

C4
creativitat
& recerca



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA



INSTITUT DE CREATIVITAT
I INNOVACIONS EDUCATIVES



Centre de Documentació
d'Art Valencià Contemporani
Prof. Romà de la Calle

ISBN: 978-84-370-9087-0



9 788437 090870

hacer y dejar hacer. políticas culturales y mediación pública en las artes visuales

hacer y dejar hacer.
políticas culturales y mediación
pública en las artes visuales

Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.



Col.lecció: *Creativitat & Recerca*, nº 4

Esta publicación, cuyo contenido forma parte de un trabajo de investigación más amplio, ha sido respaldada por el proyecto de I+D+i, referencia FFI2009-13976, titulado "Comportamientos artísticos fin de siglo en el contexto valenciano. Precedentes de las poéticas de la globalización", del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Coordinador editorial: *Ricard Silvestre*

© Del texto: *sus autores*

© De la fotografía de cubierta: *Sara Vilar*

© De la edición: *Universitat de València, 2013*

Coordinación Jornadas: *Carmen Senabre, Ricard Silvestre y José Luis Pérez Pont*

Blog Jornadas: <http://jornadesartcontemporani.blogspot.com>

Corrección: *Centre de Documentació d'Art Valencià Contemporani - CDAVC*

Diseño y maquetación: *Silvia Costa - scstudio.es*

ISBN: 978-84-370-9087-0
Depósito legal: V-490-2013

Impresión: *Romeu Imprenta*
Tel. 96 378 54 98 - Fax. 96 378 36 52
romeu@romeuimprenta.com

Impreso en España - Printed in Spain

ÍNDICE

- 7 **Prólogo a manera de manifiesto. Política cultural y libertad de expresión.**
Román de la Calle
- 17 **PARTE PRIMERA: POLÍTICAS CULTURALES Y MEDIACIÓN PÚBLICA EN LAS ARTES VISUALES**
- 19 **Tres reflexiones previas:**
Anotación sobre el retroceso superable
Ricard Silvestre
Anunciar un cambio
José Luis Pérez Pont
Final de trayecto
Carmen Senabre
- 35 **La realidad y el deseo**
Isabel Tejada
- 51 **El pensamiento arquitectónico de Alfredo Payá en el Museo de la Universidad de Alicante**
Fernando Aranda
- 61 **La ausencia de políticas culturales en artes visuales**
Pilar Parcerisas
- 79 **LABoral centro de arte y creación industrial**
Rosina Gómez-Baeza
- 95 **Políticas y mediaciones para la igualdad entre los géneros en las artes visuales**
Rocío de la Villa
- 109 **PARTE SEGUNDA: ACTIVISMO TECNOLÓGICO ¿UNA VANGUARDIA EN LA GLOBALIZACIÓN?**
- 111 **Imaginarios estéticos en las tecnologías de la decisión ciudadana**
José Luis Molinuevo
- 125 **Nuevas comunidades. Hacia una nueva forma de activismo entre la negociación y la autocrítica**
Agustín Pérez Rubio
- 149 **El diseño industrial como vanguardia tecnológica y estética**
Joan M. Marín

LA REALIDAD Y EL DESEO. UN CASO EN LA GESTIÓN DE ESPACIOS EXPOSITIVOS EN ESPAÑA

Este artículo discurre acerca de mi experiencia profesional como comisaria de exposiciones y programadora de espacios públicos durante los últimos veinte años en España, desde 1993 hasta el momento actual. Se plantea como un balance que pretende ser crítico, como una reflexión sobre lo andado, sobre las decisiones tomadas, sobre qué se ha ganado y qué se ha perdido. Me gustaría ofrecerles una perspectiva sobre el panorama expositivo y sus estrategias y contextos profesionales durante estas dos últimas décadas.

Esta experiencia no se ha desarrollado en el centro, sino desde el ámbito invisible y escasamente valorado de la periferia. Se ha localizado, salvo contadas ocasiones, en las provincias de Alicante y Murcia, como responsable de sendos departamentos de exposiciones, lo que conllevaba la programación de sus espacios, el diseño de gran parte de sus exposiciones así como algunos comisariados al año. Como comisaria independiente he ejercido en otros puntos del estado español y puntualmente fuera de nuestro país, ya sea para instituciones públicas o privadas. En este sentido, debo decir que he trabajado tanto para espacios muy pequeños y de carácter local, como es el caso de la asesoría que realizo para el Ayuntamiento de El Campello, o comisariando exposiciones para entidades con otra escala como la Fundación Mapfre, Acción Cultural Española, o el IVAM.

