que la muestra estuvo vigente. En estas líneas, Cameron afirma estar reduciendo el número de artículos que estaba escribiendo para revistas, manifestando encontrarse en un momento de toma de consciencia sobre sus limitaciones en este campo⁷⁰³:

«Cuando se me comenta, de manera retrospectiva, que aquella exposición parecía organizada por un *maestro de ceremonias* más que por un comisario tradicional, comprendo en qué medida logré simultanear la satisfacción de mis propias necesidades con la creación de una claridad expositiva para el público participante. Los placeres más ocultos de *El arte y su doble* estriban en haber clarificado muchas de mis ideas personales sobre la música, el espectáculo y la sociedad sirviéndome para ello de una amplia exposición de arte.»⁷⁰⁴

Llaman la atención dos aspectos en estas declaraciones: por un lado, el concepto *maestro de ceremonias* y por otro, el de *comisario tradicional*. Realmente las connotaciones que puedan rodear el concepto *comisario tradicional* en palabras de Cameron se desconocen, teniendo en cuenta que la propia labor del comisario apenas si tenía tradición -sobre todo en España-, aunque en muy pocas décadas había sufrido los procesos de mitificación desmitificación y cambio de roles que ya se han analizado previamente. Sin embargo, asociar su papel de comisario como maestro de ceremonias denota un matiz diferente, quizás un modo de comisariar que incluye ciertas novedades, que por otro lado también expone. Al fin y al cabo, el comisario, se forma gracias a su trabajo fuera de los márgenes, como ya demostró el suizo Harald Szeemann.

⁷⁰¹ Ibidem, pg. 74

⁷⁰² Ibidem, pg. 73

⁷⁰³ Ibidem

⁷⁰⁴ Ibidem, pg. 74

Una de las ventajas de haber contado en España con comisarios procedentes de otros contextos, como es en este caso el neoyorkino, son las observaciones y comparativas que llevó a cabo en un momento clave en la historia del arte contemporáneo español, y que de primera mano se pueden conocer. No sólo resulta relevante conocer qué imagen se tenía en el España de los comisarios en general, sino qué imagen tenían esos comisarios del país y su clima artístico. Desde su prisma, Cameron nos ofrece una valiosa información sobre qué imagen proyectaba el arte contemporáneo español fuera de sus fronteras:

«Para cuando *Art in America* publicó mi *Report from Spain*, coincidiendo con la exposición Arco 85, en España ya se habían acostumbrado más o menos a mi presencia, aunque conviene decir que por aquel entonces casi todos los estadounidenses (y los europeos) solían dar amplias muestras de sorpresa cuando surgía (cosa nada frecuente, si no se la estimulaba un poco) el tema del arte contemporáneo en España, costumbre que ha ido desapareciendo en mayor o menor medida en los últimos años (aunque se ha visto suplantada, sin embargo, por el fenómeno, igualmente molesto, de que el interlocutor pretenda saber todo lo referente a España en cuanto a pasado algún que otro fin de semana en Madrid y es capaz de citar sin ayuda los nombres de más de dos artistas españoles.»⁷⁰⁵

La última afirmación que Dan Cameron nos ofrece en las últimas líneas de este párrafo, mucho recuerdan a las palabras que un año antes mencionara José Lebrero Stäls en la revista *Lápiz* -número cincuenta y dos- en su entrevista a Harald Szeemann, y fue expuesto con anterioridad, donde expresaba que difícilmente podía conocerse en profundidad en entramado artístico español por parte de estas personalidades que tan poco tiempo pasaban en el país. Nos encontramos pues ante la problemática de que, aunque existan comisariados realizados en España por profesionales de otros contextos, este hecho no era sinónimo de un conocimiento pormenorizado del panorama artístico español en toda su amplitud y complejidad.

Continuando con el mismo número de la revista *Arena*, se halla un relevante texto firmado por su directora, Mar Villaespesa, titulado *El síndrome de*

⁷⁰⁵ Ibidem

la mayoría absoluta. En estas líneas, Villaespesa menciona que el arte durante el franquismo había tenido grandes problemas de contexto, algo que también ocurre durante los años ochenta. Este problema empezará a paliarse gracias a las diversas circunstancias que se estaban dando de manera simultánea: el crecimiento de espacios culturales, la circulación regular de exposiciones internacionales en galerías e instituciones, a que empieza a viajar asiduamente el arte español fuera del país, la consolidación de ARCO, así como las actividades de entidades públicas y privadas como las del Centro Reina Sofía o La Caixa, o la creación de talleres de arte como los llevados a cabo en el Círculo de Bellas Artes⁷⁰⁶. También hace una interesante reflexión sobre el modo en que España se adopta lo extranjero:

«el arte español, por ejemplo, necesita museos -entendiendo por ello un solo espacio físico -, pero, evidentemente, habría que estar a la altura de las contradicciones de los modelos aquí imitados -ya europeos, ya americanos- para saber que esos museos, en las sociedades que utilizamos como modelo, están continuamente puestos en cuestionamiento por los sectores más críticos. O dicho de otro modo, tenemos que ser conscientes del desfase de la situación cultural española para saber a qué paso afrontarlo: mientras que aquí exigimos museos, otros los cuestionan.»⁷⁰⁷

En estas palabras, Villaespesa deja en evidencia cómo el sistema del arte español va por detrás de sus modelos a seguir. La crítica institucional ya era algo normalizado, por ejemplo, en Estados Unidos desde la década de los setenta -recuérdese las obras de Daniel Buren-. Al revisar exposiciones de promoción del arte español en el extranjero, como fue *Cinco Siglos de Arte Español*, realizada en París en 1987, la autora reflexiona sobre que no debe caerse «en el ánimo nacionalista» ni «caer en el chantaje del colonizado que busca su propia victimización»⁷⁰⁸, y que podría darse un tipo de nacionalismo al que también categoriza de peligroso:

⁷⁰⁶ VILLAESPESA, M. Síndrome de Mayoría Absoluta. *Arena Internacional de Arte*. Madrid. Febrero 1989, (1): 81

⁷⁰⁷ Ibidem

⁷⁰⁸ Ibidem

«Convertir a los artistas simplemente en representantes del arte español ante el panorama internacional para crear una imagen protocolaria y representativa que poco tiene que ver con los problemas de la sociedad en que vivimos y que son, en definitiva, a los que el arte de una forma crítica debe responder.»⁷⁰⁹

Villaespesa expone que el arte no debe servir para enmarcar al poder, sino para dar respuestas a los problemas y situaciones que el artista experimenta⁷¹⁰. Hallamos, por tanto, un panorama artístico que en España precisa de una revisión en su actitud, no sólo ante el hecho promocionarse, sino también al modo en que lo hace. Unas páginas más adelante, continúa la reflexión sobre el estado del arte en España y la imagen que de ésta se proyecta. Por otro lado, en su artículo *Apuntes sobre España*, el crítico Kevin Power asegura que, en estos momentos, final de década de los ochenta, España está de moda y que al menos lo seguirá estando durante los tres años venideros⁷¹¹, y es por ello por lo que fuera de las fronteras del país, se precisa de una perspectiva crítica que ayude a comprender lo que ha ocurrido y ocurre en materia artística⁷¹². Demostración del auge que va experimentando el arte español a nivel internacional, Power menciona que tanto la pintura como la escultura española ha acaparado la atención durante los últimos años de revistas de carácter internacional, como por ejemplo *Flash Art*, *Artforum* *Art in America* *Art* o *Kunstforum*⁷¹³. No obstante, afirma que pocas veces reflejaban realmente la profundidad y el calado del estado de arte español, ciñéndose casi siempre a la reproducción de una lista de nombres, tras lo cual realiza la siguiente observación:

«El período franquista sumergió al país en un vacío cultural del que se ha recuperado sólo parcialmente. La falta de una burguesía educada, cualesquiera que sean las ventajas y desventajas de dicho fenómeno, dejó un hueco en lo que a estándares se refiere. La información era escasa e irregular, y en general, resultado de la actividad y curiosidad individuales. El sistema educativo era, y

⁷⁰⁹ Ibidem, pg. 82

⁷¹⁰ Ibidem

⁷¹¹ POWER, K. *Apuntes sobre España. Arena Internacional de Arte*. Madrid. Febrero 1989, (1):

91

⁷¹² Ibidem

⁷¹³ Ibidem

aún es en gran medida, un modelo para el paternalismo y autoritarismo del sistema político del mismo.»⁷¹⁴

En el atraso que caracteriza a España en la llegada de las nuevas corrientes artísticas que se estaban dando en el extranjero, según palabras de Kevin Power, quien opina que España es una sociedad tecnológica mientras que, el posmodernismo, es un fenómeno propio de las sociedades post-tecnológicas, y por lo tanto, el posmodernismo se ha manifestado en España en sus forma más triviales:

«en el diseño o en el deprimente narcisismo de la movida madrileña»⁷¹⁵

El comisariado, por tanto, como figura propia de la posmodernidad, muy probablemente hubiera encontrado las dificultades de su instauración en España por su condición, como dice Power, de sociedad tecnológica, debiendo por tanto esperar a superar esa fase hasta alcanzar la aventajada posición post-tecnológica.

Avanzando en la revista, se halla finalmente la primera alusión al comisariado en una crítica redactada por J. Gracián, sobre la exposición *Recognitions* del artista Julian Schnabel realizada en Sevilla, más concretamente en el cuartel del Carmen -un edificio recuperado del siglo XVI- y cuyo comisariado se especifica que ha corrido a cargo de Kevin Power⁷¹⁶. No obstante, esta mención curatorial forma parte de las excepciones, ya que, hasta el momento, las exposiciones mencionadas en el apartado de reseñas son realizadas por las propias galerías, museos o centros de exposiciones.

El número dos de la revista *Arena*, correspondiente a abril de 1989, recoge interesantes textos sobre el estado institucional y la internacionalización de la mayoría de las galerías españolas. En cuanto a reflexiones en torno a ARCO '89, Kevin Power reconoce la consolidación que va adquiriendo la feria al mismo tiempo que se pregunta cuestiones como qué implica la asistencia masiva en términos de relevancia real, ya que esta edición de la feria atrajo a 20.000 personas más a sus instalaciones que el año anterior:

⁷¹⁴ Ibidem.

⁷¹⁵ Ibidem

⁷¹⁶ *Arena Internacional de Arte*. Madrid. Febrero 1989, (1): 99

«¿Se trata de hambre de cultura? ¿O simplemente cuestión de qué es lo siguiente que hay que comprar?»⁷¹⁷

El autor añade que ARCO no expone a lo mejor, lo más reciente y ni siquiera lo más relevante en arte contemporáneo, y destaca también el comportamiento de la prensa en esta edición de ARCO, donde *El País* y *Diario 16* le dedican muchas más páginas, lo que evidencia cuál es el estado en la situación cultural, ya que la feria de arte se ha convertido en un evento cultural muy destacable⁷¹⁸. En el apartado de reseñas en torno a exposiciones, aparece mencionada en la galería Juana de Aizpuru en Sevilla la exposición del artista Martin Kippenberger, la cual debió celebrarse en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, pero el crítico J. Gracián apunta que:

«Estos imponderables que provocaron el cambio de escenario -del museo a la galería- podrían resumirse en la ineptitud de la Junta de Andalucía para agilizar trámites burocráticos y en su falta de claridad política para conceder a los centros autonomía económica, en la inoportunidad del comisario de la exposición (Kevin Power) de no estar en Sevilla los días anteriores a la muestra, en la aptitud de Kippenberger para tomar rápidas decisiones, en la oportunidad de la galerista Juana de Aizpuru para realizar una nueva colaboración con el artista.»⁷¹⁹

De nuevo vuelven a señalarse problemas parcialmente ajenos a la labor organizativa de una muestra que afecta a ésta directamente, como la gestión burocrática por parte de administraciones públicas, circunstancias que pueden hacer cambiar la narrativa de una exposición de manera drástica. Pero las observaciones de Gracián van incluso más allá:

«al fracaso de su *show* en Sevilla contribuye el hecho de que la ciudad esté acostumbrada a este tipo de personajes entre gamberro y borrachín, con los que habitualmente convive, sin causar la conmoción social que para Alemania supone.»⁷²⁰

Sería pertinente apuntar la crítica mordaz que se está haciendo realmente del contexto andaluz, sin restar razón en cuanto a las torpezas burocráticas que

⁷¹⁷ POWER, K. ARCO'89. *Arena Internacional de Arte*. Madrid. Abril 1989, (2): 10

⁷¹⁸ *Ibidem*

⁷¹⁹ *Arena Internacional de Arte*. Madrid. Abril 1989, (2): 108

⁷²⁰ *Ibidem*, pg. 109

podía suponer La Junta de Andalucía, se evidencian problemas que siguen arrastrándose hasta la actualidad. Es destacable cómo se encontraban normalizados los tópicos del lugar, justificando la falta de éxito de un artista que trata del humor, juzgando el carácter de una sociedad, juicio que, por otro lado, sólo responde a tópicos. En resumidas cuentas, la conclusión que se puede alcanzar hasta el momento es que efectivamente el principal *corpus* legitimador lo continúa teniendo la crítica de arte, y que el comisario aparece como una figura absolutamente anecdótica y circunstancial.

En el número tres de la revista *Arena*, aparece un interesante texto relativo a un proyecto con gran relevancia en cuanto al modo de influir en la creación artística que pueden alcanzar los *curators*. Este proyecto tenía como nombre *Art Kites*, y su revisión la realizaría Mar Villaespesa bajo el artículo llamado *Inauguración en el cielo*⁷²¹. Esta propuesta curatorial fue llevada a cabo por el director del Instituto Goethe en Oasaka, el Doctor Paul Eubel, y por su asistente Ikuko Matsumoto, basándose en la idea de:

«debatir el término cultura y que se engloba bajo la denominación genérica de Homo Faber-Homo ludens.»⁷²²

En el año 1987, el Doctor Eubel invitó a un centenar de artistas internacionales a pintar una cometa para ser expuestas en siete museos de Japón, de Europa, así como de Estados Unidos. Durante la inauguración, prevista para los días 1 y 2 de abril del año 1989, las cometas volarían en el cielo de la ciudad de Himeji, Kioto⁷²³, y posteriormente serían subastadas con el fin de destinar fondos para la ONU, calculándose que el total de las cometas realizadas estuvo valorada en más de veinte millones de dólares. Dentro de los artistas participantes se encontraban Gerard Richter, General Idea, Sam Francis, Chema Cobo, Bulatov, Motonaga, Tinguely, Daniel Buren, Jan Dibbets, Barry Flanagan y un largo etcétera⁷²⁴. Según expresaba Villaespesa:

⁷²¹ VILLAESPESA, M. Inauguración en el cielo. *Arena Internacional de Arte*. Madrid. Junio 1989, (3): 16

⁷²² *Ibidem*, pg. 18

⁷²³ *Ibidem*

⁷²⁴ *Ibidem*

«Han sido muy diversos los motivos temáticos y la aproximación a un medio y forma, no usual para el artista contemporáneo, como es la cometa. Ciertos motivos han sido recurrentes como: el erótico, el deseo de volar (el Ángel pintado por Ulrike Rosenbach, o el Aeromodeller de Panamarenko, reproducción digital de la máquina voladora que presentó en la Documenta 72- [...] El papel japonés (Washi) fue enviado a los artistas que podían elegir entre siete diferentes formatos de entre las 300 formas tradicionales de cometas. Papel hecho a mano y extraído de la morera (kozo), árbol de fibra, especialmente larga y flexible, cualidad está requerida también en el material que forma la sofisticada estructura de las cometas, el bambú. La fragilidad y fortaleza de estos dos elementos es metáfora de la cultura japonesa fundamentada en este carácter dual.»⁷²⁵

Villaespesa apunta que *Art Kites* ayudó a la revitalización de un festival que, aunque tuviera un carácter tradicional, se estaba viendo amenazado por la occidentalización del país. También es interesante el dato de que los comisarios japoneses Akihiko Inaue y Takeshi Kanazawa, manifestasen que:

«sólo un *curator* occidental podía haber abordado el proyecto de las cometas sin prejuicios por el rechazo de la cultura tradicional que la sociedad japonesa sufrió después de la segunda guerra mundial.»⁷²⁶

La manera en que los comisarios japoneses realizan afirmación manteniendo la objetivación del trabajo curatorial más allá de las tradiciones culturales del país donde iba a desarrollarse el proyecto, denota una avanzada consciencia de lo que el trabajo curatorial supone. Poner en común artistas de occidente y de oriente, bajo un discurso inspirado en la cultura oriental pero interpretado desde una perspectiva occidental, con el *agravante* de animar a los artistas a realizar un objeto concreto -las cometas-, supuso un trabajo de orquesta que finalmente disfrutó de una gran aceptación.

José Luis Brea también formará parte de este número de la revista como redactor, y no sólo como eso, sino que realizará un texto hablando de su exposición *Antes y después del entusiasmo*⁷²⁷, 1972 - 1992, comisariada por él

⁷²⁵ Ibidem

⁷²⁶ Ibidem, pg. 20

⁷²⁷ Artistas participantes: Ana Navarrete, Romejin de Hooghe, Nacho Criado, Antonio Muntadas, Ricardo Cadenas, Barbara Rose, Casimir Malevich, Jan Vercruyse, Marcel Duchamp, Jeff Koons, Joan Brossa, Pepe Espaliú, Eva Lootz, Susana Solano, José María Sicilia, Manolo Quejido,

mismo y que tendría lugar en la Kunstrai de Amsterdam. En cuanto a su posición como comisario, destacan las siguientes declaraciones:

«la selección de la obra ha surgido a partir de la propia visión de los artistas. Sin que yo haya ejercido, por tanto, el cariz autoritario y de protagonismo absoluto en la selección de *obras* que se supone a un término cuyo empleo rechazo para designar mi labor: el de *comisario*.»⁷²⁸

Cuando Brea define las connotaciones asociadas al término comisario, queda evidenciado cómo en el ideario colectivo en el ámbito de las artes, éste ya se ha erigido como figura de poder, o más que eso, como figura de *autoridad* y *protagonismo*, respondiendo al tópico de la mitificación curatorial por encima del mérito de la creación de los artistas; en este caso, el comisario justifica su buen hacer en el sentido de que ha evitado adoptar tan preponderante rol, para dejar paso a la voluntad de selección que los propios artistas llevaron a cabo:

“Para resumir, diré que me interesaba componer una trama de entrecruzamientos entre distintas líneas de investigación, crear un espacio de interacción y encuentro entre diferentes modos de trabajo. Ello me interesaba ciertamente más que el proceder al habitual y pomposo registro alabatorio de alguno de sus resultados puntuales -la decimonónica obra maestra- e incluso que la misma exaltación de los supuestos genios individuales que detrás de los nombres de los artistas aún se siguen suponiendo”⁷²⁹

Pero volviendo a las cuestiones de la muestra, *Antes y después del entusiasmo* reflejaba las ideas e intereses que Brea plasmaba en su tesis doctoral, grado que consigue en 1990⁷³⁰. El profesor Jesús Carrillo apunta lo atípico de esta

Miguel Barceló, Carlos Alceolea, Miguel Angel Campano, Chema Cobo, Mitsuo Miura, G. Perez Villalta, Txomin Badiola, Federico Guzman, Guillermo Paneque, José Manuel Nuevo, Pello Irazza, Rafael Agredano, Pepe Espaliú, Santiago Mercado, Pedro G. Romero, Simeón Saiz Ruiz, Rogelio López Cuenca, Broto, Guillermo Paneque, Juan Muñoz, Antonio Tapiès, Rafael Agredano, Gordillo, Cristina Iglesias, Federico Guzman, Juan Hidalgo, javier Baldeón, Santiago Mercado, Simeón Saiz Ruiz, Piet Mondrian, Signar Polke, Jenny Holzer, Richard Artswager, Donald Judd, Barbara Kruger, Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina, Rogelio López Cuenca, René Magritte, Marcel Broodthaers, Pedro G. Romero, José Manuel Nuevo, Vincent van Gogh, Dan Graham, Thomas Schütte, Juan Navarro Baldeweg, Adolfo Schlosser.

⁷²⁸ BREA, J.L. *Antes y después del entusiasmo*. *Arena Internacional de Arte*. Madrid. Junio 1989, (3): 26

⁷²⁹ *Ibidem*

⁷³⁰ CARRILLO, J. *La institución y la institucionalización de la crítica en España (1985–1995)*. *Desacuerdos 8: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Centro José Guerrero-

muestra por una serie de cuestiones como, por ejemplo, el hecho de que estuviera financiada por la propia feria Kunstrai, en lugar de haber sido subvencionada por el propio estado español⁷³¹, algo que el gobierno socialista acostumbraba hacer hasta entonces. Quizás una de las ideas que mejor ejemplifiquen el modo de trabajar de Brea fuera la redactada en su manifiesto *Por un arte no banal*:

«Es necesario transformar radicalmente la forma contemporánea de la cultura si se pretende que recupere su poder simbólico, de organización y transformación de los mundos de vida. Es tarea del programa crítico combatir con todas las armas posibles el proceso de sistemática banalización y de potenciación simbólica de la cultura»⁷³²

Seguramente su consciencia a este respecto trascendiera a su labor de crítico, para aplicarlo del mismo modo a su trabajo como comisario:

«Al igual que todas las otras, considero esta hipótesis ciertamente discutible. Consideraría cumplidos los objetivos que al concebir mi exposición me propuse si, en efecto, esa -u otra- discusión se viera por fin llegar entre nosotros. Pero tal vez incluso esta modesta pretensión siga todavía resultando excesiva al menos. Por ahora.»⁷³³

Inevitablemente, la voluntad de modestia por parte del comisario no llega a efectuarse del todo, ya que incluso en estas reflexiones finales sobre lo que ha supuesto su intencionalidad argumental, se refiere a la exposición como *mi exposición*. En esta época ya se encuentra superada la idea del narrador como autor benjaminiano, no obstante, la moral curatorial parece todavía basarse en unos pilares en cierto modo frágiles y pantanosos.

El siguiente número de *Arena*, correspondiente al mes de octubre de 1989, contiene un texto titulado *Un debate pendiente* firmado por Kevin Power y Mar Villaespesa, relativo a la exposición *Antes y después del entusiasmo*, que, como

Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2014, pg. 261

⁷³¹ Ibidem

⁷³² BREA, José Luis. *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo, 1996, pg. 97 [Consulta: 15 octubre 2020]. Disponible en <https://libros.metabiblioteca.org/bitstream/001/381/6/El%20ruido%20secreto.pdf>

⁷³³ BREA, J.L. Antes y después del entusiasmo. *Arena Internacional de Arte*. Madrid. Junio 1989, (3): 26

ya se ha mencionado, tuvo lugar en la feria de arte de Amsterdam *Kunstrai*. Un evento que, aunque los autores lo califican de insignificante, una veintena de galerías españolas participaron en la edición celebrada en 1989, año en que España figuraba como país invitado. La evaluación sobre el acontecimiento es dictaminado sin rodeos:

«el resultado fue un fiasco [...] las galerías deberían de revisar con quién se juntan»⁷³⁴

En el artículo se critica duramente la participación en este evento de la exposición *Antes y Después del Entusiasmo. Arte español 1972-1992* comisariada por el crítico de arte José Luis Brea. La opinión se fundamenta en que la muestra se encontraba enmarcada dentro de un contexto comercial, algo que los autores del artículo no consideraron adecuado:

«Lo que la exposición hacía en medio de este contexto comercial sólo Dios lo sabe [...]»⁷³⁵

Asimismo, los postulados curatoriales de Brea eran cuestionados: Brea afirmaba que la tendencia post-conceptual de mediados de los años setenta y la tendencia antiformalista vigente entre los más jóvenes artistas del momento eran considerados como dos grandes momentos en la tradición artística reciente, a lo que Power y Villaespesa respondían:

«bajo qué evidencia puede él reclamar una tendencia antiformalista en el arte español de este momento donde el tono dominante es evidentemente conservador»⁷³⁶

E igualmente respondían a otro de los supuestos curatoriales de Brea:

«nada parece la suficiente evidencia para apoyar el reclamo de Brea de que éste es un gran momento, ni que post-conceptual parece un término adecuado ya que lo que era post era esencial y débilmente mimético»⁷³⁷

⁷³⁴ VILLAESPESA, M., POWER, K. Un debate pendiente. *Arena Internacional de Arte*. Madrid. Octubre 1989, (4): 10

⁷³⁵ *Ibidem*

⁷³⁶ *Ibidem*

⁷³⁷ *Ibidem*

Aunque las observaciones en nada parecen apoyar la propuesta de José Luis Brea en Kunstrai, tanto Villaespesa como Power sí valoraron la presencia de la obra *provocativa y subversiva* de algunas de las obras realizadas por los artistas catalanes⁷³⁸.

Este mismo número de *Arena* comienza con un texto editorial que abre el debate sobre la legitimidad curatorial a través de la polémica levantada por el nombramiento de Carmen Giménez como *curator* del siglo XX del Guggenheim Museum. Para asumir tal cargo, Giménez abandonaba la Dirección del Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura. En este cuarto número de la revista, se anuncia una noticia recibida por uno de los corresponsales americanos, donde se especifica que quien fuera nombrado hacía un año director del Guggenheim Museum, Thomas Krens, había creado varios puestos nuevos. En primer lugar, adjudicaba al crítico y curador Germano Celant -padre del arte povera y recientemente fallecido-, el puesto de curator de arte contemporáneo, mientras que a Carmen Giménez se le adjudica el puesto anteriormente mencionado, organizando lo que el Guggenheim describió como *un importante proyecto español* para 1992:

«Una exposición que examinará la interacción artística entre artistas de Europa, América Latina y Estados Unidos desde 1930 hasta el presente»⁷³⁹

Y, por último, el puesto de consultivo que sería adjudicado a Mark Rosenthal -quien organizó la exposición de Philip Guston en el Reina Sofía en fechas cercanas a esta noticia-. Frente a los halagos que en los diferentes medios de comunicación del país se profesaban en torno a sus logros desarrollados en el anterior puesto de Giménez, el texto editorial analiza su trayectoria y la define como:

«gestora [...] bastante extravagante»⁷⁴⁰

Sobre todo, al:

⁷³⁸ Ibidem

⁷³⁹ *Arena Internacional de Arte*. Madrid. Octubre 1989, (4): 17

⁷⁴⁰ Ibidem, pg. 6

«considerar algunos de las más suntuosas manifestaciones de afecto a los *curators* extranjeros»⁷⁴¹

Y señala también cierto clima de corrupción en el Ministerio de Cultura, donde afirma se desarrollaba una política basada en la propaganda, aludiendo a numerosas anécdotas en torno a la cantidad de dinero que los comisarios extranjeros pedían por organizar proyectos en el país. Es interesante el hecho de ver destacado en dicho texto, que Giménez, a pesar de estar en posesión de la titulación en Historia del Arte, no desarrollase su curriculum de investigación en dicha área, así como tampoco contase con una labor de ensayos críticos que avalasen su posición, argumento que avivaba aún más la polémica de su nuevo nombramiento en el museo neoyorkino. Con respecto a su nueva posición profesional, desde la revista plantean la siguiente problemática:

«abre la polémica sobre el carácter mercantil que están tomando muchos museos europeos y americanos en esta nueva época de triunfo de las corporaciones.»⁷⁴²

El interés en reconocer en un profesional su cualidad de investigador, pone en evidencia también la necesidad de reconocer una formación específica en el comisariado de exposiciones. La crítica a la falta de producción científica que se le atribuye a Giménez es una clara muestra de esa carencia de criterios para baremar la capacitación o no de un profesional para ejercer la curaduría a tan altos niveles. En muy pocas líneas se despliegan diferentes cuestiones controvertidas que reclamaban ser abordadas:

- La necesidad de acreditar la capacitación curatorial.
- La problemática en ejercer el favoritismo para con los *curators* extranjeros y sus cuantiosas cifras.
- El giro mercantil que fueron adoptando paulatinamente tanto los museos americanos como los europeos.

Otra brecha se abre entre el ámbito institucional público y su relación con lo curatorial al realizarse en el texto la siguiente pregunta:

⁷⁴¹ Ibidem

⁷⁴² Ibidem

«¿Y se puede utilizar el Reina Sofía como una extensión de exposiciones que provienen de un muy limitado círculo curatorial y galerístico con el que ella abiertamente se ha asociado?»⁷⁴³

Se vuelve pues a la anterior sugerencia en torno a las relaciones afectivas entre Giménez y su entorno *asociado*, poniendo de relieve una trama de favoritismo, lo que deja fuera la objetividad y rigor del trabajo en este ámbito. El resto de la crítica continúa con un desarrollo en el argumento de todos estos cuestionamientos, ofreciendo incluso nombres. Pero si algo ha quedado latente, es sin duda la preferencia de lo extranjero frente a lo nacional, no sólo en cuanto a artistas se refiere, sino también en el trato de los comisarios:

«¿Puede alguien explicar por qué Ferrán García Sevilla tiene una exposición en un espacio museístico sin un texto crítico en el catálogo? ¿Puede alguien explicar por qué nunca se llegó a la médula de la polémica sobre la Exposición de Arte Español en el otoño del 87, es decir, por qué si Suzanne Pagé simplemente quería hacer una exposición de jóvenes artistas sevillanos nadie parecía querer dejarla?; siendo éste un caso similar al de Donald Sultan cuando sólo quería mostrar la obra de Ferrán García Sevilla en el Artist Space de Nueva York y de nuevo nadie lo dejó... Y como estos muchos otros casos de *curators* que tras entrar en el Ministerio para gestionar una colaboración acababan confundidos y mediados por una excesiva intervención “política”: si los criterios que traían eran acertados o no, le corresponde al público, la crítica o la historia considerarlo y no a una manipulación constantemente programada del *único* arte español que podía mostrarse más allá de nuestras fronteras. Creemos que en la riqueza y debate de diferentes visiones críticas estriba también la riqueza cultural de un país.»⁷⁴⁴

La mitificación del comisario parece encontrar uno de sus principales límites en la “intervención política”, una vez más. Sin embargo, este texto editorial no concluye sin mencionar algunos aspectos positivos de la gestión de Carmen Giménez, como pudiera ser la promoción y apoyo a artistas jóvenes a pesar de algunas presiones por parte de poderosos círculos artísticos del país⁷⁴⁵, así como el haber ofrecido la posibilidad a los espectadores de poder contemplar

⁷⁴³ Ibidem

⁷⁴⁴ Ibidem

⁷⁴⁵ Ibidem

obras claves de la historia del arte del siglo XX, como fueron las exposiciones de Picabia y Origen y Visión -ambas en colaboración con La Caixa- o las de Philip Guston, Artschwager, Auerbach, Richard Long, Arte Povera, etc., algo bastante inusual de ver en programaciones expositivas dentro de las fronteras españolas.

«sorprende que casi un año después del nombramiento de Tomás Llorens como director del Reina aún no haya nombrado equipo *curatorial*. Parece ser que a los españoles no nos queda sino la resignación de aprender a convivir con una serie de anomalías pues ya el Reina estuvo sin dirección hasta dos años después de su inauguración»⁷⁴⁶

Con esta reflexión con la que concluye el texto, no cabe duda de que las luces y sombras de la mitificación de la figura curatorial se proyectan ambas con la misma intensidad en este período final de los años ochenta e inicio de los noventa.

La revista *Arena* también dejó reflejada otra serie de pistas relativas a cómo se desarrollaba la percepción del comisario en España en este número, así como del papel que jugaban:

«En el momento de ir a imprenta y tras consultar a fuentes oficiales, resulta que en el Ministerio de Cultura aún se desconoce el nombre del Comisario de la Bienal de Venecia (a celebrarse en el verano del noventa)»⁷⁴⁷

Como consecuencia, se desconocía igualmente el nombre de los artistas que debieran participar en ella. La relevancia de este hecho es la demostración de la política de la improvisación crónica, expresión empleada que el mismo texto y que bien define el segundo -o tercer- plano en el que se encontraban los asuntos relativos a las cuestiones artísticas del estado. Esta crítica se fundamenta en los ejemplos que se exponen en otros contextos, como el americano, quienes ya informaron de su representación a mano de Jenny Holzer, o el artista Anish Kapoor en su representación del Reino Unido.

Continuamos avanzando cronológicamente en la percepción del comisario según la revista *Lápiz*, en este caso centrándonos en un detalle aparecido en un

⁷⁴⁶ Ibidem

⁷⁴⁷ Ibidem, pg. 13

texto firmado por Charo Prego en el número ochenta y cinco de la revista, publicado en marzo de 1992, donde se centra en una exposición denominada *Wanderlieder*, organizada por Wim Beerem, entonces director del Museo de Arte Moderno de Ámsterdam. Los artistas fueron invitados a crear obras -pintura e instalación- en las paredes del museo que transmitieran una narrativa: la de cómo vivían y experimentaban los cambios más destacables en Europa en los últimos años:

«la caída del muro de Berlín, el consecutivo desplome de los regímenes de los países del Este y el flagrante derrumbamiento del Estado soviético.»⁷⁴⁸

Prego destacaba el hecho de que cada obra, al haberse abordado en muy diferentes registros y, por lo tanto, de evocar ideas tan dispares, la exposición no dejaba:

«ningún momento de descanso ni desaliento»⁷⁴⁹

Los problemas que Prego detecta son varios, comenzando por el desajuste que existía entre los artistas orientales y los occidentales, y pasando por que, según expresa la autora, las condiciones materiales que el comisario había transmitido a los artistas no fueron respetadas⁷⁵⁰; tan sólo el artista Jan Fabre se ciñó a crear obra su obra en el museo:

«sino que enviaron producciones anteriores sugiriendo vínculos, más o menos oscuros, con el planteamiento de la muestra.»⁷⁵¹

La responsabilidad curatorial, se observa, que no solamente depende de lo que el comisario/a plantee, idee y exponga, sino que, a efectos reales, el modo en que los artistas respondan a estas propuestas influirá de manera muy decisiva en el resultado final. Se halla, por tanto, en este ejemplo, cómo la mitificación del comisario se tropieza con su talón de Aquiles, al mismo tiempo que se demuestra que la exposición requiere de una igualdad de condiciones, de estatus y de compromiso igualitario entre comisarios y artistas. Pero en este tiempo, además

⁷⁴⁸ PREGO, Ch. Europa. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Marzo 1992, (85): 22 Europa, pg. 22

⁷⁴⁹ Ibidem

⁷⁵⁰ Ibidem, pg. 23

⁷⁵¹ Ibidem, pg. 22

de todo lo expuesto, existía una especie de carrera por parte de los comisarios por el descubrimiento de nuevos artistas, lo que los dotaba de una responsabilidad e incluso competencia que lo distinguían inexorablemente de una posición nada inocente:

«La selección de los artistas del Este fue mucho más compleja [...] la mayoría de los participantes eran relativa o totalmente desconocidos. Muchos de ellos fueron la presa con la que volvieron los conservadores del museo tras su caza de talentos por los diversos países de Europa Oriental.»⁷⁵²

En cualquier caso, el discurso de la exposición no consiguió efectuarse de manera sólida, y por lo que argumenta Prego, los principales errores se fundamentaban en un tema que se encontraba mal articulado, algo que quedó evidenciado en la falta de cohesión entre los artistas y sus obras, y que además el *modus operandi* de su comisario poco tenía que ver con el arte y su producción⁷⁵³. Finalmente, Prego concluye con una relevante reflexión:

«*Wanderlieder* constituye un ejemplo de un fenómeno cada vez más frecuente en la organización de exposiciones: el predominio de criterios de índole sociológica que, quizás, son políticamente correctos, pero que guardan una relación muy escasa con la producción artística. Exposiciones de pintura realizadas por mujeres, de arte creado por negros o por miembros de minorías étnicas o por no europeos que viven en Europa o, como en nuestro caso, de arte realizado por artistas occidentales y orientales en torno al tema de la unidad europea, dicen más de los comisarios y de su atención a ciertas tendencias sociales que del arte mismo. Con ello, los artistas, que se consideraban liberados del yugo del mecenas, se están convirtiendo en vasallos de comisarios y conservadores. Si esta tendencia sigue imponiéndose, el síntoma detectado por el holandés Ger Van Elk puede convertirse en una enfermedad: “Los artistas se han convertido en una especie de material de expresión de los directores de museos.”»⁷⁵⁴

La línea entre la tendencia y la enfermedad a la que hace referencia Prego y que mencionaba Van Elk se torna cada vez más difusa en un momento donde la

⁷⁵² Ibidem, pg. 23

⁷⁵³ Ibidem

⁷⁵⁴ Ibidem

carrera curatorial se encuentra en una acelerada búsqueda por nuevas narrativas y por el descubrimiento de nuevos artistas. La razón por la que se da esta nueva situación no puede ser definida en una sola línea ni bajo un solo argumento, pero sí cabe la afirmación de que los nuevos hallazgos en el arte, así como los riesgos asumidos en las tesis de las exposiciones, traen éxito y trascendencia a estos nuevos organizadores, curators, descubridores.

La crítica y comisaria Alicia Murría, por otro lado, hace mención a la Bienal de Venecia en el número noventa y tres de la revista, en mayo de 1993, exponiendo que dicha bienal había dejado atrás sus días gloriosos y que, incluso, su futuro se veía cuestionado. Su celebración el año 1993 se debía al hecho de que decidió posponerse un año con respecto al año que le correspondía, rompiendo así su carácter bianual, entre las razones que Murría explica, aparecen las siguientes:

«tanto para evitar su coincidencia con el otro macroencuentro del arte internacional que se celebra en Europa, la documenta de Kassel, como para posibilitar la celebración en 1995 de su centenario»⁷⁵⁵

En números anteriores de la revista ya se había aludido al modo en que la Documenta de Kassel podría terminar eclipsando, en cuanto a relevancia y como referente del arte contemporáneo occidental, a una bienal de Venecia en crisis, por lo que no era de extrañar el querer evitar por parte de ésta su coincidencia en la celebración de la última edición de la Documenta. Que la Bienal fuera perdiendo fuerza es un asunto en el que Murría también se detiene:

«Porque reuniendo cada dos años a las representaciones de cuarenta países, con sus respectivos pabellones y artistas más un buen número de exposiciones paralelas, teniendo en cuenta que cada país selecciona a su propio comisario y que éste a su vez selecciona a los artistas que cree conveniente, resulta cuanto menos difícil, si no imposible, lograr un mínimo de coherencia, y no hablemos ya de calidad.»⁷⁵⁶

Las expectativas puestas en el comisario, podría decirse principal, suscitan cuanto menos, intriga. El encargado de la Bienal de Venecia del año 1993 se

⁷⁵⁵ MURRÍA, A. Venezia. La Biennale. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Mayo 1993, (93): 20

⁷⁵⁶ *Ibidem*

trataba del crítico italiano e historiador del arte Achille Bonito Oliva, teórico de la transvanguardia italiana. Pero quizás lo más destacable del texto de Murría es la parte que atañe a la representación española. Durante aquel año, Aurora García se erigía como comisaria del Pabellón Español en la Bienal, quien seleccionaría para la representación de España a la artista Cristina Iglesias y a Antoni Tàpies. Las observaciones de Murría sugieren un punto intermedio entre el arte joven y la veteranía, pero lanza la siguiente cuestión:

«¿no se está perdiendo una gran oportunidad de presentar nombres con una menos difusión internacional y que igualmente podrían representar a nuestro país con absoluta dignidad?»⁷⁵⁷

Obviamente, cuando Alucia Murría hace mención a la oportunidad perdida, alude a la selección de Antoni Tàpies, a quien reconoce su reconocimiento internacional, su coherencia además de su capacidad de renovarse continuamente⁷⁵⁸, y precisamente por tratarse de un artista sobradamente conocido y consolidado, cuestiona la decisión curatorial.

Avanzando hacia la revista *Lápiz* número ciento dos, correspondiente al mes de abril del año 1994, aparece la exposición *Espacios públicos. Sueños privados*⁷⁵⁹. Esta muestra fue inaugurada en la Plaza de España de la Comunidad de Madrid, el 22 de febrero del año 1994. Comisarios: Mariano Navarro y Alicia Murría. Como explicaba Celia Montolío en su artículo *El taller abierto*, esta muestra resultó pionera en la investigación de los vínculos:

«entre prácticas individuales y colectivas en el seno del espacio público, ya sea rural o urbano»⁷⁶⁰

Para la realización del proyecto, ambos comisarios visitaron los talleres de trece artistas que realizaron un total de veinte proyectos que fueron encargados

⁷⁵⁷ Ibidem, pg. 22

⁷⁵⁸ Ibidem

⁷⁵⁹ Los artistas participantes fueron Ángeles Marco, Rogelio López Cuenca, Eva Lootz, Adolfo Schlosser, Miutsuo Miura, Fernando Sinaga, Miquel Navarro, Sergi Aguilar, Jaume Plensa, Susana Solano, Perejaume, Soledad Sevilla, Chema Cobo.

⁷⁶⁰ MONTOLIO, C. El taller abierto. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Abril 1994, (102): 22

tantos por instituciones españolas como extranjeras⁷⁶¹, para, a través de sus obras, ver cómo:

«Estos espacios son susceptibles de ser alterados “mediante fórmulas expresivas estrechamente ligadas a las preocupaciones e intenciones personales de los artistas”»⁷⁶²

Según Navarro y Murría, *Espacios públicos. Sueños privados* se trataba de una muestra de proyectos y no de obras⁷⁶³, algo que también rompía con el concepto tradicional de exposición de obras de arte. Aunque finalmente el proyecto pudo llevarse a cabo, la muestra no estuvo exenta de complicaciones, entre las más destacadas, la insuficiencia presupuestaria -que según Mariano Navarro, supuso el noventa por ciento de los motivos por los que algunos proyectos no se llegaron a realizar-, mientras que el otro motivo fue la censura⁷⁶⁴. Se observa pues uno de los grandes problemas que llegaron a limitar la ejecución de un proyecto curatorial, lo que afecta de manera directa -e incluso en primer lugar- a la libertad de la creación artística. Teniendo en cuenta el contexto democrático en el que se desarrolla *Espacios públicos. Sueños privados*, la noticia de la censura retrotrae a acciones propias de la dictadura, dejada atrás hacía menos de dos décadas. Con respecto a estas desaprobaciones limitadoras del trabajo tantos de artistas como de comisarios, el artista Rogelio López Cuenca mencionaba en el *Diario El País*:

«Creo que hay un miedo político y un miedo social a la hora de aceptar la intervención de los artistas en la ciudad.»⁷⁶⁵

Del mismo modo que las libertades sociales se encontraban en un proceso de aprendizaje en el desarrollo de la recién estrenada democracia, el aprendizaje en torno a la libertad de trabajo y desarrollo de la labor de los artistas en esa sociedad también puede deducirse que se encontraba aún en proceso de consolidación. En este asunto nos adentramos en el campo del arte público, donde

⁷⁶¹ SAMANIEGO, G. 13 artistas enseñan sus ‘sueños privados’ para espacios públicos. *El País* [en línea] 23 febrero 1994 [Consulta: 30 octubre 2020]. Disponible en https://elpais.com/diario/1994/02/23/cultura/761958005_850215.html

⁷⁶² MONTOLIO, op. cit.

⁷⁶³ SAMANIEGO, op. cit.

⁷⁶⁴ Ibidem

⁷⁶⁵ Ibidem

la ciudad, al erigirse como espacio expositivo, se convierte en el lugar más democrático y controvertido de todos, donde los acuerdos y desacuerdos se manifiestan con mayor vehemencia.

Y precisamente, en el número ciento cuatro de la misma revista -junio de 1994-, con respecto al anquilosamiento y desigualdad de la evolución del arte español, el crítico de arte David Pérez reflexiona:

«Como podrá sospecharse, las causas profundas de esta situación no deben quedar circunscritas al período dictatorial vivido durante cuatro décadas tras el triunfo del golpe militar parafascista de 1936, sino que, por el contrario, remontarse a períodos históricos precedentes.»⁷⁶⁶

Estos períodos precedentes serían, según Pérez, el momento del imperialismo español, que desde el siglo XV, y durante del XVI con el reinado de los Reyes Católicos, de Carlos I y Felipe II, habían demostrado un desprecio por el humanismo renacentista y sembrado la desconfianza por la Ilustración del siglo XVIII⁷⁶⁷. El período franquista, por lo tanto, sólo habría acentuado todos estos estragos. Pérez transcribe unas palabras textuales del teórico y crítico José Luis Brea que considera muy relevantes a este respecto:

«Cuando se señala un territorio mediante la localización de alguna discontinuidad, es preciso que ésta sea fuerte, verdaderamente significativa. ¿Lo ha sido en España, en el campo de las artes plásticas, la muerte *natural* del dictador Franco? Hay que decir, de una vez por todas y claramente, que no, pese al extendido lugar común -y dejando finalmente de lado su ineludible y explotadísima rentabilidad política. Ni después de él ha emergido en el campo de la actividad artística, insistimos, algo que antes no existiera, ni se ha extinguido nada que sí -al menos nada que haya tenido en esa desaparición causa.»⁷⁶⁸

Frente a las muestras artísticas que Pérez expone como históricas, aunque realizadas en un período muy breve de tiempo, se encuentran *La imagen del Animal, Entre el objeto y la imagen: escultura británica contemporánea, Entre la*

⁷⁶⁶ PÉREZ, D. El arte y la modernidad en la España del siglo XX. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Junio 1994, (104): 16

⁷⁶⁷ Ibidem

⁷⁶⁸ Ibidem. Cita a: BREA, J. L., *Before and after the enthusiasm / Antes y después del entusiasmo, 1972-1992*, Amsterdam. SDU Publishers – Contemporary Art Foundation, 1989, pp. 43-64.

*geometría y el gesto: escultura norteamericana, El Arte y su Doble, La Razón revisada, Arte conceptual, una perspectiva etc...*⁷⁶⁹, muestras que definía como que van a:

«Contribuir directamente a crear una homologación de nuestro arte con respecto a modelos exteriores, modelos, que, aun transformados en modas, van de una manera paradójica, no obstante, a ayudar asimismo a normalizar la producción artística española.»⁷⁷⁰

No obstante, los últimos años dejaban a su paso, detrás su aparente auge y equiparación con respecto a otros contextos internacionales, algunos acontecimientos que supondrían el contrapunto a toda la imagen renovada que el ámbito cultural español estaba proyectando al exterior, como los llamados por Pérez, *olvidados fastos de 1992*: la Exposición Universal de Sevilla, V Centenario, las Olimpiadas de Barcelona y Capitalidad Cultural de Madrid⁷⁷¹, que define como:

«Esperpéntico paradigma de una renovación que, en verdad, se ha configurado como gesto espectacular y mediático carente de sentido alguno.»⁷⁷²

Volviendo a José Luis Brea, una de las muestras que más debate van a suscitar en las páginas de las revistas será la muestra comisariada por él mismo titulada *ANYS 90. DISTÀNCIA ZERO*, y que fue producida y presentada por el Centro Santa Mónica de Barcelona⁷⁷³ durante el verano de 1994. Una de las frases a destacar en cuanto a la consideración que se tiene en España de sus comisarios, aparece en texto crítico que Manel Clot escribe con respecto a esta muestra, titulado *Vida más allá de la vida. El arte como umbral*, en el número ciento cinco

⁷⁶⁹ Ibidem, pg. 24

⁷⁷⁰ Ibidem

⁷⁷¹ Ibidem

⁷⁷² Ibidem

⁷⁷³ Los artistas participantes fueron Ana Laura Aláez, Pep Agut, Ignasi Aballí, Chema Alvargonzález, Nuria Canal, Bene Bergado, Daniel Canogar, Octavi Comerón, Jordi Colomer, Compañía Magnética, Salomé Cuesta, Luis Contreras, Ricardo Echevarría, José Gallego, Galería Virtual, Dora García, Susy Gómez, Chema Gil, Carles Guerra, Laboratorio de Luz, Itziar Jarabo, Pau Lagunas, José Maldonado, Kepa Landa, Javier Montero, Begoña Montalbán, Pedro Mora, Ana Navarrete, Begoña Muñoz, Mar Núñez, Lucía Onzaín, Itziar Okáriz, Mabel Palacín/Marc Viaplana, Lucía Onzaín, Jesús Palomino, Txuspo Poyo, Asier Pérez González, Jorge Ribalta, Susana Rabanal, Juan Carlos Robles, Aureli Ruiz, Xavier Rovira/Ramón Perramón, La Societé Anonyme, Juan Urrios, Monsterrat Soto, Aulàlia Valldosera.

de Lápiz, donde define la exposición como un modelo de los cometidos y mecanismos de la crítica de arte⁷⁷⁴:

«Pero lo cierto es que en este país casi nadie mueve un dedo en este sentido (mención aparte de que algunos *dirigentes* y algunas *irresponsables* hayan alimentado -y sigan haciéndolo- la teoría de que aquí no existen personas capaces de ejercer de buenos comisarios o de buenos críticos con relieve internacional»⁷⁷⁵

Se halla aquí una de las razones por las que, en casi toda mención de comisariados en las revistas especializadas, son en su amplia mayoría nombres extranjeros. Al problema de la promoción del arte español fuera de las fronteras del país se le suma otro más: el problema de la promoción curatorial del país tanto dentro como fuera de sus fronteras. No obstante, la crítica de Clot con respecto al trabajo de Brea es muy positivo, considerándolo uno de los profesionales que con más tenacidad y clarividencia propuso establecer unas líneas para la comprensión del arte contemporáneo español. El *modus operandi* curatorial de José Luis Brea también adquiere bastante interés en cuanto a criterios de selección. Según menciona Luis Francisco Pérez en un texto donde revisa la exposición en función de sus recuerdos, titulado *Diez años después de «Distància Zero»*, y donde confiesa que puedan existir algunas diferencias entre lo que fue y lo que permanece en su memoria, Brea organizó un concurso abierto de recepción de dossiers en base a los que realizó la selección:

«privilegiando de esta manera más la obra por ella misma que el artista o nombre unido a un proyecto concreto.»⁷⁷⁶

Luis Francisco Pérez también aclara que el modo de hacer de José Luis Brea en este comisariado, llevando a cabo una selección *arbitraria* de la creación de arte contemporáneo español en aquel momento:

⁷⁷⁴ CLOT, M. Vida más allá de la vida. El arte como umbral. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Verano 1994, (105): 55

⁷⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁷⁶ PÉREZ, L. F. Diez años después de «Distància Zero». En PICAZO, G. *IMPASSE 4: Exposicions d'art contemporani: importància i repercussió en l'art espanyol = Exposiciones de arte contemporáneo: importancia y repercusión en el arte español*. Lleida: Ajuntament de Lleida, 2004, pg. 173

«marcaba distancias claramente, con rigor y decisión, respecto a los modos y maneras imperantes en el comisariado español de aquellos años, en gran medida aún dominado (rémoras de los *eighties*) por el mediocre sistema de “pasar lista” con argumentos tan pueriles, absurdos y peregrinos como “arte de tal comunidad”, “artistas mujeres de tal otra”, “joven arte español”, etc.»⁷⁷⁷

De este modo, se presenta un nuevo criterio discursivo en el panorama curatorial español que tendrá una gran trascendencia en prensa y favorecerá estimulantes debates, no sólo en cuanto a los artistas y sus sobras, sino de la propia posición y posicionamiento de su comisario.

