

**PRIMER ENCUENTRO DE DIRECTORES DE MUSEOS Y CENTROS
DE ARTE CONTEMPORÁNEO DEL ESTADO ESPAÑOL**

Programar y coleccionar en contextos específicos culturales y artísticos

1ª mesa de trabajo. CAAC, 19 de octubre de 2018

Participantes: Ferran Barenblit (MACBA), Daniel Castillejo (Artium) y Ane Rodríguez (Tabakalera)

Moderador: Juan Antonio Álvarez Reyes (CAAC)

PRIMER ENCUENTRO DE DIRECTORES DE MUSEOS Y CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO DEL ESTADO ESPAÑOL

INTRODUCCIÓN

Los días 19 y 20 de octubre el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla acogió el Primer Encuentro de Directores de Museos y Centros de Arte Contemporáneo del Estado español. Este encuentro supone una continuación del que se celebró en el año 2014 en Es Baluard, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma de Mallorca, pero a diferencia de aquel, que tuvo un carácter privado, en esta ocasión se ha optado por un formato mixto en el que no solo han sido invitados a participar miembros de Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España (ADACE), sino también un grupo de agentes artísticos y culturales andaluces (críticos, comisarios, artistas...). "La idea", explicó Juan Antonio Álvarez Reyes, director del CAAC, "es celebrar próximamente otros encuentros e ir probando diferentes formatos organizativos para ver cuál nos resulta más útil".

En el encuentro participaron más de una veintena de personas, entre ellas los siguientes directores de museos y centros de arte contemporáneo españoles (se enumeran en orden alfabético): Juan Antonio Álvarez Reyes (director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo-CAAC), Nekane Aramburu (directora de Es Baluard, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma de Mallorca), Francisco Baena (director del Centro José Guerrero), Ferran Barenblit (director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA), David Barro (director de la Fundación Didac), Daniel Castillejo (director de Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo), Marta Gili (directora de Jeu de Paume, París), Karin Ohlenschläger (directora de LABORAL Centro de Arte y Creación Industrial - Gijón), Ane Rodríguez (directora cultural del Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera Donosti-San Sebastián), Álvaro Rodríguez Fominaya (director artístico del Centro de Creación Contemporánea de Andalucía-C3A), Manuel Segade (director del Centro de Arte Dos de Mayo-CA2M) y Benjamin Weil (director artístico del Centro Botín).

A su vez, estuvieron presentes durante la totalidad o parte de las jornadas, Carolina B. Alarcón (galerista), Jesús Alcaide (comisario independiente), Sara Blanco (comisaria y productora cultural), Julio Criado (galerista), Juan Bosco Díaz-Urmeneta (crítico de arte y profesor de Estética), Luisa Espino (Jefa de la sección de arte de la revista *El Cultural*), Jose Iglesias García-Arenal (artista), Regina Pérez Castillo (crítico de arte, profesora y comisaria), Jesús Reina (comisario), Charo Romero Donaire (productora cultural), Iván de la Torre Amerighi (crítico de arte, profesor y comisario) y Pepe Yñiguez (crítico de arte y comisario independiente). También participaron en el encuentro algunos integrantes del equipo de trabajo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: Roxana Gazdzinski (coordinadora de exposiciones), Raquel López (coordinadora de actividades) y Yolanda Torrubia (Conservadora Jefe).

El encuentro se estructuró en tres sesiones o mesas de trabajo, articuladas cada una de ellas en torno a una serie de temáticas específicas y que, a menudo, se entrecruzaron. Las tres sesiones se iniciaron con intervenciones más o menos breves por parte de tres de los directores invitados, tras las que se desarrolló un debate abierto con los demás directores presentes y el resto de los participantes en el encuentro.

Moderada por Juan Antonio Álvarez Reyes (que es Presidente de ADACE), el punto de partida de la primera sesión fue "programar y coleccionar en contextos específicos culturales y artísticos". Los directores invitados a realizar las intervenciones introductorias de esta sesión fueron Daniel Castillejo, Ferran Barenblit y Ane Rodríguez. La segunda mesa tuvo como eje articulador la cuestión de los públicos y las audiencias. Fue moderada por Nekane Aramburu (secretaria de ADACE), y Manuel Segade, Karin Ohlenschläger y David Barro realizaron las charlas introductorias. Finalmente, la tercera y última sesión, que moderó Benjamin Weil (tesorero de ADACE), giró en torno a la cuestión de los modelos públicos y privados en la gestión de las instituciones artísticas, a sus potencialidades, limitaciones y peligros. En ella, las ponencias iniciales corrieron a cargo de Álvaro Rodríguez Fominaya, Marta Gili y Francisco Baena.

MESA 1. Programar y coleccionar en contextos específicos culturales y artísticos.

Participantes: Daniel Castillejo, Ferran Barenblit y Ane Rodríguez.

Moderador: Juan Antonio Álvarez Reyes

INTERVENCIÓN DE DANIEL CASTILLEJO

Daniel Castillejo, director de Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo desde hace más de diez años (cargo que dejará por voluntad propia en breve para volver a su puesto de Conservador de la Colección), fue el encargado de abrir la mesa de trabajo inicial del Primer Encuentro de Directores de Museos y Centros de Arte Contemporáneo del Estado Español.