Una de las razones para plantear este balance es la crisis financiera que está golpeando tan duramente a nuestro sector. Vivimos tiempos muy duros que requieren transformar radicalmente nuestra

forma de producir y de consumir cultura visual. Que invitan a que tengamos que reinventarnos y a que seamos más pro-activos.¹

Los colegas que están en el ámbito de la gestión lo saben a la perfección. La producción ofrece una perspectiva de la creación contemporánea única, sin parangón respecto, por ejemplo, al ámbito universitario, escenario en el que me muevo en los últimos años. Sin embargo la vorágine con la que se trabaja, el hecho de que los equipos, infraestructuras y presupuestos sean por lo general escasos, deja poco tiempo para la reflexión serena y mucho menos para la valoración de situaciones y para la teorización, algo agudizado en la periferia donde los gestores son profesionales orquesta.²

Sin embargo, el problema fundamental en España, es el difícil equilibrio que los agentes culturales deben establecer con el poder político, un equilibrio que carece de normas escritas y que sufre una abusiva injerencia política. Esta situación provoca una continua negociación entre la realidad y el deseo. Los agentes culturales se sienten en excesivas ocasiones, si me permiten una cita libre a Cernuda, como naipes cuya baraja se ha perdido.

Por tanto, ¿qué experiencia puedo relatarles de estos años? ¿Qué directrices he seguido? La primera situación a abordar era trabajar en unos contextos locales que, en ocasiones, carecían de experiencias anteriores provocado todo ello por décadas consecutivas de desierto cultural del que obviamente la dictadura no era ajena. Aunque no se partía de cero, ya que el trabajo se había iniciado durante la década de los años 80, imperaba el diletantismo, forzado por la inexistencia de profesionales formados específicamente para estas labores.³ Un es-

1.- Este balance tiene también una razón de carácter personal: hace un año abandoné definitivamente mi trabajo como gestora cultural.

2.- Los profesionales que además de planificar, programar y comisariar, deciden escribir o investigar, roban el tiempo de sus horas de descanso. Salvo en los grandes museos y centros de arte, la investigación ni se premia ni se considera.

3.- Cuando durante los años de la Transición democrática se pretende dar un nuevo giro a la producción y a las infraestructuras culturales en nuestro país, la situación era la inexistencia, salvo casos contados de personas que volvían del exilio o figuras excepcionales, en este caso podemos citar por ejemplo a Tomás Llorens, de profesionales formados y con conexiones internacionales. De nuevo en la periferia la situación se agudizaba por lo que para dirigir estas nuevas infraestructuras culturales se eligió a maestros, artistas y profesores que, por lo general, iniciaron sus nuevas tareas con una gran voluntad y unas enormes ganas de hacer.

cenario que se encontraba en exceso aislado de la realidad nacional e internacional, como una burbuja que sólo algunos artistas como por ejemplo Eusebio Sempere habían logrado traspasar. En la medida de unas posibilidades limitadas intentamos transformar esta situación siempre conscientes de que nuestras acciones, aunque siguieran unos parámetros claros, tenían una escala bastante reducida y una capacidad de alcance de idénticas dimensiones.

Tanto cuando me ocupé de la sala Gravina de Alicante, como cuando definí la línea expositiva de Verónicas o el Espacio AV en Murcia, entendí que mi papel no era ubicar una exposición tras otra en guión anual, sino ofrecer una coherencia programática, dentro de las limitaciones presupuestarias y de personal existentes; una programación que debía trazarse sin perder de vista la escala del contexto en el que encontraba, dos capitales de provincia; una programación que intentó integrar propuestas foráneas y propias. La intención fundamental era que estos espacios tuvieran un perfil distintivo respecto al resto de las salas existentes en la ciudad y en la provincia y que, a su vez, dicho perfil nos permitiera entrar en red con espacios similares en otros lugares. A esto se unía mi convicción creciente en que como trabajadora de un servicio público debía mantener, en la medida de lo económicamente posible, un compromiso moral con las producciones y que estas podían convertirse en fuentes de conocimiento y conciencia social. Los centros de exposiciones poseen un innegable papel en la producción de conocimiento, papel que en los proyectos de los que he sido responsable han estado en ocasiones ligados a discursos políticos e ideológicos. Los ejemplos siguientes ilustran como el deseo se cruza y negocia con la realidad.

