



IX Encuentro de Coleccionismo, Arte contemporáneo
y Sociedad

**Coleccionismo y centros de arte. Iniciativas para el
fomento del arte contemporáneo**

18, 19 y 20 de julio de 2022

RESUMEN DE PONENCIAS



INSTITUTO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO



Encuentro profesional que tuvo lugar en los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, los días 18, 19 y 20 de Julio de 2022.

Dirección del curso: Marta Pérez Ibáñez

Secretaría académica: Julieta Rafecas

Coordinación editorial: Julieta Rafecas y Marta Pérez Ibáñez

Transcripción de textos, redacción y maquetación: Ivonne Vargas y Joaquín García

Edición: Instituto de Arte Contemporáneo IAC, 2022

Organizan:



INSTITUTO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO



Con el patrocinio de:





**Cursos
de
Verano
2022**

SANTANDER

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL
90
MENÉNDEZ PELAYO

ENCUENTRO

**IX Encuentro de Coleccionismo,
Arte contemporáneo y Sociedad.
Coleccionismo y centros de arte.
Iniciativas para el fomento del arte
contemporáneo**

18, 19 y 20 de julio

DIRECCIÓN
Marta Pérez Ibáñez
*Investigadora y Docente
Presidenta del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC)*

SECRETARÍA
Julieta Rafecas
*Gestora cultural y asesora artística
Secretaria del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC)
Docente en la Universidad Nebrija*

Artes y Humanidades

ENCUENTRO

Los museos y centros de arte contemporáneo, así como las colecciones que albergan, como generadores de conexiones entre cultura y sociedad, dinamizadores de diálogo y desarrollo urbano, desarrollan una labor de fomento de la creación artística, el discurso crítico y la innovación historiográfica, y establecen redes de conexiones sociales entre artistas, profesionales del arte y la sociedad. Este compromiso se evidencia en su papel en el fomento de una buena apreciación social del arte y la cultura y en el implemento de programas pedagógicos y didácticos que transmitan el valor del arte contemporáneo desde sus actividades y desde las colecciones que albergan y los identifican.

En este curso abordaremos el papel que desarrollan estas instituciones, ya sean públicas o privadas, que no comienza ni termina con la exposición de la obra de arte ni con la conservación de sus fondos, sino que se continúa en la generación de procesos de investigación, programas educativos y su papel de bisagra en las relaciones entre artistas y sociedad. Los centros de arte se entienden como un espacio abierto a múltiples enfoques conceptuales, abiertos siempre a la crítica, al diálogo, y a la construcción de discursos sobre el lugar que ocupa el arte en la sociedad de hoy.

Código 6550 – Tarifa E – 0,5 ECTS

Colaboración:

 SantanderFundación



Solicitud Online

Para cualquier incidencia técnica con la solicitud puede enviar un correo electrónico a: cau@uimp.es

Lunes 18

DE LA COLECCIÓN A LA KUNSTHALLE

10:00 Inauguración

Pablo Zuloaga

Vicepresidente del Gobierno de Cantabria y Consejero de Universidades, Igualdad, Cultura y Deporte

Borja Baselga

Director Genente de la Fundación Banco Santander

Jaime Sordo

Presidente de la Asociación de Coleccionistas Privados de Arte Contemporáneo, 9915

Marta Pérez Ibáñez

10:30 Conferencia inaugural

Mecenas, artistas y público: la función social de museos y centros de arte

Guillermo Solana

Director Artístico del Museo Thyssen Bornemisza

Presentación: **Borja Baselga**

12:00 Un espacio de reflexión, debate y comunicación de arte contemporáneo. La Fundación Sandretto, entre los artistas y la sociedad

Patrizia Sandretto Re Rebaudengo

Fundación Sandretto Re Rebaudengo

Presentación: **Marta Pérez Ibáñez**

15:30 La Fundación Mapfre: divulgar, apoyar e impulsar desde las vanguardias al arte contemporáneo

Nadia Arroyo

Directora del Área de Cultura de la Fundación Mapfre

Presentación: **Enrique Vallés**

Vicepresidente de la Asociación de Coleccionistas Privados de Arte Contemporáneo, 9915

16:30 Mesa redonda

Guillermo Solana

Patrizia Sandretto Re Rebaudengo

Nadia Arroyo

Presentación: **Semiramis González**

Instituto de Arte Contemporáneo

Martes 19

CENTROS DE ARTE Y COMPROMISO SOCIAL Y MEDIOAMBIENTAL

9:30 El acceso al arte y la cultura como objetivo. El éxito del

CCCC en Valencia

José Luis Pérez Pont

Director del Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana

Presentación: **Alicia Aza**

Asociación de Coleccionistas Privados de Arte Contemporáneo, 9915

10:30 El impulso a los artistas latinoamericanos desde la

filantropía

Ella Fontanals

Colección CIFO

Presentación: **María Beguiristain**

Directora de Arte y Exposiciones

Fundación Banco Santander

12:00 Mecenazgo comprometido desde el patrimonio histórico y el arte contemporáneo

Javier Lumbreras

Collegium

Presentación: **Julieta Rafecas**

15:30 Narrativas contemporáneas más allá de la metrópolis. El

CA2M y otras iniciativas desde la Comunidad de Madrid

Tania Pardo

Subdirectora del Museo CA2M y Asesora de Artes Plásticas de la

Comunidad de Madrid

Presentación: **Chema de Francisco**

Asociación de Coleccionistas Privados de Arte Contemporáneo, 9915

17:00 Mesa redonda

José Luis Pérez Pont

Ella Fontanals

Tania Pardo

Javier Lumbreras

Moderación: **Semiramis González**

Miércoles 20

MECENAS Y ARTISTAS: EL FOMENTO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DESDE EL MUSEO

9:30 Simbiosis entre cultura contemporánea y etnoeducación en

Cerezales del Condado

Rosa Yagüez

Fundación Cerezales Antonino y Ciniá

Presentación: **Susana Gómez**

Directora de Estrategia, Fundación Banco Santander

10:30 Mesa redonda

La experiencia de artistas y comisarios en diálogo con el mecenas

Irma Álvarez-Laviada

Artista

Arancha Goyeneche

Artista

Marta Mantecón

Gestora Cultural y Comisaria

Alejandro Alonso

Comisario, Investigador, Docente

Director de fluent

Moderación: **Jaime Sordo**

12:30 Mesa redonda

Conclusiones y propuestas a futuro

Rosa Yagüez

Irma Álvarez-Laviada

Arancha Goyeneche

Marta Mantecón

Alejandro Alonso

Moderación: **Elisa Hernando**

Asociación de Coleccionistas Privados de Arte Contemporáneo,

9915

13:30 Clausura

Gema Igual Ortiz

Alcaldesa de Santander

Borja Baselga

Jaime Sordo

Marta Pérez Ibáñez



RED SOCIAL DE CONOCIMIENTO UIMP

Accede a las retransmisiones en streaming de los cursos y actividades en uimptv.es



www.uimp.es

UIMP Universidad Internacional
Madrid-Pérey

Contenidos

PALABRAS DE INTRODUCCION.....	7
TRES O CUATRO COSAS QUE HE APRENDIDO SOBRE EL COLECCIONISMO DE ARTE ILUSTRADAS CON EPISODIOS DE LA VIDA DE H. H. THYSSEN-BORNEMISZA	11
UN ESPACIO DE REFLEXIÓN, DEBATE Y COMUNICACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO. LA FUNDACIÓN SANDRETTO, ENTRE LOS ARTISTAS Y LA SOCIEDAD	21
FUNDACIÓN MAPFRE: DIVULGAR, APOYAR E IMPULSAR DESDE LAS VANGUARDIAS AL ARTE CONTEMPORÁNEO	23
EL ACCESO AL ARTE Y LA CULTURA COMO OBJETIVO. EL ÉXITO DEL CCCC EN VALENCIA	26
EL IMPULSO A LOS ARTISTAS LATINOAMERICANOS DESDE LA FILANTROPÍA	31
MECENAZGO COMPROMETIDO DESDE EL PATRIMONIO HISTÓRICO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO	34
NARRATIVAS CONTEMPORÁNEAS MÁS ALLÁ DE LA METRÓPOLIS. EL CA2M Y OTRAS INICIATIVAS DESDE LA COMUNIDAD DE MADRID.....	38
SIMBIOSIS ENTRE CULTURA CONTEMPORÁNEA Y ETNOEDUCACIÓN EN CEREZALES DEL CONDADO	43
MESA REDONDA: LA EXPERIENCIA DE ARTISTAS Y COMISARIOS EN DIÁLOGO CON EL MECENAS	45
MESA REDONDA FINAL: CONCLUSIONES Y PROPUESTAS A FUTURO.....	55

PALABRAS DE INTRODUCCION

Jaime Sordo

Presidente de la Asociación de Coleccionistas de Arte Contemporáneo

Quiero empezar agradeciendo a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo este nuevo curso, dando continuidad a los de los nueve años anteriores, donde hemos debatido sobre arte contemporáneo en sus vertientes del coleccionismo, galerismo, artistas, museos, mecenazgo, comisarios, evolución del mercado, la presencia internacional de los artistas españoles etc.

Y agradecer también a las direcciones de cursos anteriores: Miguel Cereceda, Gloria Picazo, Isabel Duran, Joan Fontcuberta y los tres cursos dirigidos por Rosina Gómez-Baeza.

El agradecimiento se extiende también a la Directora General de Acción Cultural del Gobierno de Cantabria que nos acompaña y a la Alcaldesa de Santander que cerrara el curso.

Un agradecimiento especial va al patrocinador del curso, la Fundación Banco Santander, a su director Borja Báselas y a la siempre cercana colaboración de María Beguiristain. Sin su apoyo el curso no sería posible.

La presidenta del IAC es la directora del curso este año y, junto a la secretaria académica Julieta Rafecas, han hecho durante seis meses un estupendo trabajo.

Por parte de 9915, sigue consolidándose nuestro compromiso en la representación del coleccionismo, y este año hemos celebrado nuestro décimo aniversario con socios numerarios, protectores y colaboradores como la Fundación Banco Santander, el Ayuntamiento de Alcobendas, DKV seguros, la Fundación Cerezas y el Museo ABC, y socios protectores como Nial Art, Hoscos, y Art Hubo.

Coleccionismo y centros de arte. Iniciativas para el fomento del arte contemporáneo

Nacimos con voluntad de estar presentes en la cadena de valor del sector, y la percepción de la junta directiva es que el objetivo se está cumpliendo. Este año, nuestra artista elegida en la 3ª Residencia internacional está en París ya trabajando en su proyecto. En años anteriores las estancias se han desarrollado en Londres y Berlín.

No se nos olvida seguir reclamando la prometida ley de Mecenazgo y la necesaria reducción del 21% IVA para la mejora y dinamización del sector. La unión del sector está dando pasos importantes con intermediación del IAC en la Mesa Sectorial del Arte Contemporáneo, donde se está haciendo un excelente trabajo para la reivindicación ante el Ministerio de Cultura de temas históricos.

En el ámbito local tenemos el proyecto del Museo de Prehistoria para que arranque en esta legislatura, que se inicie la obra del Banco España como sede asociada al Museo Reina Sofía alojando el Archivo Lafuente, que avancen las reformas del Museo de Artes de Santander MAS. Con todo esto, y con el actual Centro Botín y la sede de ENAIRE y proyecto de David Chipperfield para el Espacio Pereda, Santander será un punto de referencia del arte moderno y contemporáneo.

Marta Pérez Ibáñez

Presidenta del Instituto de Arte Contemporáneo IAC

El pasado 29 de junio, el Museo del Prado fue el marco de una escena sin precedentes en España y con una enorme relevancia social y cultural. Los principales líderes occidentales, reunidos en la Cumbre de la OTAN en Madrid, paseaban por las salas del Museo del Prado y posaban ante Las Meninas. Las imágenes que produjo este encuentro eran muy elocuentes: no sólo se estaba discutiendo de defensa ante los retos geopolíticos de nuestro tiempo.

La cultura ofreció entonces un marco distinto y un lenguaje nuevo, y nos hizo recordar algo que a menudo mencionamos desde que la pandemia cambió nuestras vidas y nuestra percepción del futuro: la cultura y el arte serán los pilares estructurales que nos permitirán reconstruir nuestra maltrecha realidad, serán los valores que ellos transmiten los que persistirán en las nuevas generaciones y nos ayudarán a renacer como individuos y como sociedad, para que esa nueva sociedad sea más ética, abierta, inclusiva solidaria, próspera y comprometida.

El nexo entre la creación artística y la sociedad se desarrolla en muchos ámbitos y de maneras muy diferentes. La labor que los museos y centros de arte es fundamental desde la concepción de los fondos que albergan y de la función social que desempeñan, tanto para la sociedad en su conjunto como para el sistema del arte contemporáneo. El mecenazgo privado, la generación de colecciones, la creación de centros de arte que transmitan a la sociedad las nuevas tendencias y discursos curatoriales y que promuevan la investigación será el centro de este curso que hoy comienza. Nos ha servido de inspiración la labor de la asociación 9915, cuyos miembros son un ejemplo de respeto y amor al arte contemporáneo y lo demuestran en cada una de sus actividades, en sus exposiciones, en sus becas de residencia, puro mecenazgo. También nos ha inspirado, y mucho, la labor de la Fundación Banco Santander, fundamental en la promoción de la creación plástica en nuestro país, fundamental para entender cómo desde la institución

se puede desarrollar un programa artístico tan variado, multiforme, comprometido y exitoso como el que cada año ellos llevan a cabo, desde Emplea Cultura al programa Derivada, desde los Premios a la Producción Artística hasta sus excelentes exposiciones de coleccionistas internacionales en su sede de Madrid. Ahora, el proyecto del Espacio Pereda promete convertirse en un modelo de centro de arte contemporáneo para el futuro, en una ciudad que ya se está convirtiendo en punto de encuentro para algunas de las más interesantes propuestas de nuestro país.

Queda mucho por hacer, mucho sobre lo que reflexionar, y en este curso esperamos hacerlo. En el IAC estamos plenamente comprometidas con fomentar esa reflexión y aportar ideas que nos permitan diseñar estrategias óptimas para el futuro, y ese ha sido el objetivo de este equipo, Julieta Rafecas, secretaria académica, y mío propio. Esperamos que el diálogo que genere este nuevo encuentro en la UIMP, novena edición de los cursos que 9915 y el IAC organizamos cada verano, sirva para ello.

El año pasado inaugurábamos este curso con mascarillas y con distancia social. Hoy estamos en proceso de recuperación, de reconstrucción (aunque la nueva normalidad nos llevará a recibir a algunos de nuestros ponentes por videoconferencia). Agradecemos a todos los aquí presentes y a los excelentes ponentes que nos acompañen en esta nueva edición.

TRES O CUATRO COSAS QUE HE APRENDIDO SOBRE EL COLECCIONISMO DE ARTE ILUSTRADAS CON EPISODIOS DE LA VIDA DE H. H. THYSSEN-BORNEMISZA

Guillermo Solana

Director artístico del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Las tres tesis son muy sencillas, la primera de las cuales se puede enunciar así: “Mi deseo es deseo del otro”. Me explico: actualmente pensamos en el coleccionista como en alguien que se relaciona directamente con la obra de arte, de manera aislada del resto del mundo. Sin embargo, la relación del coleccionista con la obra de arte que adquiere, que conserva, que en ocasiones puede vender o incluso ganar, hay que entenderla socialmente, implicada con otros. “Mi deseo es el deseo del otro” quiere decir que la mayoría de nuestros deseos, por no decir todos, son adoptados por nosotros miméticamente. Siguiendo un modelo, un referente, deseamos algo porque hemos visto que otros, quizá otro particular que se convierte en nuestro modelo, desea eso. La dialéctica de la teoría mimética de René Girard implica que cuando deseo algo miméticamente, mi modelo quiere terminar convirtiéndose en mi legado, por la posesión, la adquisición del objeto deseado, ya se trate de otra persona o de una cosa, por ejemplo, una obra de arte. Este es el marco en el que quiero presentar lo que he aprendido sobre los Thyssen.

La historia de Heinrich Thyssen como coleccionista es la mejor evidencia de que el coleccionista no nace de la nada. El contexto social primero de Heini Thyssen lo heredo por la dinastía, por la familia. Fue su abuelo August el que comenzó a comprar obras de arte en un momento de ruptura tardía en su carrera de industrial y financiero. En la primera foto que aparece a la izquierda, aparece el abuelo August, con su hijo Heinrich, su nuera Margit y sus nietos Gaby y Heini, es la única foto en la que aparecen las tres

generaciones de la familia Thyssen. El abuelo August moriría el año siguiente, en 1926, que fue precisamente cuando comenzó Heinrich, su hijo, el que está en medio de la foto, a coleccionar arte en serio. August le había hecho una incursión en el coleccionismo de arte cuando estuvieron en París conociendo la obra de Rodin, que le fascinó, y le encargó a Rodin nada menos que siete grupos [escultóricos] en mármol, de los cuales uno se ha perdido, dos se conservan en la colección de Francesca Thyssen Bornemisza y cuatro en la colección de Carmen Thyssen, que están depositadas en nuestro museo.

