

Ambición de arte.

Jean Louis Maubant

*Texto de la conferencia de Jean Louis Maubant para la segunda edición del curso
"Transformaciones. Arte y estética desde 1960". Traducción: José María Conde.*

Que el Nuevo Museo (*Nouveau Musée*) se convierta en Instituto de arte contemporáneo en treinta años es algo improbable. Improbable porque la evolución de una idea, sea la que sea, conlleva obligatoriamente rodeos, entresijos, casualidades, de la vida social y de la vida personal todos juntos...

Al principio, a finales de los años sesenta, por supuesto, se realizaron constataciones simples: por qué una población como Lyon, con pretensión europea, no disponía de una estructura de presentación del arte; por qué el arte promovido en Francia, y con más razón en las regiones, en «provincias», no se correspondía con lo que era visible y se debatía en toda Europa o Estados Unidos en los años setenta;

También habría que añadir que el nacimiento del Nuevo Museo tuvo lugar porque unos cuantos curiosos, tanto en Lyon como en Burdeos o Dijon también estaban deseosos de dar respuesta al impulso creado por el, pequeño, equipo reunido en torno a Pontus Hulten en el Beaubourg...

Y también porque un público inesperado se había sumado a las exposiciones que yo había podido presentar anteriormente en «l'Espace Lyonnais d'art contemporain (1)» (*el Espacio de Lyon de arte contemporáneo*); y porque un embajador de Estados Unidos seducido por una de sus exposiciones había permitido la realización de una misión de estudio sobre el funcionamiento de los museos y lugares de arte contemporáneo norteamericanos;

Y por último porque las personalidades de la región de Lyon aceptaron junto a mí hacer posible la creación de una estructura «privada» dedicada a la creación contemporánea (2). Privada puesto que el poder público de la época (gobierno de Valéry Giscard d'Estaing) no se sentía realmente implicado. Una historia improbable, por tanto, y una historia de equipos tan numerosos como diversos.

LOS COMIENZOS

Comienzos épicos, evidentemente. Para hacerlo rápido, primero una oficina y exposiciones en la «Tour Caisse d'Epargne», donde tuvieron lugar ciertas exposiciones inverosímiles, además de un pequeño lugar cedido en la «Tour du Crédit Lyonnais» por la Asociación de la Prensa de Lyon. Un espacio-galería y espacio de seminarios, completado por la «Sala Hector Berlioz del Auditorio». En esta torre han tenido lugar debates memorables, sobre todos los temas posibles:

- es necesaria o no una colección para un museo,
- cuáles pueden ser las características de una nueva pedagogía de la creación,
- qué equipo está al servicio de la creación,
- hace falta un lugar fijo o no,

-cómo y dónde inscribirse en el proceso de la creación,

-¿qué lugar se reserva para el arte en la sociedad?

Un público comprometido, apasionado seguía estas reuniones y vinieron profesionales extranjeros para alimentar la reflexión.

Las primeras acciones trataban de poner en escena esta abundancia de ideas. Mezclar las disciplinas invitando a Carla Bley a la Ópera de Lyon, a John Cage y a Merce Cunningham al Auditorio. Brindar acceso a la multiplicidad de las tendencias artísticas mediante exposiciones pequeñas (Gilbert & George, Tony Robbin, Danièle Orcier, Georges Brecht, Eve Sonneman o Jean-Paul Huftier) o más ambiciosas (Video Arte, el Land Art, la Fotografía estadounidense).

La idea de que la creación en acción pudiera desarrollarse sin un sitio fijo, regulado, y aprovechar la ciudad entera como un marco de trabajo era algo apetecible. Peter Fend, Jenny Holzer, Peter Nadin y Richard Prince acababan de poner en marcha su «Offices of» en Nueva York, y también en esta ciudad, acababa de abrir el Nuevo Museo de Marcia Tucker.

De forma más radical, se decidió privilegiar una relación tradicional a largo plazo y multiforme con los artistas invitados más que la exposición. Por lo tanto, Daniel Buren sería en 1980 el primer invitado «por año» antes que Tony Cragg y Giulio Paolini. Una forma de profundizar en la relación, de dejar la puerta abierta a proyectos ambiciosos, de formar también al equipo mediante el contacto con los creadores, de comprender su trabajo mejor.

