

UNIVERSIDAD DE MURCIA



FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

TESIS DOCTORAL

EN GESTIÓN Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

EL MUNDO DEL ARTE Y SU GESTIÓN:
LA NECESIDAD DE LAS INSTITUCIONES EN LA
GESTIÓN ARTÍSTICA

M^a ESTEFANÍA BAUTISTA BROCAL
2011

Esta Tesis es para todas las personas que la han hecho posible, y para las que le darán sentido, sirviéndoles de ayuda en su propia experiencia personal. Cada una de las páginas que construyen esta investigación, existen gracias al apoyo, confianza y constancia de aquellos que siempre han creído en este trabajo. Ellas son los verdaderos trabajadores, que me han transmitido su fuerza de voluntad e ilusión por hacer realidad algo en lo que se cree. Razón por la que hoy existe esta Tesis.

Agradezco el respaldo, la guía y confianza en mí, que siempre me han sido brindados de manos de mi tutor y director de esta Tesis, D. Fernando Picornell Cantero, y al que le debo un proyecto limpiamente estructurado y una ambiciosa perspectiva. Entre otras muchas cosas, aprendidas en nuestras breves pero muy interesantes y didácticas tutorías. Muy agradecida también a todos aquellos compañeros, amigos y familia que tras más de ocho de años de formación artística, han despertado en mí el deseo de investigación en búsqueda de todas aquellas dudas, inquietudes y sueños que han compartido conmigo.

Este trabajo, también es para mi madre: Que me apoyó desde el primer día, cuando le dije que quería estudiar Arte, y la reacción de la familia fue: “¿Y eso, que salidas tiene? ¿Para que sirve?” Insistiendo en que eligiese algo en lo que trabajar pronto y me diera de comer. Siendo su respuesta: “Haz siempre de tu primera opción el luchar por lo que te hace feliz, siempre habrá tiempo para hacer cualquier otra cosa”. Le agradezco que confiara en mí, me dejara tomar mis propias decisiones, y después velará para que no fueran las equivocadas, pidiendo a Dios fuerza y entendimiento. Gracias, porque cuando sueño, tu aún me crees.

Gracias también, a mi tía Pilar, que durante mi trayectoria, siempre me ha llenado de optimismo, transmitiendo su orgullo hacia lo que hago y en quién me estoy convirtiendo en el caminar. Yo también estoy orgullosa de ser tu sobrina.

A mi hermana, que, rondándome mientras yo trabajaba, me ayudaba a desconectar a base de humor. A refrescarme despegándome del ordenador y enganchándome la correa del perro para que me diera una vuelta con el fin de airearme. Lo que me recuerda; mis agradecimientos a Roko, mi yorkshire, y su mirada aguijoneadora, siempre dispuesto a entretenerme en mis pausas.

Pao, mi otra hermana, simplemente, gracias. Como bien sabes, construir y redactar una tesis, es un arduo y solitario trabajo, en muchas ocasiones frustrante y poco agradecido, en su día a día. Pero, al igual que todas las demás experiencias que hemos compartido, en ésta, tu apoyo, ánimo e iniciativa ante las trabas, me han ayudado, nuevamente, a superarme y seguir. Gracias por estar ahí.

Por último, a mi principal lector, maquetador, avisado repasador de faltas e incorrecciones y fan número uno por excelencia. Mejor que nadie sabes, que esta Tesis, gran parte, ha sido elaborada y finalizada gracias a ti. Sabiendo que el apoyo no se puede exigir, la compañía no se debe obligar y la fe no se puede explicar. Sólo me queda dar gracias por respaldarme, hasta en mis incoherencias, estar a mi lado aún cuando creía estar sola, y creer en mí, desde el día en que me conociste, más que yo misma. Gracias por ser único.

Finalmente, agradezco enormemente a todos aquellos que, durante esta investigación, han coincidido conmigo, o simplemente, han sido abordados por mí. Perdonen las molestias y reciban de mi parte mis más humildes agradecimientos por dedicarme su tiempo y colaboración. Este agradecimiento, especialmente, es dirigido a todos los directores, representantes de instituciones, galerías y cajas de ahorros que han colaborado directamente conmigo, ayudando al desarrollo de este proyecto.

Especialmente a aquellos que me atendieron con la mejor de sus sonrisas, abordaron como verdaderos profesionales mis peticiones y me brindaron toda su experiencia de manera generosa e incondicional, dedicándome sus mejores deseos para el éxito de esta Tesis. La cual, hoy tienen en sus manos, y de la que espero, disfruten. Gracias por haberme recordado por qué decidí a los diecisiete años pertenecer al ámbito artístico y hoy hacer, que a mis veinte y seis, me reafirme en mi decisión, más orgullosa e ilusionada que nunca. Preparada para recibir todo aquello que el Mundo del arte tenga para ofrecerme.

Índice

INTRODUCCIÓN GENERAL.....	9
1. JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE INVESTIGACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	10
2. OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN.....	13
3. MATERIA Y MÉTODO.....	20
4. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	22
I. EL MUNDO DEL ARTE: GESTIÓN DE LAS INSTITUCIONES. RELACIÓN CON LOS ARTISTAS Y LA SOCIEDAD.....	26
1. LAS INSTITUCIONES: LA COMERCIALIZACIÓN DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS.....	27
1.1. El artista a través de la institución realiza: Exposiciones. difusión y comercialización.....	36
1.1.1. Procesos generales de exposición, difusión, adquisición y comercialización.....	40
1.2. Necesidad de la institución de vincularse con la sociedad.....	49
1.2.1. Objetivos de la institución hacia la sociedad.....	52
1.2.2. Metodología de las instituciones.....	55
1.2.3. Poder de decisión e influencia de las instituciones.....	60
2. FUNCIONAMIENTO DE LAS INSTITUCIONES.....	71
2.1. Planteamientos y organización de las instituciones.....	82
2.2. Espacio, estructura y miembros que la constituyen	101
2.3. Acceso del artista a las instituciones.....	154
2.4. ¿Que aportan con su trabajo al arte? Colección, conservación, restauración y exposición.....	176
2.5. Política educativa en museos y centros culturales: Instituciones y sus proyectos e iniciativas culturales. Programas educativos y didácticos en los museos. Aportaciones de cajas de ahorros.....	258
2.6.- Dotaciones económicas y distribución de presupuestos.....	312

II. PLANTEAMIENTO DE LAS ACTIVIDADES, TRABAJO DE CAMPO E INVESTIGACIÓN.....	321
1. PLANTEAMIENTO DE LAS ACTIVIDADES.....	322
1.1. Realización; Éxito o fracaso de la institución.....	323
2. TRABAJO DE CAMPO: RESULTADOS Y CONCLUSIONES.....	333
3. APORTACIONES DE INVESTIGACIÓN.....	367
3.1. Disciplinas del mundo del arte.....	368
3.2. El artista: Influyente social e investigador. La importancia de la publicidad en el artista, instituciones y la sociedad.....	375
3.3. El valor del arte.....	399
CONCLUSIONES GENERALES.....	412
1. Conclusiones generales.....	413
ANEXOS.....	445
1. Anexo 1: Guía de centros y publicaciones.....	446
2. Anexo 2: Ejemplo de contrato.....	453
3. Anexo 3: Modelo de documento de compra.....	457
4. Anexo 4: Modelo de documento de donación.....	459
5. Anexo 5: Ejemplo innovador de difusión en página web y proceso de montaje de exposición de una galería de arte.....	461
6. Anexo 6: Ejemplo de rueda de prensa.....	464
7. Anexo 7: Influencias iconográfica y temáticas de la historia del arte en la publicidad actual.....	471
8. Anexo 8: Ejemplo de cuestionario de participación del espectador.....	479
9. Anexo 9: Ejemplo de prensa: Alcance mediático.....	481
BIBLIOGRAFÍA.....	484

INTRODUCCIÓN GENERAL

1. JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE INVESTIGACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Bienvenidos a todos aquellos amantes del arte, que no sólo disfrutan y valoran este mundo de creación, sino que además buscan y desean un mayor conocimiento de él. La intención es obtener una mayor comprensión, más tangible, dentro del trabajo cultural que en nuestra actualidad es llevado a cabo por artistas, organismo, instituciones y la propia sociedad.

En general, toda una serie de cuestiones se hacen eco en esta investigación. Así pues, abrimos la veda a todas aquellas interrogantes, dudas y metodologías que han ido surgiendo durante nuestra formación y recorrido artístico. Con el objeto de hallar respuestas, soluciones, especialmente adquirir mucha experiencia, que nos ayude a desarrollar correctamente la investigación. Nos hemos valido de la práctica, el trabajo personal, la exploración de las instituciones y espacios artísticos, para comprender, de una manera más íntima, la belleza de su labor y la importancia de su cometido, así como, su característica forma de trabajar.

Con esta investigación deseamos acercar el mundo artístico, un poco más, a nuestra sociedad. Dar a conocer la valiosa labor de todas aquellas mentes que conducen la actividad y gestión institucional de nuestro tiempo y que hasta día de hoy siempre se han dirigido hacia una finalidad común. Su principal cometido por tanto, cuidar de nuestro patrimonio artístico, crear un bagaje visual-estético e impulsar la cultura social, por extensión, hacia un futuro mejor. Tras este estudio, sabremos más de aquellos aspectos, componentes y personajes que rodean este ámbito. Siempre en busca de obtener las mejores aportaciones, inventivas e ideas que convierten, una compleja gestión artística, en un verdadero éxito cultural e impulsor.

Somos espectadores de la creación, siempre hambrientos de innovación, en búsqueda de la conmoción y autorreflexión. Estamos educados y se nos invita a experimentar, a completar la obra de arte como un componente más. Nos refleja y sobrevive, ya que la sociedad se sigue buscando así misma y evolucionando.

Cada vez, la formación y los estudios son más evolucionados, hoy en día quizá más que en ningún otro momento del pasado, es por ello que, poder entender y asimilar este lenguaje artístico es importante. El espectador del siglo XXI ha alcanzado un nivel de inmunidad y hastío, donde rara vez se sorprende, cautiva o consigue concentrarse en asimilar cualquier conocimiento. El arte, siempre pese a cualquier reticencia intelectual o educativa, sobrevivía gracias a su gran cualidad visual y atracción estética. Pero incluso hoy en día, este factor comienza a perder factibilidad. Y es que todo sector, en nuestros días, compite con muchos más medios de comunicación, alternativas de ocio, reclamos culturales, actividades...etc, de los que halla podido imaginarse en otra época histórica.

La gestión de nuestros antepasados, únicamente preocupados, a groso modo, en archivar y exponer, es envidiada por los actuales. Donde los gestores, no sólo exponen y comercian sino que se deben convertir en especialistas conservadores, grandes estrategias comerciales, competentes gestores empresariales, innovadores promotores, inversores artísticos, educadores culturales, managers¹, intelectuales constantemente al día del movimiento y la creación artística, sin olvidar, dirigentes de todo un equipo.

¿Nunca nos hemos preguntado como se mantiene en marcha la maquina del arte? Este mundo que gestiona, compra-vende y educa. Acaso no esta siempre en boca de todos, la pregunta tan trillada de ¿Qué es arte? Y entonces, porque no nos preguntamos mejor ¿Quién decide qué lo es? Por supuesto este sería el momento idóneo de la aparición en escena de los entendidos², críticos e intelectuales de ésta materia. Pero no podemos olvidar, por otro lado, que todos aquellos que gestionan las instituciones, centros culturales y espacios expositivos, son los mismos que crean su propio programa y tiran de contactos. Aquellos que definitivamente, deciden invertir o no, exponer uno u otro, desempolvar y exponer una obra de sus enormes almacenes y colecciones privadas o bien mantenerla en archivo. Ellos son los que crean las actividades educativas, los que nos traducen y resuelven las teorías artísticas a través de las exposiciones. Y Finalmente, quienes invierten en nuestros artistas emergentes.

¹ Un representante o mánager (anglicismo de manager) es aquella persona que guía la carrera profesional de artistas en su correspondiente industria. La responsabilidad del representante es supervisar la trayectoria profesional del artista; aconsejarlo y asesorarlo, planificar proyectos a largo plazo y ayudarlo a tomar decisiones personales que puedan afectar a su carrera.

² Llamamos entendido a cualquier persona concedora de una materia y/o experta en ella.

Por supuesto, estos gestores actúan siempre en conocimiento de las opiniones de dichos especialistas intelectuales, se empapan de la actualidad, innovaciones artísticas, movimientos culturales, estilos e incluso modas. Pero en conclusión, suponen el motor de éste mundo en concreto. Gracias a los primeros coleccionistas, mecenas e inversores, se ha creado un modelo que perdura actualmente, y por el cual, disfrutamos de múltiples colecciones mundiales, archiconocidos patrimonios culturales (esas grandes maravillas del mundo) y tesoros donde van uniéndose toda una gran noria de artistas emergentes manteniendo en movimiento el mercado del arte. Y es que podemos afirmar que detrás de cada obra se esconden dos grandes personajes, su creador –obviamente- pero también su conservador, inversor y guardián. Aquí, invirtiendo los papeles, (y saliendo del núcleo en los que normalmente se centran los estudios artísticos y aquellos interminables debates sobre el estado moribundo del Arte o del artista de éste o aquel movimiento sobre su genialidad), vamos a estudiar y exponer los actuales, así como, contemporáneos. Dirigiremos nuestra mirada al mundo del arte y su gestión en general, y en particular a los artistas que luchan día a día por darle valor a sus obras. Este proyecto nos da la oportunidad de mirar, analizar y valorar el núcleo de este sector, del cual normalmente no sólo nos atrae abordar como espectadores. Aquí os invitamos a formar parte de él. A familiarizarnos con sus objetivos, su organización y sus mecanismos. A conocer más de antaño unido a lo de hoy, profundizando en aquellos que lo guardan, custodian, negocian e invierten, a su vez, en él. Por lo que tendremos la ocasión de explorar y conocer de una manera más personal los principales muros que albergan a ambos, gestión y mundo del arte.

Para todos aquellos que deseen comprender y ver más allá de la obra artística, así como del resultado expuesto. A los que no se conformen con observar a distancia el maravilloso espectáculo de un cuadro en una pared y quieran saber qué se esconde tras dicha pared, porqué se ha clavado el cuadro ahí, dónde estuvo y estará, cómo ha llegado a ese lugar, y quién ilumina el escenario. A todos ellos, bienvenidos... y por favor, formad parte de la aventura de esta exploradora que, humilde y atentamente, llamará a puertas, mirara el dorso de toda obra artística y se colará en cada backstage³.

³ Backstage o Trasbastidores se refieren al área en la parte trasera de un teatro. También es una expresión, usada, como en este caso, cuando se habla de lo escondido, aquello que normalmente no esta a la vista. Tras la acción.

2. OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN

El planteamiento de este trabajo de investigación surgió a raíz de todas las inquietudes, dudas, falta de experiencia que uno tiene cuando recién acaba de licenciarse. Aun sin llegar a poder etiquetarnos como artistas, gestores o simples amantes del arte, fué en esa búsqueda de un posible papel dentro de este mundo, donde nos dabamos cuenta de que apenas aún empezabamos a saber algo. Así pues, era maravillosa la oportunidad que brindaba este proyecto para poder indagar sobre el mundo del arte y su desarrollo.

Nuestro principal objetivo es indagar acerca de todas aquellas opciones que se barajan hoy en día en el mercado. Para finalmente conocer qué pautas y cómo se rigen las instituciones, centros culturales o espacios expositivos a la hora de trabajar con un artista, promocionarlo o incluso invertir en él. Así como, conocer cuales son sus metodologías de trabajo y aportaciones a la sociedad mediante su gestión (asegurar la continuidad de la producción artística, su papel como medio difusor del arte, comercialización, exposición, educación artística...etc).

A continuación, exponemos los objetivos que asumimos como propios en la Tesis doctoral aquí presentada y los cuales subyacen de una investigación realizada anteriormente. La cual presentó de modo global, un estudio sobre los tres factores elementales del mundo del arte; artista, instituciones y público. Tres papeles protagonistas en un mundo donde debemos entender que cada uno interactúa y convive con el otro. Amigos en el éxito, enemigos en ocasiones, pero inevitablemente, siempre dependientes unos de otros. Con la documentación obtenida de partida y apoyándonos en la idea principal de mostrar y comprender la importante labor de las instituciones en el sector artístico, llevamos a cabo una investigación aún más extensa, completa y comprometida. Donde, en este caso, centramos nuestro análisis en las instituciones, centros culturales y espacios expositivos (los intermediarios del sector). Tratando y estudiando los restantes componentes; artista y público, siempre desde una visión vinculativa a nuestro protagonista. Sea cual sean los objetivos e ideologías que rodean a cada uno de los citados componentes del arte; artista-institución-público, resulta absolutamente cierto que todos aportan, resaltando aquí **la hipótesis que se plantea en esta Tesis doctoral, capaz de demostrar la necesidad de las instituciones en la gestión artística.** Comprendiendo que el artista necesita de los organismos para llegar a la sociedad. Hecho que expondremos tras el estudio de la creación de los artistas desde

sus orígenes, exponiendo su trayectoria hasta las instituciones y con la posterior actuación de éstas.

Antes de presentar los objetivos principales de la presente Tesis doctoral, queremos esclarecer el sentido que el artista y la sociedad dan a esta investigación, centrada en cambio, en las instituciones y espacios expositivos artísticos. ¿Por qué si estudiamos la gestión, debemos familiarizarnos también con los componentes artista y público? Pues bien, porque para mayor comprensión y autenticidad investigativa, este proyecto en todo momento ambiciona presentar una visión lo más completa, clara y objetiva posible. Pues jamás podríamos comprender y valorar una historia de manera experimental, compleja, aislándola de su contexto y ajena a sus personajes. Así pues, conociendo personalmente al artista de hoy en día, que nos ofrece su obra, en el transcurso de su ubicación en un espacio expositivo proporcionamos la oportunidad de ver la otra cara de la gestión. Ayudándonos a comprender las pautas y metodologías entre artista e institución, las necesidades, competencias elementales y recursos que se dan en cada uno de los movimientos y los diversos procesos de desarrollo artístico (creación, difusión, exposición, trayectoria). Tanto desde la visión de la institución o gestor como la del propio artista. Realizamos una introducción a la concepción de éste último, que hoy en día trabaja para crear el arte de nuestra sociedad actual. No solo investigaremos sobre la metodología personal de dicho personaje, sino también queremos presentar la parte comercial, a través de la cual se busca llegar a la sociedad, y que de una manera u otra necesita de un mediador, papel que adoptan las instituciones y gestores. Es aquí, cuando entramos en la comercialización de las obras artísticas. Expondremos la situación de un artista cuando se enfrenta a la posibilidad de difundir y exponer su producción. Obviamente, no tiene porque entender de comercialización, publicidad, merchandising o incluso disponer de contactos. Un artista cuando decide llevar su obra al público, buscarse un hueco en el ámbito profesional, tendrá, tarde o temprano, que acudir a sus intermediarios, es decir, a aquellos que lo representen, que inviertan en él, que lo impulsen. Así aunque simplemente busquen un espacio expositivo donde alcancen a exponer su material.

Es importante entender que cuando hablamos de la creación del artista, estamos reflexionando sobre el fruto de un trabajo personal con ambiciones artísticas, mediante discursos sociales, intelectuales o simplemente estéticos. Pero que han sido obtenidas tras un proceso de investigación, metodológico y personal que normalmente el

espectador observa cuando acude a una institución, valorando su importancia cuando la contempla. Y es paradójicamente este trabajo y desarrollo conceptual del artista, lo que hace inclinarse a los medios a una posible inversión en él. Pues normalmente, una institución no apuesta, ni financia una obra esporádica, sino el recorrido y discurso de un artista. A lo largo del proyecto presente, hablamos inevitablemente del personaje del artista, respaldado, como ya veremos, por las instituciones que cada día y con mayores medios nos proporcionan una nueva visión de éste componente, como personaje social, investigador, creador, influyente mediático y trabajador artístico. Además trataremos todo el proceso profesional que se establece entre ambos; artista e institución. Conociendo todos aquellos contactos, pasos, privilegios y reconocimiento sociales que ello supone y que las Instituciones e inversores son los más disponibles para dar.

Y finalmente, no debemos olvidar, que todo trabajo y proyecto realizado tanto por artista como posteriormente por su intermediario, poseen un mismo objetivo, alcanzar a la sociedad. Existe una vinculación siempre presente. Es imprescindible valorar a este último componente, pues sin espectador no hay espectáculo. Aunque no siempre la obra artística termine exhibiéndose, si que es verdad, que su actuación es imprescindible para finalizar la proyección del artista, y el trabajo difusor de las instituciones. Además, al público, quizá de una manera más primordial que en cualquier otro momento histórico, cada vez más, se le invita a intervenir en el arte, experimentarlo, interactuar con él, e incluso hasta formar parte de su propio sentido y finalidad. En esta investigación, por lo tanto, también mostraremos y analizaremos de qué manera, con qué efectos y a quién llega la producción artística; es decir, hablaremos finalmente con y del público. Destino único y elemental que cierra el círculo y el cual proporciona sentido al motor que mueve el mundo del arte. Y es más, una vez puesto en estudio este componente, nos llevará a cuestiones quizá más complejas en cuanto a la naturaleza del público, su capacidad de acción y su poder influyente, o todo lo contrario, la carencia de ellos. Pues, éste, en relación directa con las instituciones, además de completar la obra artística y ser el objetivo-meta de los gestores, ¿influye en cualquier otro aspecto? ¿Sabemos si protagoniza un papel importante a la hora de selección de artistas, de estrategia publicitaria, de ventas...de decidir que es Arte y que no? Describiremos al espectador actual, destacando la actual visión que éste posee del arte, sus conocimientos teóricos sobre la materia y la aceptación de lo conceptual. En definitiva, devolver una mirada a aquellos que observan, reflexionan y hacen posible esta actuación a día de hoy. Pues

todo es finalizado gracias a la función del receptor-espectador-experimentador, más que nunca.

Cabe destacar que este último componente nos será imprescindible para comprender la mayor parte de la metodología de las instituciones, iniciativas didácticas o planteamiento de espacios expositivos, que se piensan, razonan y actúan por y para la reacción del espectador y obviamente su visita. Por ello, será de vital importancia estudiar como la obra/exposición es leída, asimilada y valorada por sus espectadores. Introduciéndonos de un modo más profundo -del que normalmente nos permiten experimentar como meros espectadores- llegando a conocer y entender características, procesos, organizaciones, y objetivos de las Instituciones, centros culturales y espacios expositivos.

Cada una de las organizaciones accede de una manera determinada y propia a la sociedad, proponiéndose una serie de objetivos concretos, buscando su propia línea artística, ideológica, técnica y/o estética que a su vez de forma a la personalidad del espacio expositivo. Por lo que nos encontramos y podemos llegar a entender porque, en muchas ocasiones no se nos va a ofrecer de todo en un mismo centro, proyectando líneas de especialización. Pero, ¿esta característica de los intermediarios es favorable? Por una parte, es cierto que se nos ofrece material, seleccionado ya con anterioridad y en la mayoría de los casos, expuesto desde la visión del organismo en el que se exhibe. Pero quizá estas disyuntivas pertenezcan más a la metodología, fidelidad y organización del mismo. Que veremos y analizaremos a lo largo de esta investigación. Donde en su momento plantearemos las cuestiones pertinentes, así como, comprobaremos personalmente su factibilidad.

Lo que si es cierto, es que muchas décadas han pasado desde los tiempos donde la visión social del arte para el público abarcaba apenas unos cuadros y restos arqueológicos más paradigmáticos. Sin pretensiones de una continuidad expositiva, la aglomeración de producto artístico que hemos obtenido hasta nuestros días, y que aún en la actualidad sigue en producción, exige una organización y distribución. Hoy en día, estamos inundados de ofertas artísticas. Se nos presenta la posibilidad de seleccionar y elegir. Es de interés, exponer donde exista mayor coherencia con nuestra obra, como público, visitar donde nos ofrece lo que nos interesa. Y es que, todo queda enlazado, en

la mayoría de las ocasiones, el carácter organizador, seleccionador y línea artística del Centro, es una característica propia que maravillosamente, nos facilita los accesos de entendimiento, así como da a conocer y une muchas veces al artista con su entorno. En su defecto, tenemos que en otras ocasiones ciertamente, al artista lo limita confundiendo al público. Todo ello quedará reflejado en este proyecto, durante el cual, analizaremos y argumentaremos cuestiones que frente a estas reflexiones nos es obligado plantear. Preguntas como, si lo que la institución ha seleccionado, decidido invertir y realizado ha merecido la pena para la sociedad y el mundo del arte.

Para llegar a todas estas conclusiones, y poder demostrar la hipótesis que se plantea en esta Tesis doctoral, que defiende la necesidad de las instituciones en la gestión artística, finalmente nos interesa definir nuestros objetivos del siguiente modo: - Investigar acerca de todas aquellas opciones que se barajan hoy en día en el mercado, como ya comentamos anteriormente, con el fin de comprender qué pautas y cómo se rigen las instituciones, centros culturales o espacios expositivos a la hora de trabajar con un artista, promocionarlo o incluso invertir en él. Así como, conocer cuales son sus metodologías de trabajo y aportaciones a la sociedad mediante su gestión. Investigar de primera mano, como funcionan las instituciones, centros culturales y espacios expositivos, así como lo que se aportan entre ellos, se influyen unos a otros y por extensión si quedan vinculados con el artista y la sociedad. Para ello, debemos conocer, además de manera completa, a los tres factores elementales del mundo del arte; artista, instituciones y público.

- En esta investigación, por lo tanto, también mostraremos y analizaremos de qué manera, con qué efectos y a quién llega la producción artística. Mostraremos más abiertamente la cara que normalmente no vemos de cada uno de estos componentes de las organizaciones. Los movimientos, elecciones de las instituciones en el bagaje cultural que estas exponen y enseñan. Para definitivamente ver como son posteriormente cuestionadas, entendidas, asimiladas por los visualizadores. Por lo que, nuestro siguiente paso consistirá en una investigación más profunda de estos intermediarios. Definir y explorar su entorno, incluso llegando a introducirnos de manera personal en ellos e interactuar con sus coordinadores.

- En realidad a la hora de conocer y definir los medios de difusión -en especial de las Instituciones- no concebimos solamente a estas como aquellos edificios cuadrículados,

lentos de salas que guardan las obras de arte que nos venden como tal. Pero si pensamos más allá de este concepto superficial, en verdad ¿sabríamos quien maneja estas Instituciones, como se organizan, con que tipo de plantilla cuentan? ¿Cuales son sus contactos con los artistas, como acceden a ellos? ¿En que consisten sus encuentros y tratos? Pues bien, esta investigación nos ofrece la oportunidad de aclarar nuestras dudas, de saber más de su correspondiente gestión y de valorar la maravillosa y compleja labor que se esconde tras cada exposición exhibida, colección adquirida y en definitiva tras cada proyecto artístico. Queremos saber más acerca del funcionamiento general de las organizaciones. Investigaremos acerca de su disposición, así como su estructura profesional y miembros que la constituyen.

- Además, nos posicionaremos como espectador, plantilla de trabajo, artista, para comprender y asimilar las pautas, opciones que podríamos llegar a tener en cada rol, según la correspondiente institución, centro cultural o espacio expositivo donde nuestro estudio nos lleve. Es aquí, cuando entramos en la comercialización de las obras artísticas. Expondremos la situación de un artista cuando se enfrenta a la posibilidad de difundir y exponer su producción.

- Una vez asimilados los datos y recopilada la información que hemos obtenido en nuestra investigación. La principal pregunta que surge consiste en ¿Que aportan con su trabajo al arte? Nuestro siguiente objetivo principal, consistirá en analizar y descubrir todas aquellas innovaciones e ideas que nos ofrecen.

- Dejando a un lado la relación artista-institución, también trataremos toda aquella responsabilidad que la institución, centro cultural y espacio expositivo posee en sí mismo. Todos aquellos planteamientos y actividades que son necesarias ofrecer a la sociedad, respondiendo a la naturaleza didáctica, expositiva y cultural por la que se caracterizan. En este proyecto, siempre de la mano de la visión constructiva, se busca resaltar las aportaciones, todas aquellas innovaciones, o sencillamente ideología de trabajo y línea de enfoque, que funcionan y han dado o están dando buenos resultados. Fomentando, con ello, el enriquecimiento general. Información que será obtenida a través de nuestra documentación, investigación y trabajo de campo. De este modo, nos encontraremos con un apartado centrado en la educación en museos y centros culturales, así como aquellos proyectos e iniciativas culturales que hoy en día podemos

encontrar como ejemplos. Sin olvidar y en la medida que nos sea posible, obtener cierta visión de las inversiones en cultura y la distribución económica de instituciones, centros culturales, e incluso bancos, para posibles propuestas de inversión (becas, concursos libres, proyectos, etc...).

- Sea cuál sea la metodología, objetivos y metas de cada institución en particular, en este proyecto presente buscamos principalmente conocer que en realidad existen de modo global una metodología artística, unos parámetros en cuanto a la gestión y una serie de objetivos que la institución se impone para cumplir. Comprendiendo, de este modo, la labor tan importante que lleva a cabo las instituciones y su papel protagónico en el mundo del arte. Además, es una oportunidad para profundizar en el pensamiento artístico que realmente habla de la sociedad, y una sociedad que realmente ¿Qué piensa del arte? Eso es lo maravilloso de las magnitudes que hoy en día abarcan los brazos de este sector. Siempre dispuesto a coexistir con la sociedad, creando historia y un referente cultural.

Si hablamos de manera general, en un principio comprendemos que, obviamente todas las metodologías asumidas, las pautas de organización y las innovaciones, pueden desembocar en un gran éxito para la institución y con ello, una gran aportación a la gestión del arte, al entendimiento cultural de la sociedad. Pero todo lo contrario, el fracaso puede ser el resultado. Es cierto, que aún a riesgo de este último desenlace, la obligación y la seguridad de la continuidad del movimiento artístico depende de la gestión, ideas y avances, que día a día nos presentan estos intermediarios del arte. Así como, la experiencia profesional, adquirida hasta el momento al conocer a varias instituciones como carácter personal. Se comprueba que, aunque todas ellas trabajan para una misma finalidad, no existen los mismos resultados. Nos adentramos en mundos totalmente diferentes según indagemos en un gestor u otro. Hallamos instituciones totalmente enfocadas al entendimiento y la educación social (museos de Bellas Artes que trabajan por la educación generacional y el entendimiento histórico). A su vez, encontramos espacios expositivos concentrados en resaltar la producción artística (galerías inversoras e impulsoras de artistas). Así como, dejando más de lado la obra resultante, centros culturales, que se atreven a invertir en una visión del arte que muestre la naturaleza humana y más creativa del arte (aportaciones metodológicas a favor de un mayor entendimiento). Aquí se abre la veda a una gran investigación.

Para todas aquellas mentes que hacen posible esta realidad, un mundo del arte en continuo crecimiento: La investigación presente quiere ofrecerles la oportunidad de dar a conocer una manera más completa, humana. Poner en relieve la maravillosa labor que día a día llevan a cabo para conservar nuestro pasado, ayudando a seguir escribiendo la historia. Porque la sociedad siempre ha necesitado y necesitará para apaciguar sus propias inquietudes de auto-conocimiento tener al alcance de su mano el pasado, presente y futuro de nuestra cultura, ocio y educación para la belleza. En definitiva, aquello llamémoslo, el mundo del arte y su gestión.

3. MATERIA Y MÉTODO

Cuando se tiene una idea o ciertas inquietudes sobre temas concretos, es cuando surge la iniciativa de indagar más a cerca de ellos. En primer lugar, porque para crearse una opinión o simplemente verse con la capacidad de hablar de temas, se necesita partir de una documentación amplia. Donde no sólo conozcas el punto de vista o la ideología propia, que han significado punto de inflexión de tus inquietudes generales. Sino también, ampliar miras y abarcar la concepción de todos aquellos aspectos, componentes e incluso personajes que ya han reflexionado sobre ello y/o de quienes aún no les han dado voz. Además de poder ofrecer aquello de lo que carecemos por el momento; la experiencia.