Aquí tenemos la fotografía del castillo de Landsberg, originaria de los Thyssen, de 1910, con cuatro de esos mármoles: al fondo, *La muerte de Atenas* y *El sueño*, que están los dos en nuestro museo; a la derecha, *La muerte de Alceste*, que no está porque pertenece a Francesca; y, a la izquierda, *Cristo y la Magdalena*, la tercera de las obras que están en nuestro museo hoy en día.

La colección de Heinrich Thyssen (el primero, el hijo de August), tuvo desde el principio la vocación de ser colección de museo, es decir, la ideó, la concibió como un espacio en que estuvieran representados todos los grandes estilos, los grandes periodos, las grandes escuelas de arte. Hay pintura italiana pero también del Norte, del Barroco, pintura del siglo XVIII. La concepción del arte que Heinrich tenía se paraba ahí, no quería saber nada de la evolución contemporánea, en particular, no simpatizaba nada con el impresionismo y todo lo que había en esos momentos. Aunque, en algún momento, incitado por su segunda esposa, compró alguna obra de Renoir y de Toussaint.

En 1930 expresó esta vocación museística exponiendo su colección, que solo tenía cuatro años de existencia, en la Neue Pinakothek de Múnich. La recepción crítica no fue muy feliz: los críticos reprocharon a Heinrich Thyssen y a sus asesores que adquiría demasiadas atribuciones erróneas, exactas y algún falso deliberado. Esa recepción no favorable le hizo cambiar sus planes. En principio había pensado depositar, quizá donar definitivamente, su colección en el museo de Düsseldorf, que era un museo importante, comparado con el de Múnich. Pero esta mala recepción, y también, seguramente, la exploración de las ventajas fiscales de Suiza le incitó a pensar en trasladar su colección a Suiza.

Adquirió una villa de un fallecido príncipe prusiano, junto al lago Lugano, en el Piccino. A partir del momento en el que Heinrich Thyssen adquiere esa villa, construye un edificio precioso para depositar su colección y se lanza a una carrera desenfrenada entre 1932 y 1936 para adquirir grandes obras maestras dignas de un museo nuevo, obras que están todavía con nosotros, como *La anunciación* de Jan Van Eyck. Heinrich tuvo el inmenso privilegio de disfrutar de un consejo de un gran especialista, el mayor experto en arte flamenco, ya que antes de publicar la atribución a Jan Van Eyck la adquirió por un precio inferior al que habría podido pagar de haberse realizado anteriormente la atribución.

En 1934 adquiere Heinrich dos obras de la colección Barberini, *Santa Catalina*, de Caravaggio y *Jesús entre los doctores*, de Durero. Cuando Heinrich, el segundo barón

Thyssen, habla de la colección de su padre y de cómo se formó, siempre insiste en una cosa increíble de la colección, en particular en un discurso de Heinrich pronunciado en 1960, al inaugurar en la ciudad de Essen una exposición de su colección –aunque había cuadros de su padre–, en el que destaca cómo, en sus primeros cinco años de coleccionismo, entre 1925 y 1930, su padre, Heinrich Thyssen, participó en las subastas de cuatro importantes colecciones y posteriormente, después de 1930, adquirió obras maestras de Caravaggio, Durero, Carpaccio, Frans Hals, Holbein el joven, Giacompo Bassano y Ghirlandaio. Pero Heinrich cita estos nombres de artistas entre paréntesis, detrás de los nombres de las grandes colecciones de las que procedían, cita: “la colección Barberini, de la que procedía el Caravaggio y el Durero, la colección de Otto H. Kahn, de la que procedían Carpaccio y Frans Hals; la del conde Spencer, de la que procedía el Holbein; la del Conde de Northwick, de la que venía el Bassano; y la de Peter Morgan.

Grupo familiar ante un paisaje de Frans Hals y *Joven caballero en un paisaje* de Carpaccio eran propiedad de Otto H. Kahn, un gran financiero germano-americano afincado en EE. UU. que amasó una gran colección de arte, pero falleció por un infarto fulminante y cuya mujer se vio obligada a liquidar la colección. En esa liquidación los asesores de Heinrich Thyssen consideran dos piezas mayores como estas. El Carpaccio ha sido restaurado recientemente en el museo, tiene una sala para él extraordinaria.

La colección del conde Spencer contaba con el *Retrato de Enrique VIII* de Holbein el joven, una pieza del patrimonio nacional británico, por la que se pagó al conde Spencer 62.000 libras, que tampoco era tanto, lo que hoy en día serían cinco o seis millones de euros. El conde Spencer se resistió bastante, probablemente para subir el precio; se conserva un telegrama del agente de Heinrich Thyssen explicando que el conde no quería vender, pero finalmente accedió. El maravilloso *Retrato de Giovanna Tornabuoni* de Ghirlandaio, que fue adquirido a Morgan, estuvo expuesto en la Morgan Library, en lo que era el espacio de estudio de Morgan. Pero, en el año 1935, los herederos de Morgan la vendieron para afrontar las consecuencias de la crisis económica. La colección de Heinrich Thyssen se benefició muchísimo de la depresión de 1929, una situación en la que él disponía de liquidez, mientras las viejas familias se encontraban en una situación nefasta.

Recordemos lo que el propio Heinrich decía, y es que, para él, más importante casi que quién fuera el gran maestro, el artista detrás de estas obras, era la colección de la que procedían, es decir, el coleccionista no solo compra a ciegas obras de arte, sino que compra el prestigio que esas obras de arte traen consigo. Muchos coleccionistas, entre ellos los Thyssen, adquieren colecciones o fragmentos de colecciones de prestigio; el coleccionismo, en ese sentido, es un ejercicio caníbal, porque se nutre del prestigio y el ojo de coleccionistas anteriores. Heinrich es un típico coleccionista de colecciones, un *metacoleccionista*.

Volvamos a la historia de su padre: en 1936 inauguró la galería en la Villa Favorita, con las obras de las que se ha hablado y otras más. Entre los distinguidos invitados están sus asesores, el príncipe de Baviera, sus hijas. Aquí lo importante es recordar que en realidad esto no era la apertura de un museo en sí, sino que era un paso previo, era una galería a la que se accedía solo con invitación del propio Heinrich, del coleccionista.

El primer barón Thyssen falleció en 1947, y en 1948, por razones fiscales, Heinrich decidió abrir al público la colección que estaba instalada en la villa para no pagar patrimonio. No se abría todos los días de la semana, era solo una temporada al año, pero bueno, podemos decir que aquello tenía una función pública. La *Neue Zürcher Zeitung* le dedicó un reportaje que incluía algunas obras maestras expuestas en la colección, entre las están algunas obras de las que ya se han nombrado anteriormente, por ejemplo, la obra de Carpaccio, el *Grupo familiar* de Franz Hals y el Ghirlandaio, pero hay otras que no resultarán tan familiares.

Quiero aprovechar para desmentir un mito que existe a propósito de los grandes coleccionistas, y es que, a veces, en simposios, coloquios o seminarios se vende la idea de que los coleccionistas de verdad no venden obras, lo que es algo totalmente falso: todos los coleccionistas venden obras, ya sea por razones económicas, porque necesitan el dinero, ya sea porque se han cansado de la obra o porque hay una nueva obra que les atrae más que la que tenían y venden la anterior. Esto sucede en varias ocasiones en la vida de Heinrich hijo, pero también su padre había vendido cuadros, como *Los comediantes italianos* de Watteau, del que se dice siempre que, para su padre, el resultado de esa venta fue el dinero que pagó para adquirir Villa Favorita. *La virgen y el niño* de Durero fue vendida por una de las hermanas de Heinrich, que recibió en herencia el cuadro de su padre. El propio Heinrich vendió el supuesto Veermer, que era un cuadro falso de Han van Meegeren inspirado en el auténtico Vermeer, *La joven del sombrero rojo*, y vendió también un auténtico, y desgraciadamente perdido, *Retrato de Giuliano de Medici*, de Botticelli.

En el discurso de 1960, Heinrich le otorga muchísima importancia a las grandes colecciones que compró su padre. En ese mismo discurso explica que él también ha enriquecido la colección con nuevas adquisiciones y cita cuatro pinturas de las colecciones Liechtenstein, Rotschild y von Pannwitz, ni siquiera anunciando de qué cuadros se tratan. Para él lo importante es haber comprado tres piezas importantes, *El gran canal desde San Vío* de Canaletto de la colección Liechtenstein, *El columpio* de Fragonard de la colección Rotschild y *Retrato de un hombre con una sortija* de Francesco del Cossa de la colección Von Pannwitz. Estamos siempre en esta idea de la colección de colecciones, del coleccionista que está obsesionado por apropiarse del prestigio, la magia de otros coleccionistas.

Heini se pasó los años 50 continuando la labor de su padre: siempre la nombraba como “la colección de mi padre”. Él vendía y adquiría alguna cosa, pero era más una especie

de conservador de la colección de su padre, hay una extraordinaria devoción por él en estos años. Heini era el menor de la familia y fue algo curioso que su padre le confiriera la mayor parte de su fortuna a una pronta edad y le confiara también la mayor parte de su colección.

Hay un momento decisivo en que Heini llega a la madurez y su colección cambia de propósito de manera definitiva. En otoño de 1972, la goleta de tres mástiles *Créole*, el yate más elegante de su época, zarpa para un crucero por el mar Egeo. Los propietarios de este yate, el armador griego Stavros Niarchos y su mujer Athina Livanos, invitan a tres parejas que a veces son socios entre sí y a veces competidores. La primera pareja es Drue y Jack Heinz; todo el mundo conoce la marca Heinz, la más importante industria alimentaria de esta época, pero pocos saben, y menos en este país, que Jack y Drue amasaron una extraordinaria colección de arte y fueron filántropos importantes, también patrocinando orquestas. Jack murió antes, pero Drue llegó a vivir hasta los 103 años y falleció en 2018. En Christie's se vendió su colección, en donde se incluían obras fabulosas como *La terrasse* de Bonnard, *Nu à la fenêtre* de Matisse y mucho más. La colección era fundamentalmente de ella, Jack decía que a él le interesaba el esquí. La segunda pareja invitada al fabuloso crucero privado de Niarchos era Peggy y David Rockefeller, una gran pareja de financieros, millonarios amantes del arte. Se dice que estos dos Rockefeller tenían orientación al coleccionismo moderno por una visita de Alfred Barr, brillante director del MoMa, que vino a su casa y vio que tenían una colección, más bien ridícula, de pinturas costumbristas, y les afeó su gusto. Peggy y David Rockefeller se sintieron primero muy chocados al descubrir que en realidad eran muy ricos, pero ricos sin gusto, y sin embargo ese día se propusieron crear una fabulosa colección.

Respecto a Stavros Niarchos, tenía instalado en su yate una buena parte de su colección de arte, una especie de museo flotante, lo cual suena improbable, excéntrico y más bien peligroso. Lo primero que le contaba a todo el mundo es que tenía un avanzadísimo sistema de climatización, con perfectas condiciones de aire, humedad y temperatura, para que las obras no se vieran afectadas en alta mar. Pero había alguien a quien no convencían estas explicaciones: el famoso actor Edward J. Robinson, que había sido el anterior propietario de una buena parte de la colección de Niarchos y se dedicaba a acusarlo públicamente de poner en peligro las pinturas al exponerlas en alta mar. ¿Cómo sucedió esta transferencia de la colección entre Robinson y Niarchos? Robinson había coleccionado arte durante mucho tiempo, en particular arte moderno, pero en el momento de su divorcio con Gladys Lloyd se vio obligado a vender su colección para vivir y dividir el dinero obtenido con su exesposa. Esto sucedió en 1956-57 y, en febrero del 57, Stavros Niarchos acudió a la subasta y compró la colección de Robinson completa, 58 pinturas y una escultura de Rodin. En un reportaje se muestran pinturas de Renoir, Gauguin, Cézanne, Manet, Van Gogh, Pissarro, Toulouse-Lautrec... tenemos también una vista del salón de la biblioteca del barco del griego y una vista del salón

principal con el *Retrato de Tanguy* de Van Gogh, y un cuadro fantástico de Gauguin, *Jinetes en la playa*.

El efecto de Niarchos al comprar en bloque la colección de Robinson, que el propio Robinson trató de comprar después sin éxito, causó sensación en el mercado y provocó la admiración y la envidia de muchos coleccionistas. Fiona Campbell-Walter, tercera esposa del barón, no contaba con la impresión que iba a generar ese gran golpe al mundo del coleccionismo. Aquí volvemos al asunto de cómo una colección se construye a veces no adquiriendo una a una las obras independientes, sino fagocitando colecciones. Hay muchos precedentes de este *metacoleccionismo*, como el de Catalina la grande de Rusia, que adquirió en bloque algunas de las mejores colecciones de su época. ¿Sonó también Heini Thyssen alguna vez por vender colecciones enteras? Si fuera así, en todo caso su procedimiento no habría sido como el de la reina Catalina, de comprarse de golpe colecciones enteras, Heini prefería ir comprando obras de esta o aquella colección con perseverancia a lo largo del tiempo.

Nuestro segundo capítulo se titula: “No el estado de posesión, sino el acto de apropiación”. Aquí se quiere decir que lo esencial para el deseo de Heini y para el deseo de los coleccionistas no es tanto estar en posesión de una obra de arte, sino el momento esencial en que se adquiere la obra, en el que uno se apropia la obra.

La historia de la goleta de Niarchos y sus invitados venía a cuento de esto, conecta todo esto: la historia de ese fantástico periplo por el Egeo, disfrutando del poder y las obras de arte, imagínense ya la impresión de Heini, porque antes era un coleccionista exclusivamente de obras antiguas, al ver aquellos financieros, colegas suyos, industriales, amantes del arte, todos apasionados por el arte moderno que él había ignorado hasta entonces. Imagínense además que se vuelven a encontrar en el año 60: Niarchos invita a su casa de París a los Rockefeller en mayo del 60 a pasar unos días en su imponente mansión de París, y desde allí se trasladan a visitar a Heini en Villa favorita. Estaban los tres matrimonios, los Rockefeller, los Niarchos y obviamente los Thyssen – los Heinz están ausentes—. Los Niarchos y los Rockefeller dicen a Heini que tienen planeado asistir a una subasta en Stuttgart, que quieren invitarlo a unirse a este evento, pero Heini todavía no va. Niarchos y Rockefeller se van en el avión privado a la subasta, a cargo del grande Norman Norbert Ketterer, creo que el único subastador que aparece en la portada de *Der Spiegel* en esas décadas. Este hombre había sido ingeniero químico antes de la guerra, pero al acabar la guerra descubre el potencial del arte moderno destruido, condenado por los nazis, prevé que hay un gran retorno del arte degenerado por los nazis y se pone a la labor. Contrata asesores y crea una casa de subastas que sube como la espuma en los años de la posguerra, que son los años en los que se redescubre sobre todo la pintura alemana que había sido reducida, condenada y que había terminado en mazmorras, en almacenes durante la guerra.

A Ketterer se le llama el *lord*, el mago de las subastas, es un personaje que tiene un gran carisma como subastador, y es una época en la que las subastas están comenzando a convertirse en espectáculo, llegan a los periódicos y se convierten en grandes eventos. El 3 y el 4 de mayo de 1961, la subasta 36 del Stuttgarter Kunstkabinett, en el auditorio de la radio del sur de Alemania, se convierte en un gran evento al que asiste la gente importante y con más dinero, no solo de Alemania, sino de todas partes. Entre ellos estaba un joven Heini, que cumplía ese año 40 años y asistió con su tercera esposa al ritual que Ketterer usaba para las subastas. Como decía antes, los Guggenheim y Niarchos habían estado el año anterior, en mayo del 60 en la subasta de Ketterer, y cuando volvieron le contaron entusiasmados a Heini todo lo que habían comprado, la sensación que daba tener arte alemán, y le decían: “tú, que eres alemán, tienes que descubrir este arte que estuvo olvidado, abandonado durante tantos años”. A esta siguiente subasta, asisten Heini y su esposa, adquiriendo obras como *La joven pareja* de Emil Nolde, que fue la primera pieza moderna que hay en la colección de los Thyssen, que además es adquirida por una cantidad no muy elevada para el estándar de la subasta, pero para ser una acuarela era un precio alto.