EL SENTIDO DE LAS PALABRAS

El propio nombre de Nuevo Museo pretendía expresar con el concepto «antifrase» la naturaleza profunda del proyecto. La Dirección de los museos de Francia, consultada, no había querido, podido (¿?), oponerse a esta denominación un tanto provocativa. ¡Un museo sin paredes ni colección! ¡Y con carácter privado por añadidura! ¡¡¡Los primeros estatutos presentados hablaban de una asociación para el estudio y la prefiguración de un museo de arte moderno y de estética industrial para la comunidad urbana de Lyon!!!

Mezcla de ironía, de socarronería y de ingenuidad quizás, la denominación causó sensación en el mundo del arte de aquellos años. Desde entonces, el Instituto de Arte Contemporáneo sustituyó al Nuevo Museo pero, una vez más, las palabras tienen un sentido: quieren dar a entender que el arte se estudia, se trabaja, como la música, la literatura y todas las disciplinas artísticas.

Recursos bajo mínimos, obtenidos de empresas mediante un *lobbying* dificultoso en el contexto de la época a pesar de la implicación de unos y de otros.

Equipos de voluntarios, en los que se mezclaban historiadores del arte, alumnos de relaciones públicas, estudiantes de Bellas Artes, curiosos y aficionados, se dedicaban al registro del estatuario de Lyon para Daniel Buren o al desarrollo de grupos de reflexión.

Esta militancia no ha desaparecido totalmente, aunque haya asumido otras formas: el Instituto sigue absorbiendo buenas actitudes de gente siempre dispuesta, las de los administradores, las de los miembros, de los compañeros de ruta, y creo, de verdad, que una aventura semejante sería por consiguiente ciertamente imaginable, de forma contraria a las intenciones establecidas de los desengañados. Poner en marcha la experiencia de una nueva índole sigue siendo factible, sólo ha cambiado el contexto e implica por tanto nuevas estrategias, otros proyectos, otros comportamientos.

LA COSA PÚBLICA Y EL COMPROMISO

Aunque las ciudades de Lyon y Villeurbanne son solicitadas, es Charles Hernu, Alcalde de Villeurbanne, quien, en 1980, propone dos edificios, a elegir. Será una escuela antigua, modelo Jules-Ferry 1879, convertida en centro de formación profesional en desuso, la que resolverá la papeleta, justo en el límite de los dos municipios.

Jóvenes artistas de Lyon y estudiantes de Bellas Artes reforman estos lugares con los pocos medios disponibles y del mecenazgo «en especie». Finalmente, se produce un acontecimiento determinante que lo cambia todo: François Mitterrand gana las elecciones presidenciales. Jack Lang es su ministro de Cultura y crea los primeros empleos de desarrollo cultural. Por consiguiente se puede contratar a un primer asalariado en 1982.

Sin aquello, obviamente, el proyecto apenas habría podido desarrollarse sin la ayuda del voluntariado y de un patrocinio que sigue siendo, aún hoy, modesto y sin parangón con las cantidades necesarias para que se mantenga una estructura profesional, aunque de tamaño mediano.

En el fondo, se podría haber deducido de ello ya que parece evidente que en todo el viejo continente, la política cultural se asemeje, a pesar de todo, a la administración pública. ¡A pesar de que la idea de las financiaciones mixtas esté teniendo dificultades para imponerse como modelo!

Todo patrocinio conduce a una política cultural, espectacular y consumista pero el conjunto gestionado tampoco es sinónimo de eficacia cultural. La solución en este momento parece residir en la heterogeneidad de los compromisos.

La cultura es cosa pública (*causapubblica*), ya lo decían los romanos, y los intentos de liberarse de esta responsabilidad en el mercado y sus leyes bamboleantes parecen bien contrarias a la genética profunda del viejo continente.

El Nuevo Museo/Instituto siempre ha mantenido, colectivamente, la necesidad de políticas culturales públicas sólidas, nacionales y regionales, asociadas a las participaciones privadas resultantes de la conciencia cívica, ciudadana, tanto de las empresas como de los individuos.

Nuestros socios privados han permitido el nacimiento de la estructura; lo han hecho con el pensamiento de que la empresa desempeña ese papel cívico y de que su presencia demuestra el compromiso de la sociedad civil.

