

CULTURA VISUAL CONTEMPORÁNEA
VIII Coloquios

Jorge Sebastián Lozano (ed.)

Iñaki Abad · Juan de los Ángeles · Kosme de Barañano
Consuelo Ciscar · Alberto Corazón · Felipe Garín
Emilio Giménez · Manuel Portaceli · José María Ricarte
Guillermo Vázquez Consuegra · Vicent Zuriaga

Fundación Mainel
Valencia 2004

Contenidos

Edita: Fundación Mainel, 2004

Imagen de cubierta: Alberto Corazón, *Resina VI* (detalle); grafito y óleo sobre lienzo.

ISBN: 84-95947-05-6

Depósito Legal: V-738-2004

Imprime: Grupo Carduche

Printed in Spain – Impreso en España

| | |
|---|-----|
| Arte o sociedad: ¿tenemos que escoger? | 9 |
| Alberto Corazón en diálogo con Kosme de Barañano | 23 |
| Entre arte y publicidad | 53 |
| Arquitectura museística reciente en Valencia | 77 |
| La proyección internacional del arte contemporáneo español | 103 |
| Participantes | 133 |

VIII Coloquios Cultura Visual Contemporánea

Arte o sociedad: ¿tenemos que escoger?

Conviene empezar admitiendo el plagio que supone el título de estas páginas de introducción a los VIII Coloquios de Cultura Visual Contemporánea. En efecto, hace ya casi veinte años se planteaba esta pregunta en un importante coloquio de historiadores sociales e historiadores del arte.¹ Tal como la propia organizadora admitía, en el clima del momento la respuesta más generalizada habría sido un rotundo no, según el cual arte y sociedad son objetos de estudio interdependientes, y es imposible concebir el uno sin el otro. No obstante, la inesperada respuesta de los cuatro ponentes fue otra: postular la diferencia, la heterogeneidad entre ambos elementos, y en consecuencia la necesidad de escoger uno u otro como objeto de estudio. Desde el momento en que alguien decide investigar en historia del arte, ya ha hecho una elección por un tipo de objetos, incluso si para entenderlos es imprescindible ponerlos en un contexto social o histórico más amplio.

En cierta forma, se puede decir que lo mismo sucedió en la preparación de estos Coloquios. No tanto por una referencia consciente a esos debates concretos —que también influyen, no vamos a negarlo—, sino por la inesperada reacción de los participantes a los interrogantes que les fueron planteados. Unir dos aspectos del arte, es decir, su radical autonomía estética y su

darse socialmente, era un objetivo inicial: arte y sociedad, arte y cultura visual, arte y política, arte e identidades... En este esquema, asistiríamos siempre a una conjunción de factores, a una suma, no a una separación ni a una disyuntiva empobrecedora. (De hecho, había una cierta continuidad con los temas de la edición anterior; al prólogo nos remitimos.)

Sin embargo, dos primeras sesiones concebidas para difuminar los límites entre arte y cultura visual desembocaron en una postura mayoritaria de radical diferenciación entre ambos términos. La tercera sesión, la dedicada a los museos, nos llevó a reflexiones sobre distintos conceptos de cultura y de arte, pero señalando una neta distinción entre lo que es arte y lo que es espectáculo.

Inesperadas o no, las ideas debatidas en estas sesiones ayudaron a afinar argumentos, a señalar puntos en común, y a marcar diferencias. Desde luego, el debate no está cerrado —ni hace falta que alguna vez llegue a estarlo— sino que señala algunas líneas de fractura en el discurso contemporáneo sobre el arte y la cultura visual. Recorrámoslas, de forma breve, mientras presentamos las sucesivas sesiones.

Alberto Corazón: crecer y caminar

No es fácil glosar en pocas líneas la actividad de un creador como Alberto Corazón. Diseñador, pintor y escultor, artista conceptual en sus inicios, profesor universitario, editor, agitador cultural... y hasta futbolista de mérito, como salió a relucir en la primera sesión. Alguien como él, con la fusión de dotes y disciplinas que sus múltiples creaciones demuestran, resultaba perfecto para incorporar una novedad a los Coloquios de Cultura

Visual, como es el formato de diálogo, en vez del habitual de mesa redonda.² Mediante sesiones monográficas como esta se permite una mayor profundización en los temas, desde el punto de vista personal de un cualificado testigo o protagonista de la escena artística contemporánea. Por otra parte, se trata de un diálogo, no de una clase o una conferencia; de esto se sigue que no es necesario argumentar y fundamentar por completo cada idea o ejemplo aportado.