Nadie podía imaginar que el barón Thyssen estaba dando el primer paso para la construcción de la que llegaría a ser una colección de arte moderno mundialmente famosa. La caída del martillo se marcó en 59.000 marcos de entonces. Los Thyssen compraron aquel día también *Verano en Nidden* de Pechstein, que aún se encuentra en la colección del museo, por solo 17.000 marcos, la mitad de lo que había costado la acuarela. En el año 61 le compra también a Ketterer la joya *Fränzi ante una silla tallada* y también *Doris con cuello alto* de Kirchner.

De todas formas, el papel de la subasta del año 1961 no se limita a iniciar el interés de Heini por el arte moderno, en su carrera como coleccionista de arte impresionista, sino que establece con Ketterer una relación que podríamos llamar “parasitaria”. Ketterer, que era un gran especialista del arte expresionista, había adquirido ya una colección personal importante y, además, entre el 60 y el 61, su colección itineraba por Alemania. Cuando Ketterer se encontraba en dificultades acudía a Heini, quien le pedía obras de su propia colección. Aquí es donde la relación adquiere relevancia, Ketterer se había convertido en un modelo, un modelo de gusto que servía para la iniciación de Heini en el filoso y extravagante mundo del arte moderno. Pero lo que Heini deseaba más no era lo que Ketterer podía venderle, sino lo que no quería venderle, su propia colección personal, que solo vendía a regañadientes cuando las dificultades económicas le llevaban a ello. Heini se empeñó y consiguió adquirir algunas de las obras más importantes de la colección de Ketterer, por ejemplo, la *Casa en Dangast* de Heckel, la obra que figuraba en la portada del catálogo de la exposición itinerante de la colección de Ketterer, cuadro que hoy pertenece a la colección del Thyssen.

Este patrón de Heini de querer guiarse por el gusto de un dealer, de un galerista, un coleccionista que le ha precedido y fagocitar, alimentarse de lo que ese coleccionista ha

acumulado, se repetirá en varias ocasiones en la vida de Heini. A veces no solo con dealers o con galeristas de pinturas, sino también con otro tipo de coleccionistas. Por ejemplo, la subasta de la colección de Edith Halper en 1973 permite a Heini entrar en el mundo del arte americano, y lo hace comprando cuatro obras, intentando comprar muchas más. Pero, lo que es más importante, a lo largo de los años Heini va a ir persiguiendo algunas de las obras de la colección Halper que se le habían escapado en esta primera subasta.

La tercera de nuestras tesis es “el coleccionismo avanza hacia el arte contemporáneo”. El coleccionismo en general, no solo el de Heini. Cuando vemos la historia, por ejemplo, del coleccionismo de arte en América en el siglo XIX, encontramos a coleccionistas que amasaban grandísimas fortunas en pocos años, que fueron también los primeros grandes coleccionistas de arte. Y ¿qué coleccionaban? Lo primero que quisieron coleccionar era arte antiguo, arte del Renacimiento, cuando no eran piezas de la antigüedad clásica. Pero ya a principios del siglo aparece una nueva generación que se interesa por Monet y que descubre el Impresionismo. Finalmente llegará un tipo de magnate que se interesará por el arte de Matisse, de Picasso, que está sucediendo en aquel momento.

El coleccionismo se educa yendo de lo antiguo a lo contemporáneo, el coleccionista más avanzado, más culto, más civilizado, no es el que solo cree en las garantías de los grandes maestros antiguos, sino el que se arriesga internándose en el campo de lo contemporáneo. Ese es exactamente el camino que siguió Heini. Una vez que obtuvo la gran licencia, una vez que descubrió que podía internarse en el arte moderno, la gran licencia que le dio Ketterer, se lanzó a la conquista de todo el arte del siglo XX, empezando con propuestas tan arriesgadas como la de 1963, con la obra *Pardo y plata I* de Pollock. Yo creo que a Heini ni siquiera le gustaba entonces, los había incluido porque tenía que internarse en eso. La adquisición del *Retrato de George Dyer* de Francis Bacon, en 1971, que es estrictamente contemporáneo, se produce apenas tres años después de que se pintara la obra.

A partir de los años 60, las fechas de adquisición y producción de las obras se acercan cada vez más, al punto de que a veces compra las obras que acaban de salir del estudio del artista. A algunos de estos artistas los llegó a conocer Heini, a otros los conoció a través de su galerista. *Express* de Rauschenberg es una gran pieza de arte contemporáneo de 1974, *Mujer en el baño* de Lichtenstein, también adquirida en los años 70, una época prodigiosa para Heini, o *Las cabinas telefónicas* de Richard Estes de 1977.

Siempre me había preguntado yo cuando empecé a conocer la colección Thyssen por qué no había ningún retrato en Denise, la cuarta esposa de Heini. Y hay una historia detrás de esto: Roberto Shorto, hermano de ella, era adicto a la cocaína y a las visitas a la Fábrica de Warhol, y se empeñó en que Warhol retratara a los barones, es decir a

Heini y a Denise, y consiguió llevarlo como invitado a la Fábrica. La cena transcurrió en un ambiente más bien frío, hay que imaginarse el encuentro entre personas tan diferentes como lo son Warhol y Heini. El caso es que Warhol manipulaba un objeto debajo de la mesa y Heini en un momento le preguntó qué era, y Warhol sacó la grabadora de debajo de la mesa y explicó que era la grabadora que llevaba a todas partes. Warhol llevaba la cámara polaroid y la grabadora para documentar todas y cada una de sus experiencias sociales. El barón se enfadó mucho. Había ido Warhol a retratar a la baronesa de entonces y, al parecer, no fue hasta el último momento, cuando ya se iban a ir de la Fábrica cuando le tomó unas fotos con la Polaroid, así como, de cualquier manera, en un pasillo de la casa, y ese sería el material que utilizaría para hacer su retrato. El retrato fue enviado unos meses más tarde, en forma de serie, acrílico lienzo, cuatro pinturas independientes, mal envuelto en papel de estraza. Lo abrió Heini, y Francesca, su hija, me ha contado que ella estaba presente y que se quedaron horrorizados de la mala calidad de aquello, no les gustaron nada y los devolvieron. Y efectivamente, los cuadros de la Baronesa Thyssen han aparecido en el estate de Warhol.

A pesar del desencuentro con Warhol, Heini fue un coleccionista de arte contemporáneo muy activo a lo largo de los años 70 y 80, con adquisiciones de obras de David Hockney, R.B Kitaj y sobre todo los cuadros de Lucian Freud, que tiene el honor de ser la segunda serie de la gran introspectiva de la National Gallery en Londres que comienza este otoño, editada al fallecer Freud. Hemos sido distinguidos con ese honor por parte de la National Gallery, que normalmente ha tenido al museo del Prado como su *partner*, por la gran colección que tenemos precisamente de Lucien Freud. Heini adquirió el *Último retrato, Gran interior o Reflejo con dos niños*, y, por supuesto se hizo retratar por él, cuadro importante que está en nuestra colección. No es un secreto que a Tita no le gusta este retrato, que le parecía que le echaba a Heini veinte años encima, que no le favorecía nada. Incluso se contempló la idea de hacer lo que Winston Churchill hizo con el retrato que Sutherland le pintó en el parlamento: negar su existencia. De todas formas, el retrato aun pertenece a la colección de Francesca. Además, Lucien Freud sacó de la colección de Heini la inspiración de un cuadro que había adquirido en 1977, el *Pierrot contento* de Watteau, para pintar *Gran interior* (según Watteau), hoy en una colección australiana.

Les he dicho al principio que iba a hablarles de tres o cuatro cosas que había aprendido sobre el coleccionismo de arte y les he hablado de tres puntos, en realidad: la idea del metacoleccionismo, mi deseo es deseo del otro, el coleccionista sigue en muchas ocasiones a ciertos modelos a los que trata de fagocitar, y eso, en el caso de Heini se glorifica. La segunda cuestión, la de que el arte es apropiación y no un estado de posición de lo esencial, la importancia para el coleccionista del evento de la subasta, de lo que se escenifica, esa rivalidad con otros coleccionistas. En la subasta se rebela, se delata,

parece conflictiva a veces para el coleccionista, al chocar con el deseo del otro. Y, finalmente, la tendencia de todo coleccionista hacia el arte contemporáneo.

Pero hay una cuarta idea que ha estado presente a lo largo de la exposición y que sería “Toda colección gravita hacia el museo”. Esto, en la historia de los Thyssen, se ve desde el primer momento. Cómo el padre empieza a coleccionar y cómo busca un domicilio para su colección, y tras varios intentos fallidos la sitúa en Villa Favorita. Y vemos también en Heini una búsqueda de hogar para su colección en los años 80, cuando se encuentra imposibilitado para montar su museo, porque su hijo no le proporciona los medios económicos para financiar la necesaria ampliación. Entonces él y Tita conciben la gran operación: la subasta internacional de su propia colección, en la que compiten museos alemanes, la corona británica, la Fundación Getty de Los Ángeles. Finalmente, es una subasta en la que gana, por razones extraeconómicas, gracias Tita, a la mediación de la Casa Real, a muchos factores intangibles, que culmina en la adquisición del Palacio de Villahermosa. La donación de la colección para terminar en el museo se escenifica, se consume, como una suerte de despedida, en las fotos de 1989 de la pareja en Villa Favorita con el *Arlequín con espejo* de Pablo Picasso.

UN ESPACIO DE REFLEXIÓN, DEBATE Y COMUNICACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO. LA FUNDACIÓN SANDRETTO, ENTRE LOS ARTISTAS Y LA SOCIEDAD

Patrizia Sandretto Re Rebaudengo

Presidenta de la Fundación Sandretto Re Rebaudengo

Durante mi ponencia prevista para el lunes 18 de julio de 2022 en el marco de los encuentros sobre coleccionismo organizados por la UIMP, haré una amplia presentación de las actividades de la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo y de los inicios de su práctica como coleccionista.

La colección

Comenzaré esbozando mi breve perfil profesional antes de explicar los pasos que me llevaron a iniciar una colección, a apasionarme por el arte contemporáneo y, sobre todo, a conocer la obra de los artistas y establecer una relación directa con ellos.

A continuación, explicaré algunas características específicas de la colección mientras se proyectan imágenes de obras de esta. En concreto, relataré el nacimiento de la colección como generacional y dividida en cinco temas fundacionales: del arte inglés al arte que tiene como epicentro Los ángeles; del arte italiano a la creación femenina, y a la fotografía.

Posteriormente, explicaré la evolución de la colección de forma coherente con respecto a los nuevos géneros, la ampliación geográfica del enfoque y la extensión de la audiencia global. Exploraré la especificidad de la colección como dispositivo para compartir mis obras con un público.

Antes de pasar a explicar la Fundación, sus proyectos y actividades, hablaré además de lo que me guía en mi práctica del coleccionismo y de la importancia del papel de las galerías en el contexto del sistema del arte.

La fundación

Ilustraré el nacimiento de la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo en 1995, partiendo de la falta de instituciones dedicadas al arte contemporáneo en Italia, el deseo de compartir la colección con el público y la voluntad de apoyar a los artistas en su trabajo. Describiré en detalle los sitios que la Fundación utiliza para llevar a cabo sus actividades: la sede histórica de Guarene, y el centro de Turín. A continuación, relataré el proyecto en curso en la Isla de San Giacomo en Venecia y el nacimiento de la Fundación Sandretto Re Rebaudengo en Madrid, una fundación nómada que organiza exposiciones en lugares específicamente encontrados para los artistas.

Hablando de Guarene, también haré referencia al Parque de Arte Sandretto Re Rebaudengo, que alberga esculturas e instalaciones en la colina de San Licerio creadas especialmente para dialogar con el paisaje circundante. Seguiré con el discurso ilustrando los tres objetivos de la Fundación: apoyar y promocionar a los artistas; acercar el arte contemporáneo a un público cada vez más amplio; crear una sinergia entre distintas instituciones culturales nacionales e internacionales.

Explicaré estos tres objetivos en detalle. En cuanto al primero explicaré detalladamente todas las formas de producción de la Fundación y estos procesos se acompañarán de ejemplos de producciones. Para el segundo, describiré los talleres que organiza el departamento de educación, centrados en niños, jóvenes, estudiantes, adultos y ancianos. Se contará la filosofía de accesibilidad que guía las actividades de la Fundación con el objetivo de que los espacios y las actividades sean plenamente accesibles para todas las personas con discapacidad. Para el tercer, daré ejemplos de colaboraciones y sinergias, incluyendo algunos casos de exposiciones de la colección en el extranjero. Dedicaré un breve excursión al Future Fields Commission in Time-Based Media: un proyecto de coproducción y co-adquisición de una obra realizada con medios digitales, realizado en colaboración con el Philadelphia Museum of Art.

Volviendo a las actividades de la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo en Madrid, abordaré en detalle el proyecto de residencia para jóvenes comisarios (Young Curatos Residency Programme), que va por su decimosexta edición en Italia y tercera en España. Posteriormente, explicaré Campo, el curso de estudios y prácticas curatoriales promovido por la Fundación.

Para terminar, haré una breve referencia a las dos exposiciones de la colección que se están celebrando en el CAAC de Sevilla y en el Patio Herreriano de Valladolid.

FUNDACIÓN MAPFRE: DIVULGAR, APOYAR E IMPULSAR DESDE LAS VANGUARDIAS AL ARTE CONTEMPORÁNEO

Nadia Arroyo Arce
Directora del Área de Cultura de la Fundación Mapfre

En el año 2009, y tras casi décadas desarrollando un ambicioso programa expositivo de artes plásticas, Fundación MAPFRE puso en marcha un nuevo y amplio proyecto, ahora con la fotografía artística como eje. Su planteamiento central era desplegar una programación regular de exposiciones para realizar una contribución significativa y extensa al conocimiento de esta disciplina como ámbito de creación artística y a su difusión entre el público general.

El proyecto contemplaba dos grandes líneas de actuación: por un lado, amplias exposiciones antológicas de la obra de los grandes maestros de la fotografía y de artistas contemporáneos que, contando ya con un amplio reconocimiento internacional, no hubieran sido objeto todavía de una muestra retrospectiva; en ambos casos -y ésta fue también una importante motivación para nosotros- existía un insuficiente conocimiento a escala nacional. Por otro lado, empezamos a construir una colección propia de fotografía, con esos mismos objetivos como principales criterios de adquisición. Gracias a una política de compras sostenida, desde entonces hemos podido construir un acervo relevante, tanto por su amplitud (cuenta en la actualidad con cerca de 1.500 obras) como por los nombres en ella presentes. La colección estará próximamente consultable en nuestra web en su integridad.

También desde el principio, la proyección internacional fue una de las señas de identidad de nuestro programa de fotografía en un doble sentido: si el programa daba cabida a artistas y comisarios provenientes de todo el mundo, las exposiciones se concebían con el propósito de compartirlas con otras instituciones de España, el resto de Europa, Estados Unidos y América Latina. Esta vocación internacional incluía también otro de los aspectos destacados de nuestra actividad: los catálogos de las exposiciones. Concebidos

siempre como testimonio de nuestra vocación de excelencia, a lo largo de estos años hemos desarrollado una línea editorial muy reconocible, que con frecuencia incluye la coedición con firmas editoriales de otros países y algunos de cuyos títulos han recibido premios y reconocimientos nacionales e internacionales

Desde estos planteamientos, entre 2009 y 2019 organizamos 43 exposiciones en nuestras salas de Madrid y Barcelona¹ y más de 130 en otras sedes en colaboración con otras instituciones de 14 países. Con satisfacción podemos decir, aunque no nos corresponda, que en algo más de una década nos habíamos convertido en una entidad ampliamente reconocida y valorada en el sector. De alguna manera, aquel proyecto inicial parecía cumplido, y se hacía cada vez más patente la necesidad de dar un paso más en nuestro compromiso con la fotografía.

Fue a lo largo de ese año 2019, recién inaugurada mi dirección del área de Cultura, cuando surgió esa ocasión: la imprevista disposición de un espacio que pertenecía a la Fundación, a los pies de la Torre MAPFRE, en el Puerto Olímpico de Barcelona, ofrecía la oportunidad de transformar nuestra actividad cultural en la ciudad hacia un nuevo proyecto. Así surge la idea de poner en marcha el KBr Fundación MAPFRE como un centro internacional de fotografía.

Como había ocurrido diez años atrás, el proyecto nacía con sus propias señas de identidad: además de dar continuidad a nuestra programación habitual, ideamos abrir nuevas líneas que nos brindasen otros retos y completasen nuestra oferta cultural. Así, junto a las tradicionales exposiciones retrospectivas, definimos presentar una vez al año una exposición con los ricos fondos fotográficos históricos conservados instituciones públicas y privadas de Cataluña y organizar, también anualmente y de la mano de cuatro escuelas de fotografía de la ciudad (IDEP, IEFC, Grisart y Elisaba) otra exposición (*KBr Flama*) con la obra de otros tantos artistas emergentes procedentes de sus aulas.