En noviembre de 1994, en el número ciento seis de *Lápiz*, Rosa Olivares realiza una entrevista a María de Corral, quien expresaba que en los últimos catorce años de trabajo -de los más de 23 años que llevaba en activo dentro del mundo del arte- se había producido una popularización del arte, un fenómeno que se debería principalmente a la feria internacional de arte ARCO, que posibilitaba el acceso al arte contemporáneo a todo tipo de públicos⁷⁷⁸. Además, señala el fenómeno que supuso también para los medios de comunicación:

«Ha sido un cambio brutal que la cultura, las exposiciones que en otros momentos no tenían ningún interés, haya pasado a ocupar todos los días dos páginas en los diarios»⁷⁷⁹

Esta popularización y su consecuente comunicación a través de los medios, se encontraba también con un lado mucho más amargo que no permitiría la correcta asimilación de los conocimientos de ese arte al que ahora tenían acceso. La alegría inicial de la incorporación de los asuntos artísticos a la cotidianidad ciudadana a través de la prensa se vería ensombrecida por la superficialidad con la que eran tratados por los profesionales de los medios de comunicación:

«y ahí hemos llegado a la necesidad de buscar cada día una noticia escandalosa, a tergiversar la información para poder tener el titular más grande. Ahora nunca se trata la cultura a fondo, la información es siempre la

⁷⁷⁷ Ibidem, pg. 176

⁷⁷⁸ OLIVARES, R. Después de la tormenta. Entrevista con María de Corral. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Octubre/Noviembre 1994, (106): 28

⁷⁷⁹ Ibidem

banalización, desde la vulgarización, un tratamiento que a mí me parece lamentable.»⁷⁸⁰

María de Corral pone en evidencia a través de sus palabras uno de los grandes problemas que han tenido continuidad hasta la actualidad. La democratización del acceso al arte contemporáneo y la creación de un gran número de nuevos centros de arte y museos, así como la espectacularidad de los eventos realizados en España durante el año 1992 y a los que se han hecho mención con anterioridad, no han sido sinónimo de un mayor interés por el arte en cuanto a su calado intelectual, histórico y perceptivo. A pesar de la existencia de revistas especializadas, donde Corral sí admite existir un rigor y seriedad con respecto al arte⁷⁸¹, como es el caso de la revista *Lápiz y Arena*, el modo en que los medios habituales focalizan el interés en asuntos extra-artísticos desfavorecía totalmente a su correcta asimilación por parte del público y de la sociedad. Esos temas que menos tenían que ver con el arte pero que acaparaban toda la atención de la prensa:

«Ahora se está todo el tiempo en busca del escándalo, de si las galerías no venden, de si resulta que las galerías extranjeras se quejan de no se qué, en lugar de decir, por ejemplo, que este año los stands eran fantásticos, que las galerías habían hecho un esfuerzo por presentar la obra de la mejor manera posible para la propia obra de arte; esto no se ha sacado en ningún medio.»⁷⁸²

En enero de 1995, Rosa Olivares escribe el artículo *El mayor espectáculo del mundo* en el número ciento ocho de la revista *Lápiz*, relativo al proyecto *Cocido y Crudo*, que tuvo lugar en el Centro de Arte Reina Sofía. Rosa Olivares, en este momento directora de la revista desgrane la muestra, la cual define como una exposición donde artistas de todos los continentes, orígenes y culturas se unen para intentar traspasar los límites transculturales del arte del momento⁷⁸³. Comisariada por Dan Cameron, éste tomaba como punto de partida el texto de Levi Strauss *Cocido y crudo*:

⁷⁸⁰ Ibidem

⁷⁸¹ Ibidem

⁷⁸² Ibidem

⁷⁸³ OLIVARES, R. El mayor espectáculo del mundo. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Enero 1994, (108): 42

«En el que se establece una retorcida jerarquía sobre la evolución de diferentes culturas tomando como tema de estudio sus diferentes tipologías alimenticias [...] Cameron pretende cuestionar el colonialismo como forma de exponer y potenciar el arte actual, en el que, según él, todavía la presencia de lo diferente, de lo “otro”, se resalta en términos de inferioridad.»⁷⁸⁴

Resulta de gran interés encontrar en estos años exposiciones donde un discurso se construyera fuera de la perspectiva eurocentrista, y que además, siguiera en la línea descolonizadora que ya pudieron verse en grandes exposiciones que marcaron la historia del arte reciente como *Primitivism*, realizada en el MoMA en el año 1984, o *Magiciens de la Terre*, comisariada por Jean-Hubert Martin en el Centro Georges Pompidou y en la Grande Halle de la Villette (París) en 1989, la cual fue definida por el crítico Simon Njami como:

«la primera vez que un museo miraba al arte “no occidental” en Occidente y que intentaba romper con la actitud romántica del “afuera” y de la idea de cultura ajena.»⁷⁸⁵

La premisa fundamental del comisario, Jean-Hubert Martin, era ni más ni menos demostrar que existían otro tipo de configuraciones estéticas más allá de las que se consideraban asentadas en occidente, pero no por ello debían considerarse descartadas, por lo que suponía una clara reivindicación de éstas⁷⁸⁶:

«la exposición mostraba a los artistas nigerianos de Benín, (estatuas funerarias de cemento de tamaño natural), de comunidades aborígenes australianas (pinturas de tierra), del Zaire (arquitecturas fantásticas), del Tíbet, de Costa de Marfil, junto a signos vudú trazados en el suelo, a estatuas rituales, a realizaciones sobre arena de los indios navajos. Y, todo ello, entremezclado con “productos occidentales”, la videoinstalación de Nam June Paik, el mural del británico Richard Long, las instalaciones de Claes Oldenburg, de Cildo Meireles y del artista ruso Ilya Kabakov; las pinturas de Sigmar Polke, Enzo Cucchi y

⁷⁸⁴ Ibidem, pg. 45

⁷⁸⁵ NJAMI, S. Bienvenido Tercer Mundo. El Cultural [en línea] 26 marzo 2010 [Consulta: 15 agosto 2020]. Disponible en en <https://elcultural.com/Bienvenido-Tercer-Mundo>

⁷⁸⁶ Ibidem

Francesco Clemente; los dibujos -collages de Nancy Spero, o la escultura mecánica de Rebeca Horn, entre otros.»⁷⁸⁷

La muestra suscitó, no obstante, grandes controversias. El primero de los problemas es expresado por el propio comisario, al reconocer que, en el intento de sumarse a expertos del Tercer Mundo para su participación en la selección de los artistas para el proyecto, se percataron de que no conocían a ninguno que tuviera los mismos gustos y conocimientos que ellos en el arte occidental⁷⁸⁸. Según Simon Njami, esta reflexión evidenciaba las complicaciones que atravesaban los comisarios para introducir e integrar a artistas no occidentales, algo que el autor expone que podía darse muy presumiblemente por dos posibles razones, una porque considerasen que estos artistas no occidentales no creaban obras dignas de ser exhibidas, u otra -el caso de *Magiciens de la Terre*- porque el comisario se ciñó a realizar:

«una descontextualización tratando de evitar la trampa de la visión hegemónica»⁷⁸⁹

Se debe tener en cuenta que las muestras mencionadas tienen sus precursores temáticos -que no ideológicos- en las exposiciones universales en las que se exhibían seres humanos, que fueron popularizadas muy poco tiempo atrás, en el siglo XIX y en buena parte del siglo XX. En este tipo de celebraciones, la misión de la curaduría traspasaba lo meramente artístico. Las Exposiciones Universales eran -y son- uno de los eventos más esperados, además de considerarse la mayor oportunidad que tiene un país de mostrar sus grandezas a todos los niveles: arquitectónicos, gastronómicos, tecnológicos, comerciales, etc. Uno de los acontecimientos más llamativos de la Exposición Universal realizada en Londres en 1851, fue la exhibición de seres humanos, los *Human Zoos*, para mostrar el relato de la evolución de la especie humana. Estas personas fueron utilizadas y tratadas con categoría animal o de objetos, erigiéndose como reclamo para la visita al gran evento. Estas personas no pertenecían desde luego a la étnica caucásica, sino que estaban expuestas bajo la idea del colonialismo como

⁷⁸⁷ Ibidem

⁷⁸⁸ Ibidem

⁷⁸⁹ Ibidem

demostración de la supremacía blanca, ya que los exhibidos procedían de Samoa, Nubia, Senegal, etc. Incluso en el año 1931, Francia celebró su IV Exposición Internacional Colonial, con el objetivo de:

«santificar la “misión benefactora del colonialismo”»⁷⁹⁰

⁷⁹⁰ MARCHENA, D. El pigmeo de la jaula de los monos. *La Vanguardia* [en línea] 7 julio 2019. [Consulta: 15 octubre 2020]. Disponible en <https://www.lavanguardia.com/internacional/20190703/463239707251/zoos-humanos-ota-bengalilian-thuram-christian-karembeu-colonialismo-africa-racismo.html>

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



EXPOSITION COLONIALE
INTERNATIONALE



PARIS
1931



IMP. DE VAUGIRARD - PARIS - 1928

J. de la Nézière

Fig. 25. Cartel de la Exposición Internacional Colonial de París (1931)

Las imágenes del cineasta Rachid Bouchareb demuestran en su cortometraje *Exhibitions*, el inefable trato inhumano que se les profesaba a estas personas, quienes eran obligadas a manifestar actitudes que forzadas en pos del espectáculo, acarreándoles en muchas ocasiones importantes secuelas psicológicas debidas a la constante humillación y a la esclavitud. Nombres que pasarían para su desgracia a la historia a causa de estos zoos humanos, como el de Saartjie Baartman u Ota Benga.

Ya aclarados brevemente algunos precedentes y conceptos, y añadiendo que en España ya teníamos un ejemplo de muestra que, aunque de muy diferente discurso, asumía la premisa descolonizadora, como fue *PLUS ULTRA* comisariada por Mar Villaespesa, se retoma la exposición *Cocido y Crudo*, erigiéndose como la más ambiciosa de todas las que previamente se habían producido en el Reina Sofía⁷⁹¹, donde participaron cincuenta y cuatro artistas procedentes de una veintena de países. Aunque los planteamientos del comisario resultaron no sólo de interés sino de gran trascendencia, en su crítica, Rosa Olivares también puntualizaba la siguiente observación:

«Ante la raza y la edad se ha de ser sincero, y aceptar las razones culturales de cada cultura en igualdad de términos, naturalmente sin colocar por encima las europeas u occidentales sobre las demás, pero tampoco al revés porque se puede caer en el ridículo. Un artista no es mejor por ser de Camerún que de Mönchengladbach, especialmente si descontextualizamos a cualquiera de los dos. Una videoinstalación en Zaire puede parecer igual de anacrónico que pintar en Madrid.»⁷⁹²

Los términos de igualdad eran exigidos rigurosamente. Pero si algo destaca en cuanto al asunto de cómo se percibía la acción curatorial en este año 1995, hallamos de nuevo unas palabras especialmente reveladoras:

«*Cocido y crudo* se puede inscribir en esa línea de búsqueda de valores no propiamente occidentales, en esa idea de aventura, de identificar al crítico o al

⁷⁹¹ OLIVARES, op. cit., pg. 45

⁷⁹² Ibidem

comisario como un explorador de territorios vírgenes (territorios en sentido geográfico y no intelectual o teórico) a la caza de aborígenes artistas que puedan ser trasplantados sin perder el decoro, es decir, olvidando el taparrabos en la selva y vistiendo el adecuado traje de artista occidental sin mayor problema.»⁷⁹³

La ironía que destilan las palabras de Olivares nos trae en primera línea de debate una cuestión tan delicada como cierta, en la que la autocrítica curatorial es necesaria en cuanto a la exigencia de un arte no occidental cuya esencia pretende mantenerse íntacta, pero que se propone ser exhibida y tratada desde occidente y a la manera de occidente. El historiador y crítico de arte Miguel G. Cortés, recordando diez años después la exposición tras su inauguración, mencionaba:

«*Cocido y Crudo* significó, en nuestro contexto específico de aquella época, una simbólica “bofetada” a ese mirarse constantemente el ombligo, a esa visión alicorta y provinciana, a esas ideas esteticistas preocupadas tan sólo por aspectos formales y que parecían las únicas factibles y deseables.»⁷⁹⁴

Pero efectivamente ese *mirarse al ombligo* no era una cuestión específicamente española, sino que abarcaba -o más bien abarca- toda la geografía occidental. De hecho, encontramos ejemplos en la historia del comisariado en los que se han obviado artistas por pertenecer a una geografía concreta y encontrarse bajo condiciones políticas específicas, como el que menciona la escritora y comisaria Zdenka Badovinac en su libro *Comradeship: Curating, Art, and Politics in Post- Socialist Europe*:

«Durante la Guerra Fría, cuando el mundo se dividió en "bloques" del Este y del Oeste, el arte de Europa del Este generalmente reflejaba la preocupación ideológica. Según conversaciones que tuve con algunos de los que fueron influyentes en la escena artística internacional durante este tiempo, como el curador Harald Szeemann, muchos pensaron que lo mejor era simplemente ignorar el arte de los países bajo dictaduras comunistas.»⁷⁹⁵

⁷⁹³ Ibidem

⁷⁹⁴ G. CORTÉS, J. M. «Cocido y Crudo»: un soplo de aire fresco. En PICAZO, G., *IMPASSE 4: Exposicions d'art contemporani: importància i repercussió en l'art espanyol = Exposiciones de arte contemporáneo: importancia y repercusión en el arte español*. Lleida: Ajuntament de Lleida, 2004, pg. 186

⁷⁹⁵ Badovinac, Z. *Comradeship: Curating, Art, and Politics in Post- Socialist Europe*. 1ª Edición. Nueva York, NY: Independent Curators International, 2019, pg. 149. Traducción propia, el texto

Pero volviendo al contexto específicamente español, mencionamos las palabras que Luis Francisco Pérez recoge en su libro *Espacios de Significado*, uno de los textos que conformaban el catálogo de la exposición, escrito por el teórico y comisario Gerardo Mosquera, un texto que Pérez califica como brillante e irónico, y que efectivamente evidencia muchas de las grandes contradicciones en cuanto a la apreciación del arte, en este caso, latinoamericano, y su continua señalización geográfica y cultural. Esta manera de recalcar constantemente la procedencia de los artistas y sus obras no tendría en principio connotación negativa alguna, siempre que se entendiera la localización como una cuestión meramente circunstancial. Sin embargo, este supuesto no pertenece más que a una ilusoria y lejana utopía, muestra de ello es la siguiente anécdota que Gerardo Mosquera incluye en su texto para el catálogo:

«Recientemente publiqué en la más importante revista de arte que se edita en América Latina un comentario sobre la muestra de Luis Camnitzer, Alfredo Jaar y Cildo Meireles comisariada por Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams en la Huntington Art Gallery de Austin. En él decía que la exposición “reunió a tres de los más importantes artistas conceptuales de hoy”. La revista circula internacionalmente e incluye traducciones al inglés de todo su material. La frase que acabo de mencionar fue traducida así: “*The exhibition includes works by three of the most important contemporary conceptual artists from Latin America*”(subrayado mío).»⁷⁹⁶

Efectivamente Gerardo Mosquera realiza el subrayado que denota la dificultad que supuso asumir para el traductor que los artistas puedan ejercer sus méritos de manera independiente a su procedencia. Seguidamente, Mosquera añade que, tratándose de artistas latinoamericanos, el traductor quiso aceptar que quería expresar lo que literalmente dijo, que los tres artistas mencionados eran

original dice: «During the Cold War, when the world was divided into Eastern and Western “blocs”, Eastern European art generally denoted ideological pressure. According to conversations I had with some who were influential on the international art scene during this time, such as the curator Harald Szeemann, many thought it best to simply ignore the art of countries under communist dictatorships.»

⁷⁹⁶ PÉREZ, L., *Espacios De Significado. Ensayos De Exposiciones De Arte En España 1983-2003*. Madrid, España: Rosa Olivares. Publicaciones de Arte y Pensamiento / PROAP, 2018, pg. 323

*tres de los más importantes artistas conceptuales de hoy*⁷⁹⁷. Y es que, como se había mencionado previamente, Mosquera también resalta el hecho de que tanto la crítica, la teoría del arte y la historia se construyeron en gran parte desde una perspectiva eurocéntrica, y que el problema es que continuaba siéndolo⁷⁹⁸:

«Paradójicamente, en este sistema el valor artístico se relaciona con la capacidad de “universalidad”. Se erige una extraña estratigrafía que clasifica las obras de acuerdo a si su valor es “local”, “regional”, o “universal”. Se comenta que un artista es importante a “escala continental”, que otro lo es “al nivel del Caribe”. De más está decir que si tienen éxito en Nueva York serán “universales” de inmediato [...] La llamada “escena artística internacional” funciona como un sistema de *apartheid*.»⁷⁹⁹

En definitivas cuentas, el eurocentrismo no sólo es una cuestión que afecte al arte latinoamericano sino a todo aquél que quede *extramuros* de su propia historia y cultura, y no sólo es observable en el ámbito artístico, sino que ésta es una consecuencia muy evidente de lo que supone la mentalidad occidental. Pero volviendo a la crónica de Rosa Olivares sobre *Cocido y Crudo*, afirma que la muestra todo lo está cambiando: tanto los medios utilizados, como el canon de las obras, como:

«Esa teórica libertad que se ha concedido a artistas y comisarios.»⁸⁰⁰

Observamos de nuevo que el comisario no sólo se encuentra plenamente incrustado y normalizado en el ámbito del arte, sino que la libertad de la que habla Olivares le ha otorgado su propio poder de influir y transgredir discursos a partir de sus propios planteamientos. Algo que, efectivamente, lo equipara bastante al nivel del artista.

Avanzando hasta el año 1996, en los números ciento dieciocho y ciento diecinueve de *Lápiz*, correspondientes al mes de enero y febrero del mencionado año, se hace mención a la gran importancia que adquirió ARCO, que, más allá de conformarse como la primera feria de arte internacional estable en España, fue un

⁷⁹⁷ Ibidem

⁷⁹⁸ Ibidem, pg. 234

⁷⁹⁹ Ibidem, pgs. 324-325

⁸⁰⁰ OLIVARES, op. cit., pg. 50

proyecto realizado en un contexto donde aún no se había visto inaugurado el Centro de Arte Reina Sofía, como tampoco Arteleku, el IVAM o el Centro Atlántico de Arte Moderno, entre otros⁸⁰¹. En una entrevista que Rosa Olivares realiza a la galerista y fundadora de ARCO, Juana de Aizpuru, ésta reconoce que a finales de los años setenta,⁸⁰² la situación tanto de los artistas como de las galerías era bastante terrible. De hecho, dice recordarla como una de las peores épocas que vivió como galerista. Tanto la economía como una democracia aún no asentada se erigían como unas de las principales causas de esa situación⁸⁰³. Al tratarse de una de las personalidades del ámbito del arte español más experimentadas y con gran conocimiento del estado artístico en los contextos internacionales, las comparativas que establece entre éstas y la situación española son de gran interés, algo que aparece reflejado en la entrevista con motivo de los quince años de la creación de ARCO:

«Lógicamente, en esos momentos [años setenta] se olvidó un poco la cultura y sobre todo el arte, las galerías recibíamos poquísimas visitas, vendíamos prácticamente nada, los artistas estaban en muy mala situación. Cuando viajabas fuera, asistías a ferias o a algunas inauguraciones, visitabas museos y veías esa vitalidad que en esos momentos había fuera de España, a nivel internacional, en el mundo del arte».⁸⁰⁴

Juana de Aizpuru menciona en dicha entrevista que fue la envidia que sentía al visitar las ferias internacionales, ya que la década de los setenta la cita como la época más vital en la creación de éstas:

«Eran fantásticas en aquel entonces porque no eran solamente mercados, sino lugares de intercambio cultural y de información artística.»⁸⁰⁵

Todo ello promovió el hecho de que finalmente decidiera que la creación de una feria de arte en España fuese la única manera de que el país de incorporarse lo más rápidamente posible a esta ebullición del comercio de arte

⁸⁰¹ VALLÉS VÍLCHEZ, L. Una visita narrada. En VALLÉS VÍLCHEZ, L. (ed.). *A través de la arena*. Madrid: CentroCentro. 2020, pg. 43

⁸⁰² OLIVARES, R Juana de Aizpuru: “Arco tiene muy buena reputación, sólo le falta el mercado. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Enero/Febrero 1996, (118/119): 20

⁸⁰³ *Ibidem*

⁸⁰⁴ *Ibidem*, pg. 21

⁸⁰⁵ *Ibidem*

internacional que se estaba experimentando⁸⁰⁶. Partiendo de la consciencia de que España se había visto aislada durante los años de la dictadura franquista, Aizpuru confecciona su idea de feria partiendo de la intencionalidad de promocionar las nuevas corrientes internacionales para que pudieran ser vistas en el país, así como de la promoción del propio arte español, aun a sabiendas que el mercado era prácticamente inexistente:

«Y aquí no se conocían las corrientes internacionales del arte, sólo se tenían referencias a través de revistas extranjeras, y no se puede tener una pasión de verdad por algo que no se conoce, que nunca se ha visto.»⁸⁰⁷

Por lo que, en estas primeras ediciones, la función de ARCO se focalizaba más en la divulgación, de cruce de contactos, con eventos donde se desarrollaban debates y conferencias con relevantes personalidades del mundo del arte:

«Al final de aquellas conferencias dábamos unas copas con todos los artistas invitados y los artistas españoles que podían estar relacionados con lo que allí se había hablado, y también con los críticos más cercanos a todo lo que se había tratado.»⁸⁰⁸

La necesidad de llevar a cabo eventos alrededor del mercado y de los stands, sin ceñirse específicamente a éstos, fue una clave fundamental en esa labor de atracción del público y de la transmisión del significado del arte y del gusto por él. Según las palabras de Aizpuru, toda España se volcó con el proyecto y recuerda cómo quedaron de sorprendidos al abrir por primera vez las puertas de ARCO y ver entrar en él a todo un aluvión de personas⁸⁰⁹. La revisión que realizan Juana de Aizpuru y Rosa Olivares de la feria, quince años después de su primera edición, evidencia que la crisis se menciona con la misma frecuencia que en la actualidad. Los problemas que se subrayan, como la falta de coleccionismo, la carencia de la economía e incluso la falta de credibilidad en el arte por causa de

⁸⁰⁶ Ibidem

⁸⁰⁷ Ibidem, pg. 22

⁸⁰⁸ Ibidem, pg. 23

⁸⁰⁹ Ibidem

abusos que se realizaron de *muchos tipos*⁸¹⁰ parecen ser perennes, y como ya mencionaba Aizpuru en la entrevista, no es un problema específicamente español.

En cuanto a la percepción del comisariado en estas líneas, realmente no se encuentra una relevancia especial, de hecho, no se menciona, aunque sí aparecen nombres, como Achille Bonito Oliva, aunque en calidad de crítico. Esta circunstancia revela cómo en esos años incipientes, desde finales de los años setenta en los que Juana de Aizpuru comienza a fraguar la idea de una feria internacional en España -que finalmente se vería materializado en 1982- la presencia de la figura curatorial no tiene una relevancia a nivel generalizado, más allá de los pocos nombres que estuvieran en activo. Las secciones comisariadas que se conocen en la actualidad dentro de las ferias, del mismo modo que se llevan a cabo dentro de las galerías, son un hecho mucho más cercano a los inicios del siglo XXI.

Llegados a este punto, se considera que a mediados de los años noventa puede darse por asentada la profesión curatorial en el contexto español, entendida de manera muy similar a la actual. No obstante, la popularización del comisariado irá en aumento durante los próximos años, del mismo modo que lo harán también la crítica, la creación de nuevas galerías de arte, de nuevas ferias y de nuevas colecciones. Pero el hecho de que la concepción curatorial se manifieste en las revistas, diarios y medios de comunicación como un profesional ya normalizado, no conllevaría a que estuviera exento de un halo de dudas sobre cuáles son o deberían ser sus funciones exactas, por lo que se ha considerado oportuno incluir en estas líneas de análisis, un texto publicado en la revista *Lápiz* del año 2008, escrito por el crítico Galder Reguera y titulado *El curador, el feriante y el attrezzaista chino*⁸¹¹. Esta fecha da la posibilidad de conocer en qué momento se encontraba la consideración del comisariado pasados los años del gran despliegue de medios para fomentar el crecimiento del entramado artístico contemporáneo, sobre todo en lo que a centros de arte y museos se refiere. Superado el momento álgido de la efervescencia curatorial, en el siglo veintiuno comenzaba para el comisariado una etapa de crítica -si es que alguna vez estuvo exento de ella-.

⁸¹⁰ Ibidem, pg. 27

⁸¹¹ REGUERA, G. El curador, el feriante y el attrezzaista chino. *Lápiz Revista Internacional de Arte*. Madrid. Febrero/Marzo 2008, (240/241)

Será en el número 240-241 de la revista *Lápiz* donde se publique el mencionado texto, en el que se observa cómo al inicio del siglo XXI ya eran planteadas discusiones en abierto sobre los grandes debates del comisariado. Reguera realiza una comparativa entre la trágica y cómica figura del feriante -que va transitando pueblo por pueblo del lejano oeste para estafar a sus habitantes con la venta de sustancias “omnicurativas”-, con la figura del comisario de arte, en un texto que contiene una evidente carga crítica. Acogiéndose a la idea de la vacuidad de los productos que ofrecen -tanto el curativo como las exposiciones- repasa cada uno de los tópicos de los que es acusado el comisario:

«Hay algo más en lo que coinciden feriante y comisario, el aspecto fundamental que hace que ambas figuras sean comparables. Se trata del desfase absoluto y evidente que generalmente existe entre los discursos con los que venden su producto y las propiedades reales del mismo. Tanto el feriante como el curador no escatiman en elogios hacia su mercancía. Sin duda, la lógica de la publicidad se ha impuesto en la práctica curatorial.»⁸¹²

Rasgos como el tipo de vida nómada, huir para no saturar siempre a los mismos espectadores o la promesa de ofrecer un producto indispensable, lo convierten en una figura en común con el feriante:

«En este contexto de necesidad de diferenciación en un mercado homogéneo y con un público que no sabe lo que quiere, toma fuerza la figura del comisario, elaborador de discursos expositivos, que, como el publicista, pronto cae en la tentación de desligar absolutamente sus palabras de la realidad de lo expuesto, de la realidad de lo que “vende”. Así, la exposición se independiza de la obra en el mismo movimiento por el que la publicidad se independiza del producto que vende. Ya no es “lo expuesto” lo fundamental, sino el discurso que acompaña a la exposición»⁸¹³

Esta idea nos invita a plantear la siguiente cuestión: ¿Qué es, pues, el discurso? Podría definirse como el elemento cambiante que dota de contexto a la exposición y que permite la comprensión de la idea que ha promovido la muestra. A priori, nada de vacío debe existir en una comprensión curatorial de una exposición, el problema y las contradicciones proceden de las circunstancias en

⁸¹² Ibidem, pg. 156

⁸¹³ Ibidem, pg. 160

las que las obras se vean sumergidas, y por tanto ahogadas, en un discurso pseudointelectual que no ha conseguido establecer las conexiones correctas entre las obras. A pesar del gran interés que contiene el texto de Galder Reguera, a veces tan real, que su crudeza nos conduce a la risa resignada, el hecho de realizar una selección no tiene porqué ser sinónimo de engaño, como sugiere el autor:

«El resultado es una propuesta “artística” que, en muchos casos, pretende ser considerada efectivamente como una obra de arte, una obra creada a partir de otras obras [...] si nos atenemos a los hechos [...] cabría preguntarse si el trabajo real del comisario no es tanto el de mediador como el de vendedor itinerante.»⁸¹⁴

La equiparación del comisario al de vendedor ambulante no deja de ser tan válida como provocadora, y la argumentación de Reguera, aunque sólida, no deja de ser creativa. En este texto encontramos muchos de los grandes debates del comisariado a nivel global, como, por ejemplo, lo confuso que puede llegar a ser la frontera entre el respeto a la esencia de las obras de arte y la imposición de la idea curatorial:

«Los comisarios, increíblemente, se resisten a admitir, dando siempre más peso en sus discursos a las ideas ajenas a las obras, lo que termina en muchas ocasiones por limitar el papel de las obras en las exposiciones al de simples ilustraciones que sustentan un discurso que poco o nada tiene que ver con ellas.»⁸¹⁵

Esta apreciación sobre el comisario artista es muy interesante, y nos traslada directamente a la obra del artista Dan Perjovschi en cuyo dibujo aparece la silueta del *curator* anulando la imagen del artista.

⁸¹⁴ Ibidem

⁸¹⁵ Ibidem, pg. 162

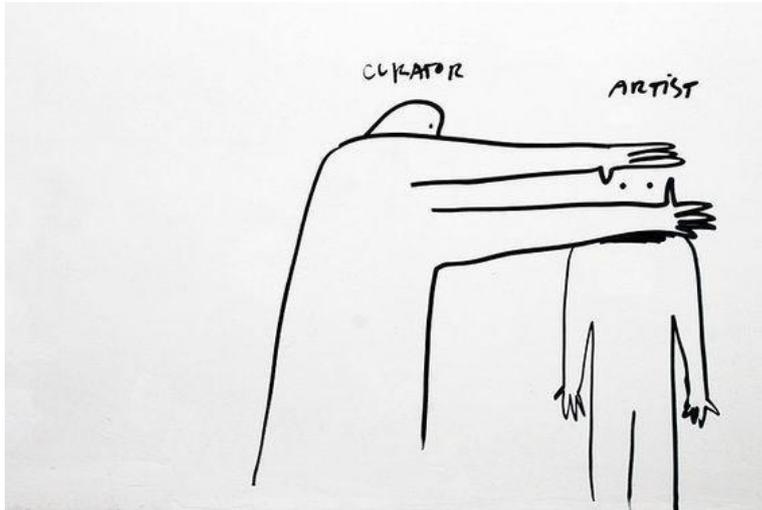


Fig. 26. Dan Perjovschi. *Curator artist*

6. Entrevistas.

En este apartado se encuentran los testimonios de las comisarias, comisarios y estudiosas del comisariado que han aportado sus experiencias en torno a esta profesión. Todos y cada uno de ellos son figuras indispensables de la historia del comisariado en España, aportando las diferentes perspectivas de sus modos de hacer. La oportunidad de poder conocer de primera mano los criterios y puntos de inflexión sobre los que basan su trabajo se considera la principal fuente de conocimiento del estudio, ya que a través de sus palabras conocemos el modo en que comenzaron a desarrollar su trabajo en el complejo panorama español tras la dictadura, y durante los años posteriores en los que el profesional del comisariado aún estaba por consolidarse en el ideario común.

Las formas de abordar el comisariado pueden entenderse desde diferentes ópticas, algo que queda reflejado a continuación a través de los testimonios recopilados donde se aborda desde el comisariado institucional hasta el comisariado independiente. La puesta en diálogo de los diferentes criterios se erige, por tanto, más que de una intencionalidad de clasificar, como una intencionalidad de aprender de la diversidad curatorial que se ha realizado -y se sigue realizando- en España.

6.1. Entrevista con José Jiménez

José Jiménez es natural de Madrid, Doctor en Filosofía y Profesor en la Universidad Autónoma de Madrid, donde también es Catedrático de Estética y Teoría de las Artes. Ha sido Director del Instituto Cervantes de París, y entre sus méritos destaca haber sido distinguido con el *Premio Europeo de Estética* en el año 2006, por la Sociedad Italiana de Estética, por su libro *Teoría del arte*. Ha sido Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Gobierno de España, Ministerio de Cultura, entre el 13 de julio de 2007 y el 24 de julio de 2009, y en el año 2011 fue nombrado por el Gobierno de Francia *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*.

Ha sido Profesor Investigador en la Freie Universität (Berlín), miembro del Comité Directivo de la Asociación Internacional de Estudios de Estética, Director del Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Presidente del XII Congreso Internacional de Estética, miembro de la Comisión Directiva de la Federación Latinoamericana de Estética, Doctor Honoris Causa por la Universidad de La Plata (Argentina), distinción como Profesor Invitado de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Visiting Scholar, Department of Spanish and Portuguese en New York University, miembro del Comité Local de 5 Cyberconf - Fifth International Conference on Cyberspace, miembro del Patronato del Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela), Académico Correspondiente en España de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina y Profesor Invitado Escuela de Postgrado, Facultad de Artes en la Universidad de Chile. Actualmente forma parte de los patronatos de dos de las más importantes fundaciones centradas en el arte contemporáneo en España, como son la Fundación Helga de Alvear (Cáceres, Extremadura) y la Fundación Aragonesa Colección Circa XX Pilar Citoler.

Ha sido director de la revista *CREACIÓN*, miembro del Consejo de Redacción de *Revista de Occidente*, y ha participado en el Comité Científico de la *Revista de Museología*. El autor del blog *CUERPO Y TIEMPO. Filosofía, escritura, artes*,

mundo en www.josejimenezcuerpoytiempo.blogspot.com.es/, activo desde el año 2010.

Madrid, 10 de Junio de 2014

María Arregui: Este estudio surge de la necesidad de conocer cómo, perfiles como el suyo, profesor de Estética, comienzan su andadura en el ámbito del comisariado de exposiciones, y qué vías le condujeron a formar parte de los primeros profesionales que ejercen esta labor ya dentro de la democracia española.

José Jiménez: Llego al comisariado de exposiciones de arte casi como un desarrollo coherente con lo que es mi trabajo en el ámbito de la estética. La estética es una disciplina teórica multidisciplinar, por lo que tiene un campo de inserción en las distintas artes. Pero en lo que se refiere al ámbito de las artes visuales, de las artes plásticas, yo lo he tratado de un modo muy especial. Y casi desde comienzos de los años noventa empecé a trabajar en la crítica de arte, que para mí es filosofía, teoría y estética aplicada a lo que es la crítica, el juicio y la valoración de propuestas artísticas concretas. Y entonces, como un paso más, absolutamente coherente y necesario, en determinado momento comencé a hacer exposiciones de arte como comisario. La primera vez fue en 1999 y desde entonces he hecho bastantes exposiciones, siempre como *freelance*, trabajando individualmente con otras instituciones, excepto cuando estuve dirigiendo durante casi tres años el Instituto Cervantes de París entre 2004 y 2007, donde aparte de dirigir el centro, me ocupaba también específicamente del comisariado de todas las exposiciones de arte contemporáneo que fuimos haciendo. Este es otro rasgo de mi trabajo en este terreno: yo, como comisario de arte, trabajo fundamentalmente con arte de nuestro tiempo, con arte contemporáneo.

MA: Precisamente, esta cuestión es otra de las especificidades que me interesaba remarcar, el compromiso que el comisario de arte contemporáneo adquiere desde el presente con el arte en el futuro. Esta circunstancia lo diferencia, en cierta medida, con el comisariado que trabaja con otros momentos históricos.

JJ: Claro, yo creo que el trabajo como comisario con el arte contemporáneo es básicamente un trabajo de doble mediación. Por un lado, mediación a través del

diálogo con los artistas, aunque hablando de arte contemporáneo puede haber ya artistas que no estén vivos, entre otras cosas porque he trabajado también con las vanguardias artísticas. Pero, en cualquier caso, para mí, un primer paso en la mediación del buen trabajo es establecer un diálogo con los artistas, porque no siempre los artistas llegan a poder objetivar todo lo que está planteándose en sus propuestas, en sus obras, en sus trabajos. Entonces, yo creo que ese trabajo de diálogo es fundamental, pero se trata de diálogo. Para mí es primordial no ir con ideas preconcebidas ni con imposiciones, lo primero es escuchar a los artistas, escuchar a las obras y, a partir de ahí, establecer un diálogo con ellas, con los artistas y con las obras que los artistas producen.

Y el otro polo de la mediación, también muy importante para mí, es el diálogo con los públicos. Me parece también que una buena práctica de comisariado exige siempre ser muy consciente de a qué públicos -porque ahora hay que hablar de los públicos en plural- y a qué contextos te estás dirigiendo cuando planteas una exposición de arte. Esto lleva consigo pensar muy a fondo lo que es un planteamiento de contextualización, de encuadramiento de la exposición a través de textos, que a mí me gusta siempre colocarlos en los muros de las exposiciones para que sitúen al espectador dándole claves, no para darle una mirada unidireccional, sino al contrario, para que tenga las referencias para que cada público y cada espectador pueda pensar por sí mismo. Eso es también un diálogo con los públicos, y para mí en eso se concreta el buen trabajo como parte central del comisariado de arte en lo que se refiere al arte contemporáneo.

MA: Cuando usted comienza a desarrollar su labor curatorial, ¿cómo se encontraba el panorama en España? Teniendo en cuenta que en este país no se ha seguido la evolución de la figura del comisariado del mismo modo que lo hizo en el contexto norteamericano y en otras partes de Europa.

JJ: Bueno, yo creo que hay una cierta carencia. Se avanzó muchísimo, pero es verdad que la institucionalización, la formación de instituciones, museos, salas de exposiciones, etc., de arte contemporáneo en España es muy tardía en relación a otros ámbitos. El primer museo de arte contemporáneo que se crea en España es el IVAM en Valencia, y vendría luego un poco más tarde el Reina Sofía. Es decir, en ese punto hemos llegado un poco tarde para lo que es el trabajo desde las

instituciones con el arte de nuestro tiempo.

Yo creo, sin embargo, que el período que va desde los años ochenta a la actualidad se ha avanzado muchísimo, y el grado de formación de los profesionales y el buen trabajo de las instituciones que se dedican al arte contemporáneo me parece un dato innegable. Ha habido una puesta al día y creo que en estos momentos prácticamente no hay diferencias en lo que es calidad institucional del trabajo con el arte contemporáneo. En todo caso, en lo que se refiere específicamente a la figura del comisario de arte, creo que sí hay un cierto déficit de formación que probablemente lo noto más acusado en los últimos tiempos, y pienso que tiene mucho que ver con algo que es evidente: la figura del comisario de arte es algo muy reciente, del último tercio del siglo XX, que es cuando se configura esa figura, ese papel. Entonces lo que ha faltado son espacios de sedimentación de qué significa ser comisario, cómo se puede trabajar bien para luego llevar a la formación de personas que puedan ir en esa dirección. Yo creo que esto sigue siendo todavía una necesidad a cubrir, creo que es necesaria una mejor formación de las personas que trabajan específicamente como comisarios, sobre todo en la línea de pedir ese doble diálogo del que hablaba y que me parece tan importante. Y más rigor, porque en ocasiones encuentras propuestas curatoriales que están un poco traídas por los pelos, que son un poco ocurrencias, que luego no tienen muy buena fundamentación. Y creo que esto es muy negativo y debería intentar evitarse.

MA: Se entiende pues la labor curatorial como una aportación al mundo del arte en sí, frente al trabajo en la realización de exposiciones en las que no se está contando realmente nada y que vemos con cierta frecuencia.

JJ: Claro, para mí esto es muy importante. Cuando se plantean exposiciones de carácter temático, se percibe en muchas ocasiones la falta de formación o el carácter accidental de algunas propuestas. En algunas ocasiones parecen realmente ocurrencias para reunir una serie de nombres, una serie de indicadores y ya. Yo creo que no, que lo que se debe hacer es tener muy en cuenta que si se quiere decir algo tiene que ser algo bien fundamentado, seleccionar bien el concepto, seleccionar bien la temática y que luego esté lo suficientemente bien planteado en el diálogo con los artistas y en el diálogo con los públicos para que

sea una cosa consistente. Que no sea «esto se me ocurrió ayer y aquí lo saco y aquí lo pongo».

MA: Una cuestión que me interesa conocer es si ha tenido algún referente a la hora de abordar sus primeras exposiciones, saber hacia dónde mira cuando inicia esta nueva profesión.

JJ: Bueno, yo tengo como referentes los grandes teóricos de la historia del pensamiento estético y mi propio trabajo de fundamentación teórica de la estética. No soy un historiador del arte, y entonces en los planteamientos de comisariado que yo he hecho no hay nunca una visión historicista, sino que trato de aportar una visión de teoría del arte aplicándolo al tiempo en el que vivimos. Desde ese punto de vista, han sido para mí fundamentales los planteamientos de clásicos como Diderot o Lessing, que ya planteaban que la crítica de arte era una filosofía aplicada. Como también lo ha sido siempre Kant con todo lo que supone la *Crítica del Juicio*, con el planteamiento de la universalidad del juicio de gusto, por lo tanto, la universalidad de la experiencia estética. Esto quiere decir que nadie es más que nadie y que cualquier persona que tenga los referentes adecuados puede comprender, disfrutar, conocer el arte de nuestro tiempo. En otro plano más cercano, ha sido siempre muy referencial el diálogo con determinadas prácticas y corrientes artísticas, como el trabajo de Picasso, o el de Marcel Duchamp, que hizo también algunas propuestas de comisariado muy referenciales para mí, luego lo que significa el surrealismo y a partir de ahí el diálogo continuo con todo el arte de nuestro tiempo.

MA: ¿Cómo definiría qué es realmente una exposición para usted?

JJ: Una exposición es un desafío, pero a la vez es una forma de establecer unas pautas de confrontación con el carácter universal de la experiencia estética, entonces es muy excitante partir de una idea. En el fondo soy un lejanísimo descendiente de Platón, pero en lugar de quedarte en una idea, cuando es una exposición tienes que llegar a pensar hasta cómo van a ser los clavos con los que se van a colgar los referentes que vas a mostrar al público. Entonces es ir del concepto más general a la propuesta más concreta, pero siempre buscando el carácter universal que siempre transmite el arte y siempre transmite la experiencia

estética.

MA: Finalmente, el comisario no sólo tiene que hacer frente a un trabajo intelectual sino también atender y conocer los aspectos administrativos y técnicos relativos a la materialización de la muestra.

JJ: No es lo mismo hacer una exposición en una institución que puede manejar determinados presupuestos -para préstamos, viajes de obras, seguros, equipos de montaje- que otra que no puede. No es lo mismo una exposición que se hace en América Latina, donde he hecho exposiciones no con demasiado presupuesto, o exposiciones que se puedan hacer en Francia o Estados Unidos con todo el presupuesto. Y luego una cuestión específicamente concreta: no es lo mismo hacer un dibujo en maqueta o un dibujo mental de qué vas a presentar, qué itinerario vas a organizar para la visualización de las obras en una exposición, que luego descender ya a las salas. Esto es un trabajo ya de ajuste fino, y ahí te das cuenta de que una cosa que habías pensado que iba muy bien, por ejemplo, no funciona. Si hay dos obras que no se hablan entre sí, tienes que reestructurar todo, cambiar de sitio, volver a poner. No es lo mismo plantear una mini instalación, que es un lenguaje dinámico, que plantear la presentación de una fotografía o de una pintura que tiene un carácter estático, y ese ajuste fino ya es una cuestión práctica. Ahí interviene, como en la gimnasia o en la natación, el desarrollo de una mejor práctica según vas trabajando.

MA: ¿Su modo de llevar a cabo un comisariado lo concibe de modo similar a una obra, con autoría?

JJ: No. Eso es algo que a mí, en el fondo, me produce bastante rechazo. No me gusta nada la figura del comisario estrella artista, del comisario artista. Para mí, ya lo he dicho, el comisario es un mediador. Naturalmente que hay un trabajo muy serio y muy importante, pero que equiparo más a escribir un libro o un artículo. Desde ese punto de vista sí es un trabajo del pensamiento aplicado. Pero el buen comisario es aquél cuyo trabajo prácticamente no se hace notar, aunque a la vez es indispensable para llegar bien a comprender lo que el espectador tiene ante los ojos. Yo en las exposiciones siempre cuido que los protagonistas sean los artistas y los públicos que acceden a las obras de los artistas. El comisario es un mediador

y su trabajo tiene un carácter de pensamiento aplicado, de pensamiento práctico.

MA: Las exposiciones que usted ha realizado, ¿han sido iniciativa propia por la necesidad de crearlas, o también han sido fruto de encargos institucionales? En este último caso, ¿el tema a tratar también es controlado por usted?

JJ: En casi todos los casos he sido yo mismo el que ha ido fijando y también, naturalmente, en otras ocasiones, en diálogo con las instituciones con las que he trabajado. Pero he acotado fundamentalmente un ámbito, que es el arte de nuestro tiempo, y ahí hay una serie de prácticas artísticas que me han interesado más. Por ejemplo, todo el arte de América Latina, el arte también de las vanguardias artísticas -por ejemplo me ha interesado mucho el surrealismo, que sigo ahora con un proyecto más en preparación- y también el diálogo con artistas actuales franceses, españoles, latinoamericanos, etc.

MA: Debido a la condición teórica asociada al comisario, ¿cree que éste tiene una responsabilidad en el arte actual de cara al futuro?

JJ: Yo no creo en las clasificaciones, pero creo que los comisarios de arte tenemos una responsabilidad a la hora de establecer cauces de diálogo entre los artistas y los públicos. Vivimos en una cultura extraordinariamente compleja por el tipo de configuración de las sociedades a partir de la expansión de la tecnología. Entonces los criterios de clasificación de las propuestas o prácticas artísticas de tipo historicista, como había en el pasado, ya no funcionan. Tampoco funciona lo que era la vieja clasificación del arte de occidente, simplemente por escuelas nacionales, etc. El arte hoy es una experiencia global, pero tampoco se puede estructurar la diferencia entre prácticas artísticas hablando de distintos movimientos que se van sucediendo unos a otros, como durante un tiempo hizo la historia del arte. Entonces, en función de eso, el papel de los comisarios es muy importante porque no es tanto que clasifiquen, en mi opinión, sino que establecen cauces de diálogo. La figura del comisario creo que se hace más necesaria en la medida que se hace más compleja la sociedad. Dentro de lo que es la organización estructural del arte, la crítica y el público son las dos figuras institucionales que forman parte del arte que aparecen más tardíamente, en el siglo XVIII, con el

desarrollo de la modernidad incipiente. Pero claro, en el siglo XVIII, el público era homogéneo, muy igual, fundamentalmente una clase media, una burguesía que buscaba adquirir posiciones más predominantes en la pirámide social a través del gusto, de la cultivación de las buenas maneras y por lo tanto, el acceso al arte, a todas las artes. Es también en el siglo XVIII cuando comienzan los conciertos de música abiertos al público, que antes no lo estaban. Ahí el público tenía un carácter homogéneo, pero según avanza el siglo XX, los públicos son extraordinariamente heterogéneos, diferentes, completamente distintos, y creo que, en función de eso, la necesidad de la figura del comisario se ha hecho más importante. Y yo creo que es ahí donde está la clave de la importancia de esta figura de cara al futuro, el establecimiento de cauces accesibles a públicos muy diferentes. No es como antes, no se puede encuadrar una obra de arte sólo con un punto de vista unidireccional. El buen comisario ahora tiene que establecer pautas de acceso plurales muy abiertas a las propuestas que se transmiten, y por eso creo que es muy importante -y lo será cada vez más- la figura del comisario de cara al futuro.

MA: En cuanto a la formación curatorial, debido a ese déficit que antes mencionaba, parece existir en algunas ocasiones, cierta confusión entre lo que es realizar un trabajo curatorial con el de la dinamización cultural, desvirtuándose en ocasiones el término.

JJ: Bueno, yo creo que es una figura que tiene en estos momentos una gran importancia. De hecho, hace algún tiempo trabajo con la idea de formar una escuela de formación de críticos de arte y comisarios, lo que pasa es que con los problemas hay en España, es imposible sacar adelante este proyecto, que no pierdo la esperanza de que pueda terminar saliendo. Lo que creo que se ha perdido, y es algo general que afecta a todo el sistema educativo español, es una mejor consistencia en la formación general desde las primeras etapas de la educación a lo que luego es la enseñanza universitaria, y yo creo que esto se nota también en el ámbito del comisariado actualmente. A la vez creo que esto sería un síntoma muy estimulante, pues la existencia de jóvenes con un planteamiento fresco nuevo, creo que es fundamental. Sin ese planteamiento y sin esa voluntad de hacer cosas diferentes acercándolo a la sensibilidad de nuestro tiempo, pues

nos moriríamos, esto se acabó, dejémoslo. A mí me parece fundamental, lo que pasa es que hay que dar a estas generaciones y a estos jóvenes cauces de participación de intervención, primero de formación, pero luego también de intervención que puedan participar, que puedan intervenir. Como llevo bastantes años trabajando en la universidad, sé que el gran drama que hay ahora es que muchísimos jóvenes extraordinariamente bien cualificados tienen que marcharse de España para realizar las tareas para las que están ya cualificados, esto implica un desajuste. Creo que se dan estas dos cosas: por un lado, una generación de jóvenes en muchos casos muy muy bien formada con una cualificación como no la ha habido en España, pero también un déficit en el sistema educativo y en el sistema institucional de arte en España que a veces impide un buen ajuste entre los jóvenes con sus aportaciones y lo que tenemos como herencia.

MA: Finalmente, a causa de la crisis económica, los recortes en materia de cultura son los primeros en llevarse a cabo, y esto afecta al comisariado de manera directa.

JJ: Es un problema, sí.

MA: Plantear la formación en materia de comisariado es un asunto muy complejo, ya que tendría que aunar áreas como la historia del arte, filosofía, teoría de las artes, además de formar criterios en el alumnado.

JJ: Por eso creo que hay que pensar en planes de estudio concretos. Existen muy pocas, aunque algunas, escuelas de formación de *curators*, como se dice en el mundo anglosajón, *Art Colleges* cerca de Nueva York, en Columbia hay también algún tipo de enseñanza, en Inglaterra alguna otra, pero no son para mí completamente satisfactorias de todos modos. También es interesante la diferencia entre *comisario*, que es una palabra que viene del francés, y *curator*, que es el curador, el que *se ocupa de*, que viene del mundo anglosajón. Yo creo que efectivamente habría que hacer un criterio de formación específico que tendría que ver con una buena formación teórica en esos ámbitos de historia del arte, la filosofía, la teoría estética, lo que es la crítica de arte como mediación, y luego también el trabajo práctico, desde conocimientos en gestión de instituciones culturales, preparación de presupuestos, comunicación y relación con los

públicos, y luego organización espacial, arquitectónica y visual de las exposiciones. Es un programa muy específico... En España hay algunos intentos, se están empezando a hacer algunas conferencias, algunos sectores de máster en esa dirección, pero creo que habría que darle todavía más consistencia y más ambición.

MA: Es llamativo cómo en España, las figuras del crítico de arte y del comisario van muy unidas.

JJ: Esta cuestión se ha discutido mucho, porque hay personas que piensan que no se deben mezclar, una opinión muy respetable. Que una cosa es ser crítico de arte, entonces es solamente el juicio sin más, y que otra cosa es ser *curator*, que ya te implicas en propuestas prácticas. En mi opinión están extraordinariamente ligadas. El buen juicio crítico, en el fondo, también es un pensamiento puesto en práctica, y yo lo concibo como diálogo con los artistas y las obras y con los públicos. Lo que ocurre es que el trabajo del crítico se ejerce fundamentalmente a través de la palabra, a través el lenguaje, mientras que el trabajo del comisario, que naturalmente tiene que ver con el lenguaje, por toda la parte textual que lleva la presentación de una exposición y por lo que pueda haber de textualidad en el catálogo, etc., pero tiene una serie de componentes más estrictamente prácticos que lo que hace el crítico de arte. El trabajo del crítico de arte es fundamentalmente un trabajo de expresión verbal del pensamiento, mientras que el trabajo del comisario tiene una parte verbal pero también una parte extraordinariamente práctica.

MA: De entre todas las exposiciones que ha comisariado, ¿existe alguna que destaque o de la que se sienta especialmente satisfecho?

JJ: Para mí ha habido tres cosas que han sido muy referenciales aparte de los trabajos con artistas concretos. En primer lugar, una exposición general que hice sobre arte en América Latina, estableciendo también como planteamiento que no se podía hablar de unidad en el arte de América Latina, porque no se puede hablar de arte latinoamericano ya que es muy diferente cómo se trabaja en México a cómo se trabaja en el cono sur, pero justamente entre 2001 y 2004 -porque tuvo nueve presentaciones- hice una exposición que se llamó *El final del eclipse: el*

arte de América Latina en la transición al siglo XXI. Esta exposición se presentó en cinco sedes en España y en cuatro en América Latina, y para mí fue un gran reto, y creo que los resultados fueron realmente muy interesantes. Luego para mí fue muy importante el trabajo de presentación de exposiciones en el Instituto Cervantes de París. En París hay muchísimos institutos de cultura de distintas naciones, y en general, suelen tener un tono un poco oficialista, no tienen mucha visibilidad, y entre los años 2004 y 2007, desarrolle ahí un programa de exposiciones, siempre de arte contemporáneo con artistas de América Latina, franceses y españoles, que creo que funcionó muy bien y que permitió dar gran visibilidad a las propuestas artísticas españolas junto a las francesas y latinoamericanas. Últimamente estoy también bastante estimulado por una exposición que ha acabado recientemente, *El surrealismo y el sueño*, que era una temática virgen, nunca se había hecho una exposición sobre esta temática, que me llevo tres años de trabajo y creo que es una exposición que ha abierto cosas sobre las que no se habían pensado ni planteado suficientemente la importancia que tenían. Son tres hitos muy importantes para mí, pero claro, luego son los artistas y los públicos quienes tienen el juicio definitivo.