En esta ocasión, tuvimos también el honor de contar con Kosme de Barañano como moderador e incitador al diálogo, gracias a su directo conocimiento de la obra de Alberto Corazón, y a su privilegiada capacidad para contextualizarla dentro de la cultura artística y visual de las últimas décadas. Dicha obra, como el propio autor explica, ha estado marcada desde el principio por una peculiar dualidad profesional: diseñador en España, artista en el extranjero. Las relaciones entre ambos campos, sin embargo, han sido constantes y estrechas; así, su diseño se alimenta de los repertorios icónicos antes utilizados en sus manifestaciones de arte conceptual. Eso, además, sucede en el momento en que Corazón empieza a pintar y esculpir, como medios para crear formas nuevamente semantizadas, nuevamente dotadas de contenido, empresa paralela a la que se estaba realizando desde el diseño para la nueva España democrática de los años 80.

En sus propias palabras, “cuando diseño noto que camino, y cuando hago pintura o escultura noto que crezco.” No obstante estas relaciones, mutuamente enriquecedoras, ambos campos se mantienen separados. Por un lado lo puramente funcional, la artesanía o el diseño, y por otro lo puramente simbólico o formal, el arte. Aplicar esas barreras al pasado resulta muy pro-

blemático, pues ya se trate de artesanías populares como de obras maestras de la pintura, siempre encontramos elementos ajenos a su propio territorio: detallados elementos simbólicos e “inútiles”, obras de arte “prácticas”, etc. Incluso en la cultura moderna y contemporánea, que ya ha interiorizado por completo esa división, podemos ver el rechazo de la pura funcionalidad postulada por la Bauhaus, y su sustitución por otra, “impura” si se quiere, pero más sensible al contexto, a la alegría de la forma, a la diversidad cultural.

Para Corazón, las diferencias entre diseño y arte no las encontraremos por esa vía, sino más bien por condicionamientos circunstanciales, de tipo pragmático –como el trabajo por encargo como rasgo fundamental del diseño– o del registro lingüístico empleado –oponiendo la necesaria claridad y simplicidad del diseño frente al misterio y la llamada a la contemplación en el arte–. De esta forma, una separación desechada primero en sus fundamentos esenciales, vuelve a plantearse pero justificada por motivos prácticos. Es una estrategia coherente, que además permite mantener el *statu quo* y sus concreciones institucionales. Es decir, si arte y diseño son ámbitos separados –pese a ser en el fondo lo mismo–, debemos ubicarlos en instituciones distintas: unos circuitos para el arte, y otros para el diseño. A falta –en España, hoy por hoy– de museos para el diseño, han de bastar la vida cotidiana o los medios de masas para difundir la creatividad aplicada a ese ámbito.

Queda para el futuro comprobar la viabilidad de ese enfoque. Aquí, y como nota marginal, no podemos más que señalar la mayor dificultad de valorar, preservar o, al menos, documentar para el futuro cualquier creación humana si no se facilita

mediante una institución dedicada a ello que, a la vez, sirva de amplificador de valores y criterios ante la sociedad actual.

Hacer sorprendente lo evidente

Varios de los temas apuntados en la primera sesión reaparecen en la segunda, de forma llamativamente similar. Resulta menos llamativo si consideramos la proximidad intelectual y profesional entre los territorios del diseño y de la publicidad, disciplina esta última que, emparejada con el arte, daba título a la sesión.

Por ejemplo, los dos docentes y profesionales del ámbito publicitario proclaman decididamente la importancia del encargo, y de la claridad comunicativa, en su trabajo. El profesor Ricarte sintetizó (en el debate, no en la ponencia) este segundo punto de vista sobre la creatividad publicitaria mediante la conocida máxima de “hacer sorprendente lo evidente”: dotar de nuevos significados a algo vulgarmente comercial, y hacerlo de forma sencilla y clara, evidente para cualquiera. Juan de los Ángeles, por su parte, desarrolla diversos aspectos de los préstamos entre artes plásticas y publicidad, enfatizando el papel subordinado de la segunda, que aprovecha los materiales de la primera mucho más de lo que sucede a la inversa.