Y es que, mediante las prácticas personales y el trabajo de campo, (el cual nos permite un contacto directo con profesionales), exploramos trayectorias de trabajo que nos pueden ayudar a entender mejor su gestión y funcionamiento. Por extensión, a valorar la labor individual de cada puesto, como a hallar respuestas a todas nuestras disyuntivas.

Este proyecto, supone una oportunidad para completar conocimientos del arte, así como comenzar a familiarizarse y obtener más información sobre el funcionamiento del mundo que dirige todo lo relacionado a éste. Conocimientos básicos, pero que recién comienzan a ser asimilados por aquellos que aun no están sumergidos en esta orbe, que empiezan a colaborar en ella, quienes se vinculan profesionalmente o simplemente aquellos que están ansiosos de adquirir información y hallar respuesta a una multitud de cuestiones técnicas, laborales y gestoras que se les resisten. Al plantearse la posibilidad de realizar una investigación, las primeras impresiones que surgen están directamente

relacionadas con las múltiples opciones de las que, sin duda, disponemos. Cuando nos enfrentamos a una temática tan compleja, que aborda a su vez tantos factores, la buena y efectiva organización, pautas de su estudio son fundamentales para obtener un resultado claro, completo y versátil. A su vez, es indispensable que durante el proceso ganemos experiencia en el mundo de la investigación artística. Así como, dar los primeros pasos para un mayor desarrollo técnico, expresivo y crítico en nuestro perfil profesional.

Hecho que completará nuestra formación, ampliará un sistema y metodología de trabajo ya propio. Así pues, ante esta perspectiva, uno, motivado, se enfrenta ante un proyecto que, por encima de cualquier otra meta, nos acercará a conocer de manera más consciente y humana al mundo del arte.

En primer lugar, interesados en el ámbito de la gestión de las artes, comenzamos a plantear sobre el papel, toda aquella serie de inquietudes, cuestiones e información que nos interesa organizar, aclarar y completar. Además recuperar y familiarizarnos con toda aquella documentación que inevitablemente hemos asimilado y archivado a lo largo de ocho años en nuestro continuo estudio y contacto con el arte. Y es que, como punto de partida, la idea de hablar de este sector y su funcionamiento, es fruto simplemente de una recopilación de dudas que nacieron a raíz de terminar la carrera y tomar conciencia de que ya estábamos solos y sin guía, en busca de un territorio profesional.

Curiosamente, en los primeros planteamientos e ideas transmitidas con el exterior, se descubre que dichas inquietudes también se hacían eco en el resto de licenciados, artistas noveles y quienes sin experiencia ni referentes comienzan a querer hacerse hueco en este ámbito. Por lo tanto, pioneros en la investigación y apenas familiarizados con la labor y gestión artística, nos ponemos en marcha totalmente receptivos, siempre atentos a la maravillosa y enriquecedora labor que se ejerce en este campo.

Al no definirnos aún ni como entendidos, ni como artistas, ni como público ajeno al medio artístico, deseábamos en este proyecto precisamente descubrir y comprender cuáles eran los objetivos, planteamientos y punto de vista de estos componentes. Es decir, indagar en el trabajo de instituciones, centros culturales, espacios expositivos, y todos aquellos vinculados a la gestión artística. Así como, por extensión el papel del artista y la sociedad se relacionan y coexisten de modo continuo, desde el pasado hasta día de hoy.

4. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

El siguiente paso que llevamos a cabo en este trabajo de investigación, consiste en crear un índice de objetivos sólido que defina claramente y con carácter estructural, lo que se ambiciona analizar en este proyecto. Una vez asimilados los puntos protagonistas (instituciones) se comienza a escudriñar más y mejor la documentación obtenida y la deseada para completar. Artículos que traten el tema, conferencias en las que se reflexione sobre las cuestiones planteadas y recopilación de todas aquellas propuestas, ideas, visiones, consejos y opiniones, para su mejora o perfeccionamiento.

Además de investigar y hacer uso de fuentes artísticas, documentación de conferencias, seminarios a las que ya habíamos asistido con anterioridad sobre la temática a desarrollar, y absorber todo lo posible de la información que se ofrecía en las propias asignaturas superadas hasta día de hoy. Condicionando al seleccionar y profundizar en busca de respuestas directamente vinculadas a las disyuntivas que planteábamos en dichos objetivos iniciales. Caminando con la experiencia, como hemos señalado anteriormente, se nos plantea la posibilidad de acceder, en este tema, a las instituciones por vía escrita, para de este modo, obtener las respuestas directamente de los referentes propuestos. Así pues, tras una selección temática concreta y la construcción de aquellas determinadas preguntas que consigan abarcar los puntos prioritarios de nuestra investigación. Con lo obtenido se elaboran unos cuestionarios completamente creados en relación a nuestro proyecto y dirigido de manera personal a instituciones de España y el extranjero (principales países de Europa). Destacamos que no buscamos especializarnos en ningún museo en concreto, sino obtener una visión global del funcionamiento de la institución artística. Por ello las preguntas del cuestionario serán iguales inicialmente para todos ellos (con la posibilidad de una vez entablar contacto resaltar aptitudes concretas que resulten interesantes para nuestra investigación).

Las cuestiones se realizan de manera concisa y sencilla para el receptor. Ante todo no se pretender ser de gran molestia, sino accesibles y siempre abiertos a continuar el contacto, incluso a un nivel personal. Por ello, el cuestionario actúa de trampolín hacia un primer contacto y obtención de documentación que nos ayude a comenzar con referentes verdaderos en nuestra investigación. Con unas primeras respuestas, surgirán sus correspondientes nuevas preguntas. Cuestión que nos ayudará a seleccionar y subrayar unos apartados u otros. Así como a saber el camino para profundizar en ellos.

El cuestionario consistirá de tres partes principales. Una leve presentación de quienes somos, en que consiste nuestra investigación y cuál es nuestra concreta intención al contactar con su centro. Seguidamente, agradecimientos por la colaboración y facilitación de información por su parte. Y finalmente la presentación de las preguntas pertinentes, anteriormente, con su correspondiente comentario en el que explicamos de nuevo, nuestro deseo de que éste resulte rápido y fluido de hacer. Dándole la impresión al receptor que se precisa de su ayuda por la importancia de su trabajo, y que dicha ayuda apenas le costará unos minutos de su tiempo. Además, aclaramos que las cuestiones genéricas carecen de intención de manipulación o juicio hacia su institución, simplemente se busca obtener una visión global de su funcionamiento. A continuación, cuestiones iniciales que se plantean exponer:

1. Origen de su institución ¿Cómo esta compuesta la organización de su institución? Plantilla, distribución del espacio/tiempo. Criterios y objetivos/ideología de la institución.
2. ¿De que manera están ustedes relacionados con los artistas? ¿Como los potencian?
 - Historial de acceso a artistas.
 - Ejemplos de artistas pertenecientes a su institución.
 - Inversión en los artistas emergentes.
 - Venta
 - Distintas posibilidades de acuerdos
3. ¿Cómo suelen llevar a cabo la difusión de su institución y las actividades que realizan con artistas, de cara al público en general?
4. Dotación económica que destinan a la difusión, institución y artistas.
5. ¿Cual es el criterio establecido en sus adquisiciones? ¿Cuánto presupuesto anual dedican a su propia colección?
6. ¿Como ve el arte o la comercialización de éste en un futuro? Posibles aportaciones/consejos.

Además, también invitamos a que aporten imágenes del centro u otros anexos que deseen. La selección de todas aquellas instituciones, centros culturales y galerías, se llevará a cabo de acuerdo a las ciudades principales y cunas artísticas reconocidas mundialmente. Unas halladas a lo largo de la búsqueda, otras seleccionadas ya con anterioridad por ser afamadas y primordiales como referente para este estudio. O bien por nuestra familiaridad personal y profesional con éstas. La búsqueda de contactos se realizará principalmente por vía internet (además de guías museísticas, asesoramiento a otros profesionales del arte y acceso personal a los centros siempre que sea posible).

Recordemos que en un primer momento establecemos un acercamiento escrito. Dichos cuestionarios serán enviados por e-mail a la página oficial del centro, con la petición de un contacto directo con la directiva. En su defecto (por carencia de contacto mediante un correo electrónico) se elaborarán cartas por escrito conteniendo la misma información y concretamente dirigidas a las correspondientes direcciones de correo. De cuyas respuestas –reveladoras, y de gran ayuda- realizamos una selección y resumen concretamente relacionado al apartado que buscábamos completar, es decir, a los objetivos que en un inicio se han propuesto. En resumen, las fuentes serán extraídas:

- Experiencia, estudios e información ya obtenida tras nuestra trayectoria académica, profesional y contactos.
- Bibliografía relacionada con el campo artístico (gestión, difusión, comercialización, pensamientos artísticos...etc).
- Conferencias y seminarios sobre el tema.
- Documentación en prensa, televisión e internet.
- Trabajo de campo: Puesta en contacto con los organismos. Visita a los centros que sea posible.

Finalizaremos esta investigación con los correspondientes anexos de la documentación obtenida para aclaración y reflexión, así como, un listado de la bibliografía utilizada y los textos estudiados.

Reflexionadas y expresadas las conclusiones de toda la documentación, más el enriquecimiento de la información, visión que nos aportaron los miembros de los organismos que colaborasen en este proyecto de investigación, llevaremos a cabo, como último recurso, realizar un aclaratorio y concluyente trabajo de campo. Nuevamente, con la intención de que este proyecto no estuviera solamente basada en recopilación de datos, reflexiones personalmente expuestas en el proyecto presente como únicas conclusiones. También se persigue la posibilidad de averiguar acerca de la gestión y producción artística de primera mano. Para ello, se saldrá a la calle para experimentar un trato personal con directores o gerentes de instituciones con los que, anteriormente, ya habremos tenido un determinado contacto (nacional e internacionalmente). Alcanzando así, la posibilidad de sumergirse en el propio espacio expositivo, ser testigo diario del funcionamiento de los trabajadores e incluso seguir el procedimiento completo de la realización de una exposición programada en el centro.

La Tesis doctoral presente, supone una intención de indagar en un conocimiento más amplio de aquellos que componen, hacen funcionar el arte, abandonando el carácter aún hermético y selectivo del funcionamiento de este campo. Así como abrir puertas a una nueva concepción del artista y a una re-educación más sólida y bien dirigida del público. En definitiva, ambicionamos que este proyecto actúe como investigador capaz de proporcionarnos la capacidad de resolver todas las disyuntivas planteadas en su origen. Llegando a obtener una documentación amplia, experiencia profesional, conocimiento artístico y administrador. Con el que finalmente podamos hablar con propiedad de aquellos que dirigen nuestra cultura y en que consiste su gestión. Poner de manifiesto, reflexionar sobre todas aquellas aportaciones (legales, didácticas, gubernamentales, profesionales) que aportan, día a día, a nuestra sociedad. Una labor que se traduce finalmente a la continua búsqueda de un mayor enriquecimiento y perfeccionamiento del mundo del arte.

**I. EL MUNDO DEL ARTE: GESTIÓN EN LAS
INSTITUCIONES. RELACIÓN CON LOS ARTISTAS Y LA
SOCIEDAD**

1. LAS INSTITUCIONES: LA COMERCIALIZACIÓN DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS

Cuando hablamos de institución artística entenderemos, de forma general, aquellas organizaciones (públicas o privadas) que se dedican a fomentar e impulsar la actividad cultural en una sociedad. Estaremos hablando concretamente de museos, galerías de exposiciones y centros culturales. En ocasiones, también haremos referencia –pues también pueden considerarse institucionales- a ciertos festivales, ciclos, talleres o concursos, organizados por ministerios, ayuntamientos, universidades o por fundaciones privadas o cajas de ahorros... Todos ellos procuran, en efecto, facilitar que los miembros de nuestra sociedad entren en contacto con el arte, dentro del mundo del dibujo, la pintura, escultura, diseño, imagen; todo lo concerniente al campo de las artes visuales y plásticas.

Desde los comienzos de la vida del hombre nos caracterizamos por esa búsqueda de auto-conocimiento, vivir rodeados de inquietudes y ambicionar el progreso. Precisamente, una de las válvulas de escape utilizada para manifestar estas inquietudes fue el arte –aunque en su momento no fuera considerado como tal-. Aquel primer arte, para empezar, nos abre las puertas del entendimiento de la época primitiva mostrándonos el perfil del hombre de entonces. Así como, ejercer de referente para apreciar la evolución de la expresión artística ligada a la conciencia humana. Por ejemplo, las cuevas de Altamira (Santillana del Mar, España) así como el Yacimiento Arqueológico del Tolmo de Minateda que encontramos en Hellín (Albacete), nos muestran que el ser humano desarrolló una predilección por la naturaleza y una habilidad destacada en representar las formas animales en sus momentos tempranos de desarrollo conocidos como la prehistoria. El arte utilitario o artesanía en su momento histórico, significó la expresión del espíritu humano desde hace muchas decenas de siglos atrás, habiendo logrado niveles de belleza altamente conmovedores y refrescantes.

Actualmente, por otros medios, procesos de creación, reflejando diferentes ideologías e incluso abarcando un mayor abanico estético, debemos subrayar que la original concepción se mantiene en todo lo que consideramos arte, el cual siempre ha reflejado a la sociedad. Reflexionando sobre todo lo anterior, se nos plantean cuestiones como

¿conocemos al artista de hoy? ¿Las instituciones realizan todo el trabajo necesario para favorecer a dicho personaje? ¿Aportan algo para la continuidad de la historia? ¿Existe una comprensión y valoración por el arte de hoy en día en estas instituciones? Es mas, ¿existe en el espectador?

Se abren preguntas a todo un mundo de posibilidades y se incita a buscar un mayor conocimiento y una información más completa de aquello que siempre se nos presenta de un mismo modo y ésto nos hace tomar la iniciativa de profundizar más en él; el arte. Anestesiados por todo nuestro bagaje visual y respaldados en nuestra inmunidad emocional ante las cosas, parece no quedar otra opción que la de juzgar, rechazar o poner en tela de juicio, absolutamente todo lo que lleve la connotación artística. Porque en realidad pocas veces somos capaces de sensibilizarnos ni sorprendernos por nada. Y es que, en realidad la sociedad ¿es consciente del proceso de trabajo y papel de investigador que le corresponde asumir a un artista para crear? ¿El público de hoy aún posee una mirada clásica y romántica de todo este desarrollo? Así pues, ¿a quien le corresponde el papel de traducir todo el proceso de creación y educar artísticamente a la sociedad? Obviamente en la actualidad, es indiscutible la necesidad de comprensión o cierta asimilación del discurso del artista por parte de la sociedad, pues además de vivir en un mayor nivel cultural, todo ello habla de nuestro momento histórico, de nosotros. Por ello es considerado como referente de la época y la naturaleza humana...pero ¿el espectador llega a entender el lenguaje de los artistas actuales? ¿Se conoce realmente al artista cuyas obras se observa, admira o juzga? ¿De qué medios disponen las instituciones para paliar todas estas disyuntivas?

Estamos de acuerdo que a lo largo de la historia se ha tenido presente el arte, foco continuamente de debate. Existen multitud de testimonios y textos que desde el sofista⁴ Lucio Flavio Filóstrato (Lemnos c. 160/170– †c. 249), hasta la actualidad el arte ha dado pie. Todos ellos reflexionando, debatiendo, analizando o simplemente describiendo las obras artísticas. Obviamente estas reflexiones e interpretaciones han ido adquiriendo matices diversos con el tiempo. Primero, porque el concepto de arte y por tanto, de objeto a analizar no ha sido siempre el mismo, segundo, porque el discurso que sobre la obra se ha hecho, cada vez más conceptual, ha ido modificándose según influencias y tendencias, así como por la interpretación de las diversas corrientes

⁴ Del griego *sophía* (σοφία), sabiduría y *sophós* (σοφός), sabio. Nombre dado en la Grecia clásica, de aquel que hacía profesión de enseñar la sabiduría.

filosóficas o historiográficas que se han ido desarrollando y asimilando por la sociedad. El artista trabaja con el peso de tener que responder a multitud de expectativas además de contribuir con su papel social a crear una influencia, un bagaje cultural y un referente histórico. Confirmamos esta esencial característica de la naturaleza del Arte en reflexiones tales como las que encontramos en Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), el primer teórico de la historia del Arte que expone la idea de que toda la producción artística es hija de su tiempo, por lo que está íntimamente relacionada e influenciada por todo su contexto.

Si tenemos que responder a la cuestión sobre si el arte busca su propia finalidad per se, auto-referencial o es el medio para lograr otro objetivo, podemos empezar viendo que en el siglo XIX, como indica Isabel Veloso Santamaría “al amparo de la generalización de los valores estético-sociales de la burguesía triunfante, coexistieron dos tendencias interpretativas en torno a la naturaleza artística: la de un arte con vocación funcional, trascendente y útil, y la de un arte inmanente, perfecto, social e ideológicamente inútil”⁵. Estos dos conceptos han ido variando de orden según intereses sociales o estados históricos. Pero en realidad en todo este recorrido no se llegó a profundizar sobre lo relativo de la obra de creación. Es decir una relatividad que posee la capacidad de extraer un resultado final no existente en el objetivo inicial del creador, del artista, porque el paso del tiempo y su consecuente descontextualización le han ofrecido o ampliado un nuevo discurso.

A continuación, destacamos el proceso paralelo del propio arte, con el fin de comprender no sólo su relación directa con la sociedad sino también cómo todo ello, exige a las instituciones, espacios expositivos, y todos aquellos intermediarios, responder al avance social y artístico. Obligándolos a una constante puesta al día y desarrollo metodológico y expositivo, manejar los necesarios medios y el correcto lenguaje para comunicar y educar a la sociedad, si se ambiciona seguir llevando a cabo con éxito su papel de traductor artístico del momento.

Ya en la antigüedad y sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, el arte se podía entender de acuerdo a dos vertientes; un arte al servicio de propósitos extrínsecos -

⁵ Estudios literarios (revista). *Creador y creación en la Francia del siglo XIX* [en línea]. Isabel Veloso Santamaría. Universidad Autónoma de Madrid, 2006. Espéculo, nº 34, p. 1/1. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/creador.html>> [Consulta: 6 abril 2009].

morales, religiosos, políticos, mimético, etc.- tal y como lo concebían Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Honoré de Balzac, Émile Zola, y los que pretendían independizarlo de cualquier elemento funcional, como encontramos en los poetas del Parnaso o del Simbolismo, por ejemplo. Además, surgiendo de estos debates y enfrentamientos, también se puede puntualizar, la corriente denominada independencia estética, que condujo a la concesión general por parte de todas las artes a señalar como innecesario los factores extrínsecos -normas y reglas académicas, carga biográfica, moral o científica- para llegar a la creación por antonomasia.

El primer paso en pos de esa inmanencia artística lo encontramos en el Romanticismo (momento también en el que, impulsado por los críticos y teóricos del arte, paralelamente se considera la necesidad de llevar el arte y todas sus influencias al público global), la cuna innegable de la modernidad. Como explica la escritora madrileña, “en su ‘Histoire du romantisme’ (1854) Gautier⁶ personificó las bases estéticas del romanticismo francés en Hécctor Berlioz, Victor Hugo y Eugène Delacroix. Según Gautier, los tres compartían su ruptura con los moldes clásicos y la introducción de valores propios de la subjetividad del artista. Con lo que tenemos en todas las disciplinas una defensa y puesta en común a favor de una- estética de la creación en lugar de una estética de la imitación, siendo los primeros pasos para comenzar a liberar y cortar limitaciones al Arte. De esta época hemos heredado nosotros el culto a la originalidad, convertida por los románticos en el valor esencial de cualquier creación artística, que debía ser, por definición, diferente, nueva y transgresora”⁷.

Como continuidad de estas bases románticas, damos un paso más cuando con el arte recorremos camino de Charles Baudelaire (Francia 1821-1867) al poeta y crítico Stéphane Mallarmé (Francia 1842, 1898), del compositor, pedagogo y organista también francés Gabriel Fauré (1845-1924) al compositor Claude Debussy (1862-1918), del pintor simbolista francés Odilon Redon (1840-1916) al posimpresionista Paul Gauguin (1848-1903). Lo que consiguió dotar a la obra de un amplio significado,

⁶ Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872). Famoso poeta, dramaturgo, novelista, periodista, crítico literario y fotógrafo francés. Apasionado y perseverante defensor del Romanticismo, aunque son irremediables en sus obras otras referencias como del Parnasianismo (del que fue fundador), Simbolismo y Modernismo.

⁷ Estudios literarios (revista). *Creador y creación en la Francia del siglo XIX* [en línea]. Isabel Veloso Santamaría. Universidad Autónoma de Madrid, 2006. Espéculo, nº 34, p. 1/1. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/creador.html>> [Consulta: 6 abril 2009].

donde ya no sólo se trataba lo formal y crear obra útil o inútil, sino la de incitar a la reflexión y crear al espectador otra realidad de la que el espectador debe impregnarse y experimentar. A partir de este momento, el arte se aleja de la evidencia para adentrarse en la sugerencia, en la sutileza que invita a descubrir lo que se oculta tras la realidad sensible, ya sea el supernaturalismo o la Idea.

Pero hay un componente en torno al cual todo gira y que aunque siempre dejamos para el final, supone el eslabón más importante, el público. Veloso indica “desde la caída del Antiguo Régimen, hay una serie de hitos ideológicos que van marcando la evolución del siglo. Fue la última fase del Romanticismo la que abrió el arte al gran público, primero a la clase media -firmemente asentada ya tras las revoluciones de 1830 y 1848- luego, a las clases populares”⁸. En música, se crean grandes salas de conciertos populares⁹ extendiendo la música más allá de los estrechos límites aristocráticos: En pintura y escultura los Salones¹⁰ representaban la única opción del artista de ser conocido y de poder vender sus creaciones, no sólo a instituciones sino a clientes privados; en literatura, las novelas empiezan a publicarse por entregas en los periódicos, convirtiéndose en todo un acontecimiento mediático, etc. A partir de este momento se establece una relación diferente y peculiar entre el artista y el público.

Si hacemos memoria, en el siglo XIX nos encontramos en la época donde primaba la burguesía y de su *modus vivendi*¹¹ se basa en el orden, el dinero y la familia. Como sabemos era una clase nueva que a diferencia de la aristocracia, no poseía un bagaje cultural tan amplio y arraigado, lo que se traduciría, por inseguridad, en un mantenimiento de lo clásico y una reticencia a arriesgar por las innovaciones artísticas. Lo que hizo prácticamente nula, la relación con la modernidad artística. Al adueñarse del poder económico, pensaron que podrían utilizarlo para extender sus gustos artísticos y, en parte, lo consiguieron. Los artistas que surgieron y se adaptaron a esta demanda, fueron los que obtuvieron el éxito y fama, que la propia clase se encargaba de difundir.

⁸ Estudios literarios (revista). *Creador y creación en la Francia del siglo XIX* [en línea]. Isabel Veloso Santamaría. Universidad Autónoma de Madrid, 2006. Espéculo, nº 34, p. 1/1. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/creador.html>> [Consulta: 6 abril 2009].

⁹ Especialmente los organizados por Jules Pasdeloup y Charles Lamoureux para el fomento de la música sinfónica entre el gran público, algo inaudito hasta entonces.

¹⁰ Los Salones, son aquellos espacios expositivos que a día de hoy pueden ser comprendidas como las salas de exhibición de museos, galerías, etc...

¹¹ *Modus vivendi*: Expresión que expresa el modo especial y característico de vivir.

Un arte no de conmoción sino de distracción, un arte figurativo y moralmente adecuado ¿Hoy en día también podemos encontrarnos esta actitud?

Aunque en este momento aún no se habla de centros para el arte moderno y emergente, centrándose únicamente en exhibir y llevar al público lo clásico y restos arqueológicos generalmente. Debemos entender que hasta el momento las mayores inversiones y las colecciones que existían de gran envergadura, se habían llevado a cabo principalmente en este campo. A pesar de estas limitaciones, no podemos negar que sin duda significó un primer paso a favor del concepto de institución. Y una apertura a la inversión artística-expositiva.

En reacción, muchos entendidos respondieron ante tal limitación e infravaloración de las capacidades del arte. Charles Baudelaire, en sus críticas de los Salones, arremetía contra una pléyade de artistas mezquinos comprados con el dinero de los mecenas miopes, financieros sin gusto ni criterio que contribuían así a taponar la emergencia del genio auténtico. El arte, según él, se encontraba naufragando en un mar carente de imaginación, de magnificencia y de originalidad, en el que sólo se salvaba el correcto artesano y se ahogaba el verdadero artista. De ahí que cuando surgía una figura extraordinaria fuera inmediatamente incomprendida.

Pero como donde hay una cara existe una cruz, quizá impulsada por la necesidad de una respuesta a la realidad del momento, las conciencias artísticas más innovadoras lograron conseguir que música, pintura y literatura se desarrollasen à rebours (al contrario) de los gustos mayoritarios. Donde finalmente encontraron ese público afín a ellos, liberado de lastres tradicionales y capaces de asimilar la deformación subjetiva que el creador lleva a cabo en su creación. Un público capaz de valorar sutilezas melódicas, plásticas y poéticas apartadas de toda voluntad mimética, de toda normativización. La elección del público determina desde entonces gran parte de la producción artística: como empezó a suceder a finales del XIX, sigue existiendo hoy la dicotomía entre el artista de éxito y el artista minoritario; un arte comercial y otro, de culto; uno peyorativamente entendido como convencional (como ya hicieron los románticos) y otro, positivamente considerado, debido a su originalidad, etc.

Este corto recorrido quizá nos ayude a entender que el siglo XIX significó el punto de inflexión donde surgió la diversidad de tendencias que construyeron las bases de una

estética de la que somos actualmente deudores. Y que busquemos, poco a poco, sea asimilado por la sociedad mayoritaria.

A continuación, indagaremos de un modo más profundo en cada uno de los componentes; artista y público, ambos vinculados a las instituciones. Justamente reflexionaremos sobre la creación y papel productor del artista, así como comprobaremos seguidamente como se establece una relación con las instituciones en busca de una difusión y comercialización. Investigaremos a cerca de los pasos que cualquier artista recorre una vez que tiene producto para exponer: Consideraremos sus opciones, descubriendo los diferentes intermediarios que en la actualidad rigen la gestión artística.

Es nuestra intención comenzar a introducirnos a continuación en el organismo de las instituciones. En un principio, conoceremos mejor sus orígenes y el porqué de su creación. Trataremos de comprender el papel que desempeñan en el mundo artístico. Reflexionando sobre si en realidad son necesarias, que papel ejercen y qué han significado para este sector. Sumergiéndonos en el ámbito profesional y gestor, expondremos la intencionalidad de estos intermediarios de aportar al orden y crecimiento de la actividad artística. Trataremos sus propuestas de objetivos, ideas y metodologías a favor de la comprensión de la obra-artista por parte del público, además de reflexionar a cerca de su importante papel influyente.

Si analizamos de manera general lo que supuso el camino hacia el arte público, es decir, los comienzos de una definitiva intención de llevar la producción artística a la sociedad, nos deberemos situar en el siglo XIX. Una época que aún viviendo sumergida en todas sus convulsiones políticas, sociales e ideológicas, consiguió encauzar la sociedad hacia la modernidad, también en el ámbito artístico. Al amparo de la generalización de los valores estético-sociales de la burguesía triunfante, coexistieron dos tendencias interpretativas en torno a la naturaleza artística –como hemos comentado anteriormente– Un arte con vocación funcional, trascendente y útil. Y por otro lado, un arte inmanente, perfecto, social e ideológicamente inútil (en cierto modo ambas tendencias aún persisten a día de hoy).

Así fue la última fase del Romanticismo la que abrió el arte al gran público, primero a la clase media -firmemente asentada ya tras las revoluciones de 1830 y 1848- luego, a las clases populares. Recordemos que el siglo XIX es la época de emergencia de la

burguesía. Era una clase que, a diferencia de la aristocracia, carecía de referentes artísticos sólidos, algo que determinaría su vuelta a modelos clásicos, apostando, ante la duda, por lo seguro. Hablamos de coleccionistas en un principio. Es el momento de la historia donde se produce el salto de un arte puramente investigativo y arqueológico limitado a los coleccionistas –propio del siglo XIX- a la innovadora intención de exponer al público en general. Finalizando este siglo, poco a poco, la producción artística considerada del momento, fue exhibida a la sociedad. Aunque aún con un carácter hierático, hermético, formal y comprensible para entendidos y profesionales. Hablamos de los orígenes, todavía había mucho que aprender y se carecía de experiencia en el tema. Una vez en el siglo XX, por lo tanto, se produjeron importantes transformaciones en el desarrollo de la educación artística dentro del campo de las artes visuales, a partir de la propuesta auto-expresiva que se impuso al finalizar la Segunda Guerra Mundial, buscando la libertad individual en oposición a las tendencias totalitarias. Mas tarde, en la década de 1960, surgen nuevos planteamientos que comienzan a adquirir mucha importancia, relacionados con la necesidad de alcanzar la alfabetización visual. A partir de los años 1980 y 1990, proliferan los museos con una nueva visión emprendedora, abierta y preocupada en llegar a todo tipo de público –con sus correspondientes estudios y análisis del público, tomando conciencia de su variedad y necesidades concretas- y hacerse entender mediante todo tipo de medios. Concretamente en la década de 1980, con el advenimiento de la post-modernidad, se producen cambios fundamentales; entre estos, se destaca el interés por la enseñanza del arte contextualizada. Y en 1990, al inicio de ella, en lo que respecta a las propuestas que se desarrollan dentro de los ámbitos educativos no formales, tales como los museos y centros de arte, comienzan a producirse importantes renovaciones en los mismos. En especial, relevantes instituciones de países anglosajones, son pioneras en dichas innovaciones educativas, las que son muy bien recibidas por el público debido a la posibilidad que brinda de tener una auténtica interacción con la obra de arte: Estados Unidos, Inglaterra, Canadá y Australia. Es imprescindible comprender la situación de esta época, donde de una manera más trascendental que en cualquier otro momento histórico, existe un cambio social. Veníamos de una sociedad cerrada, sin apenas opción de movilidad y habituada a un limitado tiempo de ocio, el cual invertían en poco más que desplazarse a la costa o volver al pueblo. No se contaba con mayores ofertas.

El cambio social, vino de la mano de la evolución del mundo turístico cultural. Lo que se tradujo en un crecimiento del mundo del ocio. Es decir, hace unos años, en

vacaciones normalmente o se iba a la playa/montaña o a visitar a la familia. Pero, el turismo ofrecía a precios cada vez más accesibles, viajar, conocer mundo y sobretodo, salir del habitat propio y empaparse de otras sociedades. Lo que nos lleva, por extensión a la cultura. Esta claro, que si viajamos a otro país, consideramos obligatorio visitar el/los museo/s principal/es de la ciudad, monumentos paradigmáticos y empaparnos de su cultura ¿Cuál es nuestra manera de conocer un lugar en el cual nunca hemos estado antes y queremos visitar en poco tiempo? Actualmente, hemos entendido que simplemente, a través de los referentes artísticos e históricos. Los cuales, el turismo, la publicidad artística y cultura universal, nos han ofrecido como tal y que, día a día, se nos dan a conocer. Maravillosamente, a diferencia de cualquier otro momento histórico, la información y el conocimiento están al alcance de todos. Esta expansión cultural acaba siendo recibida por toda la sociedad; entendidos, amantes del arte e incluso de aquel sector social ajeno a todo este mundo. Halla a donde vayas y a quien preguntes ¿Quién no conoce la Capilla Sixtina o el Guggenheim? Siguiendo el ejemplo, y volviendo a los referentes, si visitamos París, ¿acaso no planeamos inmediatamente en nuestro tour ir a ver, como mínimo, la Torre Eiffel, el Museo Louvre y el Centro Pompidou? Y curiosamente, con ello, creemos poder decir que ya hemos visto esta ciudad. En realidad, apenas hemos comenzado, pero las representaciones culturales de la ciudad nos han ayudado fácilmente a comprender y entablar empatía con el lugar, su historia y su sociedad. A su vez, culturalmente ganamos mucho más, al familiarizarnos artísticamente con todo el contenido de museos y centros de arte, que nos habla también de nuestro propio pasado e historia.