6.2. Entrevista con Olga Fernández López

Olga Fernández López es Profesora de Historia del Arte Contemporáneo y Estudios Curatoriales en la Universidad Autónoma de Madrid, Profesora invitada en el Máster de Estudios curatoriales de la Universidad de Pamplona y en el MA Curating del Royal College of Art en Londres. Es autora del libro *Exposiciones y comisariado. Relatos cruzados* editado por Cátedra en el año 2020, así como de diversos artículos relativos a la historia de las exposiciones. Ha sido comisaria de la exposición *Mil bestias que rugen. Dispositivos de exposición para una modernidad crítica* que pudo verse en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) en el año 2017. Entre 2001 y 2006 fue Conservadora Jefa de Investigación y Educación del Museo Patio Herreriano de Valladolid, siendo también previamente conservadora del área de documentación e investigación de la Colección Arte Contemporáneo, desde 1996 hasta 2001. Participa en *Modernidades descentralizadas* y *Partisan Resistance(s)*, y es miembro del proyecto de investigación *European Forum for Advanced Practices (EFAP)*.

MA: A día de hoy, en España, las publicaciones y reflexiones sobre la práctica curatorial son bastante escasas, pero la aportación teórica que usted realiza es de las más destacadas. Me interesa conocer su experiencia y su opinión al respecto.

OFL: Veo bastante claro que en los noventa hay un cambio generacional en España, donde una serie de comisarios introducen los discursos contemporáneos autorales y piensan la exposición como algo más allá que una mera recopilación de obras. Aquí incluiría a comisarios como José Luis Brea o María Corral u otros que introducen discursos más políticos. Ahí Juan Antonio Álvarez Reyes tiene un papel importante. En relación a los discursos contemporáneos, comisarios como Mar Villaespesa, Juan Vicente Aliaga o José Miguel Cortés introducen discursos más feministas y *queer* y, en el ámbito poscolonial, Villaespesa y comisarios ligados a distintas diásporas, como Octavio Zaya o Iván de la Nuez, son los pioneros en esa década. Paralelamente, los catálogos empiezan a traducir textos y abren la manera de mirar una exposición. Esto sirve para romper con discursos anteriores, pero también para construir un pensamiento sobre qué es lo contemporáneo y de qué manera los artistas contemporáneos –que también tienen una dimensión investigadora, más ligada a la idea de proyecto que a la de objeto–, pueden hacer un discurso o un pensamiento específico a partir de las exposiciones. Es un tema bastante amplio y nadie se ha dedicado a ponerlo por escrito. No es un problema sólo de España, que hay poco publicado, sino que también fuera lo que se hace es más bien intentar justificar la figura del comisario que analizar qué ha supuesto su aparición.

MA: ¿Qué ocurre con la palabra *comisario*, término donde, en ocasiones, parecen englobarse también profesionales que sólo ejercen una función práctica, haciendo que su definición resulte tan difusa?

OFL: Mi idea, lo tengo escrito en algún sitio, es que el comisario le va “robando” funciones a otros agentes que ya existían. Construye sobre un terreno de nadie, un *terrain vague*, donde se empieza a construir un edificio a partir de funciones del

sistema de las artes que antes hacían otros. Por ejemplo, creo que le quita mucho terreno al crítico y por eso, a veces, se confunden el crítico y el comisario, porque ambos son capaces de interpretar o resignificar las obras contemporáneas en un discurso mayor. Creo que esto genera bastantes problemas y que, en particular en España, los genera porque hay muchos comisarios que vienen de la crítica en los medios. Cosa que, por ejemplo, en el mundo anglosajón no se da de forma tan solapada. Yo diría que, en el caso que conozco más, el del Reino Unido, los críticos hacen crítica y los comisarios hacen exposiciones. No se mezclan tanto, de manera que siempre hay una especie de dialéctica y de debate que permite que exista una función crítica real con respecto a las exposiciones. En España, el que un crítico de un medio haga una exposición limita que los críticos del mismo medio le vayan a hacer una mala crítica. No digo que sea bueno ni malo, lo que pienso es que eso ha ido en detrimento de la crítica, de la función de la crítica. Los comisarios han tomado un papel de interpretación y discursivo que antes tenía la crítica y eso vacía en parte de contenido a los propios críticos. Y, de hecho, lo poco que hay escrito en España sobre comisariado se hace siempre en debate con los críticos. En uno de los cursos que he dado, hacía comparar a los alumnos textos de Martí Perán, Jorge Luis Marzo y Peio Aguirre, donde precisamente ellos trataban de deslindar el comisariado de la crítica. Porque en España hay mucha indefinición.

El límite está más claro con aquellos que son un poco como “rastreadores de artistas nuevos”, como son los galeristas. Antes, los que presentaban al mercado a los nuevos artistas eran, en la época del arte moderno, galeristas como Leo Castelli, Iris Clert, Konrad Fischer, de la época de las neovanguardias. Ahora son los comisarios los que hacen ese papel de intermediación con el mercado. Les es más fácil, porque el comisario se documenta y los introduce en sus exposiciones y los galeristas se dedican a funcionar en el mercado. Yo lo veo claro en el Reino Unido. En los *degree shows* de los grados y másters, los comisarios van a ver qué es lo que se está produciendo en las facultades de Bellas Artes y de ahí toman algunos nombres. Sobre todo, los comisarios jóvenes que quieren trabajar sobre lo que está pasando en ese momento. Más raramente van los galeristas. En el caso español, a las convocatorias de las becas como *Generaciones* o en las becas que

antes daban las Cajas (como *Cajasur*), los que estaban más atentos eran los comisarios. También de los archivos que hay, como el de Matadero, el del MUSAC o el de Gijón, archivos que quienes los hacen son los comisarios... Luego hay una parte que tomaron de los conservadores de los museos, que también antes eran los principales responsables de la realización de exposiciones. En el libro *Thinking about exhibitions*, en el artículo de Nathalie Heinich y Michael Pollack explica cómo la figura del *conservateur* en francés pasa al *commissaire*. Lo que pasa es que, en el mundo anglosajón, la palabra es la misma, *curator*, porque los propios *curators* investigan y hacen exposiciones. En España, cuando los conservadores hacen exposiciones es algo relativamente nuevo, porque lo que han hecho siempre es investigar sobre las propias colecciones dentro de la propia historia del arte, no contextualizarlas en un discurso a través de una exposición. Creo que esto es bastante reciente.

Otra diferencia es el papel de figuras intermedias, como la del *assistant curator*, que en España no existe. En el contexto anglosajón existen los *assistant curator* y los *exhibition organiser*. Uno es producción: no piensa, sólo ejecuta, contrata el transporte, se relaciona con los coleccionistas una vez que ya está definida la lista de las obras. Mientras, el *assistant curator* participa en las tomas de decisión con respecto a lo que va a ser la exposición. Aquí existen los coordinadores, que hacen una función ejecutiva de producción muy específica. Y es verdad que pueden dar ideas, pero lo que marca la diferencia es el sesgo autoral que tienen los comisarios. Un coordinador/a de exposiciones, en España, nunca va a firmar una exposición, cosa que en los países anglosajones sí ocurre, porque el *assistant curator* tiene funciones híbridas –perdona que me remita todo el rato en este modelo para que destaquen un poco más las diferencias–. En España está, por un lado, el comisario, que puede ser *freelance* o institucional, y, por otro, el coordinador de exposiciones, que frecuentemente es la coordinadora de exposiciones, un trabajo altamente feminizado y altamente penalizado en ese sentido. Si tú ves el catálogo de una exposición grande en instituciones con estas otras categorías, está siempre el *curator* y el *assistant curator* que ayuda en la documentación, pero también participa con ideas, como una especie de ayudante. Es como la versión junior de un comisario. En España, ese trabajo, que a veces

hacen los coordinadores, no tiene visibilidad en los créditos. También es cierto que los comisarios en España son muy precarios, no hay espacio para crear ese asistente. En la época de bonanza, cuando los comisarios han cobrado muchísimo dinero, se podría haber dedicado parte del presupuesto a repartir más y legitimar otra figura que ayudara a la formación de nuevos comisarios. Pero, ahora mismo, es el comisario el que asume muchas funciones de producción. En la práctica es verdad que es difuso, como dices tú, pero de cara a los discursos que se elaboran, creo que la función autoral todavía prima. No digo que sea la única y, de hecho, ahora está cambiando. También te digo que todo esto es generalizando. Luego cada caso es distinto.

MA: ¿En España considera que estamos todavía en ese proceso de definición?

OFL: No. Las nuevas generaciones de comisarios lo tienen muchísimo más claro. Creo que hay una pequeña disfunción que es más bien institucional, en el sentido de que los grandes museos estatales o autonómicos dejan poca cancha a este tipo de figuras y, entonces, hay que buscar una fisura para reconocer esa labor. Los centros de arte hechos a partir de los noventa dejan un poco más de espacio. Por ejemplo, estoy pensando en el MUSAC, donde estaba el director, que además era *chief curator*, y luego podía tener un *curator adjunct* o *curator at large* que es alguien que viene y se encarga de una parte de la programación, pero no está fijo en plantilla. Constituye una especie de consultor-comisario, que no tiene que estar allí, sino que va y viene y puede vivir en otro sitio. El problema viene más de las instituciones, que tienen estructuras obsoletas, que de los comisarios. Hay muchas instituciones que, por problemas de tipos de contrato, no tienen y no pueden tener comisarios en plantilla, asistentes de comisarios o un comisario que se contrate por un año para hacer una programación.

MA: En cuanto a la aplicación de criterios a la hora de abordar un comisariado, imagino que no será lo mismo hacerlo desde la condición de comisario independiente que de comisario desde una institución. Es decir, ¿puede que la institución limite esa libertad para ceñir a un criterio las exposiciones?

OFL: Lo mejor es preguntárselo a los comisarios que han vivido esa experiencia. Yo no me considero comisaria, aunque he comisariado algunas exposiciones. Pero me considero más escritora, porque es mi manera natural de expresión. Ser comisario es un modo de hacer que uno/a tiene en la cabeza. Está todo el rato pensando cuál puede ser la siguiente exposición, buscando artistas, actualizando su base de datos, investigando sobre ellos. Su manera de pensar es desde las exposiciones. Incluso siendo un comisario institucional tienes mentalidad de comisario. El que es comisario lleva eso hasta sus últimas consecuencias. Pienso que deben existir muchos tipos de comisarios. Mientras más plural sea el campo, mejor. Incluso contando con los que somos un poco *amateurs*.

MA: ¿Qué opina sobre las exposiciones sin texto?

OFL: Yo es que no creo en las exposiciones sin texto.

MA: En importantes instituciones he podido ver exposiciones que aparecen firmadas por un comisario, pero en las que no existe texto, ni un discurso que ponga en contexto al visitante.

OFL: Yo pienso que eso es algo obsoleto, que esa tendencia tiende a desaparecer, al menos una hoja de sala, unas mínimas claves tienen que estar presentes. No se puede ser tan ingenuo de pensar que las obras hablan solas. Porque las obras son significantes que participan de diversas redes de creación de significados. Y precisamente lo que tiene gracia de las exposiciones es que hacen hablar a una obra en relación con otras, haciendo asociaciones que a otro comisario no se le ocurren. Eso va abriendo cada una de las lecturas posibles de la obra. A veces, con resultados fracasados, a veces iluminadores. Pero eso no es un ejercicio neutral y no debe de pasar como neutral. Eso se puede hacer, y yo no soy quién para decir que no se haga, pero creo que es un demérito para la exposición y para el comisario que la hace. No significa que luego no vaya a gustarte la exposición, o al menos las obras que hay en ella, pero quitarle al visitante la herramienta de mediación del comisario es engañarlo. El mundo del arte contemporáneo es sofisticado. No se puede volver a una época moderna. Las exposiciones son discursivas. Incluso las exposiciones que hacen los artistas, que suelen ser bastante interesantes, siempre hacen un esfuerzo de asociación. Es una figura

distinta, el comisario como artista, que aquí tampoco se practica mucho.

MA: Entonces, ¿cómo definiría una exposición?

OFL: Una exposición no es más que poner en relación unas obras con otras y dar algunas claves para iluminar esa relación. Aunque no quieras cerrar el discurso, aunque sea un meta-ejercicio o, aunque la relación sea mediante poesía, o mediante canciones, o mediante lo que tú quieras. Pero tienes que dar alguna pista, porque, si no, será una exposición más dentro de la industria cultural. La aportación al conocimiento podrá ser mejor o regular, pero debe tener algún discurso que se haga explícito. Cada centro elige su política a ese respecto. Eso se podría analizar, más que desde cada exposición específica, como política expositiva del propio centro: ¿qué tipo de política expositiva y de pensamiento curatorial se está proyectando desde este centro? ¿Esto a dónde nos lleva?

MA: Además estamos en una era en que parece que todo es comisariable, ¿se trata de una moda?

OFL: Creo que las políticas institucionales cambian mucho. Por ejemplo, la política del Museo Reina Sofía y el CAAC con respecto al comisariado, que son casos que conozco, son bastantes distintas. En el caso del CA2M, Ferran Barenblit comisaría algunas exposiciones, pero, en última instancia, es un director que hace de comisario de comisarios. En el Museo Reina Sofía pasa un poco lo mismo. Quieren trabajar una determinada línea o idea del arte contemporáneo y buscan los comisarios que les pueden ayudar a construir un discurso. De alguna manera, el discurso de las pequeñas exposiciones se inscribe en uno mayor, que es el de la propia institución. Si sigues una determinada idea sobre lo que quieres poner encima de la mesa para abrir a la discusión pública, pues está bien. Pero luego hay que analizarlo y ver qué sentido tiene en nuestro contexto.

Pero, contestando a tu pregunta, es verdad que se ha expandido mucho y que lo mismo se comisaría un ciclo de cine que un evento de poesía. Al fin y al cabo, lo que hace el comisario es vender sus ideas. La figura de Szeemann es la que marca la tendencia para el comisario independiente: yo vivo de lo que mi cabeza es capaz de producir. Eso es lo que yo “alquilo”, mi tiempo para una determinada

institución, materializar ese conjunto de ideas que estoy manejando y de conocimientos que estoy poniendo en relación.

MA: En la conversación me doy cuenta de que se abren muchos frentes, es un tema difícil, y el caso español parece que aún más.

OFL: Estudiar el caso español sería muy interesante, porque nadie lo hace por algún motivo. No sé si es que nadie se quiere meter con los compañeros. Pero hace falta una contextualización como haces tú, con un ejercicio de entrevistas bastante amplio. Como el arte contemporáneo está constantemente abierto, el comisario tiene que tener esas mismas características de estar abriendo su práctica. Es muy difícil de atar. Lo veo como una necesidad de estar a la altura del arte que estás comisariando.

6.3. Entrevista con Mariano Navarro

Mariano Navarro es natural de Madrid, es crítico de arte y desde la década de los setenta desarrolla su labor como comisario independiente. Durante estos años destaca su trabajo llevado a cabo en los programas de televisión *Trazos* e *Imágenes*, que fueron dirigidos por la periodista y presentadora Paloma Chamorro, así como en la sección de arte del diario *El País*.

Ha sido Presidente del Consejo de Críticos y Comisarios de Artes Visuales, En los años ochenta y principios de los noventa, se dedicó al mundo editorial, con la realización del programa de televisión *Tiempo de papel*, y la jefatura de redacción de las revistas literarias *La Gaceta del Libro* y *El Urogallo*. Posteriormente ha ejercido la crítica en distintos suplementos periódicos, especialmente en *El Cultural* y en publicaciones como *Artecontexto*. Ha sido comisario asesor de la Feria Estampa Ha comisariado más de setenta exposiciones nacionales e internacionales tanto de artistas individuales, como colectivas y de tesis, en instituciones públicas y privadas, en las que ha prestado especial atención al desarrollo y evolución de su propia generación.

Entre las más de cuarenta exposiciones que ha comisariado, destacan *Espacios Públicos-Sueños privados*, *Imágenes de la abstracción. Pintura y escultura españolas 1969-1989*; *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la generación de los setenta*, *Los setenta. Una década multicolor*; *Identidades críticas. Artistas españoles de los años noventa*, *Specific Places. Habitable ideas, Homenaje y memoria. Centenario Salvador Allende. Obras del Museo de la Solidaridad, Abstracción Racional, Sin Realidad no hay Utopía (La Constitución Política del Presente, Lo que ha de venir ya ha llegado y Exposiciones críticas. Discursos críticos en el arte español 1975-1995*, en colaboración con Armando Montesinos y Santiago Olmo, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela.

Madrid, 10 de Junio de 2014

María Arregui: Me gustaría preguntarle por cómo fueron los inicios de su carrera en al ámbito del comisariado en España, una profesión que, podemos decir, no contaba con precedentes.

Mariano Navarro: Yo empecé a interesarme por el arte en los años sesenta. Recuerdo haber visto algunas de las exposiciones de Juana Mordó, Manolo Millares, etc. En nuestro tiempo, no existía la idea ni del comisario, del *curator*, casi no sabíamos a lo que nos íbamos a dedicar. Primero, porque no había estudios de contemporáneo en España, por lo tanto, la mayor parte de mi generación –salvo aquellos que estudiaron Historia del Arte, que tampoco estudiaron contemporáneo– somos todos autodidactas. De hecho, yo lo que estudié fue medicina y no la terminé, la dejé en sexto pero no ejercí la medicina como tal, aunque sí la ejercí de estudiante como investigador. Entonces, la formación nuestra es autodidacta, y en muchos de los casos –o al menos en el mío– procede de mi relación directa con los artistas, y con los artistas de mi generación. Por eso quizá en ese sentido, en lo único que soy militante en la crítica de arte, es con la generación del setenta, la generación de la democracia, que me parecía entonces y me sigue pareciendo la más potente que ha dado este país creativamente, la más coherente y la que, hasta el momento, ha demostrado que lleva cuarenta y tantos años en activo y produciendo. Hice mi primera exposición en el año 1977. Como comprenderás, en ese año no nos poníamos la palabra *comisario* ni de broma, porque eran los comisarios de policía que nos habían estado deteniendo –y nos seguían deteniendo entonces– o censurando. Seguíamos como coordinadores de la exposición. También es cierto que lo habíamos hecho en relación muy directa con los artistas y que procedía también de un ambiente. Pero bueno, en el año setenta y siete, hacer una exposición colectiva en la que figuraban Juan Navarro Baldeweg, Eva Lootz, Carlos Alcolea, Santiago Serrano, Miquel Navarro, Nacho Criado, Valcárcel Medina, y seguramente me dejo algún nombre, era ser bastante contemporáneos. Curiosamente, yo no volví a hacer ninguna exposición hasta los años noventa, por dos razones: la primera, porque en España no se hacían tantas exposiciones.

Segundo, porque estuve trabajando mucho tiempo en el mundo editorial. Dirigí varias revistas culturales, y yo procedía de la televisión. En el año setenta y siete, aparte de entrar como crítico de arte en *El País*, entro como asesor del programa de televisión *Trazos* con Paloma Chamorro, con la que hago después *Imágenes* hasta el año ochenta y cuatro, y eso es lo que nos facilitó un contacto directo con lo que pasaba en el arte en España, a la vez que nos permitió viajar a Inglaterra, Francia, Estados Unidos, etc., y darnos un conocimiento que en España hubiera sido mucho más dificultoso. Regreso en los años noventa al comisariado, y la primera exposición que comisarió es, junto a Alicia Murría, para las Salas de la Comunidad de Madrid, entonces en la Plaza de España, la exposición *Espacios Públicos, Sueños Privados*, si no era la primera fue de las primeras de las que se hizo en España dedicadas a la intervención de los artistas en el espacio público, y sobre todo, eran proyectos de los artistas, es decir, la mayoría habían sido llevados a término, pero algunos eran proyectos fallidos, bien por intromisión política, bien porque la institución se había asustado por diversas razones. Toda ella con artistas españoles. Después, la exposición realmente importante que hago, es el año 1999, *Imágenes de la abstracción*, que fue una exposición que se hizo en el antiguo MEAC y en la Sala de las Alajas que pertenecía a CajaMadrid. Esa exposición la trabajé durante tres años. Reunió por primera vez, o hizo por primera vez, un resumen de la abstracción española desde los finales de los años sesenta hasta los años ochenta, esa generación de los setenta y primeros ochenta de los que yo hablo. Queda un poco feo decirlo seguramente, pero tuvo tal éxito y pareció cambiar la situación de algunos artistas –incluso de plantear cosas que no se habían planteado hasta entonces–, que desde entonces empecé a recibir durante unos años continuamente ofertas para hacer exposiciones. En ese plazo, desde el noventa y ocho hasta hoy, habré hecho unas cuarenta y tantas o cincuenta exposiciones. Algunas especialmente significativas, por ejemplo, en el año 2006 comisarié en Santiago de Chile la exposición homenaje al presidente Salvador Allende. Luego, la exposición *Sin realidad no hay utopía y Lo que ha de venir ya ha llegado* ha sido un proyecto muy largo, cuajado de una manera muy peculiar, que nos ha llevado seis años y medio de trabajo y que nos sentimos, o personalmente yo me siento muy muy orgulloso.

MA: En relación a esto que ha comentado, como comisario sigue una línea muy marcada, política, como este último proyecto *Lo que ha de venir ya ha llegado*.

MN: Me interesa fundamentalmente mi generación, los años setenta y ochenta hasta hoy. Es decir, yo no me dedico a la arqueología cultural, yo me dedico a lo contemporáneo. Me interesa mucho todo aquello que tiene que ver con el arte en el espacio público entendido en su sentido más amplio, es decir, también la proyección que el arte tiene en la vida de la gente. Y luego digamos que, políticamente, estoy más inclinado a la idea de lo común que a la idea liberal de lo personalista y de la riqueza personal. Por lo tanto, sí he procurado hacer exposiciones que ahondan en esa idea de lo común que nos constituye como Estado, en el sentido de que tiene que encontrar soluciones para la colectividad y no pistas de despegue para la individualidad. De todas maneras, he hecho exposiciones temáticas, exposiciones de tesis, exposiciones históricas, y muchas individuales, y en éstas sí me han interesado mucho artistas determinados, es decir, no he hecho una exposición individual de cualquier artista sino de una serie de ellos.

MA: ¿Cree que el comisario de arte contemporáneo tiene una responsabilidad de cara al arte en el futuro? Es decir, no tiene nada que ver su trabajo con el del comisario que realiza esa arqueología cultural, ya que además, esas formas de trabajar tienen unas consecuencias.

MN: Yo entiendo el comisariado como una de las formas más elevadas de la crítica de arte. Porque el comisariado, de algún modo, implica una serie de elementos que son propios de la construcción teórica, es decir, tanto sea el estudio de un artista individual como una exposición de tesis. Tú, de alguna manera, pones sobre el tapete cuestiones que afectan al presente, a la lectura presente de la obra del artista. Por lo tanto, estás ejerciendo la crítica, tanto en qué quieres decir como en cómo quieres decirlo. En ese sentido, es curioso; yo sólo doy clases un trimestre al año en el Instituto Europeo de Diseño, sobre discursos expositivos contemporáneos, es decir, sobre cómo se realiza un discurso expositivo, que se construye tanto desde los aspectos teóricos como desde el aspecto específico

concreto de las obras con que lo cuentas. Y de alguna manera, por mucho que tú creas saber de lo que estás hablando, la exposición te proporciona inevitablemente nuevos criterios para lo que estabas pensando. De algún modo, es un juego de pensamiento crítico doble. Traes tus conocimientos teóricos para elaborar un discurso, lo elaboras, y ese discurso es transformado por lo que acabas de elaborar y te da otro discurso nuevo. De distinto conocimiento, porque por mucho que mentalmente sitúes unas piezas con otras, unas obras de arte con otras, sólo cuando realmente las tienes delante y estás viéndolas, es cuando provocan ese nuevo pensamiento que pueden provocar y que inevitablemente provocan. En ese sentido es en el que creo que la crítica y el comisariado están íntimamente unidos, que el comisariado es una forma de la crítica, no otra cosa.

MA: Esta cuestión es de gran interés y a veces resulta un tanto conflictiva, el hecho de que el crítico y el comisario ejerzan simultáneamente esta profesión.

MN: ¿Quiénes son los que están constantemente viendo exposiciones? Pues los críticos de arte. Otra cosa es que no seas capaz de fijarte en cómo está montada la exposición, eso es como si vas al cine y sólo te quedas con la música. Esto también procede de un convencimiento un poco a la contra de lo que opinan en este momento algunos comisarios de exposiciones: lo fundamental de una obra de arte es la obra de arte, no la documentación que la acompaña. No estoy hablando de que la obra de arte sea autónoma, estoy hablando de que la obra de arte tiene sus mecanismos y dispositivos de funcionamiento. Y que curiosamente hay algo que todavía no han sabido resolverme los abonados a la documentación: ¿por qué nos siguen fascinando las cuevas de Altamira? Porque casi toda la documentación ya la tenemos, pero la experiencia de la Cueva es individual y única. No importa lo que sepas previamente, yo te puedo contar historias sobre la *Joven de la perla* de Vermeer, pero sólo cuando estés delante, estarás delante de la *Joven de la perla*. No digo que la contextualización, la documentación, etc., no sean importantes, pero no pueden sobreponerse a la obra para con su discurso meramente coyuntural, imponer lo que el arte nos ha demostrado que es una lectura que cambia permanentemente con los tiempos, y que el archivo a poner de una obra de arte, es interminable mientras la obra de arte exista, pero eso es un

convencimiento personal.

MA: En cuanto al discurso, se espera del comisario que realice una aportación a ese conocimiento, a esa experiencia. Sin embargo, ¿podemos detectar cuándo, en ocasiones, se sobredimensionan obras que realmente no tienen tal valor?

MN: Uno de los problemas más graves de la vida intelectual española es la superchería cultural. Estamos rodeados, una buena parte de nuestra vida al menos, de gente que hace constructos que no tiene ningún sentido salvo la propaganda que ponen en torno de lo que están realizando, y eso es muy peligroso. El comisario, el artista, el galerista, el coleccionista, son agentes culturales activos y son investigadores, vuelvo a lo mismo, no somos archiveros ni centros de investigación; investigamos para establecer nuevas posiciones teóricas o matizar las posiciones que se mantuvieron o construir un discurso de nueva planta sobre algo de lo que acontece en el mundo del arte. Pero no somos motores de lo que ocurre en el mundo del arte, somos uno de los engranajes, el único motor del mundo del arte es el artista, por muchas milongas que cuentes, y dentro de los artistas, algunos artistas. Los demás son como esos jugadores de fútbol que están en el banquillo: están en el equipo pero no juegan, no son importantes para el resultado final. Están, contribuyen, merecen todo el respeto del mundo, del mismo modo que uno, como comisario, puede estar jugando o puede estar en el banquillo. Sin embargo, al igual que en la estructura social y la estructura política, hay quien considera que las cosas ya están como son, y que hay que contarlas como son, sin que se mueva un ápice lo que es. Y no quiero jugar a la idea de comisarios artistas, que la odio además. Los comisarios somos teóricos, no tenemos que usurpar el puesto del otro; o sea, que vamos a ser comisarios, artistas, galeristas, coleccionistas, conservadores del patrimonio... todo. No. Somos lo que somos. Si te enfrentas a una exposición, tienes que intentar buscar un argumentario real que te sea creíble, no acomodarte a una posición que ya está consagrada. Tienes que investigarlo de alguna manera, por leve que sea la propuesta. Ahora, por ejemplo, la exposición de *Mitos del Pop* que ha hecho Paloma Alarcón, casi no hay una aportación teórica, es casi academia para contar lo que es el *pop*. Sin embargo, sí hay un cierto intento dentro de las

limitaciones del museo, de vincular el pop con la alta cultura. Siempre se había vinculado con la baja cultura, y podrás discutirlo, podrás estar de acuerdo o no estar de acuerdo, que lo ha hecho bien o ha hecho mal, me convence el discurso o no me convence, pero por lo menos hay un intento de algo más allá. La exposición de Cezanne de Guillermo Solana, ¿tenía aspectos discutibles? Sin lugar a dudas, pero hay un intento, incluso académico, de construir algo con ello. Pero es el mismo que cuando haces una crítica de arte. Qué hay más absurdo que la típica crítica de arte que dice: «autor fundamental de nuestro tiempo, que ha realizado obras y convertirse en...» y al final dices: sé lo mismo que sabía de él, nada, no ha dicho nada salvo que es muy importante. ¡Pues muy bien! Pero tendrás que buscar de qué y por qué. El comisario tiene que tener la doble historia de ser capaz de construir un discurso teórico, verbalizarlo y escribirlo, y ser capaz de construirlo empíricamente y de que las obras parezcan de acuerdo con el argumentario que ha sido dado. No digo que lo ilustre, cuidado, ese es el problema de algunas exposiciones. Eso es lo peor de una exposición, que ilustre el discurso. El discurso lo construyen las obras y tú construyes tu discurso verbal a través de eso. Por eso, luego se transforma, porque tú lo has construido antes. Uno sospecharía siempre de una exposición donde un comisario salga sabiendo lo mismo que antes de hacerla.

MA: Entonces, ¿piensa que el arte contemporáneo ha demandado la figura del comisario o cómo piensa que se ha establecido esa relación?

MN: Hay que empezar por definir qué es lo contemporáneo. Había una frase maravillosa de un artista que ahora no recuerdo el nombre, que estaba en el museo de Pérgamo que decía «Todo arte fue alguna vez contemporáneo». A veces, con lo contemporáneo nos hacemos muchas trampas, ¿qué es lo contemporáneo? En un cierto sentido, lo contemporáneo es todo lo que está contemporáneamente a mí en el mundo, y eso abre el espacio desde Altamira a lo que está dibujando ese chico ahí. Yo creo que sí hay un momento de cambio de cómo se construye el discurso teórico del arte; hay un cambio sin lugar a dudas en el siglo XVIII, con las academias. Pero sí es cierto que, la incursión de las vanguardias, e incluso antes, cuando el arte deja de estar al servicio de una sola clase –en el fondo la iglesia y el estado eran lo mismo– e irrumpen otra serie de

clases: primero una cierta burguesía, luego una clase intelectual que se interesa por lo mismo. Cambia totalmente el modo de concepción del discurso con que se explica el arte y cómo el arte se explica, porque cambia totalmente el destinatario, y por lo tanto, cambia la recepción de la obra, y se tiene que establecer un marco teórico completamente distinto a aquél del decoro, como el hecho de que Cristo estuviese bien pintado y no tuviera los *huevillos* al aire. Entonces, se empieza a establecer un modo del discurso artístico diferente. Con las vanguardias se genera también una generación de discursos distintos que dicen estar hablando de lo que tiene que ser la contemporaneidad. Y en un momento determinado, el crítico, el comisario, digamos que somos estudiosos de una amplia fauna y flora en movimiento en que, como el investigador, intentas establecer un discurso coherente sobre aspectos fragmentarios de esa realidad. Hay una cosa que está pasando con esto de los ajustes y de la eucaristía, y es que toca hacer muchas exposiciones sin catálogo: todo aporte teórico que pudieras estar haciendo, se está perdiendo, porque la exposición no pueden ser las fotos de la exposición, hay más, exige más, porque en el fondo, una exposición va mucho más allá del mero hecho de la sola contemplación. Yo estoy muy de acuerdo con la sola contemplación, pero me parece tremebundo que se haya hecho una exposición como la de *El Greco* sin catálogo. Es decir, ¿que en el año 2014 no hay nada nuevo que decir sobre El Greco salvo exponer su obra y gastarse dos millones y medio de euros en traerla? Algo falla.

MA: Se puede entender que es igual de grave que las obras sirvan para ilustrar un discurso, como que las obras sirvan para un evento cultural y turístico. Es otra de las problemáticas, cuando se organizan exposiciones estrella con valores seguros y se echa de menos la aportación, como usted menciona.

MN: Es que toda exposición debe ser entendida como un elemento de investigación artística. Yo pongo un caso que ha sido brutal, la exposición de Dalí en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Te voy a poner otro ejemplo para que nos entendamos: exposición de Cézanne en el Museo Español de Arte Contemporáneo, creo recordar en el año 1996, visitantes: cuatrocientos mil, catálogos vendidos: más de cien mil. Exposición de Velázquez en el Museo del

Prado en 1990, catálogos vendidos: seiscientos mil. Exposición de Dalí año 2014, visitantes: ochocientos ochenta mil, catálogos vendidos: mil seiscientos.

MA: ¿Qué podría estar pasando?

MN: La gente cree que tiene toda la información ahí, que con ver las imágenes de Dalí ya tiene un conocimiento de Dalí, o con la nota de prensa. Eso es un deterioro del mundo del conocimiento. Es lo mismo que si los hospitales se planteasen que el conocimiento médico y el farmacéutico ya está cerrado y no hay que hacer más. No es necesario avanzar más, ya hemos llegado a todo lo que teníamos que llegar. O sea, es absurdo. Entonces, el comisariado, es curioso, porque en nuestro país se ha desarrollado en los años en los que se ha desarrollado más intensamente, por equivocadamente que pudiera ser, la estructura cultural del país, y está desapareciendo cuando están haciendo desaparecer esa estructura. Por ejemplo, para mí es algo tremebundo que, en un museo, la mayor parte de los comisariados se lo hagan internamente por comisarios foráneos, y luego dicen: «es que los comisarios españoles no tienen fama fuera», ¿y cómo la vamos a tener? ¿O es que los comisarios irlandeses han empezado a hacer exposiciones en Madrid? Pero es más grave todavía. La figura del comisario independiente, para mí, tiene el valor de que no está vinculado ni políticamente, ni funcionalmente, ni por el sueldo, etc., a una institución con un pensamiento determinado, por lo tanto, una institución como el Reina Sofía está obligada a tener comisarios independientes que puedan discutir, incluso, las tesis de la dirección del museo, no ser permanentemente compañeros de viaje de una decisión ya tomada.

MA: Entrando en otras cuestiones, referentes a la formación de comisarios y, sobre todo, de cara a los nuevos profesionales de este sector, ¿cree posible la formación en el ámbito curatorial?

MN: Como formación específica no existe. Pero te voy a contar un secreto, yo creo que no puede darse.

MA: ¿Cree que no es posible formar en criterios?

MN: No, el criterio te lo tienes que formar tú. Lo que puede hacer un profesor es, como máximo, plantear. Que incluso en sus conocimientos sigue en

la misma ignorancia que sus alumnos, los componentes de la ignorancia no serán los mismos pero el factor fundamental de ignorancia sigue siendo el mismo: «¿qué voy a hacer mañana?». Y luego es que, a lo mejor esto es muy romántico, pero, es que si no te gusta, no te gusta, si no te pasa algo por lo que necesitas imperiosamente hacerlo, fijándote en lo que han hecho los demás para intentar hacer tú tu propia historia, no funciona, porque ningún comisario puede enseñar a comisariar como él, porque sólo él o ella comisaría así. ¿Por qué? Pues no lo sé. Cuando me pongo a pensar una exposición, a veces estoy en el cine, otras veces estoy en la cama y de golpe se me viene la idea, otras veces es en la mesa del despacho con mil fichas, otras en una charla. ¿Conocimiento? Claro, si quieres ser comisario, si quieres dedicarte al mundo del arte, lo normal que tienes que hacer es levantarte pensando en arte y acostarte pensando en arte –con lo que la vida depara por medio–, pero esa es tu dedicación. Aunque en nuestro tiempo es imposible conocerlo todo.

MA: ¿Digamos que sería más efectivo especializarse en un área?

MN: Tienes que buscar tus fragmentos y territorios de trabajo, porque no hay posibilidad de abarcarlo todo. Igual que hoy no es abarcable el intercambio de comunicación entre las personas, y no es abarcable otra serie de cuestiones. Es más, todavía tenderá a cambiar más, porque las tecnologías están diluyendo la especificidad de la obra en un lugar concreto, son obras viajeras, habrá que aclimatarse. Además, el comisario es compañero de viaje del artista, pero curiosamente no es tanto vaticinar o prescribir lo que deben hacer. Hay un extraño juego entre el artista y el crítico y el comisario, el teórico, en que uno va por delante y otro va por detrás: uno parece que te está enseñando algo y sorprendiéndote y tú le sorprendes a él con algo que le comentas en ese momento. Te pongo un ejemplo: ayer estaba en el estudio de un artista, Alfonso Albacete, hice la primera crítica de una exposición suya en el año 1979, una exposición que se llamaba *En el estudio*. Uno de esos cuadros de *En el estudio*, hoy propiedad de la fundación Juan March, acaba de estar en una exposición de la que yo también he escrito el texto del catálogo con Armando Montesinos: *Pintura, Idea, Fuerza*. El haber tomado ese cuadro para incluirlo en los cuadros que presenta ahora en Marlborough, haciendo otro juego absolutamente enfurecido conceptualmente de

lo que fue aquél cuadro, a lo que está en este otro cuadro, y en el que además yo voy a escribir el texto del catálogo. Quiero decir, es un proceso de investigación en el que llevamos treinta y tantos años de trabajo y, a la vez, él me sorprende cuando lo pinta y yo a veces le sorprendo con algunas de las cosas que saco en conclusión de lo que está pintando y hacia dónde llevan. Eso no se enseña, es imposible enseñarlo, o lo tienes o no lo tienes. No digo que yo sea mejor, no estoy hablando de eso, hablo de que lo tienes o no lo tienes. Del mismo modo que si te gusta eso, aprendes continuamente de lo que están haciendo tus contemporáneos, y es un proceso. Ojo, ¿que las exposiciones se parecen físicamente? Claro, igual que los cuadros, son todos cuadrados, y las esculturas también se parecen, y los seres humanos se parecen y hay unos guapísimos y otros que salen horrorosos. Entonces, claro que se parecen, y sin embargo tú notas cuándo hay una exposición con algo, una exposición en la que están pasando cosas o en una exposición que te da igual estar ahí o irte a la calle. Al igual que hay artistas que presentan su obra nueva y es más de lo mismo, y artistas que presentan su obra nueva y, pareciéndose mucho a lo que era, resulta que no tiene nada que ver. Te pongo un ejemplo muy cercano para tí en Sevilla, Pepe Soto: de cómo yo pude ver las pinturas de Pepe Soto en los años setenta a cómo puedes ver tú las pinturas casi iguales de Pepe Soto de dos mil catorce, dos mil doce o dos mil trece, no hay nada que ver. Y si hubiera que presentarlas, como ha hecho Juan Antonio⁸¹⁶ habría que hacerlo de otra manera y con otra construcción. Y si se hubiera limitado al Pepe Soto de los años setenta, sería otra cosa, sería una cierta arqueología. Y volvió a poner una cosa en cuestión, que es la perdurabilidad de la obra de arte. Que por mucho que se hable de la obsolescencia del objeto artístico, la obra de arte perdura, y esa es una buena discusión. Y, curiosamente, el discurso teórico contemporáneo ha sido muy dado a la idea de la obsolescencia del objeto artístico y se le ha olvidado la idea de la perdurabilidad de la obra de arte. Y ¡qué curioso! En épocas inestables y de crisis, al menos una serie de gentes nos ponemos a plantear que esa perdurabilidad es necesaria e imprescindible para el pensamiento teórico. La prueba está en, creo recordar, desde hoy dentro de poco, hay un retrete que va a cumplir un siglo de existencia en el arte contemporáneo, y ¡es un retrete!

⁸¹⁶Mariano Navarro se refiere a Juan Antonio Álvarez Reyes, comisario y actual director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

Pues discutir la perdurabilidad, como mínimo, me parece tonto.

MA: ¿Desde cuándo cree que podemos empezar a hablar de un comisariado en España?

MN: Realmente, los comisariados más fuertes empiezan a mediados de los años ochenta. Según se fueron constituyendo los distintos museos, centros, etc., hubo una necesidad de comisarios, y fueron saliendo. Al principio trabajaban unos cuantos, luego trabajaron unos cuantos más porque hacía falta más gente, y cuando parecía que iban a trabajar muchos, pues han trabajado muchos menos, porque se ha reducido todo ese campo. Pero sí ha habido un campo de comisariado al nivel más o menos de lo que estaba ocurriendo en los distintos centros. Lo que ocurre, te vuelvo a decir lo mismo, aquí las estructuras jerárquicas de división funcionan igual que cuando vivía el *generalito*.

MA: ¿Cree que no ha cambiado nada desde entonces?

MN: No. Mira, ni han cambiado los caciques gallegos, ni los terratenientes andaluces. La realidad no ha cambiado.

MA: Y en cuanto a la evolución del concepto de comisario en el contexto español, quizás podamos ver, en algunos casos y sobre todo en un sector más joven, que la ambigüedad en su práctica es una realidad. Puede ser, precisamente, por la falta de su definición.

MN: No, yo sí estoy convencido de que a la universidad y al centro les hubiera venido maravillosamente bien incorporar a los que hemos sido profesionales del mundo del arte durante muchos años en España, aunque sólo fuera para contar nuestra experiencia. Entre otras razones, porque los más próximos al artista somos las galerías, los comisarios y críticos de arte, porque no tenemos intereses directos en ninguno de ellos. Yo prefiero que vayan bien las galerías, que vayan bien los artistas, que vayan bien las instituciones, pero no tengo interés personal por ninguno en concreto, salvo en aquellos artistas que me interesan, de los que me considero compañero de viaje. ¿Qué ocurre? Yo creo que se han perdido algunas cosas, por ejemplo, la relación entre artistas, críticos y comisarios, y me parece que la gente joven está muy desleída. En fin, yo soy

amigo personal de casi todos los artistas de mi generación, e incluso alguno de la generación anterior y de muchos de las generaciones siguientes porque he sido su comisario. Pero comisario, muchas veces, cuando llevaba quince años estudiando sobre ellos o trabajando. Entonces, hay una relación muy directa con el artista. Creo que los críticos jóvenes la tienen más perdida. No digo yo que los artistas mayores escribieran mucho, pero son algo menos ágrafos que los artistas jóvenes, de los que no consigo encontrar ni un solo texto discursivo medianamente sensato. Eso lo ves mucho cuando presentan dossiers para contar su trabajo, y eso mismo está ocurriendo a veces con los comisarios jóvenes que plantean textos cogidos con alfileres: esto lo has cogido de un texto griego, esto después lo juntas y con esto me dices ¿qué? ¿Y con qué lo sostienes? Entonces sí creo, como por un lado el propio árbitro del arte y como algunos de sus más forofos dirigentes de museos, de instituciones, están generando esa especie de discurso paralelo al de la obra de arte, crean un discurso que compete al arte, sobre todo el interesante es el otro, el que no compete al arte pero entra en el museo. Entonces, creo que hay, en muchos de los casos, comisarios jóvenes que notas una diferencia generacional abismal, y es que nosotros, normalmente, hablamos de obras de arte y ellos hablan de filósofos, sociólogos, economistas, etc., y la obra de arte es algo que está más o menos vinculado a eso de forma utilitaria, pero raramente encuentras la sabiduría. Sabiduría en el sentido de saborear, de que te estén hablando de un Cézanne y lo sepan relacionar con algo que han visto en otra historia. Es más, cuando tú hablas con ellos y estableces ciertas analogías, te miran como si fueras un fantasma porque no saben de qué les estás hablando. Si le sacas del *Urinario* de Duchamp, del *Gran Vidrio*, Richter y una cadena, que es en verdad uniformidad de pensamiento, se pierde, entonces te quedas con una sensación muy rara. ¿Cómo crees que vas a pensar a Warhol si no tienes ni puñetera idea de nada de lo que estaba pasando? Lo dices como un mantra. Creo que hay una falta de conexión y además una falta de interés. Al fin y al cabo, llevo de crítico de arte toda mi vida, pero a veces, uno intenta explicárselo de otra manera: qué te crees, ¿que esto es a tiempo parcial? ¿Que estamos aquí sólo porque nos queremos quedar? Esta es una dedicación, es vocacional, si no nos hubiéramos dedicado a otra historia. De hecho, aunque pueda parecer muy romántico, somos lo que somos porque no nos hemos podido dedicar a otra cosa, no había manera de que lo quisiéramos. Y eso

no se acaba. Puede que no tengas fuerzas de estar catorce horas en un centro de documentación revisando y planteando, pero también hay otro cambio. Lo que eres capaz de ver muchas veces y concatenar en tu cerebro de obras que has visto a lo largo de tu vida, y que guardan una relación con otras, te permite determinado tipo de hipótesis con respecto a quien no tiene ese conocimiento. Si tú no sabes mucho de anatomía, es imposible que no imagines nada quirúrgicamente; puedes haber leído todo sobre cirugía, pero si no sabes anatomía va a estar complicado. Pues esto es lo mismo, si no te pasan cosas con el arte es muy difícil que tú se las hagas pasar a otro. Si tú tienes un conocimiento puramente teórico, tendrás un conocimiento teórico, pero en cualquier incidente no tienes respuesta. Entonces, la crítica y el comisariado son, en el fondo, una labor de aprendizaje continuo, no es tanto el que exhibas lo que sabes, sino como que estás permanentemente en la posición del que no sabe, e intentas construir ese modo de saber. Lo otro, bueno, sí vanidad, todos tenemos.

MA: ¿Cómo definiría qué es una exposición?

MN: La exposición es un lugar de diferentes sensaciones, una es la experiencia directa de la obra de arte. Otra es la experiencia de obras de arte en una colectividad, otra es el discurso que aquí se establece para contar algo del que tú sales sabiendo algo más, y sobre todo, es la construcción de un discurso que permita abrir otros a partir de él. Es más factible pensar en las exposiciones que abren caminos que en las exposiciones que definen y cierran una historia. Entre otras cosas, porque hay algo que hay que tener siempre en cuenta con una exposición: la exposición es siempre un fragmento de algo que ha ocurrido en relación con el fenómeno que estás estudiando. Si es una retrospectiva de un artista, ¿qué tienes? ¿una centésima parte de su trabajo? Si es una colectiva, tienes una quincuagésima parte del trabajo de cada uno, y si haces una exposición histórica, ¿qué tienes? ¿la milésima parte de lo que ocurrió? La exposición es una propuesta, y claro que cada cierto tiempo hay que volver y revisar, porque cada generación tiene derecho a ser enfrentada a aquello que ha sido su tiempo. Y sobre todo, para quien ame el arte, es la posibilidad de ponerse en contacto directo con obras que de otra forma son inalcanzables, y esa experiencia directa de la obra de arte es fundamental, porque eso es el arte.

MA: Pero también a veces, con esa elaboración del discurso que es complejo, donde el espectador debe detenerse y de evaluarse en base a los conocimientos que ya traía previamente, ¿se cae en el riesgo de que pierda el interés?

MN: Neil Armstrong y sus compañeros, cuando plantearon viajar a la Luna, nunca pensaron que fuera fácil. Supieron desde el principio que era increíblemente difícil, pero por eso lo hicieron. Si hubiera sido fácil ¿qué gracia tiene? Lo hubiera hecho cualquiera. Pero es que la trigonometría no es fácil, saberse el código de circulación no es fácil, y bueno, las reglas de críquet me parecen... no te digo nada ya las del béisbol. Son multitudes que las entienden. La teoría de que la cultura tiene que ser fácil es una estupidez de grado máximo, la cultura tiene que ser accesible, pública, estar al servicio de los ciudadanos, pero, ¿fácil? ¿por qué? Alguien puede ponerse delante del cuadro y decir: «no me dice nada». Claro, es que no habla. Nadie se pondría delante de un cirujano a decirle: «mire usted, es que no entiendo cómo me ha operado». Claro, es que usted no podría entenderlo. Pues la gente se pone delante del arte y dice, pues no me dice nada... Pues estudia, estudia y te dirá. Pero el arte necesita un interlocutor válido, nadie por sí es un interlocutor válido.

MA: Sin embargo, también existen museos y centros de arte que valoran más que haya un número de visitas elevadísimo que la coherencia o calidad de sus exposiciones.

MN: Eso ya forma parte de las tergiversaciones. Es posible que la propaganda haya funcionado, pero lo popular es aquello que comparte mucha gente y forma parte de su vida. Popular es el flamenco, pero esto es multitudinario, que es distinto que popular. Igual que no es lo mismo el espectáculo que el conocimiento. Tú ves las exposiciones como tu modo de conocimiento de la realidad, por lo tanto, procuras tener el máximo de conocimiento de eso que es tu instrumento fundamental, al igual que si eres crítico de arte, tienes que procurar saber escribir bien y saber expresarte en lo que dices, y eso requiere un esfuerzo. ¿Y por qué ese esfuerzo le iba a salir gratis al visitante? Si el artista está haciendo un esfuerzo y al comisario le hubiera sido

fácil... ¿a la institución le ha sido fácil? ¿A los montadores les ha sido fácil? ¿Por qué le tiene que ser fácil a usted, que es el destinatario final? Pues a usted igual de difícil que a los demás. Intentaremos darle los instrumentos necesarios, pero al igual que muchos libros de medicina que te lees, si no te los lees, no sabrás medicina. Y lo que no se te va a dar es gratis, porque no es nada gratis, es imposible. Es un conocimiento.

6.4. Entrevista con Fernando Castro Flórez

Fernando Castro Flórez es natural de Plasencia (Cáceres). Es licenciado en Filosofía y Doctor en Estética por la Universidad Autónoma de Madrid, donde desarrolla también su trabajo como profesor titular. Ha impartido clases, cursos de doctorado y conferencias en universidades y museos en diversas partes del mundo. Ha escrito en suplementos culturales de periódicos como *El País*, *Diario 16*, *El Mundo*, *El Sol*, *El Independiente* o *ABC Cultural*, donde publica críticas de arte desde hace más de una década. Igualmente, colabora en diversas revistas como *Dardo*, *Revista de Occidente*, *Exit Book* o *Descubrir el Arte*, siendo también el director de la revista *Cuadernos del IVAM*.

Forma parte de Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y es miembro del comité del Museo-Fundación Nivola de Cerdeña. Como comisario, ha realizado más de un centenar de proyectos, entre los que se encuentra el Pabellón de Expo Hannover 2000, la Trienal de Chile, La Bienal De Caracas, La Bienal Vento Sul de Curitiba, así como numerosas exposiciones internacionales de carácter individual y colectivas.

Es autor de diversos libros, como *Estética de la crueldad. Enmarcados artísticos en tiempo desquiciado*, *Filosofía tuitera y estética columnista*, *Estética a golpe de like. Post-comentarios intempestivos sobre la cultura actual (sin notas a pie de página)*, *En el instante del peligro. Postales y souvenirs del viaje hiper-estético contemporáneo*, *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales sobre el arte contemporáneo* o *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa actual*, entre otros.

Madrid, 11 de Junio de 2014

MA: Usted pertenece a una generación que inició la labor curatorial sin contar con referentes, debido a la aún corta existencia de esta profesión.

¿Con qué panorama se encuentra y cómo comienza a abordar este trabajo?

