

PARADOJA Y CONTENIDO

Manuel Caballero

*"...Era aquella la cueva Circe? Antro de súcubos,
un frío aire recorría sus estancias...
En el dintel, una frase grabada: "Ars sicut religio".*

Hipólito Fourment. "Viajes..."

1. EL TEMPLO

Éste, pudo haber sido un edificio barroco, cárcel, convento o mercado, o inmueble industrial de hace 40 o 60 años, o aún mejor llamativa construcción de nueva planta, restaurado, adaptado o concebido como continente de actos, acciones y objetos culturales, se alza, desafiante y hermético, en una ciudad que se enorgullece de tenerlo entre sus muros.

En poco tiempo, los medios de comunicación, la ansiedad política, creyentes y viandantes le han otorgado justa fama. Viene a colmar un deseo y una exigencia largamente perseguidos. Mediante la magia que exhala su propia esencia, tanto él mismo como la comunidad que lo acoge y administra se sienten con fiadamente inmersos en un circuito internacional de alta cultura. Sin contemplaciones se sienten honrados al mostrar sus obras de arte en ese singular recinto artístico... ¡Ah, el arte!

Sus actividades incluyen variadas y extremas actitudes. Obviando en lo posible las formas tradicionales y reaccionarias del arte de siempre, dedica su atención a las instalaciones, performances, vídeo-acciones, vídeo-danza, conciertos culturales o a capella, conferencias, cursos de adaptación, exposiciones fotográficas... aunque no se descarta algún descuartizamiento.

A su vez, está conectado con el espíritu azaroso y aventurero que anima esa otra red de acontecimientos asombrosos conocidos como bienales, ferias y expo-

DOI: <http://dx.doi.org/10.25267/Periferica.2003.i4.04>

siciones de famosas galerías de prestigio transnacional, creando entre todos esos elementos lo que se conoce como el mágico-mundo-del-arte-actual.

Entra el espectador y súbitamente se halla transportado a otro universo: pulcro, espacioso, blanquecino, silencioso y un poco vacío. Además de incuestionable. Allí se va a admirar, buscando una emoción estética, allí se va a recibir catequesis. Porque lo que allí se expone, el arte-oficial-cortesano-contemporáneo, se admite réplica. "Mira y calla", parece advertirle el genio del lugar.

Con unción litúrgica, el espectador deambula por sus salas. El museo, de nuevo, se convierte en un lugar religioso, donde opera una singular taumaturgia. Si durante el pasado siglo, o al menos desde sus últimas décadas se cuestionó la idea del museo tradicional, como continente de objetos venerados, intentando secularizar, como se secularizaba otros ámbitos sociales, su propio concepto, haciéndolo más accesible al visitante, acercando de una manera más cotidiana las "grandes obras" allí expuestas a su experiencia personal (actitud en sí cuestionable y que ha desembocado en el espectáculo del Museo-espectáculo, con lo positivo y negativo que ello pueda tener), la cualidad "transubstanciadora" del arte oficial de nuestros siglos capaz de convertir cualquier cosa, y al escribir "cualquier cosa" designamos lo mismo, una acumulación de excrementos, un disparo en el hombro o La Fuente-Urinario (1), en iconos enmudecedores, necesitados de un "lugar aparte", es decir, el Museo para producir adecuadamente la alucinación, tal como el antiguo mago necesitaba el misterio de las salas hipóstilas para hacer hablar a sus dioses. Con la evidente diferencia de que estos modernos númenes son un poco idiotas.

Esto es básicamente un museo o centro de arte oficial contemporáneo: un lugar de una nueva religión, en tiempos ateos.

¿Qué puede encontrar allí el catecúmeno? A veces el espectador podrá ¿transitar? Sobre suelos cubiertos de sangre, aceite o agua. No obstante, verá prohibido su paso por determinadas salas, atisbando, lejanos, algunos objetos indeterminados. La prohibición es la "obra". Es posible que se trate de una instalación de Per Baclay (2). También: una retrospectiva de Hermann Nitsch (3). Cuadrúpedos descuartizados y fieles bebiendo su sangre o embadurnando sus cuerpos desnudos y crucificados con sus humeantes vísceras: *Orgien Mysterien Theater*, remedo esteticista de un antiguo y sagrado taurobolio.

También: detrás de un montón de chatarra post-industrial, una suerte de juego parecido al bélico *paint- ball*: arrojar, el espectador puede hacerlo, frascos

de pintura contra personas, filmadas en vídeo, que transitan ante la fachada del Reina Sofía madrileño. La acción es del grupo El Perro(4).

También: una jovencita andaluza (5) se clava alfileres (bueno, era un truco), estampando lunares de sangre sobre un traje de faralaes.

También: una mujer simula ser violada por dos talibanes, pero el burka esconde un cangrejo de plástico.

También: en una sala, una mujer nacida en Tallin, lame el suelo antes de ser pisado por los espectadores (6).

Naturalmente podríamos continuar reseñando, ad nauseam, más y más ejemplos de esta barahúnda, y concluir pensando, tal como apunta James Gardner (7), que nada en la historia del arte anterior nos había preparado para ello.

(1) Sobre la mierda como obra artística: Piero Manzoni, *Merda d'artista*. Conjunto de latas de conserva en cuyo interior se atesoran excrementos de autor.

Sobre el disparo: Performance del artista norteamericano Chris Burden, titulada, obviamente, *Disparo*. El 19 de nov. de 1971, a las 7,45 h. de la tarde un amigo le disparó sobre el hombro con un rifle de 22 largo, a cinco metros de distancia... Toda la documentación al respecto, se guarda en el Whitney Museum de Nueva York.

La Fuente-Urinario es la obra, de 1917, que Marcel Duchamp expuso ese mismo año firmándola como R. Mutt. Es, como todos saben, un urinario masculino de fabricación industrial, que invertida su posición, el autor convierte en fuente. Una réplica del original perdido (1964) se puede ver en la Galería Schward de Milán.

(2) Per Bacloy (Oslo, 1955). Una exposición de sus obras puede verse estos días (octubre, 03), en el Palacio de Cristal, del Retiro madrileño. Organizada por el Museo Reina Sofía. Revuelta, Laura: "El cielo líquido de Per Bacloy" en Blanco y Negro, Madrid, ABC, 20 sept. 03.