Desde el principio de la aventura, los órganos de dirección del Instituto están constituidos por personas privadas, independientes, voluntarias y muy comprometidas. De esta forma, se suceden un industrial del textil, un hombre de la comunicación, un arquitecto y un agente de cambio y bolsa. La perspectiva de 30 años atrás nos permite darle todo su peso a este compromiso que combina el gusto por el arte, la curiosidad, la amistad y las convicciones. Más allá de esta particularidad es la libertad de la estructura la que se presenta, por consecuencia, como garantía de los avatares de las políticas públicas o de las presiones diversas y garante de una ética.

ARTE Y REGIÓN

Por consiguiente la estructura ha vivido los años de desarrollo en Francia de política cultural descentralizada para las artes visuales. Aparte del CAPC en Burdeos y algunos museos en Saint-Etienne, Grenoble, Marsella, pocos lugares estaban activos en el campo del arte contemporáneo. Aproximadamente un siglo después de Alemania, en 1982/83, las regiones

francesas vieron nacer colecciones de arte contemporáneo, las Frac, y una red de centros de arte. Naturalmente, el Estado quiso en primer lugar ser el iniciador, y de esta forma nació el Centro Nacional de arte contemporáneo de Grenoble, el *Magasin*; sin embargo el Ministerio de Cultura rápidamente reconoció y utilizó las iniciativas nacidas en esta región: el Nuevo Museo (etiquetado como Centro Internacional de arte contemporáneo en 1984), el *Consortium* en Dijon, el CCC en Tours, y algunos otros.

Se habían puesto en marcha políticas culturales para el teatro después de la guerra, para la música en los años sesenta; las artes plásticas se quedaron rezagadas, o incluso fueron ignoradas y le debemos mucho a Claude Mollard, delegado de Artes Plásticas en el ministerio, por haber implicado en esta aventura a las administraciones territoriales, ciudades y regiones. Aunque las cantidades distribuidas por el Estado fueran, y siguen siéndolo, mínimas, ya se había tomado impulso y las administraciones locales todas jugaron al juego, por medio de algunos viajes, épicos, de los elegidos a la Documenta de 1982, a Munster o a la Bienal de Venecia.

EL PODER A LOS CREADORES

La creación, ¡la gran palabra! Puede parecer ampulosa, grandilocuente e imprecisa en boca de aquellos que no la emplean con precaución. El arte se ha desviado de su esencia un poco al querer abarcar demasiado; en cuanto al arte contemporáneo, se ha convertido casi en una antífona. Entonces, ¿cómo hablar de lo que hace la ambición del hombre-artista, su capacidad de lucidez sobre sí mismo y la sociedad, su voluntad de ir más allá de lo común, su premonición, su capacidad crítica, su voluntad de hablar con el otro, tanto por la emoción como por el discurso racional?

Se mostraron las obras de algunos artistas, ofrendados al público, inmersos en un diálogo complejo entre el equipo del Instituto, el autor, sus obras y los lugares. Aquí, unos han encontrado un primer lugar institucional de exposición T. Cragg, D. Buren, J. Holzer, R. Prince, B. Kruger, J Wall, etc...otros han podido utilizar Villeurbane para hacer un primer balance de una obra pendiente de finalización. Todos han manifestado que ven con buenos ojos los lugares de su disposición, su tamaño, su variedad.

En el caso de algunos, la colaboración, el intercambio se ha multiplicado; Giulio Paolini ha hecho dos exposiciones y Jacques Vieille tres. Daniel Buren ha intervenido en numerosas reposiciones, creando múltiples obras y «reinterpretando» algunas otras.

Estas reiteraciones siguen siendo el signo de una resistencia del Instituto frente al espectáculo del arte. Cuando existe previamente una relación estrecha entre el equipo y el artista, se desemboca, si las ganas son compartidas y el proyecto ha madurado, en una exposición, quizás en un libro, una «acción», una obra y la relación perdura, de forma amistosa y lúcida. En el caso de Michael Asher, han pasado diez años de la invitación y el trabajo en común. Para On Kawara, lo que precedió la exposición fueron las ganas de hacer el libro «Whole and Parts»...

CONSULTEN EL PROGRAMA

Todo programa de exposición es en primer lugar lo resultante de tener ganas de intercambio. Ganas de saber más del trabajo del artista, ganas de hacérselo descubrir al público. Como una conversación sobre el arte, alusiva, escalonada en el tiempo, preocupada pero a la vez sincera. Una forma de compartir con los visitantes una curiosidad, una búsqueda de respuestas, pues son los artistas los que hablan, o los que deberían hablar, y no los «curators».