FC: Yo no estudié, como otra gente más joven, en escuelas de comisariado como Node Center en Berlín, sino que estudié filosofía. Me especialicé en estética, y antes de terminar empecé a escribir para *El País*, luego para *Diario 16*, para *El Mundo*, para *ABC*, para revistas, etc. Al principio, escribía sobre cuestiones de crítica literaria y cultura, de filosofía y también a veces de arte, vinculados a distintos fenómenos del arte en el ámbito fronterizo que la estética me permitía abordar. Pero al estar vinculado desde muy joven al estudio de la estética y teoría de las artes, enfoqué mucho trabajo hacia las distintas facetas que la estética tiene. Ya en los años ochenta, empecé a hacer comisariado de exposiciones, y desde ese momento hasta ahora, he hecho una cantidad exagerada de exposiciones que no sé ni cómo las hice, pero las hice. Son casi trescientas, y cuando comencé, el panorama era que había una crítica de arte establecida de la generación de Paco Calvo Serraller, Ángel González García, Juan Manuel Bonet, que estaban en los medios de comunicación, algunos en los mismos medios en los que yo colaboré que tenían una perspectiva de arte español contemporáneo, la vanguardia histórica, que tenían poca relación con el arte como fenómeno global internacional, que no habían realizado casi ninguno de ellos comisariados fuera de este país y que eran críticos de periódico, que habían hecho exposiciones pero que no tenían un perfil de *free curator* que actúa en una escala internacional o mucho más general. Y por razones azarosas –porque no me planteo mi itinerario de hacer un proyecto de *curator* internacional– empecé a hacer exposiciones en museos de todo el mundo, en todos los continentes: en Japón, en Australia, en América. Luego hice bienales, lo que me permitió tener un panorama de cómo han evolucionado las bienales, pabellones nacionales y en países que no son el nuestro. Nunca quise hacer pabellones de nuestro país, pero sí he hecho pabellones de otros países. A veces he hecho bienales como la de Chile, Curitiba, Caribe, Ecuador, he estado vinculado a la Bienal de San Pablo, la Bienal de la

Habana, de Venecia. Y eso me permitió ver un poco cómo fue evolucionando la práctica curatorial desde las grandes figuras internacionales como Harald Szeemann –con los que trabajé y con los que tenía una relación muy estrecha–, cómo fue emergiendo también una generación de *curators* de altermundismo o de la periferia, que llegaron al primer mundo y se hicieron muy fuertes, como Cuauthémoc Medina, y cómo también convergió el arte asiático. Luego apareció una generación más joven que la mía, formada específicamente para ejercer práctica curatorial y en lugares donde esa disciplina, como todo lo que tiene disciplina intermetodológica o transdisciplinar, pues tomaban las herramientas para trabajar en ese campo. Por otro lado, ahora, cuando uno hace una reciente historia del comisariado incluso revisa la bibliografía que hay, que hay libros como el de Hans Ulrich Obrist, *Breve historia del comisariado*, que no es una historia del comisariado, sino una serie de entrevistas a *curators*, algunos míticos, algunos que nunca fueron conscientes de ser *curators*, unos fueron directores de museos, críticos de arte, etc. Yo creo que, por ejemplo, en España, se puede decir que una primera generación curatorial, así importante, surge a partir de los ochenta y se expande en los noventa con nuevas instituciones como son el IVAM, como va a ser MACBA y toda esa proliferación autonómica de centros de arte que generan un nuevo trabajador de un sector cultural. Sin embargo, se puede decir que antes había comisarios muy importantes. En los tiempos de Franco, hay un megacomisario, Luis González Robles. Yo creo que la historia del arte español no se puede entender sin él y sin su actividad, lo tengo que reivindicar. Está bastante estudiado, como la historia de *El Paso*, la historia de *Dau al Set*, la historia del informalismo español, los premios que el arte español tiene en la historia de su arte moderno y contemporáneo es durante el franquismo, y de la mano de este señor que era director del Bellas Artes del franquismo y el encargado de hacer los encargos de lo que iba a São Paulo, de la Bienal de París o Venecia... pues llevó a que lo ganaran Oteiza, a que lo ganara Chillida y a que lo ganara mucha gente. El libro de Jorge Luis Marzo sobre el franquismo hace un retrato parcial y un poco sesgado de esa generación donde también está Castro Arines, Moreno Galván y los que constituyeron el arte de ese período, y fueron figuras que hoy son poco reconocidas pero que hicieron muchos comisariados, que hicieron la Bienal Hispanoamericana, bienales nacionales, o en la época de Aznar o la época del

Salón de los Artistas Ibéricos. El propio Eugenio d'Ors tiene una actividad que hoy llamaríamos curatorial. Sí entiendo que, en el período del franquismo, hubo un interés enorme por figurar un proyecto que ocultara la política del franquismo, que genera una imagen artística hacia el exterior y que eso fue un proyecto curatorial más importante que el que hizo la Sociedad Estatal de Exposiciones, es decir, más impacto tuvo en el Guggenheim de Bilbao, en el MoMA, y en todos los museos del mundo para la generación de Tàpies, Canogar, Chillida, Oteiza, de Martín Chirino. Entre otras cosas, porque los curruculum de todos ellos, en apenas treinta años, estaban en todas las bienales, y en ese momento eran más importantes. El envío del arte español generaba furor, y esa generación fue muy potente curatorialmente. Luego, una generación anterior a la nuestra, la generación que hace vanguardia histórica a nivel social, Llorens, Bozal, Manolo García, Alberto Corazón hace un pedazo de exposición, la Bienal de Venecia entera dedicada a España. Hoy se tiende a pensar que todo empezó hace dos décadas y media, para mí sería más vanidoso decir que empezó con mi generación, pero es mentira, empezó con generaciones anteriores con las cuales no se estableció ningún diálogo, y también sería inexplicable cómo se pudo hacer los Encuentros de Pamplona, cómo se montó un evento de arte contemporáneo en una ciudad donde vino John Cage, donde vino Denis Oppenheim, donde se presentaron obras de Vito Aconcci, Gordon Matta-Clark, Antoni Muntadas, Josep Llimona. Ese evento, creo que curatorialmente es uno de los grandes eventos que se hacen en este período, también precontemporáneo y previo a la presencia del *curator*. Evidentemente, la figura del *curator* como hoy la vemos, está vinculada a ese momento que va del posmodernismo a la globalización, y que es una época de bonanza económica institucional en la que en España se corre mucho, se inauguran como setas centros en todas partes e insisto, se construye un profesional a la carrera. De ese profesional que surge, unos han ido evolucionando en la disciplina desde otros caminos y otros han ido hasta a Estados Unidos a formarse, por ejemplo, los dos *curators* que son directores de museos o que han sido siempre institucionales, como Todolí y Borja Vilel, dos tipos que fueron desde Valencia a formarse a una institución curatorial y en ella tomaron la agenda de allí. Nunca han hecho de *free curators*, sino que ha trabajado Todolí en el IVAM, Borja en la Fundación Tàpies, MACBA, Reina Sofía, etc. Es decir, son

curators de museo. De hecho, la palabra *curator* designa no sólo al interinstitucional o transinstitucional, sino al *curator* vinculado a una institución, o a un museo, o a un espacio donde hace su carrera. De todas formas, yo creo que España ha demostrado, desde hace años, tener una cantera de *curators* prodigiosamente grande, no carece de relatos curatoriales. Desafortunadamente no hay espacios de formación articulados, sino que todavía tiene la gente que emigrar si quiere un título. Hay una generación que evidentemente es diferente a la nuestra, que surge vinculada a la cultura de las redes, a una visión menos alicorta y menos territorializada que la que conocí yo cuando comencé. Bueno, era la que tenía la generación que me precedía, con la que yo tuve que hacer batalla y ser adversario de ellos, pero bueno, una batalla dialéctica que todas las generaciones tienen. Es decir, yo no he sido un crítico generacional de estar vinculado a mi generación. Yo he sido un crítico, digamos, del arte joven que se institucionalizó. He escrito sobre artistas de mi edad, más jóvenes y mucho más mayores. Tuve la fortuna, de muy jovencito, de encontrarme con un artista que ha sido mi referente, con el que trabajé durante muchos años haciendo trabajos casi sólo en torno a él, que es Nacho Criado, con quien hice un trabajo largo largo. Fue un poco mi maestro, porque también tenía una enorme imaginación curatorial. Tenía una forma de trabajar que llamaba a la idea y su puesta en escena, en la que él trabajaba no como un artista conceptual anglosajón, sino como un artista de construcción de relatos de una enorme complejidad, y donde mezclaba arquitectura, teatro, poesía, música, etc. Y el estar tantos años dialogando y aprendiendo con él, alimentó mucho mi forma de acercarme al arte, que es hacer proyectos. A veces monográficos sobre un artista que me atrae su propósito, su propuesta y su estética, a veces hago exposiciones temáticas que son obsesiones mías como la violencia, sobre la que he trabajado mucho, o a veces son cuestiones vinculadas a la relación del arte con lo radiofónico, con la música, con el boxeo, con la performance, con la pornografía, con la fotografía. He hecho cuestiones de temáticas tan variadas, que no he sido un comisario ni formado para serlo en el sentido americano, ni con una propuesta estética cerrada donde quisiera defender algo, ni con un objetivo de trabajar sólo en un contexto, sino que he ido haciendo cosas que a su vez me han llevado a hacer otras. He inaugurado este mes una exposición enorme en torno a la Historia del Arte Iberoamericano, desde Torres

García hasta ahora; mañana inauguro un proyecto de una instalación de una artista concreta en el IVAM y la semana que viene hago una exposición del impacto de los Rolling Stones en la cultura. Es decir, que en realidad esos tres ejemplos valen por cómo voy de proyecto en proyecto. Genera mucha esquizofrenia, pero sólo tengo una preocupación, que es divertirme, aportar un poco de inteligencia –si es que la puedo aportar– y guiarme por la curiosidad. Muchas veces me proponen temas de los que tengo una mínima idea y aprovecho la ocasión para trabajar a fondo, meterme, no voy con anteojeras de que tenga ya preparado todo el esquema de lo que voy a explicar. Luego he tenido la fortuna de dar clase a muchísima gente en los treinta años que llevo en la universidad, con lo cual, mucha gente que son hoy comisarios españoles o críticos de arte o están en instituciones han sido alumnos míos, o de la Universidad Autónoma, o en el Bellas Artes de la Complutense, o en el máster del Reina Sofía, personas que me alegra ver. Gente más joven que tiene otros conceptos sobre cómo llevar las propuestas adelante. Yo estoy ya un poco en retirada, no estoy tan activo como estuve en el escenario internacional porque no tiene sentido estar de *curator* cincuenta años para morir de un infarto en un aeropuerto. Sin embargo, me dedico mucho más a escribir libros míos y a tratar de articular una reflexión panorámica de qué es lo que he visto en estas tres décadas. Tengo una perspectiva, en mi opinión, bastante importante, que es haber visto cómo llegaba el debate del posmodernismo, cómo se desvanecía, cómo llegaba la globalización neoliberal, cómo se hundía y cómo surgía el imaginario antagonista contemporáneo y las nuevas movilizaciones sociales. Por lo tanto, he visto momentos, como llamó un compañero mío generacional, el *entusiasmo estético ornamental*, la represión de tal entusiasmo, la despolitización absoluta. Luego, la ideología del imperio tras la caída del Muro de Berlín y la imposición de un nuevo mundo, cómo va viniendo el *crack* mundial económico desde la caída de los Lehman Brothers del once de septiembre del año 2008. En realidad, hemos visto como si hubiera cuatro siglos en tres décadas, y en esas tres décadas uno ha tenido que montar exposiciones, como ha sido en mi caso, en Caracas, en el Caracas previo a la llegada de Chávez, e incluso dirigir la Bienal de Caracas en el período de Chávez. He estado en China cuando se desató la neumonía asiática, y he ido a la China previa a la llegada de los Rolling Stones, a la apertura de la

China como gran potencia mundial, y he estado en la Bienal de la Habana antes de que desapareciera Fidel Castro y viniera su hermano. Es decir, he visto cambios culturales, sociales, económicos de enorme magnitud y he visto los cambios del país. Cuando empezaba, no había abiertas instituciones, pero he podido participar en el comité fundacional del MEIAC en Badajoz, como estuve en el arranque del CEAC, como he acompañado a una gran parte de la trayectoria del IVAM, como he estado en el comité directivo del Reina Sofía –que sigo vinculado en el comité de asesores–, etc. Es decir, participé en la génesis de algunas de estas instituciones, y de otras, como el MUSAC vi cómo se diseñaban los planos. Soy un poco como un dinosaurio, un fósil que ha visto cómo algunas instituciones se hacían. En otras, por ejemplo, en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, hice la exposición inaugural de Chema Cobo, con lo cual pude ver cómo estaban las obras acabándose e inaugurándose. Entonces, en muchos lugares he visto cómo surge la institución, cómo se consolidaba o no se consolidaba, cómo languidecía. Bueno, absorbo un poco el discurso de *Blade Runner* del replicante del final, que ha visto muchas cosas. Yo he visto muchas cosas, muchas batallas culturales, algunas de las cuales eran mezquinas y otras eran importantes. He visto la batalla, por ejemplo, de un Brea tratando de imponer su visión del *Antes y después del entusiasmo* frente al discurso de Bonet o de Calvo Serraller, he visto cómo llegó el marxismo académico al museo, he visto cómo llegó la frivolidad del mundo *DeeJay* a la práctica curatorial. Entonces, digamos que esa especie de fenómeno genérico de distintos modelos, pues uno lo puede ver, si piensa en Sevilla. Yo estaba en Sevilla haciendo exposiciones previo a la Exposición Universal. Luego colaboré haciendo pabellones para la Expo del '92, luego vi cómo se abría el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y cómo fue pasando desde Chacón a la época de Lebrero, más aséptico, a la época actual de Reyes con un intento de retomar un contacto con los públicos. Es decir, que el único privilegio de hacerse viejo es que uno vio cosas, tal vez está uno menos activo, menos fresco mentalmente, pero sí he visto modelos que cambiaban, nuevos actores que llegaban. También la crisis económica afectó a todo esto y la gente tuvo que inventarse nuevas propuestas. También cómo se iba haciendo historia en la medida en que faltaba un sustrato histórico y un sustrato analítico, es decir, no había una historia. No hay una historia del comisariado en España, si a

veces se habla, se hace de una forma muy sectaria, se hablan cuando se leen libros como *Desacuerdos*, se hace de una forma muy como de ajuste de cuentas... pero una cierta historia analítica, donde no haya un enjuiciamiento desde el primer término, eso sería interesante.

MA: Efectivamente este trabajo se basa en la recopilación de testimonios y analizar diferentes sensibilidades de abordar el comisariado, con el fin de estudiar cómo ha surgido y evolucionado esta figura en España. Se entiende, además, que cada persona en su generación tiene un criterio, ya que tampoco ha existido una formación.

FC: Sí bueno, tiene unos criterios que tampoco, insisto, es un juicio cerrado. Es decir, yo he tenido un gran interés por artistas como el caso de Nacho Criado, Juan Hidalgo, Esther Ferrer, Javier Utray, Juan Muñoz, de españoles que son cercanos, también con artistas vinculados al mundo del *anarch* que ha sido otra de mis grandes obsesiones, desde Smithson hasta David Snatch, Wolf Wolffin, Richard Long, a veces artistas vinculados también al campo de la pintura como Kiefler, del que he hecho varias exposiciones, artistas jóvenes o artistas del performance como Santiago Sierra, que en su comienzo mostró una relación muy estrecha. Es decir, he buscado en cada caso no bloquearme pensando que tenía que ser como alguien que tuviera un programa cerrado como el que descubrió la piedra filosofal, ni un dogmático que dijera «soy un comisario de arte minimal o de pintura abstracta». Nada me ha impedido pensar que sí, por ejemplo, había un pintor hiperrealista o un artista figurativo o transvanguardista como podía ser Chema Cobo, me pueda interesar igual que un artista conceptual o un artista con un discurso transgresor o deliberadamente provocador, no he estado cerrado a un parámetro. También, a lo mejor, en el tema que estaba trabajando, en torno una investigación sobre el boxeo, había artistas que estaba claro que tenían que formar parte de ellos. También hay artistas sobre los que he trabajado con mucha continuidad. Aprendí bastante del modo de trabajar de Germano Celant, que es uno de los grandes y además ha aguantado el paso del tiempo de una manera increíble. Pero Celant me dijo, nada más comenzar, que era importante para él arrancar, como tú estás haciendo, entrevistando a la gente; es decir, primero, antes de soltar una teoría, así como si uno tuviera claro lo que quiere decir, pues

acercarse a ver lo que la gente ha hecho y que te lo contara de la forma más sencilla posible. Primero hice muchas entrevistas a artistas cuando ya estaba escribiendo textos para ellos, a lo mejor me encargaba Palazuelo un catálogo para el Reina Sofía. Haciendo un catálogo que era enteramente filosófico o teórico, en una conversación con él, le dije que nunca me interesó la cuestión biográfico-anecdótica, sino un poco tratar de penetrar en su discurso. Cuando con un artista tienes tiempo de trabajo, de conversaciones, de viajar con él, de ver cómo ha generado trabajos desde cero, cómo los ha empezado a desarrollar, hay un momento en el que ya no eres ni siquiera su comisario, eres un interlocutor que tiene una perspectiva muy cercana de lo que está pasando con ese trabajo. Eso lo he llevado con mucha gente. Entonces, por ejemplo, Nacho Criado, Roig, Rodrigo Sanchez Blanc, Anton Llamazares, Diego de España... miro para atrás y he escrito, para algunos de ellos, cuarenta o cincuenta textos, a otros les he hecho veinte catálogos, doce exposiciones como comisario, ¿cómo he hecho tantas? Pues porque me interesan. He escrito muchísimo sobre clásicos absolutos españoles, Tàpies, Palazuelo, Saura, de Luis Gordillo he escrito treinta veces, cada vez un texto diferente, y pienso «no hay nada nuevo que decir», pero, sin embargo, vuelvo a estudiarlo y me doy cuenta de que sí hay algo que hacer. He vuelto a leerme todo lo que Gordillo escribió. Entonces, yo podría sumar tantas páginas que podrían ser libros enteros de todo lo que he escrito sobre él, pues hacer una especie de diccionario de conceptos de lo que él dice, en cada caso busco una nueva perspectiva que me mantenga animado. Yo tengo una serie de artistas que son parte de mi vida y parte de mi propio cuerpo y de mi mente. Muchas veces veo cosas y estoy pensando de manera directa lo que esos artistas tienen que ver, gente con la que hablo de continuo. Acabo de preparar un texto para Nacho Criado, ha fallecido, pero no dejo de pensar en su obra. De Juan Muñoz lo mismo, ha fallecido, pero sigue siendo parte de mi trabajo. Valcárcel Medina, que no ha fallecido, pues también es parte de mi trabajo. Hay una serie de artistas que, entre todos, conforman un mapa muy amplio, tal vez es el mapa de una persona como yo, que lleva viviendo treinta y dos años en esta ciudad, que a pesar de eso ha trabajado en Tokyo, en Estocolmo, en Nueva York, en Canadá, en Montreal, en muchos lugares, y que las exposiciones son un mapa gigantesco en el laberinto, como el que dicen que hizo un día Benjamin, que con una mesa

dibujó un mapa y le dijeron: «¿qué haces?», y él contestó: «Dibujó un mapa de mi vida que tiene forma de laberinto». Yo creo que mi vida también tiene forma como de un cruce inmenso de carreteras, de aeropuertos, de tránsito, de espacios que lo llaman no-lugares, de hoteles, de sitios de muchas lenguas, de haber tenido que hacer un ejercicio de traducción. Dicen que para ser un buen *curator* hay que saber inglés, pero para ser un buen curator hay que tener una imaginación que traduzca en muchas lenguas que no sólo el inglés, ni el alemán ni el español, es la lengua de todo lo que implica el proyecto expositivo. Un curator, en mi opinión, tiene que tener una capacidad intelectual, tiene que tener un discurso teórico, tiene que ser un buen escritor. Hay muchos curators ágrafos, que no escriben nada y piensan que solamente una buena exposición es un buen montaje o una buena gestión, yo no estoy de acuerdo. Creo que un buen curator es un diseñador, es un editor, tiene que ser capaz de organizar toda la parte infraestructural de una exposición, eso se da por hecho. En el fondo es lo más fácil, es lo que se aprende con más facilidad. Pero tiene que tener un guión intelectual y un guión teórico, y luego ser capaz de articular un discurso que acompañe al artista, si no, ¿qué necesidad hay? Luego, muchos artistas son mejores diseñadores espaciales que un curator. También un curator tiene que tener un buen conocimiento de arquitectura, de los espacios, tiene que ser un conversador y también a veces un psicoanalista, tiene que “psicoanalizar” al artista para evitar que el exceso de su obra reviente el proyecto de una exposición. Y que no sea un vanidoso que quiera imponer el protagonismo de su presencia. Dicen que el buen diseño no se ve, yo digo que un diseñador malo de revista es un ornamentalista que pone por encima de todo sus diseños tipográficos o sus virguerías editoriales, y el buen curator es aquél que permite hacer una serie de guiños y una serie de ajustes visuales y teóricos que, ni sobreactúan, ni imponen un criterio absoluto, sino que permiten que la obra tenga una buena mediación. Porque un curator es un mediador, es una persona que trabaja en un *mass media*: el museo es un *mass media*. Un curator es alguien que tiene que saber de marketing, de comunicación. Algunos de los mejores curators que he conocido eran increíbles expertos en marketing, a veces pasados de rosca con tanto marketing como tenían, pero el discurso les fluía y el del artista también. Pero tiene que haber una traducción. En el fondo, un buen curator es un deconstrutor, en el sentido de Derrida: traduce lo visual y lo textual, lo espacial y

lo formalmente articulado como arte, y traduce lo político-institucional en la relación con el público. El curator es un entrometido que está entre el estudio del artista y el público, está entre el público y la institución, está entre el presupuesto económico y la ejecución de la obra. Y en ese espacio intermedio, tiene que tener una ética para tratar de hacer las cosas correctamente, tiene que ser alguien resolutivo. Un *curator*, si vive en la duda, en la incertidumbre, en el mareo... No, tiene que ser alguien que haga de tripas corazón y sea capaz de tomar decisiones. Y la primera decisión que yo tomé, es que, siempre que fuera posible, estar de parte del artista. Es decir, yo no soy un curator vinculado, no he querido nunca dirigir un museo, ni me he presentado a concursos, ni me he presentado a un proceso de las buenas prácticas, porque no me interesa la parte burocrático-institucional. He querido estar al lado de los artistas, en el espacio en el que el arte se genera, tener libertad para verme con ellos, poder tratarlos como mis amigos y no tener que recibirlos en una oficina y poder verme con ellos en los estudios, en los bares, etc. Y como decía Bergamin de los comunistas: «con los comunistas hasta la muerte... pero ni un paso más», pues yo también con los artistas hasta la muerte, pero ni un paso más. He aprendido mucho como comisario, y en el fondo estoy feliz de no haber ido a una escuela de comisariado, y de pertenecer a aquella generación en la que tuvimos que buscarnos nuestras propias herramientas y equivocarnos con ellas –luego he dado clases en centros curatoriales, y espero haber enseñado algo–. No me dieron un catecismo curatorial, sino que me fui dando cuenta de que cada artista, cada exposición, requería de una invención de la metodología, y lo que me servía para una exposición no me servía para otra. Y qué es un curator si no un cómplice, un acompañante privilegiado, que va aprendiendo y que luego transmite el fruto de lo que aprende. Si llegas aquí con tu historia del arte en la cabeza, con tu cursito de gestión cultural, con tus tácticas de marketing, con tu sabiduría *prêt-à-porter*, no es suficiente.

MA: También nos encontramos con la cuestión de que el nombre *comisario* se extiende a muchos ámbitos, ¿quizás puede dar pie a una desvirtualización del concepto?

FC: Tampoco es algo malo. Cuando yo empezaba, no se llamaba a casi nadie comisario, porque se generaba el equívoco policial. Luego ya, todos son *curators*,

muy anglosajones. A mí no me parece mal, el que se pervierta el sentido de las cosas forma parte de mi trabajo, y yo he vivido siempre fascinado por la perversidad. Como decía el novelista James G. Ballard: «He probado todas las perversidades del siglo y he inventado otras para mantenerme activo». Yo he probado muchas perversiones, la perversión como interpretación divertida, la perversión como apertura a otro sentido. Por lo tanto, no busco el sentido ortodoxo, busco el sentido perverso. En cierto sentido, me orientó mucho Harold Bloom, quien dijo que «la mala lectura tiene carácter poético», y esa idea del *misreading* ha sido siempre una divisa para mí. Por lo tanto, nunca he querido hacer las interpretaciones ortodoxas de los artistas canónicos, sino que cuando he ido a Miró, a Picasso, a Dalí o a Buñuel, he intentado hacer algo más que lo académico. Soy un académico, eso es algo que no me puedo quitar ya de encima, pero siéndolo, he llevado mi vida curatorial como una doble vida. Mi vida académica ha sido una vida paralela, y en muchos momentos, casi antagónica a mi vida académica. Me ha servido para tener otro laboratorio, de modo que he tenido dos laboratorios fabulosos: uno el académico universitario –donde tengo contacto con el alumnado, sigo aprendiendo y por eso sigo enseñando–, y luego otro complejo laboratorio, el de la política cultural y de la práctica curatorial. Hoy no deja de sorprenderme que hay gente que, antes de hacer nada, se definen como curators, y se podrían definir también como quiromasajistas, o como trapezistas, acróbatas, como magos o como discípulos de Madame Blavatsky. Uno se puede llamar como quiera, se puede llamar incluso arquitecto, pero de ahí a que hagas arquitectura hay un camino. La ventaja que me lleva la filosofía es que no se aprende filosofía, se aprende a filosofar; en realidad no se puede llamar uno a sí mismo filósofo. Hay mucha gente que impunemente pone en su tarjeta de visita *curator*. Yo no me hice tarjeta de visita más allá de las que me hicieron cuando era joven y me obligaron a llevar, hace años que vivo sin tener tarjeta incluso de mi universidad, y tal vez porque he sido, casualmente, alguien que hacía exposiciones. No he sido un curator, he sido un crítico del *curatorismo*. He escrito un libro que se llama *Contra el Bienalismo*, y he hecho bienales, pero no me considero parte de la tribu curatorial. Es más, cuando voy a los actos de las tribus curatoriales, me siento muy ajeno a lo que hacen. Algunos son mayores que yo, otros de mi edad y otros mucho más jóvenes, pero viendo lo que hacen, lo que

dicen y cómo piensan, el enfoque del mundo que tienen, la tensión profesional, burocrática y el mundo trepa en el que se inscriben, me da la impresión de que no pertenezco a la misma raza. Lo cual, no dice nada a mi favor, pero sí tengo claro que no soy parte del estamento curatorial porque no lo he sido nunca, y a estas alturas no lo voy a ser. Además, tuve la opción, en algún momento, de unirme a algún *lobby* o mafia curatorial, pero me parecieron muy aburridas, y sobre todo pienso que no hubiera podido hacer todo lo que hice si formara parte de ellos. Me he ahorrado incertidumbres, me he ahorrado peajes, seguramente me he perdido cosas interesantes que han hecho ellos, pero no es mi mundo. Mi mundo ha sido conocer al artista, trabajar con ellos, estudiar a fondo, sentarme horas y horas de mi vida a escribir sobre ellos y he querido contribuir a algo tan antiguo como es el pensamiento, a la masa crítica y la articulación teórica. Vengo de algo tan intempestivo como es la filosofía, y he intentado –desde mi planteamiento de la filosofía del arte, de la estética– no subyugar filosóficamente al arte sino tratar de pensar lo filosófico que hay en el arte mismo. En ese sentido, soy más seguidor de Kosuth que de Hegel, pero esa idea de *Art After Philosophy and After* no es que el arte venga después de la filosofía, es que el arte tiene inmanentemente la filosofía. Por lo tanto, esa ha sido mi peculiaridad. Supongo que la gente que me ha llamado y me sigue llamando desde hace años para que haga algo, sabe con quién se las gasta; saben que llaman a una persona muy peculiar, con unos criterios más o menos establecidos, que tiene sus adversarios y detractores, sus seguidores y gente a la que la deja más frío que caliente.

MA: Quizás esa sea una característica que se da en las personas que se posicionan.

FC: No me han preocupado nunca mucho ni los admiradores, ni los detractores.

MA: Y para concluir, me gustaría preguntarle, ¿cuál es su opinión en cuanto a la responsabilidad del comisario con respecto al presente y al futuro del engranaje artístico?

FC: Yo creo que, responsabilidad, mucha. La responsabilidad de ser honestos, ser éticos, de ser como decía Adorno: «El arte es el sismograma de nuestro tiempo», el curator como parte del arte y de la institución artística es un sismograma de

nuestro tiempo. La responsabilidad de un curator o de un artista es estar atento a los temblores de tierra de su época, no vivir en una urna, no vivir en una torre de marfil, no vivir en la Campana de Gauss, no vivir ajeno a los conflictos del presente, ver que estamos en un tiempo fascinante de cambios evidentes. Estamos en ese período que Gramsci tematizó fantásticamente cuando dijo que cuando lo viejo no ha desaparecido y lo nuevo apenas se divisa, en el espacio intermedio surge lo que llama «síntomas mórbidos». Estamos en ese momento donde las viejas herramientas discursivas, teóricas, profesionales, las viejas instituciones, las instituciones nuevas que se hicieron para el arte están caducas, sin subvención, sin presupuesto, anquilosadas y tiene que venir un cambio, una transformación. El clamor de lo que llaman algunos filósofos «el despertar de la historia», la dimensión insurrecta de la cultura contemporánea, la crisis del concepto de representación –concepto político, filosófico, teatral, artístico– exige de una responsabilidad. Nadie puede vivir en la nube, ni en la nube cibernética, ni ser un revolucionador en Facebook ni vivir a golpe de tweets, sino que uno tiene que intentar detectar los problemas de su tiempo, sin hacer un arte panfletario, sin ser un radicalista subvencionado ni ser una especie de portavoz pancartista y tratar de llegar hasta allí.

6.5. Entrevista con José Lebrero Stäls

José Lebrero Stäls es natural de Barcelona. Es licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Autónoma de Bellaterra, realizó estudios de Historia del Arte y Ciencias Políticas en la Universidad de Colonia (Alemania), así como un Master en Diseño y Producción Multimedia Digital por la Universidad La Salle-Ramón Llull. Actualmente es director del Museo Picasso Málaga, habiendo ejercido anteriormente como director del CAAC - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla. Previamente, entre 1996 y 2002, fue responsable del Departamento de Exposiciones del Museu d'Art Contemporani de Barcelona - MACBA.

Ha desarrollado su labor de crítico en diferentes medios especializados en arte con la realización de numerosos ensayos y artículos, y como comisario ha llevado a cabo un gran número de exposiciones. A lo largo de su carrera ha impartido conferencias en diversas universidades, museos y centros de arte, y ha trabajado como asesor y colaborado en diferentes museos como Museum für Gegenwartskunst Siegen, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Privatstiftung, Kunsthalle Düsseldorf, Institut d'Art Contemporain en Lyon, Whitney Museum of American Art, Museu de Arte de São Paulo; así como de instituciones españolas como la Fundación Miró, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – MNCARS o el Museo Picasso Málaga, donde formó parte de su comité científico entre 2005 y 2007.

Málaga, 16 de Junio de 2016

MA: En relación al motivo de la entrevista, forma parte del proceso de investigación en torno a la aparición del comisario de exposiciones de arte contemporáneo en España, y la evolución del concepto en sí. El trabajo que usted ha venido desarrollando tanto en el MACBA de Barcelona, el CAAC en Sevilla y actualmente en el Museo Picasso Málaga, y además como crítico y comisario, hacen que su visión sobre la evolución del comisariado en el país sea de gran importancia.

JL: A partir de algún momento, durante mil novecientos –no sé exactamente la fecha– empieza a aparecer un tipo de exposiciones. Una cosa es exponer arte y otra cosa es escribir sobre arte, no es lo mismo necesariamente. Alguien puede escribir sobre un asunto en un libro, o puede también intentar que su escrito se convierta en una experiencia física. *Física* quiere decir que una exposición es algo que tiene que ver con un sitio, con un lugar, con un momento. No es lo mismo exponer a Pablo Picasso en el MoMA, en el Nueva York de 1939, que realizar una exposición retrospectiva de la escultura de Pablo Picasso en 2016 en el MoMA, como ha ocurrido. No es lo mismo las dos miradas al mismo artista, las dos interpretaciones del año 1939 y las del 2016, son distintas por muchas razones. En la primera, Pablo Picasso todavía vivía y trabajaba, por lo tanto, era retrospectiva porque eran muchas obras, pero tenían la misión de reunir lo que un artista vivo ha hecho, con una participación mayor o menor de ese artista vivo, con su opinión –o no–. En el año 2016 el artista ya no está, y la voluntad retrospectiva y el hacer acopio más o menos enciclopédico, pero ejemplar, de todo lo que el artista ha hecho –con el artista ya no vivo– es distinto. Es decir, entre hacer una exposición con un artista vivo y de un artista no vivo, hay una diferencia, a veces, capital e importante. Y ni el MoMA era en el 1939 lo que es ahora, ni tenía el contexto económico, político, estético, histórico-artístico, urbanístico, arquitectónico que tiene en 2016. Por tanto, estamos hablando de dos exposiciones que tratan, de algún modo, lo mismo: la obra de un artista con una vocación retrospectiva, de ver su trayectoria, pero que son muy distintas. Llevamos esto a España a finales de los sesenta o setenta, donde empieza a haber,

con una relativa frecuencia, exposiciones que antes no tenían lugar. Podríamos preguntarnos si quienes hacían esas exposiciones miraban el objeto o los objetos, la ideas, y si las interpretaban del mismo modo que lo hacían quienes estaban antes, pero sí sabemos que, desde entonces hasta ahora, ha habido una evolución y muchas exposiciones comisariadas en España. La gente no es consciente de lo que ha habido, o sea que es un trabajo tremendo, solo hay que ver el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y toda su trayectoria, así como la del CAAC, aunque es pequeño, etc. También la noción de lo público y lo privado, en el que las galerías, en algunos años, tomaron un papel comercial más importante como espacios donde se mostraban obras y las relaciones entre éstas, así como las relaciones entre artistas de un modo que no se mostraban en los museos... Sí que es cierto que ha habido un proceso de desarrollo muy grande y eso supongo que es parte del trabajo.

MA: Me interesa mucho conocer los criterios bajo los que entiende y desarrolla su trabajo en el ámbito curatorial.

JL: Yo creo que hay algo que separa lo subjetivo de lo objetivable, es decir, hasta qué punto las experiencias subjetivas –es decir, lo que a alguien le ha pasado por ser quien es, estar donde está, venir de donde venía o por el interés que sea– puede ser objetivable y ahí entra el trabajo a hacer. Diferenciar entre lo subjetivo, por qué una persona se dedica a hacer algo y, ese *algo* tiene algo de objetivable, contextualizado con lo que hacen otras personas, Si no, sería como: la tesis del comisario *tal*. Hay comisarios de exposiciones que requerirían una tesis como Harald Szeemann, Kasper König, o en otras generaciones Ulrich Obrist. Hay quienes realmente han hecho mucho, como Pontus Hulten que, con toda la complejidad de lo que han hecho, daría para una tesis, pero veo que no es el caso. Luego, hay que diferenciar entre los procesos de trabajo, porque esto es una cuestión de la medicación muy básica: una cosa es la producción de obra de arte, otra la recepción de la obra de arte, y otra la percepción de la obra de arte. Entiendo que estamos hablando de modos, de cómo una obra de arte se coloca y se escribe de una determinada manera para que haya una recepción, y para que, a través de esto, la recepción sepa más de quién, por qué y cómo lo ha hecho. Es

decir, poner obras de alguien en un sitio, a mí no me interesa. Poner cinco cuadros de Luis Gordillo en una galería, no me interesa ni me ha interesado nunca, ni a cualquier persona con dos dedos de cabeza. Pero ese proceso selectivo, el «vamos a seleccionar esto, esto, esto, esto y lo vamos a poner aquí para que tú lo veas», eso tiene una intención. Comisariar, para que tenga un mínimo de interés, debe venir acompañado de una intención, de una voluntad de interpretar lo expuesto. Ahora también puede pasar que aparezca algo que nadie conoce, alguien lo saca de una caja y lo expone. Por ejemplo, el caso de una fotógrafa que trabajaba en una casa americana, Vivian Maier, quien en sus ratos libres realizaba las fotografías y, de repente, la descubrimos. Ahí está justificadísimo sacar la obra de esta niñera, que se encontraba en el interior de unas cajas de unas purgas, y alguien lo compró, éste se lo dio a otro y... Bueno, vamos a ver la obra, que no la conocemos, y ya luego la interpretaremos. Pero creo que eso es un primer estadio importante. Comisariar –vamos a usar el término comisariar que a mí no me gusta, pero para entendernos, porque viene del comisario de antes del franquismo–, comisariar es dar a conocer también. Es decir, hay una parte que es dar a conocer algo que quizás no se conoce, el contribuir a hacerlo público, a hacerlo compartido. Otra parte es, si podemos, vamos a hacer una interpretación de eso: lo vamos a poner de una manera determinada, vamos a seleccionar, supongamos, las fotos de esta fotógrafa anónima, si había cien vamos a coger treinta, para poner estas treinta de modo que interpretaremos el conjunto. Luego lo podemos hacer de una manera o de otra, podemos ponerlas las treinta así, o podemos formalizar esa presentación en una sala dos fotografías, en otra cincuenta o veintisiete, la otra otras tantas. Y otra parte de esto es: vamos a textualizar esto, vamos a darle palabra, vamos a escribir. Escribir es un modo de interpretar y darle nombre, y esa escritura pues puede estar de muchas maneras: en un libro, en un catálogo, en un folleto, en un blog... es decir, la palabra. Una palabra que, de alguna forma, creo que ayuda a subrayar la intención de quien hace la selección. Hay un proceso de selección y una intención de mostrar eso de una forma específica.

MA: Realmente, en todo el proceso que describe, ¿se podría afirmar que existe un importante componente creativo por parte del comisario?

JL: Eso que lo nombre cada quien como quiera, pero yo creo que una parte –es muy subjetivo esto que voy a decir– es casi de sentido común. Es difícil de decir, porque, ¿qué hace especial que poner estas dos obras de un modo sea más interesante, más intenso, más inteligente o más poético que poner las mismas obras de otro modo? Ahí hay un punto que se puede decir: la creatividad, el talento, la inteligencia. En ese proceso de seleccionar, ordenar y textualizar, el comisario o la comisaria tiene la posibilidad de ejercitar unos talentos, vamos a llamarlo así. Ahora he estado en una reunión hablando sobre comisarios que son muy talentosos a la hora de escribir sobre arte, y hay otros comisarios –me refiero siempre a hombres y mujeres– que son muy buenos a la hora de seleccionar, en mi opinión, pero a la hora de organizar mejor que no escriban nada, porque son dos formas de interpretar lo mismo y lo podemos interpretar con la palabra o con la imagen, con la organización física. Yo creo que una exposición es algo que está en un sitio y en un lugar. Creo que un buen comisariado de exposición es aquel que, además, es consciente de que esa exposición tiene lugar en un sitio: por ejemplo, Sevilla en 2016 (CAAC), Reykjavík en 2016 o la casa de un coleccionista maravilloso que está al lado de un Geysir en 2016. Otro ejemplo: para unos públicos, Sevilla en 2016, una exposición orientada principalmente a universitarios que están muy sensibles a los acontecimientos políticos que están sucediendo ahora. No es lo mismo que, por ejemplo, la exposición que nosotros hicimos en una caseta de la Feria de Sevilla, esto no lo ha hecho nadie. Es decir, yo creo que eso hay que considerarlo, porque no es lo mismo culturalmente ni históricamente tu generación que mi generación, tus conocimientos, nuestros conocimientos, tus obsesiones, mis obsesiones. Son distintas.

MA: Me parece una idea muy original e interesante, porque para quienes conocen la Feria de Sevilla, saben que transitarla y adentrarse en sus casetas es tomar contacto directo con el núcleo de la idiosincrasia de la ciudad.

JL: Y es donde no toca. ¿Por qué donde no toca no se puede hacer una exposición? Porque también hay otra cuestión: ¿para qué sirven las exposiciones? He dado varias conferencias sobre eso, para qué sirven. Y a veces no sirven para nada, y a veces sirven para mucho.

MA: **¿Podríamos decir que el arte, tal como lo concebimos en esta sociedad, se materializa prácticamente a través de la institución y del dispositivo de las exposiciones, que es también por lo que, de alguna manera, se requiere al comisario? Es decir, como si fuera una cadena.**

JL: Al respecto, yo creo que sí, esto es una manera muy sencilla de explicarlo: es el espacio institucional, donde las cosas están más o menos regladas y los papeles están repartidos. Por ejemplo, la sala de exposiciones de la Diputación Provincial de Jaén que tiene tal presupuesto, etc. Esto es un espacio institucional, y alrededor hay otros espacios donde pasan cosas. Hay un arte más institucionalizado, son estos artistas que exponen aquí, y luego hay otros sitios que no están dentro de la institución. Entonces lo que creo es que las exposiciones, en determinados momentos, por situaciones, tienen una función muy interesante que es llevar lo que no está en el espacio institucional al espacio institucional, lo integra. Yo trabajo en el espacio institucional, y también hay sitios alternativos, pero hablo desde el espacio institucionalizado. He conocido y conozco cómo va un poco todo esto fuera, pero sí es verdad que hay un espacio institucional, del mismo modo que una tesis doctoral es un espacio institucional de interpretación. Ahora, este asunto yo creo que es interesante, sobre todo con lo contemporáneo. Todo eso que, esperemos, acontece fuera del espacio institucional, cómo puede o no puede o qué procesos de selección se dan para que lo entendamos. Aquí, a veces, la figura del comisario o la comisaria es muy importante, si está al loro de lo que pasa ahí fuera, si no es un mero reproductor de lo institucional. Por lo tanto, yo creo que, un buen comisariado debe incluir un cierto grado de juicio crítico sobre las cosas. El comisariado afirmativo, el que sólo dice «las cosas son así», a mí me parece bastante aburrido.

MA: Cuando menciona el comisariado afirmativo, ¿se refiere a los discursos cerrados?

JL: Sí, aunque más que los discursos cerrados, los previsibles. Los de «ah bueno, si esto ya lo sabemos». Nosotros tenemos aquí un reto interesante que es cómo se puede interpretar hoy algunos asuntos de un artista como Pablo Picasso, que ha sido tan interpretado y trabajado, que es un artista del siglo XIX porque nace en 1881 y su obra llega hasta 1972, lo que quiere decir que cuando él está todavía trabajando, Jackson Pollock, Andy Warhol, Saura o Chema Cobo también están trabajando, pero es una cuestión generacional que tiene que ver con todo esto. Podría suceder que alguien de mi generación se dedique a moverse por ese espacio no institucional, pero yo creo que es un poco ridículo. Una crítica que yo haría a cómo se ha desarrollado en España la evolución de los comisariados, es que ha sido y es todavía, muy poco respetuosa con los legados generacionales. ¿A qué me refiero? Son pocos los universitarios que vienen a preguntar a gente que llevamos veinte y veinticinco años haciendo esto, son pocos los másters –que hay ahora un montón– de comisariados que incluyen a los viejos –para entendernos–, y son todos jovencísimos. Son muchos los másters que hablan de estas cosas y cuando uno mira los profesores, la mayoría no han comisariado nunca nada, entonces dices, bueno, será un comisario sobre la teoría.

MA: En ese caso que expone, ¿qué podemos esperar de la enseñanza curatorial?

JL: En mi opinión, ésta es una característica del sistema artístico del arte en, ha habido y hay muy poca transmisión de conocimiento generacional, y eso yo creo que es un problema bastante serio que tiene el país. Porque aparece una nueva generación bastante desmemoriada, que conoce poco, que no sabe porque no se lo han contado o porque se lo han contado de una manera parcial. Pero afortunadamente, y por eso digo que es una cuestión generacional, yo ahora donde trabajo y como trabajo, intento hacer posible realizar exposiciones que hablen de cosas del pasado de un modo distinto.

MA: Se refiere a mostrar acontecimientos del pasado teniendo en cuenta la perspectiva y los públicos de hoy día.

JL: Sí, que te interese a ti. Porque a ti no tiene por qué interesarte cómo era el mundo en 1906, ni a mí, porque no estaba yo aquí. Sin embargo, hay cosas de 1906 que pueden tener influencia en cómo eres, cómo miras el mundo, cómo te relacionas. Comisaria o no comisaria, si dispones de los medios, debes ser sensible a esto. Por ejemplo: María, universitaria, Sevilla, a ver qué le podemos contar de este hombre, o de lo que sea, que ella pueda decir «pues esto me interesa».

MA: Ciertamente es que, en determinadas ocasiones y debido a esa desmemoria que antes mencionaba, se cae en el error de creer que uno tiene una gran idea y no conoce que, hace diez o quince años ya se hizo. Realmente, la principal motivación por las que se realizan estas entrevistas es para tener la oportunidad de preguntar personalmente a los profesionales que lleváis ejerciendo este trabajo tanto tiempo y poder suplir, en la medida de lo posible, esas lagunas de conocimiento. Personalmente, he pasado por algunos cursos y máster que trataban el asunto curatorial, pero generalmente me han parecido insuficientes, echando en falta profundizar qué se gesta en la mente del comisario, qué motiva la idea.

JL: Yo creo que hay una pregunta muy básica que es la misma siempre: ¿para qué sirve hacer una exposición? Hacer una exposición en el Museo Picasso Málaga, con casi 500.000 personas que pasan en un año, donde tenemos personas que vienen de Rusia, de Japón, de todo el mundo y de todo tipo, desde el turista guiri hasta profesionales del MoMA, no es lo mismo que hacer una exposición en el CAAC, el Centro de Arte Contemporáneo de Sevilla –hablo de éste porque he estado siete años y me conozco aquello bien–. Entonces, la misma pregunta: ¿para qué sirve hacer una exposición allá y para qué sirve hacer una exposición acá? Conocer el contexto ayuda, porque Sevilla, su contexto, la ubicación allí tan lejos, no es lo mismo que aquí que estamos en el centro. Todo esto son datos que contribuyen. No es lo mismo hacer una exposición para hablar de una revisión

histórica de algo, que para intentar ver lo más fresco. Porque no es sólo un tema de poner cromos. Ahora tenemos nosotros aquí una exposición de Jackson Pollock, que no sé si te dará tiempo a ver.

MA: La he visto, y es magnífica.

JL: ¿Esto para qué se hace? Hay que tener argumentos para explicar por qué se hace y por qué se hace aquí. Los argumentos pueden ser más o menos acertados, más o menos talentosos, más o menos innovadores. Ahora yo te digo que esto no se ha hecho nunca aquí. Ni aquí ni en España, por lo tanto, ya tengo un argumento a rebatir. Hemos hecho algo que no has visto nunca si vives aquí en España.

MA: Que es el caso, desde luego.

JL: El comisario tiene que saber lo que hace. «No, es que a mí me interesa mucho el problema de Greenpeace y la juventud», bueno pues averigua qué se ha hecho sobre eso, que es un tema muy interesante. Hay que saber lo que se ha hecho, por tanto, hay que saber de historia del arte. Vuestra generación tiene que saber de historia del arte, de la moda, historia de la música, historia de las exposiciones, hay que saber muchas historias. ¿Y eso cómo se aprende? Se aprende mirando, estudiando, leyendo, preguntando. A mí no se me ocurre otra manera. Si alguien cree que porque lee un libro de Derrida ya va a hacer una exposición se equivoca, porque no es así. Hacer una exposición es combinar cosas, no es leer libros solamente. ¿Y para qué? Para que el visitante, cuando entre aquí, tenga una experiencia. Creo que a veces, por razones muy cicateras y de protagonismos, al no haber una formación reglada académica de todo esto, la formación que se ofrece a veces es muy poco sensible a la historia del asunto.

MA: En muchas ocasiones, lo que percibo es que, si ya la palabra *comisario* es un problema y crea cierto conflicto o incomodidad, cuánto más lo es definir qué es el comisario o qué no es. A veces se pierde la noción de si se

trata más de una aportación teórica o más una cuestión de organización espacial.

JL: Yo me cargaría la palabra. Diría: «esto fuera». Porque esto ¿de qué viene? Si uno mira la evolución de los museos de Bellas Artes en España, surgen y se van desarrollando y ahí hay una figura esencial, el conservador, de ahí viene comisariar, de curar más que comisariar, porque el comisario es algo más relativo a un encargo: «Usted es el comisario de esto». Pero lo de curatorial va bien, porque *curar es hacerse cargo de*. Los conservadores de los museos eran muchas veces historiadores del arte o arqueólogos que cuidan la colección y la enseñan. Creo que son los orígenes. En un tiempo, en los años sesenta –por decir algo– aquí había muy poco, yo era muy joven, pero había muy poca cosa para ver, y había muy pocos sitios. Hay que acordarse, en toda esta historia, que en 1975 se inaugura el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, y es el primero. Tienes que pensar cuánto tiempo llevan abiertos el Reina Sofía, el CAAC y todos los sitios. Es que no había nada. En el CAAC hubo una exposición sobre las primeras exposiciones que se hacen allí en Sevilla. Esto era nuevo porque había una nueva generación de artistas, los informalistas catalanes, Dau al Set, el Paso, toda esta historia que transcurría en los sesenta. Eran los historiadores del arte, que ¿qué habían aprendido estos historiadores del arte en España? ¿Qué se podía aprender en España si alguien quería hacer historia del arte? Pues era una historia del arte muy tradicionalista, muy basada en análisis formales y en análisis iconográficos. En esos años sesenta resulta que empiezan a aparecer escritores y escritoras que entienden todo esto de otro modo. Francia con todo el estructuralismo, la semiótica, la semiología, etc. En Estados Unidos empiezan a aparecer otras teorías que ayudan a ver no sólo el arte, sino las cosas de otro modo. De los historiadores del arte, es muy básico lo que te cuento, pasamos casi a los filósofos en España. Personas que estaban en departamentos de filosofía de las universidades empezaron a recibir encargos de exposiciones y a entrar en el sistema artístico. Tienes, en el caso de Madrid, la revista *Creación*, a José Jiménez, Fernando Castro, y ellos son filósofos, gente del mundo de la universidad, que empiezan a entrar en un mundo que era antes el de los historiadores del arte, y empiezan a aportar unas teorías en la interpretación que los anteriores, como por ejemplo Calvo Serraller, no tenían por qué, ya que son formaciones distintas. Y Simón

Marchán escribe un libro sobre el arte conceptual pero no comisaría exposiciones, era un académico, entonces ahí se da algo interesante: que intelectuales del mundo de la filosofía, sobre todo en España, empiezan a tomar poder para sacar nuevas revistas, para hacer exposiciones, son contratados por las cajas de ahorros, las colecciones, etc. Ya tienes los historiadores, los museos, los nuevos museos que empiezan a abrir, el Reina Sofía, etc. Estos intelectuales, que, si lo miras bien, empiezan a hablar mucho de filosofía italiana: Vattimo, Agamben, etc., luego, se empieza a hablar mucho de los franceses: Derrida, Foucault, etc., luego un poco más tarde empieza lo abyecto, el feminismo, etc., y entonces vas viendo cómo las exposiciones van reflejando esto también, igual son las mismas obras, pero con la teoría de otro. Paralelamente empiezan a aparecer nuevas instituciones como La Caixa o El Reina Sofía, también figuras como Carmen Giménez o María Corral, quienes toman un poder muy grande porque están en los grandes museos y en las grandes instituciones, y eso va dejando ya atrás la figura del arqueólogo, del conservador de museo. Por lo tanto, tiene que ver todo esto con unas nuevas generaciones en un nuevo país, con una nueva economía, con una situación económica que empieza a crecer, las galerías empiezan a pedir comisarios para hacer exposiciones. A mí me llaman para hacer una exposición en Madrid para una galería, otra en Barcelona, y entonces, ¿qué quiere decir? Que tanto el espacio comercial como el espacio público necesitan intelectualidad, se quiere responder en un proceso de normalización. Ya saliendo de la transición y entrando en los años ochenta, se quiere responder a lo que se entiende que hay que ser, hay que ser *modernos*, y entonces aparecen nuevas revistas de arte, *Figura*, *Lápiz*, porque también hay mucho más dinero y se empiezan a crear más colecciones. Y esa figura del filósofo va a ir dando paso, a medida que se va constituyendo los nuevos centros de arte y museos. a otro tipo de figura, que ya es una cosa rara a veces. Es decir, o bien ya es gente que viene del mundo de la historia del arte, gente que viene de ese mundo de la filosofía o gente que viene del mundo del comercio que empieza a tomar mando en nuevas instituciones. El CGAC de Santiago de Compostela, Gloria Moure primero, luego Miguel Fernández-Cid, el MEIAC de Badajoz, donde un historiador, funcionario estupendo, que es Antonio, ARTIUM, etc., todo esto es nuevo, entonces empiezan a aparecer más instituciones, de manera que los filósofos empiezan a quedar un poco más de

lado. Y luego ya, en la fase siguiente, empiezan a aparecer los *businessmen*, que ya son estos curadores que medio hacen negocio.