De esta manera, el KBr se constituía como un nuevo equipamiento en la pujante agenda cultural barcelonesa, un espacio que aspiraba, además, a dinamizar una zona de la ciudad de amplio sentido simbólico pero alejada hasta entonces del circuito cultural.

Desde entonces, la propuesta del KBr se ha ido enriqueciendo, ganando matices que van completando su sentido como centro internacional de fotografía: el 2021 se ha iniciado un premio bienal - *KBr Photo Award*- destinado a reconocer un proyecto inédito de un joven artista. El galardón, decidido por un jurado internacional, permite la finalización del proyecto y su presentación por la Fundación en Barcelona y en Madrid (en el marco de PhotoEspaña), incluyendo edición de catálogo.

¹ En 2015 iniciamos nuestra actividad en la capital barcelonesa en la Casa Garriga Nogués, uno de los edificios icónicos del modernismo catalán, en la que, entre 2015 y 2019, fuimos progresivamente dando mayor protagonismo a la fotografía, con dos exposiciones al año.

Por su vocación multifacética, el KBr no podía dejar de lado el ámbito de la reflexión teórica y la investigación histórica en torno a la fotografía. Con ese objetivo arrancamos también un programa de convocatorias (ciclos de conferencias y conversaciones) que de forma regular ofrece propuestas directamente relacionadas con las exposiciones en curso junto a otras de carácter teórico general. También quisimos que ofreciese un proyecto educativo sencillo basado en nuestra colección que enseñase a las nuevas generaciones a entender y a valorar la fotografía como arte.

Desde Fundación estamos convencidos de que del arte se puede disfrutar desde muchos puntos de vista y el mundo digital nos ofrece nuevas oportunidades. Por ello, en 2021 iniciamos nuestro programa Arte en digital que completa nuestra oferta cultural de la mano de jóvenes personalidades provenientes de distintos ámbitos del sector que reflexionan y crean piezas performativas audiovisuales a partir de nuestras exposiciones que, de momento, perviven en nuestras redes y nuestra web-. Expanden nuestra perspectiva. Nos enriquecen.

Nuestro compromiso con la difusión de la Cultura es firme y no tenemos duda de que es a través de ella que mejoramos la sociedad.

EL ACCESO AL ARTE Y LA CULTURA COMO OBJETIVO. EL ÉXITO DEL CCCC EN VALENCIA

Jose Luis Perez Font

Director del Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana

Durante 20 años aproximadamente he trabajado como crítico de arte y como comisario de exposiciones independiente y en 2016 me presenté a una convocatoria pública de la Generalitat Valenciana para dirigir el Consorcio de Museos y el Centro del Carme Cultura Contemporánea de Valencia.

Cuando llegué a estas instituciones, me encontré con un modelo un tanto desfasado, y para mí el objetivo era poner las instituciones en el siglo XXI y cambiar el modelo de gestión. No solamente cambiar una programación, sino conseguir que se produzca un cambio de modelo institucional, que es en lo que yo he estado trabajando estos últimos 6 años. Desde mi punto de vista, los modelos de gestión de museos y cultura en España han estado demasiado tiempo supeditados a un modelo de personalismo y porque se ha trabajado demasiado por y para el sector. Desde mi punto de vista, si queremos que la cultura sea una herramienta de transformación social, que es lo que yo creo que tiene que ser, es fundamental que trabajemos pensando en la ciudadanía. Por tanto, deberíamos no solo programar para especialistas, sino que seamos capaces de generar propuestas que abran la institución, que sean capaces de atraer a todo el público, para que se pueda sentir interesado por la cultura y sentirse bien recibido en un espacio museístico.

Creo que España lastra una situación en la que la gente de la calle no se siente interpelada por lo que sucede en los museos. Y esto es una preocupación común para el sector. Hay por tanto que romper esas barreras de acceso y generar líneas de trabajo que permitan aumentar la accesibilidad, sin disminuir la calidad de las propuestas. En

ese sentido, vengo a contaros cómo hemos transformado con nuestra acción el Centro del Carmen.

El Centro del Carmen es un centro cultural en el centro de la ciudad, con un gran peso patrimonial y gran valor arquitectónico. En 2015 - yo llegué en abril 2016 a la dirección- recibió 71.000 visitantes, en 2016 75.000, y en 2017, cuando ya lancé mi programación, recibimos 182.000 visitantes, con el mismo presupuesto y el mismo personal. En 2018, la consejería de cultura, de la cual depende la institución, valora el buen trabajo realizado ese año y yo solicito que se duplique el presupuesto y pasamos de 2 millones de euros a 4, lo que implica también más presión de trabajo y gestión administrativa.

En 2018 llegamos a 340.000 visitantes, multiplicando por 5 los visitantes de dos años antes, y en 2019 llegamos con la programación de todo el consorcio a 490.000 visitantes en todo el territorio. Con la pandemia hubo que digitalizarse más, y en los 60 días de confinamiento realizamos 80 proyectos digitales de cultura directamente accesible en los hogares de la gente, porque entendimos la utilidad de la cultura en este periodo. No he trabajado más en mi vida que en el confinamiento.

En este último trimestre - abril, mayo y junio- estamos superando las cifras del mismo trimestre en 2019. ¿Por qué os hablo de cifras? La buena gestión no se mide solamente a nivel cuantitativo, pero es el claro reflejo de que estamos conectando con la gente. Desde un espacio poco conocido al público, incluso a nivel patrimonial, estamos convirtiéndonos en un espacio cultural de referencia, siendo el más visitado de la Comunidad Valenciana, y también el mejor valorado por el Observatorio de la Cultura.

El 46 % de los visitantes que llegan al Centre del Carme tienen menos de 30 años. Para mí esto es una clave fundamental para conectar con este público. Estamos trabajando en un tipo de programación que lo que hace es pensar en las diferentes necesidades de la ciudadanía, de manera que nadie se sienta ajeno y extraño. Para mí había una cuestión fundamental: frente al centro comercial, el centro cultural. Carecemos de una historia previa, de una cultura previa que normalice estos últimos espacios, para mí el reto en los últimos seis años ha sido convertir el Centre del Carme y los otros espacios del consorcio, en espacios de vida cotidiana. Aunque queda trabajo por hacer, creo que hemos conseguido aumentar esta normalización, en el que uno entienda y comparta los códigos que se manejan en estos tipos de espacios. Para eso he desarrollado no solo la programación, si no acciones de acupuntura como por ejemplo hacer una cierta pedagogía al equipo de seguridad del centro: es fundamental para reducir la incomodidad que pueda sugerir el exceso de presencia y de vigilancia. Ese tipo de relaciones hay que cuidarlas también, para aumentar la comodidad y ser una institución acogedora, un “museo de los cuidados” en el que nadie se sienta fuera de lugar.

En diciembre 2016 pusimos un proyecto piloto que es el Espai de Telles, que es un espacio dedicado a bebés de 0 a 3 años, con pedagogías innovadoras para que los bebés tengan un espacio de aprendizaje y de desarrollo, así como un primer contacto con el

mundo del arte y de la cultura. El primer año de apertura de este espacio, el centro acogió 10.000 bebés. Esto testifica el vínculo emocional que estas familias generan con un espacio cultural. Esa huella y esa vivencia generará un nuevo modelo de ciudadanía, incorporando este hábito. Tenemos que hacer lo que yo denomino “riego por goteo”, haciendo un trabajo de fondo que necesita tiempo, pero si no empezamos a hacerlo nunca lo conseguiremos.

Hemos generado una programación en los claustros en los que hay no sólo exposiciones, sino conciertos, danza contemporánea, artes escénicas y presentaciones de libros y tertulias, sucediendo de forma constante, generando lo que yo llamo “bomba racimo”: no hay una cosa o una actividad si no 5 actividades en el mismo día y están todas llenas. No compiten porque es una programación diversa, que está pensada para diferentes públicos. La ciudadanía tiene hambre de cultura y habíamos infravalorado esa situación. La gente responde, pero responde cuando se les llama no desde arriba, sino horizontalmente y de manera accesible, sin bajar la calidad de las propuestas. Es el dispositivo de educación y mediación el que hace posible esa experiencia.

Hemos tendido puentes con las iniciativas sociales del propio territorio, como por ejemplo las Fallas valencianas, que es una producción artística en espacio público y con gran impacto, que ha estado desaprovechado durante décadas porque habían sido dominadas con una estética suave y blanda y con cargas de machismo y negativas, que hace que una parte de la sociedad se sienta incómoda, al no representar una sociedad respetuosa. El ayuntamiento ha hecho un trabajo por incorporar otros lenguajes y nosotros lo que hemos hecho desde 2018 es potenciar esa renovación visual de las Fallas, una forma de introducir lenguajes artísticos visuales a todas las escalas de la sociedad. En este proyecto, recibimos 150.000 personas en tres meses, había más gente en la exposición que en el Corte Inglés en rebajas. Hay que hacer proyectos que atraigan la atención del público. Conseguimos que una parte de la sociedad que no estaba interesada por los museos descubriese el Centre del Carme y comenzamos una línea de trabajo que ha ido acercándonos a otros públicos. Por ejemplo, en la Sala Contrafuertes desarrollamos proyectos de inclusión social, porque es importante que estén representados. Colectivos como personas sin hogar, a través de asociaciones de Valencia, a través de la cultura y del arte se hacen proyectos culturales que empoderan colectivos que normalmente están excluidos del mundo del arte y de la cultura, que quedan invisibilizados en el ámbito museístico.

Generamos propuestas que no solo incitan a que haya visitantes, si no que desarrollamos proyectos que tienen que ver con la educación y con la mediación. Para mí es fundamental romper las barreras y desarrollar procesos artísticos en entornos educativos. Las líneas de actuación claves para el éxito han sido el cambio de gestión, pero también las convocatorias públicas, abiertas a la comunidad. Veníamos de un modelo que estaba excesivamente mediado por la opinión del director, pero hay una parte muy importante que proviene del público. Hemos descubierto a artistas y

profesionales de la cultura que yo personalmente no conocía. Las convocatorias garantizan criterio más horizontal y abierto, con un jurado que proviene de esas asociaciones. Por ejemplo, cuando son proyectos de perfil social, en el jurado participa la coordinadora de ONGs de la Comunidad Valenciana.

Esto garantiza una democratización en el acceso y diversidad de criterios.

También, a través del máster que organizamos, generamos una formación más específica, con un perfil más actual de lo que significa la educación y la mediación a través del arte en el momento presente. Hemos desarrollado también un marketing estratégico de visibilidad principalmente a través de las redes sociales, una cuestión fundamental; no podemos pretender comunicarnos con la sociedad del siglo XXI, con recursos de comunicación atrasados. Cuando yo llegué estas no se priorizaban.

En mi proyecto de convocatoria, planteé un modelo de gestión basado en la igualdad y en la profesionalización del sector artístico valenciano, porque para mi es una cuestión fundamental; no podemos vivir en una sociedad en la que no haya igualdad de género. Es una realidad que se traduce en los jurados y en los proyectos.

En 2017, desde la Conselleria de Cultura lanzamos un programa de adquisición de obras de arte, porque en una conversación con el Conseller me dijo: ¿Cómo podemos apoyar más a las artes visuales? Dado que nuestro sector nunca ha tenido la capacidad de tener una voz fuerte le planteé al Consejero que la mejor forma era realizar adquisiciones, ya que eso apoyaba a los artistas. Los artistas tienen en mi opinión que tener remuneración de honorarios por su trabajo, tienen que tener dinero para producción y tienen que tener un contrato. Cuando yo llegué al Consorcio esto no sucedía, a los artistas no se les hacía contrato, ni honorarios y si te descuidas hasta tenían que donar una obra en agradecimiento a la institución, lo que me parece un atropello absoluto al ser una institución pública. Esto es una cosa que tenemos que reivindicar de forma conjunta para que ese tipo de malas prácticas termine. Desde que llegué a la dirección, nuestros artistas reciben honorarios, y en las convocatorias públicas se especifica cuánto cobrarán, así como el importe de su proyecto etc. En mi trabajo como comisario durante veinte años, excepto una o dos veces, no sabía el presupuesto que se estaba destinando al proyecto del que yo era comisario. Esto genera una inferioridad de condiciones y dificulta distribuir el presupuesto. Eso lo hemos resuelto de un plumazo, es simplemente una decisión, perfectamente legal.

Descubrimos hace unos años el tema de la Fluxonomía 4D. Se está desarrollando un proyecto a nivel internacional -en el que estamos participando y hemos contribuido a la investigación- en el que generar mediciones del impacto de la cultura, pero no solo a nivel de lo cuantificable, si no también lo cualificable y cualitativo. Se están desarrollando las métricas de este impacto social, qué impacto ha generado en la comunidad, en el entorno. Con la pandemia el proyecto se ralentizó, pero va retomando poco a poco la acción.

Nuestras actividades vinculan diferentes segmentos de población con la actividad expositiva y museística. En este momento, el 19% del público que nos visita viene atraído por las actividades paralelas que hacemos: conciertos, actividades educativas y el resto por las actividades expositivas. En un primer momento fomentamos esas actividades para establecer un vínculo y en la actualidad hemos generado un gran nivel de fidelización, teniendo en cuenta que alrededor del 70% de nuestros visitantes procede de la propia ciudad de Valencia o de la Comunidad Valenciana. Eso para mí es importante porque a mí me preocupaba que el Centre del Carme se convirtiera en un espacio de turistas y que el trabajo del centro cultural no se viera hipotecado al turismo. El turismo está muy bien, pero es importante que el trabajo que hacemos tenga una filtración directamente en la ciudadanía de proximidad. Es necesario que hagamos un trabajo que conecte con el barrio, por ejemplo, el del Carmen. Tenemos que quitarnos los complejos de alta y baja cultura. La cultura es todo y las cosas se tienen que comunicar y relacionar de una forma natural. No tenemos que infravalorar determinadas expresiones culturales por no estar a un determinado nivel. Si los falleros del barrio del Carmen utilizan nuestro claustro y se sienten a gusto dentro del Carmen, ¿Por qué vamos a negarles ese derecho? Es una institución pública y encima patrimonio de los valencianos. A mí hasta me puede horrorizar ver unas falleras, que quizá están lejos de mis códigos estéticos, e incluso conviviendo con unos performers en otro claustro. Bajo mi punto de vista, normalizar la relación es riqueza: no devalúa, sino suma.

Si rompemos esas barreras que han generado exclusión a otros sectores, seremos también capaces de recibir un flujo de relaciones. Esos ciudadanos podrán luego venir al ver que hay algo que les ha llamado la atención. Ninguna estrategia es mala y todas las vías de acceso son buenas. Por ejemplo, la semana pasada, tuvimos “Encuentros Conversados” con Samantha Hudson dentro del Carmen al que acudieron más de 700 personas muy jóvenes porque se sentían interpeladas por ese encuentro.

Mi consigna durante estos últimos años ha sido la “agitación cultural”. Ya no se trata de programar, se trata de agitar a través de la cultura y que los espacios culturales sean un lugar de encuentro y de intercambio. Las personas se sienten así cómodas en ese lugar y participan de una forma activa.

EL IMPULSO A LOS ARTISTAS LATINOAMERICANOS DESDE LA FILANTROPÍA

Ella Fontanals-Cisneros

Presidenta de la Colección de Arte Cisneros Fontanals CIFO

Mi primer espacio lo abrí en Miami en el año 2000, un espacio expositivo orientado a albergar exposiciones especiales como las del Pompidou o el Reina Sofía. En el espacio disponemos, aparte de la colección, un almacén abierto a cualquier estudiante o profesional del mundo del arte que necesite estudiar la colección.

Fue en los años setenta cuando empecé a coleccionar. Al principio buscaba cosas muy concretas: obras de no mucho valor -o que no tenían mucho interés a cierto nivel- y no muy seguras. Por eso fui caminando por lo experimental. En la década de los ochenta viví en París, muy cerca de la feria Free Art. Yo estaba buscando un Jesus Rafael Soto, un Soto de color, y encontré una obra que me fascinó. Así pasé del mundo figurativo a la abstracción, que se convirtió en mi pasión y una de las vías más importantes de mi colección.

Decidí investigar más sobre este movimiento, estudiando y comprando obras de Torres-García, creador del universalismo constructivo. El movimiento se introdujo en Argentina con Tomás Maldonado, y en Brasil con Iván Sherpa o Mira Shendel, todos ellos artistas expuestos en la colección.