Daniel Castillejo comenzó su intervención asegurando que su principal objetivo durante el tiempo que ha estado al frente de Artium ha sido contribuir a que la sociedad alavesa entrase en un "circuito de modernidad, de nuevas ideas, de debate, de revisión, de críticas...". Castillejo recordó que Vitoria es una ciudad de 250.000 habitantes que está en el centro de una constelación de ciudades muy parecidas y muy bien comunicadas entre sí (Bilbao, San Sebastián, Burgos, Logroño, Pamplona...). Desde finales de la década de 1950 y principios de la de 1960, la ciudad experimentó un enorme crecimiento, en gran medida debido a la excepcionalidad que suponía el hecho de que se le había otorgado el privilegio de "tener fueros" (una excepcionalidad que en la época franquista solo compartía con otra ciudad: Pamplona). Es decir, tenía el privilegio de recaudar sus propios impuestos (del que debía dar un cupo al Estado).

Según Daniel Castillejo, esto, unido a la intervención de algunos responsables políticos con sensibilidad cultural, permitió que la Diputación Foral de Álava empezara a crear una colección de arte moderno. Una colección amplia, muy variada y compleja que incluía tanto a artistas vascos como del resto del Estado español y que es la base inicial de los fondos de Artium. Los sucesivos gestores y responsables del museo han ido ampliando el cuerpo de la colección, de tal manera que esta tiene ahora en torno a 3.500 obras. "Es una colección enciclopédica que incluye obras fundamentales del arte vasco y español del siglo XX", señaló.

A juicio de Castillejo hablar de coleccionar y programar es hablar del "núcleo duro" del trabajo de los museos y de los centros de artes. En España, fue a finales de la década de 1980 cuando se empezaron a implementar protocolos internacionales que posibilitaron generar una malla de museos y centros culturales y de artes públicos. "Bajo mi punto de vista esa decisión estructural fue clave, porque permitió una modernización que el mundo artístico y cultural del país necesitaba urgentemente".

En este sentido Daniel Castillejo no comparte las críticas, cada vez más generalizadas, de que hay muchos museos en España. De hecho, considera que los efectos de esas críticas están siendo devastadores para el mundo artístico de nuestro país. "Yo sigo pensando que hay pocos museos", indicó. "En la época de expansión neoliberal que estamos viviendo, una época destructiva para la cultura, los museos y centros artísticos y culturales son más necesarios que nunca". Vale la pena recordar aquí que en países europeos como Alemania, Holanda, Reino Unido o Francia, cualquier ciudad media tiene su propio *Kunsthalle*. Y eso, en su opinión, es lo que permite que esos países tengan una hegemonía muy importante dentro del mundo del arte actual: son [países] emisores de discursos artísticos contemporáneos. "Aquí, en cambio, nos han hecho sentirnos culpables de tener una supuesta superabundancia de museos e incluso en los últimos años se han ido desmantelando varios de ellos", con nula o muy poca oposición por parte de la ciudadanía. El resultado, según Castillejo, es que no hay una red de museos como en los países antes citados y los artistas "hacen cola" para poder exponer en los pocos que existen y que tienen una programación estable. "¿Cómo vamos a ser así un país emisor de ideas y discursos?", se lamentó.

En la fase final de su charla, Daniel Castillejo afirmó que la función de coleccionar y programar de los museos y centros de arte contemporáneo debe concebirse como una función patrimonial. "Existe la idea equivocada de que patrimonio es solo lo antiguo. Pero patrimonio es todo 'residuo' que dejamos, sea material e inmaterial, mueble e inmueble". A su juicio, lo que posibilita el patrimonio es que la

experiencia de un artista o de un colectivo se haga visible, se pueda transmitir. Y, por ello, no solo coleccionar sino también programar actividades implica crear patrimonio. "Porque [programar actividades] es una experiencia que se transmite a la población", explicó. "Y eso modifica, sea mucho o poco, a la sociedad". Partiendo de esta convicción, Castillejo considera que no tiene sentido distinguir entre museos y centros de arte, como se hacía en los años 80 y 90. "Esto es algo que, de algún modo, ya intuíamos cuando pusimos en marcha Artium, al que intencionadamente pusimos los apellidos tanto de centro como de museo", concluyó.

INTERVENCIÓN DE FERRAN BARENBLIT

El segundo en intervenir fue Ferran Barenblit, director desde julio de 2015 del *Museu d'Art Contemporani de Barcelona-MACBA*, institución en la que recaló tras pasar varios años al frente de Arts Santa Mònica de Barcelona, primero, y del Centro de Arte 2 de Mayo, después.

Barenblit contó que el MACBA es un museo que se funda en 1987, al "calor del momento pre-olímpico de Barcelona", aunque no se inaugura hasta ocho años más tarde, en 1995. Se trata de una institución museística construida sobre una gran "complejidad de gobernanza". Tras ella hay tres administraciones públicas -el Ayuntamiento de Barcelona, el gobierno autonómico, el Ministerio de Cultura- y una fundación privada (que se ocupa, sobre todo, de la adquisición de las obras para la colección). Una complejidad que él considera que es muy estimulante y enriquecedora. "Gran parte de la riqueza del MACBA tiene que ver con esta complejidad de gobernanza", señaló, ya que "vivimos en un mundo complejo" y "si quieres aspirar a reproducir esa complejidad", resulta muy útil tenerla incrustada en el ADN de tu propia institución.

En la gestión del MACBA siempre ha jugado un papel fundamental la búsqueda de consensos y de soluciones que puedan responder a la múltiples y muy diferentes expectativas que tienen los diferentes agentes que sobre la institución operan. "En realidad, esto de tener que intentar satisfacer expectativas de muy diversa índole creo que es a algo a lo que, en mayor o menor medida, debe confrontarse todos los museos", indicó Ferran Barenblit. "En gran medida, los directores de museos somos como los seleccionadores de fútbol: todo el mundo tiene una opinión sobre lo que hacemos y piensa que lo haría mejor que nosotros", ironizó.