(3) Hermann Nitsch (Viena, 1938). Diversos aspectos de su obra en el catálogo: *Rennweg* (Pintura, dibujo y escultura austriacos), Salas Pablo Ruiz Picasso, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1986.

(4) Esta acción se expone estos días en la madrileña galería Salvador Díaz. El colectivo El Perro participa también ahora (oct. 03) en la exposición *The Real Royal Trip* que, comisariada por el indiscutible pope Harald Szeemann (al cual desea encargar la galerista sevillana Juana de Aizpuro la organización de una futura bienal de Sevilla), se muestra en el P. S. 1, dependiente del Museum of Modern Art de Nueva York.

Esta exposición es como un "desembarco" neoyorkino de lo más llamativo del "arte joven" español con ansias de reconocimiento internacional. Organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores (Dirección General de relaciones culturales y científicas), el próximo año llegará al Museo Patio Herreriano, de Valladolid.

(5) Pilar Albarracín. También incluida en la exposición señalada en la nota anterior. La acción de los alfileres la realiza en una cena-fiesta, hace un par de años en la Fundación y Museo de Escultura al Aire Libre Montenmedio, en Vejer (Cádiz). (Comunicación oral de Margot Molina, crítica de arte de *El País-Andalucía*).

(6) Vídeo-acción de la artista estonia Ene-Liis Semper: *Licked-Room*, 2000. Fue presentada por la galería griega Ileana Tounta-Contemporary Art Center, en la edición de Arco del año 2002. ARCO-02, Madrid, ARCO-IFEMA, 2002. Volumen 1, pp. 550-551.

(7) Garner, James. *¿Cultura o Basura?* Madrid, Acento, 1996.

2. UN POCO DE HISTORIA

2.1. Antecedentes

La actividad coleccionista de objetos suntuarios, o profanos, datados en épocas pretéritas o coetáneas al que los reúne, parece ser un lugar común en el desenvolvimiento de las civilizaciones superiores (1).

Tanto en el Antiguo Oriente, desde China a Babilonia, como más tarde en el ámbito greco-romano, y luego durante el Medievo, Renacimiento y Barroco, se establecen colecciones de esa clase de objetos, ubicadas ya en lugares públicos, ya en el templo o en el palacio del príncipe, cuya riqueza hay que valorarla bajo dos aspectos: ofrecer al que la contempla (a veces el sujeto a determinadas interdicciones) una emoción-conocimiento estético, religioso o bien histórico-patriótico, o, en otro sentido, denotar la riqueza de su poseedor.

La importancia que, como veremos, tuvo su recuerdo en el momento de formular el moderno concepto de museo público, es necesario señalar, aunque someramente, el *Mouseiôn* de Alejandría. Obra de Ptolomeo I y de su hijo Ptolomeo Filadelfo, se concibió como reunión de instituciones, dedicadas al estudio y la preservación del saber, que si bien participaba en algún sentido de un carácter religioso, como "Casa de Musas", no por ello era menor su cariz, digamos laico. Uniendo a ello esa especie de idea germinal de servir de bien común a una colectividad de ciudadanos.

2.2 El museo público moderno. La *kunsthalle*

La idea moderna de museo público, como un bien cultural al servicio de la sociedad, se origina en la mentalidad ilustrada del S. XVIII. Es un lento proceso que irá poniendo a disposición de un público cada vez menos especializado las antiguas colecciones de pinturas, esculturas y otros objetos artísticos, atesorados durante centurias por reyes eclesiásticos.

La génesis del Museo del Prado, puede ser ejemplo de lo que apuntamos. El origen de sus colecciones procede, en gran medida, de la Colección Real, formada a partir de las adquisiciones de pinturas, esculturas y objetos suntuarios llevadas a cabo por los reyes y príncipes de las Casas de Austria y Borbón. Núcleo decisivo al que luego se unirá lo proveniente de la Desamortización de los Bienes del Clero, hecho sobre el cual volveremos más adelante.

Durante el reinado de Fernando VII, las colecciones abandonan su ubicación palaciega y comienza a instalarse en el actual edificio, en principio proyectado por Villanueva como Museo de Historia Natural, permitiendo su visita, en un primer momento, durante determinados días y con alguna restricción a estudiosos de las Bellas Artes. Finalmente, en 1868, la colección dejó de pertenecer a la Casa Real, pasando su propiedad al Estado.

Con alguna que otra variación, sujetas a determinadas causas particulares, y resumiendo tal vez en demasía todo el proceso, este es el esquema del nacimiento de los grandes museos europeos actuales, dedicados a las Bellas Artes: Louvre en París, Ermitage en San Petersburgo, Kunsthistorische Museum en Viena, Capodimonte en Nápoles, etc.

No obstante, también existen en Europa otros museos cuyo origen es diferente, y se centra en la actividad puramente artística de un determinado grupo social. Tal es el caso del real Museo de Bellas Artes de Amberes (2).

Ubicado en el edificio neoclásico de los arquitectos Winders y Van Dyck, levantado entre 1884-1890, el museo tiene su origen en la Guilda o Gremio de San Lucas, que desde 1832 agrupaba a los artistas de esa ciudad flamenca y guardaba en un Gabinete de Arte, las obras más destacadas. Tras la disolución de la estructura gremial, esas obras se transfirieron, en 1773, a una creada Academia de Bellas Artes, que irá incrementando su patrimonio con diversos e importantes legados durante el S. XIX. En 1927, el Museo pasa finalmente a ser propiedad estatal.

No menos importante, en el tema sobre el que ahora discutimos, es la relación Arte-Museo-Industria, o tal vez mejor expresado: Arte-Dinero.

Modernos mecenas, enriquecidos por sus actividades comerciales, dedican parte de sus esfuerzos, gusto y tiempo a coleccionar, al modo de antiguos príncipes, obras y objetos artísticos que más tarde, mediante diversos procedimientos, ponen a disposición de la mirada del público.

Tres apellidos nos pueden remitir a otros tres museos cuyo origen es lo arriba expresado: Gubelkian, Thyssen y Frick.

La Frick Collection, en Nueva York, que expone pintura, escultura y artes decorativas fechadas desde la Edad Media hasta finales del S. XIX, es el resultado del interés coleccionista llevado a cabo por Henry Clay Frick (1849-1919), típico hombre de negocios norteamericano "hecho a sí mismo". Su gusto, reflejado en su colección, es el exponente del "gusto áulico" estadounidense, empeñado y decidido a adquirir "lo mejor de Europa". Instalada en un palacete que fuera la propia vivienda de Frick, obra del arquitecto Thomas Hastings, si bien es propiedad privada, está concebida dentro de ese talante filantrópico tan decisivo en el desenvolvimiento social norteamericano y grandemente ignorado en Europa: el potentado que hace revertir a la sociedad, en este caso en forma de obras de arte, el beneficio, que en definitiva, ha extraído de ella.