En el año 2004, decidí investigar sobre el paradero de los fotógrafos concretistas latinoamericanos. Encontré fotógrafos desconocidos en Brasil, que utilizaban esta técnica, y posteriormente en Venezuela. En el caso venezolano, el movimiento evolucionó hacia el cinetismo, con artistas como Carlos Cruz-Diez y Alejandro Otero.

En el año 2009, tuve la oportunidad de irme a Cuba. Ya que todos los procesos relacionados con la Fundación se hacían por internet, era muy complicado que el cubano participará. Yo pertenezco a la diáspora cubana, y decidí hacer una exhibición allí. Algunos me desaconsejaron esta idea por el peligro que suponía, pero, no obstante, decidí que era necesario poner a la disposición de los artistas cubanos todas las obras que no pudieron ver físicamente. La exhibición vio la luz en el 2012. Pese a algunas complicaciones, fue todo un éxito y muchos artistas cubanos me agradecieron esta oportunidad. Uno de entre ellos me dijo: “Es que yo nunca había visto nada que impacte en persona.” Así, se consolidó la relación con Cuba y la Fundación empezó a ayudarlos en otros aspectos.

Volviendo a la colección, esta está basada en cuatro grandes áreas: el conceptualismo internacional y latinoamericano; la fotografía internacional y latinoamericana; el videoarte y la documentación performativa y otras figuras relevantes del arte contemporáneo internacional. En el año 98 decidí adentrarme en el mundo conceptual e investigué su repercusión en América Latina. Me dijeron que ese ámbito no era para coleccionistas. En la escena internacional, se dieron a conocer artistas como Hiroshi Sugimoto o Peter Fischli / David Weiss.

Después empecé a interesarme por las performances y los videos, comprando así videos de tres a cuatro minutos. En el 2002 me di cuenta de que había realizado mucha filantropía en el tema medioambiental, pero la cuestión de los niños de la calle en Venezuela estaba poco visibilizada y le presté mi principal atención entre 1989 y 1997, dejando el coleccionismo de lado. No obstante, decidí reunir ambas áreas y fue así como nació CIFO (Cisneros Fontanals Art Foundation). Decidimos no solo reconocer a los artistas latinoamericanos, si no a ayudarlos a salir de sus países para que se reconocieran en otros lugares. Creamos así el programa de Becas y Comisiones, donde los artistas son seleccionados por un grupo de conservadores de toda América Latina. Entre los seleccionados, escogemos a un grupo de cinco para posteriormente seleccionar una obra. También damos premios en diferentes áreas emergentes y a artistas por su carrera.

Nuestras iniciativas dentro de la fundación han sido investigar, hacer comunicaciones y hacer nuestros premios y nuestras becas. No obstante, estas actividades se vieron evidentemente afectadas por la pandemia. Rafael Lozano-Hemmer, artista digital y miembro de nuestra junta directiva, nos alentó a digitalizarnos aún más. Fue así como decidimos cooperar con Ars-Electrónica, el festival digital más grande del mundo, creando un premio: el CIFO-Ars Electrónica. Se entregó a un artista latinoamericano que disponía de pocos fondos, lo que impide considerablemente producir en el ámbito de lo tecnológico. Decidimos posteriormente apoyarlo y a día de hoy, hacemos sus exposiciones.

En el año 2010, tomamos una nueva decisión ya que cada vez que surgían obras creadas por parte del programa Becas y Comisiones, hacíamos una exposición, pero las obras desaparecían misteriosamente. Decidimos cambiar el formato y guardarlas dentro del CIFO para seguir haciendo la promoción, y así ha sido.

¿Cuál es nuestra Visión?

Bueno, hasta ahora todo ha sido un éxito en la mayoría de las áreas y es algo de lo que nos sentimos muy orgullosos. Sin embargo, siempre está presente la misma problemática: todo coleccionista tiene el deber de preservar sus obras en buenas condiciones, para el disfrute de las futuras generaciones. Mi sueño es poder compartir con el público lo que con tanta pasión y tiempo construí en estos 40 años. Durante los últimos 25, he prestado muchas de estas obras a cientos de exhibiciones alrededor del mundo. Ver parte de la colección en su conjunto expuesta sería la culminación de este sueño.

MECENAZGO COMPROMETIDO DESDE EL PATRIMONIO HISTÓRICO Y EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Javier Lumbreras

Impulsor de la Colección Adrastus y de Collegium Art

Yo empecé a coleccionar hace más de 35 años y la colección ha sido la génesis de todo el proyecto constituyendo una herramienta para fines filantrópicos,

En un principio pensamos en una sede permanente para la colección, finalmente nos dimos cuenta de que el espacio se convertía en protagonista y la colección se volvía la herramienta, porque museo privado corre el riesgo de convertirse en un mausoleo que es exactamente lo contrario de lo que queremos hacer.

Comenzamos a buscar lugares y ubicaciones para albergar la colección. En las grandes ciudades como México DF, Nueva York o Miami, comprendimos que iba a ser una gota en un gran cubo de agua por ello quisimos salir a la periferia, descentralizando el proyecto.

En Arévalo encontré un lugar propicio: el colegio jesuita que funda San Ignacio de Loyola. El colegio jesuita estaba en ruinas, ya que tras la desamortización de Mendizábal fue repartido entre muchos propietarios. Adquiriendo el colegio y la iglesia de hemos logrado la unificación de la antigua huella del colegio jesuita.

El colegio me pareció no solo un lugar muy curioso donde podíamos poner el proyecto museístico en marcha, sino que además estábamos recuperando patrimonio histórico y dándole una viabilidad. Esto constituía una satisfacción añadida y un ejemplo de iniciativa con las poner en funcionamiento lo público y lo privado. Lo privado en este caso es sin ánimo de lucro porque nosotros somos una fundación.

Cuando empezamos el proyecto había que buscarle un nombre y tenía que ser un nombre particular y tras varios nombres propuestos decidimos *Collegium*, ya que el nombre de la colección, *Adrastrus*, nos parecía difícil de pronunciar. El término *Collegium* que viene del latín, significa conectar, asociar... y hacer conexiones es lo que nosotros queremos, construyendo conocimiento.

El otro tema que nos preocupa, además de construir conocimiento, es construir comunidad y construir memoria.

La fundación que se constituyó en 2015 contará con el museo que es un espacio de exposiciones y programará exposiciones de arte, un centro de producción, talleres para que artistas y artesanos desarrollen sus obras, centro de conservación y centro de investigación. Aunque puedan existir otros centros de estas características, nos distingue el contexto. Arévalo es una ciudad muy rica, con una importante historia, cuyo patrimonio ha venido en declive y en la que podemos encontrar muchos significados como globalidad, diversidad, conocimiento y tradición, así como las tres culturas: musulmana, cristiana y judía.

Otro tema muy importante para nosotros es el concepto. Algo que me atribuyo, me gusta decirlo, porque he reflexionado mucho sobre cómo tenía que ser una nueva institución, ya que el concepto de museo, lugar de las musas, un lugar de conocimiento, un lugar elevado donde llegabas a observar las obras de arte no funciona ya para el arte del s.XXI, ya que el arte contemporáneo es mucho más complejo.

En cuanto a la arquitectura, es fundamental que ésta trabaje para el arte contemporáneo y no al revés, ya que lo que tiene hacer la arquitectura es ayudar al arte contemporáneo a que se exprese sin jerarquías. Por ello decidimos plantear un museo interactivo en donde la exposición, la creatividad y la investigación cohabitan. Tatiana Bilbao ha diseñado un museo muy innovador. A partir del claustro que apareció tras excavaciones, ha diseñado un recorrido para que nos sorprenda constantemente y produzca emoción. El claustro lo incorpora entre los dos edificios principales que existían previamente: el colegio y la iglesia de San Nicolás. Ese recorrido lineal lo convierte en un recorrido laberíntico en el que se suceden unos espacios expositivos, talleres, biblioteca, centro de investigación-iglesia, centro de conservación y talleres de artistas agrarios,

Aunque los edificios contarán con casi siete niveles, su altura nunca sobrepasa la cota de los edificios que existen en su entorno.

El material seleccionado para la construcción de *Collegium*, ha sido un material nuevo que se asemeja al antiguo estuco, es como arena compactada, pero con el grosor del cemento que hace que sea geotérmicamente muy aislante y cuyo color no destaca sobre edificios históricos de la villa.

Para nosotros es muy importante construir comunidad, nuestro modelo de institución apuesta por comunidad, inclusión, diálogo y participación dentro de un marco de transparencia. A través del arte queremos generar curiosidad y avivar la intuición como vía de desarrollo de una pujante inteligencia emocional y un alto nivel de conocimiento y consciencia. *Collegium* es un laboratorio de experiencias, una plataforma avanzada de resistencia contra la deshumanización.

La colección la denominamos *Adrastus*, porque significa: aquel que persevera. Comencé a coleccionar a mediados de los 80's, y en el año 2000 se produce una escisión, reiniciando de nuevo a partir de ese año con mi esposa Lorena, centrándonos en el arte contemporáneo del siglo XXI, y más específicamente, en artistas que no hayan tenido una exposición retrospectiva en alguna institución importante. La colección de *Adrastus* es una colección de artistas internacionales, no hay límite de edad, ni de género, ni de raza, ni de país, ni de continente y con obras poco comerciales.

Nuestro propósito es blindar la colección para que sea un proyecto permanente.

Algunas obras de la colección:

Dahn Vo es un artista vietnamita autor de la obra llamada *Take my breath away*, que hace hincapié de lo que era en la guerra de Vietnam y la situación que se vivió allí.

El colectivo brasileño llamado Opavivará tiene una obra titulada *Formosa Decelerator* que me la imagino a la entrada del museo, como les decía sin protocolo alguno, para crear esa necesidad de desacelerar, soltar el teléfono y empezar a hacer una introspección en estas obras de arte.

Román Ondak es un esloveno y es uno de los pocos artistas que hemos coleccionado en profundidad. Su obra titulada *Dont walk outside this área* que estuvo expuesta en el Guggenheim es un ala de un avión 727, en la que se señala el recorrido por donde se entra y por donde se sale y la obra te dice: no camines fuera de esta área. Estas obras conceptuales me resultan muy sugerentes.

Hasta que el proyecto esté terminado, van a pasar unos años, pues son 15.000 metros cuadrados entre espacios internos y externos. Por ello, decidimos que para empezar y sobre todo para hacer una toma de conciencia con la comunidad, era muy importante que puséramos en marcha el programa expositivo de inmediato.

Durante los 4 o 5 años, hasta que concluyan las obras vamos a presentar exposiciones bajo el nombre *abierto por obras*, y utilizar como espacio de exposición temporal la iglesia de san Martín en Arévalo, que se adaptó al uso museístico controlando la temperatura, humedad, cambiando suelos y adaptando la iluminación.

La primera exposición del programa *Abierto por obras*, se llama *Sustancia- SUSTANCIAS*, cuyo comisariado estuvo a cargo de Patrick Charpenel, director ejecutivo del museo del Barrio de Nueva York, museo que constituye la mayor plataforma de representación de

arte latinoamericano. Por ello pensamos que Patrick era la persona idónea para poner en marcha la primera exposición.

En la exposición se presentaron 25 obras de diferentes colecciones públicas y privadas entre ellas piezas de Francisco de Goya, Carol Bove, Vicente de Mello, Douglas Gordon, fruto de colaboraciones con muchas instituciones y colecciones que prestaron las obras: Studios Douglas Gordon, Estudio Vicente de Meño, la colección del MUSAC, la colección de Pinault, entre otras.

La siguiente exposición se llama *Después del pasado*, con fondos procedentes de MUSAC y el CA2M y alguna obra privada, es una introducción a la colección, y está comisariada por Aldones Nino, nuestro comisario adjunto,

La siguiente exposición *¡Doblad mis amores!*, prevista para febrero del 2023 estará curada por Chus Martinez, directora de The FHNW Academy of Art and Design de Basilea en Suiza, y en la que se mostrarán obras 7 artistas jóvenes, que trabajan fundamentalmente en el medio rural estarán producidas específicamente.

NARRATIVAS CONTEMPORÁNEAS MÁS ALLÁ DE LA METRÓPOLIS. EL CA2M Y OTRAS INICIATIVAS DESDE LA COMUNIDAD DE MADRID

Tania Pardo

Subdirectora del Museo CA2M

y Asesora de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid

Me he propuesto con esta charla hacer un pequeño paseo por el CA2M, contando cosas que quizá no conozcáis y hablando también de políticas culturales. Yo ostento un cargo doble, como asesora de artes plásticas en la comunidad de Madrid y como subdirectora del Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles, el CA2M, un museo, término que hemos perdido por el camino y que estamos intentando recuperar, capitaneado Manuel Segade.

Empezaré hablando de la institución como una institucionalidad viscosa como el chicle, que se puede estirar, se encoge y acoge. El CA2M es el museo de la Comunidad de Madrid, no tiene identidad Jurídica propia así que depende completamente de la consejería, no somos independientes, pero esta situación en la periferia, esta fractura territorial nos permite ser un verso libre.

El léxico es importante para nosotros. Hablamos mucho de las políticas del deseo, muy conscientes de que en las políticas culturales de Madrid no solo existe una escena sino varias, en un momento complejo, post pandémico, que estamos viviendo. Parfraseando a Manuel Borja Villedo, no nos dirigimos a una única clase sino una multitud de comunidades, hay redes y formaciones que a veces son duraderos y otras no tanto, él dice que debemos crear instituciones solidarias y de acogida, trabajar en afianzar políticas del deseo, mirar hacia el porvenir. No estamos solos, nos necesitamos, lo público ha de convivir con lo privado, detrás de los cargos, las instituciones y las políticas culturales hay personas, y lo que nos debe definir es el propio compromiso con el arte.

En mi trabajo como asesora de artes plásticas en la Comunidad de Madrid me encargo de toda la programación y las políticas culturales que versan en torno al arte contemporáneo en sus centros dependientes, el CA2M, la Sala de Arte Joven, la Sala Alcalá 31 y la Sala Canal de Isabel II, esta última dedicada específicamente a fotografía.

La línea programática de la Sala Alcalá 31 está centrada en artistas de media o larga trayectoria y que tengan que ver con Madrid y en visibilizar a artistas que no han sido tan visibles en la historia hegemónica del arte, como, por ejemplo, Amalia Avía comisariada por Estrella de Diego. Está prevista una exposición de la obra de los años 90 de Juan Muñoz comisariada por Manuel Segade, casi un homenaje, ya que desde 2011 no se expone su obra en Madrid. Cuando termine, casi como una epidermis, volviendo a ese concepto de viscosidad, haremos otra de su obra de los años 80 en el CA2M. Otros artistas referentes, como Luis Gordillo y Eva Lootz estarán programados allí, junto a otros como Jacobo Castellano.

En la Sala de Arte Joven hacemos interesantes convocatorias, lo que favorece el contacto permanente con la escena a través de las asociaciones, de los artistas más jóvenes, de la formación de jurados en las distintas convocatorias que tiene la comunidad, como por ejemplo *“Se busca comisario”* o *“Circuitos”* para menores de 35 años que muestran dos proyectos anuales en esta sala.

Canal Isabel II, que está específicamente dedicada a fotografía, es un espacio complejo por su propia estructura. Cuando yo llegué a la Comunidad de Madrid me di cuenta de que desde 2016 a 2020 no se había programado ninguna exposición de mujeres fotógrafas, esto me llamo poderosamente la atención, porque pensé: ¿no ha habido fotografías en la historia?, ¿tienen que cumplir las mujeres 75 años para entrar en los museos? Por ello haremos exposiciones de mujeres fotógrafas como Cristina de Middel o Johanna Biarnés.

También tenemos REDITINER, en la línea de la cultura deslocalizada, desplazada, en el que seleccionamos por concurso público 8 proyectos expositivos que viajan durante un año por 75 municipios de la comunidad de Madrid, y son los propios Ayuntamientos los que eligen la exposición que quieran. Hay un compromiso con la concurrencia pública y sin límite de edad. Casi no existen en España convocatorias destinadas a comisarios sin límite de edad. Hablamos muchas veces de los apoyos a los artistas, pero las convocatorias hacia compañeros y compañeras comisarios son bastante limitadas en nuestro país.

Existe una estrecha relación entre la Consejería de Cultura y la de Hacienda que permite activar la cesión de espacios gratuitos a entidades sin ánimo de lucro por un periodo de cinco años, iniciativa que surgió del anterior asesor Javier Martín Jiménez. Actualmente, Campo Adentro, Hablar en Arte y un proyecto experimental de música están disfrutando de estos espacios. Tenemos también programas propios como Madrid 31, heredero del Madrid 45 dirigido por Bea Espejo, que organizará charlas y talleres gratuitos por artistas

mediante un convenio con el Círculo de Bellas Artes. Isidoro Valcárcel Medina y Antonio Ballesteros Moreno participarán en ellos. Además, estamos abiertos al diálogo, acogiendo el primer encuentro de la Plataforma de Espacios Independientes de Creación Contemporánea de Madrid para escuchar las distintas opiniones y criterios.