MA: Quiere decir que son curadores que enfocan su trabajo a una escala e intereses mucho más comerciales.

JL: Sí, vamos a decirlo así, donde ya el dinero es más importante. Alguien como José Luis Brea, con un talento excepcional, inteligente, tiene una lectura que es muy diferente, por ejemplo, a la que tiene Fernando Castro, que es algo mayor, o José Jiménez. Hay gente que comisaría, y otros –pocos– que entran en el mundo institucional, como es mi caso. Entonces, estás comisariando porque entras en un museo a trabajar, como en Barcelona, de conservador jefe, sigues comisariando y haciendo otras cosas, pasas a director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, pero sigues comisariando, y figuras de estas hay pocas, no sé por qué. En el caso del Guggenheim, su director jamás ha comisariado nada, es un gerente. Institucionalmente verás que el director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, comisariar es su razón de ser. Entonces, existe ese mundo institucional hoy con todas esas figuras distintas, y hay también otro problema en el paisaje institucionalizado español, y es que la figura que yo echo a faltar mucho, son los conservadores y las conservadoras con formación para comisariar desde dentro. Es decir, hay mucho coordinador en España y hay muy poco conservador/a que entra y hace unas tareas de administración, de gestión, pero también intelectuales. Eso es un tema interesante en España, que mientras en el Museo de Bellas Artes de Sevilla hay un conservador, que es el modelo antiguo, aparte, la administración pública no ha sabido pasar a un modelo nuevo, sino que ha ido contratando gente de las nuevas generaciones, pero se han quedado sin poder meter conservadores por incapacidad.

MA: Con respecto a este asunto, me ha venido a la memoria Olga Fernández López, profesora de la Universidad Autónoma de Madrid, quien me comentaba que en España no existía una estructura en este sentido como en el contexto anglosajón, donde además del *curator*, existe el *assistant curator*,

semejante a ese coordinador con una faceta más intelectual que usted menciona.

JL: Un tema que tiene que ver con esto⁸¹⁷, clarísimo. Tiene que ver cómo el organigrama de este sitio –por poner el sitio donde trabajo– no contempla la figura del conservador o *assistant curator*. Aquí hay coordinadoras de exposiciones a quienes digo que tienen que entrar más en el *curating* y escribir más, porque han estudiado historia del arte y nunca se les ha pedido eso. Se les pide que sepan de transporte, pero no se les pide escribir, y escribir es la manera de pensar más.

MA: Y la manera de poder analizar.

JL: Claro, ¿cómo se analiza? Como decía Magritte, «se piensa visualmente también», de acuerdo, pero mi pensamiento visual te lo puedo transmitir colocándote imágenes, pero es un lenguaje un poco de sordos. Si lo que yo comisaría, de algún modo lo escribo, te lo transmito. Eso no se ha enseñado, entonces creo que hay un problema estructural de formación y de que ha ido más rápida la realidad –como casi siempre– que el sistema educativo. Y ya si dices: pero ¿qué mundo anglosajón, el inglés o el norteamericano, donde lo público y lo privado se diferencian? Y ambos se diferencian mucho del nuestro. Hay instituciones privadas en España que funcionan muy bien, pero todo lo externalizan, no tienen gente en la casa. Creo que es un error también. Cumplen funciones interpretativas.

MA: Volviendo al contexto de Sevilla –que es el mío– y es un poco complicado...

JL: ¿Por qué es complicado?

⁸¹⁷ Dibuja el signo € sobre el papel.

MA: En muchas ocasiones he observado cómo en galerías de arte contemporáneo, donde se han traído a artistas de fuera: Iberoamérica, el norte de Europa, etc., se nota la diferencia en la conexión con el público, que resulta mucho más difícil que cuando se trata de un artista local. Me interesaba mucho esa visión suya, que es mucho más internacional.

JL: Hay ciudades donde tiene mucho sentido comer pescado, Málaga, porque está el mar. ¿Qué quiere decir? Que cada sitio tiene una idiosincrasia, sus obsesiones, su historia, su identidad cultural, su energía mayor o menor dedicada a algo. Por ejemplo, la feria en Sevilla y la feria en Málaga no tienen nada que ver: en mi opinión, Sevilla tiene todavía un punto poético, mágico y la de aquí no –yo no soy de aquí, pero hablo como espectador, y el curador tiene que ser espectador, y si no mira ni hace un juicio crítico, pues no se entera–. Hacer una feria como la de Sevilla en Barcelona, que en Barcelona hay una feria, pero es una feria distinta, que está justificada por el flujo migratorio ya de dos o tres generaciones y se hace, pero no es lo mismo. Pues lo del arte es la misma historia. No es lo mismo una ciudad que tenga, por ejemplo... ¿Qué ciudad artística del extranjero conoces?

MA: Pues, por ejemplo, Berlín.

JL: Vale, pues no es lo mismo hacer una exposición de arte contemporáneo ahora en Berlín, que hacer ahora una exposición de arte contemporáneo en Sevilla. Porque en 1903 en Berlín ya había galerías de arte, y en 1912 abrió la galería *Der Sturm*, y había una burguesía ya del siglo XIX que compraba arte para su casa, había ya una estructura. En esa fecha, ¿quién compraba cuadros en Sevilla? Si alguien compraba cuadros eran cuadros costumbristas, lo que hay aquí en el Thyssen. ¿Por qué este señor se va de aquí?⁸¹⁸ Porque va buscando esos sitios, se va a París, lugar donde encuentra lo que necesita. Nosotros tenemos ahora una exposición que se llama *Registros Alemanes*, que estuvo aquí y que está ahora en Alemania, la he comisariado yo con la ayuda de Inmaculada Bolafio, coordinadora, y Picasso no fue nunca a Alemania, no le interesaba la cultura alemana. Le interesaba la cultura alemana de los maestros alemanes del

⁸¹⁸ José Lebrero señala en ese momento una fotografía de Pablo Picasso.

renacimiento tardío: Durero, Grünewald, pero lo otro no le interesaba. En mi opinión, en Sevilla, no interesa el arte contemporáneo. No interesa. He trabajado allí siete años, quiero a la ciudad, pero no es prioritario. No hay tradición, no hay economía, no hay coleccionismo, entonces no funciona. En Berlín hoy, todavía, la ciudad es increíble, ha pegado unos cambios y unas transformaciones, han sido tan hábiles de retomar lo que era de entonces transformado, y hoy Berlín es maravillosa. Sevilla no, Sevilla sigue todavía en que todo era la Expo, pero la Expo fue en el noventa y dos.

MA: Y además se encuentra en un estado de absoluto abandono.

JL: Han pasado veinticinco años y aquello es un horror. Ahí es muy difícil. Y lo que está haciendo el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, y se lo digo además a Juan Antonio Álvarez Reyes, es una labor titánica, es como imposible lo que haces, porque el contexto no es favorable. Ahora hay una galería, Hauser & Wirth, por ejemplo, que ha abierto hace un tiempo una dependencia en Nueva York y acaba de hacer una exposición de Philip Guston, y tiene un espacio que es más grande que esto, es un museo. Sólo cuadros del año cincuenta y cinco, cincuenta y seis, cincuenta y siete, parte de esos cuadros son de museos, parte de galerías comerciales, de museos de colecciones privadas y venden dos o tres cuadritos, y hay como ochenta cuadros. El comisario se llama Paul Schimmel, quien ha sido *chief curator* del MOCA de los Ángeles durante muchos años y ahora ha pasado a la privada. O sea, es el museo en lo privado: tienen más dinero, tienen gusto, tienen coleccionistas, tienen todo, y es una galería. Entonces, ¿qué sucede hoy con todo esto? El protagonista es el dinero. El primer protagonista es el dinero. Las casas de subastas y los coleccionistas, esos son los primeros protagonistas. Ahora, ¿que además de todo este mundo institucional hay otros mundos? Seguro. Pero están por ahí. Pero el protagonismo hoy es, yo creo, el dinero. Al igual que en otros campos de la existencia estamos viendo cómo la clase media se ha deteriorado, cómo hay más pobreza, las galerías pequeñas cierran. Quedan pocas grandes y otras que sobreviven. Y los centros de arte en España también, están los grandes y los pequeños están desapareciendo, sobreviviendo. Todo esto tiene una correspondencia con el lugar y el tiempo en el

que están. Y un máster en una universidad que desconsidere todo esto creo que engaña en parte a los alumnos.

6.6. Entrevista con Esther Regueira

Esther Regueira es natural de Sevilla. Es licenciada en Historia del Arte y Máster en Gestión cultural por las Universidades de Sevilla y Granada. Desarrolla su profesión como comisaria de exposiciones, editora e historiadora del arte. Aunque comienza su formación en España, posteriormente continúa sus estudios en Nueva York (MoMA) y México DF, desarrollando su trabajo curatorial y de la producción de exposiciones desde el año 1992. Ha comisariado proyectos para destacadas instituciones como el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo – CAAC, el CCCB de Barcelona, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía – MNCARS, Musée d'Art Contemporain en Marsella, el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo en Badajoz, Art & Idea en Ciudad de México, o la Fundació Antoni Tàpies en Barcelona, entre otros. Actualmente, trabaja como de Directora del Departamento de Publicaciones de la Fundación Internacional Manifesta. Ha trabajado en la productora BNV Producciones, ha sido miembro de la asociación cultural Carta de Ajuste, cofundadora del sello Puerta de la Carne y directora del proyecto on line de cultura contemporánea www.centrodearte.com.

A lo largo de su trayectoria, ha desarrollado su labor docente en la Universidad de Sevilla, la Universidad de Granada, la Universidad de La Coruña, la Universidad Estatal de San Petersburgo y la Universidad de Palermo. Igualmente ha participado en ciclos de conferencias, en foros y mesas redondas e impartido talleres en diferentes centros de España, Estados Unidos, Marruecos, Rusia, Sáhara Occidental, Italia y México, y ha contribuido con sus escritos en numerosas publicaciones. Dentro de sus líneas de investigación, destaca las relativas a indumentaria, arte y género, indagando en las implicaciones de la moda como fenómeno socio-cultural y su importancia en la cooperación y el desarrollo. Junto al escritor y crítico de arte Quico Rivas, desarrolló una investigación en torno a la importancia del textil en la representación del género a lo largo de la historia y con *Sahara Libre Wear*, un sello de ropa como propuesta de arte textil que se desarrolla en los campamentos de refugiados del Sahara Occidental.

Sevilla, 14 de Junio de 2017

MA: Esther, teniendo en cuenta las escasas o nulas posibilidades formativas en materia de comisariado que había en España, ¿podrías decirme qué estudiaste y cómo comienza tu labor en la profesión curatorial?

ER: Estudié Historia del Arte en la Universidad de Granada y cuando terminé la carrera lo único que tenía claro era que no quería opositar para dar clases en un instituto como la mayoría de mis compañerxs, sobre todo porque sentía que no tenía nada que enseñar y sí mucho que aprender. De hecho, compaginé los estudios en la Facultad de Historia con la Escuela de Traductores e Intérpretes para ampliar mi horizonte laboral. Mis años de universidad se desarrollaron a mitad y finales de los años ochenta, la denominada segunda época de la transición política, un momento en el que España estaba reubicándose política, económica y culturalmente en Europa. Al terminar esa etapa intenté conseguir alguna beca para seguir formándome en el extranjero, deseaba trabajar en algo relacionado con las prácticas artísticas contemporáneas.

Ese verano (1991), estando en la playa de Tarifa, me llamó una amiga y compañera de la facultad, Beatriz, y me dijo: «Estoy en casa de una comisaria que necesita a alguien licenciadx en Historia del Arte, interesadx en arte contemporáneo y que domine inglés, ¿por qué no vienes?». La persona en cuestión que necesitaba a alguien para trabajar en su equipo era Mar Villaespesa. Nos conocimos ese mismo día, hablamos largo rato y al final de nuestra charla (una suerte de entrevista de trabajo) me propuso unirme a su equipo en principio como asistente suya en Tarifa, para luego trasladarme a Sevilla y llevar la comunicación, prensa y educación. En ese momento estaba preparando *Plus Ultra*, el proyecto de arte contemporáneo del Pabellón de Andalucía de la Expo'92, una propuesta de intervención en el espacio público que intentaba cuestionar el carácter de celebración del 92 y el marco institucional en el que tenía lugar, descentralizando, sacándolo del Pabellón y de la Expo'92 para llevar intervenciones de artistas como internacionales a cada una de las provincias de Andalucía. A finales de ese verano yo me iba a Nueva York un par de meses porque mi hermano había obtenido una beca y estaba estudiando cine allí. Mar me

dijo que podría empezar a trabajar con los artistas que vivían en Nueva York, contactando con ellos, entregándoles documentación de los espacios donde intervendrían, etc. Así que mi primer contacto con el mundo del arte contemporáneo fue con artistas de la trayectoria de Alfredo Jaar o Dennis Adams. Cuando regresé a España, trabajé los primeros meses en Tarifa como asistente de Mar y luego me trasladé a Sevilla a trabajar en BNV Producciones⁸¹⁹, quienes producían y coordinaban *Plus Ultra*. Así que fui tremendamente afortunada al estrenarme laboralmente en este proyecto y con este gran equipo, la mejor escuela posible, asistiendo a Mar en un momento donde el comisariado independiente en España estaba prácticamente en sus inicios, e introduciéndome en la producción de la mano de BNV.

MA: ¿Qué pasa después de 1992?

ER: Después de 1992 Miguel (Benlloch) y Joaquín (Vázquez) me propusieron continuar con ellos en BNV. En 1993 hice mi primer comisariado, la I edición de la *Bienal Arte en la Frontera: Andalucía/Algarve*. Creo que los BNV vieron una especie de inconsciente seguridad en mí misma que ni yo mismo apreciaba, pero como hice la exposición trabajando en la productora, me sentía respaldada. En principio, se trataba de una propuesta conjunta con la zona sur de nuestro país vecino que reflexionaba sobre ese contexto fronterizo y las posibles alteraciones en las comunicaciones, los flujos migratorios y las relaciones entre Andalucía y el Algarve que produciría el nuevo Puente Internacional de Guadiana construido en 1991 que une Ayamonte (Huelva) con Castro Marín (Faro). Pero la idea de hacer una sola muestra no fue posible porque el planteamiento y el tipo de prácticas que yo, que nosotros queríamos mostrar, no eran las que le interesaban a ellos y viceversa, así que finalmente se hicieron dos exposiciones, una de artistas andaluces y otra de portugueses. El proceso de trabajo, la investigación y los debates con los agentes participantes fue crucial. La exposición nació del intenso diálogo con los artistas, la mayoría de mi generación, y mostraba una selección de

⁸¹⁹ BNV producciones es un dispositivo de producción e intermediación cultural nacido en 1988 con la intención de irrumpir en el panorama andaluz para producir efectos que accionaran pensamiento crítico y nuevos modos de hacer en el tejido creativo, tal y como ellos se definen.

la producción que se realizaba en esos momentos en Andalucía, haciéndose eco del precario tejido cultural y del momento que vivíamos en plena resaca de la Expo'92, dándoles la voz a los artistas participantes como Nuria Carrasco, Angustias García & Isaías Griñolo o Alonso Gil, entre otros, enlazando con una breve mirada a la generación anterior representada por una figura que me parecía (y me sigue pareciendo) clave, que es Rafael Agredano, uno de los iniciadores de la revista *Figura*. Hubo momentos difíciles como cuando un alto cargo de la Consejería de Cultura decidió en el Algarve (las exposiciones se mostraron primero en Lagos y luego en Huelva) que la muestra (de artistas andaluces) no se podría abrir al público, porque, según él, podía “herir sensibilidades” y quiso censurarla, algo que no consiguió.

MA: ¿Cuál fue el siguiente paso en tu trayectoria profesional?

ER: En el año 1994 obtuve una Beca del Ministerio de Cultura para hacer prácticas en el MoMA (Museum of Modern Art) así como el doctorado en NYU (Universidad de Nueva York) y me mudé a Nueva York. Esos fueron años fundamentales en mi formación a todos los niveles, no solo profesional, sino también personal. Siempre le estaré agradecida a Carmen Alborch por las becas que puso en marcha para la Formación de Profesionales en Artes e Industrias Culturales cuando era Ministra de Cultura, unas ayudas realmente necesarias y tremendamente importantes.

MA: ¿Me podrías hablar un poco de tu actividad durante estos años?

ER: A mitad de los años noventa Nueva York tenía una interesantísima escena cultural, y yo acudía a todo tipo de actividades: conferencias, presentaciones, conciertos, visitas a estudios, etc. Asistía tanto a las exposiciones y actividades de los grandes museos como el MoMA o el Whitney, o de las apabullantes galerías de Soho y Chelsea, como a las de los espacios más alternativos y, digamos, disidentes con la cultura hegemónica como el Anthology Film Archives, Artists Space, el Nuyorican Poets Café o las numerosas salas de conciertos como CBGB, por mencionar algunos. Eran espacios alternativos, interesados en las relaciones

de la cultura con el contexto socio-político, económico, multidisciplinar y multicultural, que generaban debates interesantísimos haciendo partícipe a la comunidad. Fueron años enormemente estimulantes y enriquecedores.

Tomé contacto con el activismo feminista en el arte a través de bibliografías claves como *The Power of Feminist Art* de Norma Broude y Mary D. Garrard, los textos de Laura Cottingham, Lucy Lipard o Arlene Raven, pero, sobre todo, de la relación con artistas como Barbara Ess o Andrea Blum que habían pertenecido a WAC (*Woman Action Coalition*), Robin Kahn con quien colaboré en la publicación *Time Capsule: A Concise Encyclopedia by Women Artists* o con los discursos LGBTQ de la mano de la performer cubano-americana Carmelita Tropicana, entre otras. Estas mujeres y otras muchas, con las que a día de hoy sigo manteniendo una gran relación, fueron enormemente inspiradoras. Si bien ya me había iniciado en las lecturas de textos claves sobre feminismos de la mano de María José Belbel, una amiga y compañera de militancia en el MC de Miguel y Joaquín, artista y activista feminista y *queer* de Granada, y del catálogo de *100%*, fue en Nueva York donde conocí y me sumergí de lleno en el conocimiento de las prácticas artísticas activistas feministas que luchaban por repensar y reescribir la historia del arte oficial, demandaban la recuperación y visibilización de las mujeres artistas, su presencia en la institución arte, y problematizaban las relaciones de poder y jerarquía basadas en el género, la raza o la clase social, entre muchas otras cuestiones.

Por otra parte, tuve mi primer contacto con un museo, el MoMA, donde hice prácticas en el Departamento de Audiovisuales con Barbara London y Sally Berger. Allí tuve acceso a un aspecto totalmente distinto al del comisariado independiente que era el que yo conocía hasta ese momento, y vi cómo funcionaba una gran institución artística, una enorme y compleja maquinaria. Y, además, pude acceder al gran archivo de obras audiovisuales del MoMA, lo que fue una fantástica oportunidad para visionar trabajos desde los orígenes del llamado videoarte.

En esos años también trabajé como asistente de otra comisaria independiente de origen brasileño afincada en Nueva York, Berta Sichel, y de su mano me adentré en el arte latinoamericano. Sichel fue pionera en cuestionar el concepto de

“América” como tal y en reivindicar la influencia que América Latina había tenido históricamente en la maquinaria cultural y en la producción de conocimiento de Europa principalmente, pero también su incidencia en Norteamérica. Trabajé con ella en el proyecto *The Global Art of Latinos y Latin Americans*. Hicimos una investigación hiperexhaustiva sobre la producción plástica y audiovisual en el mundo latino (que no solo se limitaba a las fronteras geopolíticas de Latinoamérica, pues incluía el arte chicano, de latinos en la diáspora, etc.) desde los años 60’s. Berta me ofreció hacer la investigación, la selección y el comisariado de la obra audiovisual, confió mucho en mí. Esa investigación, por cierto, fue el germen de un proyecto que hice años después, en 2001, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Agitación como ritual cotidiano. Cartografías del deseo*, sobre prácticas de marcado carácter crítico realizadas por mujeres que utilizaron el video y el cine en países de América Latina donde la situación política era extrema (muchos vivían bajo regímenes dictatoriales), desde los años 60’s hasta los 80’s. Artistas como Anna Bella Geiger, Leticia Parente, Diamela Eltit, Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer) o Lygia Clark cuyas obras, herramientas de disidencia, denuncia y resistencia, dejaban patente que las vanguardias, las reivindicaciones feministas y las prácticas artísticas políticas no se daban exclusivamente en los centros hegemónicos. Sus cuerpos eran el campo de batalla, y la calle y el espacio comunitario el escenario principal para realizar acciones enormemente comprometidas con el contexto socio-político en las que tuvieron lugar.

Desde Nueva York también seguía trabajando para proyectos en España y Francia. Continuaba colaborando con BNV, sobre todo en cuanto a investigación y localización de obras y artistas como por ejemplo para el programa de vídeo y cine *Erase una vez... del Minimal al cabaret: 70’s-90’s*. Y también trabajé con Corinne Diserens, una comisaria de origen suizo, entre otros, en *Colisiones* (1995), un proyecto para Arteleku, (San Sebastián) que consistió en un taller interdisciplinar e internacional y una exposición que re-evaluaba las propuestas artísticas de finales de los 60’s y 70’s como el “yo” reflejado en el nuevo medio del vídeo y su público en circuitos cerrados, los ejercicios fuera de los espacios de la galería, las producciones interdisciplinares, etc. Yo trabajé en la exposición, hice una labor de investigación ingente y conocí artistas interesantísimos que

durante las décadas de los sesenta y setenta cambiaron la forma de entender el arte. Me di cuenta de que grandes nombres, “vacas sagradas” como Chris Burden, Vito Acconci, o Joan Jonas (quien me permitió trabajar semanas en su archivo), eran personas increíblemente receptivas, amables y coherentes con sus discursos, y que a pesar de que sus grandes galerías no quisieron prestar obra para *Colisiones* (pues Arteleku no reunía las condiciones de seguridad, climáticas, etc. exigidas a un museo, ya que era un lugar de producción) cuando les contacté personalmente estuvieron encantados de participar cediéndonos sus propias obras. En fin, fue una experiencia formidable.

Con Diserens (y con Mar) trabajé también en 1997 en *Almadraba*, un proyecto multidisciplinar en las orillas del Estrecho de Gibraltar que co-comisarió con Villaespesa. Y en 1998 en la exposición *Trisha Brown. Danse, précis de liberté* en el Centre de la Vieille Charité en Marsella. Corinne me encargó comisariar la sección audiovisual; estuve investigando e inventariando los archivos de Trisha Brown en su estudio y almacén durante un año, recuperé las películas en Super 8 y 16 mm de sus primeras performances y colaboraciones con artistas como Peter Campus o Robert Rauschenberg. Una experiencia crucial en mi trayectoria curatorial.

Tanto con Berta Sichel como con Corinne Diserens hice muchísimo trabajo de investigación. Trabajé muy duro, pero las dos me dieron mucho espacio y me invitaron a comisariar, lo que siempre les agradeceré.

En esos años de estancia neoyorquina compaginaba estos trabajos con propuestas de talante más alternativo. Lo primero que hice al llegar a Estados Unidos fue comprar un reproductor de vídeo multisistema para poder visionar todo tipo de vídeos y transferirlos de un sistema a otro, porque entonces existían dos, en América se usaba el NTSC y en Europa el PAL. Además de permitirme ver todo tipo de vídeos, ese aparato fue un detonante que generó una especie de laboratorio en mi apartamento que compartía con Alonso Gil, mi pareja entonces. Algunos artistas que eran amigxs, y otrxs que terminaron siéndolo, venían a transferir sus trabajos de un sistema a otro. Organizábamos presentaciones, proyecciones, debates...

Comisarié varios proyectos, individual y colectivamente, en espacios públicos, en mi propio apartamento como acabo de mencionar o en otros como *Black Out*, la librería anarquista por excelencia. Pero recuerdo con especial cariño un programa de vídeo y cine, *Pasarse de la Raya*, sobre vigilancia y control ciudadano que presenté en 1996 en The Knitting Factory, un lugar emblemático con una gran historia de manifestaciones artísticas *underground*. El director de la Feria de Arte de Guadalajara (México) estaba casualmente entre el público, lo vio y decidió invitarme a presentarlo allí; también se mostró en Arte&Idea un espacio de Ciudad de México. Y así fue como conocí la increíble escena artística que había en México a finales de los 90's y me enamoré de esa tierra, tanto como para pasar una temporada allí.

MA: Uno de los aspectos más interesantes de tratar de esta profesión es la reflexión sobre las diversas vías de influencia del comisario o comisaria, que en algunos casos se dan sobre el resultado final en la obra de los artistas.

ER: Mis fuentes de influencia son bastante plurales, arte, música, cine, literatura, moda, familia, calle, vida... Obviamente me han influido las personas con las que he trabajado, con las que he vivido experiencias fundamentales. Pero principalmente yo he compartido mi vida con artistas y he aprendido casi todo lo que se de arte de ellxs. Lucy Lippard dijo algo así como que las ideas que tomó de los artistas dieron forma a su manera de mirar el mundo, y a mí me pasa un poco eso. En ocasiones, bastantes, he trabajado con artistas que sigo o conozco hace años, y por tanto sé de sus intereses, de la evolución de su trabajo y de los contextos en los que han sido producidos, son personas con los que he establecido significativos lazos intelectuales y afectivos. Me implico en los procesos de producción, y no solo el sentido técnico del término sino también en la forma de tomar consciencia de las realidades en las que se realizan las obras. Supongo que, en esa relación dialéctica, las complicidades que se crean, ese intercambio de conocimiento, ideas y afectos conlleva una influencia recíproca; pero lo interesante es dejar hablar a lxs artistas, no hablar por ellxs sino darle(s) voz.

MA: Es muy interesante la diferenciación entre proyectos que nacen por motivación personal con aquellos que surgen de una manera institucional, donde quizás algunas pautas ya vengan dadas. ¿Podríamos hablar de dos tipologías diferentes de llevar a cabo el comisariado?

ER: Bueno, no creo que se pueda hablar de dos tipologías sino más bien de múltiples maneras de hacer. El comisariado es una mediación, o deberíamos hablar de una forma de traducción, pero, como en todo, hay muchas variantes. Hay posturas más impositivas y otras más dialogantes con los artistas; hay profesionales más coherentes que otrxs, más rigurosxs o menos. Claro que hablar de institución como algo genérico resulta un tanto osado, porque si bien las instituciones son maquinarias pesadas, cada una tiene el sello de la persona que esté al mando.

Pero esas “pautas” que mencionas pueden ser muy diversas, algunas interesantes, o aceptables, o negociables y otras no. Lo atractivo es experimentar, plantear discursos y prácticas explorando diversos formatos expositivos y organizativos, colaborando con distintos agentes, tanto fuera como dentro de los marcos institucionales, manteniendo siempre una relación crítica con esta, siempre que la institución sea respetuosa con el discurso y con los agentes implicados.

MA: Has comisariado proyectos en espacios no tradicionales, como por ejemplo en plataformas digitales cuando el mundo del arte apenas comenzaba a usar internet. ¿me podrías comentar algo al respecto?

ER: Me gusta generar propuestas que cuestionan y desplazan los modos tradicionales de producir y consumir arte, y en ese sentido me atrajo la idea de explorar internet. Trabajé en la revista digital *centrodearte.com* (2001-2003) y utilizamos tanto la web como nuestra oficina como una especie de laboratorio o escenario de proyectos experimentales que indagaban en la función social del arte y la cultura buscando otras maneras de presentar arte y generar conocimiento fuera del formato expositivo tradicional.

Tanto a Emilia García-Romeu, (co-directora de la revista) como a mí, nos interesaba la web como un espacio que estaba generando nuevas relaciones y

como herramienta que permitía trabajar de forma descentralizada y facilitaba crear redes de colaboraciones. Para un número cada vez mayor de artistas, activistas, escritores, músicos, programadores y aficionados en general, internet era, y lo es ahora mucho más, una herramienta valiosa y un buen complemento en un momento en el que la comunicación está prácticamente monopolizada y la información dirigida. Pensábamos que era fundamental que los artistas y demás personas implicadas en la gestión cultural, conocieran estas nuevas herramientas y se posicionaran en el mundo de la información. Cada número era temático y con cada uno se producía un proyecto –dentro y/o fuera de la web- y se editaba material de difusión complementario como folletos, CDs, DVs, o libros impresos.

Con el primer número hicimos *Ventanas: visibilidad en una oficina*, un proyecto de antropología visual realizado en colaboración con el comisario mexicano Guillermo Santamarina que cuestionaba el uso de la etiqueta “arte latinoamericano”, muy de moda en ese momento en el mundo del arte, como término genérico que homogeneiza una situación extremadamente plural, en el que participaron unos 60 artistas aproximadamente procedentes de México, España y Puerto Rico principalmente. El público tenía que visitar la “exposición” en una oficina al uso, la nuestra, y podían utilizar todos los recursos propios de la misma: correo postal, ordenadores, fotocopiadoras, e-mail, etc. Las obras se podían reproducir y llevar a casa. Por otra parte, los artistas y visitantes tenían que respetar las dinámicas propias de cualquier oficina: horarios, visita concertada por teléfono, etc. Convertimos la oficina en un lugar de nuevas percepciones de eso que llamamos “arte”.

El taller que hicimos con el segundo número, *Read*Write*Execute**, en colaboración con el colectivo belga Constant, reflexionaba sobre la web como espacio político que estaba generando nuevas relaciones sociales —centrándonos en el ámbito de las conexiones del arte con la cultura y la sociedad—, y sobre temas como copyright/ left, acceso, censura, difusión autónoma y vigilancia online. Al tiempo que exploraba las ventajas técnicas e ideológicas de establecer estrategias de colaboración y del trabajo en red. Fue un proyecto muy arriesgado porque se trataba de un taller con participantes que usaban Linux y que no estaban

necesariamente familiarizados con el mundo del arte, y artistas y agentes culturales que no tenían ni idea de software libre, pero sí interés en la libre circulación de conocimiento e ideas y en aprender nuevas herramientas tecnológicas. El taller práctico se complementó con presentaciones de artistas, activistas, hackers, comisarios y críticos de arte como Coco Fusco o Michy Marxuach, entre otros.

Esa idea de desubicar, de sacar el arte a otros lugares y realizar prácticas transversales, activa situaciones especiales. El desplazamiento propicia que se evidencien las contradicciones y se cree un interesante campo de cultivo para trabajar sobre ellas.

MA: En relación a los contextos, en tu trayectoria veo que te interesan las memorias de los lugares en los que trabajas. Precisamente, un buen ejemplo de ello fue la exposición que comisariaste en el MEIAC del artista Alonso Gil, bajo el título *La Celda Grande*.

ER: Sí, me interesan los relatos que se generan a partir de los contextos en los que trabajo. En este sentido *La celda grande* partía de la memoria histórica del espacio en el que se expuso, el MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo) un edificio panóptico que fue el antiguo penal de Badajoz, y de lo que supuso ese lugar en un determinado momento político en la historia de España. Alonso es extremeño, amante y gran conocedor de su tierra, de su historia y sus conflictos socio políticos actuales, y eso ya era una ventaja desde el inicio. Durante el proceso de trabajo contamos con un archivo fotográfico muy importante de los tiempos en que el edificio era aún un penal y también del momento en que el que se abandonó. Además, estuvimos en contacto con personas que habían estado reclusos allí. Uno de ellos era el padre de una amiga nuestra que fue encarcelado por la ley de peligrosidad social, (la que sustituyó a la ley de vagos y maleantes), que curiosamente, era una ley que no sancionaba delitos sino que pretendía “evitar que estos se cometieran en un futuro” por sujetos supuestamente “peligrosos y antisociales” como nómadas, homosexuales,

drogadictos, prostitutas, mendigos o músicos (afortunadamente esta ley fue derogada completamente en 1995).

Alonso reconstruyó, a escala ampliada, una de las celdas que había en dicho edificio panóptico cuando aún era un centro penitenciario franquista. Con pintura de flúor, que se ilumina en la oscuridad una vez que se ha cargado con luz, pintó sobre las paredes y techo convirtiendo la celda en un gran dibujo. En la oscuridad aparecían los fantasmas y salían a relucir imágenes y textos que hubo en otros tiempos y que aludían al contexto socio-político y cultural en el que se ubica el museo, una manera de visibilizarlo. Gil hizo uso del graffiti como escritura perversa de un orden lingüístico, social e ideológico y recuperó algunos realizados por los presos y otros presentes en las calles de Badajoz y de Extremadura en esos momentos.

La muestra se complementaba con una serie de pinturas y dibujos de gran formato que se hacían eco de los cambios que se avecinaban en esos momentos en Extremadura con los proyectos de implantación de refinerías, así como de las protestas ciudadanas en contra de ello. Algunas obras fueron un tanto “problemáticas” por ser “excesivamente críticas”, y tuvimos varias discusiones con el director sobre que se podía o no mostrar, pero finalmente se colgó todo el trabajo. Quizás este sea un ejemplo de negociación o de no aceptación de ciertas pautas institucionales de las que hablábamos antes.

MA: No es esta la única exposición en la que trabajas con la memoria de los lugares. ¿Me podrías hablar de algún proyecto que hiciste en este sentido en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) cuando eras comisaria del mismo?

ER: Efectivamente, la idea de activar la memoria de los lugares en los que he trabajado junto a otros artistas aparece en otros proyectos de carácter específico realizados en el CAAC, como en *Veladuras*, de la estadounidense Maura Sheehan quien realizó una gran labor de documentación in situ y trabajó con los sedimentos, con el ADN del edificio que alberga en CAAC, con sus capas históricas (desde alfar almohade a factoría cerámica de Pickman, en la época de la

Revolución Industrial, etc.). Y el resultado fue la creación de una serie de obras desarrolladas en un espacio de intersección entre lo simbólico, lo político y lo poético.

También en *Matitas Divinas* de Federico Guzmán, que versó sobre las propiedades intelectuales de las plantas, la economía del intercambio, así como sobre la colonización y los discursos poscoloniales. Gracias a un convenio que firmamos con la Consejería de Agricultura pudimos sortear las dificultades presupuestarias y así poner en marcha las antiguas huertas de los monjes cartujos que se autoabastecían en el monasterio donde hoy se ubica el CAAC. El equipo de trabajo no era el habitual en las exposiciones, sino que estaba formado por hortelanos, agricultores, paisajistas. Trabajamos la cultura el trueque, que se llevó a la práctica con los productos que la huerta daba y que el visitante podía llevarse a cambio de dejar un objeto que pasaría a formar parte de la colección del *Museo de la calle* que Guzmán llevaba años formando como un proyecto del colectivo Cambalache⁸²⁰. *Matitas Divinas*, activó una situación con muchas extensiones: hicimos el periódico *El Plante* con Quico Rivas; produjimos un doble CD sobre música y plantas cuyo el tema central lo hizo Kiko Veneno, quien versionó sus *Ratitas divinas* convirtiéndolas en *Matitas divinas*, un CD incluía una compilación de flamenco realizada por Pedro G. Romero y otra de música caribeña en la que trabajó Luisa López; se celebraron talleres de cerámica con la Escuela Taller Plaza de España (producción de macetas); trueques de frutas y verduras en el mercadillo de la Alameda de Hércules y Miguel Benlloch realizó la performance *Plantación*, una especie de recorrido ritualístico por las huertas reactivadas, que recordaba que aquellas fueron las primeras tierras que acogieron especies traídas de América, reflexionando sobre cuestiones coloniales y actitudes poscoloniales.

Las ramificaciones del proyecto y el carácter performativo del mismo rompían el ritmo acelerado del consumo cultural a favor de uno más pausado que priorizaba el disfrute. Digamos que este proyecto, como otros que he realizado, propiciaba la

⁸²⁰ *El Museo de la calle* es un proyecto en proceso del Colectivo Cambalache formado por Adriana Caycedo, Raimond Chaves, Adriana García Galán, Alonso Gil y Federico Guzmán.

permanencia, la comunicación, invitaba a que el público, más que visitarlo, lo habitase temporalmente.

MA: Observo que su dinámica de trabajo engloba todo un conjunto de apartados: tanto a nivel social, arquitectónico y urbano, a nivel de espectadores y de mezclas de diferentes tipos de profesionales. Tu trabajo no sólo propone diferentes alternativas al discurso expositivo o al formato exposición, sino que abre interesantes opciones a todos los niveles e invita a la participación.

ER: Como he mencionado, me gusta experimentar y desbordar las propuestas de sus marcos tradicionales, para ello resulta enriquecedor colaborar con diferentes agentes, que, en muchas ocasiones, no pertenecen necesariamente al territorio arte. En realidad, lo que me interesa es generar dinámicas que piensen en lo social y lo político en relación al momento y el lugar en el que trabajo, explorar el potencial de las prácticas estéticas, de las metodologías, diversas y a veces antagónicas, para generar situaciones que propicien el intercambio simbólico y real de saberes y emociones.

Y sí, me gusta expandir el radio de trabajo, y en ocasiones abrir los proyectos a la participación activa. En este sentido podría mencionar *El Kiosco del Sur* realizado en el marco de Doméstico'08⁸²¹, en el que se presentaban obras en papel (pasquines, revistas, carteles, calendarios, dibujos etc.) que mostraban un mapeado de la producción estética de talante crítico que estaba aconteciendo en el sur, desde Sevilla hasta los campamentos de refugiados del Sahara Occidental. Se mostraron carteles de las películas de José Luis Tirado que narran las historias que existen en las migraciones clandestinas del Estrecho de Gibraltar, los *Poemas de Guerra* de Miguel Benlloch, material de la PRPC (Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales), *Jaikus de los Jueves* (producidos por las jornadas de intervención artística en el tradicional mercadillo del Jueves de la calle Feria en Sevilla), o trabajos textiles (de papel) de *Sahara Libre Wear*, entre otros muchos. La actuación de la banda *Moakara* amenizó una jornada en la que lxs visitantes

⁸²¹ Doméstico'08 fue un evento organizado en Madrid comisariado por Teodora Diamantopoulos, Joaquín García, Andrés Mengs, Giulietta Speranza y Virginia Torrente.

podían llevarse muchas de las obras y/o intercambiar otras. De nuevo aparece el intercambio de saberes mediante el disfrute, de utilizar la diversión como factor político, como diría Alonso Gil.

Otro ejemplo de alternativa al discurso expositivo y de trabajo con otros interlocutores del ecosistema artístico podría ser mi colaboración actual con Rocío Márquez, investigando y (re)escribiendo unas letras de flamenco para una performance que tendrá lugar en el marco de la exposición de Manuel León *La Costilla de Santa Clara*. Por mucho que haya habido artistas que han cantado maravillosamente letras tradicionales como “mi marío me ha pegao, porque no le he preparaao, papitas con bacalao”, es hora de cuestionar y repensar ciertas letras y actitudes, y posicionarse al respecto. El flamenco es un campo cultural complejo, muy rico y por tanto lleno de contradicciones. Rocío, no sólo es una extraordinaria cantaora sino una mujer muy inteligente, tremendamente crítica, comprometida y coherente. Se ha atrevido a problematizar las relaciones de autoridad y poder que se dan en el mundo del flamenco, y merece todo mi respeto y admiración por ello.

MA: Uno de los problemas que sigue habiendo a nivel de formación en la universidad sobre el ámbito del comisariado es la oferta de enseñanza. Surgen dudas sobre si es posible o no formar los criterios curatoriales en el sistema académico o si se pueden aportar ciertas pautas.

ER: En las últimas décadas se ha debatido mucho sobre la complejidad del arte y la cultura contemporánea, su naturaleza, funciones, efectos, modos de producción y consumo, operatividad crítica, su relación con nuevas formas de participación ciudadana, sus potencialidades como mecanismos de gestión del conocimiento, etc. En el ámbito académico han surgido nuevas disciplinas, en el artístico nuevas prácticas y en el de la gestión nuevos modos de hacer que reflexionan sobre estas cuestiones. En relación a lo mencionado, han proliferado programas de formación en crítica de arte y prácticas curatoriales, publicaciones, se ha creado la primera Asociación Internacional de Comisarixs en Arte Contemporáneo (IKT) y otras a niveles nacionales, y obviamente todo esto es importante, entre otras cuestiones porque fortalece el sector y lo profesionaliza.

Creo que está por ver si estas escuelas/programas curatoriales pueden transmitir meramente habilidades tecnológicas/metodologías e información general/historiografía de las exposiciones o si pueden dar forma y desarrollar otras posiciones sobre la función del arte. Hay muchas cuestiones que estos cursos pueden ayudar a resolver: ¿podemos asumir como punto de partida la diferencia entre el comisariado como el conjunto de prácticas profesionales, y lo curatorial como las propuestas que generan nuevos saberes, métodos que indagan en las relaciones y significados del arte y los contextos (sociales, políticos, económicos)? ¿Son estas escuelas simplemente plataformas de auto-reproducción del sistema, o permiten a sus estudiantes posiciones que se oponen a convenciones y rutinas? ¿Cómo abordan lxs curadores lo público como espacio donde confluyen la hegemonía cultural y las respuestas políticas? y un largo etcétera.

Pero he de decir que algunxs de lxs comisarixs que más admiro y respeto no se han formado en ningún curso de comisariado en sentido estricto, porque entre otras cosas en sus años no existía formación reglada, y algunxs ni siquiera han estudiado historia del arte o estética, sino otras materias como filosofía, arquitectura, estudios culturales o periodismo, porque el comisariado es un terreno habitado por diversas disciplinas, historia del arte, estudios culturales y/o visuales, filosofía, sociología, estudios sobre género, museografía, literatura comparada, etc.

MA: Precisamente este es uno de los grandes debates o grandes confusiones para quien tiene interés en acercarse al entendimiento del trabajo curatorial, aunque la dificultad de la definición del trabajo del comisario es también uno de sus atractivos. Se ven exposiciones firmadas por alguien que aparece como comisario, pero sin la existencia de un texto ni diálogo entre las obras y el espacio. Esto puede crear confusión y hacerse preguntas como: ¿comisariar es sólo colgar piezas? No sé si tu percepción es que esto pueda ocurrir más en España o también es común en otros contextos.

ER: Yo creo que en todas partes hay comisarixs más o menos rigurosxs como también los hay más o menos frívolxs, respetuosxs, comprometidxs, críticxs, éticxs, etc. El/la comisarix debe ser un catalizador capaz de indagar en las potencialidades del arte, cuestionar los modos de hacer y los formatos tradicionales de producción y difusión, explorar nuevos caminos que cuestionen lo normativo atendiendo a la dimensión social del arte y generar relatos capaces de invitar a la participación desde la negociación y el debate. Somos mediadorxs entre el trabajo de lxs artistas (en sentido genérico) y las maneras de sentirlo, apreciarlo. Debemos intentar lanzar preguntas, provocar reflexión y crear nuevas experiencias combinando el trabajo intelectual con el práctico para explorar las capacidades estéticas, discursivas, afectivas, poéticas y políticas del arte.

El comisariado es una metodología crítica que reflexiona y repiensa las relaciones entre arte, públicos e instituciones. Conlleva elementos claves como investigar, editar, generar conocimiento, debate, reflexión, afectos, releer la historia y cuestionarla, repensar los contextos, los dispositivos expositivos, repolitizar los espacios y las obras, etc. Es un trabajo que incluye un aspecto teórico y otro práctico, conceptualización, definición, selección, coordinación, mediación, control presupuestario, redacción de textos, publicaciones, y un largo etcétera. Obviamente, es muchísimo más que “colgar piezas”.

MA: El comisariado ha vivido procesos de mitificación y desmitificación, ¿qué opinión tiene al respecto?

ER: La ya no tan breve historia del comisariado ha vivido diferentes situaciones, y sí, ha habido momentos en las últimas décadas en que las grandes instituciones priorizaron la oferta de experiencias banalizadas, en una lucha por ser el más relumbrante museo/evento con la mayor cantidad de visitantes (la masa y no la experiencia colectiva era lo interesante), y esa espectacularización del arte ha estado unida a la creación de un fenómeno peculiar, comisarixs con excesivo protagonismo y posición de autoridad, y como consecuencia, la figura del comisarix ha estado tan mitificada como denostada. En la actualidad existe cierta

inclinación hacia la producción colectiva de conocimiento y, consecuentemente, el protagonismo del comisariix se está viendo reducido.

De todas maneras, en los proyectos intervienen muchos factores, y las situaciones y protagonismos cambian mucho si hablamos de proyectos individuales, colectivos, interdisciplinarios, institucionales; depende de la escala, la dotación económica, los recursos humanos, del carácter del espacio, el contexto en que se generen, y de muchos otros factores entre los que podríamos mencionar el tamaño de los egos.

En este sentido, debo decir que me siento afortunada de haberme formado con comisarias (todas mujeres, por cierto) y productoras con mucho criterio, compromiso, activismo político, preocupaciones sociales y rigor profesional, muy críticas con la banalización y espectacularización, que obviamente, han influido en mi modo de hacer.

MA: Es cierto que son muchos los nombres femeninos abundan en el comisariado.

ER: Comisarias mujeres hay muchas y, actualmente, a diferencia de hace unas décadas, la mayoría de ellas con consciencia de ser mujer y actuando en consecuencia, exigiendo a las instituciones, no sólo que incluyan más mujeres en sus colecciones y programaciones, sino que revisen y modifiquen sus jerarquías, y den cabida a los diferentes feminismos en sus relatos.

MA: En cuanto a esa cuestión de género, recuerdo la conversación que mantuve con Olga Fernández López, quien me comentaba que, en el contexto anglosajón, el trabajo del *assistant curator* estaba mucho más feminizado que el del *curator* propiamente dicho. Sin embargo, en el caso español es diferente.

ER: Cuando estuve en el MoMA, el 90% de las personas que entramos en prácticas éramos mujeres, y si bien había algunas *curators*, la mayoría de los comisarios eran hombres. Es una consecuencia de la jerarquización que existe en

la institución arte y de su construcción hetero-patriarcal. Pero no creo que el caso español sea diferente y así lo demuestran los informes realizados por MAV (Mujeres en las Artes Visuales). Patricia Mayayo ha estudiado cómo la presencia y participación destacada de algunas mujeres en los orígenes de la institución arte en España, generó una especie de mito originario, el de la feminización generalizada en el mundo artístico, y cómo las investigaciones y los datos demuestran todo lo contrario, que en el mundo del arte español siguen dominando los varones, incluido el ámbito curatorial. Además, en su estudio ha constatado cómo esas mujeres, a pesar de tener cierto poder y capacidad de influencia, no apoyaron a otras y mucho menos potenciaron propuestas de filiación feminista.

Es más que obvio que la institución arte debe cambiar los marcos normativos y su relato dominante, así como la manera en que históricamente ha construido nuestra mirada, y dar visibilidad a la diversidad de cuerpos y géneros en todas las facetas del ecosistema cultural.

En cuanto a las cuestiones de género (mujeres comisarias frente a hombres comisarios) creo que el ámbito curatorial, el de la cultura, el arte (como cualquier otro) no puede analizarse al margen del contexto histórico en el que se desarrolla. Y en estos momentos el cuerpo teórico generado dentro de la ideología binaria, es decir, de que algo es en oposición a lo que no es, hombre/mujer, heterosexual/homosexual, estética/política, etc. ha sido interrumpido por el concepto de interseccionalidad, y la mirada binaria está siendo sustituida por una caleidoscópica y polifónica, por eso no creo que debamos hablar de la necesidad de que exista un sector más “feminizado” sino más “diversificado”.

MA: En el contexto anglosajón se tiene una estructuración mucho más clara del trabajo. Seguramente vaya en relación con la economía.

ER: Bueno, no debemos olvidar que el comisariado como disciplina, el/la comisarix como profesional diferenciadx de la figura del/de la conservadorx, tiene origen anglosajón y que como profesión empezó antes que en España, y por tanto, tienen más historia, estructuras de trabajo más consolidadas, metodologías, programas de formación, etc. Y obviamente está relacionado con la cuestión económica, entre otros factores, la cultura cuenta (o contaba) con mayor dotación

económica y con leyes fiscales que la favorecen. Por otra parte, tampoco podemos olvidar el aislamiento que nuestro pasado político produjo en España.

Honestamente yo diría que en nuestro país aún falta cierto respeto a la profesión por parte de las instituciones y de los políticos.

MA: Coincido contigo. En ese sentido podemos mencionar cómo, por ejemplo, a la hora de presentar un proyecto en Andalucía, de presupuestos y honorarios casi ni se habla.

ER: Creo que esto está cambiando, pero, efectivamente, es algo que no deja de sorprenderme. Cobrar por el trabajo que unx realiza es algo que en ninguna profesión se discute. No tiene sentido trabajar para una institución si la labor no es remunerada por una cuestión de respeto profesional, y por supuesto, de sentido común. Realizo propuestas como, por ejemplo, en los campamentos de refugiados del Sahara Occidental, donde soy parte del equipo que fundó *Sahara Libre Wear*, un proyecto de arte colaborativo que utiliza el textil como herramienta de comunicación social y por tanto de difusión del pensamiento crítico en un conflicto, obviamente sin cobrar, (más bien todo lo contrario), pero para una institución en la que todos los agentes son remunerados, desde el director al vigilante, no lo hago si no tengo un compromiso de encargo y unos honorarios, y si no lo tiene el/la o los artistas con los que trabaje, porque de esto vivimos.

Me parece increíble que a estas alturas sigamos hablando de este tema, porque es una obviedad, y si la estructura administrativa no lo permite, pues hay que adaptarla. Recuerdo que esa fue una de mis mayores luchas cuando trabajé en el CAAC a finales de los 90. Antes se justificaba la inexistencia de los honorarios a artistas con la famosa frase de “pero se le hace catálogo”. Ahora que muchas instituciones ya no hacen catálogo, aparece la moda de las donaciones. Obviamente hay muchas maneras y procedimientos para gestionar donaciones y no se puede generalizar. Pero el hecho de que, en ocasiones, el artista no cobre lo que en justicia debería, sino que además se le pida que done obra a la institución en la que expone, con lo cual se elimina la posibilidad de que le compren, no me parece correcto. Insisto en que es un tema complejo y que hay múltiples

situaciones diferentes, pero ciertamente, en ocasiones esa manera de proceder me parece, como poco, cuestionable.

MA: Cambiemos de tema. Me gustaría hablar de tu trabajo en la Bienal Europea de Arte Contemporáneo.

ER: Mi aparición en *Manifesta* fue de manera casual. Me llamaron cuando se celebró la octava edición en Murcia y Cartagena, Manifesta 8, para llevar la coordinación general. Me atrajo el enorme reto que suponía coordinar un evento de estas dimensiones y complejidades y acepté, y reconozco que el reto superó mis expectativas. Trabajar no con tres comisarios sino con tres colectivos de comisarios procedentes de distintos ámbitos geopolíticos y con criterios muy dispares fue algo realmente complejo. Dos ciudades, Murcia y Cartagena, más de 100 artistas de los cuales 83 obras se produjeron in situ, con más de 10 sedes y un montón de actividades paralelas de todo tipo, fue extenuante, pero, sin duda, muy enriquecedor.

Cuando terminó M8, la Fundación Manifesta me ofreció incorporarme al equipo de la oficina central en Ámsterdam, pero decliné la invitación porque necesitaba una evaluación crítica y cierta distancia con la Bienal en sí. La décima edición tuvo lugar en San Petersburgo, porque como sabes la bienal es nómada y cambia de ciudad en cada edición, y me pidieron dirigir el Departamento de Publicaciones. La idea de trabajar en el Hermitage y en San Petersburgo así como hacerlo en el ámbito editorial era muy atractiva y no me pude resistir. La bienal de Rusia fue increíblemente compleja, por muchos motivos, el idioma entre ellos, pero trabajar en el Hermitage con Kasper König, uno de los “padres del comisariado” fue muy interesante. Me gustó colaborar con él a pesar de nuestras discrepancias (y diferentes maneras de entender lo que debía ser la publicación que acompañara a esa exposición).