La Sala Gravina en Alicante fue espacio expositivo dependiente de la Diputación Provincial durante la década de los años 80 y 90 hasta que se convirtió en el MUBAG (Museo de Bellas Artes Gravina). Fui parcialmente responsable de este espacio entre 1993 y 1995, ya que no sólo el Centro Eusebio Sempere, del que fui directora, organizaba allí sus actividades expositivas, sino que la propia Diputación se servía en ocasiones de este espacio a través de su departamento de Cultura.⁴

4.- Este departamento, cuya denominación entonces era la de Departamento de Arte y Comunicación Visual, dependía del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Así que nos turnábamos, lo que, sin duda, generaba una programación heterogénea y sin aparente guión. La sala era en realidad la entrada de caballos, la cochera, del Palacio del Conde Lumières construido a finales del siglo XVIII, un espacio marcado por unas pesadas arquerías de piedra caliza. Al estar protegido como BIC tenía irrenunciables limitaciones, como era no poder taladrar la pared, lo que, unido a sus características espaciales y su connotación histórica, parecía hacerlo indicado para obra tridimensional e instalación. En la medida de lo posible se intentó que hubiera un número importante de producciones realizadas específicamente para este espacio en la programación, como ilustran las individuales de Isidro Blasco, o de Josep Ginestar. Otro caso, que considero de especial relevancia, corrió peor suerte, la exposición de tesis *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (1995).

Esta muestra, de filiación feminista, intentaba profundizar no sólo en cómo y dónde se situaba el discurso político feminista en el arte contemporáneo de aquellos años, sino también en cómo se visualizaba y representaba a las mujeres desde el lugar de la enunciación y fuera de imaginarios heredados. La exposición, que en principio debía tener lugar en la ciudad de Alicante —en las salas Gravina y La Llotja del Peix—, se trasladó en el último momento, si no recuerdo mal unos tres meses antes de su inauguración, a Elche. Las razones fueron de orden político: era año de elecciones y desde la dirección del Instituto Juan Gil Albert se consideró secundario este proyecto frente a una exposición histórica sobre del escritor teatral Carlos Arniches. Arniches fue el que se quedó con las salas de la capital y, tras las muestras dedicadas a Miguel Hernández o la Masonería, inauguraba una nueva manera de entender el hecho expositivo en Alicante en la que la información era interpretada en gran medida con fuertes dosis de diseño.⁵ Esta circunstancia produjo en primera instancia importantes problemas de orden práctico que afectaron al resultado del proyecto. Por un lado, me vi incapacitada para realizar una de las labores curatoriales básicas, un ensayo que estructurase el proyecto

5.- No se replicaban, sin embargo, en una capital de provincias como Alicante, los eventos que comenzaban a espectacularizar el conocimiento y la información, como la Expo de Sevilla de 1992, o que presentaban el espectáculo por el espectáculo.

y que pudiera publicarse en el catálogo, al encontrarme demasiado abrumada con los problemas de coordinación e intendencia que acababan de generarse; lo acabaron haciendo Ana Carceller y Helena Cabello, artistas que en principio iban a participar en la exposición y que deontológicamente no pudieron hacerlo al convertirse en autoras del ensayo principal. Por otra parte, el nuevo espacio comportaba limitaciones cardinales de carácter espacial; se trataba del Museo de Arte Contemporáneo de Elche, un edificio rehabilitado en los años 70 cuya estructura rodeaba una caja de escalera y con unos techos bastante bajos que remitían a ámbitos de habitación; es decir, unas salas adecuadas para obra de dimensiones modernistas, pero difíciles para muchas de las instalaciones que habían sido seleccionadas para la muestra.⁶

Otra de las líneas de trabajo iniciada en la etapa alicantina y que tuvo continuidad en la murciana fue habilitar un espacio para el arte emergente. En ambos casos se trató de pequeños espacios; nunca pensamos que el tamaño fuera demasiado importante, sino que lo que pretendíamos era crear una red con los artistas y con los jóvenes críticos con los que colaborábamos. Puedo citar entre los proyectos realizados para aquel rincón de la Sala Juana Francés, *Dikipén* de Daniel García Andújar. En el caso de Murcia, comisarié, junto a la crítica Mara Mira, y al poco tiempo de llegar a la región, un proyecto que se llamó *Germinal* (2000) que pretendía dar visibilidad a los más jóvenes creadores murcianos, muchos de los cuales no habían expuesto nunca en su tierra ya que continuaban viviendo en las ciudades en las que habían estudiado Bellas Artes.⁷