Ciertamente, esta pauta de comportamiento, es la responsable en gran medida de la riqueza de los museos de Norteamérica.

Cuando se examinan, en sus catálogos, la procedencia de sus obras, es muy frecuente encontrar donaciones de particulares, hechas a título personal o en memoria u homenaje a un tercero. Valga un ejemplo: El Sr. X y la Sra. Y, de los Ángeles, al fallecer una hija especialmente querida, donan al museo local, en este caso el importante Los Angeles County Museum, una obra en su memoria. Funeral laico, no acostumbrado desgraciadamente en estas latitudes.

Calouste Gubelkian, nació en Scoutari, localidad próxima a Constantinopla en 1869. De nacionalidad Armenia e hijo de acaudalada familia, hizo luego él mismo mayor fortuna en el negocio del petróleo. Hombre de refinada educación, interesado en el arte, se inicia pronto en el coleccionismo. Pintura, escultura, mobiliario, piezas arqueológicas, manuscritos, objetos suntuarios y decorativos, etc, concluyen una suerte de conjunto enciclopédico, en el que se representan prácticamente todos los periodos artísticos de Europa y Asia.

Tras elegir Lisboa, en 1942, como lugar de residencia, inicia el proceso de ir instalando las colecciones en la capital lusa, conjunto que antes estuviera disperso entre París, Londres y Estados Unidos.

De titularidad privada, de su nombre tiene anexo un Centro de Arte Moderno, inaugurado en 1983, además de la propia Fundación, que lleva a cabo una interesante labor investigadora y pedagógica dentro de las artes musicales y escénicas, entroncando este aspecto de "centro de estudios", con el espíritu que animara siglos atrás el quehacer de la Biblioteca y Museos alejandrinos.

2.2.1 Una perspectiva española

En síntesis, la diversidad de museos públicos españoles dedicados a las Bellas Artes (por ejemplo los museos provinciales: Cádiz, Sevilla, Valencia, etc., salvando el caso singular del Museo de Bellas Artes de Bilbao), tienen un origen que podríamos calificar de delictivo: la desamortización de los bienes eclesiásticos, llevada a tér-

mino por el ministro Juan Álvarez Mendizábal (desgraciadamente gaditano), además de judío y masón, en los años treinta del siglo XIX.

**el arrebatar a sus legales
poseedores unos bienes muebles
e inmuebles, para su posterior
venta, tenía como objetivo
sanear la maltrecha economía
nacional**

Si en teoría, el arrebatar a sus legales poseedores unos bienes muebles e inmuebles, para su posterior venta, tenía como objetivo sanear la maltrecha economía nacional, el resultado fue, al menos dentro de la conservación del patrimonio artístico, poco menos que desastroso. Gentes sin preparación ni escrúpulos compraron y luego malvendieron, o vendieron admirablemente, a coleccionistas y museos extranjeros, las obras de arte que durante siglos fueran adquiriendo las órdenes religiosas.

No obstante, con objeto de frenar en parte esa sangría, se crearon en las capitales de provincia unas Juntas, con la, a veces inútil, intención, de almacenar el tesoro artístico expoliado, quedando al cuidado, donde las había, de las Academias de Bellas Artes.

El Estado, sin apenas gasto alguno, venía a ser propietario, de la noche a la mañana de una más que interesante colección artística, que cediendo a una especie de "sentido social", pone a disposición del público en forma de, más o menos improvisado Museo.

Si ello fuera pernicioso para la conservación de aquellas obras de arte, no lo fue menos para el cabal desarrollo del concepto de museología moderna en nuestro país, y en gran parte responsable de la clamorosa ausencia del arte de los siglos XIX y XX en nuestros museos, con lo que ello acarrea de ignorancia y desconocimiento sobre el devenir artístico de esos siglos acostumbrando al espectador, cuando no al estudioso, a considerar el arte español inexistente, o carente de interés después de Goya.

Propietario el Estado de obras de arte de primera magnitud aunque obviamente por su procedencia, de carácter religioso (lo que hace hoy que nuestros museos vuelvan a parecer iglesias o capillas), representantes de "los grandes artistas y corrientes estéticas del pasado" (un "pasado glorioso" apreciado con melancolía y bastante irredentismo), cumplida con su pública exposición el "sentido social" antes aludido, parecía con ello estar todo hecho, estando excusado de adquirir, al menos en una escala razonable, obras artísticas coetáneas.

Detengamos nuestro interés en dos ejemplos cercanos, los Museos de Bellas Artes de Sevilla y Cádiz, para corroborar lo arriba señalado. Si la pinacoteca sevillana es una de las más destacadas de nuestro país no se debe a un plan museológico pensado y concebido en aras, no ya de conservar, sino, y esto es lo más importante en museo público, de explicar al espectador el decurso de la creación artística, al menos, en su entorno más próximo; por el contrario, constituye una aleatoria, aunque eminentísima, colección de arte religioso, desde finales del Medievo hasta el S. XVIII, en la que apenas se contempla lo realizado por los artistas sevillanos de las dos últimas centurias.

Caso análogo ocurre en el Museo de Cádiz, sobre lo cual volveremos más adelante.

2.2.2 Concepto del museo público moderno

Lo esbozado hasta ahora nos puede dar una idea aproximada de la situación museística pública en Europa y Norteamérica durante el tránsito del siglo XIX al XX. Grandes Museos Nacionales, que poco a poco van incrementando sus fondos de forma, a la postre, tal vez un tanto desmesurada, y una red de museos

provinciales, surgidos un poco en cada ciudad notable, de titularidad a veces bicéfala (pública/privada), ampliamente extendida y que abarca una variada tipología: Bellas Artes, Arqueología, Artes Decorativas, etc.