Tal comprensión de estas relaciones no es unánime, no obstante. Sintomáticamente, fue un historiador del arte quien postuló que tales límites no se sostienen, al menos no para el arte del pasado, hecho mayoritariamente por encargo, para llegar a públicos muy amplios e incultos, y tomando préstamos visuales de fuentes nada artísticas. En efecto, el profesor Zuriaga recordó que la sencillez, la eficacia comunicativa, la economía

de medios, no están reñidas con la profundidad, y que eso se aplica tanto a obras de arte como a creaciones publicitarias o gráficas. Por tanto, la discontinuidad, el valor añadido que suponemos en algo al decir que “eso es arte”, radicaría no en sus circunstancias técnicas, sociales o económicas, sino en su calidad. Y esa calidad viene muy dada por la persona que lo ha creado: genios en unos pocos casos, maestros poseedores de un oficio en muchos más. Y eso, tanto si hacen pinturas al óleo como *spots* televisivos.

Esta concepción del hecho artístico lleva ineludiblemente a una disolución del arte en la cultura visual, postura que en buena parte definía el punto de partida de estos Coloquios, tal como explicábamos antes. Es necesario, sin embargo, completarla mediante dos límites. En primer lugar, teniendo en cuenta que apelar a la calidad de ciertas obras y la genialidad de ciertas personas es inevitable, pero también que señalar en qué consisten concretamente ambos rasgos es tarea bien difícil, y raramente conducente a acuerdos. En segundo lugar, sabiendo que mucho de lo que regía en el arte del pasado ya no rige en el arte moderno y contemporáneo, que es autónomo, crecientemente intelectualizado, e independiente del encargo concreto. Esto supondría adoptar la separación entre arte y cultura visual por meros criterios pragmáticos y cambiantes —el uso o la convención social, las instituciones, los discursos intelectuales elaborados en torno a las prácticas—, lo cual nos remite, una vez más, a los argumentos de la primera sesión.

El museo, entre la cultura y el espectáculo

La tercera sesión se planteó a modo de laboratorio en torno a uno de los ámbitos del trabajo arquitectónico que más atención recibe estas últimas décadas, como son los museos. Acotar el tema a la ciudad de Valencia, además de hacerlo concreto y cercano para el público, venía facilitado por la presencia en nuestra ciudad de diversas e interesantes arquitecturas museísticas recientes.

Las ponencias iniciales, las aquí recogidas, consistieron en la exposición del proceso creativo para cada una de estas intervenciones. Manuel Portaceli presentó su proyecto de rehabilitación y ampliación del Museo de Bellas Artes, cuya última fase se ha abierto al público hace pocos meses. Guillermo Vázquez Consuegra no pudo asistir en persona a la mesa, pero envió su memoria y su presentación visual en torno al Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM), una de las propuestas arquitectónicas más radicales realizadas en España en la última década. Finalmente, Emilio Giménez presentó sus trabajos para el IVAM, tanto en el proyecto original como en la reforma del año 2000, aunque para las actas ha preferido incluir un texto suyo, publicado en prensa, acerca del polémico proyecto para la nueva ampliación de dicho museo, diseñado por los arquitectos japoneses Nishizawa y Sejima.

El moderador, Ignacio Vicens, asumió en el debate también condición de ponente, haciendo sustanciales aportaciones. Fue más bien en este momento (como siempre, no incluido en actas por la dificultad de verterlo al medio escrito) cuando se plantearon reflexiones más generales acerca de la tipología museística en la arquitectura actual. En primer lugar, señalando las grandes

diferencias a la hora de abordar edificaciones *ex novo* o de planear reformas, ampliaciones, rehabilitaciones de espacios ya existentes –caso este segundo casi más frecuente que el primero–. Básicamente, y por limitador que parezca, en la práctica se impone el hecho de que cada obra es un caso aparte, y poco se puede extrapolar de unas a otras. El entorno, la edificación previa (si la hay), las circunstancias del encargo, el proyecto museológico y el museográfico, las posibilidades económicas y técnicas... implican tal variedad de requerimientos que cada museo destaca en su individualidad. Como único elemento común, y más característico del proceso constructivo que de las construcciones mismas, los participantes coincidieron en apelar al rigor proyectivo, al método, a la planificación.