La organización y presentación de la colección que acaba de realizar el MACBA no puede desligarse de esta necesidad de gestionar la complejidad, de intentar integrar y contar las múltiples historias, tensiones, deseos y expectativas que la institución genera. A este respecto, Barenblit piensa que poner en marcha una colección permanente ha sido un "paso adelante muy importante". No debe olvidarse que, como ya hemos comentado, la colección del MACBA está gestionada por una entidad, la Fundación MACBA, integrada por una treintena de agentes privados con diferentes grados de implicación y generosidad. "Estos elementos externos", explicó Barenblit, "lo que aportan son dos cosas que los políticos no pueden aportar: por un lado, la apuesta por un crecimiento a largo plazo (es decir, por un crecimiento que vaya más allá del tiempo de la legislatura); y, por otro, [la apuesta] por un crecimiento de carácter global (el político suele pensar solo en términos de su circunscripción)".

Como decíamos, tras más 30 años adquiriendo fondos y más de 22 años abiertos al público, desde principios de octubre de 2018 el MACBA dispone de un espacio fijo para presentar su "colección permanente". Lo hace bajo el título de *Un siglo breve*. "Nuestra idea es mantener de forma estable en la primera planta del museo una presentación permanente de la colección", explicó. Una presentación que se caracteriza por apoyarse en una lectura cronológica lineal y por explicitar su carácter intencionadamente narrativo y situado, ("queremos dejar claro que no estamos mostrando toda la historia, ni siquiera aquella que hemos podido construir con los fondos de los que disponemos, sino la historia que queremos contar ahora").

De forma intencionada cada sala de la planta que se dedica a la colección está centrada en una década en exclusividad y la diferencia entre ellas resulta muy evidente. De cada una de las décadas se atiende a

algo muy específico. "Por ejemplo, los 60 lo explicamos a partir del 50 aniversario de Mayo de 1968 y cómo ese acontecimiento impacta en el arte y la cultura (...). En los 70 hablamos de la experiencia de ciudad a través de dos piezas, una de Hans Haacke y otra de Gordon Matta-Clark". La intención es ir cambiando en ciertas ocasiones algunas de las obras concretas incluidas. Y en ciertos momentos ir también cambiando salas enteras, es decir, todas las piezas vinculadas a una década concreta.

El punto de arranque cronológico de esta presentación de la colección tiene que ver con un debate que el MACBA ha arrastrado a lo largo de su historia: ¿en qué momento histórico concreto se establece el inicio de la colección? Ferran Barenblit piensa que este debate no solo lo ha tenido el MACBA. "El problema de los museos de arte contemporáneo", precisó, "no es saber hasta cuándo llega su colección, sino cuál es su punto de inicio". A su juicio, establecer el punto de inicio de una colección es una "decisión ideológica clave" y por ello piensa que no debería ser nunca una decisión caprichosa, como demasiado a menudo ha llegado a ser en el Estado español¹.

En el caso de esta primera presentación de la colección permanente del MACBA, que ha sido comisariada de forma colectiva, el punto de arranque se ha decidido fijar en 1929. "Ha habido debates internos muy intensos", explicó Ferran Barenblit. "Había quien argumentaba que el MACBA es museo de la postmodernidad, por lo que había que fijarla en 1968. Pero fijarla en ese año nos dejaba en una situación incómoda respecto a lo establecido en los orígenes del museo. A su vez, respetar dichos orígenes también nos generaba incomodidad. Así que finalmente hemos tomado la decisión de elegir la fecha emblemática de 1929". Hay que tener en cuenta que de esa época, el museo tiene algunas piezas de gran valor. Además, simbólicamente 1929 representa mucho para la historia de la modernidad (es el año de la crisis económica que preludió la II Guerra Mundial y, curiosamente, también de la fundación del MoMA) y, de forma específica, [para la historia] de Barcelona (en 1929 la capital catalana acogió una Exposición Internacional que supuso un momento de breve despegue de modernidad en la ciudad y, en cierta medida, también de primer ensayo de su conversión en destino turístico).

A juicio de Ferran Barenblit es necesario profundizar en la reflexión del museo como institución. En el caso del MACBA, durante muchos años se ha defendido que se tenía que construir como un museo contra-hegemónico, cuyo objetivo fuera luchar contra los grandes poderes del arte. "Sinceramente yo creo que esos poderes cada vez pintan e importan menos", argumentó Barenblit. "Desde los inicios de la crisis el enemigo ya no está ahí, en el gran mercado del arte, en los grandes museos globales". Ahora contra lo que de verdad tenemos que luchar es, por un lado, contra la industria del entretenimiento ("nuestro verdadero enemigo es el móvil") que en la actualidad es la que de verdad articula nuestra forma de pensar. Y, por otro lado, contra el progresivo desplazamiento de quién tiene la potestad y capacidad de ser subjetivos. "Hasta el inicio de la crisis, el derecho a ser subjetivo lo teníamos nosotros", aseguró. "Ahora esto ya no es así. Son otros los que tienen capacidad de (re)presentarse como alternativos (...). Hemos perdido, o más bien nos han robado, la herramienta básica de la subjetividad. Y eso es algo que no podemos, ni debemos, obviar".

Lo peor, según Barenblit, es que este "secuestro de nuestra subjetividad" se ha producido en un contexto en el que a los directores de los museos se les presiona para evaluar su labor aplicando criterios meramente objetivos y cuantitativos: aumento de actividades, número de visitantes... "Estoy seguro de que cuando se inauguró el MACBA en 1995, los políticos no estaban tan obsesionados con el número de visitantes como lo están ahora". La búsqueda de eficacia se ha convertido en el principal y casi único criterio de gobernanza. "Y tras ella lo que subyace es la idea del gobierno sin política, es decir, del gobierno como mera capacidad gestión", concluyó.