El CA2M, como decíamos, perdió el término de “museo” por el camino y se quedó en “centro de arte”. Nos dimos cuenta que la diferencia entre un centro de arte y un museo es que normalmente los museos tienen colecciones y los centros de arte no, y trabajan con otro tiempo de temporalidades. Esto es lo que al principio le paso al Museo Centro de Arte Reina Sofía, que se inaugura como centro de arte en el 86 y en el 92, que es una gran fecha también, no solo para España, sino del inicio de la colección de Patrizia Sandretto. Hemos hecho una labor de estudio muy exhaustiva desde el museo CA2M, para completar los huecos de la colección y devolverle la palabra museo, un lugar en el que albergamos un patrimonio que se va formando con responsabilidad.

El museo CA2M se inaugura en 2008 y decimos que es el único museo dedicado de forma exclusiva al Arte Contemporáneo. Somos museo, pero casi nunca mostramos de forma permanente nuestra colección, trabajamos sobre la colección con exposiciones temporales. Nos definimos como articuladores de relatos contemporáneos y trabajamos afirmando y cuestionando constantemente el presente.

La evolución de la arquitectura del edificio ha sido compleja. Tras la primera fase bajo la dirección de Ferrán Barenblit, con la llegada de Manuel Segade se puso en marcha un proyecto coordinado por Andrés Jaque que dio la vuelta al edificio, eliminó la antigua Casona y dio un color a la fachada que podemos llamar “indefinición”, abierto a que cada uno lo perciba a su manera. Tras la pandemia aprendimos a trabajar con el espacio, involucramos a mucha gente, activamos la escena, buscamos amabilizar los espacios. Estar en Móstoles ha favorecido muchas cosas, el trabajo con el contexto local, con comunidades como Las Tejedoras que vienen los miércoles a tejer, aplicamos la imaginación radical eliminando la designación de género en los cuartos de baño, cuya señalética hizo la artista Dora García.

El museo CA2M tiene una colección de casi 2500 obras y además albergamos los fondos de la Fundación ARCO, mezclando en un continuo dialogo las dos colecciones con un carácter profundamente internacional. Además, no sólo no sólo adquirimos las piezas a través de premios, como el premio ARCO, el premio Estampa o el premio Nueva Apertura, sino que hay un comité de compras que se va renovando cada cuatro años, formado por el director del CA2M, yo misma en calidad de asesora y directora y subdirectora General de Bellas Artes de la Comunidad de Madrid.

Lo que vertebra todo el CA2M son las exposiciones que llevamos a cabo, que no solamente están centradas en artistas, de media carrera, artistas emergentes que tienen su primera exposición en una institución pública y artistas que no han sido tan visibles, como Ana Laura Aláez comisariada por Bea Espejo, que no había expuesto en Madrid

desde 2000. Para el CA2M es muy importante referirnos a los cuerpos, al disfrute de movernos, no solamente dar un valor a lo visual, esto que llama Manuel Sedade posturas invertebradas en los museos. La programación expositiva está compuesta por exposiciones individuales y colectivas, siempre atravesadas por la cultura popular.

En el CA2M hay un compromiso público por mantener los honorarios de artistas y comisarios, que cobran 9.000 € cada uno, una imposición que se comparte con todos los museos y salas de la Comunidad de Madrid. Estamos en contra del abuso institucional que suponen las donaciones a cambio de producción. Con nuestro trabajo intentamos convencer a los políticos de que la cultura no sólo tiene que tener un rédito, tiene que existir per sé e intentar que el sistema no sea tan frágil. Los artistas tienen derecho a equivocarse, y nosotros tenemos que estar ahí para acompañarlos.

Otra de las grandes exposiciones que hicimos en coproducción con el Museo Universitario del Chopo en México fue *Elements of Vogue*, que estas políticas culturales a las que muchas veces hacemos guiño en el propio CA2M, bailando en el museo, porque no solamente existimos por los ojos, sino también por los cuerpos. Trabajamos con la conciencia de las perspectivas de género, lo racializado, y en septiembre celebraremos el festival *Afro conciencia* capitaneado por Rubén H. Bermúdez. Hicimos también una increíble, arrebatazoramente bella, sensible exposición individual de Cecilia Vicuña, que ha recibido el León de Oro en la Bienal de Venecia 2022 y fue premio Velásquez.

Cuando hablábamos de poner en valor la colección del CA2M, nos dimos cuenta de que era muy importante generar genealogías que fueran muy destacadas en el discurso del arte español contemporáneo, exponiendo a artistas como Javier Utray y Nacho Criado. Trabajamos mucho con las capsulas de colección, formas de mostrar la colección que no sea de manera permanente, que solían elegir las Amigas, que no amigos, del CA2M. Hemos hecho también tres exposiciones específicas de la colección, como *Textil*, haciendo un guiño a la “puntada subversiva” de Rosalind Parker, en la que sacamos todas las piezas textiles de nuestra colección, y que llevamos en itinerancia al Centre Grau Garriga de Sant Cugat del Vallés. Nuestras exposiciones están siempre disponibles a ser compartidas en esa nuestra conciencia de la sostenibilidad.

Otra exposición que hicimos destinada a la colección fue *Performance*. Hay muy pocos museos que adquieran performances y nosotros teníamos cosas que decir sobre cómo se coleccionan y cómo reflexionamos sobre ello. Durante la pandemia, desde la Subdirección General de Bellas Artes de la Comunidad de Madrid conseguimos 1.500.000 € para adquirir obras de arte a artistas que no tuvieran galería y que fueran residentes en Madrid y a galerías. Se presentaron 3.365 dossiers y a través del comité de adquisiciones adquirimos 70 obras casi, que pasaron a formar parte de la colección, entre ellas una poética obra de la performer María Sánchez, hecha a partir de pequeños gestos. Después de la pandemia, para Manuel Segade y para mi nada es inocente,

aunque parezca que todo es muy sencillo, todo está más pensado de lo que uno pueda imaginar.

La tercera exposición que hicimos respecto a la colección fue *Historia del arte*, formada por obras producidas por artistas mujeres, titulada así precisamente porque no queríamos esperar a que pasaran 20 años para poder adquirir obra de muchas de estas artistas, que era la primera vez que entraban a formar parte de la colección, como, Eva Lootz, premio nacional que fue adquirida en la colección de la comunidad de Madrid por primera vez en el año 2020, al igual que Concha Jerez. La pieza de Diana Larrea, *Tal día como hoy*, va contando la historia de una mujer artista cada día, y surge de la otra obra de María Jimeno, su performarce *Queridas Viejas*, en la que va leyendo la historia del arte de Gombrich en la que no hay ni una sola mujer, va abriendo sus páginas y metiendo nuevas páginas sobre artistas mujeres. También adquirimos obras de Isabel Villar y Concha Jerez.

La gran exposición para nosotros, a la que dedicamos mucho tiempo, ha sido *Dialecto CA2M* en octubre de 2021, ocupando por primera vez todo el museo, donde hicimos una lectura de un siglo de la colección del CA2M y de la Fundación ARCO. Con 400 piezas y más de 258 artistas, era importante contar la historia del arte para nosotros, reivindicar el papel de los historiadores, nuestras propias lecturas, contarlo situadamente desde nuestro lugar, desde Móstoles. El título hace alusión al lenguaje, al dialecto, que no es un idioma sino una connotación del léxico que se adapta a su contexto. Trabajamos también con una implicación pública, incluyendo en cada capítulo unos apuntes de igualdad donde asumíamos que nuestra colección no es paritaria, aunque nos falta poco y nos implicamos en ello. Además, en cada una de las cartelas de indicaba si la obra había entrado en la colección por dación, donación o compra, en este caso el año de adquisición y por cuánto dinero, con lo que pretendíamos hacer un ejercicio de transparencia o una doble lectura, acercándonos a la lectura de una colección a través del mercado.

Trabajamos a menudo con artistas y comisarios en proyectos muy diferentes, generando también redes de apoyo a la producción o compartiendo piezas de nuestra colección. Las actividades en nuestra terraza son fundamentales, como las *picnic sessions*, cada año comisariadas por personas distintas, en las que generamos mesas para la autoedición. Hacemos un festival de música en otoño llamado *Autoplacer*, que incluye un concurso de maquetas musicales. Organizamos las *Jornadas de la imagen y la universidad popular* todos los otoños, trabajamos con el contexto de Móstoles, con la residencia infantil, con colegios, porque más del 30% del público es de allí y ha asumido en su propia geografía este museo como algo suyo.

SIMBIOSIS ENTRE CULTURA CONTEMPORÁNEA Y ETNOEDUCACIÓN EN CEREZALES DEL CONDADO

Rosa Yáñez

Vicepresidenta y Curadora Jefe de la Fundación Cerezales Antonino y Cinia

El trabajo de la Fundación Cerezales Antonino y Cinia comenzó hace 14 años en Cerezales del Condado por expreso deseo de su fundador Antonino Fernández, la institución nació en uno de los muchos pueblos con menos de 100 habitantes de la provincia de León que a día de hoy ha disminuido hasta sólo 41 personas. En todo este tiempo la consciencia de que hemos sido los últimos en llegar ha guiado nuestros pasos. En un principio no tratamos de sacar conclusiones a priori, necesitábamos conocer el entorno con precisión, así que durante los dos primeros años nos mantuvimos muy atentos, decidimos permanecer en silencio con el objetivo de crear una estructura y un modelo que encajara dentro del vecindario, pensado siempre en el largo plazo, sin prisas y con la actividad justa para volcarnos en escuchar.

Cultura y arte contemporáneo, música y sonido y, por último, etnoeducación, fueron las tres líneas claras de actuación que concebimos tras ese periodo y con las que hasta el día de hoy nos identificamos. Está siendo un trabajo sostenido en el tiempo de investigación, comprensión y mediación, un diálogo en proximidad en el que nos encontramos inmersos dentro de un contexto socioeconómico, político y físico muy concreto, al que nos adaptamos y tomamos, a su vez, como fuente de inspiración a la hora de conformar los programas y ciclos de la fundación.

Etnoeducación, según el artículo 55, ley 115/1994 de la UNESCO alude a: *“Una educación que se ofrece a grupos o comunidades que integran la nacionalidad y que poseen una cultura, una lengua, unos fueros propios y autóctonos. Educación que debe estar ligada al ambiente, al proceso productivo, al proceso social y cultural, con el debido respeto de sus creencias y tradiciones”*.

Esta definición, una vez desmenuzada, introducidos nuestros propios matices y adaptada a las claves de nuestro tiempo, ha sido el eje en torno al que se vincula toda la actividad de la FCAYC y supone nuestra principal exigencia con modos de actuación que implican un compromiso de elaboración colectiva de programas, donde los miembros de la comunidad, en la que ya nos sentimos incluidos, intercambian saberes, y evitando educar a nadie sino educándonos juntos. Proyectos tempranos como Territorio Archivo, iniciado en 2011, o Hacendera Abierta desde el 2014 son trabajos que nos han ayudado a acceder a esos contextos, a comprender mejor los procesos que ocurren en un ámbito que inicialmente percibíamos como difuso y que sigue sorprendiéndonos, aunque tengamos hace ya tiempo asumida la naturaleza heterodoxa del escenario.

El papel de la cultura contemporánea en nuestra fundación se inscribe dentro de estos vínculos y relaciones que hemos llegado a establecer con el territorio y materializa en un trabajo de investigación, producción y difusión de artistas contemporáneos que abarcan todo tipo de lenguajes. Ocupan un lugar especial la música y el sonido, así como las producciones y exposiciones de arte contemporáneo, en torno a la que se está generando numerosa documentación y una colección-archivo de arte contemporáneo.

Estos creadores operan dentro de contextos situados, lo que implica la importancia que damos a los tiempos dilatados que dedican a la investigación de los proyectos en estancias y residencias en el lugar, pero también se hace necesario trabajar en la búsqueda de una perspectiva más amplia, una visión fuera de campo.

Proyectos que culminaron en exposición como “Walking on and off the path” de Hamish Fulton o muestras colectivas como “Región” o “A punto de ser nada”, abarcan todo tipo de temáticas desde perspectivas contemporáneas de la idea de territorio, de la investigación sobre ecología y paisaje como contexto de complejidad.

Actualmente en nuestra sala, con el proyecto de Antonio Ballester Moreno “Qué se ve desde aquí”, nuestra institución se convierte de nuevo en un lugar de encuentro que va más allá de lo artístico y lo educativo, para contener el material aportado por numerosos agentes de nuestro entorno.

Simbiosis entre comunidades, simbiosis de saberes, una relación de apoyo mutuo a través del trabajo y el desarrollo mutuo como objetivo principal.

MESA REDONDA: LA EXPERIENCIA DE ARTISTAS Y COMISARIOS EN DIÁLOGO CON EL MECENAS

Moderada por Jaime Sordo, 9915

Arancha Goyeneche
Artista

PULGA PICA ELEFANTE

Los museos han servido para consolidar la idea de que la cultura genera grandes beneficios económicos y sociales. La “economía creativa” tal y como la define John Howkins aúna economía y cultura. La aceptación de la imagen del museo como suya por parte de la población local es fundamental en ese proceso. Sin dicho apoyo cualquier proyecto museístico no se consolida. Pero... ¿qué papel juega en todo este proceso el artista (término amplio en el que englobo a todos los géneros e identidades) y los distintos profesionales que conforman el sistema cultural?

Fomento o idea de la experiencia única. El museo se reinventa continuamente

Los museos buscan tener su propia identidad. Se alejan cada vez más de planteamientos académicos e históricos objetivos para dar valor a la subjetividad y permeabilidad. Actualmente ha calado el concepto de museo vivo, lo que ha ocasionado que las metodologías y las herramientas hayan cambiado. Uno de sus principales objetivos es proporcionar al espectador experiencias únicas que potencien la creatividad y el sentido crítico.

Hay una tendencia al alza de cruce de planteamientos y ampliación de otras miradas en los discursos de las exposiciones que generan los museos. Además de contar con

historiadores se incorporan también otros profesionales como antropólogos, filósofos, sociólogos, psicólogos, arquitectos, coreógrafos o diseñadores, entre otros, que aportan lecturas menos rígidas o plantean nuevos diálogos. También salen de sus propios espacios expositivos, intercambian sus depósitos con otros museos, ceden temporalmente sus obras, y hacen numerosas actividades en la calle, en centros educativos y en barrios de las ciudades.

Por tanto, el museo hoy en día es visto como un laboratorio vivo, multidisciplinar y experimental al servicio de la creación contemporánea en donde se fomenta una mayor interacción con el visitante. Se emplean métodos más cercanos e informales a través de un aprendizaje activo y técnicas inmersivas para potenciar el pensamiento crítico y la creatividad. Se fomenta el arte participativo llegando a usar al público como medio para que colabore en la ejecución de la obra.

A través de sus programas los museos quieren captar el mayor número de visitantes y especialmente fidelidad. Se hace especial atención a los jóvenes porque es el segmento de edad que menos los visitan. Para esto utilizan herramientas y temáticas afines a ellos (medios digitales, redes sociales, instagramers, cómic, arte urbano, graffiti, música, danza,). También se ofrece innumerables ofertas pedagógicas para familias, niños y adultos dentro del espacio.

Implicación del museo con el entramado artístico local

Los museos además de estar abiertos al mundo cada vez son más receptivos a colaborar con agentes locales. La ventaja de una ciudad de tamaño medio frente a una gran ciudad es que la cercanía con el público puede ser más fácil (si se hace bien) porque todo es más asequible por la inmediatez de las distancias físicas.

El museo debe salir de su propio espacio museístico. Es importante ser más activo con los profesionales cercanos favoreciendo sinergias en una cooperación en ambos sentidos. Una de las tareas es la de ayudar a la divulgación de las programaciones culturales del lugar, colaborando tanto con artistas como con galerías, comisarios y gestores. Un buen ejemplo sería publicitar desde su espacio otras actividades o exposiciones que se generan en el marco territorial o favorecer encuentros entre profesionales que trabajan en actividades del propio museo con profesionales locales.

El papel del artista actual en los museos

Al artista se le exige un papel cada vez más activo y próximo. En algunos casos llegando a ser un showman o showwoman. Vivimos en la era del entretenimiento y el museo está inserto en esa industria: el artista se convierte en una orquesta. Hace de todo para completar su exposición: visitas guiadas, charlas, talleres, puertas abiertas en el

montaje... Una tendencia actual es la de ofrecer la posibilidad al público de estar en los montajes de las exposiciones para que lo vivan como una experiencia más. Un conjunto de esfuerzos para que la obra artística sea más comprensiva y, especialmente para atraer más público. El visitante ya no sólo quiere ver la obra, también quiere saber cómo se gesta, cuál es el proceso creativo o estar cerca del artista.