Por otra parte, el público planteó varias preguntas acerca de la condición conceptual del museo, como paso previo a su plasmación arquitectónica. Esto llevó la discusión al terreno de conceptos con los que ya habíamos estado trabajando: cultura, arte y, muy concretamente para el tema de la sesión, espectáculo. En efecto, el museo, tanto en su arquitectura como en su contenido, se transforma cada vez más en un caro tablado en el que se escenifican ambiciones políticas, planes de promoción turística, identidades nacionales, regionales o de otros pelajes, y loables intenciones didácticas, al socaire de la “marca de calidad” que suponen la cultura y el arte. ¿Pueden convivir estos dos últimos elementos con las exigencias del espectáculo? ¿Es este un compañero de viaje más, o el conductor? Hoy por hoy, desde luego es el revisor, en el sentido más puramente pecuniario: quien no es visible mediáticamente, quien no pasa por caja, no sube al tren.

Para los ponentes de la mesa, la actual predilección por lo espectacular no puede sino empobrecer el arte y la arquitectura actuales. No obstante, quizá sea útil recordar que valioso y espectacular no son términos mutuamente excluyentes. Más allá de esto, nos encontramos ante un juicio de valor estético tan arriesgado y tan necesario como todos los demás. Es decir, que tratándose de un arte útil como es la arquitectura, hay que escuchar a los especialistas, ponderar los elementos técnicos, buscar soluciones eficaces y económicas, analizar el proceso proyectivo para que incluya cuantos más condicionantes mejor. Pero todo esto no excluye la otra mitad, ese irreductible elemento estético, creativo, que diferencia las grandes obras de las simplemente bien hechas (por no mencionar el resto). La espectacularidad en contenidos y continentes museísticos es el atajo de políticos y arquitectos actuales hacia la celebridad presente –quién sabe si también futura–, y por ello es necesario no dejarse dominar por ella, pero en sí misma no es censurable. Es un signo de nuestra época, pero también de otras. Nada en su tiempo era tan espectacular como una catedral gótica o un retablo barroco, y hoy seguimos admirándolos. El problema llega –y los ejemplos son visibles para todos– cuando se pone la espectacularidad como justificación única y suficiente de determinadas actuaciones.

Las fronteras para el arte español

La última sesión presentaba un claro perfil de gestión y política cultural, y no respondía a los mismos intereses que informaban las previas. Si el arte contemporáneo, en España, ha ganado en los últimos 25 años una presencia institucional que antes no tenía, también es cierto que la última década ha supuesto un esfuerzo añadido por hacer presente la cultura

española –y dentro de ella, el arte contemporáneo– en el extranjero. A tal empeño se han dedicado instituciones del Estado y de las Comunidades Autónomas. La mesa redonda que clausuraba los Coloquios quería ofrecer una visión de conjunto de tales instituciones, representadas por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, el Instituto Cervantes y, para el caso valenciano, la Secretaría Autonómica de Cultura.

Los ponentes hicieron, a instancias de los organizadores, una presentación general de la institución que dirigen, haciendo énfasis en los aspectos más conceptuales y programáticos de su misión, y de su gestión reciente. En otras palabras, qué se quiere hacer y por qué; qué diferencia a cada institución en concreto; y cómo se refleja eso en las actuaciones llevadas a cabo. En efecto, no se trataba de presentar una lista de exposiciones realizadas, sino de explicar las líneas generales de actuación que gobiernan tales actuaciones.

A partir de dichas ponencias, puede constatarse que la acción cultural española en el extranjero aún tiene que suplir una desventaja comparativa frente a otras “potencias” culturales europeas como Francia o Alemania, debido a la lenta incorporación de España a la escena de las relaciones internacionales. Los últimos años son muestra de la voluntad de compensar ese retraso, pero aún queda mucho por hacer.