Además, no solo se nos ofrece la posibilidad de absorber todo lo que cobija la correspondiente ciudad, sino también tenemos la ocasión de conocer lo que contiene y/o se esta creando artísticamente en otros países. Lo que nos hace entablar una conexión con ellos, así como el anhelo de seguir ese camino y dejarnos guiar hacia otro centro artístico o incluso país. Cada institución nos proporciona el acceso a diferentes aspectos de la actividad artística. El Museo del Prado de Madrid, por ejemplo, nos presenta muchas de las grandes obras de los grandes maestros de la pintura (hasta más o menos el siglo XIX), así como el Guggenheim de Bilbao nos invita a contemplar obras (tanto pinturas como esculturas o instalaciones) de los destacados autores contemporáneos. Como expresa Jorge Ruíz Abanades: “Las instituciones estimulan la actividad artística

de nuestra sociedad, pues, sin duda, contemplar las obras que ha dado la Historia del Arte es ya una actividad artística muy aconsejable”¹².

Es en esta línea que, por ejemplo en la actualidad, se trabaja por la ampliación y dedicación de crear centros culturales al alcance de todos. Donde se pueda obtener mayor información, y especialmente tener al alcance de nuestra mano, el mundo artístico, tanto dentro como fuera de nuestra propia ciudad, entorno.

Es así como, el ya nombrado mundo turístico cultural proporcionó, rápidamente, un enorme aumento en la inversión cultural, es decir, en las instituciones y en el arte (tanto conservación como arte emergente). Subrayando finalmente, la importancia de la existencia de todos ellos y su crecimiento para la sociedad. De modo, que a día de hoy, aunque nunca hayas visitado Nueva York, sabes que existe el MOMA, o no sepas nada de Londres, conoces el Museo Británico (los cuales te verás en la obligación de visitar cuando vayas). E incluso en el caso de que desconozcas todo de una ciudad que tengas planeado viajar, vuestra primera pregunta al llegar al hotel será ¿Qué museos hay aquí? ¿Cuáles son los principales monumentos?

En definitiva, la evolución de la didáctica social y el desarrollo de las instituciones artísticas, siempre con el objeto de impulsar la cultura, nos han proporcionado nuevos hábitos sociales, además de un sólido bagaje artístico. Todo ello, se lo debemos al trabajo de antaño y al realizado hasta día de hoy, de nuestros protagonistas; los gestores.

1.1. El artista a través de la Institución realiza: Exposiciones, Difusión y comercialización.

Por un camino u otro, los grandes artistas de la humanidad son aquellos seres que han influido con su mensaje de tal forma, que han transformado la vida de no sólo unos cuantos, sino de millones de personas durante épocas de la historia, algunas veces sufriendo la incomprensión y el ataque de los grupos conservadores de su tiempo. Pero que, precisamente ese mismo tiempo, les ha concedido el puesto que en realidad les pertenecía, como fundadores de las grandes ideologías. Aquellos que investigan sobre la

¹² Cuemadrid. *Sobre las instituciones artísticas de nuestras ciudades* [en línea]. Jorge Ruíz Abanades. Madrid, febrero 2008, p. 1/1. <<http://cuemadrid.blogspot.com>> [Consulta: 24 enero 2009].

formación de la conducta humana e invierten, aportan en el desarrollo de las artes a lo largo de su evolución. Es decir, el fruto del proceso creativo en la práctica.

Partiendo de la idea de que el artista adquiere cierto nivel de su conocimiento con la pretensión de llevarlo más allá, a un nivel de elite que permita crear un discurso, lenguaje nuevo, original (conceptualmente hablando). Nos conduce a entender la actual visión del valor de un artista. El cual es requerido, estudiado de acuerdo a su línea de trabajo. La calidad de éste no se mide por una sola obra expuesta, sino por su trayectoria personal. De este modo, a la hora de llevarlo a una institución, lo importante será su discurso, evolución, sus pasos. Aquello que realmente importa del productor, no es una obra dispersa, esporádicamente afamada y surgida de la nada, sino toda la investigación que respalda a esa obra, y que construye al artista. A la hora de enfrentarse a la producción, a desarrollar una obra creativa y artística, todos los realizadores utilizan métodos, cada uno a su manera, con diferentes ritmos, tendencias y carácter, pero la verdad es que todos se rigen bajo un sistema, un orden, que les ayuda a no perderse ni descaminarse por otras opciones fuera de los objetivos originales. Hasta el espontáneo posee un método, éste mismo, el de guiarse y trabajar en torno a su propio espontáneo hábito mental. Es verdad que los artistas se dejan impregnar también por lo emocional, personal a la hora de trabajar, pero esos motivos son los impulsores, no las conclusiones ni los resultados. Aunque el artista no rechace la parte humana, tampoco trabaja sobre castillos de arena. A veces, experimentan nuevos materiales, procedimientos, pero luego se quedan siempre con eso: con los pasos que les han dado resultados satisfactorios. Así cada uno ese hace su método. Muy pocos han llegado a estudiar metodología, pero también es verdad que todo artista, basándose en sus experiencias, tienden cada vez que comienzan un proyecto a repetir ese sistema de pasos que anteriormente le ha ayudado, ha sido útil y gracias a los cuales ha obtenido magníficos resultados. Debemos romper la concepción del proceso artístico = proceso azaroso. Y concederle definitivamente al artista su importante papel como investigador y productor cultural. Ciertamente es que hay veces en que el azar se convierte en la norma.

Uno de los principales sectores que respaldan esta visión lo encontramos en los entendidos y gestores, situados a la cabeza de las grandes instituciones y espacios expositivos. Aquí nos haríamos preguntas acerca de ¿Cómo trabajan para ensalzar este concepto de artista? ¿Hasta que punto lo respaldan? ¿En que se basan para seleccionar

un discurso artístico u otro? Estos puntos los veremos más adelante a medida que vayamos recorriendo nuestra línea investigativa. También hallaremos sus correspondientes respuestas. De momento podemos comprobar observando meramente lo que nos encontramos al visitar cualquier institución, es como poco a poco son más conscientes de esta realidad, asumiendo su papel de mediador.

Además, podemos atrevernos a alegar que son los primeros que consideran correcto ubicar al artista en este papel social, debido primordialmente a que el principal motivo para invertir en su producción artística, (es decir, en ellos) se basa en su correspondiente capacidad de seleccionar posibilidades, crear estilo de creación propio que lo define y a su vez, como consecuencia, imaginación en el mundo del arte. Pues como ya hemos comentado anteriormente no se invierte en una obra determinada (especialmente si hablamos de artistas emergentes) sino en su discurso artístico. Así pues, el artista que ya comprendemos como personaje investigador y productor artístico, una vez poseen material para difundir, se tiene que ver en el papel de vendedor y manager de su propia persona, obra: ¿Cuáles son sus medios para llevar su obra al público? ¿Le corresponde al artista los procesos de comercialización? ¿Necesita de gestores, comerciantes y/o espacios expositivos para que la sociedad lo conozca?

Visionando la película 'Un perro andaluz' (1929), podemos advertir que sus creadores, Luis Buñuel y Salvador Dalí, no buscaban crear una obra que alcanzara el entendimiento del espectador. En realidad era una excusa formal para realizar un acto de provocación e impacto para el espectador, una obra que moviera, alterara y pusiera en activo al espectador. Ese era su fin. Esto nos hace pensar la intención con la que el artista crea su obra. Podemos llegar a comprender que el creador, aunque no llegue a confesarlo o incluso no sea su prioridad, pues se disfruta viviendo a la altura del mitológico artista incomprendido, tal vez, en el fondo, siempre busca la identificación del receptor (aún tratándose de un número ínfimo de personas) con su producción.

Con la obra propia, cada artista intenta comunicar un mensaje con la finalidad de que éste se impregne en personas dignas de recibir toda la carga de conocimientos o de ideas que con ella quiso expresar, busca encontrar su alter ego¹³. No hay artista que desee permanecer siempre en la sombra, lo que no quiere decir que todo artista busque la fama o engordar su bolsillo. Hablamos de que toda creación es un mensaje y como tal necesita de un receptor para dar sentido a su existencia y poder finalizar su misión.

¹³ En psicología, el álter ego (del latín, 'otro yo'), es una segunda personalidad de alguien.

Después, como incentivo, tenemos a aquellos que realmente, esperan que alguien descubra su genialidad y les convierta en ídolo de elite... o de masas. Aunque esto último, evidentemente, también sería discutible.

Muchos de los que lean el párrafo anterior posiblemente dirán que en no pocas ocasiones las obras son el producto de la necesidad casi íntima que el artista tiene de expresarse, de plasmar su mundo interior en algo material, duradero, o material, efímero y no les faltará razón. Sin embargo, ¿qué es un mensaje sin receptor, sin descodificación? La nada, no existiría, aunque algunas veces alguien se ha tomado la molestia de crearlo. El artista Yishai Jusidman afirma que:

Los artistas siempre exploramos y buscamos alternativas en el arte, tratando de encontrarle el punto débil a la tradición para explotarla y así generar un poco de controversia donde se pueda; claro que también puede suceder lo contrario, como no saber exactamente lo que queremos lograr en relación con el mundo¹⁴.

Desde el punto de vista de un artista que se dispone a llevar su obra al público para exponerla, se abre todo un mundo de dudas iniciales y posibilidades de acción. Si hablamos de artistas ya introducidos en el campo, será cuestión de continuar con la dinámica gestora que hasta el momento le este funcionando. Pero, sin duda, todos han tenido sus comienzos, y con ello se han visto en la necesidad de investigar e informarse sobre la gestión del mundo del arte, para impulsar su propia producción.

Realmente en muchos casos, recién salidos de una carrera, con unas bases teóricas aún sin llevar a cabo en el mundo laboral, apenas ha empezando a conectar con la realidad sociedad. Teniendo en cuenta la gran falta de información por parte del artista, encontrándose sin experiencia en este mundo donde todo es un desafío. Es de gran ayuda disponer de bases, pautas o una mínima orientación que guíe al citado a la hora de exponer su obra o de llevar adelante cualquier otra fase organizativa. Alcaráz González apunta que: “Durante el proceso de formación en la carrera de Bellas Artes se nos ha exigido, de un modo u otro, realizar diferentes trabajos –teóricos, artísticos,

¹⁴ La Jornada. *Siempre que hay crisis los artistas generan espacios propios de difusión: Jusidman* [en línea]. Yishai Jusidman. Madrid. 30 enero 2009. <<http://www.jornada.unam.mx/2009/01/30/>> [Consulta: 6 mayo 2009].

teórico-artísticos, de diseño, multimedia-. Sin plantear en ocasiones la cuestión principal, pesar en nuestra tendencia a las artes y nuestro –posible, aceptable o incluso cuestionable- gusto artístico, no somos diseñadores gráficos, ni publicistas, ni asesores, ni se nos ha formado para eso”¹⁵. Entonces, como pretende hacernos reflexionar Manuel Alcaráz con estas cuestiones, ¿cuales deberían ser los criterios esenciales para llevar a cabo una correcta exposición de su obra? ¿Son unos licenciados en Bellas Artes capaces o incluso aquellos amateur¹⁶, de realizar esta función? O por el contrario, ¿sería el momento de confiar e invertir en un personal cualificado?

En el apartado siguiente llevaremos a cabo un estudio que abarque todas las posibles opciones que actualmente se presenta a los artistas en el mercado del arte. Adoptando el papel de creador, analizaremos cada uno de los medios de los cuales disponen, para lograr difundir su correspondiente producción artística. Además, en lo referente a los propios gestores, entenderemos en que consisten sus procedimientos con el artista y finalmente cómo gestionan la comercialización del artista-obra. En pocas palabras, qué nos ofrecen.

1.1.1. Procesos generales de exposición, difusión, adquisición y comercialización.

En un principio, el modo de difusión y exposición de la producción artística quedará muy marcada de acuerdo a la naturaleza, del mensaje, del soporte y la concepción teórica-artística. Así tenemos por ejemplo que, para obra temática lo normal es hacerlos en mercados diversos o en exposiciones de arte con mensaje. El mercado (refrente a cualquier método de venta, bien en taller, tienda, etc...) con el contacto directo al público, y las exposiciones con mensaje por la especialidad de la obra sobre el tema de la exposición. Existen artistas que funcionan independientemente y gestionan su propia producción, pero es absolutamente cierto que tarde o temprano se ven obligados a entablar contacto con los intermediarios, entendidos, institución determinada, galería u organizadores del mundo del arte; artistas, entendidos y gestores. Pues una vez sumergidos en la profesión artística, de camino al público, es seguro que la mayoría de ellos influyen e intervienen a lo largo de la trayectoria general.

¹⁵ Alcaráz González, Manuel. (2008). *Disyuntivas de la gestión cultural*. Trabajo de investigación no publicado. Master de Gestión y Producción Artística. Facultad de Bellas Artes, Murcia.

¹⁶ Término utilizado para referirse a un aficionado o a un género de índole no profesional en algún área de estudio o de entretenimiento.

Tras el hecho de exponer la obra se oculta el afán de difusión de la misma. Si se quiere dar a conocer un proyecto, no sólo se prepara una exposición sino que también entran en juego los medios de comunicación, el acto de hacer publicidad. Es necesario dar a conocer ese acontecimiento y con él, la obra del artista al máximo de espectadores (público-sociedad). Pero es cierto, que tanto desde una visión externa fuera del mundo, al principio en los artistas noveles, la información y el conocimiento general de cómo difundir es mínimo, casi inexistente. En un primer momento comienzan a surgir las siguientes dudas:

- ¿Qué medios de difusión existen?
- ¿Cómo acceder a ellos?
- ¿Cómo podemos auto-publicitarnos por internet?

El siguiente paso será la búsqueda de patrocinadores o colaboradores que ayuden a la hora de los gastos, que conlleva la difusión y publicidad de la obra ¿Dónde podemos buscar estos colaboradores? “La ayuda de los Ayuntamientos suele ser importante cuando lo que se trata es un acto importante, de gran envergadura, sin embargo cuando la ayuda es solicitada desde un particular, la cosa se complica ¿Cómo se pueden justificar los gastos o de que manera se hacen este tipo de solicitudes? ¿Cuáles son los requisitos necesarios?”¹⁷. El proceso de exponer y promover la obra artística es todo un trabajo costoso que absorbe mucho tiempo y se debe realizar con un conocimiento y acierto, con los que el artista –especialmente el novel- aun no cuenta, y su poca experiencia hasta el momento no le ha ayudado a adquirir. A la hora de llevar al público una obra artística, o en cualquier caso difundir una obra artística, existen una serie de factores esenciales que se deben conocer y hacer uso de ellos, enfocándolos de la mejor manera posible al artista, de los cuales, le corresponde aprovecharse y sacarle todo el partido posible.

Además, como nos sigue planteando Pablo Rios Cullera “nos interesa utilizar estos medios de una manera original, destacándonos por encima de los demás, marcando ya nuestro propio estilo y manera de hacer. Porque nosotros como artistas, no solo producimos sino también vendemos nuestra producción y por extensión nuestro personaje como artista. Por lo tanto, nos convertimos en vendedores, estrategas y difusores.

¹⁷ R Rios Cullera, Pablo. (2008). *Gestión cultural y sus pautas*. Trabajo de investigación no publicado. Master de Gestión y Producción Artística. Facultad de Bellas Artes, Murcia.

Puntos clave;

- El artista debe aspirar a la mayor difusión posible en base a las posibilidades de la sala o galería. El artista debe conocer cuales son los diferentes medios empleados para difundir las exposiciones, para así, poder solicitarlos a las entidades.
- El mejor modelo de difusión será el que diversifica la información y la publicidad en diferentes medios: tarjetas, programas de mano, cartelería, televisión, prensa, magazines, internet, catálogos, etc.
- El artista debe supervisar con el diseñador el proceso de creación de la publicidad indicando sus preferencias estéticas, pero también confiando en la profesionalidad de dicho diseñador.
- La publicidad debe adaptarse en la medida de lo posible a la temática y a la estética de nuestra obra.

Las principales bases de comunicación a las que accedemos para la difusión de la obra artística podemos seleccionarlas en:

- Colecciones y actividades expositivas de instituciones públicas y privadas.
- Labor editorial; libros entorno al arte. Prensa y revistas especializadas, críticas en general.
- Bibliotecas y librerías; archivos y publicaciones.
- Instituciones Culturales, Fundaciones, Ferias y Congresos.
- Galerías de Internet: A las que se accede de manera fácil y las cuales cada vez van aumentando en la línea. Las galerías de Internet son una apuesta que en estos últimos tiempos esta obteniendo una respuesta por parte del público y de artistas. Una oportunidad más que en especial poseen los artistas aficionados, los que empiezan aquellos que quieren darse a conocer de una manera más amplia.
- Galerías Privadas.
- Obtener e incluso diseñar un catálogo, blog, pagina web, libro de artista, etc.
- En el caso de estar tratando la realización de una exposición, se debe contar como mínimo con carteles, dípticos, trípticos, folletos... Diseñar las cartelas y otros textos que integren la muestra.
- Promocionarse o enviar información de la exposición a la prensa.
- Encargarse de los presupuestos de transporte y seguro de las obras”¹⁸.

¹⁸ Rios Cullera, Pablo. (2008). *Gestión cultural y sus pautas*. Trabajo de investigación no publicado. Master de Gestión y Producción Artística. Facultad de Bellas Artes, Murcia.

Lo que ocurre en la actualidad, es que dentro del mercado artístico, las instituciones pasan a ser grandes supermercados. Donde una de las principales metas y puntos de atención se encuentran en la venta del producto, y por tanto, entran en el juego comercial de oferta-demanda. Aquí, nos vemos obligados a hacer un pequeño inciso, para preguntarnos no sólo sobre la gestión que realizan las instituciones entre artista y comerciante, sino también como propio comprador. Es decir, sabemos que organismos, galerías, e incluso cajas de ahorros se preocupan por invertir en una colección privada, que inevitablemente debe mantenerse en constante renovación y ampliación. A riesgo de quedarse parca en producto o extinguirse por escaso movimiento comercial-artístico, las colecciones propias están en continuo movimiento y en búsqueda de nuevas inversiones. Las compras de producto artístico tanto para mantener una ideología de su comprador, como para aquellas instituciones que buscan la renovación de su centro, esta claro que son movimientos que se realizan cada día dentro de las instituciones -espacios expositivos- y seguirán en vigor, mientras éstas existan. En esta Tesis doctoral, queremos investigar el comercio también, desde un punto de vista intrínseco.

Cuando una institución se dispone a invertir, apoderarse de una determinada obra artística ¿cuál es su política de compra? No conocemos sus criterios de selección y que aspectos circunstanciales o de propio interés les hace elegir una obra u otra para su colección. Así pues, será también objeto de esta investigación el conocer desde una visión más amplia y completa, toda la maquinaria de ejecución que se gestiona para la adquisición de un producto artístico a favor de las colecciones privadas, públicas, así como las instituciones. ¿Poseen criterios de compra para escoger? ¿Tienen presupuestos anuales para dicha actividad de compra propia? Será interesante conocer y comprobar el sistema o pasos que llevan a cabo dichas instituciones, a la hora de también formar parte de ese sector que apuesta por la adquisición de producto artístico. Traduciéndose todo ello, a la conservación del comercio artístico, por extensión, inversión con beneficio de la calidad de vida del productor ó artista profesional.

Siguiendo desde el punto de vista del artista, éste debería concentrarse sólo en su producción las instituciones en la promoción, difusión, más venta de ésta. La licenciada en Bellas Artes, Monica Serra apunta que: “En el caso de las galerías, además de vender, deben de preocuparse por promocionar al artista. Así que considero que el coste

de difusión deben de asumirlo íntegramente estas instituciones. Bastante obran los artistas con asumir los gastos de la producción artística”¹⁹.

Así, en parte debido a la aglomeración de producción artística y la excesiva selección por demanda, hoy en día por desgracia, un artista en un principio también puede resultar una completa víctima de las instituciones -sino ha sido directamente ignorado, marginado- surgiendo varias dudas ante los procesos de difusión a los que son expuestas las obras, por extensión el perfil de éste. Ante todas estas inquietudes y enigmas, recogemos dudas, cuestiones que en un primer momento surgen en la mente de artistas noveles, que desean saber y abrirse puertas. Se preguntan cosas como:

- ¿Qué tipo de publicidad, aparte de cartelería, catálogos y prensa ofrece una exposición?
- ¿Qué nivel de protagonismo adquiere la obra del artista según la publicidad que oferte la galería o ese espacio de exposición?
- ¿Quién respalda económicamente esa publicidad y quien se ocupa de prepararla y difundirla?
- ¿Cuál es la información a destacar a la hora de difundir la obra?
- ¿Es necesario la difusión tan volcada en obras conocidas, o deberían invertir y difundir más las obras menos conocidas o discriminadas?
- ¿Pero a que tipo de acuerdos se llega con estas entidades, que pueden pedirte a cambio, que puedes pedirle tu?
- ¿Cómo reunir todo el material publicitario e informativo que ha generado la difusión de una exposición, para presentarlo posteriormente a otras entidades, salas de exposiciones, galerías, etc? ¿Es conveniente elaborar un dossier copilador?

Por otro lado, además de galerías, nos encontramos con varias formas de difusión en la obra del artista, como en ferias especializadas, museos, fundaciones privadas y públicas, las cuales, asumen los gastos de exposición y publicación en diversos medios. En la actualidad, además, con la gran difusión de medios con los que vivimos rodeados, podríamos afirmar que una de las mejores opciones para que el artista de a conocer su trabajo es mediante la publicación editorial en cualquier ámbito, bien sea a modo de libros (publicaciones de tirada local o nacional, etc) en formato de carteles (ferias, congresos) o en formato de revistas especializadas. Pero obviamente

¹⁹ Serra Liesa, Monica. (200). *Gestión cultural*. Trabajo de investigación no publicado. Master de Gestión y Producción Artística. Facultad de Bellas Artes, Murcia.

para que esto sea posible, es necesario conocer el tejido editorial, y los medios de acceso a él, que hagan posible esa difusión lo más masiva posible. Se trata de entrar en contacto con empresas editoriales y/o publicitarias con intereses manifiestos en el mundo del arte, y si es posible que además cuenten con el apoyo teórico de críticos y/o especialistas en arte²⁰ (Anexo1: Guía revistas: Guía de centros y publicaciones).

Siguiendo la línea de nuestro análisis, tras tratar la exposición y difusión del producto artístico, junto con las opciones del artista. Debemos continuar, para encontrarnos finalmente con el objetivo de todo ello; la comercialización. Y es que, si en un primer momento surgían dudas al respecto de cómo un artista se enfrenta a una exposición - currículum, dossiers, sobre quien decidía si las obra era o no válida para la exposición, los inconvenientes que podían surgir-. Y más tarde, como paso continuado a exponer estas dudas, continuamos con cual era la mejor forma de difusión, o en su caso, cuáles eran los dispositivos validados para este fin. Pues bien, ahora las dudas vienen planteadas en pro de la venta, y esto es, no cuánto creo que me deben pagar por una obra, sino ¿Cuánto vale -realmente- la obra? Como explica por propia experiencia Pablo Ríos Cullera, licenciado en Bellas Artes; “Ciertamente, en un comienzo, para un artista novel, en muchas ocasiones se malvenderá –o incluso en otras ocasiones todo lo contrario- pero es cierto, que todo ello es fruto de una ignorancia dada por no saber cuales son los mecanismos de validación del arte. Decir esto es muy grave, pero sino estamos insertados en un circuito comercial, ¿Cómo vamos a saber cuanto rendimiento podemos extraer a nuestras obras?”²¹

Posteriormente, cuando alguien se interesa por este artista novel y su obra, el siguiente punto al que hay que enfrentarse es a la correcta gestión de su producción. Es decir, ¿cuales son las correctas elecciones que mas favorecerán e impulsarán a la obra y al artista? Se debe investigar y tomar conciencia de aquellos canales de venta más indicados, y claro está, los más adecuados para los noveles, en su caso. Que opciones se plantean, ¿intentarlo por libre, ir de puerta a puerta, provocar el boca a boca, contactar con marchantes, acceder a galeristas, internet?

²⁰ Anexo adjunto, una breve guía que podemos encontrar en España, de aquellos centros especializados, publicaciones o servicios editoriales que ofrecen la posibilidad de que el creador de la obra artística pueda compartirla con un público seguramente necesitado de propuestas por vías que vayan más allá del hecho expositivo tradicional de museos o galerías de arte. (Anexo 1).

²¹ Ríos Cullera, Pablo. (2008). *Gestión cultural y sus pautas*. Trabajo de investigación no publicado. Master de Gestión y Producción Artística. Facultad de Bellas Artes, Murcia.

Ante la posibilidad de vender su obra, podemos afirmar que el artista tiene a su alcance entre varias vías principales; su estudio, las galerías privadas, los marchantes y las cada vez más numerosas galerías virtuales, esto es, las que podemos encontrar en internet sin necesidad de poseer lugar físico. Comenzando por estas tres posibilidades, surgen cuestiones como; ¿Qué diferencias existen entre una galería de arte y un marchante de arte? Obviamente ambos se dedican profesionalmente al mundo del arte, pero el marchante actúa de manager y el galerista además aporta su nombre, espacio expositivo y participaciones con otros eventos. Hay que destacar que una galería también asume la labor de mediador de arte al organizar exposiciones en su espacio.

Si hablamos de mediadores del arte, no nos será difícil remitirnos a la específica figura del marchante y su labor como difusor, mediador, casi siempre a través de exposiciones ya sea en galerías de arte ó museos, ferias, bienales de arte, y últimamente en página web. En definitiva, es un procedimiento de trabajo que persigue dar a conocer al artista mediante concursos, además de mantener un contacto directo con galeristas y salas exhibidoras, realizado con personales visitas, contactos, inversores interesados, familiarizándose con la obra del artista.

Las personas dedicadas de forma profesional a este trabajo, la venta, van a organizar exposiciones para comercializar en un ámbito más privado, esto es, ponen en movimiento el trabajo del artista, mostrándolo –bien física o mediante catálogo- directamente a las personas que consideran pueden estar interesadas. Señalar que debemos asegurarnos, antes de asumir cualquier tipo de contrato o acuerdo, que el perfil de marchante se adecua al tipo de obra que el artista –en este caso- realiza y que realmente posee una clientela fija o asidua, al igual que ocurre con las galerías, el porcentaje de sus beneficios es un acuerdo entre las dos partes. Del mismo modo, hay que analizar también cuanto alcance promocional puede conseguir un marchante en lo que se refiere a la difusión de la obra, resultándonos esta vía de menor interés, ya que al venderse sin una exposición de por medio, no se generan catálogos, dípticos, difusión en prensa, radio o televisión, etc. Bajo un punto de vista objetivo, una buena opción sería diversificar las vías de comercialización, manteniendo un equilibrio en todos los medios. Desgraciadamente, como comentan varios artistas, este personaje se ha casi perdido en este siglo, por lo que el artista depende del galerista y todo lo que hay alrededor para hacer llegar su obra al público. Quedando la mayoría de marchantes para la venta de obras de artistas y obras famosas de otras épocas, además, siendo el

intermediario entre las personas que quieren vender grandes firmas: Francisco Goya, Henri Matisse, Pablo Picasso y normalmente museos de mucho renombre, museo de Louvre, museo del Prado, Reina Sofía, etc.

Seguidamente, mostramos como el papel de una galería de arte es asumir la función de marchante, vendedor, montando las exposiciones, bien colectivas o individuales, en las que las obras de los artistas serán expuestas al público interesado en la citada compra de arte. Todo ello, supone llevar a cabo una serie de gestiones. Son profesionales de la compra-venta de arte, cuyos intereses artísticos le valen para conocer de antemano, las características de las obras sabiendo el perfil artístico que representan. Introduciéndonos más en el papel del galerista, también podríamos señalar la oportunidad en ocasiones que se les presenta, comprando obras en exclusiva para luego vender a más precio, concertando citas privadas con el propio artista donde se encuentran a solas y pueda ofrecerle un trato más interesante para la galería, así como explicarle el interés y valor del trabajo con mayor dedicación y exclusividad. Es una forma para el artista de vender obras en mayor número pero a menor precio y por parte de la galería, adquirir fondos e inversiones que luego suben su precio.

Igualmente, un aspecto importante para el artista antes de sumergirse en el campo del arte y permitir ser gestionado por galerías, sería el de informarse bien y actuar en pleno conocimiento de sus derechos, que se le ofrece y que es más satisfactorio para él. Es importante, informarse a la firma del contrato con la galería, cuales serán exactamente los beneficios o variables posibles, esto es, si ésta se queda con parte de la obra, si prefiere un porcentaje de las ventas, o si se le permite al artista exponer a cambio de pagar una cantidad entre otras posibilidades. Todo consiste en estudiar cada uno de los casos, confirmando hasta que punto se trata de un acuerdo justo o abusivo (Anexo 2: Ejemplo de Contrato perteneciente al Museo de Arte Contemporáneo de Castilla La Mancha).

En cuanto a la primera toma de contacto del galerista o el marchante, solicita conocer la obra, un dossier que recopile toda la trayectoria, las obras relevantes, con el fin de hacerse una idea de su línea de trabajo y la calidad de éste. Así, el objetivo es seleccionar, valorar y decidir que obras comercializará, y en el caso de la galería, que conjunto de obras pueden conformar una exposición. Hay veces y en ocasiones que los galeristas prefieren se les entregue un proyecto específico, en el que figuren sólo las obras con las que el artista desea realizar la exposición y poner a la venta. En este caso,

el galerista puede igualmente decidir suprimir trabajos o, por el contrario considerar escaso el material e instar al artista a que incluya algunas obras más.

Actualmente se está poniendo de moda para los artistas poner a su disposición las denominadas galerías de arte virtuales. Como puntualiza Pablo Ríos Cullera cuando nos habla de esta vía, “este tipo de opción de comercialización es especialmente atractiva por su inmediatez, comodidad, bajo coste –normalmente exponer la obra suele ser gratis o en caso de tener que pagar, habitualmente es un precio bajo- y se presenta como una vía muy recurrente, especialmente por los artistas en ciernes que aún encuentran dificultades para colocarse en galerías privadas de mayor prestigio”²². Ante la carencia de una selección estricta, tenemos, que normalmente las galerías de arte virtuales no suelen poner ningún tipo de traba a la hora de subir o publicar las obras, ni tampoco lleva a cabo análisis o estudios profundos sobre el valor artístico de las mismas. Pero este carácter tan abierto de ese tipo de galerías virtuales, puede tener dos caras, pudiendo aportar y favorecer tanto a un artista como perjudicarlo o etiquetarlo.

Esta claro, que por un lado, es un medio perfecto para comercializar sin tener que pasar por filtros estrictos de calidad, pero precisamente por esto el prestigio que supone exponer en ese tipo de portales es menor (a no ser que se trate de una galería enfocada de forma muy profesional), ya que cualquiera puede optar a ello y quienes gestionan van siendo más profesionales de la compra-venta, por lo que su funcionalidad y contactos cada vez más amplios. Además, al carecer de exposiciones físicas, se genera menor, siendo algo negativo también para el artista.