La siguiente edición de Manifesta (M11) fue en Zurich, y le seguiría M12 en Palermo, y esa ciudad sí que me apetecía mucho vivirla, así como trabajar con el equipo de comisarios designados. Dentro del Departamento de Publicaciones no sólo hacemos el catálogo sino otras publicaciones y propuestas que tienen que ver

con el mundo editorial, como la revista *Manifesta Journal* que ya he mencionado o eventos como *Expanded Libraries* que actualmente realizo. Palermo tiene unas bibliotecas increíbles tanto por sus continentes como por sus contenidos, como por ejemplo *La República*, un lugar lleno de tesoros que documentan la historia de Sicilia, desde el Reino de Sicilia hasta los Normandos, los Svevo, los Angioini y los Aragoneses, el virreinato español, etc. que lleva años cerrada al público y estamos intentando abrirla. Por otra parte, Palermo hay muchos palacios con unas bibliotecas privadas extraordinarias. Estamos explorando la idea de la biblioteca como el espacio masculino al que durante años a las mujeres no se les permitía el acceso, ubicada en el corazón del ámbito doméstico, el hogar, que es el lugar considerado femenino históricamente. Generamos relatos con artistas, arquitectxs, escritorxs, etc., de Sicilia, abriendo esos espacios privados a diferentes públicos para propiciar nuevas percepciones. Y eso es también otra manera de comisariar, no tiene que ver necesariamente con colgar obras de arte, pero sí con indagar en el potencial transformador de los lugares generadores de ideas con proyectos capaces de crear situaciones que inviten a los públicos a disfrutar experiencias que proporcionen conocimiento.

Por otra parte, el Departamento de Educación de Manifesta establece vínculos con las Universidades de las ciudades en las que tiene lugar, y lxs responsables de departamentos solemos impartir talleres o establecer alianzas con la academia de varios tipos. En Rusia el Departamento de Publicaciones ofrecimos al Programa de Estudios de Comisariado del Smolny Institute de la Universidad de San Petersburgo el archivo completo del *Manifesta Journal*, una publicación periódica sobre prácticas y teorías del comisariado contemporáneo que se comenzó a editar en 2003 y que ya he mencionado. A partir del trabajo en el archivo y de una serie de conversaciones con los responsables del Programa de Estudios Curatoriales, así como con los estudiantes, en las que se nos comunicó la falta de bibliografía publicada en ruso sobre comisariado y crítica del arte, (y la realidad de que muchos de los estudiantes no dominan inglés), decidimos hacer una publicación. A partir del archivo donado, trabajamos en una selección de veinticinco artículos escritos por comisarios e intelectuales internacionales, algunos de ellos rusos como Boris Groys, Elena Sorokina o Viktor Mazin entre otros, que traducimos del

inglés al ruso y publicamos en el libro *The Manifesta Journal Reader*, gracias al apoyo económico de la Fundación Calvert 22.

MA: A lo largo de su carrera, se puede observar que sigue trabajando en esa línea de involucrar muchos elementos que confluyen en sus proyectos. En el caso de *Manifesta 8*, también existía una gran implicación social como por ejemplo en la cárcel de Cartagena.

ER: Bueno, en *Manifesta 8* yo era coordinadora, no comisaria, lo que es una enorme diferencia en relación a la toma de ciertas decisiones. Por tanto, no estaba implicada en la selección de artistas ni de trabajos, pero sí tenía cierta capacidad para hacer pequeños gestos. La cárcel de Cartagena fue una de las sedes de M8. Cuando empezamos a trabajar, gracias a un permiso especial que obtuvimos de manera muy excepcional, después de mil gestiones con del Ministerio de Defensa, el penal todavía funcionaba como tal (aunque se sabía que en breve iba a cerrar) y, obviamente, había presos (la mayoría en tercer grado). Poco antes de la inauguración la cárcel dejó de funcionar como tal, pero entre los últimos reclusos había personas que iban a ser deportados a sus países de origen de no regularizar su situación laboral en España y, con los que ya habíamos establecido cierta relación, sobre todo Thomas, el jefe de producción. Ellos querían quedarse y nosotros necesitábamos personal de mantenimiento y vigilantes de sala durante el periodo en que aquel edificio se iba a convertir en espacio expositivo, y ¿quiénes mejor que ellos? Gracias a la colaboración de una asociación que trabaja con migrantes en Murcia conseguimos arreglar su documentación y que trabajasen con nosotros. Fue un intercambio estupendo.

En ese sentido, otro aspecto interesante de *Manifesta 8* fue la realización del primer Curso de Mediación en Arte Contemporáneo en la Universidad de Murcia. El Departamento de Educación de Manifesta es de los más importantes, y siempre se contrata a mediadores de la ciudad donde se trabaja, ya que es una bienal nómada que cambia de ciudad en cada edición. A veces resulta complicado porque la mediación en arte contemporáneo es algo relativamente reciente. Se organizó un curso con la Universidad de Murcia impartido por unos fantásticos profesionales con mucha experiencia, y se contrató a parte de los alumnos, ya

formados como mediadores de M8 al terminar el curso. Me consta que más de la mitad de estas personas están trabajando en instituciones de Murcia y Cartagena a día de hoy.

Tuvieron lugar algunos gestos más que no voy a detallar, si bien, la burocratización administrativa, la presión del tiempo y otros factores impidieron desarrollar algunas inversiones que propusimos para que perduraran en el tiempo, lo que resultó bastante frustrante. Pero a pesar de los impedimentos, pudimos hacer algunas cosas que tuvieron un impacto social importante.

MA: Ha mencionado que son “pequeños gestos”, pero para quien ha recibido una oportunidad de formación y trabajo le cambia todo, así como posiblemente a su entorno. Ese impacto social producido por un motor artístico es tremendamente interesante.

ER: Los grandes eventos artísticos, como son las bienales, pero también muchos de menor escala, utilizan dinero público, y por tanto creo que tienen la responsabilidad y la obligación de revertir ese dinero en el terreno de lo social y desde luego, de crear algún legado en términos de largo recorrido. Independientemente de que tipo de institución arte hablemos, debemos intentar que la idea de servicio público prevalezca.

MA: Creo que su trabajo está creando *algo*, abriendo discursos, vías de reflexión y pensamiento a través de recursos espaciales y artísticos.

ER: Los proyectos sobre prácticas estéticas contemporáneas en general, deberían explorar las potencialidades de las mismas y activar situaciones que propicien el debate, y la negociación, plantear escenarios y preguntas sin miedo al disenso, sino más bien contemplándolo como una posibilidad que invita al crecimiento, y todo esto, lógicamente varía en función del propio proyecto porque obviamente cada uno es único. Creo también en los movimientos de resistencia al sistema que no necesariamente, o no siempre, lo hacen a través articulaciones ideológicas directas. Como de alguna manera ya he mencionado, intento realizar propuestas

que entiendan la palabra, la imagen y los gestos como actos críticos en relación a las situaciones históricas, sociales y políticas en las que suceden, generando ciertos desajustes que nos hagan repensar y construir nuevas miradas, acciones, emociones y disfrutes, aunque no me toca a mí, sino a las personas que los viven decir si esto se consigue. Me gustaría pensar que con nuestros proyectos podemos crear “Zonas Temporalmente Autónomas” (las TAZ de Hakim Bey), lugares de crecimiento colectivo que se filtran entre las personas, que nos guste habitarlos.

MA: Para terminar, me gustaría preguntarte si estás trabajando en algo aparte de Manifesta.

ER: Pues sí, estoy preparando una exposición y una publicación sobre la figura de Quico Rivas, un crítico de arte, comisario de exposiciones, investigador, escritor, editor, artista plástico, poeta, anarquista, aficionado al flamenco y mucho más; pero sobre todo, un gran agitador. Una persona tremendamente interesante que se dedicó por igual a la creación y a la investigación en las artes plásticas, la literatura, la música, así como a la actividad política, y que nunca dejó de generar polémica y pensamiento crítico. Fue una figura clave en las renovaciones del paisaje cultural de Sevilla en la primera mitad de los años setenta, de Madrid de la segunda mitad de los setenta y de los años ochenta, así como en la creación de situaciones en otros lugares por los que pasó como Mallorca, Valencia, La Palma, Grazalema o L’Escala. Su trabajo, sobre el que llevo investigando largo tiempo, merece ser rescatado y mostrado. Su obra plástica (cuadros, dibujos y collages), realmente interesantes, es bastante desconocida, y se expondrá junto a un gran conjunto de documentos (periódicos, fotografías, carteles, diarios, revistas, catálogos, libros, letras de canciones, discos, novelas inéditas, cuadernos, manifiestos, cartas, audios, pasquines, tabloides, películas y cortes de programas de TV de los que fue guionista) que visualizan su inmensa actividad como crítico, poeta, artista plástico o agitador social.

La exposición se complementará con unos Encuentros que realizaremos en colaboración con la Casa de los Poetas y las Letras, y con La Carbonería.

Es además un trabajo muy especial por muchos factores, entre ellos el reencuentro

con Mar Villaespesa, quien colabora conmigo en el comisariado, y con BNV que llevará la coordinación. Por otra parte, el diseño expositivo será realizado por Manel Franco Taboada cuyo trabajo admiro, y con quien estoy deseando trabajar. Además, cuento con el apoyo imprescindible de su hija Eva Rivas y con la colaboración de amigxs y colegxs de Quico, algunxs de ellxs participarán en los encuentros. La exposición tendrá lugar en el Espacio Santa Clara del ICAS (Sevilla) en otoño de 2018.

6.7. Entrevista con María de Corral y Lorena Martínez de Corral

María de Corral es natural de Madrid, es crítica de arte y comisaria independiente. En la actualidad es Directora de la Colección de la Asociación Colección Arte Contemporáneo, miembro del Patronato de La Fundación Arquitectura y Sociedad, miembro del Comité Científico del Museo Nacional Reina Sofía, Patronato del Museo Thyssen Bornemisza, Consejo Asesor de Artes Plásticas del Wexner Center for the Arts, Columbus (Ohio), KURATORIUM, Neues Museum Weserburg, (Bremen), Patronato de la Fundación NMAC, Montanmedio (Vejer de la Frontera), miembro del Patronato Fundación Arquitectura y Sociedad. También codirige *Expo Actual S.L.*, empresa dedicada al comisariado de exposiciones de arte moderno y contemporáneo, así como a la elaboración de proyectos museográficos y museológicos y la asesoría artística a nivel privado e institucional. Valoración de la Colección de Arte del PARLAMENTO EUROPEO en octubre de 2013.

Entre sus logros, se destaca el haber sido Directora del Museo Nacional Reina Sofía entre 1990 y 1994, comisaria del Pabellón Portugués en la 56 Biennale di Venecia en el año 2015 desarrollando la exposición *La Experiencia del Arte*. También su labor como Senior Curator del Dallas Museum of Art, USA entre 2005 y 2008. Ha dirigido desde 2003 y hasta 2006 el Comité Asesor de las Colecciones de la Fundación Telefónica, y desde 1995 y hasta el 2002 dirigió la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación *La Caixa*, colección que comenzó a conformarse en 1985. En los años 2000 y 2002 fue directora de la Bienal de Pontevedra.

Lorena Martínez de Corral es natural de Madrid, es historiadora del arte y comisaria independiente. Se licenció en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid y estudia el Master Historia del Arte por el Institute of Fine Arts (New York University).

En la actualidad es Curator de la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación Coca-Cola (depositada en el Museo DA2 de Salamanca). Ha desarrollado su labor como Asesora de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid hasta finales de 2013. Codirige *Expo Actual S.L.*, junto a María de Corral. Ha sido

codirectora del Proyecto *Escultura en Espacios Públicos* de la Ciudad Financiera Banco Santander en Boadilla del Monte (2002-2007), así como Directora de contenidos culturales del portal de Internet Gioconda.com (2000-2002) y Coordinadora de Exposiciones de la Fundación Caja Madrid (1996-2000). También ha sido Jurado en el Premio Nacional de Fotografía otorgado a José Manuel Ballester (2010). Valoración de la Colección de Arte del Parlamento Europeo (octubre 2013). Su proyecto, junto con Violeta Janeiro Alfageme, fue seleccionado por la Fundación ENAIRE para inaugurar las Naves de Gamazo y La Arquería, nuevas sedes de la fundación en Santander y Madrid.

Forma parte del Patronato Fundación Rosón Arte Contemporáneo, Fundación Yannick y Ben Jakober. Asimismo, también formó parte del Comité de adquisiciones de la Comunidad de Madrid.

Ha participado en varios jurados de la fundación Cañada Blanch (2014, 2015, 2016 y 2019) y también en los Jurados de Emplea Cultura de la Fundación Banco Santander (2015, 2016, 2017 y 2018).

Madrid, 1 Julio de 2019

María Arregui: Me interesa mucho su figura, María de Corral, como una de las primeras profesionales en desarrollar la labor curatorial en España. ¿Cómo enfoca su carrera profesional hacia el ámbito del comisariado?

María de Corral: Yo empecé en los años setenta, en plena dictadura. Tenía un taller donde éramos quince socios, el *Grupo 15*, un taller de obra gráfica y galería, donde no solamente exponían los artistas que hacían la obra allí, sino que además traíamos a extranjeros. Allí hice una exposición sobre arte Minimal, dos sobre David Hockney, una sobre Jim Dine, otra sobre Jasper Johns, otra sobre Frank Stella... entonces todas estas exposiciones había que montarlas en un espacio muy pequeño, pero había que montarlas. Entonces empiezas a ver cómo eso funciona o no funciona, cómo las obras se relacionan entre sí, la importancia del montaje; el montaje siempre es una parte fundamental de aquello que tú quieres expresar con una exposición. Luego, en el año ochenta, el Museo Municipal me pidió que hiciese una exposición de arte gráfico, entonces hice una exposición que se llamaba *Técnicas clásicas de estampación gráfica*, es decir, que estaba la serigrafía, pero la serigrafía con métodos manuales como hacía Abel Sánchez, la litografía sobre piedra como hacíamos nosotros, y eso era en el siglo XX, o sea que había obras de Matisse porque Fernando Zóbel prestó parte de las obras de su colección. Fue una exposición muy grande, con un montaje muy complicado. Uno va aprendiendo trabajando, realmente es la mejor forma. No hay nadie que te diga: «esto es así o no». Para mí, lo importante es conocer muy bien al artista o lo que vas a exponer, el espacio y después la creatividad. Hay un ejemplo clarísimo de esto: cuando murió Joseph Beuys, Heiner Bastian, su secretario y también comisario de la colección Marx –una de las colecciones más importantes de Berlín– hizo una exposición en homenaje a Beuys. En esta exposición, Bastian mataba a Beuys, porque lo único que hacía era, con las fotos que tenía, reproducir todo lo que Beuys había hecho en diferentes espacios, pero aquello no funcionaba en aquel espacio, no entendías qué es lo que pasaba.

MA: ¿Aparecían los espacios fotografiados?

MC: No, estaban las obras expuestas como aparecían en las fotografías, tal y como las había expuesto Beuys, pero claro, Beuys las exponía en el Guggenheim, en Düsseldorf o en Londres. Entonces llega Harald Szeemann, hace una exposición de Joseph Beuys en Zurich y luego en el Museo Reina Sofía cuando yo estaba de directora, y allí hizo la exposición como él pensaba que Joseph Beuys hubiese actuado en ese espacio. De repente aquello era una exposición viva, Beuys estaba vivo, expresaba todo lo que Beuys quería decir con las instalaciones. Es muy importante ese conocimiento del artista, ese conocimiento del espacio, y luego la posibilidad de permitirte ciertas licencias que crees que son importantes a la hora de poder enseñar la obra del artista. Nada tiene que ser exactamente *igual a*, no, cada vez tienes que inventarte, tienes que pensar dependiendo de aquello y del momento en el que estamos, lo que tú quieres decir, y de acuerdo con eso, montar.

MA: ¿Puede que en este caso se pudiera llevar a un extremo la intencionalidad de la empatía con el artista, de meterse de alguna manera dentro de él?

MC: Más que meterte en el artista, es decir: «cómo puedo enseñar lo mejor que tiene el artista», que probablemente él no lo montaría así, de eso estoy segura. Pero siempre tienes que ser fiel a la idea que tienes de cómo puedes enseñar y hacer entender mejor al artista, tanto en la selección de obras como en la instalación.

Lorena Martínez: Eso es ser comisario. Muchas veces, cuando le dices a un artista que se presente a un concurso o que mande obras para una feria, nunca manda las que tú crees que mejor enseñan su trabajo y que dan esa visión de lo bueno que hace, sino que su selección es, muchas veces, enviar unas que para él tienen un recuerdo, o una importancia, etc., pero no son las mejores obras. Cómo consigues tú que un artista se vea bien, se comprenda y la gente disfrute, eso es el comisariado.

MA: Ahí se crea un espacio de debate artista-comisario, donde es cierto que la visión externa del comisario es importante para realizar esa lectura global del artista.

MC: Pero quiero aclarar que nosotros ni somos artistas frustrados, ni jamás hemos hecho una exposición aprovechándonos del artista o utilizando al artista para hacer algo en beneficio nuestro. Nunca. Está mal que yo lo diga, pero Margit Rowell, que es quizás una

de las comisarias más importantes que ha habido, siempre que venía a mis exposiciones decía: «Cuando veo una exposición tuya, artistas que yo pensaba que no eran buenos, de repente he descubierto que son extraordinarios». Ese es realmente mi trabajo. Sibilinamente nos “peleamos” con los artistas.

LM: Pero es para conseguir que vean que su obra expuesta de otra manera gana muchísimo, y los artistas también te lo dicen; justamente hemos recibido este fin de semana un correo de una artista a la que acabamos de hacer una exposición...

MC: Dándonos las gracias y diciéndonos que había sido muy importante para ella el ver su trabajo expuesto de esa forma. Y que había entendido también ella misma su obra, de otra manera.

MA: Aunque haya batallas dialécticas o diferencias de criterios entre artistas y comisarios, ese reconocimiento debe ser una gran satisfacción.

MC: Tenemos varios modelos. Cuando hice la exposición de Olafur Eliasson en Dallas, cuando el artista llegó a ver la instalación...

LM: Y esas mismas obras las había expuesto en San Francisco, luego en el MoMA de Nueva York y después, en Dallas, donde ella hizo el comisariado.

MC: Y entonces, cuando llegó me dijo que era la primera vez que veía las obras expuestas tal y como él las había pensado. Esas son las satisfacciones de llevar cuarenta y siete años trabajando en este mundo.

MA: Es muy interesante el modo en que, a través del trabajo de comisariado, el artista llegue a verse reflejado en su propia obra. Sin duda es una de las circunstancias que más intrigan de esta profesión.

MC: Pero para eso tienes que ver, ver, ver, y hacer, hacer, hacer. Nosotras hemos visto exposiciones terriblemente montadas en un espacio, de un artista que nos parecía maravilloso y hemos pensado: «no podemos quedarnos con este mal sabor de boca, tenemos que ir a la siguiente exposición que se hará en otro museo, a ver cómo la montan». Y allí estaba magníficamente montada, y el artista volvía a ser *el artista*, que

tanto nos gustaba, mientras que en la otra exposición no se entendía nada ni se apreciaba. El montaje es algo muy importante.

MA: El término *comisario* es uno de los aspectos que más dudas generan sobre su procedencia.

MC: Comisario procede del francés *commissaire*. En Francia, por tanto, también se dice comisario, no se dice curator. En el resto de países sí se emplea *curator*, por ejemplo en Italia es *curatore* o *curatrice*, en Latinoamérica se dice *curador*, que procede del término inglés.

MA: ¿Se utilizaba el término comisario ya en el contexto de los años setenta?

MC: Siempre se ha dicho comisario. Palabra horrible, porque en España tenía otro sentido. Es mucho más bonito el término *curare*, porque en el fondo es lo que estás haciendo, curar.

LM: Pero nuestro término procede del francés porque era nuestro modelo en aquel momento.

MA: Y para conocer vuestra opinión, ¿qué piensan del planteamiento de la idea del comisario como una figura legitimadora del arte?

MC: La figura del comisario irrumpe por los museos y las exposiciones que se hacen, por la necesidad de esa figura, que puede ser un crítico de arte, al igual que el comisario es crítico muchas veces también. En los Estados Unidos y en los países anglosajones, generalmente, si tú escribes en un periódico no puedes ejercer de comisaria.

MA: ¿Es como si fuera una ley no escrita?

MC: Es porque se respetan mucho las parcelas. La independencia absoluta del que escribe, o hace crítica de arte en un periódico o en una revista con respecto al comisario o curator de exposiciones, está completamente separado.

LM: Pero en España sí que existe una figura que es crítico de un periódico, que claro, no puedes poner mal a una exposición que se hace en una institución cuando tú eres el siguiente que va a ser comisario de una exposición en esa institución, con lo cual no hay tal independencia

MC: Esas cosas son muy complicadas hay que tener siempre independencia. Al igual que si asesoras en una colección, no puedes coleccionar para ti. No se puede.

MA: Es muy interesante esa postura. Ambas habéis dedicado y dedicáis mucho trabajo al cuidado, la *curación* de colecciones de arte, pero también es cierto que nunca me había planteado la situación de no poder coleccionar para uno mismo si se está cuidando de otra colección.

MC: No debes de comprar para ti mismo, porque es muy confuso.

MA: Imagino que para evitar que exista algún tipo de conflictos.

MC: Bueno, pueden intentar regalarte una obra, puede haber dudas o pensar que estás comprando a un artista porque te gusta personalmente a ti, o que compras para una colección concreta de alguien. Esas cuestiones tienen que estar perfectamente separadas.

MA: Me gustaría preguntarle, Lorena, cómo fueron sus inicios en la profesión curatorial teniendo en cuenta que perteneces a una generación posterior, pero que, aun así, no existía tampoco formación ni conciencia de lo curatorial.

LM: Tampoco había ni tenía otras referencias en España. O sea, estaba mi madre que estaba en La Caixa y yo empecé en la Fundación Caja Madrid, y en un momento determinado decidí crear mi propia empresa para poder hacer comisariado junto con ella, porque ella estaba haciéndolo en otros espacios y por qué no trabajar las dos juntas. Yo sí tengo referentes extranjeros, porque he viajado mucho con ella, he estudiado fuera, y porque los referentes que yo tenía también han venido a España, y también porque he podido ver a los comisarios en acción, es decir, desde Harald Szeemann, Rudi Fuchs o Gary Garrels, que es otro de mis referentes.

MA: Se puede decir que has aprendido “en el campo de batalla”.

LM: Sí, efectivamente he aprendido ahí, y también sabes muy bien lo que quieres y yo pensaba: «por qué tengo que estar trabajando con gente que no entiende tu trabajo, cuando puedo trabajar con alguien con quien sé que me voy a llevar bien y que vamos a tener la posibilidad de hacer cosas que a las dos nos gustan». Porque siempre decimos que

esto, más que un trabajo, es una vida, o sea que sales al terminar de hacer un montaje y te vas a ver una exposición, o te vas a quedar con artistas, viajes al extranjero... Así que son días, noches, fines de semana, etc.

MA: Incluso muchas veces, el momento de ocio implica también un grado de trabajo.

LM: Muchas veces tus amigos son artistas, comisarios, directores de museo, etc.

MA: En su caso, María de Corral, usted dirige el Museo Reina Sofía entre el año noventa y el año noventa y cuatro. En ese momento, se da un cambio en el Museo, que pasa a convertirse en centro.

MC: Se convierte en Museo en el año ochenta y ocho, con Tomás Llorens en su dirección. Y a mí me nombraron en diciembre del ochenta y nueve, así que empecé en el año noventa hasta el noventa y cuatro. Yo cogí el museo que... no existía, tuve que hacerlo todo.

MA: ¿No existía en ese momento una colección?

MC: Existía la colección del Museo Español de Arte Contemporáneo, que estaba en la Ciudad Universitaria. Era una colección que tenía algunas buenas obras, pero con la mayoría no podías hacer un relato de lo que había sido el arte español en el siglo veinte, no había obras suficientes para ello. De hecho, en el primer montaje de la colección tuve que pedir cincuenta y cuatro obras a la Asociación Colección de Arte Contemporáneo, -que está ahora depositada en el Museo Patio Herreriano de Valladolid- para poder explicarlo todo; la Escuela de París, etc. Y no sólo eso, también el programa de exposiciones, la información. Me ha preocupado siempre mucho la información, y siempre digo que he tenido la inmensa suerte de poder viajar, algo que ha sido fundamental en mi carrera y en mi vida, porque he podido tener una información que aquí era casi imposible de tener. Y no sólo es el programa de exposiciones que he hecho en el Reina Sofía, sino todo el programa de exposiciones que he hecho en La Caixa, quiero decir, que yo expuse a Ed Ruscha en el año ochenta y ocho y en Londres expuso por primera vez en el año dos mil tres. También hice la primera exposición que se hizo en Europa de Arshile Gorky, la exposición de Duchamp en el año ochenta y dos, la primera exposición de Morandi en el año ochenta y tres aquí. También exposiciones de arte muy

bueno con Dan Cameron, como El Arte y su Doble, El Jardín Salvaje, Cocido y Crudo. Luego Richter y Ryman, Agnes Martin, Brice Marden, Bob Irwin, etc... Y luego ya gente mucho más contemporánea como Rosemarie Trockel, Peter Halley o Jeff Wall.

MA: Se puede decir, pues, que en España usted contribuyó en el proceso de ruptura con el aislamiento artístico contemporáneo introduciendo muchas novedades.

MC: De Bill Viola y de Stan Douglas fueron también las primeras exposiciones aquí en España.

MA: Resultó pues una etapa de enriquecimiento para cultura contemporánea en España.

MC: Yo quería que los artistas y el público viesen lo que se había hecho y lo que se estaba haciendo.

LM: Y es muy curioso porque Joao Louro le pidió que fuese comisaria del Pabellón Portugués hace cuatro años en la Bienal de Venecia, y ella le preguntó por qué. Él contestó: «porque cuando nosotros empezábamos a despertar al arte contemporáneo, nos íbamos al Reina Sofía a ver todas las exposiciones que hacías, porque para nosotros eran fundamentales; en Portugal nosotros no teníamos acceso». Artistas y galeristas se montaban en un coche el viernes, venían a Madrid a ver las exposiciones y volvían a Portugal.

MA: Ambas tenéis experiencia en el trabajo con colecciones de arte. ¿Cómo se abordan los criterios? ¿Se delega totalmente en vosotras la línea de la colección?

MC: Cuando me pidieron hacer la Colección de Telefónica, miré qué es lo que había en la colección. Aparte de que ya la conocía porque había utilizado algunas piezas en el Reina Sofía. Pero en la Colección de Telefónica había catorce obras de Juan Gris, entonces pensé que realmente no se podía hacer de ningún otro artista español, ni ponerte a comprar catorce obras de Matisse que tuviesen la relevancia que tenían las de Juan Gris. Pensé que el cubismo de Juan Gris era diferente del cubismo de Braque y de Picasso, pero que sin embargo era un cubismo que se había desarrollado en París muy importante. Entonces di la idea de hacer esa colección de cubismo, y luego una colección diríamos, si no de tecnologías -que estaban en aquel momento muy poco desarrolladas- pero sí de fotografía contemporánea, de artistas que utilizan la fotografía como forma de expresión.

Son las dos Colecciones de Telefónica. Así que depende de la institución, y de hecho la colección de cubismo de Telefónica se encuentra depositada en estos momentos en el Reina Sofía. Luego, para eso, elegí un comité de especialistas en los dos temas, y para la Asociación Colección de Arte Contemporáneo era también el conocimiento lo que primaba en la colección; el cómo ir completando, el cómo ir añadiendo, desde los años veinte y treinta hasta los dos mil. Depende siempre de la institución, del papel que piensas que debe de jugar la institución. Indiscutiblemente no es lo que comprarías para ti, yo he comprado muchas obras de artistas que he considerado que son importantes e interesantes, pero que a lo mejor no me gustaban a mí, eso lo tienes que tener muy claro.

MA: Y en su caso, Lorena Martínez de Corral, actualmente responsable de la Colección de la Fundación Coca-Cola, ¿cómo son los criterios de selección?

LM: Nosotros en Coca-Cola, por estatutos, solo podemos comprar en ARCO, con lo cual está más condicionado la manera de adquirir obra, pero los criterios son los mismos: si la colección está avanzando como los tiempos, lo que tienes que hacer es, si los artistas que empezaron en la colección como pintores o como fotógrafos y de repente trabajan en otros medios como el vídeo, pues adquieres obras de esos artistas en lo que están trabajando ahora. Por ejemplo, el caso de Canogar: cuando yo llegué, había una fotografía de Daniel Canogar y ahora hay instalaciones. Tienes que ver qué es lo que la colección quiere ser. En el caso de Coca-Cola está muy claro que lo que queremos es reforzar la carrera artística al inicio de los artistas, o sea que cuando la gente es más joven nos interesa adquirir obra de ellos para darles ese primer certificado de que están en una colección como la de Coca-Cola, que se va a ver en muchos lugares y ya, empezar a caminar. Es un apoyo desde el inicio y eso nos interesa. También, si hay obras de artistas que parece que deberían estar en la colección, pero no están, aunque tengan sesenta años, se han adquirido porque eran huecos que había que cubrir. Pero siempre con un carácter institucional (eso lo he aprendido de ella)⁸²², coleccionando artistas que puede que a ti no te interesen pero que son fundamentales para explicar ciertos movimientos. En ningún caso somos de vetar a ningún artista, porque siempre que sea bueno tiene que estar, aunque a ti te parezca que lo que hace no es lo que te gusta. Y esa es la misma ética que tenemos en las compras, es decir, nosotros adquirimos para colecciones privadas, y cuando los galeristas nos dicen: «bueno, ¿cuál es tu porcentaje?», le decimos que el

⁸²² Se refiere a María de Corral.

porcentaje que nos fueran a dar a nosotras se descuenta a nuestro cliente en la compra de la obra. Y de esa manera el cliente se pone muy contento, porque compra una obra con un descuento importante y además vuelve a comprar otra obra luego, porque dice: «aquí me han tratado muy bien, pues voy a volver». Mientras que conocemos otros casos que no se portan así.

MA: ¿Destacarían alguna diferencia notable entre la labor de comisariado dentro de una colección y del comisariado independiente? Aunque de alguna manera ya se ha contestado, en el sentido de que cuando se trabaja para la institución se piensa en la línea de la institución.

LM: Nosotras siempre abordamos la obra del artista, es lo primero que necesitamos conocer. Luego el espacio donde va la obra de ese artista. Y de manera independiente pues, cuando nos pide una institución hacer una exposición de un artista, o cuando yo, como comisaria de una colección que ya conozco, pues propongo una exposición. O sea, que es distinto, pero siempre creo que con el mismo carácter. Siempre comparo la labor de un comisario con la de un director de orquesta: tienes que conseguir que todos los instrumentos se escuchen y hagan su papel tal y como está escrito en la partitura, pero tú puedes añadirle siempre el tempo. A veces tienes que actuar haciendo que se vea más lo importante porque te lo pide la institución, aunque depende en cada caso de la exposición. Nosotras siempre decimos que somos expertas comisarias en espacios imposibles, porque hemos tenido que luchar con espacios increíbles, y al final pues las cosas se ven y la gente te dice, bueno jamás pensé que podría ver esta obra aquí de esta manera. Desde la primera exposición que hicimos de José Manuel Ballester en Tabacalera, no se había hecho una exposición así de un artista individual.

MC: Ni se había utilizado el espacio así, pero en eso Lorena es muy buena, yo soy mucho más negativa y pienso: «no se puede hacer».

LM: Luego hay exposiciones que hemos hecho que son fantásticas, por ejemplo, la exposición de Pierre Gonnord en el Museo de Bellas Artes de Sevilla fue un reto maravilloso.

MC: Que a mí me daba mucho miedo hacer.

MA: El Museo de Bellas Artes de Sevilla no es precisamente un espacio fácil.

LM: Se habían llevado bastantes obras para una exposición en el sur de Francia, entonces teníamos el hueco de una de las Santas de Zurbarán, y allí pusimos una figura japonesa

que era exactamente una concubina y quedaba perfectamente allí. Luego, al lado de San Bruno, que está bendiciendo, un retrato realizado por Pierre Gonnord de un personaje que es portero de una discoteca, y eran idénticos. O los Donantes de la pintura gótica y las obras primeras de Gonnord de los nadadores.

MC: Era una relación de los personajes de la contemporaneidad con los de la pintura clásica.

MA: Ciertamente, por un lado, va el discurso curatorial, pero por otro, el espacio también condiciona -o puede llegar a condicionar- mucho ese mismo discurso.

LM: Sí, pero nosotras siempre montamos nuestras exposiciones, no hacemos un concepto de exposición y luego le pedimos a alguien ajeno que sea el diseñador del montaje. Es decir, nosotras estamos en el concepto de la exposición, en la selección, en el diseño y en el montaje. A veces pedimos ayuda cuando el espacio es muy complicado o cuando tiene que intervenir un arquitecto porque hay que construir muros. Pero siempre el concepto y el diseño lo hacemos nosotras.

MC: Los montajes son nuestro diseño siempre. No ha sido así desde el principio, pero a partir de un momento ya me sentí capaz de hacerlo. He ido aprendiendo y colaborando con otra gente al principio.

MA: Así se previene cualquier pérdida en los matices del concepto, ¿no?

LM: Claro, el concepto no se desvirtúa. Coincide lo que tenías en la cabeza con lo que al final estás viendo.

MA: En su caso, Lorena, me interesa mucho su trabajo desarrollado en la Asesoría de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid. ¿Cómo se enfoca esta labor y cómo repercute en la comunidad?

LM: En la Comunidad de Madrid había cuatro espacios: la Sala Arte Joven, el Depósito Elevado del Canal de Isabel II, la Sala de exposiciones Alcalá 31 y el CA2M de Móstoles. Entonces, el director del Centro de Arte de Móstoles era Ferran Barenblit. Él tenía una idea del programa de exposiciones, y de acuerdo a lo que él presentaba, hablábamos sobre la posibilidad de hacerlo o no, a veces con sugerencias mías, a veces el programa era suyo, pero yo le apoyaba en todo. Y las otras salas sí que eran totalmente mi ocupación. Cuando yo llegué, la fotografía española se había visto, pero en los últimos años se veían exposiciones que venían ya hechas o exposiciones colectivas, y yo pensaba que había que

volver a que los artistas tuvieran un espacio para darse a conocer, y entonces empecé a hacer exposiciones individuales de nuevo allí. En la Sala Alcalá 31, yo siempre he dicho que, durante ARCO, en Madrid, siempre se expone al país invitado y era una oportunidad perdida, porque venían los extranjeros y no veían nada de arte español. Entonces, en ese momento había que exhibir arte español para que los extranjeros pudiesen ver qué es lo que estaba pasando en Madrid, esa era nuestra labor. Y luego también mi idea era traer a Madrid a artistas que no podían exponer en otros espacios por el programa que estaban teniendo; de esa manera he traído a Thomas Ruff, Darren Almond, Martin Creed, etc. Es decir, lo que creo que debía haberse visto en ese momento. Luego, en la Sala de Arte Joven, también generar que hubiera proyectos de comisariado para jóvenes comisarios, porque era un espacio que no existía en Madrid. En ese momento esa era mi labor, y creo que después de irme ya no ha seguido así.

MA: Vuestro perfil es muy interesante, ya que codirigís vuestra propia empresa, *Expoactual*, la cual puede entenderse como un proyecto propio.

MC: Bueno es de Lorena, yo tengo un diez por ciento nada más... (risas).

LM: Ella es mi empleada.

MC: Efectivamente ¡soy su empleada!

MA: ¡Ah! Pues eso es muy interesante también.

MC: Sí, fue ella quien la creó. Y creo que no estoy desde el principio.

LM: Ella estaba trabajando para La Caixa y yo decidí que quería trabajar en esto. Luego tuve la oportunidad de que ella se uniese al proyecto, así que fenomenal.

MA: Al fin y al cabo, ¿qué mejor compañera?

LM: ¡Claro! ¿Para qué voy a ir por ahí a buscar si tengo lo mejor en casa? Pues yo encantada.

MA: Realmente uno de los aspectos más interesantes de vuestro trabajo en *Expoactual* reside en la colaboración conjunta, representáis una tipología curatorial muy especial y habéis creado un proyecto muy potente.

MC: Yo creo además que nos complementamos.

LM: Debatimos bastante. A veces es mucho más moderna ella que yo, pero su 'moderne' no lleva a nada, con lo cual hay que volver a lo clásico... (risas).

MA: Bueno, teniendo en cuenta lo difícil que hoy sigue siendo dedicarse al trabajo en materia de arte contemporáneo, es realmente fascinante pensar en los trabajos que María de Corral ha realizado desde hace más de cuarenta años. Me refiero a que la mentalidad moderna es una condición con la que uno nace y que acompaña toda la vida, y sin la cual, seguramente no hubiera podido abarcar los proyectos del modo en que lo hizo en ese tiempo.

LM: Sí, totalmente.

MA: María de Corral, en base a un vídeo consultado en la web a razón del 35 aniversario de ARCO⁸²³, aseguraba que no le interesan tanto los nombres como la calidad de las obras. Un criterio muy revelador en cuanto al pensamiento curatorial. Es incluso un posicionamiento valiente, de riesgo.

MC: Recuerdo que eso lo dije en una rueda de prensa y salió en todos los periódicos como algo absolutamente negativo. Siempre he dicho que nunca he hecho una colección de nombres, he hecho siempre colección de obras, es decir, que si tardaba tres años en encontrar los Baselitz que debían de estar en la Colección de La Caixa, pues esperaba tres años, pero no compraba hasta que encontraba las obras. Siempre he hecho una colección de obras, y continúo. Y hay nombres a los que ya no puedes llegar porque son carísimos, es decir, si no hay forma de comprar un Brice Marden pues no se compra, pero no compras un dibujito de Brice Marden por tenerlo, no. Si no puedes tener una obra de Brice Marden que se pueda exponer al lado de los Ryman o de todas las otras obras que tienes, pues Brice Marden no estará en la colección, no pasa nada. Pero tienes que comprar obras magníficas en las cuales se vea y se comprenda al artista. Siempre he comprado obras, no nombres.

MA: Me parece un criterio muy coherente, no encuentro cuál es el aspecto negativo.

LM: Pues no. Muchas veces vas a otras colecciones y ves que tienen a todos los nombres, pero no están bien representados muchos de ellos.

MA: Y tratando una cuestión que abordaba en el vídeo antes mencionado, en el que habla de la Feria ARCO del año 82 como el momento en que España se incorpora al ámbito artístico internacional y donde tiene muy en cuenta la figura de Juana de

⁸²³ Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=g5MTIILDHxE> el 7 de febrero de 2019

Aizpuru, creadora de la feria. Digamos que las ferias son algo muy central en el fervor de la actividad curatorial, aunque también de la crítica y de la comercial. Pero sí me interesa la figura de Juana de Aizpuru.

MC: Es una figura fundamental. Juana pensó hacer la feria en Barcelona, pero allí no tuvo ningún eco, así que se lo propuso a Adrián Piera, que era en ese momento el director de IFEMA, quien dijo que sí. Para España fue un paso adelante, porque además, Juana no solamente hizo ARCO sino que se trajo a Bonito Oliva y otros críticos, también a todos los agentes de la *Transvanguardia*, y todas las galerías austríacas vinieron en ese momento. Fue algo muy importante para España. Yo creo que ARCO sigue siendo una feria muy interesante, una feria diferente que sigue manteniendo su personalidad -cada feria debe tener su personalidad-. Ha habido un momento en que las galerías no tenían más remedio que ir a ferias, porque solamente se vendía en ferias o en subastas, pero yo creo que ahora están otra vez reculando, yendo a menos ferias y haciendo más trabajo de galería. Lo que pasa es que ha habido unos años en los que la gente no pisaba las galerías, no sé por qué, porque en una feria puedes ver a lo mejor tres obras de un artista, pero en una galería ves una exposición y puedes entender el trabajo del artista, puedes hablar con él, con el galerista, se pueden enseñar obras de dos o diez años antes, en fin, es muy interesante. Yo siempre he trabajado con las galerías, creo que el trabajo que desarrollan es muy importante, es una forma de conocer a gente nueva, de ver cómo los artistas van evolucionando.

MA: Efectivamente las galerías son un centro de conocimiento, donde los galeristas se encuentran constantemente investigando sobre qué están haciendo los artistas, algo que además ayuda a los críticos y comisarios los descubran. Para la historia del comisariado, las galerías son un eje fundamental.

LM: Totalmente.

MA: En cuanto a la manera de abordar el trabajo curatorial en España, ¿existen diferencias con respecto a otros países?

LM: En España, como pasa en muchos ámbitos, eres tú quien tiene que hacerlo todo, pocas veces te dan la opción de tener un asistente, también por motivos económicos.

MC: La Tate Modern puede tener veinte curators y el Reina Sofía cuatro. Lo que quiero decir es que tienes que hacer de *curator*, de *assistant curator* y de lo que te echen. En la

mayoría de las exposiciones damos lista de todas las obras, con la de todos los propietarios y casi las pedimos nosotros muchas veces.

LM: Y no solamente eso, también si el equipo de montaje es muy lento, tú también mueves las obras en la sala. Esto es un equipo, y por eso está muy bien lo de trabajar juntas.

MC: En el caso de un artista individual, las galerías son fundamentales porque son las que han vendido la obra, las que saben dónde está la obra. Ese trabajo lo haces siempre de acuerdo con las galerías, así que son muy importantes.

MA: Y en cuanto las denominadas exposiciones de autor, en el sentido que Harald Szeemann comenzase a desarrollar, el comisariado se convierte muchas veces en una obra en sí. Tras los procesos de mitificación y desmitificación del comisario, hoy día se sigue mirando quién firma la exposición sin profundizar en la calidad de la propuesta en algunos casos. En vuestro caso, hay firma, pero se mantiene el equilibrio con la calidad de las propuestas y la visibilidad de los artistas.

MC: Bueno, quizás sea nuestra manera de trabajar.

LM: Sí, yo creo que cuando hablamos de Harald Szeemann, te ves reflejado muchas veces, porque sus exposiciones han sido para ti fundamentales y a eso es a lo que aspiras. Hay otra serie de comisarios que son figuras, pero que luego vas a ver sus exposiciones y son decepciones, y piensas: «pues bueno, es otra más».

MC: Para mí, uno de los modelos ha sido Jean-Christophe Ammann. Y a lo mejor no se habla tanto de él como de Harald Szeemann, pero también en las exposiciones de Kasper König es donde realmente ves cómo un comisario trabaja con un artista cuando tiene que hacer una obra específica para una exposición como *Skulptur Projekte* en Münster. Con él siempre hacían la mejor obra, y luego ibas a otra exposición y decías: «¿Y este artista? ¡Pero si con Kasper hizo una obra maravillosa!». Pues eso es algo muy importante, y algo que no veo que exista tanto ahora. Cuando Harald Szeemann dirigió la mítica Documenta del setenta y dos, la hizo con Jean-Christophe Ammann y creo que también con Kasper. No fue solamente él. Y Jean-Christophe estuvo muchos años de director de la Kunsthalle de Basel y fue el primer director del Museo de Arte Contemporáneo de Frankfurt. Y siempre veías el trabajo del comisario con el artista. Han sido gente mítica.

LM: Y Münster ha sido eso, algo increíble. A veces ibas a ver la Documenta y era un desastre, y te acercabas a Münster y decías: «Por fin venimos a ver arte, y estamos viendo lo mejor». Ha conseguido de los artistas cosas increíbles.

MC: Sin embargo, hay otras exposiciones que están bien, pero jamás has visto nada que verdaderamente te haya emocionado. Bueno, la Documenta de Rudi Fuchs del año ochenta y dos también fue muy importante. Y, por ejemplo, el trabajo que había desarrollado Jan Debbaut en Eindhoven, donde yo iba a ver gente nueva... todos los ha descubierto él. Yo iba mucho a museos, a lo mejor pequeños, a ver exposiciones, porque siempre eran interesantes y te abrían camino. Y ahora a lo mejor me voy a ver la exposición de un artista, pero difícilmente me voy a ver un proyecto por un nombre. Salvo la Documenta, que me gustó mucho la de Carolyn Christov-Bakargiev, que fue otra vez una Documenta de arte donde había unas piezas sensacionales y los artistas habían trabajado muy bien.

LM: Antes ibas a las Bienales de Venecia porque el nombre del comisario te parecía interesante, y eso quizás, últimamente es una decepción. Ves el título y esperas, pero luego no encuentras lo que creías que ibas a encontrar.

MA: No quería marcharme sin antes comentar que usted fue la primera mujer Directora de la Bienal de Venecia en ciento doce años.

MC: Y también la primera mujer directora de museo en este país.

MA: Esto supone la histórica ruptura de una barrera para las mujeres.

LM: ¡Otro techo de cristal roto!

MA: Me parece importante destacar sus logros porque, aunque hoy día todo es diferente, pero en el momento en que usted comienza su carrera profesional no debió tenerlo nada fácil y es tremendamente admirable.

LM: Y la gente sigue todavía recordándola en la Bienal de Venecia, una cosa increíble y le dan la enhorabuena.

MC: La gente me felicita y yo les pregunto: «¿Por qué?» (risas). Y también hubo una cosa para mí muy importante, cuando me fui del Reina Sofía, me dieron un premio llamado *Art Cologne*, que es importantísimo y que hasta entonces se le había otorgado solamente a cuatro hombres, entre ellos a Giulio Carlo Argan, y yo fui la primera mujer.

MA: Una absoluta referente.

MC: Para mí fue muy importante por la gente a la que se lo habían dado anteriormente.

6.8. Entrevista con Manuel Borja-Villel

Manuel Borja-Villel es natural de Burriana (Valencia). Estudió la licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de Valencia y entre los años 1981 y 1982 fue *Special Student* en la Universidad de Yale. Posteriormente fue beneficiario de una beca Fullbright en los años comprendidos entre 1981 y 1983, y posteriormente, en 1987, cursó el *Master of Philosophy* del Departamento de Historia del Arte de la Universidad City de Nueva York. En 1988-1989 recibió la beca *Kress Foundation Fellowship* para Historia del Arte, y en 1989 el Doctorado en Filosofía en el Departamento de Historia del Arte de la Graduate School de la Universidad City de Nueva York.

Dentro de su experiencia profesional, se destaca su labor en la Fundació Antoni Tàpies en Barcelona, de donde fue director desde que fue inaugurado en 1990 hasta el año 1998 y donde llevó a cabo exposiciones como *Els límits del museu* y *La ciutat de la gent*, así como muestras de los artistas Marcel Broodthaers, Louise Bourgeois, Brassai, Lygia Clark, Krzysztof Wodiczko o Hans Haacke, entre otros.

Posteriormente, desde 1998 hasta 2008 dirigió el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Entre las exposiciones que se destacan en esta institución se encuentran las dedicadas a El Lissitzky, Vito Acconci, Öyvind Fahlström, Peter Fischli & David Weiss, David Goldblatt, Robert Frank, Richard Hamilton, Luis Gordillo, Raymond Hains, William Kentridge, Perejaume, Michelangelo Pistoletto, Gerhard Richter, Antoni Tàpies o Martha Rosler, entre otros. También realizó exposiciones de tesis, como *Antagonismos*, *Campos de fuerzas*, *Arte y utopía*. *La acción restringida*, *Un teatro sin teatro* y *Bajo la bomba*. *El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*.

Actualmente y desde enero de 2008, es director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), donde investiga nuevas posibilidades en la institucionalidad, centrándose en el desarrollo y reorganización de la colección, así como en la mediación.

Madrid, 1 de Julio de 2019

María Arregui: Para poder contextualizar el sentido de la entrevista, pretendo adentrar la investigación en el modo en que se ha ido construyendo la figura del comisario de exposiciones en España, tomando como punto de partida, durante la segunda etapa del franquismo, la figura de Luis González Robles como el agente que más se asemeja al sentido actual de comisario.

Manuel Borja-Villel: Y al comisario político, a las dos cosas.

MA: Efectivamente, como alto funcionario del gobierno del régimen. Sin embargo, su praxis hace necesaria la introducción de su figura en el estudio sobre la historia del comisariado en España.

MBV: Yo miraría a una figura anterior, Josep Renau, como responsable del Pabellón de la República, y que es artista, y refleja también un tipo de comisariado y de práctica transversal que no puede ser reducida meramente a la Historia del Arte, digamos “objetiva” –si es que existe tal cosa–, que no puede estar reducida a una visión externa de lo que haces, y que tiene una visión del trabajo comisarial cuando él estaba haciendo el Pabellón, que es mucho más comprometida, donde la separación entre lo que haces, entre el comisario y el objeto de estudio, o la comunidades con las que trabajas no está tan separada.

MA: Me gustaría centrarme en su carrera. En su caso, realiza los estudios de Historia del Arte y completa su formación en Nueva York. En este contexto, la figura del comisario seguramente actuase de una manera mucho más libre y se encontrara mucho más normalizada. ¿Qué es lo que le impulsa a dedicarse al comisariado y a la dirección de instituciones museísticas?

MBV: Básicamente hay una serie de cosas que con los textos no se puede conseguir, en cambio hay un elemento de diálogo con las obras de tensión, de opacidad, hay un elemento performativo y una serie de cosas cuando trabajas con obras, que tal vez no existan –o yo no las tenía– en el trabajo de historiador del arte tradicional. Luego, si te das cuenta, uno de los padres de la historiografía moderna es Warburg, que es, entre comillas,

comisario. Digamos que su gran trabajo son las planchas donde coloca las imágenes. Y, por tanto, era lo que realmente me atraía. Y cada vez más, hay una serie de artistas y de historiadores que están a caballo entre una cosa y otra. Si ves un artista como Pedro G. Romero, cuando te hace una exposición es sobre él, sobre lo demás, es productor, es agente... Lo mismo con Jorge Ribalta, y esa transversalidad creo que es bastante importante. Y se da cuando procedes desde el campo del artista, pero se da también cuando procedes del campo de la historia del arte, o la crítica, o de la filosofía y de la teoría. Y se da también incluso cuando procedes de otras áreas, y ese estar en diversas áreas que están a caballo entre lo creativo, lo especulativo, la investigación, el activismo... creo que es un campo que define un poco el comisariado hoy en día, y que creo que es lo que lo hace interesante. Y es la razón por la cual me interesó desde un principio. Y, de hecho, uno de los primeros artistas que más me interesó y que he seguido trabajando fue Broodthaers, que es un artista que se convierte en director de su propio museo; esta especie de indefinición creo que es algo muy interesante hoy en día.

MA: Una cuestión que también me intriga es, si en el contexto español, el término *comisario* referido a la creación de exposiciones, se utilizaba de manera común en los inicios.

MBV: Yo creo que es más bien reciente, y tal vez porque los comisarios eran comisarios políticos. Tiene diversas acepciones teniendo en cuenta que, hoy día, tenemos más o menos claro lo que significa el comisariado, que significa crear esta especie de relatos no narrativos a partir de discursos, de imágenes, de los objetos, el crear un dispositivo, el crear un espacio de negociación, y eso hace que al comisariado se pueda acceder, como decía antes, desde el punto de vista del artista, del historiador, etc. Pero en otras épocas, el comisario podía ser un *keeper*, alguien que mantenía las obras, que cuidaba las obras, era un curador, un conservador, alguien que conservaba un patrimonio y tiene que ver con una cierta idea del museo como un lugar patrimonial; un lugar donde lo importante es tener tesoros, clasificarlos, catalogarlos, conservarlos de un modo determinado. Luego, cuando empieza a haber más eventos tipo bienales, el perfil es otro, es menos *keeper*; menos conservador y más comisario del evento. De ahí, para mí, hoy en día, como estamos en un proceso de cambio de una de las cosas más interesantes es, justamente, esta transversalidad que indica un cambio de definición: si la Edad Moderna era una edad

donde se buscaba la especificidad de las técnicas y la especificidad de las disciplinas, hoy en día es todo lo contrario. De ahí que tampoco haya un término... cuando me preguntas, yo no te sabría decir si soy historiador del arte, o escritor, o comisario o director de museo, o de hecho son todas las cosas a la vez y de diversos modos.