¹ Un ejemplo paradigmático, según Ferran Barenblit, sería el caso del Museo Reina Sofía, donde se estableció que el punto de inicio de su colección fuera el año de nacimiento de Pablo Picasso. "Creo que en la cultura occidental solo hay otra fecha de nacimiento con sentido", señaló.

INTERVENCIÓN DE ANE RODRÍGUEZ

La última charla introductoria de la mesa de trabajo con la que se abrió el Primer Encuentro de Directores de Museos y Centros de Arte Contemporáneo del Estado español corrió a cargo de Ane Rodríguez, directora cultural del Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera de Donosti-San Sebastián.

Ane Rodríguez comenzó su intervención aclarando que Tabakalera tiene una vida mucho más corta que MACBA y Artium. Es, además, un modelo de centro muy distinto. Una diferencia evidente es que no dispone de colección propia, pues es un espacio centrado principalmente en la producción. Lo que sí comparte con MACBA y Artium es la "complejidad de la gobernanza". Son tres las administraciones públicas de las que depende: el Ayuntamiento de San Sebastián, la Diputación Foral de Gipuzkoa y el Gobierno autonómico Vasco.

Tabakalera abrió sus puertas en 2015 y es, según Rodríguez, un "centro polifónico. "Son varias las instituciones que compartimos y programamos en este espacio", explicó. "Aparte de nosotros está el Festival de Cine de San Sebastián, la Filmoteca Vasca, el Instituto de Promoción de la Cultura y la Lengua Vasca (Etxepare), la Elías Querejeta Zine Eskola... Y también una serie de iniciativas de carácter privado, desde un hotel hasta un espacio de co-working, pasando por varios estudios o la Fundación Kuxta. Todas juntas conformamos lo que nos gusta describir como un ecosistema cultural". Se trata, por tanto, de una "institución con muchas y muy diversas capas". Hay una "Tabakalera central" que lleva la programación cultural. Pero También hay una "Tabakalera global" que gestiona otras iniciativas que son, a su vez independientes. Esto, obviamente, determina cómo se organiza y gestiona este espacio.

A la hora de pensar cómo debía ser este nuevo proyecto cultural tuvieron muy en cuenta cuál era el contexto artístico y cultural específico en el que se insertaba. En el País Vasco ya existe una red de instituciones artísticas y culturales públicas bastante rica. Por ello su idea fue cubrir una faceta que quizás estaba menos desarrollado: la producción, esto es, la creación de espacios -"físicos, virtuales y metafóricos"- de apoyo al desarrollo de trayectorias artísticas y profesionales. Y con este objetivo han puesto en marcha tanto un programa de residencias artísticas como otras iniciativas. Iniciativas con las que, entre otras cosas, tratan de apoyar a artistas locales y/o que tienen difícil el acceso a los circuitos artísticos más consolidados, aunque eso sí, intentando siempre poner sus propuestas en conexión con discursos globales.

Para Ane Rodríguez, un aspecto que las instituciones artísticas y culturales deben cuidar especialmente es la gestión y conservación de los archivos que sus programas y actividades generan."Pues eso, como comentaba antes Daniel Castillejo, también es patrimonio", subrayó. En su opinión, es fundamental que ese patrimonio sea accesible para la ciudadanía, ya que tiene que ver con la memoria colectiva.

Una de los proyectos que Tabakalera ha puesto en marcha es la Biblioteca de Creación Ubik. Rodríguez explicó que cuando decidieron impulsar esta biblioteca lo primero que se plantearon era qué características específicas debía poseer para que pudiese tener sentido dentro del espacio en el que se ubicaba, esto es, dentro de un centro dedicado a la producción y la creación. A este respecto, algo que tuvieron siempre muy claro era que Ubik, además de ofrecer los servicios básicos de una biblioteca convencional, debía también contribuir a estimular el aprendizaje y la capacidad creativa. Y no solo del público especializado, también del público general.

En este punto de su intervención, y adelantándose al tema de la segunda mesa del encuentro, Ane Rodríguez habló de la necesidad que a su juicio tienen los centros y museos de arte y cultura contemporáneos de (re)pensar la relación que mantienen con sus públicos. Más allá de actuar como (buenos) gestores, como una suerte de motor que impulsa o consolida la trayectoria de una serie de artistas o escenas artísticas, ella considera que deben poner en el centro la relación que establecen con el público no especializado. Algo que en Tabakalera tratan de hacer a través de iniciativas como la ya

citada de la Biblioteca Ubik o de los diferentes programas y proyectos de mediación que han puesto en marcha.

"Hay que llevar lo que hacemos a la sociedad", señaló. "Creo que todos estamos de acuerdo en que el arte contemporáneo es -debe ser- un espacio de debate, un espacio de crítica. Por ello las instituciones que nos dedicamos a él, tenemos la responsabilidad de programar en los contextos, de transformarnos, de algún modo, en herramientas o altavoces de lo que está ocurriendo en la sociedad".

Ya en la fase final de su charla, Ane Rodríguez indicó que para ellos siempre ha sido muy importante pensar cómo se puede poner en diálogo el programa artístico y expositivo de la Tabakalera central con el resto de las actividades que se llevan a cabo en este espacio (donde, por ejemplo, tiene un gran peso el cine y lo audiovisual). "Y lo es", resaltó, "porque creo que es fundamental saber dónde nos situamos, con quién trabajamos y con quién queremos seguir trabajando". En este sentido, Rodríguez considera que en el contexto actual es esencial que las instituciones artísticas sean sumamente flexibles, de modo que tengan capacidad tanto de generar proyectos que den resultados rápidamente ("esto es, parafraseando a Ferran Barenblit, que den resultados en el plazo de la política"), como proyectos que puedan desarrollarse a medio y largo plazo.