Paralelo a este crecimiento, la museología cobra nuevos ímpetus, definiéndose como ciencia y técnica al servicio de ese nuevo fenómeno, perfilando aspectos, innovando actitudes o acentuando su interés en determinadas cuestiones. Era ya evidente que no bastaba con albergar adecuadamente un conjunto artístico en un bello edificio. Una amplísima bibliografía (3) va surgiendo a la vez que publicaciones periódicas de carácter internacional, como por ejemplo *Museum*, u organismos transnacionales, como el ICOM (International Council of Museum), dependiente de la UNESCO, van delimitando el concepto del museo público moderno. Unas "funciones convencionales" que, siguiendo la obra de Luis Alonso Fernández (4), podemos resumir de esta manera: Coleccionar, Identificar, Documentar, Investigar, Preservar y Conservar, Exhibir y Educar (5).

2.2.3 Cuestionamiento de un modelo museológico

Si bien el modelo museológico esbozado en el párrafo anterior era y es un modelo perfectible, a partir de la década de los años sesenta del pasado siglo, o incluso con cierta anterioridad, comienza a sentirse un "malestar" que, espigando un poco, podemos plasmar en las frases siguientes, halladas al azar, pero definitivas: "... la acumulación de obras de arte en el museo, las aproxima a la mercancía": Walter Benjamin; Teodoro Adorno: "...los museos son algo así como los sepulcros familiares del arte de las obras de arte"; "¡la Joconde au metro!" se gritaba en el París de Mayo del 68; Vassarely: "quiero terminar con todo lo que precisamente quiere el museo, la obra única e irremplazable, el peregrinaje, la contemplación pasiva del público".

Parece evidente que más que un "malestar" ante el hecho museológico, nos topamos con un profundo desprecio hacia el arte que contiene. Aspecto ingenuamente destructivo que tiene que ver mucho con el sentimiento de odio-envidia del esclavo ante el señor (6). Gentes de mentalidad "inferior" que, según anexiona lo más querido del "arte-oficial-internacional" desea hacer tabula rasa con todo lo anterior, para no tener testigos de las imbecilidades que perpetran.

2.2.4 *Kunsthalle* y otros modelos museísticos similares

Las llamadas "nuevas formas artísticas" que propicia el "Gran-Arte-Internacional-Oficial", parecen necesitar espacios diferentes al museo tradicional, para mostrar sus producciones. No obstante, se ven, en la mayoría de los casos, in-

mersos en una ridícula paradoja, pues queriendo hacer cosas más cercanas, y "practicable" la obra de arte al espectador, precisamente por la esencialidad hiper-subjetiva, cuando no (falsamente) críptica de ésta, crean unos espacios imbuidos de un "extrañamiento" o una otra, diríamos, "extra-territorialidad", que lo acercan a un hecho cuasi religioso. Tal como señalábamos al principio, estos centros son los santuarios de una época atea.

El término alemán *Kunsthalle* (Casa del Arte o Casa de la Cultura), denomina a una institución cuya finalidad primordial es promover exposiciones temporales, pudiendo, en algunos casos, contar con una colección permanente.

Un carácter análogo tienen los *Neighbourhood Museums* o Museos del Barrio, surgidos hacia 1970 "como centros socioculturales de la comunidad local, cuya creación fue estimulada por los problemas sociales (y raciales) de diversas comunidades... convertidos a menudo en una especie de estación difusora, en la periferia, de los grandes museos situados en el centro de la metrópolis, por cuyo matiz elitista han sido fuertemente criticados".

(1) Alonso Fernández, Luis. *Museología: Introducción a la teoría y práctica del Museo*. Madrid, Istmo, 1993, pp. 47-48.

(2) Smets, Irene. *Le Musée Royal des Beaux-Arts D'Anvers*. Amsterdam, Ludion, 1999.

(3) Alonso Fernández, Luis. Op.cit.

(4) Alonso Fernández, Luis. Op. cit. pp. 189-190.

(5) León, Aurora. *El Museo, teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 1978.

(6) A veces una intuición de este tipo, sea confirmada por la realidad más brutal. No de otro modo puedo calificar lo presenciado en el Museo Real de Amberes en septiembre de 2000. Se trataba de la instalación denominada *Rubens Challenge*, ocurrencia degenerativa de Thomas Hirschorn: en el centro de la Rubenszaal, sala central del Museo donde cuelgan importantísimas pinturas flamencas del S. XVIII, el sesudo Hirschorn había instalado, y la dirección del Museo se lo había permitido y financiado, un montón de basura y chatarra industrial-urbana: máquinas y electrodomésticos produciendo estertores, monitores descodificados, papeleras, miles de ¿panfletos? de texto ilegible, etc. Naturalmente, no había explicación alguna sobre la posible intención de aquello. Aquello era solo "aquello". Tampoco llegaba a ser un sacrilegio. Se quedaba en estupidez cacofónica.

(7) Alonso Fernández, Luis. Op. cit. pg. 104. Ver también: Villa, Rocío de la. *Guía del usuario del arte actual*. Madrid, Tecnos, 1998. pp. 149-150.

3. MUSEOS Y CENTROS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA

La idea y necesidad de coleccionar arte coetáneo en nuestro país, puede tener su origen en la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en 1984 (1). Un Real Decreto de 7 de agosto de ese año decía: "La creación del Museo de Arte Contemporáneo es una necesidad sentida por la opinión y reclamada por la crítica. La numerosa colección de obras artísticas de autores contemporáneos, que mal acondicionadas y no bien clasificadas, se ha reunido en algunas salas del Museo Nacional de El Prado, no pueden llenar aquel objeto... por ello, al terminarse el nuevo edificio, construido para museos y bibliotecas (Actual Biblioteca Nacional), ha llegado la hora de instalar en sus salas la colección de cuadros y esculturas debidas al ingenio, nunca inactivo de nuestros artistas y organizar el Museo de Arte Contemporáneo... que ha de ejercer una doble y beneficiosa acción sobre nuestros artistas y nuestro público".

Bellas e inteligentes palabras que, como en otras ocasiones, fueron languideciendo en el cajón de los actos olvidados. Sea como fuere, el Museo se inauguró en fecha nada propicia: 1 de agosto de 1898, cuando el acontecer nacional estaba inmerso en otros y graves sucesos.

La apocada vida de este museo, al que no por escasa atención pareció dispersarse, contrastada, años después con la vitalidad que animaba la creación y consolidación, entre 1914 y 1919, del Museo de Bellas Artes de Bilbao, institución ejemplar, y el Museo de Arte Moderno de Barcelona.

3.1 El Museo Español de Arte Contemporáneo y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Heredadas de aquel museo decimonónico, son estas dos instituciones, la primera de las cuales estuvo en activo solamente de 1953 a 1986.