MA: Cuando menciona la transversalidad, posiblemente ese rasgo haya propiciado la creación de este nuevo agente, en el que el comisario alberga una parte creativa más propia del artista, una parte crítica, etc.

MBV: No creemos ya en la idea del artista romántico, este artista, en teoría genial, que está en el estudio. Pero lo que no sería acertado es pensar en un comisario estrella que sustituya la transversalidad, es justamente lo contrario. Para hablar de un término que se ha empleado bastante en Andalucía; creo que el comisario debería ser, de algún modo, como un *transductor*, algo que en Granada ha desarrollado bastante Antonio Collado y su grupo. Un *transductor* es, para cuestiones de electricidad, aquél que recibe una electricidad, por ejemplo, alta tensión y la cambia en otra. Y ese elemento, ¿qué tiene que ver en nuestro campo? Pues obviamente la historia, que es importante. Cuando tienes un comisario estrella que meramente pone cosas que se parecen, es un error, no tiene en cuenta la historia, que tiene que ver con la política, con un cuestionamiento de la propia disciplina, que tiene que ver con la gestión obviamente, porque también tiene que ocurrir con la producción, que tiene que ver con un elemento creativo. Pero no digo en el sentido del comisario estrella, sino en el sentido al cual te forzaba un artista como Broodthaers; no puedes hacer una exposición de Broodthaers desde un punto de vista objetivo externo, él te obliga a que tomes decisiones que son subjetivas, no son siempre analizables o teorizables de un modo objetivo, y son todos esos elementos los que hacen que el comisario sea esta especie de *transductor* que es capaz de cambiar una corriente en otra.

MA: Los referentes, en su formación en Estados Unidos, quizás fueran más accesibles a la hora de adquirir un aprendizaje que de haber permanecido en España, donde esta formación no existía.

MBV: Bueno, ni de eso ni de casi nada de arte contemporáneo. Cuando estudiaba aquí en Valencia y quería estudiar arte contemporáneo, me matriculé en la asignatura que, en

teoría, era Arte Moderno y Contemporáneo, pero sistemáticamente cada año acababan en Sorolla. Y en ocasiones me da la impresión de que en algunos sitios siguen las cosas así. En Estados Unidos sí había. De todos modos, es algo bastante reciente, normalmente las referencias cuando estudiabas solían ser de historiadores del arte, pero menos de comisarios o directores de museo. Aun así, Alfred Barr en el MoMA siempre ha sido un comisario, un referente. También James Johnson Sweeney era un referente, incluso las guerras culturales que había entre Sweeney, que defendía más a Miró como origen de una cierta modernidad, y Barr que defendía a Picasso, eran contrapuestas y eran referentes. Y por supuesto, están los artistas que han trabajado con el concepto *museo*. Yo estudié en los Estados Unidos en los años ochenta, y lo hice con una generación de profesores y alumnos que se habían formado en la crítica institucional. Y la crítica institucional es Broodthaers, Michael Asher, Hans Haacke, artistas que justamente trabajan sobre la institución, sobre los dispositivos, en cierto modo sobre el comisariado, las referencias eran esas.

MA: Ciertamente su línea de trabajo se ha desarrollado bajo los discursos de la crítica institucional. En alguna ocasión ha mencionado que no entendía el comisariado como un medio para guiar al espectador sino como un medio para ponerlo en contexto, un posicionamiento que se entiende perfectamente ya en proyectos como *La ciudad de la gente* en 1996, durante su periodo en la Fundació Tàpies. Luego siempre sus proyectos han ido enfocados a la sociedad, donde ésta pueda verse desde la institución, y la institución puede verse a partir de la sociedad.

MBV: Lo que pasa es que no son lo mismo los noventa que los dos mil y, sobre todo, el momento actual. Digamos que la primera crítica institucional –estoy simplificando, es más complejo que esto– surgió tratando de revelar lo que la institución ocultaba. Era aquello de que se criticaba a la institución, no sólo por lo que decía sino por lo que dejaba de decir, por las voces a las que no daba voz, por el hecho de tener una visión eurocéntrica –de una provincia que es Europa– y considerarla universal. Hoy todo ha cambiado mucho, sabemos que a Google o Facebook no sólo les interesa vender objetos, sino que realmente lo que les interesa es tener información, vender nuestras propias experiencias, transformarnos a todos en consumidores. Hoy en día no es suficiente con revelar aquello que la institución oculta porque posiblemente la institución ya no oculte

nada, pero cuando las instituciones se dedican a vender marcas, cuando todos los proyectos son de turismo cultural, industrias culturales, hay poco que esconder porque no hay nada, es una marca. Hoy es más importante aprender a saber aquello que desconocemos, aquello de lo que no tenemos referencias. Por ejemplo, hoy en día es tan importante entender cómo se utiliza la palabra *arte*, qué guerras culturales existen, etc., saber que hay culturas como las indígenas en Latinoamérica, donde la mayoría no tienen un término para la palabra *arte*. Tienen términos similares, donde para algunos, *arte* tiene que ver con algo que se hace con la punta de los dedos, para otros, tiene que ver con algo curativo; o en guaraní, que hay dos formas de decir *nosotros*. Para nosotros es muy complicado que haya dos *nosotros*. Entonces, ese cambio epistemológico hoy en día es muy importante, y eso se separa un poco de la crítica institucional que, obviamente, nació en Europa, en una sociedad que tenía instituciones y, por tanto, había que deconstruir las. En una época donde las instituciones se están quedando vacías de contenido, pues posiblemente, lo que haya que hacer es ocuparlas, democratizarlas, complejizarlas, decolonizarlas y, por tanto, el trabajo es otro.

MA: En ese aspecto, la figura del comisario también ayuda a cambiar el relato del arte dentro de la institución. Me refiero tanto al comisario independiente como al que trabaja dentro de la propia institución.

MBV: Ahí sí que es importante que haya una reflexión, porque a menudo, si ves la mayoría de las bienales, casi todos los contenidos suelen ser más o menos de izquierdas, todas tienen su apartado de raza, de feminismo, género, crítica institucional -un poco de los setenta-, etc., pero, en general, hay poca reflexión sobre lo que se está haciendo. Para mí, un ejemplo de bienal o de evento que reflejaba las propias condiciones del evento fue la Bienal de Estambul del colectivo de Zagreb *WHW*. En aquella bienal se explicaron con números lo que había costado el catálogo, los salarios de los trabajadores, del comisario y también de la asistente del comisario, de los artistas, y creo que ese ejercicio es importante. Es un ejercicio de transparencia que tiene poco que ver con esta transparencia que atenaza en estos momentos a casi todas las instituciones españolas y de Europa, y que tiene que ver con un exceso de burocratización, de la necesidad de hacer muchos papeles para que todo sea objetivo y para que nada parezca que está hecho porque conoces a la persona, y que, de hecho, es una falsa transparencia, porque termina siendo tan opaca que

nadie sabe nada. El que se especifiquen las condiciones en las cuales el comisario, el asistente, el vigilante, el coleccionista, la revalorización de las obras, el por qué están cambiando las galerías en este momento. Se está produciendo una especie de monopolio donde cuatro o cinco galerías acumulan prácticamente de todo; legados de una serie de artistas, asesoran a coleccionistas, venden a esos coleccionistas y generan dinámicas que, en ese sentido, son muy poco transparentes y poco democráticas.

MA: Eso, de alguna manera, también puede cambiar negativamente el concepto del arte entendido en términos de mercado en un futuro.

MBV: El arte siempre ha sido ambiguo, siempre ha estado relacionado al poder. Hay algunos tipos de manifestaciones estéticas que están más cercanas al poder, que son obviamente la arquitectura, porque cuesta mucho y hay muchos intereses, y las artes visuales, aunque menos, pero también lo están. El que haya ese elemento de autorreflexión creo que es fundamental.

MA: De hecho, la preocupación por la transparencia y por las buenas prácticas quedó de manifiesto por su parte cuando propone, junto a José Jiménez, un código deontológico de buenas prácticas que promovían la designación de los directores de Museos por concurso público.

MBV: Que no sé si se sigue mucho...

MA: En esa línea de entender la mediación en el museo, alguna vez ha comentado que el museo es aquél que es capaz de recibir y de devolver a la sociedad el servicio de conocimiento. La palabra *servicio* la utiliza en un sentido destacado, y esa asociación del *servicio* con el conocimiento, y del museo como espacio de *servicio*, me parece de gran interés.

MBV: Creo que la idea de servicio público habría que reivindicarla en cultura, en sanidad por supuesto, en educación, etc. Primero, la idea de que todo lo que es público es burocrático, y no es cierto. Obviamente, no hay ninguna ley que sea neutra, ni ningún procedimiento administrativo que sea neutro. Los procedimientos administrativos los

hace alguien con determinadas ideas. No digo que no sean legítimos si los hace un parlamento, pero los parlamentos a veces son de derechas, a veces de izquierdas, a veces no saben de qué son, y por tanto responden a unas condiciones determinadas y no son neutros en absoluto. Y si a veces da la impresión de que lo público es excesivamente burocrático, no es porque la idea de servicio público lo sea, sino porque las leyes tal vez atenazan el funcionamiento de un determinado tipo de cosas. Luego, por otro lado, en una época como la actual, donde todo se transforma en una mercancía –los objetos de consumo, los fetiches, las mercancías, etc., pero también nuestros afectos, nuestros comportamientos, nuestros datos, nuestra información–, el que haya algo cuya función no sea el beneficio, que es la idea de servicio público, me parece absolutamente esencial. Y me parece esencial a nivel político, por supuesto, porque la sanidad, la cultura, son derechos que se han conseguido y, por tanto, se deberían de mantener, igual que el agua, igual que el aire. La cultura no es de una persona. Una persona puede haber comprado una obra o un museo puede tener una obra, pero la cultura es de todo el mundo. Y, por tanto, una idea de servicio público donde lo importante sea la mediación, la educación, el crear espacios donde halla acceso de verdad –no limitado– a estas obras, me parece fundamental. Y aunque me parece fundamental a nivel político, también me parece fundamental a nivel cultural; vivimos en una época donde la idea de beneficio es tan extrema –y eso lo vemos a nivel ecológico, donde no importa absolutamente nada, donde la idea del plazo ya no existe, tampoco la idea del tiempo lento ni de la memoria, con lo cual tampoco hay una idea de futuro–, que una estructura de poder como la actual, lo que está consiguiendo es cargarse el mundo. Y lo mismo ocurre a nivel artístico: este sistema donde algunos valores de las obras son tan altas, donde en la industria cultural, el término industria está por encima del término cultural, donde parece que las cosas se miden a nivel cuantitativo... es un sistema que no es ecológico, sino que sólo favorece a aquellas instituciones que son capaces de generar muchos visitantes, muchos números. Pero las más pequeñas, aquellas donde tiene que haber investigación, quedan reducidas a nada. Y en donde lo importante no es la investigación ni el estudio, ni lo es el arte ni los artistas, no es la gente, sino que lo son los consumidores, las marcas... por tanto no es un sistema ecológico, es un sistema destructivo. Y de ahí que la idea del servicio público para mí sea fundamental en una época tan poco ecológica –también en la cultura– como la nuestra.

MA: Entonces, ¿si la ciudadanía entendiera la cultura como un servicio público, ayudaría a que ésta fuese lo suficientemente valorada?

MBV: Sí, porque entenderían también que las instituciones no son del gobierno, son de todos. Simplemente, cuando son públicas, determinada administración las gestiona, pero son de todos. Igual que habría que entender que puede haber instituciones privadas, con gestión privada, que cuando están en un entorno público también tienen que respetar este elemento de servicio público.

MA: En cuanto a lo que se refiere al equilibrio entre promocionar la investigación y mantener buenos datos numéricos, el MNCARS puede ser un buen ejemplo.

MBV: Sí. Yo creo que hay una serie de dicotomías que son falsas: una la referida a la alta cultura y la cultura popular, o qué es lo popular según estos criterios. Primero, no hay un público solo, sino muchos públicos, muchos son minoritarios y todo el mundo tiene derecho a acceder a su cultura y a un determinado tipo de práctica. Luego, por otro lado, ¿por qué determinadas series de televisión tienen muchos más espectadores que otras series? En muchos casos no son criterios objetivos, sino criterios de marketing y, por tanto, inducidos y creo que absolutamente falsos. Lo que intentamos hacer aquí, era ver que se podía hacer un programa que fuese exigente consigo mismo, que favoreciese la innovación y que, al mismo tiempo, pudiese compaginar eso con un acceso general a toda la gente. También tenemos el privilegio de tener dos tipos de espacios muy distintos: el de Sabatini y Nouvel, al cual viene un tipo de gente, y luego los palacios que están en El Retiro, a los cuales va gente que no siempre iría a un museo, pero sí que va a un parque. El ser capaz de llegar a todos estos públicos, yo creo que es fundamental, igual que es fundamental el entender que se puede gestionar una programación exigente, y al mismo tiempo, los números del museo pueden cuadrar.

MA: Se ha hablado de la existencia de un *Modelo Borja*. Por poner un ejemplo, en el libro de Marcelo Expósito *Conversaciones con Manuel Borja-Villel*, el autor menciona cómo no dejó que el Centro Tàpies se convirtiera en un mausoleo dedicado a la memoria del artista, sino en un centro de experimentación del museo. Ese modo de hacer de la institución algo más de lo que se esperaba de ella, lo ha llevado a cabo

en la Fundació Tàpies, en el MACBA y actualmente en el MNCARS, consiguiendo, al mismo tiempo, mantener la identidad propia de cada una de ellas, dejándolas *ser*.

MBV: Ahí hay dos cosas: por un lado, respecto a la institución. Las instituciones no son tuyas -faltaría más-, sino que las ocupas durante un determinado tiempo. Se trata de democratizarlas, de darles un giro determinado durante esa ocupación. Eso es lo que hemos intentado tanto en la Tàpies, como en el MACBA o aquí. Y digo *hemos* porque, además, de algo de lo que estoy muy satisfecho, es de que en las tres instituciones se han conseguido equipos muy buenos. Por ejemplo, aquí el personal de publicaciones, actividades públicas, la colección, las exposiciones... son gente súper buena. Aun así, aunque es colectivo, hay una serie de inercias, de discursos, hay una identidad. Un museo sin identidad es algo que no tiene sentido, de hecho, es bastante frustrante cuando vas a un museo, a otro, y al final acabas viendo absolutamente lo mismo y deja de tener interés. La identidad la puedes ver de dos formas: como algo cerrado, esta cosa nacionalista de reflejar lo que ocurre en tu país –que no es el caso–, o lo puedes ver como nosotros, que estamos hablando del *museo situado*, que es un museo que está en un lugar muy concreto. En este caso, el MNCARS está en España, en Madrid, en el barrio de Lavapiés, con todas las contradicciones que lleva esta genealogía, pero que al mismo tiempo, el que hagas algo con un colectivo en Lavapiés, puede tener repercusión o puede tener relación con algo que está ocurriendo en Senegal, o algo que está ocurriendo al mismo tiempo en China. Y es esa identidad en relación, que también es una relación a partir de cómo estos colectivos que pueden ser políticos, artistas, etc., te van interpelando, te van cuestionando, te van forzando una estructura que, quieras o no, es un aparato de poder. Lo sabemos desde Foucault: las universidades, los hospitales, escuelas, cárceles, los museos, están conformados por un patrón determinado. ¿Y cómo te van interpelando o forzando desde fuera en determinada dirección? Yo creo que es fundamental y, por tanto, esa identidad en relación, para mí es básica. Igual que es básico algo que se apuntaba en el libro de Marcelo Expósito, y es que la idea es trabajar en estas instituciones con estos colectivos para generar estructuras liminares, que estén entre el *afuera* y el *adentro*; estructuras que permitan un trabajo autónomo. Por ejemplo, el PEI⁸²⁴ en Barcelona es un caso, el Centro de Estudios aquí en el MNCARS es otro, la Red de Conceptualismos del Sur es otro. Ahora hemos ayudado a que se forme lo que llamamos el Instituto de la Imaginación Radical, una especie de instituto nómada en el Mediterráneo norte y sur, hecho para

⁸²⁴ Programa de Estudios Independientes del MACBA.

imaginar nuevas formas de entender el mundo. Por tanto, es ese trabajo colectivo, de interpelación y donde se generan espacios que sobrevivan a la propia estructura institucional.

MA: Me parece importante la manera de realizar la defensa de la libre creación y exhibición, algo que queda perfectamente reflejado en su escrito *¿Son libres los museos?*⁸²⁵, un asunto que paradójicamente, a día de hoy, sigue generando debate entre la ciudadanía y el sector artístico. En esa misma publicación, trataba las desavenencias ocurridas en torno a la exposición *La Bestia y el Soberano* (2015) en el MACBA que acabaron con la dimisión de su director en ese momento, Bartomeu Mari⁸²⁶. El MNCARS tampoco ha estado exento de polémicas, como las suscitadas a raíz de la exposición *Un saber realmente útil* (2014)⁸²⁷, sin embargo, en este caso, la defensa a la libre creación y exhibición fue firme y coherente con las palabras que usted mismo menciona en el libro Marcelo Expósito: «Lo que el museo público tiene que hacer es ponerse al servicio de la complejidad real de la sociedad y ayudar a radicalizar la democracia mediante la cultura»⁸²⁸.

MBV: Vivimos en una época bastante autoritaria, y donde hay unas luchas hegemónicas por la cultura como tal vez no ha habido en otra época. De hecho, mencionaba hace poco un artículo de Claudio Zulian en *El Público*⁸²⁹ donde hablaba de que la derecha está leyendo a Gramsci más que la izquierda, donde realmente se están produciendo unas luchas por la hegemonía cultural como la hubo en los años treinta, cuando los fascismos y el nazismo utilizaban la cultura para determinados fines. La cultura se utiliza, obviamente, como un elemento de beneficio, para generar marcas, etc., y al mismo tiempo, no genera espacios de libertad, sino más bien al contrario. Y esos espacios de autoritarismo se reflejan en dos modos, que creo que lo decía en el artículo: por un lado, a nivel administrativo, con leyes que prácticamente están fiscalizando y judicializando cualquier acción. De hecho, somos ahora todos responsables con nuestro propio patrimonio y de

⁸²⁵ Consultado el 2 de febrero de 2019 en <https://elcultural.com/Son-libres-los-museos>

⁸²⁶ Consultado el 2 de febrero de 2019 en <https://www.abc.es/cultura/arte/20150323/abci-bartomeu-mari-dimite-como-201503232028.html>

⁸²⁷ Consultado el 2 de febrero de 2019 en https://elpais.com/cultura/2014/11/05/actualidad/1415183792_813032.html

⁸²⁸ Expósito, M. (2015). *Conversación con Manuel Borja-Villel*. Madrid: Turpial,. Pg. 133

⁸²⁹ Manuel Borja-Villel se refiere al artículo <https://blogs.publico.es/dominiopublico/27830/la-ultraderecha-lee-a-gramsci/>

cualquier cosa que se hace, y cada vez hay más demandas sobre delitos de odio o de ofensas. Con esos criterios, básicamente los autores griegos estarían todos en la cárcel, porque todas las tragedias griegas son parricidios, etc., todos son crímenes de odio. Y si una sociedad no es capaz de generar un espacio para los deseos más íntimos, los tabúes más irreconciliables, si no es capaz de manejar esto, la sociedad tiene un gran problema. Y eso se está generando a nivel administrativo con leyes cada vez más estrictas, donde básicamente solo empresas, -en las que lo más importante es el beneficio y no es servicio público- pueden actuar. Lo que está haciendo es constreñir un espacio de libertad y, al mismo tiempo, hay episodios brutales de censura en este país y en todos. Esto no es un problema solamente cultural, sino que es un problema democrático y, por tanto, creo que el arte, especialmente en una época donde los afectos, las ideas imágenes son tan importantes, tienen la función de radicalizar la democracia. Si Duchamp es uno de los padres del arte moderno, cuando hizo en 1917 el *Urinario*, radicalizó nuestra forma de entender el mundo. De repente, hacer una obra es decidir, no es hacerla, pero al mismo tiempo, trastocó las leyes de importación americanas. El hecho de que la obra entrase como arte tenía una serie de impuestos que eran distintos a los de si entraba como elemento industrial. Y el cuestionar los límites en una sociedad como la actual, donde las fronteras es uno de los grandes problemas, donde una gran parte de la sociedad es migrante, el arte tiene una función importante: el arte puede servir para radicalizar la democracia en una época de crisis claramente de las instituciones democráticas.

MA: Sólo por matizar, no sé si tiene la sensación de que hemos perdido libertad con respecto a hace una o dos décadas, donde muchas de las polémicas que se dan hoy día no hubieran tenido lugar.

MBV: Es posible. Si vieras los programas para niños de Televisión Española como *La Bruja Avería...* hoy estarían todos censurados. Y ya no te digo los programas aquellos de la Edad de Oro, donde se fumaban canutos... ¡en fin! Hoy sería totalmente impensable. Y en ese sentido, sí que ha habido una regresión bastante potente a nivel general de las libertades.

6.9. Entrevista con Mar Villaespesa

Mar Villaespesa reside en Cádiz y desarrolla desde la década de los ochenta la crítica de arte y el comisariado exposiciones. En su trayectoria también destaca su labor como directora de una de las revistas especializadas en arte contemporáneo más relevantes de España, la revista ARENA, que fue fundada por la misma Mar Villaespesa, así como por los críticos de arte José Luis Brea y Kevin Power en el año 1989.

Entre sus comisariados pueden distinguirse proyectos como *El sueño imperativo*, llevado a cabo en el Círculo de Bellas Artes en Madrid (1991); *Plus Ultra* y su discurso decolonizador, descentralizador y crítico con la celebración imperialista de la Expo'92 en Sevilla y que fue celebrada en el Pabellón de Andalucía; la propuesta *100%*, cuya relevancia reside, entre otras cuestiones, en ser la primera exposición realizada en España desde una perspectiva de género. También proyectos como *Word&Word\$Word* (1994) del artista Rogelio López Cuenca, *Érase una vez... del minimal al cabaret, 70's-90's* (1996), *Além da Água* (1996), *Almadraba* (1997); *Transgenéric@s* (1998); *Ghuraba* (1999); *El paraíso es de los extraños* (1999); *Muntadas. La construcción del miedo y la pérdida de lo público* (2009); *Encuentros Regreso al futuro-Festival Zemos 98* (2008); *Estancias* (2011); *Múltiplo de 100* (2015).; *Todas las variaciones son válidas, incluida ésta* (2017); *Miguel Benlloch. Cuerpo conjugado* (2019), *Ensayos sobre lo cutre. Lecturas del archivo de Miguel Benlloch* (2021).

Además, en los años comprendidos entre el 2000 al 2015, formando parte del equipo de UNIA arteypensamiento y producido por BNV Producciones, ha dirigido los proyectos *Pensar la edición*; *Transacciones/Fadaiat*; *Sobre capital y territorio*; *Sobre fronteras y cuerpos desplazados*; *Atravesando fronteras: realidad y representación en el Mediterráneo*. También ha sido editora del boletín *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español*, en torno a los feminismos.

MA: La cuestión principal que aborda este estudio es la capacidad que demostraron diferentes comisarios y comisarias de ejercer la labor curatorial en un país como España, donde la dictadura franquista y su control sobre las programaciones culturales imposibilitaba la proliferación de la profesión del comisariado independiente, mientras que, en otros contextos europeos y norteamericanos, ya se encontraba en desarrollo. La llegada de la democracia permitió que, paulatinamente, esta situación cambiara. Teniendo en cuenta que en España no existían prácticamente referentes en el ámbito curatorial ni formación académica -ni extraacadémica- focalizado en este ámbito del arte contemporáneo, ¿cómo llegó al mundo del comisariado?

MV: Creo que, al igual que sucede en la mayoría de situaciones, llegué al comisariado debido a un conjunto de factores tanto contextuales como azarosos. Los contextuales fueron los cambios que se produjeron en la escena del arte contemporáneo en el Estado español en la década de los 80 en cuanto a renovación de ciertas instituciones culturales, entre otras cosas. Por concretar, porque hablar de dicha renovación es un tema muy amplio, y por centrarnos en mi llegada al comisariado, considero que el hecho de que la responsable del área de artes plásticas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, M^a Luisa Martín de Argila, me llamara para proponerme comisariar una exposición que formaría parte de un programa de invitación a críticos, se debió a que previamente a ello había una dirección con una política cultural determinada (lo cual no implicaba que me propusieran ningún modelo, por lo que tuve libertad total para desarrollar el proyecto y, también decir que, aunque el Círculo no tenía práctica alguna en la propuesta de proyecto-exposición que les presenté, no puso el menor impedimento y el área colaboró para sacarlo adelante a pesar de las dificultades y novedades, en cuanto a metodologías y producción, que comportaba) que quería impulsar una “epifanía” en la cultura contemporánea en Madrid, y para llevarlo a cabo había formado una serie de equipos -además del área de artes plásticas, audiovisuales, fotografía, literatura, etc.- con los que crear conjuntamente un programa de actividades. Otro factor contextual fue el hecho de que yo había estado dirigiendo la revista *Arena*, junto a mis colegas en la fundación de la revista Kevin Power y José Luis Brea, debido a que creíamos necesario abordar las carencias que en aquel momento nos parecía que había en dicho campo (viene de nuevo al caso insistir en la importancia del equipo y la política cultural como base de todo proyecto, en ese caso

editorial); y deduzco que fue aquella labor en *Arena* por la que el Círculo de Bellas Artes me llamó. Y entre los factores azarosos, el hecho de que “repentinamente” (digámoslo así porque es un tema que desborda esta entrevista) se produjera el final de la edición de la revista, hizo que aceptara la propuesta de comisariado del Círculo, ya que en un principio les dije que no podía atender su invitación debido a que la dirección de *Arena* no me permitía disponibilidad para ello.

MA: En el año 1991 comisaría su primera exposición, *El sueño imperativo*, que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes en Madrid. ¿Se podría decir que en este caso abordó el proyecto desde una intuición curatorial no aprendida, o tuvo alguna figura de referencia?

MV: Yo no hice estudios curatoriales, no existían en nuestro país, pero sí en Nueva York, donde viví en los primeros años de la década de los 80, allí lo que tomé fueron algunos cursos de crítica de arte en New York University. Mi aprendizaje estuvo vinculado a mi estancia allí, al conocimiento y disfrute de la actividad artística de la ciudad, a las continuas visitas a las exposiciones tanto de los grandes museos como el MoMA, el Whitney o el Guggenheim como de otros con programas más alternativos o en la periferia del *main stream*, como el New Art Museum, el Museo del Barrio o el Brooklyn Museum. Y, sobre todo, mi aprendizaje estuvo vinculado a las exposiciones y proyectos de los llamados Alternative Spaces, al margen del “cubo blanco”, muchos de ellos con una trayectoria desde los años 70, otros fundados a principios de los 80, y administrados por los mismos artistas -Artists Space, 112 Greene Street/Workshop, The Institute for Art and Urban Resources, The Clocktower, The Alternative Museum, Printed Matter, The Drawing Center, P.S.1, etc.-; el conocimiento del programa y genealogía de estos espacios facilitaba comprender planteamientos críticos y estéticos que buscaban de manera más radical una emancipación de las presiones institucionales y comerciales del mundo del arte; y claro tenían una genealogía en los movimientos de vanguardia que en las décadas anteriores se unieron a movimientos políticos disidentes a la par que pusieron en jaque los principios formalistas que regían en el arte contemporáneo por aquel entonces, y cuestionaron la obra de arte como objeto entendido como algo ajeno a la realidad política y espacial de su entorno. La vitalidad cultural de aquellos años era extraordinaria y fue todo un aprendizaje para mí, por ejemplo, el hecho de ver las obras y oír en tiempo real tanto a lxs artistas en conferencias y charlas -Adrian Piper, Vito Acconci, Nancy Spero, etc.- como a los debates que suscitaban. Junto a los lenguajes de

las artes plásticas, fue parte importante para mi formación el conocimiento de otros lenguajes artísticos y disciplinas así como los programas de los espacios donde se presentaban, entre ellos los centrados en el audiovisual -Anthology Film Archives, Electronic Art Intermix- o en la danza contemporánea y la performance -The Kitchen, Franklin Furnace Archive-; igualmente relevante fue la asistencia a los conciertos ya de música contemporánea -Cage, Reich, Glass-, de jazz o de punk/rock en las decenas de locales del East Village. Fue vivir de pleno la efervescencia de la calle, de la transversalidad de lenguajes artísticos y disciplinas, porque claro, todo estaba atravesado por el acceso directo a la crítica de vanguardia post-Greenbergiana, a los discursos feministas o poscoloniales, a los ricos debates en revistas -*Art Forum*, *Art in America*- o en periódicos culturales -*The Village Voice*- donde el análisis del arte no era ajeno a la sociología, a la política, a la economía o a las luchas sociales en pro de derechos humanos, lo cual te hacía entender/vivir las relaciones del arte y la sociedad de manera natural. Todo ello fue un campo de estudio inmenso e intenso de prácticas y modos de entender el arte que no existían en el Estado español.

En la entrevista publicada en la revista *Concreta*⁸³⁰ hablo de mi estancia en EE.UU. y su repercusión en mi práctica curatorial.

MA: En una de las revistas más trascendentales de arte contemporáneo del momento, *Lápiz*, en el número setenta y cinco, Carlos Jiménez firma una crítica titulada *El desencanto americano* acerca de *El sueño imperativo*, en la que destaca algunas obras como *Inside/Out* de Terry Berkowitz, *Sin ir más lejos* de Rogelio López Cuenca o *Bomba de Tiempo* de Pedro G. Romero -entre otras-. Sin embargo, no hace mención de su papel en el proyecto como comisaria. ¿Cree que esta omisión del profesional que ejercía el comisariado en España era habitual en estos años?

MV: No sabría decir si era una práctica habitual, aunque sí sé que se daba. Y desconozco si en el caso que mencionas hubo un despiste o una intencionalidad en omitir mi nombre del comisariado. Lo que sí sé es que el ambiente en Madrid era muy diferente al multipolifónico y complejo debate que yo había conocido en Nueva York, y que muchas críticas, más que serlo, eran una manera más o menos velada de ataque personal y subjetivo, algo que nunca me ha merecido el más mínimo interés y de lo que siempre he estado alejada; había muchas críticas que se podrían analizar en claves de egos y de

⁸³⁰ Mar Villaespesa en conversación con Tamara Díaz Bringas y Fernando López García. *Revista Concreta*, nº 6, otoño 2015

reclamo de una parte de un pastel que era muy pequeño. Volviendo a la omisión que comentas, lo que resulta curioso y triste es que esa falta de profesionalidad (por decirlo con las mejores palabras) se siga dando hoy en día, porque no sé si por “despiste” o por “intencionalidad” más de una vez se ha omitido mi nombre en comisariados que he realizado en Sevilla por parte de alguno de los críticos de arte que cubre las exposiciones en esta ciudad; o quizás se deba a un argumento que no comparto, como es el de priorizar el protagonismo absoluto del artista, y no porque no lo merezca además de que, por decirlo de una manera muy simple, sin sus obras no hay expo, pero creo que hay que ir más allá de valores institucionalizados y esencialistas sobre la obra de arte y abrirse más a diálogos críticos; me interesan las propuestas dialógicas.

MA: *Plus Ultra* formó parte de los programas del Área de Exposiciones del Pabellón de Andalucía en la Expo’92, pero se desmarca de las connotaciones colonialistas que argumentaban la celebración de los quinientos años de la llegada de Cristóbal Colón a América. Una propuesta que generaba ideas de cambio desde los poderes que perpetuaban una posición que *PLUS ULTRA* proponía romper. Fue una audaz manera de crear un proyecto crítico dentro de una programación institucional. En la actualidad, los estudios y campos de trabajo en torno a la decolonización se encuentran, afortunadamente, en un fructífero momento pero, pensar en estos términos y desde esta perspectiva en el inicio de la década de los noventa, como en *PLUS ULTRA*, debió suponer un importante choque en la mentalidad de la sociedad. En ese sentido, fue una apuesta curatorial innovadora en aquel contexto. También concebisteis *PLUS ULTRA* como un proyecto participativo de Arte Público, en el que se incluían nuevas tecnologías, algo también muy original. Podría considerarse una de las primeras profesionales en el comisariado en España que trabajaron a través del arte público, la transversalidad de las prácticas artísticas y su implicación social.

MV: En EE.UU. viví/aprendí la transversalidad de lenguajes artísticos a su vez atravesados por los discursos críticos y por el cuerpo social y, junto a ello, el conocimiento de la crítica institucional, una práctica artística que ya tenía una trayectoria desde finales de los años 60. Todo ello me hizo comprender que cualquier formalización y modos de presentación de las obras de arte son parte de la propuesta de un proyecto, al igual que la atención al proceso y al contexto, como bien teorizó Lucy Lippard, entre otros. De ahí que una manera transversal de acercarme al arte contemporáneo, de entenderlo como vehículo de conocimiento y lenguaje para desvelar la realidad, estuviera

claro para mí desde que tuve una participación en la esfera pública, desde mi trabajo en *Arena* y mi primer comisariado; y que me pareciera clave no sólo contextualizar la propuesta sino que las obras se generaran a partir del contexto donde iban a ser presentadas, en una serie de espacios relacionados a diferentes escalas con la llamada “Carrera de Indias” (al igual que en *El sueño imperativo* la contextualización fue en relación al Círculo en cuanto a las posibilidades que ese espacio como institución podía abrir a la representación). Todo el proyecto se contextualizaba en la realidad de la Comunidad de Andalucía, entendida como un espacio histórico y contemporáneo, donde plantear diferentes aspectos del debate político y estético, entre ellos la idea del discurso artístico expandido por el espacio público y abierto al diálogo pasado/presente, exterior/interior. De ahí que trabajáramos con el concepto de *site-specific* y de su, por entonces, expansión a *Public art* y desafiar formas existentes de presentar las obras de arte con el objetivo de provocar nuevas percepciones del arte y de incardinarlo en/con la sociedad. Para ello era necesario ir más allá del espacio programado y de autoridad (el de la sala de exposiciones del Pabellón), alejarnos de lugares comunes.

En principio no acepté la invitación a realizar una expo en el Pabellón de Andalucía de la Expo 92, por ser un marco celebratorio que no me interesaba, pero ante la insistencia y argumentos de que la no aceptación suponía la imposibilidad de realizar un proyecto crítico, lo acepté junto a BNV (fue a BNV a quien uno de los responsables artísticos del Pabellón llamó para que le organizara una expo en su sala), sin renunciar a ciertos principios y plantear una propuesta crítica en relación a los 500 años del llamado “descubrimiento” de América, y nuestro punto de partida fue alejarnos de la celebración y, por tanto, de la identificación con el lugar de la celebración -La isla de la Cartuja-. Con el título, *Plus Ultra*, nos posicionamos políticamente en cuanto ir más allá de organizar una expo en el Pabellón, sin dejar de atender al momento y contexto social en el que vivíamos e íbamos a trabajar. Ello supuso una tensa negociación con la Institución (labor que llevó a cabo BNV) para sacar adelante un proyecto que no estaba en el horizonte oficial del Pabellón, y que si aceptó la propuesta creemos que se debió a un interés coyuntural por parte de la Institución de no quedar fuera de propuestas que se podrían considerar internacionales, ya que el proyecto *Plus Ultra* las ofrecía, aunque para nosotros lo “internacional” no significaba guiarnos por modelos o por un dirigismo cultural/colonial, sino que nos interesaba por las posibilidades que las colaboraciones con artistas internacionales (sin olvidar la cohabitación con los nacionales) ofrecían para

generar cultura crítica y generar respuestas internas, para que precisamente los modelos estéticos internacionales no provocaran mimesis sino reflexión y toma de posición; como decíamos, ir del exterior al interior y viceversa. Quizás también el Pabellón de Andalucía aceptó la propuesta con el fin de “instrumentalizar” el proyecto en base a mitigar las quejas que las diferentes provincias de Andalucía lanzaban a Sevilla como sede del evento, ya que la propuesta de *Plus Ultra* planteaba trabajar en las 8 provincias. Si como apuntas en tu pregunta fue “una apuesta curatorial innovadora en aquel contexto”, creo que ello se debió a los planteamientos que seguimos y que se podrían resumir, básicamente, en:

-Una metodología que comportaba la creación de un equipo que trabajó en las diferentes facetas del proyecto, desde la coordinación con otrxs comisarixs invitadxs, para dos de las exposiciones temáticas, a la investigación y búsqueda de documentos sobre el contexto histórico y sociocultural de los lugares a intervenir con sus obras para aportar a lxs artistas invitados documentación sobre la realidad histórica, política, socioeconómica y cultural de dichos lugares; esto, a su vez, conllevaría una relación cercana con muchos de los ciudadanos de las diferentes provincias -desde bibliotecarios a artesanos-, ya que nos parecía entonces necesario potenciar la relación entre el arte y la sociedad, que el cuerpo social fuera de algún modo material de trabajo para hacer más partícipe a la comunidad (algo también de lo aprendido en proyectos de *Community Art* a finales de los 80 en EE.UU). Con esa finalidad también se programaron de manera paralela y como parte intrínseca de la propuesta talleres impartidos por lxs artistas, algo entonces nada habitual.

-Plantear que todas las obras se producirían para el proyecto, lo cual implicaba conceptos de producción ajenos en ese momento en nuestro país para las obras plásticas y, algo básico, que no fueran permanentes, que se destacara el valor de uso frente al valor de cambio imperante en el sistema arte y como contrapunto a lo espectacular, además de enfatizar discursos teóricos y conceptos relativos a lo efímero, lo contingente o lo nómada... Ello podía ser una novedad aquí, sin embargo, era algo que tenía una genealogía, la más cercana en los años 70, en la teoría crítica sobre la desmaterialización del objeto de arte, que cuestionaba el esencialismo y la autonomía del objeto arte y potenciaba la participación versus la contemplación.

MA: ¿Cree que sus años de estancia en Estados Unidos influyeron en su pensamiento crítico en este proyecto? Me refiero a la objetividad que otorga la distancia.

MV: Sí, claro que influyó mi estancia en EE.UU., como se puede deducir de todo lo que he comentado. Es clave lo que apuntas de la objetividad que otorga la distancia, ya que en el nivel más elemental, esa distancia te hace ver/analizar lo que estás viendo/viviendo y, a la vez, compararlo/ponerlo al lado de lo que has conocido/vivido en tu país, lo cual conlleva ver/analizar las “diferencias” y, a partir de ellas, se pueden multiplicar las percepciones y entendimientos que llevan a posicionamientos determinados. Curiosamente, en aquellos años, también conocí discursos artísticos y teóricos que apuntaban hacia una polifónica conciencia oposicional, a no considerar la cultura desde un solo nivel sino desde diferentes, lo que facilita poder ver desde tu estancia en el exterior hacia adentro, hacia lo que perteneces/conoces o has pertenecido/conocido, para en un movimiento inverso volver a ir a ese exterior a través de la experiencia de visitar tu interior. Todo un bucle que, con tantos movimientos, como mínimo, algo remueve. Y como anécdota, cuando estaba viviendo en Nueva York o en Chicago, ya pensaba que todas las personas que pudieran debían pasar por la experiencia de vivir una larga temporada fuera de su país, entre otras cosas, para inocularse ante fáciles estereotipos y esencialismos identitarios.

MA: En el proyecto *Além da Água*, que comisarió junto a Jorge Castanho bajo la producción de Carta de Ajuste-BNV, se reflexionaba sobre la construcción del Embalse de Alqueba, que en aquel momento tan sólo estaba planteada. En el texto, describe que, además de borrar del mapa aldeas, también afectaría a cuestiones económicas, sociológicas, ecológicas y políticas⁸³¹. No sólo confluían diferentes temas a tratar, también existían diferentes nociones sobre cómo se podría definir el concepto del proyecto en sí, ya que no queríais considerarlo como una mera propuesta de arte público, evitando así su institucionalización⁸³². Las líneas fronterizas se trasgredieron pues, no sólo en un marco geográfico (España-Portugal, río Guadiana...) sino también artística, curatorial y socialmente. Trabajar en estos

⁸³¹ Universidad de Las Palmas de Gran Canaria [consulta: 17 diciembre 2020]. Disponible en: <https://mdc.ulpgc.es/utis/getfile/collection/atlantica/id/540/filename/541.pdf>

⁸³² Ibidem.

márgenes no era algo común -ni lo es incluso hoy en día-, ¿cómo fue la reacción del público ante estas novedosas propuestas?

MV: Nos seguía interesando, al igual que en *El sueño imperativo* y en *Plus Ultra*, trabajar en/con el conflicto (en este caso, y entre uno de los contenidos, con las fronteras), con los límites, en las grietas del sistema, con la transgresión de una concepción del arte basada en el objeto y en el valor de cambio, con la resignificación y resemantización de conceptos y espacios, con la discusión de los espacios oficiales y los programas propagandísticos en las artes plásticas que se daban por entonces, con la producción propia desde donde diversificar los fondos públicos. Si bien cada proyecto iba articulándose respondiendo a factores diversos, desde su contexto a la Institución que invitaba (viene al caso decir que desde *El sueño imperativo* prácticamente todos los proyectos han surgido a partir de una invitación a comisariar, no se ha dado la circunstancia de presentar un proyecto sin que haya habido la mediación de una invitación previa por parte de una institución, a excepción de *Almadraba* y *Além da Água* que la invitación vino de parte de dos colegas y fuimos BNV y yo quienes buscamos a las instituciones que pensamos podrían albergar los proyectos).

Por haber realizado ya los proyectos anteriores mencionados o *Word&Word&Word* de Rogelio López Cuenca, pensábamos que *Além da Água* debía ir más allá no sólo del agua sino más allá del concepto de *site-specific*, *Public Art* o *Community Art*, aunque partiría de ideas que brotaban de dichos conceptos como las de especificidad, efímero, participación, colectividad, diálogo entre las obras y el espacio donde se presentan. Embarcarnos en un mero proyecto de arte público nos parecía que supondría una banalización del arte público, además de su institucionalización y, por tanto, su pérdida de efectividad.

El proyecto tuvo dos ámbitos, uno en la salas del MEIAC planteado como espacio de presentación de obras y de trabajo, donde de manera informal se fueron presentando las pequeñas obras enviadas por numerosos artistas que habían respondido a una invitación determinada y, a la vez, se desarrolló un taller continuo por parte del colectivo Gratis con la colaboración del público asistente, que podía interactuar y crear sus propias obras a partir de las existentes u otras invenciones, contando con los dispositivos de reproducción a su disposición; desde esta experiencia se podría decir que el público respondió de manera entusiasta. Al segundo ámbito, el río Guadiana, se llevaron todas las obras incorporadas a la bellota, en un acto de singladura lúdico y de reconocimiento del fluir del arte y de la idea de cambio permanente, **cuestionando** la cosificación y poniendo en valor

lo colectivo y la potencia de la comunidad representada en diversos eventos que allí se convocaron; desde esta experiencia también se podría decir que el público asistente respondió de manera entusiasta.

Claro que tanto después de *Plus Ultra* como de *Além da Água* nos preguntamos, e incluso escribimos, sobre si las metodologías, la producción, los modos de presentación, los planteamientos, los contenidos, etc., habrían supuesto algún tipo de cambio en la percepción del arte contemporáneo, sobre qué huellas o memorias habrían dejado en los ciudadanos esas obras efímeras que tras un tiempo de convivencia con ellas se desmontaron y diluyeron, sobre qué voces críticas habrían generado las que desde el proyecto se desplegaron, sobre qué respuestas o toma de decisiones en cuanto a las políticas culturales habría habido por parte de las instituciones que albergaron el proyecto; y todas estas preguntas nos las hacíamos sabiendo que un solo proyecto no cambiaría nada, que sería necesario una suma de voluntades para pensar cómo generar cultura crítica y para que nuestros proyectos no se convirtieran en una experiencia aislada sino, como en una ocasión escribimos, en “una isla en un conjunto de otras diferenciadas por su propia cartografía”. No teníamos una respuesta, no sabíamos la medida de las proyecciones o efectos que habían generado nuestros proyectos, solo que habíamos puesto en marcha mecanismos para buscar otros enunciados, otras formas de enunciación y otros lugares (por resumirlo muy brevemente) y que habíamos vivido una experiencia compartida con muchos agentes sociales en esa búsqueda. Aquí otra anécdota, recuerdo a una joven en Úbeda que me pedía que hiciéramos más proyectos en su ciudad y le contesté que le tocaba a ella ponerlos en marcha, de la índole que fueran, de los temas que le interesaran, que trabajara la emancipación.

Más allá de lo comentado, creo que la repercusión que pudo tener el proyecto es algo a valorar por estudios que de manera específica lo revisen.

MA: Mencionaba en una entrevista que su mayor logro en la colaboración con BNV ha sido la capacidad de crear una nueva escena, que en realidad se podían definir como unas excepciones en las que vuestras producciones han tenido lugar⁸³³. A lo largo de su carrera ha mantenido un sello de identidad dentro de esos márgenes que ha terminado convirtiendo en su campo de acción. Comparando el trabajo

⁸³³ Textos errantes. [Consulta: 3 noviembre 2020]. Disponible en: <https://textoserrantes.wordpress.com/2015/10/21/alanzas-afectivas-efectos-de-excepcion/>

curatorial con el del artista, éste suele identificarse bajo unos discursos concretos. En su caso, como comisaria, ha forjado una identidad bajo unos discursos y prácticas que definen su labor, que podríamos denominar como un *trabajo de autor*, donde no sólo entiende el comisariado desde la investigación y reflexión teórica, sino desde la conjunción de ésta y la experimentación con realidades sociales. Todo ello puede verse en los proyectos mencionados, así como en *100%* -primera exposición realizada en España que analizaba el papel de la mujer en el arte-, *Encuentros Regreso al Futuro* -Festival Zemos- y proyectos que ha dirigido, como *Transacciones/Fadaiat* o *Sobre capital y territorio*. Sobre su relación con la productora BNV, mencionó en una entrevista que «se inicia no a partir de una relación de prestaciones de orden empresarial y vertical, sino desde la convivencia horizontal de afectos (que se urden en el reconocimiento de resistencias) y efectos (que se buscan con los proyectos para la movilización del pensamiento y la esfera pública que habitamos)»⁸³⁴. Esta filosofía sobre la que construir el trabajo curatorial resulta de gran interés, al tratarse de un trabajo en grupo. Se aborda la perspectiva curatorial no únicamente desde la marca personal, sino bajo la idea de conjunto.

MV: El trabajo en conjunción con BNV está en la base de gran parte de mis comisariados. Ello y lo que comporta (de lo que hablo en la entrevista que apuntas), junto a presupuestos teóricos, han ido formulando/reformulando ideas desde inicios de los años 90; por ejemplo, la idea de lo colectivo que se expone de una manera u otra en *Almadraba* y en *Além da Água*, ambos realizados a mediados de esa década, es una idea que a principios de la década del 2000 irrumpe como un paradigma relevante en las prácticas culturales debido a cambios tecnológicos, entre otras cosas. Eso nos llevó a pensar nuevas vueltas de tuerca, a atender a la complejización de esa idea, también llamada en esos momentos “inteligencia compartida”, a acercarnos a nuevos sujetos sociales y a nuevas formas de trabajar u organizarse; y de ello nos hacemos eco en la creación/producción/programa de UNIA artepensamiento⁸³⁵, y en la parte que me corresponde, en los proyectos que dirigí/comisarié en el marco de dicho programa, como

⁸³⁴ Ibidem

⁸³⁵ *UNIA artepensamiento, proyecto de la Universidad Internacional de Andalucía puesto en marcha por BNV producciones (Miguel Benlloch, Alicia Pinteño, Joaquín Vázquez) formando equipo con Nuria Enguita, Santi Eraso, Pedro G. Romero, Yolanda Romero, Mar Villaespesa, y Alejandro del Pino como editor de la web. La programación se inicia en 2001 y finaliza en 2015.

los que mencionas -*Transacciones, Sobre capital y territorio*, etc.-, o independientemente a BNV con la colaboración con el Festival Zemos 98 -*Regreso al futuro*-.

Planteamos nuevos formatos, metodologías de trabajo y producción, que ya no entrañaba la creación de obras sino la puesta en marcha de encuentros, jornadas, seminarios, talleres, publicaciones, lecturas poéticas, proyecciones de películas, presentaciones por parte de autores de sus trabajos plásticos visuales y de sus genealogías y referentes, o convocatorias públicas de comunicaciones. Los proyectos que dirigí en el marco de UNIA arteypensamiento, para mí eran igualmente comisariados (sin embargo, hubo colegas que en esos años me preguntaban que cuándo iba a volver a comisariar). El cruce de nuevos sujetos en la esfera del arte contemporáneo -los movimientos sociales y la experiencia de sus prácticas activistas- con la teoría crítica -por nuestro interés en la transversalidad y lo transdisciplinar el discurso teórico debía provenir de variadas disciplinas como la geografía, la antropología, la sociología o la economía- y, por último, con las prácticas artísticas, nos parecía que era lo que teníamos que seguir ensayando en esos momentos para seguir generando nuevos enunciados, nuevos foros de reflexión y nuevos modos de producción del conocimiento; al igual que teníamos que seguir ensayando nuevas formas de inter-institucionalidad, porque de algún modo, nosotrxs también podíamos ser ya institución. Claro que estos proyectos fueron posibles no solo por esos cambios en paradigmas, como el apuntado, sino por cambios que se estaban produciendo en la esfera cultural, por una suma de resistencias en diferentes ámbitos, ante el avance feroz de la globalización y el capitalismo especulativo, que se aunaban a muchas de las resistencias que habíamos practicado para hacer frente a lugares comunes y a la comercialización del arte. Y ahí entra en juego de manera relevante la importancia de la investigación, que mencionas, porque no se hubiera podido producir el programa de los *Encuentros Regreso al futuro* sin una en el campo de la cultura digital (ello no implica que no nos retrotrajésemos a la investigación en las vanguardias históricas) ni *Sobre capital y territorio* sin una investigación en campos, entre otros, como el del urbanismo o la geografía; aunque fueron muchxs lxs teóricos de los que aprendimos, me permito citar a David Harvey porque de algún modo sus escritos aportaron una luz clave para la elaboración del proyecto: “[...] ninguna alternativa a la forma contemporánea de globalización nos será entregada desde arriba sino que tendrá que surgir de múltiples espacios locales combinados en un movimiento más amplio”, recordarlo me emociona.

MA: En su trabajo se aúnan varias facetas como la crítica -recordemos la relevancia de la revista ARENA – Internacional del Arte, que codirigió con Kevin Power y José Luis Brea-, la producción, la investigación, además del comisariado. ¿De qué manera definiría que se relacionan todas estas funciones y si cree que se retroalimentan?

MV: Sí, claro, se retroalimentan, el comisariado podríamos resumirlo en una puesta en práctica de cruzar planteamientos de teoría crítica con conocimientos de la historia del arte así como con investigación en la realidad histórica (pasado y presente) y sus aspectos sociopolíticos y culturales; y en el caso de que se trate de comisariar la obra de un artista, habría que añadirle el intenso diálogo con el/la mismo/a. Por hablarte desde una perspectiva muy personal, exceptuando el trabajo de crítica en *Arena*, solo en contadas ocasiones he ejercido la crítica para revistas o periódicos, aunque me han ofrecido esa labor, debido que se me presenta como un ejercicio digamos “frío”, ello no quiere decir que no me parezca muy válido, muy al contrario reconozco como muy valiosas en mi formación las muchas críticas leídas de arte y cine -podría mencionar las de mi querido *The Village Voice* en mis años neoyorkinos-, sino que no me considero con capacidad para dicho ejercicio porque requiero de unos vínculos que me motiven para el trabajo, de ahí que los textos escritos hayan sido para las publicaciones de los proyectos que he comisariado o para los catálogos de artistas con los que tengo una vinculación o para exposiciones cuya temática se enmarca en parámetros con los que he trabajado. Necesito esa cercanía para ejercer mi práctica ya sea curatorial o crítica.