A modo de conclusión Ane Rodríguez confesó que una pregunta que a menudo se hace es qué van a sentir que les ha aportado el centro los chavales del barrio en el que este se encuentra cuando transcurran diez o quince años. "Hay que tener en cuenta que Tabakalera no es un lugar cerrado", explicó. "Para bien y para mal, Tabakalera es un espacio abierto donde junto al artista residente con su portátil te encuentras a una familia con niños o a un inmigrante sin techo que lo usa como refugio diurno. Y como lugar abierto es un espacio no exento de conflictos y tensiones. Creo que esto es algo que no podemos obviar a la hora de pensar y decidir cómo va a ser nuestra programación, cuáles van ser nuestros servicios... Es decir, [a la hora de pensar y decidir] cómo queremos situar nuestra institución en su contexto específico".

DEBATE

Tras las intervenciones de Daniel Castillejo, Ferran Barenblit y Ane Rodríguez con las que se abrió la mesa de trabajo "Programar y coleccionar en contextos específicos culturales y artísticos", Juan Antonio Álvarez Reyes, como moderador de esta mesa, propuso al resto de los directores participantes que detallaran sus opiniones ante tres cuestiones muy concretas. En primer lugar, qué función pueden desarrollar las colecciones en la concepción y programación de los museos y centro de arte. En segundo lugar, ¿cómo imbricar lo local y lo global mediante el trabajo en los contextos específicos? Por último, ¿se debe apostar por una programación paritaria, tal y como se señala actualmente la legislación española?

El primero en responder fue Benjamin Weil, director artístico del Centro Botín, que recordó que en los inicios de la década de los 2000, el MoMA tras comprobar que el público local no estaba yendo a ver las obras de la colección permanente, decidió cambiar el modelo y poner en marcha un programa de exposiciones temporales vinculadas a la colección. Un modelo que paulatinamente fueron asumiendo otros museos y centros de arte contemporáneo, tanto estadounidenses como de otras partes del planeta. "Pero, en realidad, este modelo es más caro. Y en un contexto de crisis, de drástica reducción presupuestaria, se está tendiendo a retomar el modelo anterior", aseguró. En cualquier caso, él considera que para poder seguir atrayendo al público local se debe idear estrategias que den dinamismo a la forma de mostrar la colección. Y como cambiar constantemente el contenido resulta costoso, se puede optar, por ejemplo, por cambiar las maneras de acercar al público a dichos contenidos.

En relación a la representación de artistas locales dentro de la programación, Benjamin Weil señaló que cree que lo importante es la calidad. Aunque es consciente que la calidad en sí misma es siempre algo muy subjetivo. En su opinión quienes tienen responsabilidad en la gestión de espacios culturales, ya sean públicos o privados pero con vocación de servicio público, han de fijar criterios de calidad y escoger a

aquellos artistas que, a su juicio, los cumplan, no solo a los que sean más insistentes (o no solo a aquellos que le sirvan para contentar a una escena artística local que se puede volver en tu contra). "Tienen la obligación y responsabilidad de hacer uso de los presupuestos públicos que manejan de la manera que les parezca artísticamente más relevante", subrayó.

Algo similar considera respecto al género. "Por supuesto, hay que intentar buscar la paridad, pero no tiene que ser algo forzado", señaló. "En la exposición de la colección que tenemos ahora en el Centro Botín, hay más artistas mujeres que artistas hombres. Pero es porque ha surgido así. No ha sido nada intencionado", remarcó.

Tras Weil, intervino Nekane Aramburu quien recordó que cuando asumió la dirección de Es Baluard lo que se encontró fue un lugar sin ninguna personalidad y en el que era necesario generarla. Una de las acciones que puso en marcha para conseguirlo fue destinar la primera planta del museo a la colección permanente (de la que llevan diez "revisiones"), creando una serie de iconos de visitas muy reconocibles. Hay que tener en cuenta que Es Baluard es el cuarto museo más visitado del Estado español. En torno al 70% de sus visitantes son turistas que, en la mayoría de los casos, van buscando obras muy concretas. "Si se quiere mantener ese ritmo de visitas, hay que seguir este tipo de estrategias", señaló.

A juicio de Aramburu, las instituciones museísticas tienen que generar propuestas expositivas y de organización y presentación de la colección que se adapten a los contextos y lugares en los que encuentran. En este sentido, ella considera que es fundamental que las instituciones aprendan a redimensionarse, es decir a "escalar" y a "escalarse", tanto a "nivel conceptual como a nivel práctico". Deben ser capaces de canalizar las demandas del sector artístico y la cultura de sus contextos específicos. En el caso de Es Baluard la adaptación de los espacios a diferentes programas y funciones ha permitido, en palabras de Aramburu, "que el museo sea como un hojaldre con diferentes capas". Una parte del espacio se dedica a las exposiciones más de largo plazo, mientras otras tienen un uso mucho más flexible, lo que les posibilita no hipotecar la programación y, en función de las necesidades y demandas de los colectivos con los que colaboran, cambiar en un plazo muy corto de tiempo las propuestas que acogen ubicándolos en los lugares precisos. En este sentido, Aramburu explicó que Es Baluard trabaja permanentemente con una serie de "colectivos asociados" y de "colectivos colaboradores". Colectivos que consideran como un elemento orgánico más del museo.

Respecto al tema de género, Nekane Aramburu explicó que es algo a lo que en Es Baluard -y las otras instituciones que ha dirigido- siempre se le ha dado mucha importancia, pero que ella considera que necesario abordar desde una perspectiva abierta y transversal, intentándola vincular con otras cuestiones y problemáticas.