Pero a pesar de estas dos vertientes, tampoco es razón suficiente como para rechazar esta vía de comercialización, pues consideramos este primer contacto con la difusión como factible punto de partida; mientras que se construye recorrido y trayectoria profesional. Resumiendo, se puede percibir por parte de los comerciantes de arte, la inversión al enriquecimiento de la actividad artística en los grandes nombres o firmas, así como el respeto por el artista y la iniciativa de aportar al arte, valores nuevos y apuestas de futuro. Pero está claro que queda mucho camino y sorprenden a cada paso

²² Ríos Cullera, Pablo. (2008). *Gestión cultural y sus pautas*. Trabajo de investigación no publicado. Master de Gestión y Producción Artística. Facultad de Bellas Artes, Murcia.

las lagunas que existen en este mundo, el escaso interés por la inversión necesaria en ampliación de personajes artísticos, así como lo hermético y a su vez azarosos, en cuanto a la selección de artistas y objetivos para las instituciones.

Una vez familiarizados con el personaje del creador y los orígenes de las organizaciones artísticas, nacidas vinculadas a los avances culturales, comprobamos que los protagonistas son mucho más que una sala blanca con óleos colgados, que podríamos encontrar en cualquier libro de historia del arte. Hemos comprendido que creador, institución y sociedad son vías paralelas, pero caminando unidas. Y por ello, debemos dejar de mirarla como usuarios, los cuales completan el círculo de cada obra que el artista realiza. Las instituciones nos incitan a conocer el arte de hoy, a comprenderlo. Nos ayudan a adaptarnos a los avances, a re-educarnos conceptual y estéticamente, como ya comentamos con anterioridad. Nuestra obligación actualmente como ciudadanos es conocer, investigar y entender más sobre el arte contemporáneo y no ser indiferentes con aquellos que construyen nuestra cultura, que reflejarán a nuestra sociedad para los que la estudien en el futuro, y dar muestra de este momento actual.

1.2. Necesidad de la institución de vincularse con la sociedad.

Si reflexionamos sobre constantes cambios que durante el siglo XIX se dieron entre los diversos polos de la creación artística: creador, obra, realidad y público. Así como de su trascendencia e importancia proyectada hasta nuestra época. Podemos afirmar que todo ello nos guió a nuevos valores, nuevas líneas dialécticas, tal y como consideramos hoy el arte. Es sabido que el siglo XIX se caracteriza por todo un movimiento y agitación política, social e ideológica, pero a pesar de ello o quizá precisamente impulsada gracias a ello, en esta época el arte consiguió crearse su propio camino hacia la modernidad. Ayudados por una constante, un motor que impulsó la creación artística hacia nuevas tendencias, líneas investigativas. Jorge Ruíz Abanades indica que: “Esa constante se compone, a nuestro parecer, de dos movimientos entre otros: La transversalidad de las artes y la Transformación de las relaciones entre autor, creación y público”²³.

²³ Cuemadrid. *Sobre las instituciones artísticas de nuestras ciudades* [en línea]. Jorge Ruíz Abanades. Madrid, febrero 2008, p. 1/1. <<http://cuemadrid.blogspot.com>> [Consulta: 24 enero 2009].

Las relaciones que se van estableciendo y otras nuevas que van surgiendo, crean un recorrido constante, aunque lento, a lo largo del siglo, “rompiendo –como señala Isabel Veloso en su artículo- la compartimentación de las artes...la pintura, la arquitectura, la literatura y la música tienden a salir de ellas mismas en busca de la obra de arte total que encontrarían en el sincretismo estético de finales de siglo”²⁴.

El arte, a lo largo de la historia cambia, porque la sociedad, a su vez, evoluciona, otras veces el arte hace cambiar a la sociedad creando nuevas modas, tendencias, y al fin y al cabo el arte es el reflejo de ella. Pero si vamos más allá, nos atrevemos a afirmar que éste sobrevive precisamente por existir de manera paralela a la sociedad y a la correspondiente evolución de ésta, sino que, como en tantas ocasiones comprobamos, su crecimiento se debe precisamente a su inteligente y astuta manera de introducirse e impregnarse de las innovaciones. Así pues, como concepción humana también posee carácter de supervivencia y evoluciona como tal junto al hombre.

Como gran ejemplo del progreso histórico –atrapado por el arte- podríamos hablar del gran icono, del poder simbólico de evolución que en su momento -y actualmente como referente- supuso el ferrocarril. Es cierto, que fue excusa para grandes debates y polémicas, especialmente entre arquitectos e ingenieros, pero no sólo arquitectónicamente hablando tuvo relevancia, sino que influyó en manifestaciones artísticas como la pintura en sus momentos iniciales; las series de la ‘Gare de Saint-Lazare’ de Claude Monet (París 1840-1926), como expresa Isabel Veloso; “donde el progreso se encarna en el intento de dominar el espacio-tiempo y en inolvidables páginas narrativas. Otro ejemplo lo tenemos en ‘la Bête humaine’ de Émile Zola (1840-1902), en las que la máquina y el hombre se alían simbióticamente”²⁵.

Referentes, tenemos muchos en otras disciplinas como es la literatura: Por ejemplo, siempre han existido relaciones muy estrechas entre novelistas, poetas y artistas, es decir, entre las líneas creativas diversas donde se unen venas artísticas variadas, literatura y pintura, creándose corrientes nuevas sociales. En el pasado, tenemos referencias (especialmente de pinturas, disciplina que primaba en 1800) que descaradamente nos aluden o surgen inspiradas a raíz de memorables páginas literarias,

²⁴ Estudios literarios (revista). *Creador y creación en la Francia del siglo XIX* [en línea]. Isabel Veloso Santamaría. Universidad Autónoma de Madrid, 2006. Espéculo, nº 34, p. 1/1.

<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/creador.html>> [Consulta: 6 abril 2009].

²⁵ Op. Cit, p. 1/1.

como las de 'l'Assommoir', a partir de los cuadros de Edgas Degas (1834-1917). De 'l'Oeuvre', respecto a obras del artista iniciador del impresionismo como Édouard Manet (1832-1883) o el postimpresionista Paul Cézanne, considerado el padre del arte moderno (1839-1906) y cómo no, con la corriente surrealista (a partir de 1920), por poner sólo unos ejemplos.

Todo ello nos demuestra esa transversalidad. Esa contaminación artística que busca siempre seguir adelante, evolucionar, en este caso, abrió las puertas del nuevo arte moderno. Un hecho que afecta obviamente las relaciones entre el creador, la creación, la realidad y el público que recibe los nuevos mensajes culturales. Pues bien, en la actualidad quizá nos encontremos viviendo algo parecido, y es que si la vida es cíclica, todo lo que en ella existe también lo será. Quizá se comprenda mejor la situación actual si observamos y profundizamos como ha actuado el arte en nuestro pasado, porque posiblemente estemos viviendo lo mismo que nuestros antepasados.

A lo largo de la historia esta relación entre arte y público seguiremos viéndola una y otra vez. Así, en el siglo XX, cuando por ejemplo fue introducida la especificidad espacial en los años 60` en el arte contemporáneo por el minimalismo. La nueva concepción que se quería enviar al espectador sobre el arte (en este caso la disciplina de la escultura) partía de que las coordenadas de percepción no se establecían exclusivamente entre el espectador y la obra, sino entre el espectador la obra y el ámbito en el que ambos habitaban. Como explica Douglas Crimp (Ohio 1944) esto se lleva a cabo eliminando totalmente las relaciones internas del objeto o haciendo de tales relaciones una función de mera repetición estructural, "de una cosa detrás de otra"²⁶. Y todo ello, convierte al sujeto, de hecho, en el sujeto de la obra, mientras que bajo el reinado del idealismo modernista, esta posición privilegiada volvía en último término al artista, al generador único de las relaciones formales de la obra.

Momento en el que encontrábamos los tubos fluorescentes de Dan Flavo (N.Y. 1933-1996), las cajas de aluminio de Donald Judd (1928-1994), y las placas de metal de Carl André (E.E.U.U. 1935), que no eran de ningún modo producto de la mano del artista. El estatus extraordinario se ha concedido a la obra de arte en la actualidad es en parte

²⁶ Crimp, Douglas. *La redefinición de la especialidad espacial. Modos de hacer arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 143.

consecuencia del mito romántico –como hemos señalado anteriormente- considera al artista y la obra como un productor especializado en grado superlativo, único en su género. Los minimalistas ya reconocieron que este mito oscurece la división social del trabajo.

La manufactura especializada de la escultura tradicional y el enormemente fetichizado de sus materiales, fueron al principio atacados radicalmente por el minimal mediante la introducción de objetos ordinarios, fabricados industrialmente, que de manera innovadora ha sido mitificado por la labor artística del autor y transformado mediante la magia de éste en un bien de lujo. Tal como Crimb apunta: “Actualmente ése es el modo en que cambia el arte y ése es el modo en el que existe la Historia del Arte. El artista desafía al caballete cuando pinta una superficie demasiado grande para ser apoyada en él, y después desafía al caballete y a la nueva superficie, al adoptar un lienzo que es a su vez un objeto y sólo un objeto; y después aparece el objeto a realizar en lugar del objeto dado, y después el objeto móvil o un objeto intransportable, etc”²⁷.

Pero difícilmente seremos testigos de estos procesos sin nadie que nos los muestre y subraye. ¿De quien es la obligación de que la sociedad comprenda al artista actual? ¿Quién lleva a cabo la labor de investigar y de mostrar la actividad artística? Ésa debe ser la misión de los intermediarios del Arte, así como valorar y traducir esta evolución artística, reflejar el momento social en el que vivimos y recordarnos como hemos legado los conocimientos de los que nos servimos hoy, volviendo sobre los pasos del pasado. Además de ayudar a conservar y construir aquello que marcará nuestro paso por la vida y creará la historia.

1.2.1. Objetivos de la institución hacia la sociedad.

Alcanzamos al componente final y en torno al cual todo gira; el público/la sociedad. Elemento que cierra nuestro estudio en el mundo del arte. Con el cual llegamos a la conclusión de que tanto el artista como las instituciones dependen en mayor o menor medida, pues todos ellos actúan y coexisten en gran medida para

²⁷ Buren, Daniel. *Pert-il enseigner l'Art*, en *Galerie des Arts*. New York: Haven, 1968, (n. d.).

mostrar al público su trabajo. Aunque entendamos que el artista, además, hace la obra por la necesidad de crear, sin pensar en quién la va a ver o los intereses de la institución, por motivos diversos, posibles objetivos o ampliación de fondos ¿Pero el espectador es consciente de su papel? ¿Hace en realidad uso de sus influencias? O por el contrario ¿vivimos con un espectador medianamente interesado y aburrido que, simplemente, se deja dirigir? Quizá, la mayoría se encuentre en éste último punto. Por ello, es momento de estudiar y reflexionar sobre la labor que llevan a cabo las instituciones en la actualidad; llevándolas a un terreno más humano, alabando su aportación al mundo del arte, así como subrayando aquellas lagunas e inflexiones que podrían ser cuestionadas y modificadas. Ya basta de prejuicios estéticos, de comodidad intelectual y de conformarse con las caras que hasta el momento nos ofrecen del arte y su artista y nos corresponde asimilar porque sí.

En el proyecto presente, analizaremos los objetivos, metodologías y resultados que obtienen las organizaciones a favor del mundo del arte. Después de todo, no pretendemos quitar méritos ni importancia al trabajo de las Instituciones, ya que es una unión o simbiosis, pero queremos profundizar más en sus aportaciones ¿Conocemos como funcionan las instituciones, su gestión? ¿Estamos familiarizados con sus métodos o ideas pioneras a favor de la evolución cultural? ¿Hasta que punto influye en el artista y la sociedad? ¿Cuál es su poder de selección y decisión? Repuesta a todo ello queremos dar en la presente Tesis, a lo largo de este apartado en concreto.

Lo más importante para comenzar, es comprender que debe haber una responsabilidad de estos cargos, pues lo que ellos exponen, el discurso que transmiten y cómo lo hacen, es lo que llega al espectador. Como mediadores no se debería permitir que el discurso entre artista y espectador sea contaminado por el medio expositivo. Resulta un factor esencial para el éxito de cualquier exposición, misión didáctica. Siendo su mal empleo o poco interés perjudicial para el atractivo, asimilación y aceptación de la obra correspondiente ¿Quizá sea una de las grandes razones de la incomprensión del arte actual? Todo ello dependerá del perfeccionamiento, pureza en el trabajo de las instituciones y la naturaleza de su finalidad verdadera. A sí pues, queremos conocer sus objetivos, comprender todos aquellos cambios y aportaciones que nos ofrecen. Pero obviamente de nada sirven los cambios si nuestro espectador aún sigue anestesiado, hastiado del bombardeo visual. Tomemos conciencia de la posibilidad que la sociedad tiene de cambiar su perspectiva, de ser incitado y re-descubrir el arte de nuevo con otros criterios: Creándole al espectador su propio momento y evolución artística, donde

ellos son los protagonistas y los artistas sus guionistas. Todo lo necesario (certámenes, documentales, cursos) para una limpieza de prejuicios y apertura de la mente al nuevo concepto, a su realidad. Ciertamente es que en la actualidad vivimos en la dualidad de encargos sociales (edificios, rotondas, parques, jardines, decoraciones pictóricas, escultóricas, etc) a artistas y libertad en la creación.

Como expresa el artista Jose Manuel Ballester, en la actualidad vivimos en un momento social de crisis tanto económica como del sistema. En el mundo del arte de hoy en día todo es sensible de ser cuestionado, incluso el arte antiguo –hasta hace unos años dogmático y asimilado de una manera concreta por todos- esta siendo hoy en día revisado, valorado e inspeccionado desde otros puntos de vista diferentes, de tal manera que ni nuestros referentes de hoy en día son sólidos. Como respuesta al todo vale, vivimos ante una pregunta constante hacia cualquier obra de arte, tanto antigua como la más actual ¿esto vale? Hasta el artista de hoy en día se cuestiona y constantemente es medido. Y es que de nuevo, quizá de una manera más fuerte que en cualquier otro momento de la historia del arte, nos cuestionamos los parámetros, lo que es arte y lo que no. Porque la sociedad cambia y con ello el arte. Vivimos en un momento social que lleva en la aglomeración de oferta-demanda, y por ello es exigente además de difícil de cautivar²⁸.

El arte experimenta un momento en el que como edificio a medio derrumbarse, nos planteamos si aún podemos modificarlo, restaurar su estructura o bien, de otra manera evolucionar y comenzar a edificar otro totalmente nuevo y diferente. En este momento de tránsito el artista puede elegir una opción u otra; crear e intentar seguir aportando al edificio que se cae, con la esperanza de poder remodelarlo o invertir en uno nuevo. Ambas posiciones son a ciegas -el artista actualmente se dirige a ciegas- porque desconoce donde conducirá todo esto y como el arte se reinventará per se. Si ayuda a su mantenimiento o si invierte en el nuevo, nadie sabe que es lo correcto. La posición de las instituciones, espacios expositivos y centros culturales es el que siempre ha asumido a lo largo de la historia, ayudar para apoyar el arte; invertir en él. Mediante el artista, su producción luchar por un arte capaz de transmitir y crear un discurso de reflexión, además de un bagaje visual y cultural actual. Y si es necesario emprender con optimismo las obras para la construcción de ese nuevo edificio.

²⁸ Jose Manuel Ballester. Entrevista realizada en la rueda de prensa correspondiente a la exposición 'Tras-pasar el vacío'. Palacio Almudí, Murcia. 2009.

1.2.2. Metodologías de las instituciones.

Con la finalidad de favorecer el acceso, fomentar la inteligibilidad de la obra de arte para el público, los departamentos de educación y acción cultural de dichas instituciones ejercen un papel de mediador entre el artista y la sociedad. De hecho, hablamos de complejas elaboraciones de objetivos, traduciéndolas a toda una amplísima programación –generalmente anual- constituida por diversos motivos, prolíficas y donde es muy importante el material didáctico. A la hora de crear dichos programas, se busca principalmente métodos, posibilidades, ideas creativas que atraigan al público (niños, adolescentes, familias, ancianos, docentes, escolares, estudiantes, especialistas, personas con necesidades especiales y otros públicos locales e internacionales), basándose en tres ideas y factores en torno a lo que todo gira; entretenimiento, cultura y ocio.

De este modo, se persigue con estas innovaciones, incrementar el interés artístico del público. Ofrecerle a éste, nuevas visiones, conseguir para ellos un mayor acercamiento con la obra de arte, y adquirir la confianza suficiente con el medio para que dicho público aporte al mundo del arte, consolidación y aceptación -proponiendo ideas, puntos de vista, valores, etc-. Los educadores de museo para conseguir resultados completos, abarcar todos los campos, las posibles capacidades que estas puedan ofrecer, se rodea de un equipo educativo con formación especializada. Contando con la profesional opinión, aportación de los pedagógicos y creativos. Dicho personal es el responsable fundamental de los programas y actividades educativas.

En consecuencia todo ello se comienza con una búsqueda de conectividad, empatía, entre espectador y obra de arte. El educador hace uso de las emociones para conectar al visitante con las obras de arte. Hecho que, en primer lugar, crea la posibilidad que un espectador no entendido ni preparado culturalmente para leer y asimilar la obra de arte, pueda ser capaz al menos de percibir e interpretarla a través de su propia interacción con ella, uniendo su experiencia y bagaje personal. Consiguiendo una lectura que le sirva al sujeto para hacerla suya, e integrándola en su memoria. Así, la obra amplía sus dimensiones, expandiendo sus brazos mucho más allá, y dejando de ser propiedad exclusiva de los estudiosos y especialistas.

Con una información extraída de la red, comprobamos que entre las propuestas más renovadoras para la interpretación de las obras de arte están las metodologías

implementadas por los museos MoMA Y Guggenheim. La metodología creada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el MoMA, denominada MPV (Metodología del Pensamiento Visual) tiene como objetivos motivar al público a observar, describir, interpretar y discutir obras de arte; utilizar el arte como instrumento para entender otras culturas y su manera de interpretar el mundo; y establecer vínculos entre el arte y el propio mundo del espectador. Es efectivo tanto para el aprendizaje artístico como también, herramienta para el aprendizaje multidisciplinar. Se nos presenta una metodología inductiva-deductiva que utiliza la técnica de la pregunta para guiar al público, de todas las edades, a descubrir por si mismo las diversas maneras en que se pueden manifestar las ideas y qué historias cuentan las obras de arte.

Siempre se inicia con la misma pregunta:

- ¿Qué ves? o ¿Qué es lo que vemos?, para que se argumenten las interpretaciones de lo que se observa.
- ¿Qué es lo que está sucediendo?, para que se comparen y contrasten las imágenes, con el fin de clarificar ideas y ser más específicos.
- ¿Qué más puedes añadir?, ¿Por qué piensas así?, para enfrentar a la idea de que el arte existe en relación a otras cosas.

Se enfatiza la observación como el punto de partida para llegar al pensamiento interpretativo, así como para experimentar y especular con más de un posible significado. Además, se apunta a que se comience a considerar las posibles motivaciones e intenciones del artista. Siguiendo con metodologías de Instituciones, también cabe destacar la de la Fundación Guggenheim, una metodología conceptual que resalta la simplicidad, la claridad y la continuidad de ideas. Se elaboran una serie de conceptos clave para dar mayor énfasis a los puntos sobresalientes o a las cuestiones más significativas del conjunto de las obras expuestas. Este planteamiento, que coloca objetos de arte determinados en un amplio marco temático y/o teórico, sirve para aclarar la visión existente y para articular ideas importantes. Se utiliza con la colección permanente, la arquitectura y con todas las exposiciones temporales que se realizan en sus museos. Mientras que el formato y el lenguaje de presentación pueden cambiar de acuerdo con las necesidades de los diferentes públicos, los conceptos clave continúan siendo los mismos para cada exposición.

Además, tratamos de una nueva visión de las instituciones que quiere re-estructurar una imagen personal más concreta y única, que no sólo piensa en torno al espectador, sino

que además propone escuchar un público especial. Se busca transmitir el interés por parte de la institución, de que su trabajo como mediadores se lleva a cabo de la mejor manera posible, abierta siempre a las necesidades y cambios sociales, así como a la correspondiente modificación y perfeccionamiento de las nuevas ideas. Por ello, actualmente en las instituciones –especialmente museos- es extraño no encontrar hojas de colaboración en las que se invite abiertamente a aportar -cuestiones propias del espectador- al espacio expositivo.

Continuando con el carácter didáctico que persiguen las organizaciones, encontramos un ejemplo: Una idea pionera en la Región de Murcia con la proposición de un nuevo entendimiento de las funciones de Museo. Se busca la comprensión de un Museo valorado y utilizado como tal, pero que suponga a su vez un centro de investigación; proponiendo una especialización de éste. El MUBAM presenta un Museo de Bellas Artes que disponga de una Biblioteca en Arte Regional y una Biblioteca especializada en museología. Donde se pretende que sea una de las mejores a nivel nacional. Donde dichas bibliotecas posean un horario ordinario al público general. Acceso para todos. Ampliación cultural a la mano de estudiosos o simplemente interesados, amantes o aficionados.

Siguiendo la línea de vinculación que existe entre las instituciones, espacios expositivos, la sociedad y el público. Descubrimos que además de centrar sus objetivos en la temática didáctica y búsqueda de una metodología que ayude cada vez de manera más completa al espectador. Nos encontramos con la línea/ideología propia de cada centro artístico. Es decir, lo que consideraríamos la atmósfera o estilo que tiene una determinada institución, galería o centro cultural.

Lo más destacable cuando te sumerges en las instituciones, es la visión que cada directivo ofrece del artista y su manera propia de intervenir, apoyar y colaborar con el mundo del arte. Abarcando en un principio puestos directivos similares, y trabajando en torno a exposiciones todos ellos, es curiosa la manera de ver su trabajo cada uno y de llevarlo a cabo. Nos encontramos instituciones más de carácter tradicional y una mirada más clásica –la cual no podemos olvidar que también pertenece aún a la mayoría de la sociedad ajena al arte-. Como ejemplo, nos explica el director del MUBAM (Museo de Bellas Artes de Murcia. España), sobre el arte contemporáneo su relación es tradicional. Y es que existe una realidad; el arte contemporáneo atrae a jóvenes, entendidos y estudiosos, pero el arte clásico, más formal, tradicional, es comprendido por una

mayoría, y asimilado con mayor facilidad, lo que facilita el acceso al resto de un público no tan forzosamente preparado, culto o interesado. No podemos obviar, que actualmente existe un arte muy variado y diverso, lo que te exige un seguimiento, continua puesta al día, porque sino corres el riesgo de quedar atrasado y con ello no ser capaz totalmente de comprender las innovaciones²⁹. Negativamente hablando, esta nueva concepción de arte en el que todo vale, crea a su vez un arte paradójicamente para pocos, para los entendidos. Este hecho es algo que algunas instituciones trabajan en allanar, para que poco a poco, el espectador quede preparado para enfrentarse ante cualquier producto artístico, donde al menos se sienta familiarizado con lo que esta viendo. Por ello otros centros, de manera aún mas completa, se centran en la manera de progresar y aportar algo al mundo del arte a través de la inversión en artista emergentes, pero sin olvidar el pasado, crear ese cierto vínculo entre ambos, para mayor asimilación del espectador. Es decir, encontramos exhibiciones clásicas correspondientes a colecciones, combinada con exposiciones de arte emergente.

Otra metodología sensible de acentuar en este apartado, es el magnifico modo de exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Roma (MACRO), Centro de Arte Contemporáneo La Conservera y Centro Cultural Puertas de Castilla, Murcia (España). Una concepción totalmente adaptada a las necesidades que el arte hoy en día demanda y un paso adelante para la asimilación del público, del artista actual. Su metodología de exposición pues, se basa en destacar el proceso de investigación y artístico. Puestos al día en la novedad, fluyen por las nuevas tendencias e interactúan con los artistas. Es decir, temática de cine, ilustración, instalaciones, intervenciones en el espacio, así como, artistas emergentes que introducen a través de exposiciones colectivas: entendido como una nueva tendencia tratada por artistas que trabajan en esa disciplina y donde se desarrolla arte en el espacio expositivo. Búsqueda del artista trabajando, produciendo en ese espacio, interactuando con el espectador y dejando a un lado la dinámica de exposición tradicional de clavo a clavo arte en lata. Visión del proceso de creación de la obra. Basta de borracheras de museos y de exponer y mostrar lo no conocido. Se apoya la coherencia y la consecución del trabajo³⁰.

²⁹ D. Juan García, director del Museo de Bellas Artes de Murcia, MUBAM. Entrevista personal realizada en el MUBAM. Mayo 2009.

³⁰ D. Jesús de la Peña, co-director del centro cultural Puertas de Castilla. Entrevista personal realizada en dicho centro. Mayo 2009.

Desde su visión como organizadores, nos sigue comentando el coordinador del Centro-Cultural, el artista tiene que crear. Involucrarse más en sus proyectos, exposiciones, contacto con el espectador...Que el artista este presente en su proceso de difusión, dentro de las exposiciones. No crear de la nada y colocarlo en la pared de un espacio expositivo. Sino que el espectador tenga la oportunidad de interactuar con él, charlar, analizar la obra, explicarse y aún más crear otra obra en el mismo espacio público de tal manera que el espectador influya y forme parte del proceso de creación artística así como del valor del artista y su persona. Porque el arte es una disciplina urbanística que hay que estudiar para entender y amar.

La mayoría de instituciones, ayudan al público para la contemplación de obras, pero, por ejemplo, no nos permiten acceder a los procesos creativos. Como hemos comentado anteriormente, en antaño la distancia entre artistas y público era grande, y no importaba especialmente: ya que al espectador le bastaba con contemplar sus obras, pues estas –las obras– eran lo importante. Pero, en la actualidad nos resulta interesante reflexionar, contemplar, no sólo las obras, si no también el modo en que esas obras son elaboradas por los artistas, es decir su proceso de creación. Al fin y al cabo, la creación de la obra forma parte indiscutible de la actividad artística (la creación es, sin duda, la actividad propiamente artística), así que sería estimulante para una sociedad el que sus individuos pudieran acceder también a contemplar esa actividad en su desarrollo.

Tener acceso a esta parte de la actividad artística ha sido también la función, por ejemplo, de los así llamados `talleres´ (organizados desde las instituciones), en los cuales se invita a ciertos artistas para que muestren no sus obras, si no, más bien, su manera de trabajar, el proceso: son reuniones o puntos de encuentro entre artistas y público, donde también se enriquecen al extraer buenas ideas para trabajos futuros. “En el fondo, esta se considera la principal función de las instituciones artísticas en general, y por eso la proliferación de talleres ha resultado tremendamente estimulante. Poner en contacto a los miembros de una sociedad con el arte sirve, sobre todo, para motivar a algunos de estos miembros a ser artistas, pues se estima recomendable que sigan produciéndose hoy obras de arte, para nuestro deleite y para el deleite de las generaciones venideras”³¹.

³¹ Cuemadrid. *Sobre las instituciones artísticas de nuestras ciudades* [en línea]. Jorge Ruíz Abanades. Madrid, febrero 2008, p. 1/1. <<http://cuemadrid.blogspot.com>> [Consulta: 24 enero 2009].

La creación de instituciones artísticas nos favorece cultural y didácticamente. Ayuda a que en nuestras ciudades dispongamos de puntos en los que tomar algún tipo de contacto con el arte, lo que nos recuerda a los ciudadanos que el arte existe, que ha sido esto, que luego fue eso, y que ahora es esto y aquello.

Es cierto, que existen instituciones artísticas porque se considera importante –y cada día se confirma- invertir cierta cantidad de dinero en impulsar la actividad artística de nuestra sociedad. Con los años hemos comprendido y asimilado que de alguna manera, una sociedad es más completa y actual, si dispone de miembros artistas y de ciudadanos interesados y sensibilizados por el arte. Toda labor en búsqueda de esta finalidad, unos por la humildad y aceptación de la visión del arte actual a través del espectador, y otras por darnos alternativas expositivas para entender y ubicar de una vez el papel del artista actual, es tremendamente vital conocer y apostar por su desarrollo.

1.2.3. Poder de decisión e influencia de las instituciones.

Solo con echar una mirada atrás seremos testigos de épocas históricas de grandes creaciones y otras de decadencia y desorden, que han sido reflejadas e interpretadas por el arte. Porque ¿es el arte el que construye nuestra época o la época la que define el nuestro? El artista siempre tiene dos opciones, o dejarse llevar por la corriente de la época y manifestar en su arte los vicios y corrupción que lo rodean, colaborando de esta forma con el devenir de su cultura. O por otro lado centrarse en no perder su identidad ni ser absorbidos por el medio ¿Cuál sería la posición correcta? ¿Éstos últimos serían los arriesgados héroes que permiten la construcción de un sistema nuevo y glorioso? ¿Acaso ambos puestos no abogan por la sociedad y la cultura? Entre los entendidos y personajes del mundo del arte, existe en la actualidad un gran debate entre un artista que tiene la obligación de ser político-social y aquel que trabaja de dentro para fuera, es decir, paralelamente a la novedad o los acontecimientos investigan en inquietudes humanas, artísticas, estéticas, etc. Pero en realidad ¿se debe plantear cual es la opción correcta cuando ambos están aportando a la sociedad y a la historia de arte?

Antonio Muñoz Molina (Úbeda, Jaén, 1956) moderó en el 2008, un debate sobre los caminos del arte contemporáneo español en Arco `El artista y el público´. A la mesa se sentaron siete participantes, que sirvieron como perfiles muy distintos (creadores de talla internacional, gestores culturales o conservadores) al aportar una visión total del

aquí y ahora del arte en España. Respondiendo a reflexiones sobre el diálogo entre el artista y la tradición ¿Qué ocurre con un artista, cuando sus principales interlocutores no son en muchos casos el aficionado que contempla o adquiere su obra, sino el comisario estrella que la incluye en una exposición, o la institución pública que lo apadrina? A continuación somos testigos de los diferentes puntos de vista, entendiendo y conociendo la opinión que se gesta en la calle, junto a estos miembros de la mesa de debate sobre los planteamientos que surgen a raíz de cuestiones como estas:

**2. ¿Cuáles son los criterios de valoración de una obra de arte contemporáneo?
¿Quién sabe no ya lo que es bueno, sino simplemente lo que le gusta?**

RESPUESTA	AUTOR
<p>Antes establecían el valor de un artista sus pares. Hoy no sé ni siquiera si se puede hablar de un artista en el sentido de alguien que empieza, va madurando, va llegando al público, los museos compran su obra, etcétera. Hoy, el artista no tiene ni firma, es casi anónimo. Llega de inmediato, ocupa un terreno y, poco después, ha sido sustituido por otro.</p> <p>Y no sabría decir quién ha valorado, quién lo ha aceptado... Está la valoración comercial, que la fija el mercado, pero eso también ha cambiado. Antes entrabas en el juego de la oferta y la demanda, y por cruel que fuera tenía algo de justicia. Hoy hay varios mercados paralelos y hay, por ejemplo, artistas que ni siquiera entran en ese juego porque su obra sólo la pueden comprar los Estados ¿Qué hace un particular con una instalación?</p>	<p>Eduardo Arroyo. Pintor (Madrid, 1937).</p>
<p>¡Uf! Ésa es una pregunta para los galerístas.</p>	<p>Soledad Sevilla. Artista plástica (Valencia, 1944)</p>

Nadie está de acuerdo. Nadie tiene la verdad. Son criterios personales. Se puede ser un buen artista y no encontrar reconocimiento. Lo mínimo que se debe pedir es que una obra esté bien ejecutada.	Carmen Giménez. Conservadora del Museo Guggenheim de Nueva York (Casablanca, 1943).
Lo importante es emocionar. Luego puedes reflexionar, pero antes de nada tiene que provocar una emoción.	Jaime Plensa. Artista (Barcelona, 1955).
El criterio del valor artístico de una obra hoy es que sea nueva, que parezca distinta, que sorprenda. No es lo que yo pienso, es lo que hay. Este criterio no tiene nada que ver con el que funcionaba antes, donde el valor de una obra tenía que ver con su capacidad de confirmar la tradición.	Francisco Calvo Serraller. Catedrático de arte (Madrid, 1948).
Pesan varios factores: la trayectoria del artista; la resolución formal, su calidad; los criterios de valoración estéticos, políticos e ideológicos del momento (hay un peso importante de cada época en el arte); el paso del tiempo.	José Guirao. Gestor cultural (Almería, 1959)
El contexto histórico, no una cualidad física ni un valor. Entender la posmodernidad como un olvido histórico es un error.	Sergio Prego. Artista (San Sebastián, 1969).