En efecto, ubicado en la madrileña Ciudad Universitaria, el edificio de nueva planta del MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo), obra de los arquitectos Jaime López de Asiain y Ángel Díaz Domínguez, que recibiría un encendido elogio por parte del historiador y crítico de arte Douglas Couper (2), albergaba y dedicó su interés exclusivamente al arte del siglo XX, desprendiéndose de la antigua colección del S. XIX, que posteriormente, en 1971, pasaría al Casón del Buen Retiro, dependiente del Museo Nacional de El Prado.

Aparte de mostrar su colección permanente, el MEAC, en los últimos años de su existencia, organizaba ciclos de exposiciones temporales, como, por ejemplo las primeras ediciones de *El Salón de los 16*, entre otras, aunando así los conceptos de museo tradicional y *Khusthalle*.

No obstante, todo ello y por causas diversas, una de las cuales, acaso irrelevante, pudiera ser su lejanía del centro de la capital, la administración pública, en este caso el Ministerio de Cultura, en vez de potenciar sus estructuras, decide, cosa muy española, acabar con él. Atrás queda un "lejano" y estupendo edificio, en la actualidad totalmente infravalorado, con el propósito político de embarcarse en un nuevo proyecto: el Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía.

Ubicado en un edificio neoclásico de la época de Carlos III, que fuera según su origen hospital general hasta 1965, comienza su remodelación en 1980, interviniendo en ella los arquitectos Fernández Cuenca y Fernández Alba primero, sucedidos luego por Vázquez de Castro e Iñiguez de Onzoño, incorporando a su fachada, como elemento distintivo, los ascensores de Ian Ritchie.

Tres fachadas jalonan desde entonces su corta historia: en 1986 se producen las primeras exposiciones temporales. En 1990 se trasladan a sus dependencias las colecciones del extinto MEAC, siendo finalmente en 1992 cuando inaugura su colección permanente.

Esta ocupa dos plantas del edificio, situándose en la primera las 17 salas dedicadas al arte de finales del S. XIX y principios del S. XX. Entre otros están representados Ramón Casas, Anglada Camarasa, Rousiñol, Regoyos, Zuloaga, Gutiérrez de Solana, Ponce de León, Juan Gris, Pablo Gargallo, Picasso, Miró, Dalí, Bores, Cossio, Vázquez Díaz, etc., además de un recorrido por las primeras vanguardias internacionales, con particular interés en el Cubismo, Futurismo, Vibracionismo, Orfismo, etc.

Una segunda sección, se ocupa de las tendencias artísticas surgidas entre 1950 y 1980. Son 20 salas en las que están expuestas obras del Equipo 57, Hernández Mompó, Palazuelo, Tàpies, Lucio Fontana, Antonio López y un largo etcétera.

Aparte del programa de exposiciones temporales, el MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), y de la organización de conferencias, conciertos, debates, etc., pone a disposición del estudioso una completa Biblioteca especializada y un centro de documentación que archiva gran número de diapositivas,

vídeos y otros soportes informáticos relacionados con el arte del S. XX. Cumple por ello las dos funciones básicas demandadas a un centro moderno de exposición, conservación y difusión del arte, que por otra parte enlazaría, aunque remotamente, con el impulso cultural que animaba a la biblioteca y museo alejandrinos, como centro vivo de interrelaciones culturales.

3.2 Necesidad y moda

Resulta paradójico, dada la "accidentada" vida de la museología en España, la abundancia de centros de arte contemporáneo que han surgido entre nosotros en la última década. Hecho en sí positivo, este "aggiornamiento", que casi nunca obedece a un plan o estrategia general museológica, por su proliferación pudiera parecer algo artificial, y por lo tanto producto de una determinada moda. Las causas de todo ello pudieran ser varias, pero sobre ellas campea el valor concedido al actual arte cortesano, El-Gran-Arte-Oficial-Contemporáneo, como nota de prestigio necesaria en una sociedad occidental liberal y democrática. Parece como si cada comunidad, cada ciudad que se precie, necesitara un centro de ese tipo para afirmar su talante cultural-democrático.

Y lo más curioso resulta aún este fenómeno, que aúna y equipara Arte-Oficial-Contemporáneo con Democracia, si pensamos y descubrimos la esencia profundamente antidemocrática y ferozmente individualista del arte de las vanguardias históricas y sus vivaces y actuales sucesores (3).

El hecho, o los hechos funcionales de todo ello no hay que buscarlos ya es una reacción estética ante el arte precedente. Es algo más lo que lo impulsa. Es la consagración del artista como hierofante que, por una sola y exclusiva voluntad, impone al resto de los fieles, deseosos de ser alucinados, una exacta y unívoca visión de lo real. Como en otras ocasiones he señalado, el Santo Padre de esa religión es Marcel Duchamp. Si él dice que un posavasos es una escultura, es que realmente ES UNA ESCULTURA. Y anatema para el que piense lo contrario (4). Para decirlo según aseguraba en cierta ocasión Andrés Trapiello en una entrevista televisiva (5): "...Marcel Duchamp tenía el poder de ponerles bigotes a la Gioconda, pero nadie tiene permiso para ponérselos a él" (6).

Un pequeño excuso al pasado, acentúa nuestra perplejidad: la pintura que se hizo en Francia durante la caída del Antiguo Régimen, es decir, la escuela encabezada por Louis David y que sirviera para explicitar los ideales de la revolución, la pintura, en suma Neoclásica, se halla, en el fondo y en la forma, decididamente en las antípodas del Arte-Oficial, pretendidamente democrático que hoy

goza del consenso general de políticos y círculos decisorios (7).

3.3 Geografía y vicisitudes

Al no existir aún una bibliografía que estudie el fenómeno que estamos describiendo de manera conjunta, hemos de remitir al lector a los numerosos artículos, que sí le han dedicado alguna atención pormenorizada, y que han ido apareciendo en diferentes publicaciones periódicas especializadas, aunque de amplia difusión (8).