Por su parte, Francisco Baena, director del Centro José Guerrero de Granada, en relación a mostrar o no la colección permanente considera que depende de los fondos de los que disponga cada museo. "En los casos en los que tienes muchos fondos", explicó, "no puedes dejar de seleccionar lo que expones. Pero es interesante que esa selección se vaya moviendo en función de, como señalaba Ferran Barenblint, la historia que se quiere contar en una coyuntura política y social determinada (...). En el caso del Centro José Guerrero, la colección es pequeña, pero se va moviendo periódicamente. De hecho, en los últimos años también estamos invitando a artistas y comisarios para que hagan sus propias selecciones / presentaciones de la colección, pues pensamos que es una manera de mantenerla viva, de reactivarla y darle nuevos sentidos".

Sobre la presencia de artistas locales en la programación, Baena cree que es una responsabilidad de las instituciones artísticas, cada una, por supuesto, en función de los medios y los recursos de los que disponga. "Los museos tienen que establecer un diálogo con la comunidad en la que se insertan e interactuar con los distintos agentes de dicha escena", afirmó. En cualquier caso, también considera que esto tampoco es algo que se deba regular en términos de porcentajes o de cuotas, fundamentalmente

porque hacerlo así resulta muy poco operativo. "Se trata, más bien, de ser sensible a eso, de tenerlo siempre en cuenta", precisó.

Al igual que Francisco Baena, en relación a la pregunta de colección permanente ¿sí o no?, David Barro, director de la Fundación Didac, también considera que depende de cada caso. "Si lo pienso en el ámbito gallego, por ejemplo, creo que sería sumamente positivo que hubiera una colección permanente", señaló. "Las colecciones permanentes tienen una dimensión pedagógica. Y eso, en un momento de rechazo generalizado al arte contemporáneo por parte del público, es muy necesario".

David Barro explicó que en Galicia las colecciones de arte contemporáneo que existen llegan solo hasta los años 80 del siglo pasado. Hay pequeños intentos de colecciones más actualizadas, como la que está construyendo el Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC), pero que tienen muchas lagunas. Paradójicamente, quizás la colección más coherente que hay es la del Museo de Arte Contemporáneo Carlos Maside. Un museo fundado en los años 70 por Luis Seoane e Isaac Díaz Pardo que actualmente está cerrado. En su opinión, por sus dimensiones, el espacio que hubiera sido adecuado para albergar una colección permanente sobre arte gallego contemporáneo es el Museo de Arte Contemporáneo (Marco) de Vigo. Pero por la deriva que ha experimentado este centro en los últimos años no parece que eso sea ahora mismo algo viable.

En relación a la tercera cuestión planteada, David Barro considera que los gestores y responsables de instituciones museísticas tienen la obligación de tener en muy cuenta las cuestiones de género a la hora de pensar la programación y actividades de los espacios que dirigen. Pero a lo que no le ve sentido es a aplicar una paridad puramente cuantitativa. "Hay que mirar lo cualitativo y no lo cuantitativo", indicó, "porque no es una cuestión de números, sino de cómo muestras lo que muestras".

Álvaro Rodríguez Fominaya, director artístico del Centro de Creación Contemporánea de Andalucía-C3A, explicó que su centro carece en sí mismo de colección, aunque como institución ligada al CAAC ha empezado a trabajar con los fondos de este. Y lo ha hecho, por ejemplo, usando alguna de sus obras para visibilizar algunas de las actividades que organizan y/o para activar determinados espacios arquitectónicos del centro. "Son zonas de trabajo, de producción de los artistas residentes", explicó. "Y nos gusta la idea de que estos espacios se hagan visibles para los visitantes que lleguen al C3A para ver esas obras, tomando así conciencia de que el centro no es solo un centro de exposiciones".

En relación a la cuestión de la paridad, Rodríguez Fominaya coincide con David Barro en que no hay que quedarse en las "matemáticas". Tan o más importante que los números es pensar que relevancia real tienen las artistas mujeres en tu programación, qué lugar ocupan dentro de tus espacios expositivos. Por otra parte, también considera que la paridad hay que verla en un contexto más amplio que la programación de un año natural y no vincularla solo a la actividad meramente expositiva del centro.

Por último Álvaro Rodríguez Fominaya alertó del peligro de la tendencia a que los museos y centros de artes españoles, ante la disminución progresiva de sus recursos financieros, para construir sus colecciones se nutran cada vez más de donaciones y depósitos. "Uno de los grandes riesgos de esto es que las presentaciones de la colección de los museos sean condicionadas por las exigencias de los galeristas y coleccionistas privados que donan o ceden obras", advirtió.

Karin Ohlenschläger, directora artística de LABoral - Gijón, explicó que Asturias tiene una situación especial pues carece de un museo de arte contemporáneo (y también de una Facultad de Bellas Artes). Hay espacios parcialmente dedicados al arte y la creación contemporáneos (como el Museo Barjola, dedicado en exclusividad a un autor, la Sala Borrón, que busca fomento y la difusión del arte joven asturiano, el Centro Niemeyer, orientado al turismo y a un público masivo, o el Museo de Bellas Artes, que dedica una de sus salas a artistas contemporáneos asturianos), pero no un museo en sí.

Esto, según Karin Ohlenschläger, pesa mucho sobre el tejido artístico local. Propicia que, por ejemplo, cuando surge la LABoral como centro de arte (centro que tampoco dispone de colección), ha tenido que

confrontarse con una comunidad de artistas que quería su propio centro de arte contemporáneo y que no ha podido entender que de repente se cree un centro específicamente dedicado al arte digital y la creación industrial. "Esto ha sido una importante fuente de tensión y enfrentamiento, sobre todo en los primeros años. Y, de algún modo, ha contribuido a extender la falsa idea de que la LABoral no presta atención a los artistas asturianos. Pero si se analizan las producciones que hemos realizado en el tiempo que llevamos en activo, en más del 50% de los casos han sido de artistas de la comunidad", señaló Ohlenschläger.