No es que no existieran políticas dedicadas a los más jóvenes, sino que éstas emanaban, con toda la buena voluntad, del Instituto de la Juventud; fundamentalmente se reducían a un premio anual que, por lo que pude vislumbrar, solía recaer invariablemente en un pintor de

6.- Vid. TEJEDA MARTÍN, I.: "La exposición Territorios Indefinidos (1995). Una mirada sobre el arte hecho por mujeres durante la década de los años 90 en España", en *Feminismos del siglo XX: desde Kate Millet hasta los debates actuales* (Actas de las II Jornadas CINIG de estudios de Género y Feminismos), Centro Interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad Nacional de La Plata, República Argentina, 2011.

7.- Trabajé como Responsable del Dto. de Artes Visuales de Murcia Cultural S.A. Es preciso indicar que por entonces la UMU no ofrecía la formación en BBAA.

corte conservador. Esto me animó a hacer un trabajo de campo –debo indicar que suele ser mi fórmula de acción más habitual- y escribí a todas las facultades de Bellas Artes de España para que me enviaran los contactos de aquellos chicos y chicas murcianos que habían estudiado en ellas. Esta labor dio como resultado *Germinal*. Una muestra en la que estuvieron presentes artistas como Nico Munuera, Sonia Navarro, Pedro Guirao, Las Vanesas, colectivo previo a Geletón, o Miguel Fructuoso, entre otros y en la que, casi por vez primera, compartían espacio la instalación, el vídeo, la pintura, el ciberarte, el diseño, etc. Invitamos para hacer el catálogo de la exposición a tres jóvenes diseñadores que en aquel momento estaban en distintas empresas de la ciudad y que, tras la muestra, decidieron fundar *Germinal Comunicación*, una de las firmas líderes hoy del sector. La necesidad de ofrecer espacios para esta generación de artistas originó la apertura de una sala en el Palacio Aguirre de Cartagena donde expusieron gran parte de los artistas mencionados y otros muchos.

Otra de las líneas de trabajo que inicié al llegar a Murcia fue la especialización de las salas, convirtiendo casi inmediatamente Verónicas en un espacio para intervenciones.⁸ Bajo mi dirección, el departamento sólo contó con Verónicas como espacio fijo. Durante los más o menos diez años que estuve realmente al mando del departamento, entre 1998 y 2009, vimos como nos daban y nos quitaban la responsabilidad de gestionar distintos espacios hasta el punto de que nos resultó arduo no ser un departamento fantasma. A finales de los 90 nos ocupamos de la Iglesia de San Esteban, que dejó de ser gestionada por el Dpto. de Artes Visuales en 2002 para depender de presidencia. A continuación, vivimos la extraña experiencia de gestionar un espacio que un influyente grupo de industria alimentaria dejó “en depósito” a la Comunidad durante unos años, la Casa Díaz-Cassou. Para ello, tuvimos que “inventarnos” un espacio expositivo en una casa modernista en un par de meses. Durante esos años, se nos dio la gestión del Palacio Aguirre de Cartagena, que es donde definimos la línea expositiva

emergente. La casa Díaz-Cassou nos fue un día arrebatada y devuelta a su dueño y, casi paralelamente, sucedió lo mismo con el Palacio Aguirre –todas las decisiones políticas que he vivido durante estos años han sido muy rápidas, dándonos sólo dos o tres meses para hacer las maletas-. En ambos casos, y con exposiciones ya programadas a más de un año vista, nos tuvimos que “inventar” el Espacio AV (en realidad rehabilitamos un espacio en alquiler que había sido antes un bingo obteniendo un resultado nada desdeñable, si me lo permiten).⁹ Este espacio ha sido cerrado tras la celebración de *Manifesta*. Este mareante ir y venir, dificultó en exceso la creación de una marca y la fidelización de un público cautivo.