En ningún período la teoría y la crítica –que directamente establecen los valores en los que se basa la selección de las instituciones- son tan fundamentales para comprender el arte, como hoy. Porque el tránsito de artistas y teóricos es tan grande que ya no son independientes. Los teóricos afectan a la práctica, por lo tanto es necesario conocer la teoría. En el modernismo, teóricos como Greenberg definen la autonomía del arte, cada técnica es autónoma en si, con sus rasgos característicos y ontológicos. Este sistema entra en crisis a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980. Entonces surge en Nueva York un colectivo, la ‘New art association’. Este grupo lanza un manifiesto contra el arte modernista, con cuatro puntos esenciales. Entramos en la Postmodernidad.

- Critica la neutralidad del Arte.

- Se mantiene que imaginación artística e imaginación social son una unidad indisoluble. No existe un arte no social, el arte debe estar comprometido. El arte o es político o no es.
- Se cuestiona de forma radical que el estudio del arte se separe de otras disciplinas (historia, sociología, antropología...).
- Necesidad de destruir todo arte orientado a la especulación y ornamentación.

Durante la década de 1970 se gestó la teoría del Postestudio. Se basa principalmente en que aquello que engorda el mercado del arte es el objeto artístico. Su peculiaridad, por lo general, es que se genera en distinto sitio del que se va a exponer. Producción y exposición no coinciden, por lo que su manipulación y transporte pueden pervertir el objeto. Los autores buscan sobrepasar el estudio para hacer coincidir el lugar de producción y el de exhibición, dando lugar a tendencias como el Land Art, la performance... De esta forma ponen obstáculos a la contaminación del transporte, de los mediadores. El punto débil de esa teoría es que –irremediamente- los artistas venden sus obras para vivir. Porque, quieran o no quieran, si desean vivir de la producción del arte actualmente, solo existe un medio y es introducirse en el mundo de las Instituciones. Por lo tanto, por ejemplo, una vez realizada ésta, la fotografía y exponen y venden estas fotografías, pervirtiendo la base de su teoría. Asimismo, por más políticos y subversivos que pretenden ser, el sistema es el mercado y no se puede luchar contra esto ¿O sí?

En ésta misma década además, se establece una diferencia básica para comprender la Historia del arte. Se distingue la crítica y la teoría. Se considera a la crítica negativa porque analiza la obra en sí, atendiendo a aspectos formales y estéticos, sin considerar la sociedad en la que se desarrolla. Por otra parte, la teoría, sí supera la obra para considerar un contexto mayor, de carácter social, antropológico. Esta diferenciación sólo se puede considerar en este período. Un momento importante en la gestación de la Postmodernidad se da en el 1975. La revista Art Forum, la más importante del mundo a nivel artístico, cambió de equipo editorial, entrando a él Max Kozloff y John Coplan que, frente a la línea de defensa del arte modernista que desarrollaba la revista, incorporan una nueva dirección. Kozloff escribe en una de sus primeras editoriales que no había escape a la ideología, ya fuera en la creación o la interpretación. El mito de la autonomía no pasa de ser eso, un mito. Esta experiencia sólo dura un año, pues el dueño

de la revista echa a Kozloff por el tinte político que adquiere la publicación, el cual ahuyentaba a los anunciantes. El mundo del arte es publicidad, -se piensa- el comercio del arte es en un 90% publicidad.

Otro hito es la creación en el '76 de *October* la que se puede considerar la revista más importante del mundo artístico hasta hoy. Nace en Nueva York, de la mano de Annette Michelson y Rosalind Krauss. Eligen ese nombre en honor a la Revolución Rusa de 1927 (Revolución de Octubre). Por supuesto nace con un marcado carácter marxista. Desde el principio, participan los críticos que hasta hoy ocupan el primer lugar del panorama artístico mundial; Douglas Crimp, Hal Foster, Craig Owens. Frente a *Art Forum*, *October* es pequeña, sin el aparato visual, esta revista se consagra a la reflexión, es el órgano más importante en la actualidad. *October* marcará la esencia de la crítica hasta nuestros días, teniendo entre sus filas de escritores algunos que generarán una enorme polémica. Dentro de la política de consenso social, se supone que el artista a de jugar un papel distinguido, ofreciendo su sensibilidad privada y única convenientemente universalizada para reforzar el sentimiento general de armonía. Una vez más, cuando la obra de arte rehúsa jugar el rol prescrito de reconciliar ilusoriamente las contradicciones, se convierte en objeto de escarnio. Cuando una obra, por ejemplo, de arte público rechaza los términos de la política de consenso auspiciada por el aparato Estado, la reacción tiende a ser la censura.

La incompreensión generalizada demostrada por el público respecto a la especificidad espacial que por ejemplo proclamaba Richard Serra, con su obra *'Splashing'*, es la misma que manifiesta respecto a la radicalidad de los principios estéticos de un momento histórico de la práctica artística. "Pero la ignorancia de la gente, por supuesto, es una ignorancia inducida"³². No es solo que se mantenga la producción cultural como privilegio de una minoría, sino que ni a las instituciones de arte ni las fuerzas a las que sirven les interesa siquiera diseminar un conocimiento de dichas prácticas radicales en el público especializado. Tales prácticas tienen como fin revelar las condiciones materiales de la obra de arte, su modo de producción y recepción, los apoyos institucionales que permiten su circulación, las relaciones de poder que representan dichas Instituciones, en una palabra: todo aquello que esconde el discurso tradicional.

³² Crimp, Douglas. *La redefinición de la especialidad espacial. Modos de hacer arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, (n.d.).

Existe la realidad de que en las instituciones es difícil acceder a las obras de mayor actualidad, tal cual indica Ruíz Abanádes: "...pues esos espacios tan destacados sólo exponen lo –digamos– universalmente reconocido como gran arte, y parece ser que una obra debe reposar en una bodega (por lo menos hasta que esté muerto o casi muerto el autor) hasta poder recibir semejante calificativo. Esto no es extraño, desde luego, tiene su razón de ser. Pero podemos decir, sin dudar, que la actividad artística actual no acaba en la contemplación de las obras destacadas por la historia del arte con mayúsculas. Sin duda, habrá hoy muchos artistas que están haciendo grandes obras, aunque quizá no se declararán como tales hasta dentro de unos cuantos años"³³. Ante la demanda de instituciones que nos ofrezcan la exposición de estas obras de mayor actualidad, se crean los festivales y concursos organizados por unas u otras instituciones (públicas o privadas), así como ciertas galerías o espacios que dedican sus instalaciones al arte más contemporáneo. Su labor es muy importante, pues actúan de trampolín para aquellos artistas aún no consagrados, ya que estas plataformas nos muestran la realidad más patente, lo que se hace hoy para los que viven hoy.

Pero debemos reflexionar en una cuestión importante. Actualmente, el objeto final de tales festivales y concursos, así como las salas o galerías que presentan artistas contemporáneos no consagrados, radican en escoger e impulsar a "futuras promesas", pero no olvidemos, que siempre se llevará a cabo bajo los criterios particulares de un jurado mayormente demasiado particular. Debemos subrayar pues, la responsabilidad que se cierne sobre los jurados de los concursos del arte contemporáneo, lo mismo que sobre los comisarios de las salas de exposiciones (sean públicas o privadas). Los diferentes jurados imponen sus criterios, votan, de sus votaciones, criterios, salen artistas y obras con una especie de sello de calidad. Este sello pasa a formar parte del currículum del artista, lo cual puede, debe ayudarle a superar futuros concursos y a situarse, al final, como un artista destacado (¿ha participado en este festival, ganó aquel y aquel otro concurso, estuvo aquí y allá...?, entonces sin duda es bueno: debemos exponer su obra). De este modo, podemos afirmar que son aquellos criterios de los jurados de hoy los que determinan quiénes van a ser los artistas consagrados de mañana, cuyas obras artísticas ocuparán y estarán expuestas en los más destacados espacios dedicados al arte.

³³ Cuemadrid. *Sobre las instituciones artísticas de nuestras ciudades* [en línea]. Jorge Ruíz Abanádes. Madrid, febrero 2008, p. 1/1. <<http://cuemadrid.blogspot.com>> [Consulta: 24 enero 2009].

No es nuestra intención criticar los criterios de los jurados: si ellos consideran que eso es lo mejor que se ha presentado, no hay razón ninguna para negárselo. Esta claro, que si un mismo artista con su producción, trayectoria profesional ha cautivado a este, a aquel y a aquel otro jurado. Ha sido aplaudido por todos estos críticos de arte y a todo este público, por algo será. La realidad es que estamos tratando a un muy buen artista, que merece la pena contemplar sus obras y estudiarlas.

Lo importante es ser conscientes de que, sea como fuere, lo que vemos expuesto en nuestros museos, o lo que se presenta en los festivales de arte, ferias contemporáneas, está determinado por los criterios estéticos de los que, año tras año, y a lo largo de la historia, se han visto en la disposición de decir qué es lo bueno y qué es lo malo de todo el arte que se ofrece.

En este apartado consideramos necesario subrayar que todo aquello a lo que tenemos acceso como público está mediado por unos criterios determinados, los cuales están respaldados por los críticos, los jurados de concursos o los comisarios de museos, salas de exposición o críticos... Es decir, nosotros como espectadores, accedemos finalmente a lo que resulta de esta selección, a todo aquello que supera estos aranceles. Así pues, ¿Qué ocurre con los artistas y con las obras que no pasan dichos aranceles? Normalmente, siguen insistiendo o actúan paralelamente buscándose un hueco.

Toda la actividad artística que queda al margen, que aún así forma parte de la actividad artística general de una sociedad, al que descartada sigue su trayectoria paralelamente a los grandes focos –como suele decirse– underground³⁴. Las actividades del arte underground acontecen paralelo de los espacios más destacados en los mapas y en las agendas culturales de nuestras ciudades, pero eso no ha impedido la creación de circuitos del arte underground. Poco a poco va surgiendo la mentalidad en instituciones y centros culturales, especialmente, de facilitar el acceso a estos artistas y obras. Pues reconocen la pérdida social que supone el ignorar trabajos que, a pesar de romper los aranceles establecidos o no responder a lo estipulado, merecen la pena conocer y explorar.

³⁴ Como adjetivo, underground suele aplicarse a artistas que no están auspiciados corporativamente y generalmente no quieren estarlo. Internet permite que los artistas y activistas difundan su trabajo e ideas sin tener que acomodarse a los intereses de ninguna empresa (compañía de discos, editorial, etc.). En este caso, además, se hace uso de este término para aquella actividad realizada a espaldas de la cara popular de la sociedad.

No es correcto que el público sólo sepa que existen por casualidad (porque un día caí en tal garito o rondo el ambiente) o porque conocemos artistas que comparten proyecto. Abanades apunta que: “También podemos encontrar cada vez más publicaciones de baja tirada, organizaciones pequeñas y webs dedicadas a promocionar estos circuitos, acercándose así a una actividad institucional”³⁵. El problema es que aún es una organización muy fragmentada y en comparación a las grandes instituciones o espacios expositivos, con muy escaso recurso económico, lo que delimita su alcance. Lo que nos sitúa de nuevo en el concepto underground.

Las utopías ya terminaron –en la actualidad casi todos los artistas quieren vender sus producciones- toda obra contribuye al mercado. Pero quizá, las propuestas hasta el momento de optar siempre por posicionarse en la parte opuesta de lo predeterminado en la sociedad, de presentarse como erradicadores de las instituciones y declararse la guerra continuamente unos a otros, será una variante para desarrollarse como artista. Hoy en día se lucha por alcanzar otras alternativas, como planear posibilidades a través de otros medios, que aunque sean poco a poco, salpiquen a estas instituciones y las inicie cada vez más en dedicar parte de su inversión en la ampliación de lo considerado actividad artística, en toda su extensión. Dejando atrás la concepción de que el artista reivindicativo, rompe-moldes debe tener como primer objetivo para reafirmarse, rechazar lo institucional. Síntoma automático por haber sido rechazado antes por él, o simplemente por buscar resaltar lo innovador de su producto artístico. Instituciones abiertas, dispuestas a organizar y ofrecer su espacio para el arte, toda actividad, es el comienzo de un artista por fin respaldado y con muchas más oportunidades. No existe duda que cuánto mayor accesibilidad de la actividad artística se ofrezca, esto se traducirá en mayor aportación didáctica así como artística a la sociedad. Además de introducir un conocimiento más amplio de la actividad histórica de la época, ampliar el bagaje visual-cultural, y reforzar la importancia de estimular artísticamente la mente social. Por todo ello, consideramos importante también -en respuesta a este último punto tratado- sacar a la superficie cada vez más este sector underground del arte, para que todos conozcamos de su existencia y su papel e incluso saber dónde encontrarlo, si estamos interesados en ello.

³⁵ Cuemadrid. *Sobre las instituciones artísticas de nuestras ciudades* [en línea]. Jorge Ruíz Abanades. Madrid, febrero 2008, p. 1/1. <<http://cuemadrid.blogspot.com>> [Consulta: 24 enero 2009].

Aunque la actividad artística siempre se mantendrá en activo, independientemente de que pase los aranceles de los críticos y comisarios –como se ha comprobado hasta día de hoy-. Los artistas libres necesitan de estímulo institucional, es totalmente apropiada la inversión en ella. De nuevo Ruíz Abanádes apunta que: “Ocurre aquí exactamente igual que con los museos en su momento. Nunca fue necesario un museo para desarrollar el arte de un pueblo, pero hubo un momento en que alguien pensó que semejante espacio podría ser artísticamente estimulante para la sociedad, y hoy no concebimos una ciudad que no tenga algún museo”³⁶. Supone un gran avance y una puesta en movimiento por parte de estas instituciones y espacios artísticos el dirigir su mirada a aquello que sobrevive al otro lado de la barrera, de los aranceles, pues están comenzando a responder a la demanda que cada día con mayor fuerza exige el movimiento artístico actual. Que se expresa con camino trazado o sin él, con paredes o sin ellas, y que siempre coexistirá con los artistas archiconocidos, las obras paradigmáticas universales y los considerados nuevos genios.

En primer lugar existe una realidad que nos muestra la existencia de aranceles estéticos, teóricos o/y metódicos, que en la mayor parte de los casos se derivan de aranceles políticos. Podríamos decir que actualmente el papel de los críticos, jueces o comisarios son establecer unos criterios, a partir de los cuales se llevan a cabo las pertinentes selecciones y se escoja una producción artística u otra, algo que se considere arte o por lo contrario quede totalmente descartado. Y que lamentablemente se nos hace inaccesible al público. “Porque existen instituciones artísticas cuya actividad fundamental consiste en aplicar criterios (estéticos, políticos o lo que sea) para la elección de los artistas y obras que serán destacados y promocionados (y todos los demás seguirán trabajando bajo tierra)”³⁷. Obviamente, no existe problema en crear obras de contenido “políticamente incorrecto”³⁸ –como suele decirse–, o de carácter y temática fuera del interés social o del ambiente de las instituciones, pero precisamente, por ello, es muy probable que dicho artista no encuentre la institución que exponga la obra e invierta en su trabajo.

³⁶ Cuemadrid. *Sobre las instituciones artísticas de nuestras ciudades* [en línea]. Jorge Ruíz Abanádes. Madrid, febrero 2008, p. 1/1. <<http://cuemadrid.blogspot.com>> [Consulta: 24 enero 2009].

³⁷ Op. Cit. p.1/1.

³⁸ Ibidem, p.1/1.

Poco a poco abogamos por que las instituciones, espacios expositivos y centros culturales ofrezcan sus espacios también para impulsar a estos artistas. Ha de funcionar como un escenario público y abierto en el que pueda participar cualquier individuo, sea para exponer sus cuadros, proyectar los videos que ha realizado o practicar las actividades artísticas y mostrar sus creaciones (al margen de los aranceles establecidos)... Sin ser estrictamente necesaria la presentación de un curriculum (prueba de haber pasado una serie de aranceles, que ya no son necesarios pues no existen criterios restablecidos).

En definitiva, las instituciones deben proporcionar apoyo y servir de vía hasta el arte de hoy, que permita a cualquiera ser artista. Porque realmente, “hay en nuestra sociedad muchos más artistas (esto es: personas que desarrollan actividades de creación artísticas) de los que pudiéramos imaginar viendo las agendas culturales de nuestra ciudad”³⁹. La actividad artística vive en continuo movimiento, satisfaciendo las necesidades de expresión, el bagaje estético y auto-conocimiento de la sociedad ¿Acaso los artistas más conocidos y valorados por la historia del arte, no fueron meros anónimos en sus orígenes? ¿Quién nos asegura que a quien hoy se le rechaza, será en un futuro quién nos va a regalar las obras más impresionantes en valor artístico, dignas de exponerse en los mejores centros de una gran ciudad? Debemos valorar, considerar cualquier producción artística. Sin duda, algo que se teme y por lo que esta ideología se introduce lentamente en el panorama de las instituciones, de ahí podría conducirnos inevitablemente a la pluralidad de voces en el panorama artístico, algo que se considera dificulta la detección de lo que sea verdaderamente bueno. De acuerdo, pero en verdad ¿Podemos concretar de forma concisa e inamovible los criterios para decidir lo bueno y lo malo en el arte? Hoy por hoy, a pesar de cientos de debates sobre este asunto, no se ha conseguido justificar hasta una base sólida los criterios de su juicio estético. Por lo tanto, si a priori (con anterioridad) nadie puede señalar abiertamente, de manera contundente y demostrable qué es lo bueno y qué es lo malo del arte que hoy se produce, entonces promocionar institucionalmente sólo a ciertos artistas, tampoco es considerado claramente justificado.

Poco a poco, las instituciones ya existentes, más las futuras, si desean satisfacer las nuevas demandas artísticas y culturales en general, deberán encontrar –como ya

³⁹ Cuemadrid. *Sobre las instituciones artísticas de nuestras ciudades* [en línea]. Jorge Ruíz Abanades. Madrid, febrero 2008, p. 1/1. <<http://cuemadrid.blogspot.com>> [Consulta: 24 enero 2009].

encontramos en algunos casos- el equilibrio entre el mantenimiento, exhibición del pasado, la exaltación de los artistas consagrados, la inversión en aquellos emergentes, así como finalmente, los espacios para la expresión libre, como oportunidad de darse a conocer y disponer de puente al público. La demanda de este último aspecto destaca fundamentalmente en la proliferación de los circuitos de arte underground, como hemos dicho anteriormente, el arte que habita fuera del mercado.

Todo ello, junto a la correspondiente inversión económica. Las instituciones artísticas hoy existentes se gastan el dinero en promocionar a aquellos artistas que pasan los aranceles de los críticos, y ofrecen al público el acceso a esa parte de la actividad artística actual (lo cual es siempre de agradecer). Además, como ya hemos analizado en apartados anteriores, las instituciones ejercen el papel de difusor, expositor de las correspondientes obras respaldadas por la crítica, incluso dedicando una parte económica para contratar a grandes artistas, pagar por disponer de su producción o recomendándoles encargos o/y siguiendo la trayectoria. Así pues, ¿A quien no le gusta acudir a los museos y verlos llenos de cuadros y esculturas? ¿No nos gusta disfrutar de esta y aquella representación? Por supuesto que sí, nos enriquece. Sin duda, es lógico y justo que artistas así, cobren dinero a cambio de dedicar su tiempo a ofrecernos ese disfrute.

Obviamente, estos casos no se pueden extrapolar a todos los artistas. Pero es capaz de proporcionar los medios adecuados para la exposición, a la vez que promocionarse así misma – y de este modo a la correspondiente exposición- como lugar destacado en el que entrar en contacto con el actual mundo del arte. Supone una lanzadera: un escenario público y abierto en el que artistas no consagrados puedan exponer, siendo la propia institución la que difundiendo a sí misma, impulse su contenido. Pues no se obtiene el mismo resultado, ni influye de mismo modo exponer en la calle que en un lugar ya conocido como centro de arte. De este modo, se le ofrece al público, la oportunidad de experimentar el proceso artístico –como hoy en día luchan muchas instituciones por transmitir-. Claramente significa un estímulo para la sociedad, consiguiendo que de este modo siga existiendo el interés por el arte y extienda la actividad artística ¿No es acaso, la misión de los intermediarios del Arte? Lo que si reflejan todos estos planteamientos, es que el artista de un modo u otro, con la intencionalidad de comunicar una cosa u otra, siempre queda en continua vinculación con la sociedad. Tanto para hablar de la realidad

que están viviendo en el momento histórico o como para ayudarla a evadirse de dicha realidad, debemos admitir que produce en busca de su atención. Y que las Instituciones y espacios expositivos, trabajan y manejan esta oferta-demanda. Son, por lo tanto, los que nos hacen posible conocer y estar en contacto con la actividad artística del pasado, así como de nuestro momento histórico.

2. FUNCIONAMIENTO DE LAS INSTITUCIONES.

Siguiendo los objetivos que se plantean en esta tesis doctoral, investigamos a cerca del funcionamiento de las instituciones y espacios expositivos que asumen un papel elemental en el ámbito artístico. Cuando hablamos del mundo del arte, comprendemos todos los factores, componentes y actuaciones que se realizan en torno al arte. Un concepto que abarca a todos aquellos que se manejan en la línea artística: artistas, intelectuales, gestores, inversores, comerciales, etc.

La expresión ‘mundo del arte –artworld-’ (Arthur Danto, 1964) fue expuesto por primera vez por este reconocido crítico de arte y profesor de filosofía de los Estados Unidos nacido en 1924. “A partir de ese momento, se asumió como referente a la hora de determinar el status ontológico de un determinado objeto a través de una concepción teórica concreta del arte”⁴⁰.

El mundo del arte supone un término imprescindible dentro de cualquier reflexión contemporánea que nos habla a cerca de lo concerniente a la creación cercana a la belleza. De hecho, aunque Danto no se ha posicionado nunca ante la teoría institucionalista, se le puede considerar el inspirador de ésta, tal y como ha sido desplegada por George Dickie⁴¹. Una teoría que ante la disyuntiva de encontrar parámetros que definan que es arte y que no, defendía que para que cualquier cosa sea arte, tiene que haber sido producido dentro del entorno teórico de un mundo del arte. Es decir, Dickie apunta: “vivimos en un momento histórico-artístico que actúa según el todo vale, así pues, si lo que diferencia una obra de arte de un simple objeto ordinario

⁴⁰ Tesis Doctorales en red (TDR). *La noción de ‘Mundo del Arte’* [en línea]. M^a José Alcaráz León. Murcia, 2006, p.1/62. <<http://www.tdr.cesca.es/AlcarazLeon6de11.pdf>> [Consulta: 23 abr. 2010].

⁴¹ George Dickie (Palmetto, Florida; 1926). Profesor Emérito de Filosofía de la Universidad de Illinois en Chicago y además influyente filósofo de arte.

no puede ser una propiedad perceptiva, entonces lo que se necesita para delimitar la distinción es una propiedad relacional de carácter no perceptivo; por ejemplo, la pertenencia a un mundo del arte”⁴².

La museología es la ciencia del museo. Ella tiene que ver con el estudio de la historia y trayectoria de los museos, su papel en la sociedad, los sistemas específicos de investigación, educación y organización, relacionado con el medio ambiente físico y las clasificaciones de los diferentes tipos de museos. En resumen, -según define la Dirección General Sectorial de Museos-Conac, en Caracas- la museología es la rama del conocimiento concerniente al estudio de los fines y organización de los museos (ICOM, 1989). Uno de los principales factores que actúan en el mundo del arte, y con las que –a día de hoy- puede resultar prácticamente improbable no involucrarse si se desea actuar en el ámbito artístico, son las instituciones y espacios expositivos. Siendo las prioritarias en acción artística los museos (entendiéndolos como instituciones) y las galerías de arte (asumidas como espacios privados).

Por un lado, como ya sabemos, una galería de arte es un espacio expositivo cuya finalidad primordialmente se centra en la exhibición de obras de arte -en la actualidad éste sería el punto donde la galería se entroncaría con el museo- pero en la finalidad de tál exhibición es donde reside la diferencia. Y es que, como sabemos, gran parte de estos espacios promocionan a los artistas noveles, mostrando y dando a conocer su obra. Aunque de igual modo, ambos también siguen siendo lugar de encuentro para todos aquellos que aman el arte en todas sus dimensiones. Su origen se remonta a Grecia y Roma. En Grecia, la pinacotheca⁴³ consistía en un espacio destinado a guardar tablillas votivas pintadas. Por otra parte, en Roma, donde el Estado usaba la imagen como medio de comunicación, muchos generales exhibían en sus casas los botines de guerra, siendo el comienzo del movimiento coleccionista, que alcanzaría su auge con las monarquías absolutas.

En los posteriores milenios ha habido grandes colecciones, nos consta que durante los siglos XVII y XVIII, las galerías ya forma parte de la tradición cultural de la sociedad,

⁴² Dickie. G. *The Art Circle: A Theory of Art*. New York: Haven. 1984, pp. 253-6.

⁴³ Una pinacoteca (pinacoteca en español) fue una galería de fotos, ya sea en la antigua Grecia o Roma. El nombre se usa específicamente para el edificio que contiene imágenes que formaron en el ala izquierda de la Propileos de la Acrópolis en Atenas, Grecia. Los romanos adoptaron el término para la habitación en una casa privada que contiene imágenes, estatuas y otras obras de arte.

será común en todos los palacios –impulsado por las grandes familias renacentistas y los Papas-. En los palacios se exponían fundamentalmente pinturas que sustituyen a las antigüedades y retratos del siglo anterior (XVI). Entre ellas, destacan las galerías de Viena, Dresde y Düsseldorf. En la actualidad podemos ver como aun las galerías de arte siguen siendo nombradas como en sus orígenes pinacoteca, especialmente en Italia, como la Pinacoteca de Brera en Milán. En Munich, los tres principales galerías se llaman Alte Pinakothek (antiguos maestros), Neue Pinakothek (siglo XIX) y Pinakothek der Moderne .

Entrando en establecer diferencias entre galerías de arte, museos y otros espacios expositivos de arte, podemos decir, que tanto espacios públicos como privados, todos exhiben, pero persiguen finalidades diferentes. Así pues, nuevamente en el artículo citado anteriormente, nos proponen que dentro de estos dos grandes grupos y creando tipologías, podemos encontrarnos con:

- Las entidades oficiales (instituciones).
- Las financieras (bancos y cajas de ahorros).
- Los distintos tipos de galerías de arte propiamente dichos.
- Los centros de enseñanza
- Las asociaciones culturales y fundaciones varias
- Los comercios y, las salas alternativas –ferias-.

Lo destacable de las galerías de arte, fuera de las otras tipologías es que además de exponer también promociona –vende-. Por lo que desempeña un papel muy importante en el mundo del arte y su gestión. Las galerías ayudan a engrosar muchas veces los fondos de coleccionistas privados y museos. En pocas palabras, lo que en sus comienzos fueron salas de exhibición, en la actualidad funcionan como casas de subastas o de venta directa al público.

Por otro lado, siguiendo la enciclopedia de arte, entendemos como museo a “la institución cultural pública dedicada a la conservación, estudio y exposición de obras de arte; lugar privilegiado por tanto -si bien no el único- para el encuentro entre el arte y

público”⁴⁴. El museo abarca un conjunto de funciones que se concentran en un lugar físico –edificio-. En las paredes de un museo se tratan las obras y su organización, se llevan a cabo las propias funciones desarrolladas por la institución (didáctica, promocional y científica) además de su papel social (público). Es decir, podemos catalogar dos aspectos que asumen los museos, según la VV.AA.: “la museografía, relativa a los aspectos estructurales y técnicos (arquitectura, sistematización, equipamiento y exposición) y la museología, que tiene por objeto la historia de la institución y sus funciones sociales”⁴⁵.

Partiendo de la realidad de que el concepto de museo es asumido recientemente, a partir de la mitad del siglo XVIII, -como ya hemos comentado anteriormente- los orígenes surgieron a raíz de las colecciones, entendidas como acumulación y recolección de obras de arte. Cabe destacar, que a día de hoy las funciones de los museos distan mucho de las colecciones de antaño. El concepto que los distingue consiste en su finalidad pública y función conservadora. Aún así, no podemos obviar que en los orígenes (también nos remontamos a Grecia y Roma), el museo, era concebido como una iglesia de las Musas (diosas de la memoria, e instigadoras de la música según los escritores más antiguos). Se consideraba un lugar santificado al que ellas acostumbraban a ir. Además, la palabra museo según la enciclopedia de arte, viene de la voz griega *museion*, definiendo la institución cultural pública fundada por “Tolomeo I Sóter en Alejandría en el siglo III a.C., en estrecha correlación con la célebre biblioteca: un lugar de reunión y de estudio para literatos, científicos, filósofos, entre cuyas funciones es probable -pero no seguro- que estuviera la de coleccionar y exponer obras de arte”⁴⁶ - aunque otros principios afirman que su precursor fue Ptolomeo I Sóter que era el padre de Ptolomeo Filadelfo-. Esta institución, bajo el amparo del Estado, respondía a las necesidades de los avances, tanto de las ciencias como las letras, al servir además a las tertulias de los escritores y demás cultos. Dando lugar con el tiempo a la afamada biblioteca. Si lo visionamos desde un punto de vista de la antigua Roma, los museos eran denominados galerías con características especiales, lugar donde se acudía para meditar, concretamente sus dueños. Actualmente el museo se define como lugar/edificio que contiene todas las artes a las que se les ha otorgado un valor cultural y popular, quedando expuestas a un público que acude a observarlas y estudiarlas. Es por tal razón

⁴⁴ VV.AA. Enciclopedia de arte. *Museos y galerías*. Barcelona: Garzanti-Ediciones B, 1991, pp. 678-681.

⁴⁵ Op. Cit, pp.. 678-681.

⁴⁶ Ibidem, pp. 678-681.

que los museos en nuestros días deben tener múltiples cuidados. Y estar dirigida por personas que tienen distintos puestos, los cuales son: Director, restauradores, conservadores, analistas, administradores, conserjes, etc.

En la Europa del siglo XVIII, es cuando nos encontramos con el paso más destacable de privado a público. Todo ello impulsado por la aceptación y búsqueda de consolidación del bien social que aporta poseer un patrimonio artístico. En 1793, la Asamblea Nacional convertía las colecciones reales del Louvre, en el Musée Central des Arts. A pesar de no ser el primer museo abierto al público, sí que supuso un momento paradigmático y definitivo para la historia del museo, además la creación de todos ellos también ofrecía el fomento a la educación de los artistas y a la formación del gusto del público: Por otro lado, teníamos que en 1759 el Parlamento de Inglaterra, ya había decretado la apertura al público de sus colecciones privadas a través del British Museum. Vivimos un momento histórico-artístico en Europa, donde los príncipes ilustrados estaban llevando a cabo la transformación de sus propias colecciones en espacios de exposición públicos –quizá en sus orígenes consideradas galerías pero traducido a su función son tratadas actualmente como instituciones-. Así, tenemos el ejemplo del gran duque Pedro Leopoldo que en Florencia alrededor de 1769 abrió las Galerías Uffizi.

Durante el siglo XIX la institución museística será objetivo de una evolución destacable en relación a la organización. Tanto desde la idea de simplificar y catalogar cada museo de acuerdo a las diferentes ramas del saber –ciencia, historia, arte...etc- traducido como ejemplo, el Museo de la Ciencia y el Agua (Murcia), o Museo Arqueológico Petrie (Londres –centrado en Egipto), e incluso de temática concreta como el Museo de la Segunda Guerra Mundial (Nueva Orleans, E.E.U.U) . Así como a lo referente al propio orden interno de los espacios expositivos: siguiendo con el establecimiento de una disposición sistematizada con el objetivo de llevar el orden a la diversidad, por ejemplo presentando las pinturas en orden cronológico y por escuelas pictóricas. Una esquematización ya adoptada anteriormente por el historiador de arte y arqueólogo italiano Luigi Lanzi (Montecchio -hoy llamado Treia, 1732 - Florencia, 1810) para distribuir los Uffizi (desde 1775) y por el artista Christian Von Mechel para la sistematización de las colecciones reales en el Belvedere de Viena (1779). Son los comienzos –en el siglo XVIII- de parámetros que hasta día de hoy buscarán el orden dentro del espacio expositivo.