Respecto al tema de la búsqueda de paridad, ella piensa que hay que verla no como un fin en sí mismo, sino como un medio. "El fin que los espacios artísticos deben perseguir", subrayó, "es favorecer la emergencia de nuevos valores, de nuevas formas de mirar y de relacionarnos con los que nos rodea. Y para eso las aportaciones de las mujeres artistas son fundamentales. Por tanto, definiendo las cuotas pero como un medio o herramienta, no como un fin en sí mismo (y, mucho menos, como una obligación)".

Tras la intervención de Karin Ohlenschläger, que fue la última de las directoras presentes que respondió a las tres preguntas que se lanzaron el inicio del debate, Juan Antonio Álvarez Reyes planteó que, a su juicio, las cuotas, más allá de sus lógicas limitaciones, han significado un gran revulsivo. "Las cuotas sirven para medir, pero evidentemente no pueden ser el objetivo. Son (o deben concebirse como) una herramienta", subrayó.

Sobre la queja por parte de las comunidades de artistas locales de que no tienen espacios públicos específicos para presentar su obra, apuntada por varios de los directores, Benjamin Weil aseguró que él está convencido de que si los hubiera, los artistas locales no querrían exponer en esos espacios. "Querrían exponer en el sitio en el que exponen los demás, porque solo de esa manera sentirían que están valorados al mismo nivel", señaló. "Y esto es, a mi juicio, muy interesante porque evidencia que lo realmente importante es la calidad. El problema está en que, como dije antes, la calidad es siempre algo muy subjetivo".

En relación a la programación de artistas locales en los centros y museos periféricos (entendiendo por periféricos todos los que quedan fuera, en el caso de España, del área de influencia de Madrid y Barcelona), Luisa Espino, coordinadora de la sección de arte de la revista *El Cultural*, señaló que hay muchos artistas que si no se trasladan a vivir a una de las dos ciudades recién citadas, quedan "atrapados" en el contexto específico en el que están. De algún modo, la única manera que tienen de que les conozcan fuera es exponiendo en los grandes centros de su comunidad. Por eso ella cree que, sin dejar de tener en cuenta la calidad, sí tiene sentido exigir ciertas cuotas de artistas locales en la programación de los centros y museos de arte contemporáneo de titularidad pública.

Luisa Espino contó una anécdota que a su juicio refleja bastante bien las complejidades y tensiones vinculadas a esta cuestión de los artistas locales. "Estuve justo ayer en un jurado de adquisición de obras para el CA2M, el museo de arte contemporáneo de la comunidad de Madrid. La obra que elegimos era de un artista valenciano que trabaja con una galería de Cantabria. Y a las pocas horas de que se hiciera público el fallo, recibí un mensaje de un galerista madrileño quejándose de que no se hubiera adquirido la obra de un artista y de una galería de Madrid. Creo que esto indica algo. Es una problemática que está ahí y que sería interesante debatir". A este respecto, Espino les pidió a los directores presentes que se "mojaran un poco" y explicaran en qué se basan, más allá de la calidad, para elegir los artistas locales que incluyen en su programación. "Es indudable que un criterio fundamental es la calidad. Pero, ¿hay presiones políticas?", preguntó.

Juan Antonio Álvarez Reyes indicó que en su caso no ha sufrido presión política e insistió en que para él los porcentajes son, como han indicado otros directores, una herramienta. "Nosotros trabajamos con una horquilla de entre un 30/40 % de artistas andaluces. El porcentaje nos sirve para medir, pero no es nunca el objetivo", puntualizó. En la misma línea, Álvaro Rodríguez Fominaya señaló que en el C3A existe una "misión" que tienes que cumplir, "pero eso no implica que haya una presión política, sino que tienes que ser fiel a los objetivos fundacionales de tu centro".

Daniel Castillejo quiso hacer algunos breves comentarios sobre las cuestiones planteadas en el inicio del debate. En relación a la tema de la colección permanente explicó que Artium es museo con una colección permanentemente móvil. "Hemos realizado en torno a una veintena de exposiciones de tesis sobre la colección, cada una de las cuales ha durado aproximadamente un año, es decir, un plazo suficiente para que podamos describirlas como exposiciones semi-permanentes de la colección". De las 3.500 obras que tienen en sus fondos, por estas muestras han pasado al menos unas 2.000 piezas. En este sentido, Castillejo señaló que él cree que los museos públicos tienen que enseñar el patrimonio que custodian, "hacerlo accesible a la ciudadanía, que esta sienta que también es propietaria de ese patrimonio".

En torno al tema de las cuotas de artistas locales en la programación de los museos, Daniel Castillejo señaló que Artium aspira a crear un "patrimonio de arte contemporáneo". Para ello ha apostado por intentar generar lo que describe como una "política de círculos concéntricos". "Es como cuando uno lanza una piedra al agua y salen varias ondas", explicó gráficamente. "La primera onda representaría la atención a lo local, a los artistas vascos, y es la que más se extensión tiene. La segunda representaría lo estatal, la relación con los creadores de otras autonomías. Después vendrían las ondas que representan lo europeo y lo global que son ya ondas más cortas, menos potentes, pero que también hemos querido ir incorporando".