Por ello, los esfuerzos y el rigor se centraron en Verónicas. Un espacio pequeño de 350 metros cuadrados, antigua iglesia conventual del siglo XVIII que también era BIC, con todos los problemas que ello conlleva. Durante estos años se trabajó intensamente con artistas a los que invitamos a realizar un proyecto específico en un espacio difícil, muy connotado, que se transformaba con cada intervención. Cada proyecto se convirtió en un diálogo entre el artista y la iglesia en el que tuve la fortuna a veces de poder participar como comisaria. En la adopción de este camino fueron esenciales mis años de formación, una formación que, en este sentido, no achaco a la universidad, donde no pasé del estudio del siglo XIX y de una lectura falocéntrica de la historia del arte, sino a la verdadera escuela de mi generación: el IVAM de la primera mitad de los años 90, a las fascinantes exposiciones del Centre del Carme. En este sentido, Verónicas ha sido mi segunda escuela, un lugar de experimentación y análisis que me ayudó a entender la importancia del espacio como lugar, así como a cuestionarme y resituar mi rol como comisaria de exposiciones y como agente cultural, un trabajo que he basado en el respeto absoluto a la figura de los artistas con lo que he trabajado.

Si el diálogo directo con artistas como Marina Núñez, ORLAN, Enrique Marty, Mary Kelly, Alfonso Albacete, Jesús Martínez Oliva, Pedro Ortuño, Eva Lootz, Antoni Abad, Hernández Pijoan, Cabello/Carceller, Nico Munuera, Liliana Porter, Pedro Guirao, Antonio Mar-

9.- La rehabilitación fue llevada a cabo con escasos medios pero consideramos que estupendos resultados por el arquitecto Martín Lejárraga.

8.- Durante unos años compartí con Marcos Salvador Romera la dirección de los espacios de la CARM; este profesional pasó a dirigir a principios de la década de 2000 el Centro Párraga. Durante esos años la programación se hizo a cuatro manos, o a cinco, si incluimos las exposiciones “sugeridas” desde altas instancias.

tínez Mengual, y debo subrayar, sobre todo Isidoro Valcárcel Medina, ha sido un regalo, no lo ha sido menos el dilema en el que me situó la re-exposición de obras de Tadeusz Kantor, de nuevo Isidoro Valcárcel Medina, Francesca Woodman, y en un proyecto que realicé en el IVAM, de Bruce Nauman, Richard Serra, José María Yturralde, James Lee Byars, Federico Guzmán, Richard Hamilton o Gordon Matta-Clark.¹⁰ Tema este fascinante que acabó provocando que escribiera un ensayo y que leyera una tesis doctoral y que, lamentablemente, no tengo tiempo de desgranar aquí. Un trabajo que me hizo entender, primero intuitivamente y más tarde de forma reflexiva, que el diseño de las exposiciones era algo inalienable al rol curatorial, que la elección de los dispositivos y los elementos de mediación es una labor intelectual que no debe dejarse en manos de otros. Que los dispositivos generan sentido. Y el espacio también.¹¹

Aunque este tipo de proyectos resultan sumamente satisfactorios, salir del formato expositivo para generar otro tipo de diálogo con la comunidad local es sin duda una experiencia mucho más fructífera para entender el papel de un agente cultural. En este sentido, dirigí durante doce años y hasta 2010 unos talleres para jóvenes artistas en la pequeña población de Blanca. Esta ha sido, quizás, una de las experiencias más reveladoras respecto a lo que se desaprovecha cuando se pierde el contacto con el tejido social. En esto, como en tantas cosas, algunos de los artistas con los que he trabajado me han mostrado nuevos caminos para trabajar. Me gustaría en este sentido agradecer a todos los artistas que han pasado por ellos este magisterio aunque en especial querría citar a Antoni Miralda, Concha Jerez, Eva Lootz y Lara Almarcegui, por haber centrado sus talleres en el diálogo con la gente de este pueblo del interior murciano.¹²

10.- Me refiero a *Espacio, tiempo y espectador. Instalaciones y nuevos medios en las colecciones del IVAM* (2006).

11.- Debo sin duda citar aquí la experiencia que adquirí, durante los años en los que fui miembro del Grup "De Reüll" en los 90, de sus convocatorias de intervención en espacios públicos. En especial me gustaría reseñar la labor, así como la obra artística, de Josep Ginestar y Pepe Miralles.

12.- TEJEDA MARTÍN, Isabel, "Los talleres de paisaje de Blanca", en Actas del III Congreso Turístico Cultural "Valle de Ricote", Ojós, Mancomunidad del Valle de Ricote, Universidad de Murcia, 2005, pp. 585-592.