Mientras teníamos a una Europa centrada en el esplendor de los grandes museos nacionales. Se viven los primeros pasos de Italia y España. Italia, que por las circunstancias históricas del momento –sólido policentrismo- tardan más en conseguir proyectos museísticos, debido a su carencia unificadora nacionalmente y una compacta red de museos locales (cívicos). En España, también tras superar su contexto histórico - la desamortización (1798-1924 en España; 1835-1855 en Murcia)-, aparecen los primeros museos locales, nueve años después se crean las Comisiones Provinciales de Monumentos. Con el objetivo final de formar colecciones museísticas, llegando a los primeros museos municipales y eclesiásticos.

Si analizamos el estilo arquitectónico y la presentación de los diferentes espacios artísticos, en la mayoría de los casos su creación a buscado reflejar una relación coherente entre el espacio del museo y el carácter de las colecciones, o bien los desarrollos de la nueva ciencia histórica del arte, e incluso la creación de ambientaciones. Una idea evidentemente sostenida –indica la VV.AA.-en la creación de las “casas-museos, donde el mobiliario, la decoración de las salas y la disposición de las obras se proponen como expresión de los gustos y de las elecciones del coleccionista creando un clima especial que aún hoy se tiene en cuenta para el cambio de privado-público de las casas con sus colecciones en forma de donación o de fundación (...)”⁴⁷.

En España encontramos claros ejemplos de museos que surgieron de colecciones privadas relacionados directamente con personajes ilustres como; J. Camón Aznar o el conde de Valencia de don Juan, así como, J. I sono Galdiano, que dio lugar al museo estatal que alberga una colección formada con interés enciclopédico hacia todas las artes y técnicas Museo Lázaro Galdiano. Tras adaptarse como museo la antigua residencia del donante la colección se presentó al público en 1951. Desde entonces su prestigio entre los entendidos se ha extendido ampliamente, y sus fondos se consideran indispensables para estudiar muchos aspectos de la historia del arte.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, potenciado por el mercado del arte y las colecciones privadas, así como de las ricas fuentes del arte europeo e italiano impulsada por la ambición auto-representativa de la joven nación, tenemos un crecimiento de los museos, especialmente estadounidenses. A finales de este siglo y

⁴⁷ VV.AA. Enciclopedia de arte. *Museos y galerías*. Barcelona: Garzanti-Ediciones B, 1991, pp. 678-681.

comienzos del XX el museo comienza a quedar relevado, demasiado pasivo, quizá, y retrogrado para los momentos que se vivían. Y es que nos encontrábamos en los tiempos artísticos de los movimientos de vanguardia, la solidificación de nuevos canales entre arte y público como las exposiciones temporales, las galerías privadas etc. Sumemos a todo esto, que precisamente estos nuevos movimientos que surgían uno detrás del otro, cada vez con más rapidez, tomó como principal baza el rechazo al museo, como símbolo de la ruptura entre lo clásico/antiguo y el nuevo arte. Todo ello hizo que los museos comenzarán a evolucionar a una concepción más futurista, comenzaron a disipar esta brecha que se habría entre el arte de los nuevos tiempos y los museos con la creación de los museos de arte contemporáneo, fenómeno característico de nuestro siglo. A partir de los años veinte podemos ver los cambios traducidos a un nuevo concepto arquitectónico para los museos, donde queda atrás la intención clásico/histórico. Se crean espacios más accesibles en concordancia con el visitante, y se lleva a cabo una selección de las obras de exposición a favor de una mayor visibilidad, iluminación, conservación, protección piezas, correcto montaje de las piezas, etc. Estos cambios son abordados por los maestros por excelencia del Movimiento Moderno en la arquitectura, desde el influyente arquitecto y pintor Le Corbusier (Suiza 1887-Francia 1965) al también arquitecto, pintor y diseñador industrial, H. van de Velde (Amberes, 1863 - Suiza, 1957). Del arquitecto estadounidense F. L. Wright (Wisconsin 1867 - f. Phoenix, Arizona 1959) a Mies van der Rohe (Alemania 1886 – Chicago 1969) quien además dirigió la Escuela de Arte y Diseño de la Bauhaus, uno de los focos principales para el desarrollo del movimiento moderno, entre 1930 y 1933, fecha en que fue clausurada por el partido nazi.

Saliendo de la Segunda Guerra Mundial, es cuando el museo debe plantearse una puesta a punto aún más profunda, donde se cuestione no solo sus esquemas sino también sus funciones. Fomentando por necesidad una museografía cada día más trabajada y concienciada. Entendiendo aquí museografía como el conjunto de técnicas y de prácticas deducidas de la museología o consagradas por la experiencia concerniente al funcionamiento del museo (*Museología y Patrimonio Cultural: Críticas y perspectivas*. 1980). Por ejemplo en relación a las estructuras, los destrozos de la guerra son aprovechados para levantar nuevos edificios museísticos de alto nivel, de la mano de representativos arquitectos del momento como de F. Albini, el estudio BBPR, Carlo Scarpa, y el conocido arquitecto y museógrafo Franco Minissi entre otros. En cuanto a

las funciones: el museo es testigo día a día del nacimiento de la cultura de masas, un aumento de público, incremento del turismo internacional, las nuevas necesidades culturales que la sociedad estima, y una mayor capacidad de exhibicionismo y espectáculo que exige el competir con ya tantos espacios expositivos, un público cada vez menos conformistas y medios de comunicación de masas a los que interesa atraer.

Todo ello exige al museo una serie de transformaciones -realizadas en los Estados Unidos más rápidamente que en Europa- donde se pase de un antiguo espacio de conservación-contemplación estética a un lugar de activa elaboración cultural, experiencia artística e intervención. Lo que en cierta medida hizo volver al concepto didáctico de antaño, la función didáctica, obviamente mantenida y expuesta con las nuevas tecnologías y facilidades (depósitos, laboratorios de restauración, etc.) y para el público (biblioteca, sala de conferencias, servicios de restaurante); la construcción de nuevos espacios concretamente adaptados a las necesidades de las nuevas tendencias artísticas -exposiciones temporales- y la consolidación de una política centrada innovadoramente en la promoción del arte contemporáneo. Toda esta evolución y adaptación convierte día a día a los museos de arte contemporáneo -especialmente- cada vez más en centros de actividades culturales. Encontramos ejemplos en Europa en el paradigmático Centro Georges Pompidou (en París-Francia), el Centro Reina Sofía (en Madrid-España), Tate Modern (en Londres-Reino Unido), MACRO, Museo de Arte Contemporáneo de Roma-Italia y el MUDAM, Museo de Arte Contemporáneo de Luxemburgo, entre otros muchos. En definitiva, a día de hoy, como resultado de toda la evolución histórica de los espacios artísticos, el verdadero objetivo del museo, para los museólogos, es la publicidad de la cultura, la investigación y la actividad educativa.

Tras este recorrido que nos introducía en los orígenes de los espacios expositivos desde un punto de vista físico, estructural, así como objetivos, y llegando finalmente a lo que de todo ello a desembocado en la actualidad, nos disponemos a estudiar, entrar en profundidad en las características, componentes y funciones que hoy en día nos encontramos en las instituciones privadas y públicas, basándonos en los museos y galerías más representativos del continente europeo.

Así pues, investigamos en búsqueda de adquirir un conocimiento más completo, donde se pueda comparar la teoría general que engloba el mundo del Arte, documentación oficial que nos difunde cada institución, los artículos, opiniones, análisis de aquellos

que ya han ofrecido y ofrecen su visión de los aspectos que aquí tratamos. Así como la experiencia de la investigación propia, la transmitida por los que día a día gestionan este mundo y toda aquella información que nos ha sido facilitada directamente por las diferentes instituciones, privadas y públicas, que han correspondido a nuestra confianza. El interés es mutuo por una revisión, análisis de la labor que se realiza. En este apartado expondremos, organizaremos toda la documentación obtenida a través de nuestra investigación y la información ofrecida por sus protagonistas. En definitiva nos interesa abordar lo que consideramos la ciencia del museo que como indica el `Manual: Normativas técnicas para museos`⁴⁸ “estudia la historia, el papel de la sociedad, los sistemas específicos de investigación, de conservación, de educación y de organización, las relaciones entre el entorno físico y la tipología”⁴⁹, entre otros aspectos y factores que próximamente expondremos.

Con el objeto de abarcar un mayor territorio europeo y actuar con determinado orden, después de un denso estudio de diferentes espacios expositivos, consideramos los centros seleccionados y de los que principalmente hablaremos en este apartado, aquellos de mayor interés y perfección como gestor del arte. Y por ello, los exponemos como primer referente de su correspondiente ciudad y país. Como hemos comentado, resulta ser una ambiciosa Tesis Doctoral que siempre ha buscado alcanzar un referente de la gestión artística muy amplio. Principalmente se tratarán los países; Alemania, Francia, Italia, Portugal, Reino Unido y España. Tras la búsqueda de obtener información acerca de aspectos como el planteamiento y organización de las instituciones, la estructura y miembros que lo constituyen. Así como a la explicación basada desde la experiencia personal y metodología propia de cada centro que explica como acceder a ellas siendo espectador; plantilla de trabajo y/o artista y como gestionan los presupuestos. Dedicando también una especial atención a sus aportaciones al Arte través de su compleja labor: La educación en museos, centros culturales, donde analizaremos sus proyectos e iniciativas.

⁴⁸ Este Manual digital, se traduce en la creación del Sistema Nacional de Museos de Venezuela, que significo sin duda, el acontecimiento más importante para marcar el nuevo desarrollo del área en esta década final del siglo XX. Desde su creación en 1989 por la Dirección de Museos del CONAC, ha sido el instrumento más eficaz para el intercambio, la asesoría y asistencia, y la programación conjunta entre las instituciones museísticas del país. Todo ello ha tenido en particular un logro de excepcional interés: la formulación y desarrollo de un proyecto de Manual de Normativas Técnicas para Museos, que sirve de ejemplo y referente para todos aquellos que trabajen en instituciones museísticas de cualquier país.

⁴⁹ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos: Museología y Patrimonio Cultural: Críticas y perspectivas* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

Para ello se elaboraron una serie de cuestionarios (Punto 2 perteneciente al Tema II del índice: Trabajo de Campo) que contenían preguntas intencionadas y anteriormente estudiadas como: ¿Qué personal compone la organización de su institución? ¿Cuál es la ideología de trabajo? ¿Cómo suelen llevar a cabo la difusión de su institución al público y las actividades que realizan con artistas? (publicidad, prensa, catálogos...etc). Otras cuestiones como, ¿Cuál es su papel como educadores del arte? Con el objeto de aclarar de la manera más concisa nuestras disyuntivas iniciales y aspectos que deseamos se abarque de manera concreta en este proyecto: Procedimiento de elaboración de sus exposiciones. Relación con los artistas. Dotación económica que destinan a la difusión, institución y artistas, así como sus propias adquisiciones, es decir, un estudio sobre las colecciones privadas.

En este espacio de la tesis será donde expondremos los resultados obtenidos tras nuestra investigación, la mayor parte de conclusiones siempre de manera objetiva, catalogando la información creando un discurso llano y natural donde podamos -tras su lectura- hacernos una idea de la actuación de las instituciones en la actualidad. Presentaremos de modo general las funciones y papel que desempeñan otros medios que fomentan el arte. Así como, describiremos todos los componentes que intervienen en el ámbito artístico, los nuevos medios innovadores y la existencia de otros trampolines para el arte.

Es sabido que hoy en día el movimiento artístico se expande mucho más allá de las cuatro paredes de un museo. Con el afianzamiento ideológico en el siglo XXI que adjudica al arte un papel social y cultural de gran importancia para la historia, asumiéndolo como referente y eslabón didáctico imprescindible para el bagaje cultural de la actual sociedad. Cada día se hacen más sólidas las acciones inversoras en él.

Existe todo un mundo que actúa, moviliza y trabaja en torno al arte; nosotros –el público- somos testigos de sus resultados y ofertas, pero muchos nos perdemos a la hora de comprender el proceso, ¿cuál es la organización de las instituciones? ¿Quiénes trabajaban por nuestra cultura y patrimonio y con qué preparación hacen frente a ello? ¿Cómo se seleccionan y bajo que parámetros se basan para decidir que producto artístico finalmente el público verá expuesto? ¿Cuánto capital se obtiene y manipula en este mundo? ¿Es tan segura la visión no hermética y accesible que las instituciones nos ofrecen? ¿Ustedes creen que resulta fácil acceder a información acerca de cómo gestionan nuestra cultura? A continuación, mediante el desarrollo de este apartado

obtendremos respuesta a todas estas disyuntivas, mediante nuestra investigación, donde presentaremos dichas cuestiones a organismos y galerías de arte de España y el extranjero, como venimos explicando.

Como hemos podido analizar en apartados anteriores, los diferentes componentes – artista, intermediarios institucionales y público- cada uno con su función social, pero también con sus necesidades. Nos preguntamos ¿a que están expuestos? ¿Quién determina los parámetros de lo que es arte o no? ¿Qué papel desempeña realmente el artista? ¿Cuándo una institución se puede considerar completa como intermediario? ¿En verdad son sólo intermediarios, o en realidad son las aduanas del afluente artístico? Podríamos responder tras la investigación que a ambas ¿Existe una unión sólida entre instituciones, en donde todas quedan conectadas? Veremos que no ¿Las instituciones actúan como submundos? Averiguaremos cómo.

Por supuesto cada centro busca y pone en práctica los medios que mejor se adapten a sus intereses y a la correcta gestión que sus propias circunstancias exijan. Pero estamos hablando de influencia y accesibilidad ¿Podemos estar seguros que como público e individuo podrías tener acceso de información a cualquier institución? ¿Conoce el Centro Pompidou, por ejemplo, los movimientos, metodología e inversiones artísticas que lleva a cabo el Centro de Arte Reina Sofía? ¿Conocen ambos los movimientos que realizan el MoMA de Nueva York o el DDR de Berlín? ¿Hasta que punto pasan de ser meros intermediarios per se, a paradigmas independientes del arte? Aquí influyen el trabajo independiente de cada organismo y el perfil que cada uno de ellos lucha por representar y significar para la sociedad.

Si el caso que vivimos es tal, al menos podemos plantearnos ¿Son correctas las prioridades, los criterios y las ideologías que existen en el mercado? ¿Se necesitan cambios? ¿Existen innovaciones merecedoras de convertirse en modelo a seguir?

Curiosamente resulta que el arte por naturaleza se califica en estilos, buscando a su espectador y viceversa, pero a diferencia que en cualquier otro momento histórico, el arte quizá hace unas décadas dejó de ser admirado, disfrutado y asimilado por la sociedad –en un mayor o menor nivel-, traduciéndose en que actualmente esta comunión de intereses raramente se da o almenos esta es la sensación en el ámbito popular común ¿Realmente el público conoce y entiende el arte actual? ¿Cojea la

educación artística? ¿Qué se les está inculcando como arte a nuestros hijos en las escuelas? ¿Que contenido artístico se enseña? ¿La difusión artística impregna a la sociedad de cualquier ambiente o sólo a los entendidos? ¿Cómo contribuyen las instituciones a la comprensión del arte? ¿Cómo se traduce todo ello en los espacios de exposición? Muchas más disyuntivas seguro surgirán en el camino de esta investigación. De todo ampliaremos respuestas de aquí en adelante. Comenzando con la exposición del perfil que en un primer lugar se nos muestra por parte de las instituciones y todos aquellos componentes que en nuestra actualidad cultural intervienen.

4.1. Planteamientos y organización de las instituciones.

La misión de un museo, por extensión, su prestigio –en qué aspectos coincide con otros espacios expositivos como las galerías-. Se pueden proponer los siguientes factores: La calidad de sus colecciones propias medidas de conservación, control de las obras, difusión, realización de exposiciones coherentes de atención al público. Además, es importante que el museo defina su actividad de investigación, metodología e incluso línea de acción. Así como tener presente siempre una misión educativa correspondiente a lo que en la institución se presenta, tomando conciencia de las disyuntivas sociales, políticas y económicas que le rodean. A día de hoy debemos insistir en el importante papel educativo que el museo representa no sólo para su región, comunidad, estado o ciudad, sino también involucrarse en un plano más global “que no sólo respondan a los requerimientos de su medio sino que le permitan trascenderlo. Los museos deben patrocinar el conocimiento local, regional, nacional y universal, con el objeto de estimular el entendimiento de nuestra realidad cultural”⁵⁰.

Estamos de acuerdo en que cualquier institución debe adoptar un perfil concreto y bien estudiado que corresponda a los objetivos que se plantearon en el momento de su creación. En el ejemplo de los museos, éstos tienen la gran responsabilidad –entre otros aspectos- de custodiar los bienes culturales del patrimonio natural y cualquier producto artístico con un nivel alto que produzca el hombre. Son guardianes de nuestro legado

⁵⁰ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos: Museología y Patrimonio Cultural: Críticas y perspectivas* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

cultural. Por ello, existen leyes nacionales e internacionales que se han creado con la finalidad de establecer los parámetros necesarios para la seguridad de dicho patrimonio. El museo se convierte en uno de los organismos con la obligación de respetar esas leyes a través de su gestión.

Ante la pregunta planteada a cerca de ¿que significaba ser un museo del mundo?, en una conferencia pública en 2009, el actual director del Museo Británico, Neil MacGregor, respondía en relación a su cargo, donde consideraba que el Museo Británico desde que abrió sus puertas hace 250 años (1759) ha ejercido el papel de responsabilizarse a cerca del patrimonio cultural que contiene esta institución. La gestión británica se ha asegurado de conservar y mantener e enriquecer la colección, no sólo para la inspección y la hospitalidad del entendido y del curioso, sino también para su uso general y facilidades al público. Y en eso consiste la principal misión de un museo del mundo.

Si queremos crear una tipología de museos, encontramos una clasificación sencilla y práctica (Manual digital: Normativas Técnicas para Museos. 1993-1994), donde en su apartado de Tipología de Museos los categoriza de acuerdo con el alcance geográfico, al carácter jurídico, la homogeneidad y densidad de la colección y su naturaleza. Responde a un índice general que puede ayudar a los directores de museos a definir la institución que dirigen en un contexto aproximado que facilite clarificar sus características y perfil institucional.

Así pues nos presentan los siguientes puntos: 1. De acuerdo con su alcance geográfico:

- a) Museos internacionales: son los museos cuyas colecciones particulares o generales dentro de una especialidad deben tener un alcance internacional.
- b) Museos nacionales: son los museos cuyas colecciones particulares o generales de una especialidad deben tener un alcance nacional.
- c) Museos regionales: son los museos cuyas colecciones deben ser representativas de una porción del territorio en el que están ubicados.
- d) Museos comunales: son los museos cuyas colecciones estén relacionadas con el ámbito de la comunidad.

2. De acuerdo con la densidad y homogeneidad de la colección.

- a) Museos generales: son los museos que poseen colecciones heterogéneas de diferente naturaleza y/o período.
- b) Museos especializados: son los museos que poseen colecciones homogéneas correspondientes a un determinado tipo y/o período.

c) Museos mixtos: resumen la relación entre los museos generales y especializados.

3. De acuerdo con el carácter jurídico de la institución.

a) Museos públicos: los museos que poseen colecciones propiedad del Estado. Se contempla la figura de Fundación de Estado.

b) Museos privados: los museos, que poseen colecciones propiedad de instituciones y/o coleccionistas privados. Se contempla la figura de Fundación Privada.

4. De acuerdo con la naturaleza de la colección.

a) Museos de arte: museos con colecciones de bellas artes de todos los tiempos y estilos.

b) Museos de historia: museos cuyas colecciones tienen por finalidad presentar la evolución histórica de una región, país o provincia, persona o hechos históricos.

c) Museos de antropología: museos de colecciones relativas al desarrollo de la cultura, entre ellos se insertan los museos de arqueología, etnología, etnografía, etc...

d) Museos de ciencia y tecnología: los museos con colecciones especializadas en las áreas de las ciencias naturales y exactas. Se consideraron los avances tecnológicos conjuntamente.

e) Museos interdisciplinarios: aquellos museos con diferentes tipos de colecciones que permiten la conjunción de diferentes disciplinas.

En este apartado en el que tratamos el funcionamiento de las instituciones, podemos decir que según esta clasificación sobre la tipología, hemos tomado como referentes a la hora de analizar la gestión artística, una variedad de todos los aspectos: estudiados y seleccionado desde puntos de vista que han considerado efectivamente, el alcance geográfico; pues nos interesa conocer instituciones que abarcan con su trabajo, perfil mayor territorio y la mayor aportación que ello supone en el mundo artístico. Así como los que poseen mayor alcance social, en cuanto a afamado e influyente, considerado como referente para la sociedad. También hemos tenido en cuenta aquellas instituciones según densidad y homogeneidad en sus colecciones; accediendo a museos con los que contamos, nos van a ofrecer variedad y cantidad, o aquellos más concretos en cuanto a producto o en vías de adquisiciones. Por supuesto a la hora de entablar contacto con las instituciones un factor que ha jugado a favor o en contra, según la filosofía de la institución, ha sido su carácter jurídico. Ya que –entre otros aspectos- respaldados por el destino de su colección -privada o pública- se han facilitado o restringido los accesos a la información. Pero es un factor importante

conocer a las instituciones que manipulan el producto artístico que pertenece al Estado y aquellas que están invirtiendo por sí mismas en colecciones privadas.

Y finalmente, en este estudio ha estado siempre presente una tendencia a museos o centros culturales que manejen arte contemporáneo. Hemos querido centrarnos especialmente en instituciones vinculadas al arte –concretamente contemporáneo- para realizar un análisis más concreto sobre el funcionamiento y manejo del arte que más aproximado históricamente tenemos hoy además que son generalmente los que a su vez también gestionan gran parte de la actividad artística emergente y de otros momentos, más todo lo que está surgiendo en este mismo momento. Aunque por supuesto, sin obviar grandes paradigmas institucionales, que nos demuestran con su trabajo el recorrido que nos ha abierto las puertas a los espacios expositivos que hoy disfrutamos. Así tenemos los Museos del Vaticano⁵¹ (Roma-Italia) que acoge a los artistas más célebres de todos los tiempos: Rafael en las Estancias, Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, Giotto Di Bondone, Leonardo Da Vinci y Michelangelo Merisi Caravaggio en la Pinacoteca, Vincent Van Gogh, Henri Matisse y Henry Moore en el sector destinado al arte religioso moderno. Además, de ofrecer la oportunidad de contemplar el Laocoonte y el Apolo del Belvedere obras maestras de la Antigüedad clásica y hacer un viaje a través de siglos y milenios, en el Museo Etrusco y Egipcio, así como penetrar en las culturas extra-europeas halladas en el Museo Misionero-Etnológico. En museos de esta envergadura es donde se puede y debe captar el carácter múltiple, variado y, al mismo tiempo, universal de un museo. Así se expresa en la carta de presentación ofrecida en la página oficial del museo; “Arte de todas las épocas y en todas sus formas, hacia todo lo que ha salido, durante los siglos, de las manos del homo faber (el hombre que hace o fabrica) único ejemplo que lo hace semejante a Dios Creador”⁵². Los Museos Vaticanos con su peculiaridad plural y universal, expresan la historia y su destino.

⁵¹ Los Museos Vaticanos nacieron con una pequeña colección privada de esculturas perteneciente a Julio II (1503-1513) situada en el llamado ‘Patio de las Estatuas del Belvedere’ hoy llamado ‘Patio Octógono’. Los Papas fueron los primeros soberanos que pusieron sus colecciones de arte y sus palacios a disposición de la cultura y del público. Los Museos Vaticanos y las Galerías Pontificias nacen con los pontificados de Clemente XIV (1769-1774) y Pío VI (1775-1799). Página oficial del Vaticano.

⁵² D. Antonio Paolucci. Perteneciente a la carta de presentación de la página oficial de los museo del Vaticano. 2009. <http://mv.vatican.va/4_ES/pages/z-Info/MV_Benvenuto.htmlZ [Consulta: 4 agosto 2010].

Todos estos aspectos que hemos tenido en cuenta a la hora de seleccionar, entrar a estudio de las distintas instituciones –pues verdaderamente existen muchas a día de hoy- nos han ayudado a poder escoger y estructurar nuestro estudio. Así pues, podemos exponer en respuesta a la clasificación dada anteriormente, ejemplos de instituciones en las que se ha establecido un contacto, tomando como referentes de la gestión artística en el mundo del arte. A continuación, hablaremos de museos internacionales como el Tate Modern en Reino Unido, nacionales como el MUBAM en España. Asimismo, a modo de ejemplo más amplio, en Italia, con el nacimiento de la galería como organismo estatal, que se remonta al año 1883, pertenece al significativo momento histórico donde el nuevo estado unitario italiano toma en mano las fundamentales instituciones del país, manifiestando una atención fuerte y adecuada para el desarrollo de un arte nacional.

En su mayoría trataremos museos mixtos; como el Louvre en Francia, IVAM en España, MACRO en Italia o el Hamburger Bahnhof (Museo de Arte Contemporáneo) reabierto en 1996 (Museum for Contemporary Art). La Hamburger Bahnhof es la tercera localización de Nationalgalerie de Berlín (Alemania). Establecido por el director Ludwig Justi de Nationalgalerie en las consecuencias de la caída de la monarquía alemana. El `der Gegenwart del museo´ era uno de los primeros museos del estado dedicados al arte que vivía. Los artistas pioneros que transgredieron los límites que separaban las formas de arte tradicionales, supusieron el punto de partida para una constante atención de los museos en el carácter interdisciplinario del arte contemporáneo.

En cuanto a privado y público, las instituciones a las que nos dirigimos para estudiar en su mayoría serán de carácter público, lo privado será más analizados en las galerías de arte y centros de cultura que hemos seleccionado, como la Fundación Serralves en Portugal o la Opera Gallery con espacios expositivos en Paris (Francia), Singapur (Sudeste Asiático), Nueva York (Estados Unidos), Londres (Reino Unido), Hong-Kong, Monaco, Dubai (Emiratos Árabes Unidos), Ginebra (Suiza) y Seúl (Corea del Sur). Estas instituciones y espacios expositivos pueden considerarse –entre otras que veremos más adelante- las fuentes desde las que nos basaremos para poder dar respuesta, a través de la presentación de sus perfiles, a las disyuntivas planteadas en esta investigación.

La misión general que a día de hoy podemos encontrar en la ideología museística, e incluso en centros culturales, es la de crear un espacio de reflexión, investigación y difusión cultural. En el caso de instituciones como el CGAC (Centro Gallego de Arte Contemporáneo, inaugurado en 1993) así como el Museo Guggenheim de Bilbao (1997) son espacios que están centrados en el arte contemporáneo, y consideran dentro de sus funciones promover un mayor conocimiento y apreciación del arte, dinamizar el panorama artístico, reflexionar acerca de la diversidad de las conformaciones culturales en la sociedad contemporánea. Por ejemplo, el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou (inaugurado en 1977) surgió de la iniciativa del Presidente Georges Pompidou de crear en el corazón de París una institución cultural original, totalmente consagrada a la creación moderna y contemporánea, donde las artes plásticas compartirían espacio con el teatro, la música, el cine, los libros, la creación audiovisual. Así como en 2009, el Tate emprendió un proyecto importante para desarrollar Tate Modern. Una adaptación del Tate British, volcado en el arte contemporáneo.

Las instituciones se preocupan en estudiar, difundir la cultura contemporánea que normalmente se produce en las ciudades. Así como, obviamente, cada institución busca poner en relación la producción artística de la suya propia, con la internacional, de este modo ocurre en el CGAC, como en el Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM (inaugurado en 1989 y adscrito a la Consellería de Cultura y Deporte de la Generalitat Valenciana) que tiene como objetivo principal la investigación y difusión del arte del siglo XX y además, se considera un espacio muy volcado en la inversión y reconocimiento de artistas propios de su ciudad. Nos ofrece un programa de actividades entre las que se comprenden: las propias colecciones permanentes, exposiciones temporales, conferencias, cursos, talleres y edición de publicaciones. Como nos explica Doña Belén Aznar Bonilla del departamento de Comunicación y desarrollo del IVAM, no se dedican a la comercialización a diferencia de las galerías o exhibir con mayor ahínco un artista u otro. No son ferias de arte como podría ser ARCO en Madrid. Su misión es de difusión del arte moderno e invertir en el incremento del patrimonio de la comunidad valenciana. Por ello en respuesta a nuestra pregunta ¿Como ve el Arte o la Comercialización del Arte en un futuro? Nos dice, “pregúntele a las galerías. El museo

tiene como función incrementar el patrimonio del arte moderno y contemporáneo en la comunidad valenciana, especialmente, y contribuir a su difusión en la sociedad”⁵³.

Si buscamos instituciones características por su visión influyente, ambición internacional, no podemos olvidar que el ya nombrado museo Guggenheim (con red en Nueva York, Venecia y Berlín, en lo que profundizaremos más adelante), siempre ha perseguido convertirse en referente artístico a nivel internacional y además un icono de la vitalidad económica del País Vasco. Para ello se ha invertido en un compromiso con la calidad; una excelente gestión se traduce en el éxito del museo. Una de las ambiciones desde que se creó, ha sido mantener un seguimiento continuo en busca de mejoras siempre a favor de la actividad artística, Coordinadora de Relaciones Externas del Museo, nos remite a la página oficial del museo, donde encontramos que “en el marco de este proceso de mejora, el Museo ha implantado el modelo de calidad EFQM⁵⁴, obteniendo en 2004 la Q de Plata⁵⁵ a la excelencia en la gestión según dicho modelo. La relación de premios y galardones concedidos al Museo Guggenheim Bilbao en los últimos años son el premio a la búsqueda de la excelencia”⁵⁶.

‘Los amigos americanos del Museo Británico’ (AFBM)⁵⁷ apoyan el desarrollo del museo aportando los fondos para el museo en los Estados Unidos. El planteamiento de dirección y el funcionamiento estratégico así como los objetivos se estudian anualmente o para visión bianual: presentando respuestas a disyuntivas planteadas tras el recorrido del año anterior así como innovaciones y cambios que exija el arte del momento, como; el desarrollo de ideas con respecto a la olimpiada cultural; un nuevo acuerdo de financiamiento; las decisiones para desarrollar de mejor manera las áreas del museo, etc.

⁵³ Doña Belén Aznar Bonilla del departamento de Comunicación y desarrollo del IVAM. Entrevista telefónica realizada para la presente Tesis doctoral. 2010.

⁵⁴ EFQM: El Modelo Europeo de Excelencia Empresarial, patrocinado por la EFQM y la Comisión de la UE, base del Premio Europeo a la Calidad, consta de dos partes: Un conjunto de criterios (ver mapa) de excelencia empresarial que abarcan todas las áreas del funcionamiento de la organización. Un conjunto de reglas para evaluar el comportamiento de la organización en cada criterio. Expertos en la aplicación del Modelo EFQM a la mejora de la gestión empresarial. *Modelo EFQM de Excelencia* (Versión en vigor desde el 22 / 4 / 99).

⁵⁵ Q de Plata: Premio otorgado a la Calidad de Gestión.

⁵⁶ Doña María Vidaurreta, coordinadora de Relaciones Externas del Museo Guggenheim. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctora. 9 Abril 2010).

⁵⁷ Los amigos americanos del museo son una confianza caritativa registrada que fomenta recogiendo, servicios públicos y conservación y servicios su calidad de miembro.