El organizador de la exposición sólo está en su sitio cuando se encuentra al lado del público, una suerte de elemento adelantado; en pocas ocasiones, podrá jactarse de ser artista a su manera. Su discurso siempre pasará a segundo plano, estructuralmente, como el del periodista, del encargado de la programación de un cine de arte y ensayo o del director de la casa de la Ópera.

Y ese discurso es incluso de otra índole. Se puede tratar de hacer tangible una problemática o de hacer balance de un debate estético. Así, Villeurbanne ha acogido las exposiciones de Michel Baudson sobre «L'Art et le temps» o la de Joëlle Pijaudier sobre la noción de lo decorativo: «L'Envers du décor». Sobre la cuestión de la Colección y del coleccionismo, se han presentado cuatro exposiciones, dos de ellas públicas, las de la Sra. Stein y del Sr. y la Sra. Billarant, y dos privadas, las de los museos de Saint-Etienne y de Eindhoven. Por su parte, el Instituto ha organizado algunas exposiciones manifiestas: «When attitudes became form», «Artistes/Architectes», «Aperto» (para protestar contra la desaparición de esta sección de la Bienal de Venecia y abrir los lugares a la creación joven), «Architecture Radicale» e incluso «Côté Sud, Entschuldigung» para eludir a la situación de los artistas de la Europa latina.

En cuanto al resto, lo esencial de los programas ha estado constituido por exposiciones personales. La mejor forma, en mi opinión, de meterse en una obra, en una idea siempre compleja; la mejor pedagogía posible igualmente, siendo los discursos en torno a la obra tan reducidos y sobre todo reductores por definición.

Al releer el programa de más de un centenar de exposiciones, cada uno encontrará materia para afianzar su opinión sobre el Instituto. Sin embargo, globalmente me doy cuenta de que pocas exposiciones han resultado estar fuera de lugar; al contrario, el conjunto de artistas presentados han sabido demostrar al público que eran portadores de una ambición real y fuerte por el arte, de una ambición de relación crítica entre el arte y la sociedad. De Richard Prince a Mélik Ohanian, de Daniel Buren a Jordi Colomer, todos muestran esta generosidad en su obra, esta doble necesidad de estar y vivir en diálogo.

LA EXPOSICIÓN

La exposición del 30 aniversario habla de cualquier otra cosa que no sea la memoria de la estructura. Se trata de **Ambición de arte**, (*ambition of art* y no *Art Ambition*, precisan los anglófonos). Es otra tentativa de decir, entre líneas, a pesar de las palabras, que la cuestión se plantea, perniciosa y novedosa. Dicho de forma más violenta: ¿qué hay de las utopías individuales, de esas utopías portátiles de las que he hablado en otras ocasiones? Los tiempos han cambiado en treinta años y, por lo menos, la explosión de la escena artística, incontestable, ha cambiado la situación.

¿Se imaginan el número de estudiantes egresados anualmente de las escuelas de arte de los cinco continentes, además de los artistas autoproclamados?

El mercado del arte tiende a convertirse en guía de los valores, por no decir de las últimas tendencias, más que de los contenidos del arte, en todos sitios, en los talleres, en las galerías evidentemente, en los museos y los centros de arte y entre los coleccionistas...

Este mercado tiene su propia verdad, contante y sonante. ¿A quién no le suena el ejemplo de obras adquiridas y convertidas en inaccesibles? La Colección Rhône-Alpes del Instituto de arte contemporáneo aporta docenas de ejemplos de esto. Desde luego, se podría seguir recordando que Bouguereau era incomprable cuando los impresionistas se vendían poco o no se vendían, pero ¿qué sería de esto hoy?

El espectáculo, el zapping, el «bling-bling» han vulgarizado la noción del tiempo, del estudio, del compromiso.

No hace falta juzgarlo, y por cierto, ¿en nombre de qué? ¿De la moral? ¿Y por qué no del buen gusto? Sería el colmo. Por consiguiente hay que conformarse con la realidad presente sabiendo que no será obligatoriamente la de mañana por un lado y que, por otro, nada obliga a dejarse fascinar.

Los deportistas en crisis utilizan una expresión: «¡volver a los fundamentos!» A los derrotistas del todo-se-va-a-pique, el-mundo-está-loco, a los preocupados por la evolución del mundo del arte de volver a los fundamentos: su papel social, su poder intrínseco, su fuerza de emoción y de reflexión, su capacidad de diálogo individual y colectivo, en resumen su ambición. Las preguntas del día quizás encontrarán un principio de respuesta.