Aunque los espacios en los que he trabajado nunca han contado con grandes presupuestos, la crisis vino a agudizar hasta lo impensable hace unos años esta situación. Aunque pareciera que el problema fundamental sea el dinero, podemos darle la vuelta si nos centramos en la necesidad de profundizar más en el análisis de nuestras estructuras e inercias de trabajo para inventar otras, inéditas formas de interrelación social, nuevas maneras de colaborar entre nosotros; ha llegado el momento de, en definitiva, buscar fórmulas más flexibles y menos onanistas de llevar a cabo nuestro trabajo. El primer cambio de escenario vendrá dado por el hecho de que, al no haber presupuesto para el ingente volumen de actividad generado en los últimos años, los gestores no van a tener la presión acuciante del tiempo. Esperemos que esto se aproveche para reflexionar sobre el público, para analizar quiénes lo conforman y cuáles son sus intereses. Para analizar cómo podemos trabajar con ellos más allá de entenderlos en abstracto, para empezar a pensar en que son usuarios emancipados. Creo firmemente en que debemos aprovechar lo que de positivo tienen los periodos de crisis, que no son otra cosa que épocas de cambio de paradigma.

En primer lugar, es preciso desarrollar estructuras profesionales que aseguren la autonomía de los responsables técnicos. En este sentido, el pasado año, visité la exposición que Mira Bernabeu tuvo en la Universidad Complutense y en la que presentaba retratos colectivos de los distintos agentes de decisión del sistema del arte –artistas, galeristas, críticos, público, responsables de las instituciones-. Faltaba a mi entender la fotografía de un colectivo esencial en la producción cultural, los políticos. Los políticos españoles, por lo general, y lo digo basándome en mi experiencia aunque también manejo la opinión de otros colegas y artistas, no proporcionan exclusivamente orientaciones políticas, sino que se inmiscuyen en decisiones de carácter técnico. Esto se debe a que se han construido unas borrosas fronteras entre los roles que encarnan los distintos agentes del sistema del arte en un país que aún no ha adquirido madurez democrática (según Kapuscinsky, tras una dictadura un país precisa de 100 años para recuperarse. Esperemos que sean menos). Debo indicar que he trabajado para políticos pertenecientes a los dos partidos más votados del estado español, y que creo que el asunto no depende de partidos, de tirios o de troyanos,

sino de personas. Las personas, por tanto sí son importantes y esto lo digo respecto a la manida frase de que “nadie es imprescindible” que tan a menudo me han repetido durante estos años. Dependiendo de quién sea nuestro jefe político tendremos mayor holgura o menor a la hora de que se respete la autonomía técnica e intelectual de nuestro trabajo, un trabajo preñado de negociaciones y pactos tácitos, no sólo con los políticos sino también con el resto de agentes decisorios de esa obra coral que es la exposición. Obviamente no entiendo dicha negociación como algo negativo, sino pertinente y necesaria, sin embargo, es preciso crear y firmar protocolos que protejan las labores de los profesionales.

En otro estadio de cosas, debemos defender la idea de que no somos meros amplificadores o difusores culturales, sino que tenemos un papel moral e intelectual que jugar. Moral, porque creo profundamente en que la cultura debe estar amparada, que no producida, por el Estado —y hay muchas formas de hacerlo que van más allá de su institucionalización— sobre todo en un momento en el que resulta tan difícil competir con la cultura espectáculo, de éxito inmediato. El respaldo económico y de visibilidad, y por qué no, de legitimación, que la institución pública ofrece a determinadas producciones artísticas respecto a otras, debe estar basado en criterios de responsabilidad, en la pertinencia y calidad, ya que somos un servicio público. Defiendo también nuestro papel intelectual porque respeto profundamente el trabajo de investigación y análisis que permite un formato como es la exposición; he podido constatar que puede funcionar de forma alternativa al ensayo o artículo académico, incluso aportando visiones inéditas e inalcanzables desde esas vías. No sólo la universidad produce conocimiento, como están reivindicando todos aquellos centros que, como el MNCARS o el Macba, potencian la existencia de programas públicos, becas de investigación al tiempo que están incentivando la ligazón de investigadores a sus programas. Y este conocimiento también se genera, aunque por supuesto a otra escala, en los pequeños centros.