Si estudiamos la estrategia a 2012 (En la página oficial del British Museum se muestra en un documento este plan de estrategia 2012), el museo británico acaba de terminar uno de los años más acertados de su historia. Ésta es una consecuencia no sólo del enorme acierto de las exposiciones, sino también las ventajas cada vez mayores que presenta el trabajo de estos últimos años para enfocar actividades, para mejorar operaciones y para construir el contrato internacional. La reputación del museo es alta, y sus planes ambiciosos, pues incorpora un nuevo capítulo desafiador pero altamente emocionante en su desarrollo. Para asegurar que continúe siendo acertado del museo ha reevaluado su plan quinquenal para tomar cuenta de factores tales como el desarrollo de ideas con respecto a la olimpiada cultural; un nuevo acuerdo de financiamiento; y la decisión para desarrollar las áreas del museo. Manejar e investigar la colección con más eficacia para realzar el acceso a ella, su conocimiento, aumentar la rentabilidad generada por ella misma y estudiar profundamente las nuevas adquisiciones, que en definitiva la colección es el corazón del museo.

El crecimiento de las generaciones sucesivas continuará produciendo cambios, en las corrientes intelectuales y las preocupaciones sociales y políticas. La colección del Museo Británico de siete millones de objetos que representan la historia rica de culturas humanas refleja la ciudad y la variedad global de Londres. Quizá en ningún otro museo pueda tan claramente la historia de quien es el ser humano.

Para manejar y para investigar la colección, el museo ha buscado mejorar con más eficacia la documentación de las colecciones con el plan MERLIN⁵⁸. Realzando su almacenaje de las colecciones intentando asegurarse de que el 85% de espacio de almacenaje de la colección posee un mayor nivel antes de 2012. Para impulsar el acceso a la colección el museo se desarrolla la capacidad de acomodar visitas de los 6m *per annum* y de ofrecer mejoras a la experiencia del visitante; el museo en el programa de Gran Bretaña despliega cinco sociedades dominantes; y el programa internacional proporcionará las oportunidades para la gente en África, Asia del este, la India, y el Oriente Medio de compartir habilidades. Éstos son objetivos ambiciosos y la estrategia a 2012 se organizó en cuatro áreas dominantes. Cada área estratégica tiene medidas bien definidas de éxito y de los programas que entreguen los objetivos.

⁵⁸ Proyecto MERLIN: El museo británico actual está trabajando en el manejo e implicación personal en la catalogación digital de la colección entera del departamento. Se liga a esto el papel patrocinador del proyecto del museo británico, conocido como el plan de MERLIN, para aumentar y para poner en línea la base de datos completa, de las colecciones de todos los departamentos en etapas entre 2007 y 2009.

Por otro lado, el Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, como nos describe la jefa del gabinete del director, posee un programa que gira en torno a dos reflexiones. La primera, volver a pensar la función y constitución del museo en la contemporaneidad. La segunda, preguntarnos si existe alternativa a los modelos históricos de esta institución, el museo moderno, surgido en los años 1920 para representar una historia lineal y excluyente, o el postmoderno, planteado a mediados de los 1980 como absorción de la confrontación y el disenso en un nuevo territorio globalizado⁵⁹.

El museo no se concibe como la institución que exhibe un saber universal, identitario y excluyente, sino como un lugar capaz de generar nuevos espacios intersticiales de socialidad y discusión en la esfera pública. En este sentido, debemos comprender qué modelos de resistencia proporciona en una sociedad en la que el consumo y la mercancía abarcan espacios de privacidad y en la que la producción se ha fragmentado y desmaterializado ocasionando no sólo un mapa geopolítico inédito, sino nuevas clases sociales, relaciones y subjetividades. En este contexto, el entramado de la(s) narración(es) alternativa(s) a la historia moderna, el pensamiento de nuevas formas de intermediación y la consideración del espectador no como un sujeto pasivo ni consumidor, sino como agente, un sujeto político, son las tres líneas de fuerza propuestas por el Museo. Mientras que un gran número de culturas han fundamentado la historia del arte en las grandes narraciones que constituyeron la segregación de toda divergencia durante los siglos XIX y XX, siendo hoy acuciante la necesidad de inventar formas de relación que cuestionen tales estructuras mentales.

Esta situación determina la apertura a otros seres, plantea la presencia de otras culturas y modos de hacer en nuestras propias prácticas o dinámicas, sin miedo a un hipotético peligro de cambio de conceptos. No se puede entender esta poética de la relación sin tener en cuenta la noción de lugar. Éste no se concibe como un territorio estático, sino como un conjunto de vectores, donde la dependencia centro-periferia deja de tener sentido; y no se produce, como ha ocurrido tantas veces en nuestro país, una reivindicación del centro a partir de la periferia.

La historia ha pasado de escribirse como si estuviese constituida por grandes continentes a ser una especie de archipiélago. No existen centros en disputa ni historias hegemónicas, sino relaciones que establecer y hacer visibles una cartografía artística

⁵⁹ Nicola Wohlfarth, jefa del gabinete del director del Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 10 Junio 2010.

cambiante. Artistas que en la historiografía tradicional podían ser considerados secundarios, derivativos o simplemente tardíos, como Oskar Schlemmer, José Val del Omar, Lygia Clark o Alice Creischler, alcanzan su dimensión más compleja bajo esta nueva consideración. En este tejido de relatos, el problema reside, sin embargo, en que estas otras modernidades son subalternas, no tienen voz, deben acatar las reglas del mundo europeo occidental, proclamadas universales. De este modo, no es suficiente con representar al otro, el Museo es consciente de que están por inventar formas de mediación que sean a la vez modelos y prácticas concretas de vínculos de solidaridad entre el intelectual y las comunidades subalternas, así como con los diversos colectivos que constituyen los movimientos sociales.

Siguiendo esta línea de trabajo y criterios, tenemos un centro que pese a su juventud, se caracteriza por unos propósitos claros y ambiciosas metas; es el Tate Modern, nuevamente en Londres. La misión del Tate Modern es promover el conocimiento, la comprensión y el disfrute del público hacia el arte británico, moderno y contemporáneo. Facilitando experiencias extraordinarias entre la gente y el arte mediante su colección y un programa inspirador dentro y más allá de sus salas. Este Museo trabaja desde una perspectiva contemporánea a todo lo que se hace, invitando la discusión e intercambio de ideas, centradas en el arte.

En las últimas dos décadas, los museos Tate han experimentado una transformación notable. La comisión de Tate con el abastecimiento de Londres y su programación de alta calidad dio lugar a la apertura de St Ives en 1993 y el desarrollo posterior del Tate Liverpool en 1998, seguido por la apertura de Tate Modern en 2000, convirtiéndose la galería original de Tate, en Tate British. Estas instituciones y en especial Tate Modern, toman conciencia de que la práctica artística se está desarrollando y la nueva tecnología está cambiando la manera de acceso de información a la gente. La participación es siempre más importante para la experiencia de los visitantes; y la vida diaria es más global y multicultural que en el pasado. Por ello, siempre queda presente en los objetivos y metas, la necesidad de continuar cambiando con los tiempos. En la visión del programa 2012, nos explica la asistente de Información del Tate Modern, después del 2007, su programa adelantado y previsto de un gran desarrollo, finalmente alcanzado; para el 2015 se desea haber alcanzado aún más. Sus proyectos y objetivos quedan abiertos a las nuevas ideas; discusión, intercambio y colaboraciones, siendo una invitación a toda la gente, dentro y más allá de Tate. Se busca ser el centro de Arte Contemporáneo más reflexivo de la diversidad de Gran Bretaña y del mundo. Con una

proyección global que conecte el Reino Unido con el mundo y el mundo al Reino Unido a través de los programas y de la colección del Tate⁶⁰. Un programa emprendedor: estimulando la idea-conductiva; Sostenible: demostrando la correcta dirección, ser financieramente estable y asegurar el compromiso de investigación y elaboración de actividades artísticas aún más elaboradas. Ésa es la visión para el futuro. Proyectada con la Estrategia de Tate a 2012 y estos focos a desarrollar basados en los principios de creación de ideas que mejoren el desarrollo del futuro de la organización.

Actualmente la colección del Museo Nacional de Arte Contemporáneo MNAC, convertido ahora en el Museo do Chiado en Lisboa, Portugal inaugurado en 2007, integra un acervo significativo y calificado de obras de arte, representativas de la complejidad y diversidad de los movimientos y prácticas artísticas desde la modernidad a nuestros días, honrando los proyectos presentes en su fundación y manteniéndose dinámicamente comprometido con el presente y con el futuro. Como nos informa su coordinadora de comunicación y publicidad del museo; Constituye una misión del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, en su calidad de depositario de la más completa y representativa colección estatal de arte portugués moderno y contemporáneo:

- 1 - Estimular la profundización del conocimiento y la función del arte moderno y contemporánea por los diferentes públicos a que se destina.
- 2- La constitución de acervos de arte contemporáneo en el contexto nacional, legítimo mandatario de una política nacional en este dominio.
- 3 - Garantizar la salvaguarda de las colecciones y promover la investigación científica y la producción de conocimiento sobre las colecciones del museo y sobre los diferentes contextos de la producción artística contemporánea, a través de los recursos internos y en colaboración con entidades terceras, nacionales o extranjeras, designadamente a través de la producción o co-producción de obras de arte o publicaciones de referencia.
4. Desarrollar una programación temporal cualificada que incentive la permanente actualización del conocimiento sobre los acervos del museo, que establezca el enfrentamiento con la producción artística internacional, que promueva el diálogo entre

⁶⁰ Patricia Mediavilla, asistente de información. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 22 marzo 2010.

el reconocido y el experimental, que estimule el debate sobre el arte contemporáneo en contexto nacional e internacional.

5 - Mantener criterios de calidad en la divulgación del arte contemporáneo, con especial enfoque para la producción de contexto nacional, y simultáneamente promover el fácil acceso, por diferentes públicos, a la información producida, diversificando formas y soportes.

6 - Promover la afirmación institucional del Museo en el tejido cultural nacional al corriente de su integración en los circuitos internacionales de exposiciones proyectando su dimensión universalmente.

7 – Desarrollar programas educativos y científicos calificados que permitan un abanico diversificado de oferta.

8 – Promover el desarrollo de uniones institucionales y de relaciones con diversos agentes sociales, designadamente a través de la participación de Mecenas y del Grupo de Amigos del Museo.

9 – Organizar, mantener en funcionamiento y ofrecer al público servicios de archivo y una Biblioteca de Arte⁶¹.

De acuerdo con lo que nos expone la representante del departamento del CGAC (Centro Gallego de Arte Contemporáneo), “la sociedad y las problemáticas que definen nuestro presente se incorporan al mundo del arte, son visibles en las obras de arte y forman parte de las preocupaciones de todos los artistas”⁶². Por ello encontramos común a día de hoy en las instituciones, la iniciativa de adaptar salas y espacios para actividades culturales. En el CGAC están abiertos a los debates sociales, estéticos e ideológicos que influyen también en la propia colección del centro gallego. Un centro dinámico y multidisciplinar en el que se celebran ciclos de conferencias, talleres impartidos por artistas e incursiones en el campo de la música, las artes escénicas y el cine, que permiten la participación activa del público y favorecen el intercambio de ideas entre profesionales de distintos ámbitos.

Con la misma finalidad vemos como el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) organiza y produce exposiciones, debates, festivales, conciertos, programa

⁶¹ Anabela Carvalho, coordinadora de comunicación y publicidad del museo DO Chiado, Lisboa (Portugal). Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 29 Marzo 2010.

⁶² Yolanda López, representante del departamento de comunicación del Centro Gallego de Arte Contemporáneo CGAC. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 12 abril 2010.

ciclos de cine, cursos, conferencias. Como nos remite la coordinadora del departamento de prensa del CCCB, el centro fomenta la creación a partir de las nuevas tecnologías y lenguajes, impulsa la investigación artística en ámbitos como el multimedia, potencia la investigación en el formato expositivo, exporta sus producciones a otros centros culturales, museos y entidades de ámbito nacional e internacional, al tiempo que genera debate, pensamiento y reflexión en torno a la ciudad y el espacio público así como sobre los temas que vertebran la actualidad⁶³. Es por ello que las estructuras de los museos y espacios expositivos cada vez van buscando adaptarse espacialmente a las necesidades y exigencias de las obras. Como comenta el director del Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, Francia: “Nuestra ideología supone una balanza entre la política de creación y una estética de la recepción para comprender la belleza de la expresión⁶⁴. La preocupación de este aspecto forma parte de los factores que a modo práctico demostrarán si la gestión y organización del museo es correcta y ejemplar en su resolución. Pues entre otras muchas funciones de una institución el planteamiento del espacio –como veremos en el siguiente apartado- jamás debe limitar o entorpecer el discurso de la obra.

Otros museos han nacido a raíz de esta nueva visión expositiva del arte, que despierta en la sociedad una mayor necesidad de actividad cultural y conocimiento cada vez más actualizado y accesible del movimiento artístico. El Museo de la Universidad de Alicante, MUA se inauguró en diciembre de 1999 con el propósito de ser un referente cultural y de difusión de la investigación universitaria aunque la colección se empezó a formar unos años antes. El número actual de obras sobrepasa el millar. Las técnicas son diversas, ya que si bien el origen de la colección fue obra sobre papel, con el tiempo se ha ido adquiriendo fotografía, escultura, pintura, holografía o vídeo. Cada vez más producto y variedad para abarcar la actividad artística en todos los posibles aspectos y darlos a conocer. Como nos comenta, en una entrevista personal que le realizamos al coordinador del Centro Cultural Puertas de Castilla en la Región de Murcia, ante la pregunta ¿Qué piensa del mundo del arte?; el Arte de hoy en día se mezcla con el arte actual. Pero “el Arte es una disciplina urbanística que hay que estudiar” para entender y

⁶³ Dña Teresa Pérez Testor, coordinadora del departamento de prensa del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona CCCB. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 26 Mayo 2010.

⁶⁴ Mr. Thierry Raspail, director del Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, Francia. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral., 8 Febrero 2010.

amar⁶⁵. Por todo ello, a día de hoy nos encontramos con instituciones que buscan combinar ambas para una mayor comprensión artística global, como el MUBAM (Museo de Bellas Artes de Murcia) en España. Que aunque posee colección española propia de índole más clásica y se centra en crear un espacio expositivo más tradicional, interesa realizar una común-uniión y entablar relaciones con el arte actual. Es a causa de estas nuevas exigencias del propio arte y la sociedad, que las instituciones consideradas ya establecidas y con línea de actuación propia, se comienzan a adaptar a los discursos artísticos actuales. En concreto el MUBAM se puede considerar como ejemplo de la toma de conciencia institucional que presenta una necesidad de relación, función didáctica y difusión tanto del arte del pasado –para entender y disfrutar de la trayectoria artística- como del que surge a día de hoy –que nos muestra nuestra realidad social, la evolución del arte y los nuevos lenguajes artísticos-. A raíz de la construcción de unas nuevas salas, espacios expositivos, se prevé la posibilidad de introducir en cierta medida a artistas emergentes –siempre que posean una coherencia con la temática del momento- seguir los hilos conductores de la línea del museo. De esta manera, el MUBAM da sus primeros pasos mediante la aprobación de exposiciones temporales de arte contemporáneo. Respetando su relación con todo aquello que dialogue sobre la temática propuesta y que interese al proyecto presentado y línea artística del museo.

Una de las Instituciones en Europa de las que se podría afirmar que han tenido éxito en la unificación de pasado y presente –clásico y actual- sería la Galería Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo, MACRO. Ya que hoy, es un museo con dos caras: Por un lado se vincula con el pasado reciente, debido a la estrecha relación que guarda con la Historia Cultural de la unificación italiana, la cuál se refleja en el periodo que corresponde a la primera mitad del siglo XIX. Por el otro, siempre se ha interesado en el presente, es así que desde su institución en el año 1883, nace con el objetivo de ocuparse del arte actual. Las competencias que se adjudica para desempeñar son: Dar al arte contemporáneo la herencia histórica constituida mediante las colecciones nacionales y el patrimonio bibliográfico relacionado (Archivo Completo del Arte Italiano de los siglos XIX y XX). Presentar un amplio panorama del arte moderno internacional. Organizar exposiciones temporales para poner en valor la colección de la Galería, siempre en relación con la realidad artística moderna, contemporánea y

⁶⁵ Jesús de la Peña, co-director Centro Cultural Puertas de Castilla de Murcia. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. Mayo 2009.

revitalizar el interés por los grandes artistas italianos de las décadas de 1950 y 1960. Es por ello que MACRO representa hoy un dinámico centro de actividad cultural y artística de relevancia nacional e internacional en Roma.

Yendo aún más allá, después de conocer como los edificios han evolucionado, como sus espacios se han adaptado e incluso creado directamente para que respondan a las necesidades del Arte Contemporáneo que esta en continuo crecimiento, y la manera coherente en la que los objetivos y criterios de las instituciones han respondido a todo ello, quizá las últimas innovaciones de toda esta trabajada trayectoria de planteamiento de los museos, radica en un paulatino cambio de visión expositiva o perspectiva protagonista de los componentes artista-público. Una visión así, se da en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, que se inauguró en 1995. Su línea de actuación artística está basada en dos componentes primordiales, el artista y el público. Se crea un programa estructurado de manera sencilla y cercana al público, donde el artista y su obra sean los absolutos protagonistas. Como nos explica la conservadora de exposiciones del MACBA, a diferencia de estos años pasados en los que el comisario o historiadores del arte acaparaban todo el protagonismo y atención pública en el mundo del arte, actualmente se está volviendo a una búsqueda del artista⁶⁶. Tras trabajar en Inglaterra donde existe una ideología museística más cercana al público y volcada al artista, reconoce que España ahora comienza a influenciarse por estos nuevos criterios y enfoque centrado en el artista como mejor componente para expresar y distribuir los espacios expositivos de acuerdo a su propio discurso artístico. El MACBA presume de trabajar a favor del artista, colando el foco de atención sobre él, proyectando las exposiciones desde el punto de vista del artista; quien es capaz, mejor que nadie, de establecer el discurso artístico, exponer y representar lo que hoy en día precede en el mundo artístico.

Una visión similar se da en el Centro Cultural Puertas de Castilla y el Centro de Arte Contemporáneo La Conservera, (en la Región de Murcia. España), donde defiende una perspectiva más relacionada con el artista. Del cual fomentan una mayor involucración en sus proyectos, exposiciones, en el contacto con el espectador. Que el artista este presente en su proceso de difusión, dentro de las exposiciones. No crear de la nada y colocarlo en la pared de un espacio expositivo (como se ha comentado con anterioridad). Sino que el espectador tenga la oportunidad de interactuar con él, charlar,

⁶⁶ Soledad Gutierrez, conservadora de exposiciones del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA. Entrevista telefónica. 8 mayo 2010.

analizar la obra, explicarse y aún más crear otra obra en el mismo espacio público de manera que el espectador influya, forme parte del proceso de creación artística y el valor del artista y su persona. Búsqueda del artista trabajando, produciendo en ese espacio, interactuando con el espectador y dejando a un lado la dinámica de exposición tradicional de *clavo a clavo* `arte en lata´. Visión del proceso de creación de la obra. Su coordinador nos insta a alcanzar esta nueva visión expositiva. “Basta de borracheras de museos, vamos a exponer y mostrar lo no conocido”⁶⁷.

Respondiendo a esta línea de evolución y búsqueda de una creación institucional que responda a las necesidades del arte contemporáneo, a las exigencias de un público cada vez más complicado de captar su atención y concienciado de la renovada importancia adquirida por la educación artística, nos encontramos con la creación de la Fundação de Serralves en 1989 esta vez en Oporto, Portugal. Todos estos objetivos se traducen en una compleja elaboración de pautas y proyectos para alcanzarlos. El principio de una única sociedad entre el estado portugués y cerca de 50 fundadores que derivaban del público de los sectores y privados. La asistente de dirección Claudia Osório nos facilita la memoria del museo en el que extraemos información muy interesante y aclaratoria sobre objetivos y estrategias. Así pues comprobamos, por ejemplo, que el número de los fundadores (entre cuáles si cuentan actualmente a cerca de 171 compañías particulares y, tan bien como el estado) ha venido aumentar a través de los años.

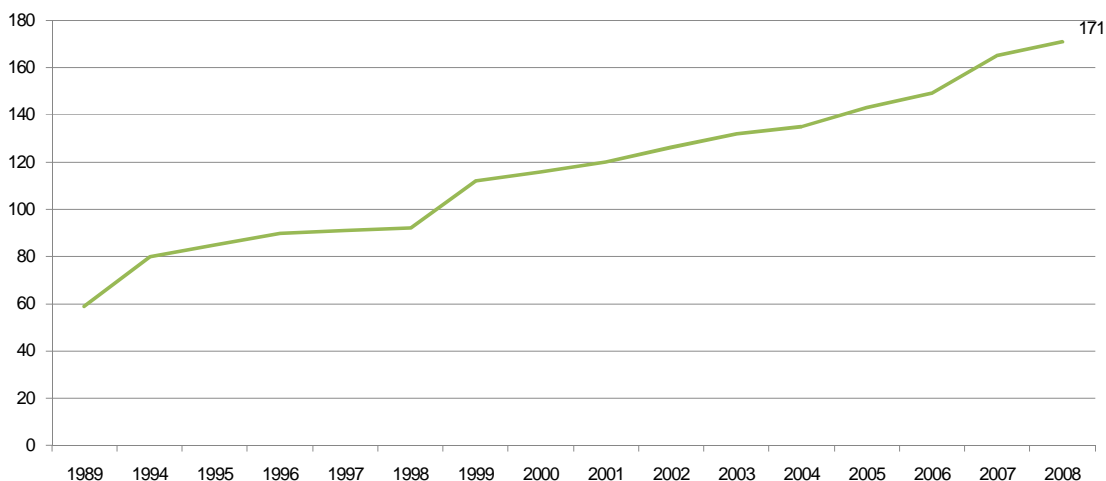


Ilustración 1

Gráfico de los Fundadores Fundación Serralves 2010

⁶⁷ Jesús de la Peña, co-director Centro Cultural Puertas de Castilla de Murcia. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. Mayo 2009.

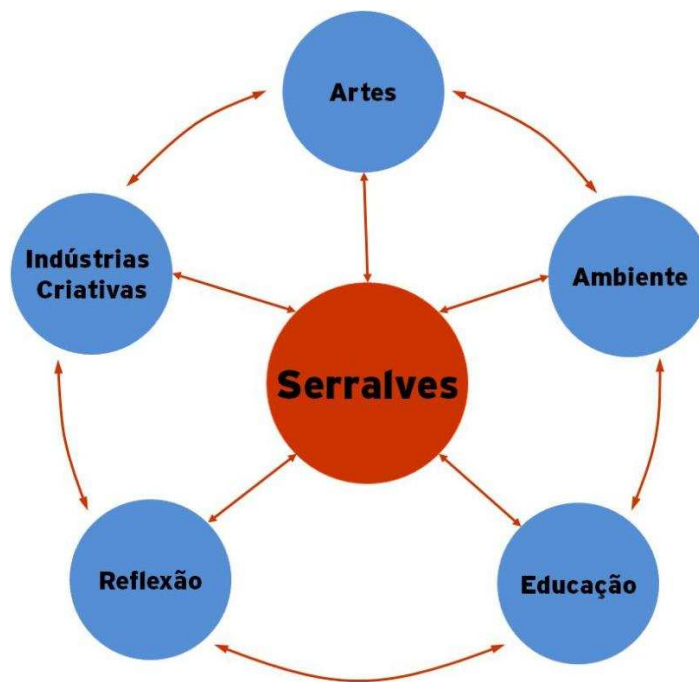


Ilustración 2

Diagrama Áreas Fundación Serralves 2010

Estamos hablando de una institución cultural de alcance europeo al servicio de la comunidad nacional, cuya misión es conectar e interesar al público hacia el arte contemporáneo y el ambiente artístico. Objetivos que intentan alcanzar a través de un museo de arte contemporáneo presentado como centro pluridisciplinar; usando el parque natural como vocacionado del patrimonio para la educación, la animación ambiente; y a su vez fomentando un centro para la reflexión y la discusión sobre lo contemporáneo en la sociedad. Así Serralves se sitúa en el centro de la sociedad portuguesa (Ilustración 2. Diagrama Áreas Fundación Serralves 2010).

Los objetivos de esta institución son establecidos sobre cinco árboles estratégicos:
 Creación Artística: Ofreciendo la importancia particular a las artes plásticas, constituyendo una colección internacional como referencia del arte contemporáneo y elaborando un programa ambicioso de exposiciones de los más excelente artistas portugueses y extranjeros, además de proponer y escuchar iniciativas con los creadores jóvenes. Además, los ciclos inmóviles de la música, las artes de los performances y el cine se programan como complemento o adjunto a las exposiciones y hace que suba el valor y la calidad del programa del expositivo.

Sensibilización y Formación Públicas; Esto se propone conseguir mediante los programas educativos innovadores, ajustados a toda la gente, de cualquier edad y partes de la gran visibilidad como el Serralves en Fiesta⁶⁸.

Ambiente; Se valora el parque como espacio del disfrute y excusa del público para evadirse de los problemas del mundo de hoy, en el contexto más extenso de las relaciones del arte con el paisaje.

Reflexión crítica en la Sociedad Contemporánea; Mediante el estudio y el discusión en conferencias y colóquios de las cuestiones principales de nuestro tiempo, con la participación de grandes pensadores nacionales y extranjeros, propios en el dominio de las artes y de ciencias y de la política sociales, experimentales.

Industrias Creativas: Como expresión de la relación de aumento entre la cultura y la economía, con el gran potencial para la creación del trabajo y de la abundancia en dominios tan diversos como la arquitectura, diseño, las tecnologías de la información, la publicidad, entre otras. Éste es un área donde Serralves, como punto para satisfacer entre los empresarios y los artistas, asumió un papel pionero, creando el INSERRALVES⁶⁹, la primer incubadora especializada en industrias creativas, y que activamente contribuye para la constitución del nacimiento, en el norte de la región, del

⁶⁸ Serralves en Fiesta es un festival realizado anualmente en la propia ciudad Oporto. Desde su inauguración en el año 2004 la participación del público aumenta año tras año, llegando a contener cada edición una duración de 40 horas ininterrumpidas, llenando con música, teatro, baila, circo, cine, performances, talleres, dj y exposiciones. Organizado por la Fundación de Serralves y acontece en el Museo de Arte Contemporáneo (Fundación de Serralves), Casa de Serralves y en el Parque de Serralves. La entrada es libre.

⁶⁹ La Fundação de Serralves es consciente de la importancia del aumento de las industrias creativas en las economías modernas y su misión comprende la ayuda a estas actividades, talentos de movilización y estimular la creatividad y la innovación. En esta dirección, la fundación de Serralves promueve la realización de un estudio de Macroeconómico que permita evaluar el impacto de estas actividades, para saber su evolución y el papel que juegan o podrán venir jugando en adelante, en la sociedad y la economía, más concreto en el norte de la región del país, llamado `desarrollo del racimo de las industrias creativas en la región del norte´. Paralelamente a la realización de este estudio el INSERRALVES son las industrias creativas desarrolladas que tienen como objetivo estimular las capacidades creativas, innovadoras y emprendedoras de individuos y compañías, a través de la creación y la gestión en el ambiente físico de la Fundação de Serralves.

primer racimo de estas industrias en Portugal, con la creación de ADICCT⁷⁰ dirigido por Michael N DaCosta Babb⁷¹.

Las estrategias por lo tanto son traducidas en los siguientes objetivos:

- Constituir una colección de referencia en el dominio del arte contemporáneo, de finales de los años 1960, con una identidad fuerte y metodología museológica que precisa pertenecer a las más excelente de la Europa.
- Consolidar la notoriedad, la visibilidad y el impacto del público hacia la fundación, el museo y el parque, en Portugal y el extranjero, colocándolo entre los más visitados de Europa.
- Promover el parque como espacio privilegiado de ambiente de sensibilización, a la vez que jardín histórico, formación y ocio, contribuyendo para la creación de una conciencia de ambiente y ecológica.
- Desarrollar el área educativa, en sociedad con los ministerios de la cultura y de la educación, como complemento al sistema educativo, o a través de los servicios ofrecidos por el museo a las regiones (actividades artísticas y culturales).
- Crear para todos, una red de sociedades en el país, para apoyar la revelación de talentos nuevos, divulgar la colección de Serralves y caracterizar la programación existente del equipo, ayudando a la creación pública nueva.
- Consolidar la inserción de la Fundação de Serralves en la sociedad portuguesa, como factor dinámico de la innovación, de la creatividad y de la inclusión social, a través de sociedades con los fundadores.
- Mantener un alto nivel de exigencia en cuanto a la gestión de la institución.
- Crear condiciones para la sustentabilidad económica de la fundación, siendo consolidada su solidez financiera.

Estos cinco grandes árboles que se interrelacionan y potencian recíprocamente confieren a la Fundação Serralves, nacional e internacionalmente, un referente como centro de arte contemporáneo; siendo unas estrategias singulares a la vez que un modelo

⁷⁰ La plataforma ADDICT fue creada en 2008 bajo el nombre de 'Desenvolvimento de un Cluster de Indústrias Criativas na Região do Norte, Estudo Macroeconómico'. Impulsado por el desarrollo y espíritu emprendedor en la economía creativa, investigando, informando, promoviendo y coordinando el Sector Creativo de la Industria.

⁷¹ Michael N DaCosta Babb: Un estrategia de mercadeo a nivel mundial que trabajan en los ámbitos de la juventud y las nuevas tendencias culturales. Su campo de especialización es la creación de asociaciones sostenibles entre las entidades comerciales y creativas. La visión de su consultoría, Arquitectos de la Comunicación, es construir y mantener las ideas o conceptos. Él aparece regularmente en los medios de comunicación. Es miembro del consejo asesor de Arts and Business.

igualmente innovador de gestión, donde concilia la cara de la autonomía a los intereses privados y la cara de la independencia al político de la energía, con los asientos de una metodología de trabajo en el establecimiento de sociedades con los fundadores y de la cooperación activa con el estado.

En definitiva, es obvia la importancia que el papel gestor de las instituciones acaba siendo protagonista en la acción artística de un museo. Tanto si hablamos de espacios dedicados al arte clásico, tradicional, moderno como al arte contemporáneo. Posiblemente éste último exija de un mayor trabajo expositivo, necesitando concretas innovaciones en el espacio y discurso social, pero en todos los casos, es cierto, que no se podría funcionar sin una estudiada gestión. Los objetivos, criterios, estrategias, metodologías y planes de acción resultan ser la espina dorsal de un cuerpo gestor al que se le exige gran severidad, eficacia en la gerencia de los recursos y en los factores determinativos para la evolución y el éxito de su institución.

Por ello importa tanto, preservar, estudiar profundamente las líneas de actuación institucional basadas, promovidas, como venimos diciendo, por las necesidades de adaptación del arte, la sociedad actual. El siguiente paso sería conocer más a cerca de aquellos en los que recae llevar a cabo las conclusiones obtenidas tras todos los anteriores planteamientos. Así pues, el museo como institución encargada de conocer, preservar, proteger y difundir el patrimonio del cual es custodio, además de la organización de objetivos y criterios, debe contar con el planteamiento correcto de su espacio. Un edificio que ayude a cumplir sus funciones, se consolide como icono representativo de la institución; una estructura de personal capacitada y suficiente para cumplir, desarrollar correctamente las metas y funciones definidas en su misión, así como la responsabilidad que ello implica.

2.2. Espacios, estructura y miembros que lo constituyen.

Comenzamos a hablar de las infraestructuras de los museos, es decir, las edificaciones que se construyen con fin de uso museístico. Resta decir que deben caracterizarse por edificios con una estructura adaptada para contener, conservar y exponer correctamente los objetos artísticos y culturales, patrimonio de la sociedad. Desde este punto de vista, tomamos conciencia de la aportación que las arquitecturas museísticas –edificios- hacen a la función social y cultural.