De cualquier forma, hay que reseñar el siguiente listado, no exhaustivo: EACC, en Castellón; el nuevo Centro de El Carmen, en Valencia; el IVAM, en la misma ciudad; el Centro de Arte La Panera, en Lérida; la Tecla Sala, en Barcelona; el CAAM, en Las Palmas de Gran Canaria; el MEIAC, en Badajoz; las Salas Recalde y Koldo Mitxelena en San Sebastián; Artium, en Vitoria; Centro José Guerrero, en Granada; Marco, en Vigo; el CGAC, en Santiago de Compostela; el Patio Herreriano, en Valladolid; el CAC, en Málaga; el CAAC, en Sevilla; El Centro Párraga, en Murcia; La Casa Encendida, en Madrid; el MACBA, en Barcelona; el MUSAC, en León; el Instituto Oscar Domínguez, en Santa Cruz de Tenerife... (9).

Como se señala en el artículo al que hace referencia la nota anterior, el devenir y la existencia de los Centros reseñados no carecen de vaivenes y martirios. Chocan en su concepción y modo de funcionamiento dos perspectivas, a veces se enfrentan sin solución. De una parte, el poder político que los sustentan y financian, desea soluciones y resultados, más cuantitativas-espectaculares-turísticas, que la visión de los directores-misioneros, imbuida de una suerte de fe monoteísta y monolítica, en la que lo verdaderamente importante es la "estética", (si podemos aplicar aun este término al tipo-de-arte-que-defienden).

Así, no es de extrañar los casos de directores cesados *per fas et per nefas*, centros inaugurados sin una adecuada colección, centros que vegetan con míseros presupuestos, centros que se cierran al tiempo escaso de su inauguración, centros "vendidos" como reclamo turístico antes de su construcción, etc. También es cierto que otros centros, como el valenciano IVAM, inserto en la coherente estructura museológica de su ciudad, a contar como paredro al Museo de Bellas Artes o Museo de San Pío V, que conserva y explica el devenir artístico desde el S. XIX, aparte su colección arqueológica, hasta 1930 (10), conforman entre estas dos instituciones, Museo de Bellas Artes e IVAM, una amplia visión panorámica de la historia del arte en una comunidad.

Pero, como veremos, ese no es el caso de otra ciudad y otro Centro de Arte más próximo a nosotros geográficamente.

(1) Para todo lo concerniente a este Museo y a su posterior transformación en el Museo Español de Arte Contemporáneo, ver: MEAC. *Museo Español de Arte Contemporáneo*. Catálogo. 2 tomos. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

(2) Op. cit., tomo 2, pag. 26

(3) Caballero, Manuel. "Arte contemporáneo y totalitarismo", en *Diario de Sevilla*. Suplemento Culturas, 8.4.99.

(4) Botellero. Marcel Duchamp. 1914. Galería Schward. Milán.

(5) Entrevista realizada en el programa de TVE-2, "Negro sobre Blanco", dirigido por Fernando Sánchez Dragó.

(6) Una versión de la Gioconda con bigotes se conserva en la Modern Tate Gallery de Londres.

(7) Ver, por ejemplo: Crow, Thomas. *Emulación: la formación de los artistas para la Francia revolucionaria*. Madrid, Antonio Machado Libros, (*La balsa de la Medusa*, 123), 2002.

(8) Artículos aparecidos en la revista *Descubrir el arte*, publicación mensual de amplia difusión:

Julian, Inmaculada. "Caixa Forum...", en *Descubrir el arte*, IV, 37.

Díez, Jess María. "El huevo antes que la gallina", idem, IV, 39.

Vozmediano, Elena. "Una apuesta por la modernidad/El Patio Herreriano de Valladolid", idem, IV, 40.

Méndez, Luis. "El Centro José Guerrero de Granada", idem, IV, 44.

Navarro Arisa, J.J. "MACBA: Del Dau al Set a la Modernidad", idem, IV, 45.

Castro Flórez, Fernando. "Guggenheim: el lugar más raro del mundo", idem, IV, 46.

Rotger, Francisco M. "Dos Museos y un apellido", idem, IV, 55.

Chao, David. "CGAC/ Santiago de Compostela: una ventan al futuro", idem IV, 56.

(9) Vozmediano, Elena y Hontoria, Javier. "Lujos y Miserias de los Centros Autonómicos", en *El Mundo*. Suplemento El Cultural. 11-17, Sept.03.

(10) Benito Doménech, Fernando. En "Museo de Bellas Artes de Valencia", *Descubrir el arte*, 2003. El Sr. Benito Doménech explica lo siguiente en relación a la ampliación de este Museo: El Museo del S.XIX, como ampliación del Museo de san Pio V: "... la producción posterior a la segunda mitad del

S.XIX, representa en Valencia un arte nuevo ..el anunciado proyecto de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana de trasladar al Convento de El Carmen la producción que se dio entre 1860 y 1930, para formar el llamado Museo del S. XIX, resolverá el problema que plantea exhibir ese capítulo artístico en la propia sede del San Pio V., pasando a El Carmen alrededor de setecientas obras, quedando convertida esta sede en un ramal del Museo de Bellas Artes de Valencia, de la misma forma que el casón del Buen Retiro lo es del Museo de El Prado".

4. UN CENTRO: EL CAAC DE SEVILLA

Nos interesa analizar la vida de este centro (al que se le tendría que haber evitado la cacofonía en la pronunciación de sus siglas, como de igual manera ocurre en otros de su estilo), no solo en cuanto institución aislada, sino como organismo público enclavado en la realidad museológica de una ciudad y una comunidad.

La situación, al respecto, en Sevilla, es la siguiente:

De un lado se encuentra el Museo Provincial de Bellas Artes. Excelente pinacoteca que inicia su colección en el declive de la baja Edad Media, cuando Sevilla comienza a ser un centro urbano importante, explicando el acontecer artístico en esa ciudad y su entorno hasta principios del S. XX.

La mayor parte de sus obras tiene, como señalábamos antes (2.2.1), su origen en lo acopiado durante la Desamortización de Mendizábal. Lo cual indica que posee arte religioso de primera magnitud, fechado más o menos, entre los siglos XVI y XVIII. A partir de este último momento, la calidad y cantidad de su colección comienza a decrecer.

No está suficientemente bien representado el siglo XIX, y no posee nada prácticamente del siglo XX, como si estos dos periodos fuesen ignoto piélago en el que nada hubiese ocurrido.

Tal vez para subsanar esa falta existió, durante la década de los 80 del S. XX un, llamado, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. Ubicado en el edificio de la Cilla del cabildo, intentó con más dedicación que presupuesto, agilitar la átona vida museística de la ciudad. Y si bien no contó con un adecuado programa de adquisiciones, sí llevó a buen término una serie de exposiciones temporales, dedicadas a mostrar las obras de artistas vivos o desaparecidos en un pasado reciente. Si ello era altamente positivo, no era menos evidente la necesidad de una revisión de todo lo acontecido con anterioridad a

1960, dado lo exiguo de su colección permanente.