Quiero defender hoy aquí el papel de los centros pequeños que, además, son los más frágiles, sobre todo porque su invisibilidad mediática no genera grupos de presión como ocurre con los casos más vistosos, como lo ocurrido con el Centro Niemeyer de Avilés. Es más fácil

cerrarlos, aprovechando que la opinión pública local es generalmente favorable a invertir menos en arte contemporáneo o, en general, en cultura. Si algo he aprendido durante estos años es que cuesta muchísimo iniciar nuevos proyectos y que éstos calen en el público cautivo, pero que es muy fácil desarmarlos y que caigan en la desmemoria.

Por tanto, si no se puede seguir produciendo en las condiciones en las que se ha hecho hasta ahora es preciso buscar alternativas. Me gustaría para ello volver a mi experiencia y contarles algunas de sus bambalinas, las estrategias que adoptamos ya que, en los pequeños centros, siempre se ha trabajado con presupuestos y personal reducido teniendo que recurrir sistemáticamente a fórmulas de resistencia. Debo indicar que en Murcia, durante los años en los que fui responsable de los espacios expositivos de la Comunidad Autónoma, el presupuesto era más bien magro. Me estoy refiriendo a una época anterior a los últimos cinco años. El Departamento de Artes Visuales contaba con unos 400.000 a 600.000 € de presupuesto para cubrir las producciones expositivas mensuales de dos a cuatro espacios —según épocas— y de unos talleres de carácter anual. Ahí se incluían, además de las producciones en sí, los sueldos del personal, el mantenimiento de los espacios, en algunos casos su alquiler, la seguridad, las publicaciones, la comunicación y lo que se les antoje pensar.

Una de las circunstancias que más ha sufrido la programación que generaba nuestro departamento era el ritmo trepidante de actividades. Hoy, si no queremos bajar la calidad, sí deberá hacerlo el ritmo y por tanto el número de producciones expositivas que pueden alargarse en el tiempo, lo que paliará la inflación de actividad que se ha producido durante estos años de bonanza. Inflación que, al menos en mi caso, no venía dada por decisiones técnicas, sino siempre arengada por los mandos políticos. Inflación que no creo que haya sido positiva ni efectiva porque sinceramente dudo de que la cantidad deje huellas culturales en la sociedad. Íbamos a degüello: colgábamos y al día siguiente olvidábamos esa exposición para dedicarnos a producir la siguiente, y así mes tras mes. Aunque se cuidaban los proyectos, no se podía vigilar su proceso vital desde que se inauguraba. Tampoco había tiempo para saber cómo eran recibidos por la población, situación que ahora encuentro posible en la presente coyuntura.

Por otro lado, es importante que se mantengan abiertos la mayor parte de espacios posibles. Para ello es imprescindible potenciar las producciones en red, práctica que no creo que se haya desarrollado suficientemente en nuestro país. O al menos, así lo hemos apreciado en la periferia. Cuando hemos intentado trabajar en red, nos hemos topado con reticencias de distinto tipo. Por una parte, estaban los centros cuya política fue no entrar en co-producciones para poder presumir de tener un producto único. Cuando conseguíamos saltar el primer escollo y lográbamos los acuerdos para co-producir, llegaba el siguiente “pero”: ningún centro quería ser el último en presentar un proyecto dentro de una itinerancia, ni tan siquiera el segundo. Debían ser los primeros. La razón es que el primer centro que presentaba un proyecto se llevaba las mieles de la repercusión en prensa. Cuando además, el segundón en cuestión era periferia, mi experiencia es que la prensa sobreentendía que el productor es el centro de relumbrón, y que los que veníamos detrás éramos una comparsa que aprovechaba la producción, por lo que en ocasiones ni tan siquiera éramos citados entre los productores. En ocasiones éramos los primeros de una itinerancia y sin embargo, la exposición no apareció en prensa hasta que la producción no recaló en una gran capital. Esto no es un lamento, sino una realidad. En la periferia, el hecho de que los proyectos hayan sido respaldados por nuestros políticos o, incluso, fueran tenidos en cuenta por la población, ha dependido en gran parte de la visibilidad nacional de los mismos. Es por tanto, necesario, plantear sería y generosamente trabajar en red para aprovechar recursos. Algo que no sólo debe ser entendido como una estrategia de resistencia a la espera de tiempos mejores, sino que convendría mantener como un compromiso moral respecto al aprovechamiento de recursos públicos.