Quizás los artistas no cambien el mundo, aunque algunos lo hayan intentado. Sin embargo, al menos, acompañan a las sociedades y las dan a conocer ante ellas mismas. Por este motivo el arte es apasionante. Es al mismo tiempo la historia, el presente, y a menudo premonición. Por definición, el arte es ambición, ya sea la ambición propia, modesta del individuo artista, que se enfrenta a la historia del arte y a su historia personal, o aquella, más social, más necesaria, de un ser-en-el-mundo, de una persona con un discurso, que reivindica su propia capacidad de «creación», su capacidad de intervención sobre el curso de las cosas.

Se suele decir también que ciertos artistas marcan su tiempo. Y los mejores no hacen más que dejar una señal, una estética, una manera de diseño; es más, señalan lo que representa la sociedad que los mantiene, ellos enuncian, denuncian, revelan lo no dicho en un tipo de diálogo intrasocietal extraño, incluso único, me parece. Como una ambición de inteligencia, en un sentido profundo, y de transmisión propia de todos los creadores, en algún campo artístico, sea el que sea.

¿Hacía falta recordar esas convicciones personales a riesgo de la banalidad? En el momento de los cumpleaños, de estos odiosos «balances de etapa», esto apenas permite explicar, en el fondo, por qué nace el Nuevo Museo, convertido en Instituto de Arte Contemporáneo. Un deseo colectivo de avanzar al mismo paso que la creación, de tratar de comprenderla desde dentro y por tanto de hacerle un sitio en el discurso crítico de los creadores pero también su verdadero sitio al público visitante.

Algunos estábamos, y estamos, convencidos de que los artistas que expresan cierta ambición, compromiso, cambian al individuo-espectador, con la salvedad de que se organice un diálogo, puesto en escena escrupulosamente. Era cierto hace treinta años, evidentemente, y sigue siendo cierto hoy, aunque las utopías modernas y progresistas tienden a agachar la cabeza ante el asalto del espectáculo, del *business* o del sálvese-quien-pueda individual. Jean-Hubert Martin habla de una dicotomía en vías de construcción en las profesiones del arte, entre laboriosas y flamantes y me temo que no tiene razón, pero sigue siendo posible que cada uno elija su campo. Cuestión de moral individual y de ética.

LEER EL ARTE

«Apprendre à lire l'art», éste era el título de una de las exposiciones de Lawrence Wiener en el Instituto, y se podría imaginar que sus programas sucesivos, de 1978 a 2008, han intentado poner en práctica esta ambición. Leer el arte de la época de uno mismo es por tanto potencialmente leer dicha época de forma distinta, a la luz de las aportaciones esclarecedoras de los artistas. La historia del arte, de hecho, se encuentra de lleno en estos vaivenes permanentes entre una sociedad y sus creadores.

Cada uno de los artistas que participan en la exposición **Ambiciones de arte** ha transformado, en mayor o menor medida, un porcentaje, quizás más importante de lo que imaginamos, de público llegado a la vieja escuela de Villeurbanne.

Provocaciones para reflexionar sobre nuestra situación en el mundo (Boetti), sobre nuestra capacidad de comprensión (Buren), sobre nuestra relación con el objeto (Cragg), sobre nuestro olvido de las mitologías y del clasicismo (Fabro), sobre nuestra relación con una religiosidad contemporánea oculta (Kapoor), sobre la relación individuo/infinito (Kawara), sobre el machismo y sus corolarios (Rosler), sobre la imagen reconstruida y sobre la pintura (Wall), sobre la poesía y sobre la generosidad del diálogo (Weiner), sobre la singularidad y el desfase (Colomer), sobre la ciudad y sobre la necesidad, siempre, de militar a favor de la supervivencia de las utopías (Friedman).

El poder del arte está bien presente en las problemáticas multiplicadas y compartidas, compartibles. El arte es crucial para cada uno y para la propia sociedad. La obra de oportunidad, auto-convergente, puede hacer efecto de revuelo, incluso expresar por su redundancia misma, lo esencial no se encuentra ahí, sobre lo coyuntural, incluso encomiado y coleccionado por el *top-ten* de las grandes fortunas. La ambición moral sigue siendo el mejor refugio, mientras perdure un humanismo posible.