La ponencia del profesor Garín es ilustrativa de las dificultades externas que supone abrir nuevas audiencias para el arte español en el extranjero, porque no basta con la voluntad o los medios por parte nuestra, sino que es necesario encontrar países e instituciones interesadas en albergar y coorganizar tales eventos, de manera respetuosa para los objetos y las personas

implicadas, y con niveles de calidad técnica aceptables. Es de desear que tales esfuerzos sirvan para abrir relaciones culturales estables con dichos países, y que el arte español –incluyendo el moderno y contemporáneo– disponga de cauces estables para su difusión y conocimiento en todo el mundo. Por su parte, Iñaki Abad señala la diversidad y la contextualización como una prioridad del Instituto Cervantes. España cuenta con nombres capitales del arte contemporáneo, pero eso mismo implica un riesgo de reduccionismo, de limitar la aportación española a esos pocos nombres. Por eso, la tarea de mostrar la diversidad interior de la cultura moderna en España, así como de vincular las artes plásticas con el conjunto de dicha cultura en sus variados aspectos, se muestra como especialmente necesaria. Puede argumentarse que los recursos destinados a todo ello no son suficientes, pero al menos las líneas generales de actuación son las adecuadas.

Una crítica frecuente a la gestión promocional de la cultura española en el extranjero se refiere a su descoordinación, al ser llevada a cabo por instituciones totalmente independientes entre sí, y en algunos casos podría pensarse que hasta competidoras. Y esto, referido a instituciones estatales, se agravaría por la acción, también independiente, de las (pocas) Comunidades Autónomas que se plantean una acción cultural en el extranjero. Tratándose de recursos públicos, siempre podrán administrarse mejor, y de hecho, incluso los correspondientes gestores institucionales suelen reconocer de manera tácita que sería deseable una mayor coordinación. Lo que sí se da, hoy por hoy, es una búsqueda febril de colaboraciones, de proyectos conjuntos, que en cierta forma palia la descoordinación aludida.

En sentido similar, pero dirigido hacia instituciones extranjeras, Consuelo Císcar apunta como un objetivo permanente el de generar reciprocidad, es decir, que iniciativas propias –en su caso, valencianas– en el exterior se vean correspondidas por proyectos extranjeros en instituciones de nuestro territorio. De hecho, es previsible que circuitos expositivos que ya funcionan de manera informal y discontinua a escala internacional puedan consolidarse en el futuro, de forma que se garantice el intercambio cultural más allá de fronteras nacionales o culturales. Todo paso en esa dirección será un avance hacia unas relaciones culturales internacionales más igualitarias y enriquecedoras para todos.

* * *

En la concepción y el mantenimiento de estos Coloquios nos guían dos principios que consideramos fundamentales para toda labor universitaria: la calidad, y la coherencia intelectual. La primera, erigida últimamente en bandera de reforma de la enseñanza, la entendemos, más allá de tales contradanzas administrativas, como amor por la verdad. La segunda es la aceptación anticipada de todas las consecuencias que el saber ganado –mediante la tarea investigadora, docente, o discente– pueda tener en nuestra vida. Sin tales premisas es difícil realizar una tarea de espíritu verdaderamente universitario.

En lo que se refiere concretamente a los Coloquios, a estos elementos se añade un tercero: un talante generoso, de condición tan personal como profesional, para compartir y disfrutar del saber de forma desinteresada. Los ponentes, a lo largo de estas ocho ediciones, siempre han hecho gala de dicho talante. Vaya a ellos nuestro agradecimiento y admiración, como va

también para las diversas instituciones –especialmente, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte– que con su apoyo han hecho posible la realización y publicación de los Coloquios. A los estudiantes y público general que nos han acompañado, nuestro compromiso de seguir fieles a estos encuentros con la cultura artística actual.

JORGE SEBASTIÁN LOZANO
Fundación Mainel

¹ Los resultados de ese coloquio se publicaron después en la revista *Representations*, nº 12 (otoño 1985), con textos de Thomas Crow, Stephen Greenblatt, Natalie Zemon Davies y Michael Baxandall, precedidos de una presentación de Svetlana Alpers.

² Programada esta sesión para abrir los Coloquios, tuvo que ser pospuesta por indisposición de uno de los ponentes. Finalmente se celebró el martes 25 de noviembre.