Cuando no podíamos producir proyectos específicos por razones presupuestarias o por carencias de personal, nunca hemos renegado de acoger productos de circuito. Práctica que dejó de llevarse a cabo por imperativo político hace cinco años. El problema no creo que resida en la práctica del circuito, sino, tal y como trabajan los programadores teatrales, conocer qué proyectos se acogen y cómo pueden éstos inserirse en la programación y perfil de un determinado centro. Recuerdo especialmente los proyectos organizados por Marta Gili

cuando estaba al frente de las producciones fotográficas de La Caixa. O de Carlos Gollonet, por citar alguien con el mismo marchamo de calidad en lo que firma. Acoger una muestra, por ejemplo, de Josef Sudek, o de Nicholas Nixon, no sólo nos permitía tener una exposición que difícilmente hubiéramos podido permitirnos, sino que liberaba un presupuesto económico que invertíamos en nuestras propias producciones. Además, el personal de la casa podía centrar su trabajo en nuestras exposiciones ya que las de circuito venían prácticamente hechas y exigían de nosotros sólo un mínimo de coordinación.

En este balance uno de los *mea culpa* que entono ha sido que tanto durante mi trabajo en Alicante como en Murcia he sido descomunalmente cándida respecto al tema de la comunicación y el marketing. Mi ceguera respecto a la espectacularización cultural que estaba sufriendo España es inconmensurable. Nunca invertimos en comunicación. En realidad no porque despreciáramos sus bondades, sino porque priorizábamos las producciones y andábamos escasos ya en este sentido. Esto restó visibilidad a nuestros proyectos. La realidad nos golpeó en ocasiones como una maza cuando se publicaban panoramas del arte contemporáneo en España y, por ejemplo, la sala de Verónicas no era siquiera citada. Es obvio que debíamos haber atacado esta situación con otro tipo de estrategia, aunque aprovecho este foro para insistir en lo necesario que resulta para las periferias contar con mayor apoyo y resonancia por parte de los medios de comunicación y revistas especializadas. Ese “muero por televisión, luego existo” de una vieja viñeta de El ROTO, puede adscribirse perfectamente a la situación que vivimos durante esos años. Nosotros no existíamos.

Tampoco supimos nunca quiénes conformaban lo que denominábamos público cautivo y, menos aún, el público potencial de las actividades y proyectos que emanaban de mi equipo. Nunca contamos con estudios de público, más allá de informes que cuantificaban cuántas personas habían visitado cada exposición y cuándo se producían los picos de afluencia. En realidad, en nuestra descarga debo indicar que nunca hubo presupuesto para ello. Diseñamos en un par de ocasiones una encuesta básica que el usuario debía completar de forma voluntaria y de la que debía ocuparse el personal de seguridad de las salas, cosa que no era en absoluto su función. El problema es que de poco

servía este primer paso ya que mis conocimientos y disponibilidad no llegaban a poder analizar adecuadamente los datos ni, por supuesto, era posible una inversión que transformara nuestras posibilidades de difusión y mediación pública.

Esto me lleva a mi docencia universitaria: allí tengo la gran fortuna de ser profesora de diseño de exposiciones y discursos curatoriales. Me encantaría haber podido hacer con algunos de los usuarios de estos espacios lo que ahora hago con mis alumnos y alumnas: crear grupos de trabajo. Por equipos, los alumnos de la asignatura están visitando exposiciones de las que en la actualidad se organizan en las distintas salas y museos de la región. Son visitas que realizan sin la docente. Previamente en clase se imparten cuatro sesiones sobre tipología expositiva y sobre recursos y dispositivos de mediación, sobre la accesibilidad y la comprensión, y ellos analizan a partir de estos presupuestos lo que han visto. Tienen más o menos una hora para presentar su análisis que suele finalizar con una pregunta respecto a qué han aprendido de la muestra y qué hubieran cambiado en el proyecto que han visitado para haber aprendido mucho más. Proponen cambios y leen críticamente la exposición, sus gramáticas y sus discursos nunca neutros.

La Universidad es un espacio desde el que se pueden articular estrategias culturales muy eficientes. Una trinchera no carente de limitaciones –las presupuestarias son quizás, las más reseñables– pero preñada de posibilidades. La conexión con la sociedad y su viabilidad para convertirse en un laboratorio de experiencias en la producción y el consumo cultural es un fascinante camino a recorrer.

Isabel Tejada
Universidad de Murcia

FERNANDO ARANDA