También hay una mayor tendencia a invitar a artistas a que hagan una reflexión estética, o a relecturas de las colecciones atendiendo a problemáticas actuales. Los artistas se convierten en comisarios de exposiciones temporales a partir de los fondos, obras en almacenes y archivos del museo.

Es paradójico que, a pesar de que el artista cada vez tenga un papel más activo sigue viviendo en un estado de precariedad comparable con pocas actividades profesionales. Las distintas crisis económicas consecutivas han provocado que los museos hayan recortado de manera importante las dotaciones económicas en cada exposición. Cada vez es más común que los distintos agentes colaboradores cobren por su trabajo, quedando el presupuesto demasiado mermado para el artista tanto en producción de obra como en honorarios. Téngase en cuenta que los artistas tienen que hacer inversiones económicas importantes para producir su trabajo, así como dedicar meses o años de trabajo para una exposición. Esta situación ha provocado que los artistas cada vez en mayor medida se asocien o aúnen sus esfuerzos para hacer visible su obra sin necesidad de intermediarios. Por ejemplo, trabajan en espacios comunes y organizan sus exposiciones sin comisarios, galerías u otros espacios convencionales. El artista desarrolla su propio relato a través del texto escrito y la obra, busca otros canales de comunicación a través de redes sociales y otros medios, es decir, son cada vez más independientes. El artista es la materia prima de un museo, pero... ¿qué ocurriría si los artistas dejaran de trabajar con los museos?, ¿cómo sería ese futuro, posible museo?

Marta Mantecon
Gestora cultural y comisaria

SILE, NOLE, REPE²

Agradecimientos a Marta Pérez Ibáñez, Julieta Rafecas y Jaime Sordo, un abrazo para Irma Álvarez-Laviada (que no pudo estar presente en el curso) y unas palabras para

² Dado que fue una intervención apoyada en una selección de imágenes, se incluye el nombre de cada autor o autora, el título de cada pieza proyectada y su año de realización entre corchetes

recordar al fotógrafo Pablo Hojas, que trabajó durante muchos años en la UIMP.

[Stefan Brüggemann: *Text Pieces, Obliterated Mirrors & Tautological Paintings*, 2012]

Tomando como punto de partida el lugar en el que nos encontramos, vale la pena empezar recordando que Santander es una ciudad cuyos centros de arte proceden mayoritariamente de colecciones privadas, como el Centro Botín o el futuro Espacio Pereda, las Naves de Gamazo y la anunciada sede del Museo Reina Sofía con el Archivo Lafuente. En la actualidad, no podemos visitar ningún museo público dedicado al arte contemporáneo porque el MAS se quemó hace cinco años y todavía no se ha concretado la fecha de su reapertura.

A lo largo de mi vida profesional he tenido la oportunidad de trabajar con diferentes colecciones (públicas y privadas) y he podido observar que tanto los museos como las colecciones guardan un enorme parecido entre sí. Obviamente, cada una tiene su personalidad, pero lo cierto es que vamos comprando relatos que en el museo se hacen oficiales –adquieren carta de verdad, pues la institución posee un incuestionable poder legitimador– y al final todos acaban jugando con las mismas cartas. La Historia del Arte canónica es la historia de las alianzas entre los artistas y las distintas formas de poder (el lema del Día Internacional de los Museos del ICOM de este año era “El poder de los museos”, como si alguien lo hubiese puesto en duda).

Brian O’Doherty señalaba en el ensayo “Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo” que el mundo exterior no debe penetrar en el espacio expositivo. El autor llama la atención sobre el diseño de los centros de arte contemporáneo, siempre concebidos bajo las mismas coordenadas: las paredes pintadas de blanco, las ventanas cegadas y la luz proyectada desde el techo para enfatizar lo espiritual. Todo ello genera una especie de atemporalidad o eternidad que hace que parezcan espacios neutros cuando no lo son. La institución museo no representa a la sociedad, tan solo construye públicos. Paul B. Preciado lo advirtió con claridad: “El museo es un aparato performativo que produce el sujeto que dice representar”.

[Stefan Brüggemann: *To be political it has to look nice*, 2012]

Por otro lado, nos hemos convertido en una mirada sin cuerpo. El capitalismo ha demostrado que no necesita nuestros cuerpos (al menos no en el plano físico), así que hemos ido perdiendo contacto con la vida real. El confinamiento se ha consumado en las pantallas, tal como está demostrando desde hace varias semanas la experiencia inmersiva sobre Van Gogh pero sin Van Gogh que ocupa actualmente la planta

superior del Palacio de Exposiciones y Congresos de Santander, atrayendo a una cantidad importante de público; posiblemente mucho más que el que vaya a visitar la feria de arte contemporáneo Artesantander, que este año se celebra en la planta inferior del mismo espacio. La conclusión parece sencilla: a más ilusión, más empatía. El público prefiere el simulacro porque cuanto más realidad, más *shock*, de modo que lo real no entra en el museo.

[Chto Delat: *Museum Songspiel: The Netherlands 20XX*, 2011]

La estética parece haberle ganado la batalla a la política. El colectivo ruso de artistas y activistas Chto Delat, cuyo nombre puede traducirse como “¿Qué hacer?”, llevó a cabo una propuesta de vídeo sobre un supuesto museo de arte revolucionario. En una de las escenas observamos a uno de los vigilantes que, mientras realiza su ronda nocturna, tropieza con una familia de inmigrantes ilegales que han buscado refugio en una gran vitrina diseñada para *street art*... La ironía crece cuando el director del museo acuerda con el comisario de la exposición aprovechar su presencia para incluirlos en una performance, pues “parecer político tiene que ser muy *cool*”, como apuntaba Stefan Brüggemann en la pieza anterior. Al sistema le encantan los sucedáneos de arte político, siempre que no se saquen los pies del tiesto; es decir, siempre que no resulten verdaderamente políticos. El museo es un dispositivo de normalización como la escuela, la cárcel, el hospital o la fábrica, que dice representar sujetos que en realidad son objetos, ya se trate de mujeres o de personas racializadas, discapacitadas, mayores... o cualquier otra forma de alteridad –esos *otros* en cuyo nombre no debemos hablar– bajo la presunción de que la visibilidad ofrecería emancipación, pero esto jamás ha ocurrido. Este tipo de propuestas, a fin de cuentas, actúan como soporte estético y moral de diferentes tipos de poderes; sin embargo, no van acompañadas de un verdadero activismo, tal como pone de manifiesto el trabajo de Chto Delat, donde un coro se encarga de recordarnos la doble moral del museo. El arte es una mercancía más a la que añadimos un componente afectivo pero, en realidad, como decía Martha Rosler, “funciona como uno de los depósitos del exceso de capital”.

[Ai WeiWei: *The Law of the Journey*, 2017] / [Pedro Déniz: *Welcome* (Norte, Sur, Este, Oeste), 2003]

Entre estas dos propuestas artísticas sobre la migración creo que existe una gran diferencia. Mientras Ai WeiWei sitúa su escultura en un plano espectacular, Pedro Déniz nos habla de DIGNIDAD.

[Juan Luis Moraza: *Ornamento y Ley* (*Arte de Armario*), 1994]

Lo político en el arte muchas veces funciona como una “modulación superficial” y esa

es precisamente la definición de *ornamento*. Juan Luis Moraza explicaba en su ensayo “Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en el arte contemporáneo” que el ornamento es una reserva que admite *todo lo que se echa de más*, lo obscuro, lo que queda fuera de escena, fuera de la ley, lo monstruoso, lo indeseable, lo otro; en definitiva, cualquier manifestación que introduzca la emergencia de lo real, de ahí que sea interpretado como artificio que escapa a la verdad. Por eso, concluye, la Ley esquivo siempre el adorno, pues en él habita “la problematización del sistema que lo afirma y lo niega”. En esta obra presenta unas sábanas de raso serigrafiadas con el Estatuto de los Trabajadores de España, un principio legal que cumple aquí una función meramente decorativa (exactamente igual que ocurre con la Ley de Igualdad en la mayor parte de las instituciones del Estado español).

A la pregunta de cómo imaginamos el futuro de los centros de arte en un mundo hiperconectado, entiendo que una colección digitalizada y accesible puede resultar útil, especialmente para quienes nos dedicamos a la recolección de imágenes para la enseñanza y difusión, pero pienso también que la tarea más importante de los museos está en recuperar los cuerpos y hacer comunidad con ellos. Se le pide a los museos que funcionen como empresas y a los artistas como empresarios. La Galería de los Uffizi de Florencia, por ejemplo, buscando nuevas fuentes de ingresos, vendía hace unos meses por 140.000 € un NFT del *Tondo Doni* de Miguel Ángel. Creo que es peligroso que este tipo de prácticas que ponen el acento en la exclusividad se acaben imponiendo sobre lo público. En línea con Martha Rosler, Hito Steyerl escribió un ensayo sobre nosotros, *los condenados de la pantalla*, donde advierte que el mundo del arte es el lugar donde se concentran las contradicciones del capital: “Todo está programado, es sensible y plástico-fantástico. [...] Es HDMI, CMYK Y LGTB. [...] Es conflictivo, problemático, irresistible”. Sostiene asimismo que “el campo del arte es un espacio de violenta contradicción y tremenda explotación. [...] Pero es también un lugar de comunidad, movimiento, energía y deseo”.

Respecto a qué podemos aportar para que el arte llegue de forma más fluida a la sociedad, tengo claro que la mejor forma de sostener la cultura es hacer uso de ella. Se me ocurren además tres perspectivas a considerar:

[Imágenes de diferentes manifestaciones de las trabajadoras del Museo Guggenheim de Nueva York y Bilbao]

1ª Los trabajadores del arte somos entusiastas y comprometidos, pero este campo presenta un elevado índice de trabajo no remunerado, tal como sucede con el trabajo doméstico y los cuidados. Si realmente nos interesa el futuro de los museos, habrá que empezar por llevar a cabo prácticas respetuosas con lxs trabajadorxs y afrontar la precariedad. Profesional es el que vive de su profesión.

[Fotografías de la exposición Baginen Bagara. Artistas mujeres: lógicas de la (in)visibilidad, Museo de San Telmo, Donostia-San Sebastián, 2021-2022]

2ª Realizar un abordaje feminista transversal que ponga en crisis un modelo que no nos representa y que parta de un conocimiento situado. Se pueden buscar alternativas al formato expositivo que gobierna la mayor parte de los espacios artísticos, pues “la forma en que exponemos influye en la forma en que comprendemos”, como han afirmado Haizea Barcenilla y Garazi Anza. Ellas fueron las comisarias del proyecto expositivo “Baginen Bagara. Artistas mujeres: lógicas de la (in)visibilidad” que tuvo lugar en el Museo de San Telmo de Donostia/San Sebastián entre 2021 y 2022, donde investigaron nuevos aspectos de la gestión de los museos problematizando con las lógicas del cubo blanco e incluyendo detalles políticamente incorrectos.

[John Baldessari: Trompeta de Beethoven (con oreja) Opus #133, 2007]

3ª Mantener un diálogo permanente con los artistas evitando así incurrir en situaciones que seguramente no se desean como –por poner un caso de estudio– ocurrió con el primer proyecto colectivo sobre *mujeres* celebrado en el Museo del Prado en 2020-2021, donde las artistas acabaron siendo solo “invitadas” (y no “bienvenidas”, según subrayó Marián López Fdz. Cao en el artículo que publicó a propósito de esta exposición en la revista *M-Arte y Cultura Visual*). Asimismo, creo que urge escuchar más y mejor, repensar lo público y reflexionar sobre qué historias deben ser contadas y de qué modo hacerlo.

[Fotografía publicada en El Diario Montañés del incendio del MAS de Santander el 20/11/2017]

Las instituciones deberían parecerse a nosotros. Seguramente, nuestra profunda desafección hacia ellas tenga bastante que ver con esta falta de reconocimiento. Y en este contexto en particular, ni siquiera tenemos el referente, pues seguimos esperando a que el MAS-Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria abra sus puertas después del incendio, pero ¿a quién le importa?

[André Malraux: Le Musée Imaginaire, 1947]

Mientras, habrá que seguir fantaseando con un “museo imaginario”, sin techos ni paredes como el de André Malraux, tal vez porque la única institución posible sean nuestros propios cuerpos y nuestra propia imaginación política.

[Acción de Tamara García: Manual para construir un museo imaginario en tres actos, MUPAC, Santander, 2019]

Alejandro Alonso

Comisario, Investigador, Docente, Director de fluent

Quiero introducir una pregunta, que estará en relación con lo que voy a exponer hoy: ¿Cómo cuidar de la imaginación pública?

Entiendo esta idea como la capacidad de una sociedad -como podría ser esta, la de Santander, o la de cualquier otra localidad- en comportarse como una escultura a nivel social: se puede adaptar y moldear. Y esa imaginación pública de alguna manera es esa capacidad de los ciudadanos que forman parte de ella de hacer, de tener referencias que van más allá de los modelos existentes y conectar formas que existen para crear otras nuevas. Tenemos la responsabilidad, quienes trabajamos con el arte contemporáneo, -tanto artistas como profesionales del sector- de cuidar esa imaginación pública.

Es especialmente importante en este momento histórico, en el que estamos atravesando unas crisis geopolíticas, pero también sociales e intelectuales, que hacen tambalear todos estos espacios en los que parece que el arte y la cultura tienen que tomar un segundo plano, para dar prioridad a una serie de urgencias. El otro día leía en prensa una entrevista a Antonio Nuriel, físico y matemático e investigador del CSIC, a raíz de la crisis actual de suministros, y ahí anunciaba como las políticas europeas creaban una suerte de ilusión de transición suave de un modelo energético que se colapsa cada vez más rápido a un modelo sostenible o presuntamente sostenible. Sin embargo, como sus estudios apuntan, se necesita una transición brusca, que cambie de modelo lo social. Sin entrar en detalles, Antonio hablaba sobre cómo este modelo basado en crecimiento ilimitado, metido en el ADN social y cultural de las sociedades, necesita cuestionarse y revisarse. ¿Qué tiene que ver esto con el papel del arte contemporáneo?

Aquí mi cuestión inicial toma más sentido. Salir de estos modelos que llevan ya esta inercia social y cultural está ligado a la imaginación pública. Por ejemplo, Patrizia Sandretto mencionaba el otro día en su ponencia un modelo de “co-adquisición”, es decir, el hecho que distintas instituciones puedan generar o puedan adquirir y apoyar el trabajo de los artistas a través de la co-adquisición. Pero también es importante no solo cuestionar el modelo, sino atender, y volviendo a la presentación de Rosa Yagüez (Curadora jefe de la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, en Cerezales del Condado), al sistema total del arte contemporáneo, de la cultura y de los territorios en los que sucede. Es decir, que el ecosistema cultural no pasa solo por el individuo sino también

por la institución. En el caso de la mía, no nos consideramos independientes: dependemos del sistema, de las subvenciones, de la comunidad, de la gente que nos visita.... Hablar de ese ecosistema, de interrelación me parece que es crucial para pensar en clave de imaginación pública. Esto permite de alguna manera estirar el modelo y las dinámicas en las que estamos acostumbrados.

Voy a pasar a hablar de lo que hacemos en fluent. Fluent nace de una serie de ausencias, de una práctica situada en Santander, desde una perspectiva que pretende romper lo binario de dicotomías como lo urbano y lo rural, lo local y lo global y pensarlo como un continuo. Al ser una capital de provincia, es un lugar muy interesante porque se es testigo de las dinámicas sociales, entendiendo la ciudad como una estructura, un sistema, que te permite responder y relacionarse con él. Fluent parte de esa ausencia de un espacio de conocimiento, de formación en Santander. Al no haber una universidad que se centre en bellas artes o en humanidades en general, creamos un espacio social en el que las conversaciones son más entre ingenieros que entre artistas. Esta voluntad que compartimos de crear una ciudad cultural, en la que existan estas esculturas y que sirvan a una comunidad, implica que la comunidad artística tenga que estar en contacto con otros tipos de conocimiento, generando un tejido más diverso o más rico.

Cuando hablo de fluent hablo de una institución íntima, que genera un encuentro, un funcionamiento de la institución o de la organización centrado en el encuentro. Íntima porque trabajamos hacia adentro en oposición a otras instituciones que trabajan hacia afuera, buscando una representatividad, cubrir un estatus. Creo que es importante trabajar hacia adentro, permitiendo que las conversaciones y los tiempos puedan transcurrir de otra manera.

Nuestras programaciones son conversaciones continuadas entre el público y los propios artistas, pero también con la comunidad que rodea a fluent, una conversación que va sucediendo casi como por capas y se va manteniendo en el tiempo de manera continuada.