Aunque el Museo de Bellas Artes y el Contemporáneo pertenecieron a la misma Administración, primero Central y luego Autonómica, parecía evidente la falta de una política común que contemplase el fenómeno museístico como una totalidad y no como una yuxtaposición de hechos aislados. Teniendo que haber delimitado cada uno el periodo cronológico que iba a exponer y estudiar y procediendo, en consecuencia, con las adquisiciones pertinentes.

Pero, dada la singular idiosincrasia de la museología nacional-andaluza, nada se hizo de ello.

Lo que sí se hizo fue embarcarse en otro proyecto; ese tipo de proyectos que tanto gusta a los políticos, que de todo saben y de nada entienden, gustadores de sacarse de donde no hay, éste es el caso, un Centro de Arte Contemporáneo.

**después de los fastos
del año 92, abandonado
el "Proyecto Atarazanas",
se crea el Centro Andaluz
de Arte Contemporáneo (CAAC)**

En vez de potenciar y desarrollar las dos instituciones procedentes, el gobierno autonómico emprende el que fuera conocido como "Proyecto Atarazanas", mediante el cual se comienza a restaurar y adecuar para una futura sede museística el inmueble de las Antiguas Atarazanas Reales.

Al mismo tiempo se procede a una absurda y personalísima, y obviadora del contexto social-artístico donde pretendía situarse el Centro de Arte, serie de carísimas adquisiciones, un poco picoteando aquí y allá, pero persistiendo en ese fallo que parece ser connatural a todo proceso de este tipo en nuestras latitudes: no explicar coherentemente la historia artística cercana y reciente, que es por donde hay que empezar. Después de los fastos del año 92, abandonado el "Proyecto Atarazanas", se crea el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), ubicándose en el antiguo monasterio de Santa María de las Cuevas, que en tiempos fuera Cartuja de idéntica advocación y luego fábrica de cerámicas de la empresa Pickman.

La vida posterior de este centro es ejemplo cabal de lo que "no" hay que hacer. Pareciendo que la Administración a la que pertenece jamás lo hubiera tomado demasiado en serio.

Nunca ha contado con un programa definido y riguroso de adquisiciones, lo que provoca que su colección permanente sea bastante escasa. En cuanto a las exposiciones temporales, dedica demasiada atención al arte local y más cercano, localismo muy hispalense, empeñado en ignorar lo que ocurre más allá de sus amadas collaciones. En otros momentos acogió exposiciones que, en teoría, estaban allí fuera de lugar, como la dedicada a la época sevillana de Velázquez.

Entre enero y abril de 2002 expuso *Andalucía y la Modernidad: del Equipo 57 a la Generación de los 70* (1). Comisariada por el crítico madrileño Mariano Navarro, y aunque parcialmente sesgada en su concepción, y por lo tanto concediendo a la "modernidad" un sentido cualitativo y no cronológico, era no obstante, un buen camino a seguir en el estudio del arte andaluz del siglo XX. Camino que por ahora se ha abandonado.

Es también tamaña paradoja, que empleado el concepto "modernidad" en el sentido aludido, se diera cabida en aquella ocasión a los relistas-líricos sevillanos (Laffón y Duclós, por ejemplo), cuyas obras se inscriben dentro de la más tradicional postura estética. Pero no contar con ello, hubiera sido poco menos que imposible. Además se continuaba relegando al eximio país de los raros, ignorando su obra, a pintores como Romero Ressendi.

Todo ello pudiera tener justificación si aquella muestra hubiese sido pensada y realizada como parte de un proceso, no, como hecho aislado. Proceso que tendría que estudiar, sin las puritanas anteojeras de la "modernidad", el curso del arte en Andalucía en nuestro pasado siglo. Pero, desgraciadamente, como es habitual, se prefirió el fulgor momentáneo al estudio y previsión serios y ponderados.

Otro tipo de exposiciones temporales hacen vibrar aún más nuestro espíritu. Hemos de recordar el proyecto *The Nature of Culture*, realizado en la primavera de 1999 por los aborígenes filipinos Manuel Ocampo y Gastón Damag, y que si se le hubiese dado más publicidad (y aquí falló la conspicua Consejera de Cultura, que tanto gusta de ella) hubiese obtenido, al menos, el británico Premio Turner. El caso era llenar todo de basura pre y post industrial, pintando ingeniosas y obscenas viñetas donde en su tiempo colgaran los lienzos de Zurbarán. Todo muy atrevido (2).

De otro lado, también es cierto que el CAAC mantiene una estrecha colaboración con la Universidad Internacional de Andalucía, que tiene su sede en el mismo Monasterio. Esta colaboración se plasma en la organización de numerosos talleres de, podríamos decir, agitación artística-cultural. Entre el 17 y 23 de marzo de 2003 tuvo lugar *Retóricas del género/políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis*. Dirigido por Beatriz Preciado, según ella misma "filósofa y activista queer" (sic), contaba con la participación entre otras eminencias de Myriam Marzouk, autodefinida como: "activista queer y performer. Con sus personajes 'Victorio Cazzo l'Amoroso' y 'Jules', es una de las iniciadoras de la cultura drag king en Francia", además de Fefa Vila "investigadora feminista, escritora, agitadora, productora cultural, anticapitalista y queer...".

Después de varios días discutiendo sobre el feminismo radical y prótesis (prótesis: bigotes, barbas, vello corporal y penes de goma que estas señoritas gustan añadir a sus cuerpos) se llegó el domingo 23 de marzo al Taller *Drag-King* (10 horas), que según explicaba el folleto: "... está abierto a la participación de mujeres o transgéneras... que quieran llevar a cabo un trabajo de exploración de la *performance* de la masculinidad. Las participantes deberán traer al taller una maleta con ropa de caballero y todos aquellos accesorios (prótesis) que consideren necesarios o apropiados para la *performance drag-king*."

(En fin, cuánta ansiedad produce en algunas tener un clítoris, en vez de un pene).

No deseamos confundir más al lector con estas digresiones, pero señalemos finalmente, volviéndonos a ocupar de las actividades propias del CAAC, como la continua sucesión y relevo de directores, no ha sido capaz de encauzar adecuadamente su existencia. La última de estas sustituciones cambia a José Antonio Chacón, director hasta hace escasas semanas, por el crítico de arte José Lebrero.