Respecto al tema del género, Daniel Castillejo piensa que aunque asume la necesidad de no olvidar la importancia de lo cualitativo, el problema es que es imposible saber dónde empieza y dónde acaba la calidad de una obra o proyecto. "Somos muy osados pensando que tenemos capacidad de discernir cuando una obra es buena o mala. Y no pocas veces metemos la pata". Por ello cree que la aplicación de las cuotas y de otras medidas para garantizar de paridad es absolutamente necesaria.

Por último, sobre la cuestión de las presiones que planteaba Luisa Espino, Castillejo aseguró que a lo largo del tiempo que ha estado al frente de Artium, ha tenido presiones de todo tipo. "Presiones de índole política, pero también de tipo técnico o profesional... compañeros míos, por ejemplo, que me insistían en que enseñara siempre las obras 'más importantes' de la colección (los Picasso, los Dalí...)". A su juicio, esas presiones siempre van a estar ahí y los directores tienen que aprender a convivir con ellas.

Ferran Barenblit volvió a tomar la palabra para señalar que, en su opinión, el peligro de asumir que una de las principales finalidades de los centros y museos de arte contemporáneo públicos es apoyar a los artistas locales, está en que, de algún modo, también lleva -o puede llevar- a concebir y utilizar las instituciones como "espacios de legitimación". "Y eso (ver los museos y centro de artes públicos como espacios de legitimación, de visibilización) es algo que creo que debemos evitar a toda costa", subrayó.

Según Daniel Castillejo, aunque es indudable que ese peligro está ahí, no se puede obviar que el apoyo a lo local desde las instituciones públicas contribuye a fortalecer las escenas artísticas en las que estas se insertan. "Y creo que un ejemplo paradigmático de esto lo tenemos en Euskadi", afirmó, "donde la atención a lo local, que ha sido muy importante durante las últimas décadas, ha terminado generando frutos evidentes. A día de hoy la escena artística vasca es una de las más importantes del Estado español".

A este respecto Benjamin Weil le preguntó si esa fortaleza de la escena vasca no tiene que ver también (o incluso más) con la existencia de una tradición artística más arraigada que en otras partes de España, así como con la labor realizada por sus instituciones académicas. A lo que Castillejo respondió que sí, pero que no hay que verlo como cosas separadas. "Forman parte de lo mismo", señaló. Sobre esta cuestión también se pronunció Ane Rodríguez para quien resulta necesario reconocer y valorar el papel fundamental que tuvo una institución como Arteleku en la construcción y consolidación de esta escena artística. En este sentido, Karin Ohlenschläger dijo que es muy importante para los artistas locales que existan espacios de encuentro, formación y producción. "Y, en ese sentido, Arteleku ha sido, sin duda, un ejemplo paradigmático y pionero", remarcó.

Según Nekane Aramburu, el caso vasco es realmente excepcional dentro del Estado español y, salvando quizás Madrid y Barcelona, el resto de las escenas artísticas locales funcionan como "islas". En torno a ellas se generan toda una serie de fuerzas centrífugas y centrípetas. Y cada institución debe encontrar sus propias estrategias para confrontarse a ellas.

Aramburu explicó que en el caso de Es Baluard, cuyo radio de acción abarca las Islas Baleares (una comunidad en la que no hay facultad de Bellas Artes), la relación con la escena artística local es sumamente compleja. A su juicio, los museos tienen que aprender a "trabajar más allá de sus paredes" y también [aprender] a generar "espacios abiertos" dentro de su propia programación. Una de las iniciativas que con este objetivo se ha puesto en marcha en Es Baluard ha sido la creación de un "buzón abierto de recepción de proyectos"; otra el programa *Contraste* (donde se invita a comisarios e investigadores de fuera de las Islas Baleares para que trabajen con artistas, grupos y proyectos artísticos locales) o el desplazamiento de las actividades a otros lugares físicos.

En el tramo final del debate intervinieron tres de los agentes artísticos y culturales andaluces invitados al encuentro: el joven artista y comisario Jose Iglesias García-Arenal, Juan Bosco Díaz-Urmeneta (crítico de arte y profesor jubilado de estética) e Iván de la Torre Amerighi (crítico de arte y coordinador del suplemento *ABC Cultural*).

Este último, adelantándose a la cuestión de los públicos que se abordó en la segunda mesa del encuentro, habló del peligro de que la lógica del ocio y del consumo sea asumida por los museos y centros artísticos y culturales. "Algo que, en cierta medida, ya está ocurriendo, especialmente en espacios institucionales situados en lo que podríamos describir como un segundo escalón (salas de exhibición dependiente de fundaciones, ayuntamientos...). Espacios que en muchos casos están sustituyendo la formación por la información, el conocimiento por el entretenimiento", se lamentó.

Por su parte, García-Arenal hizo una pregunta aparentemente sencilla pero de difícil respuesta: ¿qué es exactamente lo que entendemos como "artista local"? "Quizás en otros contextos sea distinto, pero en los dos que más conozco, el andaluz y el extremeño, ¿a quién podemos considerar como artista local cuando una gran parte de ellos ha tenido que emigrar?", señaló. "Son los nacidos en la ciudad o comunidad donde se ubica el museo? ¿Son los que responden a una identidad cultural y se reconocen en ella? ¿Son los que están residiendo en cada momento en ella?". Daniel Castillejo respondió que el artista local no es, desde luego, solo el que va a las inauguraciones de las exposiciones para dejarse ver y esperar que le toque una "porción del pastel". "El artista local puede estar muy lejos, pero si te parece interesante tienes que ir detrás de él. Tienes que perseguirle", subrayó. En parecidos términos se manifestó Juan Bosco Díaz-Urmeneta quien aseguró que, en realidad, la presión de lo local suele proceder más de los galeristas que de los propios artistas.