Con el fin de cerrar con la cuestión inicial, sobre la imaginación pública, hay que confiar en los artistas, en el sentido en el que van un paso adelante con su sensibilidad, en su atención hacia formas de hacer, formas de pensar y existir en el mundo. Así se abren otras posibilidades de existir, y que las instituciones, las colecciones, los archivos, no solo deben de ser infraestructuras para que muestren su trabajo o para que se les apoye, sino que deben ser casi como aparatos de reverberación para que ese trabajo se impulse, y genere un impacto real.

La institución del futuro tiene que salir de ese sistema binario, y quién mejor que Paul Preciado para hablar de eso. Creo que, sobretodo en el contexto de Santander, en el

que te enfrentas a un público que a veces no es capaz de discernir entre lo moderno y lo contemporáneo; hay una ambigüedad interesante, trabajar con esa ambigüedad, con esos espacios entre medio, como lo público y lo privado, que hemos heredado por inercia sin cuestionarlos. Es clave deconstruir estas dicotomías para que las instituciones del presente y del futuro podamos trabajar desde ahí.

MESA REDONDA FINAL: CONCLUSIONES Y PROPUESTAS A FUTURO

Moderada por Elisa Hernando, 9915

Intervienen Rosa Yáñez, Arancha Goyeneche, Marta Mantecón, Alejandro Alonso y, por parte de la Fundación Banco Santander, Susana Gómez, María Beguiristáis y Blanca Gómez Mosquete.

Elisa Hernando:

Lo que más me ha gustado visualmente, ha sido una diapositiva de Tania Pardo en la que una mano sostenía una cosa viscosa, y al lado había un chicle arrugado; ella comentaba que la institución y el museo tenía que ser algo flexible y maleable. Esa idea que visualmente me parece muy potente, lo es también para representar este curso.

1. ¿Vamos hacia un modelo en el que los museos sean flexibles y se adapten a las circunstancias?

Alejandro Alonso:

Es un proceso lento que quizá no debe pasar por generar más contenido, sino por desaprender, como por ejemplo la idea del “artista genio”, es una idea un poco violenta, que puede contener herencias de modelos jerárquicos. Creo que hay que deshacerse de las genealogías para llegar a esa flexibilidad.

Elisa Hernando:

¿Cómo habéis revisado esas herencias en vuestro espacio (fluent)?

Alejandro Alonso:

Al ser un centro de producción, y no un museo que pueda tener institucionalizados esos sesgos del pasado, la revisión se da a la hora de invitar a artistas, pensar la programación y conectar con los públicos. Nacemos casi por esta razón.

Elisa Hernando a Rosa Yagüez:

¿En vuestro caso, desde una iniciativa privada (Fundación Cerezales Antonio y Cinia), cómo flexibilizáis vuestros modelos?

Rosa Yagüez:

Los momentos más difíciles para ser flexibles son en los que colaboramos con otras instituciones. Colaboramos con instituciones públicas que lógicamente tienen unos protocolos, y manera de trabajar distinta, que no les permite improvisar. Nosotros trabajamos en ciclos que pueden continuar o bien decaer, porque justamente nos adaptamos a los interlocutores que están trabajando con nosotros. Pienso que como institución somos muy, muy flexibles, tenemos una capacidad de reacción muy rápida y es lo que nos ha ayudado a crecer.

Elisa Hernando:

Esta flexibilidad va originando nuevos modelos de colaboración. Arancha, en tu caso como artista, ¿qué nuevas formas de colaboración con instituciones o con fundaciones privadas, tienes tú como experiencia?

Arancha Goyeneche:

Yo creo que tanto los museos como las instituciones están evolucionando positivamente porque están siendo más activos. Se implican más en temáticas más actuales, así como el artista. Las metodologías van cambiando y los artistas no solo exhiben una exposición, sino que hacen más actividades como visitas guiadas, puertas abiertas. El papel tanto del artista como el del museo está siendo más activo en cuanto a implicarse con la sociedad contemporánea. El público joven es un *hándicap* ya que tienen menos hábito cultural, y hay que acercarse a ese público.

Elisa Hernando a Marta Mantecón:

¿Qué nuevas formas de colaboración como comisaria has identificado, que podrían aplicarse al sector?

Marta Mantecón:

Tengo una visión un poco descreída de la situación actual. Creo que el *mainstream* hace que se generen tendencias, como por ejemplo el aumentar lo colectivo, pero dudo que sea sincero ese efecto espejo y multiplicador. Tenemos que seguir estudiando, reflexionando, escuchando y tratarnos bien.

Elisa Hernando a Susana Gómez:

¿En vuestro caso cómo lo aplicáis (Fundación Banco Santander)?

Tenemos tres líneas de trabajo: la medioambiental, la de acción social y la de cultura. En los últimos años, en la fundación hemos tenido una reflexión interna potente en torno a la transformación social a través de la cultura. Precisamente escuchando los problemas sociales a nuestro alrededor, siendo permeables y responder de forma rápida y eficaz. Creo que estoy sería muy sano aplicarlo también en cultura, viendo las necesidades reales. Pero siendo sinceros, tenemos un banco detrás que es un búnker, y moverlo es muy difícil y toma tiempo. No obstante, creo que todos vamos hacia ahí, como en las respuestas dadas a lo social.

Blanca Gómez Mosquete (Fundación Banco Santander):

Nosotros estamos poniendo en práctica la transformación social mediante la cultura llevando un programa, que cuenta ya con ocho ediciones, de ayuda al empleo en el sector de la cultura, dada la precariedad que hay en todas las profesiones relacionadas. Queremos fomentar y contribuir a generar puestos de trabajo reales y dignos que ayuden también a mejorar el sector y que sirva como punto de reflexión.

2. ¿Cómo se coordina el corto plazo con el largo plazo?

Susana Gómez:

Creo que para eso estar en el sector privado es un lujo, te puedes permitir plantear cambiar ayudas en seis meses, estar dispuesto a descartar estrategias, no pretender tener una estrategia muy armada y ser flexibles en el corto plazo; hay que combinar ambas cosas.

Elisa Hernando a Marta Mantecón:

¿En qué medida te limita trabajar en la periferia y de qué manera podríamos solucionarlo?

Marta Mantecón:

Cantabria es la periferia de un centro que puede ser Madrid. Cuando se creó el proyecto en un pueblo pequeñito como Robayera, la idea era que también en un pueblo pequeño se pudiesen acoger grandes artistas y exposiciones muy interesantes. Y la historia ha llegado hasta hoy. Yo he seguido esas dinámicas y tengo los mismos problemas que puede tener Cantabria en general.

Elisa Hernando:

¿Y en vuestro caso, Rosa?

Rosa Yágüez:

Nuestro caso fue por elección propia. Sabíamos que íbamos a tener malas comunicaciones, pero decidimos participar en las mismas condiciones que vive el entorno, si apuestas por un proyecto situado. Sabíamos ya que algunas de esas carencias no las íbamos a solventar. Yo mantengo una posición muy realista. Estos últimos años hemos visto también el surgimiento de más proyectos locales, que apoyamos económicamente con un pequeño fondo y poniendo en contacto a profesionales, y hemos notado que este movimiento es muy positivo.

Alejandro Alonso:

La periferia existe porque se construye. Nosotros tuvimos el año pasado una exposición que hablaba sobre la pandemia y el entorno rural, y tomaba como punto de partida una legislación por la cual los gobiernos sólo se centraban en las ciudades. En un pueblo, el individuo no podía salir de su casa, aunque tuviese por ejemplo que recolectar en una finca más allá, porque el confinamiento tenía que ser estricto. Esa falta de conciencia sobre estos lugares hace que se construya periferia. Latour habla de cómo la periferia dificulta los lugares incluso para reunirse y generar proyectos y conectividad. Esa velocidad o lentitud hace que exista esa periferia. Desde la periferia no nos tenemos que defender de ese afuera, sino generar esa velocidad desde dentro para conectarse.

Elisa Hernando.

¿De qué manera, internet o la tecnología, pueden limitar esos problemas de la periferia o generar nuevas formas de colaboración?

Alejandro Alonso:

De manera similar: de una forma crítica y no dando las cosas por hechas. La tecnología es muy útil, pero nos puede consumir mucho tiempo que no dedicamos en encontrarnos. Nosotros tenemos una librería especializada en arte contemporáneo, con algunos libros difíciles de encontrar en España. Se nos pide a veces vender los libros online, dando a entender que es la nueva manera. Pero a nosotros nos gusta generar comunidad, crear intercambios y discusiones. La tecnología nos lo facilita, pero hay que seguir siendo críticos con esto.

Rosa Yáguez

La Fundación Cereales, dentro de nuestra línea de Etnoeducación, somos muy conscientes de la importancia de la tecnología, como lo son en el mundo rural. Desde 2014 tenemos un programa, Hacendera Abierta, en el que cada dos semanas se reúnen quince o veinte personas de diferentes ámbitos aportando sus saberes en tecnología a proyectos sobre la optimización del agua o el stress hídrico en las colmenas. La tecnología está en todo, aunque allí no tengamos buena cobertura de wifi. Somos conscientes de nuestras limitaciones y soslayamos esos problemas.

Elisa Hernando a Arancha Goyeneche:

Ahora que las redes sociales, y sobre todo Instagram, se han convertido en el nuevo punto de encuentro para los artistas y hacer su difusión, ¿Cómo lo vives tu como artista?

Arancha Goyeneche:

Yo es verdad que las uso muy poco. Soy de otra generación; cuando estudie Bellas Artes no había internet. Las redes están bien, pero todo dentro de un límite, es también una pérdida de tiempo si te descuidas. Hay que seleccionar lo que cuelgues y lo que ves. Volviendo a la idea de vivir en una provincia, es cierto que Cereales es un nivel muy chico, yo estoy encantada viviendo aquí, me parece un horror vivir en una gran ciudad. Aunque Madrid, y también España, es periferia. Es verdad que las redes sociales te ayudan a difundir y recibir información. Posiblemente te pierdes proyectos, pero lo más importante es lo que eliges en la vida y estar cómoda.

3. ¿Cómo llegamos a nuevos públicos, ¿cómo llegamos a la gente joven?

Marta Mantecón:

Tenemos una pequeña obsesión en la búsqueda de público; no a todo el mundo le apetece todo. Hay que hacer la mejor difusión y comunicación y tratar de difundir los contenidos. Cada institución crea sus propios públicos.

Susana Gómez:

Respecto a los jóvenes hay una obsesión por hacerse con ellos. ¿Qué pasa con los ancianos? El público joven es un público cautivo siempre. Los proyectos de éxito con los jóvenes tienen siempre una peculiaridad: grupo pequeño, no intentar aspirar a grandes cifras, y quitarnos el complejo de no llegar a los jóvenes. A lo mejor tampoco hace falta obsesionarnos demasiado y pensar en otros colectivos.

Alejandro Alonso:

En efecto, coincido en que no hay que obsesionarse con los jóvenes, que a veces responde a una imagen idealizada de ese colectivo. Nosotros hemos desarrollado un programa llamado Proteínas, en el que invitamos a artistas a trabajar con estudiantes del bachillerato de artes para que entiendan la práctica artística más allá de la formación tradicional. Eso hace que esos jóvenes vengan ahora a nosotros porque ya hemos generado un vínculo, una relación de cercanía, de complicidad, usando un lenguaje común.

Marta Perez Ibañez, conclusiones generales:

Durante todo el curso, desde la primera sesión hasta ahora, hemos escuchado ideas muy buenas sobre qué podemos hacer para plantear estrategias óptimas para el futuro. Se han albergado una gran cantidad de temas, y cada uno ha adoptado una perspectiva diferente en estos temas comunes, como en el tema de la periferia. Como lo que ha subrayado Arancha: España también es periferia, el concepto de periferia es ambiguo y contemporáneo, y tampoco hay tanta periferia porque estamos hiperconectados, aunque no todos utilicemos las redes sociales de la misma forma. Toda la nueva generación, e incluso los artistas del siglo XXI, han interiorizado de maravilla la comunicación digital, y hemos visto como en plena pandemia, en pleno confinamiento, han surgido iniciativas que nunca hubiésemos imaginado.

Yo he tenido una inspiración para todo esto. Este libro, *Innovación desde el museo. Ensayos sobre emergencia cultural*. Este libro es producto de muchas firmas coordinadas por José Luis Perez Ponts y Marisol Salanova, desde el Consorcio de Museos y el Centre del Carme, desde una periferia tan globalizada que ha llegado a todas partes. Este libro plantea en qué situación nos encontramos en la pandemia, y que perspectiva había que replantearse para el futuro. Era el momento de reflexionar sobre lo que realmente

queremos de una institución cultural; pero también tiene mucho que ver con lo que queremos como sociedad, como integrantes de una sociedad en pleno proceso de cambio, y en la que todos, desde el Estado al artista, tenemos una responsabilidad y la posibilidad de construir ese modelo.

En pleno confinamiento, Jerry Saltz, crítico de arte, escribió un artículo que me hizo reflexionar: recordaba lo que había pasado en los 12 años anteriores, desde la crisis de 2008, cómo habíamos modificado nuestra forma de vivir en el sistema del arte a nivel global. Decía en el artículo que lo que nos dimos cuenta en ese momento era que necesitábamos crecer; nuestra forma de cambiar y evolucionar era mediante el crecimiento continuo y exacerbado. Vimos además que efectivamente las galerías adquirían nuevos locales y asistían a más ferias, los museos incorporaban nuevas estrategias, nos dimos cuenta que teníamos que crecer. La pandemia nos recluyó en nuestra casa. Esa reflexión que nos hizo cambiar nuestra forma de pensar empresarial y personal, nos tiene que hacer también pensar qué tipo de museo, qué tipo de centro de arte queremos en el futuro.

Yo comentaba al principio: una sociedad más inclusiva, una sociedad más justa, una sociedad más comprometida, que a través de los museos tengamos en cuenta a los artistas, que no pueden ser ajenos a los museos y estamos viendo como estos últimos están incorporando políticas específicas de fomento del arte directamente conectadas con los artistas. Políticas de inclusión social, políticas de volcarse en la sociedad local, de la misma manera que lo hacemos en la sociedad global. Incorporar a la gente en el propio centro. Los cambios empiezan desde dentro y por la percepción que tiene nuestro vecino más cercano, sobre lo que estamos haciendo con nuestro centro de arte. Cómo nos perciben de forma distinta, y cómo eso influye en la forma en la que nosotros somos percibidos en una dimensión más grande. Eso me parece fantástico, como lo que estáis haciendo en Cerezales o lo que nos contaba Javier que está pasando en Arévalo, lo que sucede en Genalguacil, pueblos pequeños que cambian desde dentro gracias a la gente local. ¿Hemos conseguido algo con este curso? El objetivo principal era que esta reflexión nos ayude a plantear estrategias óptimas para el futuro, para el museo del siglo XXI, ¿realmente lo estamos consiguiendo? Hemos hablado de centros e iniciativas que llevan años funcionando, hemos hablado de iniciativas que están en el momento de lanzarse, y estamos también ante un proyecto que esta todavía germinando y avanzando. Por eso me gustaría preguntaros a cada uno y cada una de vosotras, ¿qué podemos aportar cada uno de nosotros para que esto funcione mejor?

María Beguiristáin:

Por ahora, poner en limpio y seguir reflexionando, tener esta oportunidad de abrirnos más en la Fundación Banco Santander. Todo lo que hemos reflexionado ha sido muy

interesante, hay muchas experiencias que hemos escuchado: locales, nacionales e internacionales, muchos más artistas y agentes culturales. Tenemos que seguir estudiando, y para mí lo importante es lo que hemos escuchado. Hemos visto el hermoso proyecto de Cerezales, un año colaborando con cada artista. Tania Pardo también hablaba de acompañar a los artistas en los errores, o por ejemplo el tema del lenguaje también, no todo es un museo y hay hibridación e interconectividad. Es muy importante ese lenguaje.

Marta Mantecón:

Escucharnos mucho, abandonar el relato hegemónico y buscar nuevos reatos y tratar de contribuir juntos a reanimarlos.

Arancha Goyeneche:

Solo una palabra: empatía entre todos.

Rosa Yagüez:

Seguir aportando tiempo, con artistas de mediación, para que proyectos como los que se han realizado en Cerezales se puedan replicar en otros espacios.

Alejandro Alonso:

Insisto en la escucha, en los espacios en los que nos encontramos distintos perfiles y actores; hay muchas fundaciones e instituciones o cursos como este que incluyen los *policy makers*, la gente que tiene la capacidad de legislar, de incluir nuestros deseos y traducirlos en algo más tangible.

Elisa Hernando.

Adaptarse a los nuevos cambios, mirar, aprender y flexibilizar.