Este aire de precariedad contrasta vivamente con lo vivido en otros Centros de análoga intención. Es el ejemplo del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), de Santiago de Compostela, que ahora, bajo la dirección de Miguel Fernández-Cid, cumple diez años de trayectoria (3), aunque el edificio construido para albergarlo por el arquitecto portugués Álvaro Siza no se libre aun de cierta polémica por su "inadecuación" respecto al entorno urbano que lo rodea (4).

Si bien aún es demasiado pronto para emitir algún juicio de valor sobre la nueva etapa iniciada por el CAAC sevillano con su reciente director, todo hace

pensar, y estaríamos muy contentos al equivocarnos en ello, que su situación, en esencia, no va a cambiar demasiado.

(1) Ver el catálogo de la exposición: *Andalucía y la Modernidad: del Equipo 57 a la Generación de los 70*. Sevilla, CAAC, 2002.

(2) Ver mi artículo: "Arte contemporáneo y totalitarismo". Op. cit., parágrafo 3.2.

(3) Revuelta, Laura. "Una década del CGAC/ Entrevista a Miguel Fernández-Cid", en Blanco y Negro. ABC, Madrid, 27 sept. 03.

(4) Hernández León, Juan Miguel. "Retorno a Santiago", en Blanco y Negro, Madrid, ABC, 27 sept. 03.

5. EPÍLOGO GADITANO

En alguna ocasión, y recientemente, se ha hecho pública la necesidad o el proyecto de crear un Centro de Arte Contemporáneo en Cádiz (1).

Sea, pero sabiendo que nadie hará caso de lo por mí expresado, quisiera, no obstante, sugerir algunas líneas de actuación al respecto, que no por más utópicas son menos necesarias.

De todo lo suscrito más arriba, especialmente en el parágrafo 2, se deduce el carácter de "servicio a la comunidad" como eje central en el moderno concepto de museo público. Servicio que contempla: coleccionar, identificar, conservar y educar. Uniéndose aquí lo estético e histórico con lo didáctico. Un museo o colección públicos "explican" un determinado hecho o periodo artístico.

Situación museística en Cádiz

Museo Provincial de Arqueología y Bellas Artes. La Sección de Bellas Artes está prácticamente formada con los fondos provenientes de la Desamortización de Mendizábal. El arte de los siglos XIX y XX, cuando precisamente comienza a germinar y eclosionar lo propiamente gaditano, al menos en pintura, está escasamente y mal representado.

Hace pocos años abrió una sala para representar la pintura y escultura más recientes. El resultado adolece de excesiva improvisación y está completado con algunos préstamos de la Colección de Arte Contemporáneo de la Diputación Provincial, algunas otras donaciones, y algunas otras obras provenientes de la Colección de Arte Contemporáneo de la Junta de Andalucía.

Colección de Arte Contemporáneo de la Diputación Provincial

Aunque carece de carácter museístico, ya que sus obras están dispersas por diferentes despachos y oficinas de esta institución, las obras que contiene, principalmente pinturas y fotografías, proporciona una visión general del decurso de las artes en nuestro país durante las dos últimas décadas. También es cierto que dado el origen de estos fondos: las adquisiciones efectuadas a través del Certamen Aduana, y dado lo aleatorio de las mismas a causa de la propia dinámica organizativa del Certamen, esta colección se presenta en su conjunto como algo deslavazado y carente de una unidad que dé carácter didáctico al total de las obras.

Colección *Hércules* de Arte Contemporáneo

Está ubicada en el Palacio de Exposiciones y Congresos y pertenece a la Administración Municipal. Tampoco posee un estricto carácter museístico, por las mismas causas antes descritas. Pero forma un conjunto bastante homogéneo de artistas gaditanos recientes, aunque con algunas lagunas, fáciles de subsanar.

Su origen se halla en el encargo hecho por la Administración a la galerista Carmen de la Calle, para reunir un elenco de obras que "decoran" los diferentes espacios de la institución. Cometido saldado con bastante holgura y que a la postre proporciona a la Administración Municipal una excelente Colección de la que, paradójicamente, no hace el menor caso.

Con estos precedentes, la creación de un Centro de Arte Contemporáneo en Cádiz, supondría una actuación museológica global a largo término, que en primer lugar se vería en la necesidad de reforzar la colección de arte de los siglos XIX y XX (hasta 1950).

Iniciar la propia colección del hipotético Centro partiendo de lo particular hacia lo general. Incidiendo en el arte gaditano a partir de 1950, con las figuras de Pérez Villalta, Cobo, Cortés, Vargas, etc., para ir llegando hasta años más recientes. Sin que ello sea óbice para mostrar y reunir obras de otras procedencias

geográficas.

Este inicio en lo particular y más cercano, tiene como objeto, aparte de constatar la calidad evidente del actual arte gaditano, evitar en lo posible situaciones como la descrita arriba al referirnos a la ausencia en Sevilla de una colección que explique adecuadamente lo allí ocurrido en el arte del S. XX (2).

Como se aprecia por lo dicho, es una paciente, prolongada y silenciosa labor de "basamento", ajena a las premuras políticas, lo que sería necesario poner en práctica para la consecución final de un Centro de Arte Contemporáneo en Cádiz que solventara las necesidades específicas del entorno social y urbano donde se ubica.

Sé que ello es difícil, al tener que aunar diversas y variadas perspectivas y voluntades. Pero, precisamente, si hay voluntad y visión de futuro, es realizable.

M.C.

(1) González-Santiago, Lalia. "Arte y Ciudad", en, Diario de Cádiz.30.9..3

(2) Análoga situación parece vivirse en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, abocado por idea de su actual director, el gestor artístico Fernando Francés, a mostrar arte internacional, ignorando el actual decurso del arte de creadores malagueños coetáneos. Con lo cual, en el futuro, puede llegarse a lo acontecido recientemente con la inauguración del Museo Picasso, hecho que goza de todos los parabienes, pero que en esencia no deja de ser un poco bochornoso, al hacer depender del azar de una donación, lo que se tendría que haber iniciado hace bastante tiempo, con un programa de adquisiciones. El estado no parece sacudirse nunca todavía el síndrome Mendizábal, esperando siempre, o en la mayoría de la ocasiones, poseer obras de arte sin tener la necesidad de comprarlas.