MA: ¿Siempre ha sentido libertad dentro de una institución para llevar a cabo la exposición que realmente quiere realizar?

MV: Siempre he sentido libertad. Otra cosa es que haya/hayamos tenido que afrontar muchas dificultades para sacar adelante los proyectos, debido principalmente a que proponíamos algo para lo que las instituciones correspondientes no estaban preparadas. Solo puedo hablar de un par de casos de injerencia o presión para cambiar algún aspecto del proyecto. Una fue en *Plus Ultra*, ya lo he comentado alguna vez, un director general de la Consejería de Cultura puso parte del proyecto en entredicho (era habitual entonces que los cargos políticos se sintieran con legitimidad para opinar sobre contenidos, algo que me parece una herencia del franquismo aunque tal cargo era del PSOE), pero además de rebatir sus opiniones y defender el proyecto en su totalidad con argumentos teóricos,

convicción de ideas y toma de posición, BNV desplegó toda una estrategia “política” para desarticular esa injerencia “política”, y finalmente el proyecto se llevó a cabo tal y como propusimos; solo que en el caso de la *Cápsula de tiempo* del colectivo Agencia de Viaje planteada para Córdoba no se realizó allí porque el Ayuntamiento no dio el permiso para ello, como tampoco La Alhambra dio el permiso para instalar *La esfera dorada* de James Lee Byars en el Palacio de Carlos V, pero en ambos casos se trataba meramente de negar un permiso para usar un espacio, algo entendible -aunque no compartía- ya que las autoridades competentes eran demasiado provincianas y no estaban habituadas a ese tipo de peticiones. Y el otro caso de intento de censura fue en la exposición *Transgénéric@s*, co-comisariada con Juan Vicente Aliaga, debido a que la dirección del Koldo Mitxelena nos pidió durante el montaje que quitáramos unas obras por su contenido sexual, pero nos negamos a ello y, tras agrias discusiones en las que planteamos que si se ejercía la censura no permitiríamos, como autores de la exposición, que se inaugurara -por supuesto, consensuado esto con los artistas-, conseguimos que se expusieran con la cartela correspondiente que informaba que esas obras podrían herir ciertas sensibilidades.

Y sobre todo he sentido libertad todas las veces que las instituciones me han invitado a comisariar una expo proponiéndome algo más o menos concreto para proponerles lo que me/nos interesaba, y afortunadamente siempre ha habido una respuesta positiva cada vez que he revertido totalmente la situación y propuesto algo muy diferente a lo que estaba en el horizonte de la institución, como son los casos paradigmáticos de *Plus Ultra* y de *100%*.

MA: ¿Cree que ha cambiado de manera destacable algo en el modo de hacer exposiciones desde sus inicios en la práctica curatorial hasta hoy?

MV: Sí, creo que de todo lo apuntado se pueden deducir muchos cambios, creo que todos forman parte de una cadena, de orígenes y causas, de factores contextuales como creo que debe ser lo pertinente.

Al igual que nuevas situaciones sociales crearon la desmaterialización del objeto de arte, todas las condiciones socioeconómicas y culturales influyen en la manera de afrontar la crítica, la presentación de las obras de arte, los modos de hacer, al igual que la práctica curatorial siempre debe estar alerta a su institucionalización para que no deje de ser efectiva ni dejar de crear tejido sociocultural. Para mí, un gran ejemplo son los discursos feministas y sus logros, cómo han ido evolucionando y atendiendo a nuevas situaciones, a

derechos sociales, a la comprensión de nuevos sujetos políticos, a cuestiones de raza y clase, etc.

7. Conclusiones.

La hipótesis que ha motivado la investigación partía del supuesto de que en España surgía la figura del comisario de exposiciones de arte contemporáneo más tardíamente que en el contexto norteamericano y europeo. La veracidad de tal hipótesis ha podido ser comprobada a través tres principales fuentes: las entrevistas realizadas a los profesionales del comisariado que han accedido participar en el estudio aportando su testimonio; el análisis sobre el modo en que era percibida la figura del comisario a través de la lectura de las revistas especializadas más relevantes en el ámbito del contemporáneo editadas en España, y el estudio y consulta bibliográfica en torno a cuestiones relacionadas a la emergencia de la figura curatorial tanto en el ámbito global como en el específicamente español -existiendo de este último, mucha menos bibliografía-.

Mientras que, en el contexto internacional, la figura del comisario de exposiciones -tanto institucional como independiente- se encontraba asentado en el sistema artístico en los estados democráticos europeos y norteamericanos, en España, durante la época de la dictadura franquista, se seguía ejerciendo un comisariado alejado de la concepción actual de la profesión, más asociado a creación de discursos afines al régimen, como es el caso del trabajo realizado por el crítico Eugenio d'Ors. Durante el segundo franquismo, aparece el comisariado funcional, cuyo máximo exponente es la figura de Luis González Robles, cuyos proyectos pusieron en valor el trabajo realizado por artistas españoles, rompiendo así el aislamiento cultural del país relativo al arte contemporáneo. Su trabajo fue de gran importancia para la puesta en escena del arte español fuera de las fronteras del país. No obstante, al encontrarse inexorablemente unido a su condición de funcionario de la dictadura, entraba en incompatibilidades con el desarrollo de discursos críticos desde la perspectiva curatorial que ya se desarrollaban en otras escenas y por otras figuras como Harald Szeemann. En cuanto al ejercicio curatorial ejercido en España durante la dictadura, no sólo se vio concentrado en los altos cargos del estado, sino que se consideran como plenamente *curatoriales* las labores que en este asunto desarrollaron críticos e historiadores del arte como José María Moreno Galván, Valeriano Bozal, Manuel García, José de Castro Arines, Tomás Llorens, e incluso artistas como Alberto Corazón en su trabajo desarrollado en la Bienal de Venecia de 1976 en el proyecto *España: vanguardia artística y realidad social, 1936-76*. Igualmente, se erige como uno de los grandes precursores del comisariado en España el trabajo abordado por José Luis

Alexanco y Luis de Pablo en los *Encuentros de Pamplona* en el año 1972. Estas personalidades no albergaban, generalmente, una consciencia de estar siendo partícipes del fraguado de la curaduría actual, siendo su intuición, inventiva y vocación de pedagogía de lo artístico y su divulgación las bases de su *modus operandi*.

El comisariado de arte contemporáneo en España entendido en términos actuales, comienza a desarrollarse desde finales de los años ochenta hasta los años noventa, coincidiendo con la consolidación de la democracia, la incorporación de nuevas políticas culturales y la emergencia de nuevos museos, centros de arte, galerías y ferias de arte internacionales. Estos nuevos núcleos, que aparecen también en los ámbitos regionales, favorecen la proliferación de exposiciones y reclaman la intervención de un nuevo profesional: el comisario. No obstante, tras el análisis de las revistas especializadas en arte contemporáneo más relevantes que se desarrollaron durante la década de los ochenta y en los noventa en España, *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, *Revista Figura* y *Arena Internacional de Arte*, se llega a la conclusión de que, al inicio de los años ochenta, cuando emergen estas revistas -a excepción de *Arena*, que se publica durante 1989-, los términos *comisario* o *curator* no aparecen mencionadas, lo que indica que, en estos años, la relevancia de su figura no tenía en España el mismo peso que en el contexto norteamericano y en otros de Europa. En lugar de ello, las pocas ocasiones que se menciona a una figura cuya labor estuviera focalizada a la constitución de las muestras expositivas, aparecen definidas como *organizadores* o como profesionales que las han *preparado*. En el contexto de las ferias de arte, a mediados de los ochenta, tampoco aparecen menciones de comisarios, lo que conduce a la deducción de que no suponían una figura relevante en estos ámbitos.

Igualmente se destaca que, en estos años incipientes de la democracia, la principal fuente de consumo visual e intelectual de arte contemporáneo por parte de los espectadores vino dada por fundaciones de carácter privado o semiprivado, ya que el Ministerio de Cultura, del que cabría esperar las ofertas culturales, no fue creado hasta 1977 y se erigía como una institución débil que precisaba de una renovación. Frente a esta situación, las galerías de arte también jugaron un papel fundamental en el panorama artístico contemporáneo, negocios que ayudaron a renovar la mentalidad en el coleccionismo. Este coleccionismo era casi inexistente en el contexto español, sin embargo, la creación de ARCO y su inauguración en el año 1982, supondría un cambio de inflexión para la concienciación y, sobre todo, para la enseñanza y aprendizaje entorno de

arte contemporáneo. Este hecho también daría lugar a la creación de una sensibilidad que desembocaría, a la larga, en la creación de nuevas colecciones que, como consecuencia, irían demandando la figura asesor-comisario.

En el año 1985 se hallan críticas y manifiestos de disconformidad hacia el modo de trabajar de algunos directores de museos que parecen obstaculizar labores de investigación para los investigadores independientes, del mismo modo que tampoco parecían ofrecer documentación básica destinada a la divulgación de los propios fondos del museo. Este hecho, en el que se dificultaba el acceso a los públicos del conocimiento cultural que atesoraban estos museos, evidencia una concepción muy lejana del concepto democrático del mismo y, por lo tanto, de su propia razón de ser. En relación a la figura del comisario, esta actitud resultaba absolutamente perjudicial en tanto que no permitía el desarrollo de un comisariado independiente que pudiera llevar a cabo las labores de investigación pertinentes haciendo uso de los recursos del museo, en el cual tampoco tenían cabida sus proyectos.

También será durante la segunda mitad de los años ochenta, cuando se hallen ejemplos de menciones de comisarios en las revistas especializadas de arte contemporáneo, donde esta figura aparece mucho más asimilada e integrada en el mundo artístico, circunstancia que, por un lado, equipara a España a los contextos internacionales, y que, por otro lado, se destaca la demora que demostró el país en integrar los modelos de gestión cultural de los otros contextos con los que comenzaba a equipararse.

A mediados de los años ochenta, la plena incorporación de mujeres en el ámbito de las artes, especialmente en áreas de dirección de museos, crítica de arte, dirección de galerías y gestión de exposiciones, comienza a ser motivo de discusión. La publicación de artículos en revistas con respecto a esta circunstancia, revela que la aceptación de las mujeres en posiciones de poder parecía crear cierta incomodidad. Las profesionales del ámbito del arte contemporáneo son señaladas por cuestión de género, en lugar de ser mencionadas estrictamente por sus aportaciones realizadas en el ejercicio de su profesión, lo que refleja una clara intención -fallida- de discriminar a las profesionales mujeres dentro de este campo.

En el contexto español de 1990, aunque ya se encontraban absolutamente asumidos los términos *comisario* y *curator*, éstos aparecían casi siempre asociados a la

labor de organización de eventos de arte internacionales, como bienales o grandes ferias de arte, ya que en lo relativo a la organización de exposiciones de menor rango, seguía siendo común emplear las expresiones *planteadas* o *propuestas por* en lugar de *comisariadas por*. Cabe especificar que, en estos años, los términos *curator* y *comisario*, eran utilizados generalmente para referirse a un perfil de comisario extranjero y de género masculino, con alguna excepción.

Otros de los aspectos a destacar es la distinción de los términos *curator* y *comisario*, siendo el más utilizado y generalmente aceptado en el contexto español este último, a pesar de ser un vocablo que ha creado poco consenso, generalmente por la confusión que es susceptible de provocar su significado en lo referente a otros campos, además de por su connotación heredada de la época franquista. Ambos términos hacen alusión al mismo ejercicio profesional, no obstante, mientras que los contextos internacionales han adoptado la procedencia latina *cūrāre* referida a *cuidar de*, el uso de *comisario* procede del francés *commissaire*, que a su vez procede de la labor del conservador *-conservateur-*. El término *curator* también ha derivado a una castellanización, siendo aceptado actualmente los vocablos *curador* y *curaduría*, del mismo modo que, en cuanto al término *comisario*, encontramos de manera popularizada el término *comisarial*.

Otras de las conclusiones a las que se alcanzan son las relativas a la formación curatorial. Al no haber existido hasta momentos muy recientes formación reglada en estudios curatoriales en España, los perfiles de comisarios que comienzan a desarrollar esta labor en el país proceden de diferentes disciplinas, por lo que la unidad de criterios curatoriales no existe, algo que, por otra parte, tampoco se erige como una necesidad. De hecho, la pluralidad de experiencias y puntos de vista bajo los que cada profesional del comisariado ha forjado su trabajo, se revela como un enriquecimiento para los diferentes criterios discursivos. Mientras que algunos comisarios proceden del ámbito de la estética, abordando esta profesión desde un prisma más próximo a la teoría del arte, otros proceden de la historia del arte e incluso de disciplinas ajenas al propio arte, y cuya formación ha estado mucho más ligada a su estrecha relación con los artistas. Algunos de estos comisarios, ante la imposibilidad de recibir estudios específicos en curaduría y planteamientos y discursos artísticos críticos, desarrollaron su formación en Estados Unidos, fundamental en su desarrollo profesional. Por lo tanto, se erige como una

evidencia, una vez más, el retraso que España ha demostrado en la articulación de estudios de carácter oficial en este ámbito.

La realización de las entrevistas condujo a la discusión existente entre el ejercicio de la crítica de arte y el comisariado, donde, en el caso español, se han revelado diferencias en cuanto a criterios en la separación de ambos ejercicios. Se ha justificado el hecho de que los profesionales del comisariado y de la crítica de arte se encuentran claramente diferenciados en espacios geográficos como Norteamérica y Reino Unido. En estos contextos, los comisarios no suelen ejercer la crítica y viceversa, mientras que, en el contexto español, la realidad a este respecto es más diversa. Las opiniones se dividen entre quienes consideran el comisariado como una expansión de la crítica o como la base fundamental de conocimiento sobre la que erigir constructos curatoriales, y entre quienes opinan que ambas profesiones deben ejercerse de manera claramente separadas, bajo el argumento de no propiciar confusiones por posibles cuestiones de interés.

Las entrevistas también han revelado otro de los aspectos que más difieren del ejercicio de comisariado en España con respecto a otros contextos, el hecho de que, en España, no suele ser común la figura del *assistant curator* o asistente de comisario, así como la del *exhibition organiser* u organizador de la exposición, figuras que sí están presentes en el contexto anglosajón -como señalaba la profesora Olga Fernández López-. Aunque en España sí se cuenta, en ocasiones, con la figura del coordinador de exposiciones -algo más asociado al ámbito museístico-institucional-, generalmente el comisario es quien aborda prácticamente todas las cuestiones relativas a la exposición, en especial si se trata de un comisario independiente: desde el planteamiento intelectual, la selección hasta las cuestiones localización de obras, montaje, etc. Las razones que se encuentran detrás de este hecho indican tener una base principalmente presupuestaria.

La controversia curatorial también se halla en la concreción de los límites de actuación en el trabajo de los comisarios y de los artistas a la hora de elaborar proyectos conjuntos. De hecho, se presenta como una de las discusiones más frecuentes y que puede ocasionar más dudas y debates. Los profesionales del comisariado entrevistados para la presente investigación han manifestado su preocupación por no invadir el área de trabajo y el discurso de los artistas con los que trabajan o han trabajado. Este hecho, en la actualidad, se considera una evidencia, sin embargo, es muy relevante destacar que los pioneros en esta profesión desarrollaron sus propios criterios sin contar con referentes

sobre los que basar esta decisión. En la actualidad también encontramos figuras o agentes del arte que encarnan al *comisario-artista*, al *artista-comisario*, o al *comisario-autor*, generando también interesantes debates que merecen otro estudio más pormenorizado.

Las trayectorias de las comisarias y comisarios entrevistados para el estudio conforman pilares fundamentales sobre los que se han erigido los criterios discursivos más relevantes del panorama curatorial actual en España. A través de su testimonio, se han abordado la introducción en España de discursos políticos en el ámbito expositivo, la introducción de proyectos de arte público, la introducción de los discursos feministas, *queer* y decolonialistas, así como del modo de entender el comisariado más allá de las obras de arte y la disposición de éstas en un lugar, entendiéndolo como un espacio intelectual para la promoción del pensamiento crítico y de la convivencia social. Todos estos planteamientos se han llevado a cabo desde el perfil curatorial institucional, así como desde el perfil curatorial independiente, lo que ha posibilitado un diálogo que se consideraba necesario entre ambas posiciones.

Tras un recorrido tanto por las primeras revistas españolas especializadas en arte contemporáneo, como por los testimonios ofrecidos por los entrevistados, se plantean nuevas cuestiones que pueden erigirse como una continuación del estudio. Teniendo en cuenta que se han abordado los pormenores de la instauración curatorial en España que tuvo lugar entre los finales de los años setenta y los años noventa, en el que se han analizado como contextos previos los precedentes curatoriales del país -desde la figura del Josep Renau durante la II República española, pasando por las figuras que ejercieron la labor curatorial durante la dictadura franquista-, se alcanza la conclusión de que será a finales de los años ochenta cuando se efectúe la *transición curatorial*, alcanzando la primera generación de comisarios de arte contemporáneo en España con plena consciencia de esta nueva profesión. Igualmente, las entrevistas han ofrecido una visión aportada por un relevo generacional de los pioneros, abriendo una perspectiva más contemporánea que da pie a la posibilidad de continuar con la investigación en torno a nuevos perfiles y discursos.

8. Conclusions (English Version)

The hypothesis that motivated the research was based on the premise that the figure of the curator of contemporary art exhibitions in Spain emerged later than in the North American and European contexts. The veracity of this hypothesis has been verified through three main sources: interviews with curatorial professionals who agreed to participate in the study by providing their testimony; the analysis of the way in which the figure of the curator was perceived through the reading of the most relevant specialised magazines in the field of contemporary art published in Spain, and the study and bibliographical consultation on questions related to the emergence of the curatorial figure both in the global sphere and in the specifically Spanish one -there being much less bibliography on the latter-.

While in the international context, the figure of the exhibition curator, both institutional and independent, was well established in the art system of the European and North American democratic states, in Spain, during the Franco dictatorship, the curatorship was still far from the current conception of the profession, more associated with the creation of discourses in line with the dictatorship, as in the case of the work carried out by the critic Eugenio d'Ors. During the second Franco regime, the civil servant curatorship appeared, whose greatest exponent was the figure of Luis Gonzalez Robles, whose projects highlighted the work of Spanish artists, thus breaking the country's cultural isolation with regard to contemporary art. His work was of great importance for the staging of Spanish art outside the country's borders. However, as he was inextricably linked to his condition as a civil service employee of the dictatorship, he was incompatible with the development of critical discourses from the curatorial perspective that were already being developed on other scenes and by other figures such as Harald Szeemann. As for the curatorial practice in Spain during the dictatorship, it was not only concentrated in the high positions of the state, but the work developed in this field by art critics and art historians like Jose María Moreno Galván, Valeriano Bozal, Manuel García, Jose de Castro Arines, Tomás Llorens, and even artists like Alberto Corazón in his work developed in the Venice Biennale of 1976 in the project *España: vanguardia artística y realidad social 1936-76*, are considered as fully curatorial. Likewise, the work of José Luis Alexanco and Luis de Pablo at *Los Encuentros de Pamplona* in 1972 is one of the great precursors of curating in Spain. These personalities did not generally have an awareness of being participants in the forging of today's curatorship, their intuition,

inventiveness and vocation for the pedagogy of art and its dissemination being the basis of their *modus operandi*.

The curating of contemporary art in Spain, understood in today's terms, began to develop from the late eighties to the nineties, coinciding with the consolidation of democracy, the incorporation of new cultural policies and the emergence of new museums, art centers, galleries and international art fairs. These new centers, which also appeared in the regional spheres, favoured the proliferation of exhibitions and called for the intervention of a new professional: the curator. However, after analysing the most relevant magazines specialising in contemporary art that developed during the eighties and nineties in Spain, *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, *Revista Figura* and *Arena Internacional de Arte*, we come to the conclusion that, at the beginning of the eighties, when these magazines emerged -with the exception of *Arena*, which was published during 1989-, the terms *comisario* or *curator* are not mentioned, which indicates that, in these years, the relevance of their figure did not have the same impact in Spain as in the North American and other European contexts. Instead, one of the few occasions that mention is made of a figure whose work is focused on the constitution of the exhibitions, they are defined as *organizers* or as *professionals who have prepared them*. In the context of art fairs, in the middle of the eighties, there is no mention of curators either, which leads to the deduction that they were not a relevant figure in these spheres.

It should also be underlined that, in these early years of democracy, the main source of visual and intellectual consumption of contemporary art by spectators came from private or semi-private foundations, since the Ministry of Culture, from which cultural offerings could be expected, was not created until 1977 and stood as a weak institution in need of renovation. Faced with this situation, art galleries also played a fundamental role in the contemporary art scene, businesses that helped to renew the collecting mentality. This collecting was almost non-existent in the Spanish context, however, the creation of ARCO and its inauguration in 1982, would mean a turning point for the awareness and, above all, for the teaching and learning environment of contemporary art. This fact would also give rise to the creation of a sensibility that would eventually lead to the creation of new collections which, as a consequence, would demand the figure of *advisor-curator*.

In 1985 there were criticisms and expressions of disagreement with the way of working of some museum directors who seemed to hinder the research work of independent researchers, just as they did not seem to offer basic documentation for the dissemination of the museum's own collections. This fact, which made it difficult for the public to access the cultural knowledge that these museums treasured, is evidence of a conception far removed from the democratic concept of the museum and, therefore, from its own *raison d'être*. In relation to the figure of the curator, this attitude was absolutely detrimental insofar as it did not allow the development of an independent curatorship that could carry out the relevant research work using the resources of the museum, in which his or her projects had no place either.

It was also during the second half of the eighties, when we find examples of mentions of curators in specialised contemporary art magazines, where this figure appears much more assimilated and integrated in the art world, a circumstance which, on the one hand, equates Spain to international contexts, and which, on the other hand, highlights the country's delay integrating the cultural management models of the other contexts with which it was beginning to be equated.

In the middle of the 1980s, the full incorporation of women in the field of the arts, especially in the areas of museum management, art criticism, gallery management and exhibition management, began to be discussed. The publication of articles in magazines regarding this circumstance reveals that the acceptance of women in positions of power seemed to create some discomfort. Professionals in the field of contemporary art are singled out because of their gender, rather than being mentioned strictly for their contributions in the exercise of their profession, which reflects a clear intention - unsuccessful - to discriminate against women professionals in this field.

In the Spanish context of 1990, although the terms *comisario* and *curator* were already absolutely accepted, they were almost always associated with the work of organizing international art events, such as biennials or major art fairs, since in terms of the organisation of lower-level exhibitions, it was still common to use the expression *proposed by*. It should be specified that, in these years, the terms *comisario* and *curator* were generally used to refer a profile of foreign curator and male gender, with some exceptions.

Another aspect to highlight is the distinction between the terms *curator* and *comisario*, the latter being the most widely used and generally accepted in the Spanish context, despite being a term that has created little consensus, generally due to the confusion that its meaning is likely to cause in relation to other fields, as well as its connotation inherited from the Franco period. Both terms allude to the same professional practice; however, while international contexts have adopted the Latin origin *cūrāre* which refers to *cuidar de* -taking care of-, the use of *comisario* comes from the French term *commissaire*, which in turn comes from the work of the conservator -*conservateur*-. The term *curator* has also derived to a Castilianization, being currently accepted the words *curador* and *curaduría*, in the same way that, as for the term *comisario*, we find in a popularised way the word *comisarial*.

Another of the conclusions reached are those related to curatorial studies. As until very recently there has been no formal training in curatorial studies in Spain, the profiles of curators who are beginning to develop this work in the country come from different disciplines, so that the unity of curatorial criteria does not exist, something that, on the other hand, does not appear to be a necessity either. In fact, the plurality of experiences and points of view under which each curatorial professional has forged their work is revealed as an enrichment for the different discursive criteria. While some curators come from the field of aesthetics, approaching this profession from a prism closer to the theory of art, others come from the history of art and even from disciplines outside art itself, and whose training has been much more closely linked to their close relationship with artists. Some of these curators, faced with the impossibility of receiving specific studies in curatorship and critical artistic approaches and discourses, developed their training in the United States, which was fundamental in their professional development. Therefore, once again, the delay that Spain has shown in the articulation of official studies in this field is evident.

The fact that curators and art critics are clearly differentiated in geographical spaces such as North America and the United Kingdom has been justified. In these contexts, curators tend not to be critics and vice versa, while in the Spanish context, the reality in this respect is more diverse. Opinions are divided between those who consider curatorship as an expansion of criticism or as the fundamental basis of knowledge on which to build curatorial constructs, and between those who believe that both professions

should be clearly separated, under the argument of not causing confusion due to possible questions of interest.

The interviews also revealed another of the aspects that most differ from curating in Spain with respect to other contexts: the fact that, in Spain, the figure of the *assistant curator* is not common, nor is that of the *exhibition organiser*, figures that are present in the Anglo-Saxon context, as Professor Olga Fernández López pointed out. Although in Spain there is, on occasions, the figure of the *exhibition coordinator* -something more associated with the museum-institutional sphere-, it is generally the curator who deals with practically all the issues related to the exhibition, especially if he or she is an independent curator: from the intellectual approach, the selection to the questions of location of works, mounting, etc. The reasons behind this fact indicate a mainly budgetary basis.

The curatorial controversy is also to be found in the specification of the limits of action in the work of curators and artists when it comes to developing joint projects. In fact, it is presented as one of the most frequent discussions and one that can give rise to the most doubts and debates. The curatorial professionals interviewed for this research have expressed their concern not to invade the area of work and discourse of the artists they work or have worked with. This fact, nowadays, is considered a given, however, it is very relevant to highlight that the pioneers in this profession developed their own criteria without having referents on which to base this decision. Nowadays we also find figures or art agents that embody the *curator-artist*, the *artist-curator*, or the *curator-author*, also generating interesting debates that deserve a more detailed study.

The trajectories of the curators interviewed for the study form the fundamental pillars on which the most relevant discursive criteria of the current curatorial panorama in Spain have been built. Through their testimony, we have dealt with the introduction in Spain of political discourses in the exhibition sphere, the introduction of public art projects, the introduction of feminist, queer and decolonialist discourses, as well as the way of understanding curatorship beyond the works of art and the arrangement of these in a place, understanding it as an intellectual space for the promotion of critical thought and social coexistence. All these approaches have been carried out from the institutional curatorial profile, as well as from the independent curatorial profile, which has made possible a dialogue that was considered necessary between both positions.

After a survey of the first Spanish magazines specialising in contemporary art, as well as the testimonies offered by the interviewees, new questions are raised that can be seen as a continuation of the study. Bearing in mind that the details of the curatorial establishment in Spain that took place between the end of the 1970s and the 1990s have been dealt with, in which the country's curatorial precedents have been analysed as previous contexts - from the figure of Josep Renau during the Second Spanish Republic, through the figures who carried out curatorial work during the Franco dictatorship -, the conclusion was reached that it was at the end of the eighties when the curatorial transition took place, with the first generation of contemporary art curators in Spain becoming fully aware of this new profession. Likewise, the interviews have offered a vision provided by a generational relay of the pioneers, opening up a more contemporary perspective that gives rise to the possibility of continuing with the research into new profiles and discourses.

9. Bibliografía.

100%: [exposición: *Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla...Salas del Palacio Episcopal, Málaga...1993*]. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente [etc.], 1993

ADORNO, T.W. y TIEDEMANN, R., *Crítica de la cultura y sociedad*. Madrid: Akal, 2009. ISBN 9788446016748

AGUIRRE, Peio. *La línea de producción de la crítica*. Bilbao: Consonni, 2014. ISBN 978-84-16205-06-6

ALTSHULER, B., ATTSHULER, B., OBRIST, U. y FOWLE, K., *Do it: the compendium*. New York: Independent Curators International/D.A.P, 2013. ISBN 978-1938922015

ARGAN, G. C., *El arte moderno: del ilusionismo a los movimientos contemporáneos*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Akal S. A., 1998. Colección Arte y Estética (col.). ISBN 84-460-0034-2

ARGERICH, I. y ARA, J., *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*: Museo Nacional del Prado, del 27 de junio al 14 de septiembre de 2003. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General de Información y Publicaciones, 2003. ISBN 8436937007

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Balserio, Mª Luisa (trad.). 18ª ed. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2002. ISBN 84-206-7874-0

AUBART, François. *Harald Szeemann: Individual Methodology*. JRP Ringier, 2007. ISBN 3905829096

AZNAR, Manuel; BARONA, Josep Lluís; NAVARRO, Javier. *València, capital cultural de la República (1936-1937)*. Congrés Internacional. 2008. ISBN 978-84-370-7308-8

BADOVINAC, Z.; FOWLE, K.; MYERS-SZUPINSKA, J. *Comradeship: Curating, Art and Politics in Post-Socialist Europe*. Independent Curators International, 2019. ISBN 9780692042250

BARR, A.H., SANDLER, I. y NEWMAN, A. *La definición del arte moderno*. Edición versión española de Gian Castelli. Madrid: Alianza Editorial, 1989. ISBN 84-206-7086-3

BASSAS, Xavier. *Genealogías curatoriales: 26 comisarios/as en diálogo*. Madrid: Casimiro, 2016. ISBN 9788416868025

BAUDELAIRE, Ch. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2005. ISBN 84-7774-583-8

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Vélez Espinosa, Gonzalo M^a (trad.). 1^a ed. Madrid: Katz Editores, 2007. ISBN 978-84-96859-13-5

BENJAMIN, W., VALÉRY, P. y ERGER, W., *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro, 2011. ISBN 978-84-938375-9-4

BERGER, J., *Modos de ver*. 3a edición. Barcelona: Gustavo Gili, 2016. ISBN 9788425229527

BHASKAR, M., *Curaduría: el poder de la selección en un mundo de excesos*. Mexico: FCE - Fondo de Cultura Económica, 2017. ISBN 978-60-7165-396-3

BORJA-VILLEL, Manuel J.(ed) *10.000 francos de recompensa. (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*. Universidad Internacional de Andalucía, 2009, 1ª ed. Barcelona: BNV Producciones, 2009. ISBN 978-84-7993-058-5

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. 2ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. ISBN 978-987-1156-566

BOZAL, V. y LLORENS SERRA, T., *España: vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. ISBN 84-252-0632-4

BOZAL, Valeriano. *El gusto*. 2ª ed. Madrid: La balsa de la medusa, La balsa de la Medusa (col.), 2008. ISBN 978-84-7774-592-5

BOZAL, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. Vol II*. 1ª ed. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2013. ISBN 978-84-7774-948-6

BOZAL, Valeriano. *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas. Vol. I y II*. 3ª ed. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2004. ISBN 978-84-7774-699-7

BREA COBO, José Luis [et al.]. *Estudios Visuales, La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. 1ª ed. Madrid: Akal Ediciones, 2005. ISBN 978-84-460-2323-4

BREA, José Luis. *Antes y después del entusiasmo: arte español 1972-1992*. Blume SL, 1989.

CABANNE, P., DUCHAMP, M., DALÍ, S. y MOTHERWELL, R., *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, 2013. ISBN 978-84-934916-5-9

CABAÑAS BRAVO, M., *Artistas Contra Franco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. ISBN 968-364259-4

CALVO SERRALLER, F., PORTÚS, J., *Fuentes de la Historia del Arte II*. Madrid: Historia 16, 2001. ISBN 84-7679-346-X

CANELA, J. y CALVO ULLOA, Á. *Desde lo curatorial: Conversaciones, experiencias y afectos*. Bilbao: Consonni, 2020. ISBN 9788416205615

CÁMARA MUÑOZ, A. y CARRIÓ-INVERNIZZI, D., *Historia del arte de los siglos XVII y XVIII: redes y circulación de modelos artísticos*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2014. ISBN 9788499611723

CARRILLO, J., VINDEL, J. (ed) *Desacuerdos 8: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2014. ISBN 978-84-92505-76-0

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Madrid: Akal Ediciones, 2012. ISBN 978-84-460-3724-8

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2014. ISBN 978-84-1517-4912

CHASTEL, A., *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Cátedra, 1991. ISBN 8437603277

CRIMP, D. y LAWLER, L., *On the museum's ruins*. Cambridge [etc: The MIT Press, 1993. ISBN 978-0-262-03209-4

DANTO, A.C., *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*. 1a ed., 4a imp. Barcelona: Paidós, 2014. ISBN 9788449316944

DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Neerman, Elena (trad.). Barcelona: Paidós Ibérica, S. A., 1999. ISBN 84-493-1036-9

DANTO, Arthur C. *La Madonna del Futuro*. Barcelona: Editorial Paidós, 2003. ISBN 84-493-1382-1

DANTO, Arthur. *La transfiguración del lugar común*. Mollá Román, Ángel; Aurora (trad.). 1ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2002. Paidós Estética (col.). ISBN 84-493-1186-1

DÍAZ SÁNCHEZ, J. *El triunfo del informalismo: la consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000. ISBN 84-607-1143-9

DÍAZ SÁNCHEZ, J. *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra, 2013. ISBN 9788437630892

DÍAZ SÁNCHEZ, J., *La "oficialización" de la vanguardia artística en la posguerra española. (El informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)*. (Tesis Doctoral), Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998. ISBN 84-89958564

EDSEL, R. M., and WITTER, B., *The monuments men*. New York: Center Street, 2009. ISBN 9781599951492

EFLAND, Arthur D.; FREEDMAN, Kerry; STUHR, Patricia. *La educación en el arte posmoderno*. Vermal, Lucas (trad.). 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica S. A., 2003. ISBN 84-493-1422-4

El exilio español en México: Palacio de Velázquez del Retiro-Madrid: diciembre 1983-febrero 1984, 1983. Madrid: Ministerio de Cultura.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, O., *Exposiciones y comisariado: relatos cruzados*. 1ª edición. Madrid: Catedra, 2020. ISBN 978-84-376-4135-5

FONTÁN DEL JUNCO, M., LEBRERO STALS, J., ZOZAYA ÁLVAREZ, M., SCHMIDT-BURKHARDT, A., LIMA, M., FLECKNER, U. y CARMONA, E., *Genealogías del Arte: o La historia del Arte como arte visual: [una muestra de la Fundación Juan March y el Museo Picasso Málaga]*. Málaga: Museo Picasso Málaga, 2019. ISBN 9788470756597

FRIED, M., *El lugar del espectador: estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: A. Machado Libros, 2000. ISBN 8477746095

GARCÍA BLANCO, Á. *La exposición, un medio de comunicación*. 1ª ed. Madrid: Akal, 1999. ISBN 978-84-460-1039-5

GEORGE, A. *The Curator's Handbook: Museums, Commercial Galleries, Independent Spaces*. London: Thames and Hudson, 2015. ISBN 978-0500239285

GIMÉNEZ CABALLERO, E. y SELVA, E., *Arte y estado*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. ISBN 84-16089-25-6

GOMBRICH, E. H. *Arte E ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. China: Phaidon Press Limited, 2012. ISBN 970-0-7148-9646-5

GOMBRICH, E. H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. García Pérez, Ricardo; Chueca, Fabián (trad.). 1ª ed. Barcelona: Debate, 2003. ISBN 84-830-6525-8

GRAY, Zoë (ed.). *Rotterdam Dialogues: The Critics, the Curators, the Artists*. Post editions, 2010. ISBN 978-9460830174

GREENBERG, C. y FANÉS, F., *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 2006. ISBN 8478441468

GREENBERG, R., FERGUSON, B.W. y NAIRNE, S., *Thinking about exhibitions*. Londres: Routledge, (1999,2000). ISBN 0415115892

GUASCH, A.M., *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2011. ISBN 9788446025399

GUASCH, Anna María. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*, 2ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009. ISBN 978-84-7628-564-0

GUASCH, Anna María. *La crítica discrepante: entrevistas sobre arte y pensamiento actual*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2012. ISBN 978-84-376-3066-3

HARO GARCÍA, N. de., *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Grupo de Investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico, Instituto de Historia, 2010. ISBN 84-00-09273-2

HEARTNEY, Eleanor. *Arte&Hoy*. Deza Guil, Gemma (trad.). 1ª ed. Barcelona: Phaidon Press Limited 2008. ISBN 978-0-7148-5927-9

JEFFERY, C. *The artist as curator*. Bristol, UK; Intellect. 2015. ISBN 1-78320-339-0

JIMÉNEZ, José. *Teoría del arte*. 1ª ed. Madrid: Tecnos editorial, 2002. ISBN 978-84-309-3779-0

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D., *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016. ISBN 978-84-8026-537-9

KUONI, Carin. (ed) *Words of Wisdom: A Curator's Vade mecum*, Independent Curators International, New York, 2001. ISBN 978-0916365608

KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Brotons Muñoz, Alfredo (trad.) 1ª ed. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2006. ISBN 978-84-460-2341-8

LLANO, R. y CARBÓ, M., *Los encuentros de Pamplona en el Museo Universitario de Navarra. Pamplona*: Museo Unidad de Navarra, 2017. ISBN 978-84-8081-538-3

LYOTARD, J.F. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. [8a reimp.]. Barcelona: Gedisa, 2005. ISBN 8474322669

MALRAUX, A., WECHSLER, D.B. y CONDOR, M., *El museo imaginario*. 1a. edición. Madrid: Cátedra, 2017. ISBN 9788437637044

MANEN, Martí. *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao: Consonni, 2012. ISBN 9788493985806

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. 8ª ed. Madrid: Ediciones Akal S. A., 2001. Colección Arte y Estética. ISBN 84-7600-105-3

MARTÍN MARTÍN, F., *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982. ISBN 9788474052435

MARZO, J. L. *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*. 1ª ed. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007. ISBN: 978-84-934657-5-9

MARZO, J.L. y MAYAYO, P. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015. ISBN 9788437634838

MERLEAU PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini. 1985. ISBN 8439500297

MIRÓ, N., PICAZO, G. *IMPASSE 8: l'exposició com a dispositiu: teories i pràctiques entorn de l'exposició = la exposición como dispositivo: teorías y prácticas en torno a la exposición*. Lleida: Ajuntament de Lleida, 2008. ISBN 978-84-96855-10-6

MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. García Segura, Paula (trad.). 2ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2003. ISBN 84-493-1390-2

MITCHELL, W.J.T. *Teoría de la imagen*. 1ª ed. Hernández Velázquez, Yaiza (trad.). Madrid: Ediciones Akal S. A., 2009. ISBN 978-84-460-2571-9

MOLINA, Óscar Alonso; PICAZO, Glòria; DE LOS ÁNGELES, Álvaro. *Arte español contemporáneo 1992-2013*. La Fábrica, 2013. ISBN 978-84-15691-16-7

MONTESINOS, A., NAVARRO, M., OLMO, D., *[Ex]posicións críticas. Discursos críticos na arte española, 1975-1995*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea Catálogo exposiciones críticas, 2017. ISBN 9788445352663

MONTORNÉS, F. y PICAZO, G., *IMPASSE 9. Escoles de formació de comissaris: perspectives i decepcions = Escuelas de formación de comisarios: perspectivas y decepciones*. 1ª ed. Lleida: Ajuntament de Lleida, 2009. ISBN 978-84-96855-31-1

MOURE, Gloria; GILISSEN BROODTAHERS, Maria; PELZER, Birgit. *Marcel Broodthaers Collected Writings*. Polígrafa, 2012. ISBN 9788434312876

O'NEILL, P., (ed.), *Curating Subjects*. London: Open Editions, 2007. ISBN 978-09-4900-416-1

O'NEILL, P.; WILSON, M. *Curating and the educational turn*. London: Open Editions, 2010. ISBN 978-0949004185

OBRIST, H.U. y CHERIX, C., *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXIT Publicaciones, 2009. ISBN 978-84-937347-1-8

PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España 1944-1980*. 1ª ed. Madrid: Ediciones Akal, 2007. ISBN 978-84-460-2373-9

PARSONS, Michael J. *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitivo-evolutiva de la experiencia estética*. Filella Escolà, Roc (trad.). 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica S. A., 2002. ISBN 84-493-1296-5

PÉREZ, L., *Espacios De Significado. Ensayos De Exposiciones De Arte En España 1983-2003*. Madrid, España: Rosa Olivares. Publicaciones de Arte y Pensamiento / PROAP, 2018. ISBN 978-84-940585-4-7

PICAZO, Gloria. (ed) *Impasse 4: Exposiciones de arte contemporáneo: Importancia y repercusión en el arte español*. Lleida, Centre d'Art La Panera, Ajuntament de Lleida, 2004. ISBN 978-84-897815-04

PICAZO, Gloria. (ed) *IMPASSE 9: Escuelas de formación de comisarios: perspectivas y decepciones*. Lleida: Centre d'Art la Panera, 2009. ISBN 978-84-96855-31-1

QUATREMÈRE DE QUINCY, A.-C., *Cartas a Miranda*. Murcia: Nausicaä, 2007. ISBN 9788496633360

RANCIÈRE, J., *El espectador emancipado*. Vilaboa, Pontevedra: Ellago, 2010. ISBN 9788496720923

REILLY, M.; LIPPARD, L.R. *Activismo en el mundo del arte: hacia una ética del comisariado artístico*. Madrid: Alianza, 2018. ISBN 9788491816652

RICO, J.C., *Montaje de exposiciones: museos arquitectura arte*. Madrid: Ediciones Sílex, 2007, ISBN 84-7737-948-3

ROMERO, P.G., *SACER: fugas sobre lo sagrado y la vanguardia en Sevilla*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2004. ISBN 8479930276

SCHUBERT, K., *The Curator's Egg. The Evolution Of The Museum Concept From The French Revolution To The Present Day*. 3rd ed. Londres: Ridinghouse, 2009, ISBN 978-1-905464-20-3

SMITH, Terry. *Thinking contemporary curating*. 2ª ed. New York: Independent Curators International, New York, 2012. ISBN 978-0-916365-86-8

SONTAG, S. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2010. ISBN 978-84-8346-779-4

SONTAG, S., VÁZQUEZ RIAL, H. y MAJOR, A. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo, 2018. ISBN 9788483464205

STANGOS, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. 8ª ed. Sánchez Blanco, Joaquín (trad.). Madrid: Alianza Editorial S. A., 2004. ISBN 84-206-7053-7

TÀPIES, A., *Memoria personal: fragmento para una autobiografía*. 1a ed. en este formato y diseño. Barcelona: Seix Barral, 2003. ISBN 8432208736

TOMAN, R. y BASSLER, M., *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo: 1750-1848*. Colonia: Könemann., 2000. ISBN 3-8290-1572-0

VALLÉS VÍLCHEZ, L. (ed.). *A través de la arena*. Madrid: CentroCentro, 2020. ISBN 978-84-18299-07-0

VASARI, G. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Editorial Tecnos, 1998. ISBN 8430932186

VERGNIOLLE DELALLE, M. y SIRERA CONCA, M., *La palabra en silencio: pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia: Universitat de València, 2008. ISBN 978-84-370-6857-2

VITRUBIO POLIÓN, M., *Los diez libros de arquitectura*. Nueva ed. Barcelona: Iberia, 2007. ISBN 978-84-7082-045-8

WOLF, T. *La palabra pintada*. Medina, Diego (trad.). 5ª ed. Barcelona: Anagrama, 2004. ISBN 84-339-2320-X

Revistas

Comisarios. Historias, prácticas, posiciones. Proyecto Utópicos, S. L., Rosa Olivares, México D.F. no. 17., 2012. ISSN 1696-215X

Arquitectura viva, 2010, (134), 2010. ISSN 0214-1256

Lápiz Revista Internacional de Arte. Mayo 1983, (6) ISSN: 0212-1700

Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Junio 1983, (7) ISSN: 0212-1700

Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Noviembre 1983, (10) ISSN: 0212-1700

Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Diciembre 1983, (11) ISSN: 0212-1700

Lápiz Revista Internacional de Arte. Enero 1984, (12) ISSN: 0212-1700

Lápiz Revista Internacional de Arte. Febrero 1984, (13) ISSN: 0212-1700

Lápiz Revista Internacional de Arte. Junio 1984, (17), ISSN: 0212-1700

Lápiz Revista Internacional de Arte. Enero 1985, (22), ISSN: 0212-1700

Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Febrero 1985, (23), ISSN: 0212-1700

Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Mayo 1985, (25) ISSN: 0212-1700

Lápiz Revista Internacional de Arte. Marzo 1986, (32): ISSN, 0212-1700

Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Abril 1986. (33), ISSN: 0212-1700

Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Octubre 1988, (52), ISSN: 0212-1700

Arena Internacional del Arte. Madrid. Febrero 1989, (1)

Arena Internacional de Arte. Madrid. Abril 1989, (2)

Arena Internacional de Arte. Madrid. Junio 1989, (3)

Arena Internacional de Arte. Madrid. Octubre 1989, (4)
Arena Internacional de Arte. Madrid. Diciembre 1989, (5)
Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Abril 1991, (77), ISSN: 0212-1700
Lápiz Revista de Arte Internacional. Madrid. Verano 1991, (79), ISSN: 0212-1700
Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Diciembre 1991/Enero 1992, (82-83) ISSN:
0212-1700
Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Marzo 1992, (85) ISSN: 0212-1700
Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Mayo 1993, (93) ISSN: 0212-1700
Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Enero 1994, (108) ISSN: 0212-1700
Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Abril 1994, (102) ISSN: 0212-1700
Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Verano 1994, (105) ISSN: 0212-1700
Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Enero/Febrero 1996, (118/119) ISSN: 0212-
1700
Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Febrero/Marzo 2008, (240/241) ISSN:
0212-1700
Lápiz Revista Internacional de Arte. Madrid. Octubre/Noviembre 1994, (106) ISSN:
0212-1700
Lapiz Revista Internacional de Arte, (240-241), marzo 2008. ISSN: 0212-1700

Webgrafía

<http://artishockrevista.com/2012/01/12/las-paradojas-del-curador/>

<http://bitacora.arquitectura.unam.mx/el-espacio-expositivo-como-experiencia-la-sala-surrealista-de-art-of-this-century-de-frederick-kiesler-1942/>>

<http://digital.csic.es/bitstream/10261/22574/1/Arte%20americano%20Bienales%20Hispanas%202005.pdf>

<http://doi.org/10.5334/ah.221>

http://joseluisalexanco.com/encuentros-de-pamplona/#mg_ld_2330

<http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/viewFile/2668/2529>

<http://www.caac.es/programa/figura13/frame.htm>

<http://www.caac.es/programa/figura13/frame.htm>

<http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:1bf147ab-dd86-46d3-856e-b9f144de010f/directores-generales-2016.pdf>

http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf

<http://www.santiagoamon.net/art.asp?cod=211>

<http://www.telegraph.co.uk/finance/newsbysector/transport/10044827/Ferrari-tries-to-cut-car-sales-to-protect-bran-exclusivity- html>

<http://www.umbrellaeditions.com/issue.php?page=75&issue=7>

<https://arquitecturaviva.com/articulos/entrevista-con-hans-ulrich-obrist>

<https://ddd.uab.cat/pub/expbib/2009/48216/santostorroella/entrevista.html>

<https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/september/09/a-brief-history-of-the-word-curator/>

<https://elcultural.com/Bienvenido-Tercer-Mundo>

https://elpais.com/diario/1976/07/25/cultura/207093615_850215.html

https://elpais.com/diario/1981/04/16/cultura/356220007_850215.html

https://elpais.com/diario/1981/08/19/cultura/367020009_850215.html

https://elpais.com/diario/1983/01/12/cultura/411174008_850215.html

https://elpais.com/diario/1983/12/15/cultura/440290802_850215.html

https://elpais.com/diario/1984/09/05/cultura/463183206_850215.html

https://elpais.com/diario/1986/11/14/cultura/532306807_850215.html

https://elpais.com/diario/1988/12/02/cultura/597020408_850215.html

https://elpais.com/diario/1991/10/08/espana/686876401_850215.html

https://elpais.com/diario/1994/02/23/cultura/761958005_850215.html

https://elpais.com/diario/2009/10/26/cultura/1256511601_850215.html

<https://eprints.ucm.es/42437/1/T38733.pdf>

<https://exit-express.com/vanguardia-artistica-y-realidad-social/>

https://issuu.com/caac/docs/rev_figura_2

https://issuu.com/caac/docs/rev_figura_7_8

https://webs.ucm.es/info/eurotheo/e_books/althusser/index.html

<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19730127.html>

https://www.abc.es/cultura/arte/abci-maria-dolores-jimenez-blanco-nueva-directora-general-bellas-artes-202009221819_noticia.html

https://www.bauhaus.de/en/programm/sonderausstellungen/302_quot_mein_reklame_feg_efeuer_quot/?returnUrl=/en/bauhaus-archiv/rueckschau/

https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/11/131106_finde_cultura_hitler_arte_degenerado

<https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta#>

<https://www.elmundo.es/elmundo/2005/04/03/cultura/1112544121.html>

<https://www.fgua.es/archivos/CatalogoBienalSaoPaulo.pdf>

<https://www.ivam.es/es/exposiciones/espana-vanguardia-artistica-y-realidad-social-1936-76/>

<https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200719/482319435560/arte-degenerado-nazi-tercer-reich-goebbels-adolf-hitler.html>

<https://www.lavanguardia.com/internacional/20190703/463239707251/zoos-humanos-ota-benga-lilian-thuram-christian-karembeu-colonialismo-africa-racismo.html>

<https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=102963>

<https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=102964>

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/curator#h1>

<https://www.moma.org/artists/3091#fnref1>

<https://www.moma.org/audio/playlist/270/3514>

<https://www.museodelprado.es/recurso/arte-para-el-pueblo-el-museo-circulante-de-las/b8b50132-c133-4e4f-846c-e0cdbf5ac9de>

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-pamplona-25-anos-despues>

<https://www.nytimes.com/1972/07/01/archives/art-german-documenta-exhibition-is-a-melange-that-assumes-culture.html>

<https://www.theguardian.com/books/2015/apr/18/david-balzer-curation-social-media-kanye-west>

<https://www.youtube.com/watch?v=U1-dmB6SXfE>

[Remembering She – A Cathedral | Moderna Museet i Stockholm](#)

10. Agradecimientos

No podría comenzar de otro modo que agradeciendo la aportación que los profesionales del comisariado entrevistados han hecho al estudio. Gracias a María de Corral, Lorena Martínez de Corral, Manuel Borja-Villel, Mar Villaespesa, Esther Regueira, José Lebrero Stäls, Olga Fernández López, José Jiménez, Fernando Castro y Mariano Navarro por la amabilidad con la que aceptaron la invitación, por su tiempo y por la generosidad con la que han ofrecido su conocimiento.

Agradecer también muy especialmente a mis directores, el Profesor Luis Fco. Martínez Montiel y el Profesor Luis R. Méndez Rodríguez, por aceptar el reto del estudio, su confianza en mi trabajo, por los ánimos y por las recomendaciones y las inspiradoras conversaciones.

En honor a su memoria, quiero agradecer al Profesor Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, quien también ha sido director de la presente tesis doctoral, el incommensurable valor de sus enseñanzas. Sus directrices e impronta se encuentran reflejadas, sobre todo, en los primeros apartados del estudio. Ha sido un honor y un privilegio ser su alumna.

Asimismo, mi agradecimiento a la Universidad de Gotemburgo (Göteborgs Universitet), a Mick Wilson, Kjell Caminha y a todo el profesorado que ha participado en mis estudios en el master *Commissioning and Curating Contemporary Public Art*, por aportarme una visión internacional del comisariado contemporáneo desde la perspectiva de lo público.

Gracias a Ana Arregui Montero, por su pasión por el arte y a quien le debo el principal aprendizaje que he adquirido en este camino. Y por supuesto, a mi padre, Francisco Arregui, a mis familiares y amigos, cuyo apoyo y comprensión han sido fundamentales.