Es sabido que los edificios de los museos, al igual que su contenido y el propio arte, han tenido su propia evolución y adaptación a los tiempos. Por ello encontramos aún, en muchas instituciones museísticas, espacios que son insuficientes e ineficientes, generalmente, porque no fueron concebidas en su originalidad para ese fin. Muchas veces nos encontramos con espacios adaptados con esfuerzo a las obras artísticas expuestas, pues como sabemos los orígenes de los museos –con sus colecciones privadas- comenzaron a exponerse en espacios propios cedidos a las donaciones artísticas, a lugares socialmente paradigmáticos o culturalmente conocidos por su importancia; palacios, iglesias, ayuntamientos, etc.

Actualmente podemos encontrar creaciones y levantamientos de edificios estrictamente museísticos, planteados con anterioridad basándose en finalidades concretas enfocadas a la idea del futuro museo, llegando a ser esbozados los parámetros y objetivos del espacio a un ámbito popular, buscando el proyecto de edificio más representativo; concibiendo posibles opciones de elección mediante concursos populares y/o proyectos del sector profesional, así lo comprobamos en centros de arte Contemporáneos tales como el Reina Sofía en Madrid, cuyo espacio se distribuye en cinco superficies expositivas: El Edificio Sabatini; que contiene un total de Colección de 13.028,50 m² organizados en tres plantas; Planta 1 con 303 m², Planta 2 con 3177,50 m² y planta 3 con 602 m². Total 4.082,50 m². Para las exposiciones temporales son 2.287,70 m² en la primera planta, 2.798,00 m² en la segunda planta, y en la tercera 3.860,50 m², total 8.946 m². El Edificio Nouvel; con 1.122 m² en el Nivel 0, y 880 m² en el Nivel 1. Total 2.002 m². El Palacio de Cristal (El Retiro) 1.153 m². El Palacio de Velázquez (El Retiro): 1.975 m². Y Los Monasterios de SILOS con 121 m².

A diferencia de las nuevas edificaciones de mediados del siglo XX y comienzo del XXI, antaño no se construían espacios y estructuras concretas ni se edificaban museos para dicho fin, pero las construcciones actuales se las debemos a una trayectoria que ha ido progresando a lo largo de las décadas, con el crecimiento y evolución del arte, unido al entendimiento, perfil social. Ejemplo de adaptación que vemos en los orígenes de la Galería de los Uffizi⁷² en Florencia, Italia, el Museo del Prado⁷³ en Madrid, España...etc.

⁷² La Galería Uffizi (Galleria degli Uffizi, en italiano) traducida como Galería de los Oficios, es el palacio de Florencia que contiene una de las más antiguas y famosas colecciones de arte del mundo. La construcción empezó en 1560 por Giorgio Vasari, siguiendo órdenes de Cosme I de Médicis. Su finalidad inicial era albergar las oficinas de las magistraturas florentinas, una vez que se quedó pequeño el Palazzo Vecchio. De esta función deriva su nombre de «Galería de los Oficios». Las obras terminaron en 1581.

El Museo Nacional de Arte Contemporáneo MNAC o también llamado Museo do Chiado, en Portugal, fue fundado pioneramente por decreto-ley de la República de 26 de Mayo de 1911. Se constituye cómo uno de los primeros museos de Arte Contemporáneo creado en todo el mundo, cumpliendo el proyecto de modernidad de acuerdo al Estado y la responsabilidad de instrucción y formación cívica. Nacido de la división de los acervos del antiguo Museo Nacional de Bellas-Artes, de quien heredó todas las obras posteriores a 1850, data de acuerdo con la crítica coeva, constituía la cronológica de la modernidad, con las primeras obras (tardías) de la generación romántica nacional. El MNAC fue instalado provisoriamente en el convento de San Francisco, en un espacio contiguo a la Academia de Bellas Artes, ocupando los antiguos salones donde las exposiciones de los románticos y naturalistas habían tenido lugar, en pleno Chiado, espacio frecuentado para las tertulias de las generaciones representadas en el propio museo. Localización simultáneamente oportuna y simbólica, cuya doble circunstancia acabó por determinar la confirmación del museo en este espacio, definitivamente consagrado con la reinauguración en 1994, después de su renovación bajo proyecto del arquitecto francés Jean-Michel Wilmotte⁷⁴ en la secuencia del trágico incendio que en 1988 afectó la zona del Chiado. La contemporaneidad pasó a merecer atención redoblada, después de ésta última remodelación del museo, con el fin de hacer figurar a través de las adquisiciones, por medio de las donaciones, depósitos, las obras y los representantes del arte portugués posterior a la década de 1950, del siglo XX. El museo se había fijado en que era preciso una clara y sostenida opción de permanente cuestionamiento y estudio de la colección, acompañada por el atento desarrollo de la evolución del arte y por la legitimidad en hacer representativo, en el conjunto de la colección, las manifestaciones contemporáneas, acompañando-incentivando su creación, y reflectando sobre sus contextos de producción.

Durante años, partes del palacio sirvieron para almacenar las piezas de arte de la magnífica colección de la familia Médicis. La galería era abierta a los visitantes que lo solicitaban durante el siglo XVI y en 1765 abrió oficialmente al público como museo.

⁷³ El edificio que alberga el Museo del Prado fue concebido inicialmente por José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca y Primer Secretario de Estado del rey Carlos III, como Gabinete de Historia Natural, en el marco de una serie de instituciones de carácter científico (pensadas según la nueva mentalidad de la Ilustración) para la reurbanización del paseo llamado Salón del Prado.

⁷⁴ Jean-Michel Wilmotte (1948 Soissons, Aisne) Tras completar los estudios en Ecole Camondo, en 1973, crea en 1974 el estudio Governor. Su inclusión en el Colegio de Arquitectos remonta a 1993. Con su equipo de setenta personas de varias nacionalidades, entre los cuales diseñadores, arquitectos genéricos y especializados, por ejemplo, en urbanística y decoración de interiores, realiza numerosas obras tanto en Francia como en el exterior.

El Centro Cultural Contemporáneo de Barcelona CCCB, cuyo origen se dio a partir de un espacio que se recuperaba en Barcelona como era el antiguo orfanato, Josep Ramoneda⁷⁵ presentó el proyecto de un centro dedicado al tema de la ciudad. No de la ciudad de Barcelona si no del concepto `ciudad´ como centro generador de cultura. Otro caso, se da en el MACA (Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, que adoptó el edificio civil más antiguo de la ciudad, concebido como almacén de cereales, denominada la Casa de La Asegurada, uno de los más sobrios ejemplos de la arquitectura barroca valenciana. Tras la demanda de mayor espacio para la colección, se planifica un nuevo edificio del MACA que se elevará sobre un solar de 1.141 m² de superficie total integrando en el conjunto el edificio del antiguo museo.

El centro original del MACRO (Museo de Arte Contemporáneo de Roma) es fruto de la reconversión y restauración de un importante edificio industrial –un matadero– construido a principios del siglo XX, colocado en el Barrio de Nomentano de Roma. Los pabellones originales que forman el complejo arquitectónico construidos entre 1888 y 1891 por el ingeniero y arquitecto italiano Gioacchino Ersoch (Cantone di Lucerna 1815 - Roma 1902), son testigos del paso del clasicismo a la modernidad y constituyen un ejemplo histórico importante de la arquitectura industrial monumental relacionada con finales del siglo. El matadero se considera uno de los edificios industriales más importantes de la ciudad por la modernidad y la originalidad de sus estructuras. La primera fase de la reconversión fue terminada en septiembre de 1999, organizado su espacio -existente total: 4.320 metros- por seis anchas salas de exposición, una mediateca, biblioteca, salas de conferencias, un laboratorio, y librería. En sus estructuras viene correctamente acomodada la colección permanente del MACRO y oficinas facilitadas para el visitante. En 2002, dos pabellones dentro del complejo del matadero, que consta de una superficie de 105.000 m² (de cuál 43.000 son cubiertos), son asignados al MACRO para el desarrollo y a la extensión del arte contemporáneo.

En consonancia con el dinámica que caracteriza el espacio y la fuerte presencia de la gente joven, el `MACRO Futura´ presenta unas dimensiones y disposición del espacio adaptado particularmente para introducir algunas de las expresiones artísticas

⁷⁵ Josep Ramoneda (Cervera, Lérida, 1949) periodista, filósofo y escritor español. Actualmente dirige el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Fue director del Instituto de Humanidades (1986-1989), colaborador de La Vanguardia (1980-1996) y profesor de filosofía contemporánea en la Universidad Autónoma de Barcelona (1975-1990). Ha publicado numerosos libros, entre los cuales destacan Apología del presente (Ediciones Península, Barcelona 1989) y Después de la pasión política (Taurus, Madrid 1999).

internacionales y nacionales más importantes que forman hoy las bases de la cultura visual, la conexión e intervención del espectador que se encuentra entre los diversos discursos. Actualmente el museo MACRO, gracias a una óptima realización, gestión durante estos años y su actividad artística de exposiciones internacionales y fuerte carácter nacional, se ha convertido en un centro importante de las exposiciones y producciones del arte contemporáneo para la ciudad de Roma.

En Alemania también encontramos un claro ejemplo en el Staatlichen Museen zu Berlin, Alemania. Ubicado en la mundialmente conocida La Isla de los Museos⁷⁶ en Mitte Berlín⁷⁷. Es un museo antiguo, clásico, que se va adaptando a los nuevos tiempos mediante la iniciativa de crear exposiciones esporádicas de arte moderno o contemporáneo. En opinión de especialistas, parece ser una actividad mayormente fructífera –en cuanto a productividad y éxito inmediato- trabajar en instituciones ya consolidadas que te permiten tiempo y dedicación a innovaciones, así como, posibilidades de inversión (aunque se encuentre en transición de cambios y adaptaciones contemporáneas) que aquellos jóvenes que aún deben buscar su línea de actuación, prestigio y correcto funcionamiento. Como nos comenta el ex director del Tate Modern: “La desventaja de empezar museos desde cero, es que acabas teniendo que ser un especialista. En cambio, en un museo con una gran colección y una gran historia permite además llevar a cabo proyectos que no son posibles cuando se empieza una colección, porque entonces no se tiene el capital necesario”⁷⁸.

⁷⁶ Serie de edificios museísticos que contienen las colecciones y el arte arqueológicos recogidos en el siglo XIX. El museo de Altes, construido en 1830 y diseñado por Karl Friedrich Schinkel, era el primer edificio en la isla del museo y el primer museo público en el estado prusiano. Fue seguido por el museo de Neues (1859), el Alte Nationalgalerie (vieja galería nacional, 1876), el presagiar Museum (1904) y el Pergamonmuseum (1930). Durante la Segunda Guerra Mundial, hasta 70% de los edificios del museo fueron destruidos. La isla del museo de Masterplan, que fue adoptada en la fundación del consejo prusiano del patrimonio cultural en 1999, apunta restaurar los edificios así como vuelve a reunir y reorganizar las colecciones que fueron divididas entre el este y el oeste después de la guerra. También en 1999, la isla Berlín del museo fue agregada a la lista del patrimonio cultural del mundo de la UNESCO. Cuando el museo de Neues abre en octubre de 2009, significó que las cinco instituciones estaban de nuevo abiertos al público.

⁷⁷ Berlín-Mitte o Mitte es el principal distrito de Berlín. (Mitte; significa centro en alemán). Este distrito alberga al centro histórico de la ciudad. El área incluye algunos de los más importantes lugares turísticos de Berlín como La Isla de los Museos, la Puerta de Brandeburgo, la avenida Unter den Linden, el Reichstag, entre otros.

⁷⁸ Mirón de Arte. *En los Museos, la presión de las cifras es insoportable* [en línea]. Vicente Todolí, director del Tate Modern. Madrid, abril 2010, p. 1/1.

<<http://e-valencia.org/index.php?name=News&file=article&sid=13332>> [Consulta: 23 junio 2010].

También encontramos el Museo Hamburger Bahnhof., cuyo edificio fue erigido en la mitad del siglo XIX como una de las primeras estaciones terminales del sistema de ferrocarril. A principios del XX, la estructura fue convertida en un museo del transporte y de la construcción. Ya en estos momentos la arquitectura de la estación con su fachada neoclásica flanqueada por dos torres; el pasillo industrial magnífico del área de la entrada, y las alas del 'd'honneur de los tours' (patio pavimentado de acceso) que flanquean el jardín del patio interno eran impresionantes: toda una serie de elementos que constituyen las atracciones especiales para los visitantes a Berlín.

Pasada la Segunda Guerra Mundial y después de una reconstrucción muy larga del arquitecto Joseph Paul Kleihues⁷⁹, la Hamburger Bahnhof abrió de nuevo el 2 de noviembre de 1996, esta vez como el 'für Gegenwart del museo'⁸⁰ (museo para el arte contemporáneo). Resulta impresionante el estilo de la fachada haciendo pulso con una instalación dicromática ingeniosa, diseñada por el artista americano Dan Flavin, que baña la logia principal de la fachada y las transiciones que conducen a las alas del 'd'honneur de los cours' en luz de neón azul y verde. Particularmente en la noche, el trabajo pasado de Flavin (cuya terminación desafortunadamente no vivió para ver) es visible desde lejos, viniendo a ser considerada como la marca registrada del museo. En esta última proyección, estaba decidido que la colección del museo nuevo se centraría en arte desde 1960. El ímpetu original para el reajuste y la restauración, era la adquisición de la colección de Erich Marx, cuyo hogar permanente en adelante sería en este Museo. En su presentación de la premier en 1996, también se presentó una selección de la colección espléndida con trabajos de Joseph Beuys, Andy Warhol, Robert Rauschenberg y Cy Twombly resaltando el programa del museo. En 2004, el museo fue ampliado por 6.000 m² adicionales, y ahora tiene una superficie total de exposición de 13.000 m².

⁷⁹ José Paul Kleihues (1933 Rheine - 2004 Berlín) arquitecto alemán. Estudió arquitectura en la universidad de Stuttgart (1955-1957 hasta el Vordiplom) y la universidad técnica de Berlín (1957-1959, estudio principal). Se posicionó entre los expertos logrando en 1970 con su edificio para los ciudadanos del admittingness de la limpieza de la ciudad de Berlín, que los laicos interesados le hicieran director del planeamiento de la exposición internacional del edificio en Berlín, 1984. Aquí acuñó el término de la reconstrucción crítica, la cual significa un concepto de la reconstrucción de las estructuras urbanas destruidas en la segunda guerra mundial. El contorno -antes moderno- de la ciudad se reconstruirá. Kleihues formuló por este medio por lo tanto una doctrina, que se definió claramente un aspecto estructural de Berlín en los años 1980 y 1990.

⁸⁰ La Hamburger Bahnhof es la tercera localización de Nationalgalerie de Berlín. El nombre, "für Gegenwart del museo" invoca el departamento anterior del museo del arte contemporáneo, que se abrió en el Kronprinzen Palais en la guarida Linden de Unter en 1919 y fue cerrado por los Nazis en 1937. Establecido por director Ludwig Justi de Nationalgalerie en las consecuencias de la caída de la monarquía alemana, el 'der Gegenwart del museo' era uno de los primeros museos del estado dedicados al "arte que vivía".

Si nos situamos en Londres (Inglaterra), tras el éxito del Tate British y la nueva iniciativa de ampliar colección e invertir en arte contemporáneo, surge el Tate Modern. Los planes para abrir una segunda galería en Londres dedicado a la colección nacional Tate de arte moderno internacional primero fue anunciado en 1992 y con ello, la búsqueda comenzó para un sitio apropiado. La central eléctrica anterior en Bankside fue seleccionada en 1994, y en 1995 fueron designados los arquitectos suizos Herzog y de Meuron⁸¹ para convertir el edificio en una galería. Que su oferta conservara mucho del carácter original del edificio era un factor dominante en esta decisión. La central eléctrica consistía en un pasillo imponente donde se ubicaba la turbina⁸², 35 metros de alto y 152 metros, con la sala de calderas junto a ella. Una vez vaciado este espacio, el pasillo de la turbina se convirtió en un área dramática de la entrada, con rampa en el acceso del oeste, así como un perfecto espacio de exhibición para los proyectos y las comisiones esculturales grandes. La sala de calderas se convirtió en las galerías. Desde que se abrió en mayo de 2000, más de 40 millones de personas han visitado el Tate Modern, y aunque fue construido solamente para acomodar a dos millones de visitantes, atrae a unos cinco millones por año. Es una de las atracciones turísticas del Reino Unido y genera unos 100 millones de libras estimadas, en beneficios económicos a Londres anualmente.

Es por esta razón que en forma constante, dichas instituciones, trabajan por consolidar, ampliar y/o crear unas sedes dignas y óptimas para los museos. Así lo hemos visto en la evolución de museos paradigmáticos como el Louvre, cuyo espacio originalmente era el viejo castillo del Louvre, más tarde fue antiguo Palacio Real del Louvre⁸³, y tras la Revolución francesa y la abolición de la monarquía, el Palacio del Louvre fue destinado (por decreto de mayo de 1791) a funciones artísticas y científicas, concentrándose en él al año siguiente las colecciones de la corona. Parte del Louvre, que

⁸¹ Herzog & de Meuron es un prestigioso grupo suizo de arquitectos integrado por Jacques Herzog y Pierre de Meuron. La sede principal del estudio se encuentra en Basilea, si bien existen actualmente oficinas satélites en Madrid, Pekín, Londres y Nueva York.

⁸² Turbina es el nombre genérico que se da a la mayoría de las turbomáquinas motoras. Es un motor rotativo que convierte en energía mecánica la energía de una corriente de agua, vapor de agua o gas. El elemento básico de la turbina es la rueda o rotor, que cuenta con palas, hélices, cuchillas o cubos colocados alrededor de su circunferencia, de tal forma que el fluido en movimiento produce una fuerza tangencial que impulsa la rueda y la hace girar. Esta energía mecánica se transfiere a través de un eje para proporcionar el movimiento de una máquina, un compresor, un generador eléctrico o una hélice.

⁸³ La apertura del Louvre en 1793 significó, dentro de la historia de los museos, el traspaso de las colecciones privadas de las clases dirigentes (monarquía, aristocracia e Iglesia) a galerías de propiedad pública para disfrute del conjunto de la sociedad. Por ello el Louvre constituyó el precedente de todos los grandes museos nacionales europeos y norteamericanos, y de hecho fue el modelo para muchos de ellos.

concebido como museo, se abrió por primera vez al público en 1793. En este gran museo, recorrido por 12 kilómetros de salas y pasillos, se llevó a cabo una ambiciosa modernización en la década de 1980. El resultado cuyo elemento más visible fue la pirámide de cristal. Fue diseñada por el arquitecto Ieoh Ming Pei⁸⁴ e inaugurada en 1989 con el fin de crear un acceso céntrico para los visitantes, que descienden por unas escaleras al recibidor subterráneo por el que se accede a las diversas alas del museo. Se anunció la apertura de una nueva ala destinada al arte del Islam, en 2004. A través de un concurso internacional en 2005, se decidió el diseño de dicha ala, la cual, con una inversión de 50 millones de euros, se abrió al público en el 2008. El Louvre es un claro ejemplo de aquellos museos que a lo largo de los años ha ido modificándose y expandiéndose. También tenemos el Museo do Chiado en Portugal. Cuyo edificio, originalmente monástico, se renovó en 1994 a manos del prestigioso arquitecto francés Jean-Michel Wilmotte⁸⁵ debido a la falta de espacio para tan grandísimo número de obras. Con una arquitectura neo-moderna que respetó lo que antes había, consta de dos pisos y uno más pequeño intermedio realizado posteriormente. Adquiriendo mucho espacio expositivo perfectamente iluminado tanto natural, con lucernarios, como artificialmente. También tiene un jardín espacioso y un salón de actos perfectos para las funcionalidades modernas de los museos actuales.

En el Museo Británico de Londres, encontramos otro ejemplo característico. En sus orígenes, sus administradores decidieron que su primera ubicación fuera en 'la casa Montagu'. Una mansión del siglo XVI que adquirieron por 20.000 libras, inaugurándose al público en 1759. Pero cuando ésta se quedó pequeña se inició, en 1852 y en el mismo lugar, la construcción de un nuevo edificio de estilo neoclásico, diseñado por Robert

⁸⁴ Ieoh Ming Pei; arquitecto estadounidense de origen chino (Cantón, China 1917). Entre 1945 y 1948 amplió su formación enseñando en Harvard como profesor adjunto, bajo la tutela de dos famosos arquitectos europeos, Marcel Breuer y Walter Gropius. A raíz de ello se considera a Pei como uno de los sucesores americanos de los grandes maestros de la arquitectura europea. En 1955 Pei adoptó la nacionalidad estadounidense y al año siguiente fundó su propio despacho de arquitectura, I. M. Pei and Partners. En sus proyectos Pei busca la pureza de líneas, unida a una eficacia funcional, siguiendo el llamado "estilo internacional" y los criterios de Gropius. Utiliza frecuentemente formas abstractas, recurre a materiales fríos, como el acero, el cemento y el vidrio, e incorpora efectos que resultan impactantes para el observador. Entre sus obras características encontramos Torre del Banco de China (Hong Kong), Edificio del World Trade Center (Barcelona), Museo de Arte Johnson, Universidad Cornell (Ithaca, Nueva York), Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Mudam, Luxemburgo, Torre EDF La Défense (París) y Centro de Convenciones Javits (Nueva York) entre otros.

⁸⁵ Jean-Michel Wilmotte (Soissons, Aisne -1948) es arquitecto y diseñador francés. Graduado de la interior-arquitectura del École Camondo. Él e Ieoh Ming Pei eran los diseñadores originales del museo en Doha, pedido por el compartimiento Khalifa, el emir de Hamad de Qatar. Para contener sus colecciones de arte islámico. Él también reajustó el Museo de Bellas Artes de Nîmes de Sainte-Catherine.

Smirke⁸⁶. Todo aquello que constituye la nueva sede del museo, finalizó en 1857 con la construcción de la ‘Sala de estudio’ circular. Con el tiempo el museo necesitó de una ampliación, resultando la construcción del ‘Gran Atrio de la Reina Isabel II’, inaugurado en el 2000 y ubicado en el centro del museo. Dicho atrio está diseñado por el estudio del arquitecto Norman Foster⁸⁷ y se sitúa donde antes se hallaba la Biblioteca Británica, ya trasladada a su nueva sede.

Como expresa José Manuel Falcón Meraz en su Tesis Doctoral de Comunicación visual en Arquitectura y Diseño, a día de hoy, los espacios museísticos son diseñados abiertos hacia la ciudad, “se han vuelto más accesibles a la sociedad y han sufrido una metamorfosis hasta convertirse en un gran espacio de comunicación de masas y reflejo de la cultura del sitio”⁸⁸. En referencia a los museos centrados en el arte contemporáneo, el más antiguo, el MOMA de Nueva York (Estados Unidos, 1937-1939), abrió el camino para la implantación del museo de la Fundación Guggenheim (inaugurado en 1997). Aunque ambos edificios eran indiscutiblemente opuestos en sus espacios —algo que se ha mantenido en las posteriores ampliaciones de ambos—, compartían la radicalidad de su arquitectura. Por un lado, el MOMA con su apariencia de La Bauhaus, “de arquitectura moderna y con ideología de ‘maquina de exhibición’, representaba algo innovador; por otra parte, el Guggenheim de Nueva York, además pondría énfasis en la arquitectura como monumento e intentaba dar al relato histórico una representación cinemática por medio del recorrido en espiral, siendo en su exterior, a la vez, una denuncia a la volumetría monótona neoyorquina”⁸⁹. Por otro, el Museo Guggenheim,

⁸⁶ Robert Smirke (1781 – 1867) arquitecto inglés, hijo del pintor Roberto Smirke, estudió y viajó por Europa meridional durante varios años. Diseñó edificios públicos neoclásicos, entre los más famosos en Londres: the Royal Mint, Tower Hill (1809); la universidad “Royal College of Physicians” que se construyó en Trafalgar Square (ahora conocido como Canadá House) (1824-27); los Club Oxford y Cambridge en Pall Mall (1837); el edificio que hoy es la Royal Opera House (1808-9, pero destruido por el fuego en 1857), el edificio general de la oficina de correos en el St Martins-le-Grand (1825-1829, solamente lo demolido, 1910). Así como también en 1819 él diseñó y construyó el Palacio de Justicia ‘Perth Sheriff Court House’.

⁸⁷ Norman Foster (Manchester 1935) arquitecto británico, premio Pritzker en 1999, y premio Príncipe de Asturias 2009. Estudió arquitectura en la Universidad de Mánchester y obtuvo después una beca para proseguir sus estudios en la Universidad de Yale. Fundó en 1965 el estudio de arquitectos Team 4, y dos años más tarde el nombre del estudio fue cambiado y quedó en Foster and Partners. Proyectos de marcado sello industrial, en el sentido de que emplean en los edificios elementos que se repiten multitud de veces, por lo que son fabricados en lugares alejados de la obra. Foster fue armado caballero en 1990 (Sir Norman Foster) y en 1997 se le confirió la Orden de Mérito. En 1999, La reina Isabel II le otorgó el título nobiliario vitalicio de Barón Foster de Thames Bank (Lord Foster of Thames Bank).

⁸⁸ Falcón Meraz, José Manuel. *La expresión de una línea museística singular*. Director: Joan Puebla Pons. Barcelona: Tesis Doctoral Comunicación visual en Arquitectura y Diseño EGA I / UPC. 2004-2007, p. 12/54.

⁸⁹ Op. Cit, p. 13/54.

obra del arquitecto americano Frank O. Gehry, constituye un magnífico ejemplo de la arquitectura más vanguardista del siglo XX. El edificio representa en sí un icono arquitectónico por su diseño innovador y crea en definitiva, un seductor telón de fondo para la manifestación del arte contemporáneo.

El Museo tras la atracción turística que supuso nada más ser abierto, cada año sigue cautivando la atención de visitantes de numerosos países y constituyendo el símbolo contemporáneo más importante de la ciudad. Éxito que potencia el contar con una colección permanente cuya presentación se realiza de un modo dinámico de manera que la totalidad de sus fondos se puede ir mostrando al público a través de presentaciones que proporcionan diferentes perspectivas de la historia del arte. En Francia, se encuentra el Centro Pompidou⁹⁰, ubicado en el corazón de París, en un edificio de emblemática arquitectura del siglo XX. Su edificio entró en concurso, cuyo reglamento describía un proyecto de arquitectura que debía responder a las exigencias de pluridisciplinariedad, de libre circulación y de apertura de los espacios de exposición. El concurso lo ganaron dos jóvenes arquitectos, el italiano Renzo Piano⁹¹ y el británico Richard Rogers⁹² que proponían un edificio con el espíritu de la arquitectura libertaria característica de la

⁹⁰ Con ocasión del 30º aniversario del Centre Pompidou y de la publicación de la obra *Centre Pompidou : 30 ans d'histoire*, bajo la dirección de Bernadette Dufrêne, se puede acceder en línea a las cronologías de la historia del Centre Pompidou (1977-2007), a sus departamentos y a sus organismos asociados. El acceso a las cronologías es sólo en francés. Además también disponen de Informes de Actividad desde 1973 a 2006, por el momento, en su página oficial.

⁹¹ Renzo Piano (Génova, 1937), arquitecto italiano, ganador del Premio Pritzker entre otros muchos y uno de los arquitectos más prolíficos de las últimas tres décadas. Entre sus obras se encuentran el Museo de la Colección Menil, Houston, EE UU. 1982-1986, el Aeropuerto Internacional de Kansai, Osaka, Japón. 1988-1994, el Museo de la Fundación Beyeler, Basilea, Suiza. 1992-1997, el Auditorio Parque de la Música, Roma, Italia. 1994-2002, la Ampliación del High Museum of Art, Atlanta, EE UU. 1999-2005, el Centro Paul Klee, Berna, Suiza. 1999-2005, la Futura sede de The New York Times, Nueva York, Estados Unidos. y el Nuevo edificio del Whitney Museum of American Art, Nueva York. En construcción. Previsto para 2012.

⁹² Sir Richard Rogers, Richard George Roberts, Barón Rogers de Riverside (Florenia, 1933), es un arquitecto británico. También ganador del premio Pritzker, en 2007. Sir Richard Rogers estudió en la Architectural Association en Londres. Posteriormente se graduaría en la Universidad de Yale en 1962. Precisamente en Yale conocería a Norman Foster, con quien se asociaría a su vuelta a Londres. Allí formaron Team 4, junto a sus respectivas esposas Su Rogers y Wendy Cheesman. Sus diseños de alta tecnología pronto les otorgaron gran reputación. En 1967 el grupo se separaría. Rogers se asoció entonces con el italiano Renzo Piano, con quien construiría el famoso y polémico Centro Georges Pompidou en 1971. Actualmente, es el director para la arquitectura y el urbanismo del Greater London Authority. Milita activamente en el partido laborista británico. Destacamos obras suyas como La Corte Europea de Derechos Humanos, Estrasburgo (Francia. 1984), La Asamblea Nacional de Gales, Cardiff (Gales) (2006), los Edificios de la Terminal 4 del Aeropuerto de Barajas, Madrid (España. 2005), el Hotel Hesperia Tower, Barcelona (España. 2006), Bodegas Protos, Peñafiel (España. 2007), la Reforma urbanística de Valladolid, en los terrenos liberados por el ferrocarril y Nueva Estación de Trenes planteada para los próximos años, así como el World Trade Center Tower 3, torre parte de la nueva construcción en el lugar donde se erigían las Torres Gemelas.

década de 1960. Tal y como describen en su página oficial, destacando la peculiar fachada del edificio; la estructura principal, los pasajes y la oruga de las escaleras mecánicas, se lanzan al exterior, dejando todo el espacio a zonas de museo y actividades. La transparencia de la fachada principal situada al oeste permite observar la vida del centro desde la piazza, una amplia explanada que los arquitectos imaginaron como un espacio de continuidad entre la ciudad y la institución.

El éxito inmediato que experimentó el centro, un éxito imprevisto por su envergadura (unos siete millones de visitantes al año), dio lugar a un prematuro envejecimiento de las instalaciones. Por esta razón se cerró durante 27 meses, a partir de octubre de 1997. Durante este período, se hicieron zonas del museo más amplias y áreas de recepción mejoradas. Se renovaron 70.000 m² y se crearon 8.000 m² suplementarios, destinados en concreto a la presentación de las colecciones, gracias al traslado de las oficinas al exterior del Centro. En su reapertura el 1 de enero de 2000, el centro volvió a encontrarse súbitamente con el éxito, ratificado por un público que demostraba así su afecto y su adhesión continua tanto al peculiar recinto como a su espíritu. Como nos sigue contando en su página oficial, desde entonces se ha convertido en uno de los monumentos más visitados de Francia, con cerca de seis millones de visitantes al año. El Centro Pompidou habrá acogido así, en 30 años, a más de 190 millones de visitantes. Continuando en Francia y situado en la Ciudad Internacional de Lyon desde 1995, encontramos su Museo de Arte Contemporáneo MAC (inaugurado en 1984), cerca de las orillas de Rhône y del parque de la Cabeza de Oro. Su director nos habla de esta institución en una carta dirigida a nosotros; en ella nos describe el museo como una creación que surgió de la nada, es decir, sin colección anterior. Explica que su ideología supone una balanza entre la política de creación y una estética de la recepción para comprender la belleza de la expresión. “La política de creación de obras de arte del museo imponía al arquitecto concebir un espacio interior completamente modificable, que pueda responder a las exigencias múltiples de los artistas así como a la diversidad de las situaciones de exposiciones concebidas por los conservadores”⁹³. El museo queda dotado de un espacio modular, no expone la colección sólo por rodadura. El espacio se constituye de diez salas. Existe una movilidad que es perfectamente invisible y permite construir las paredes en torno a las obras. Este principio ofrece la posibilidad de variar los cursos y las situaciones y de presentar un nuevo museo a cada exposición.

⁹³ Dr. Thierry Raspail, director del Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, Francia. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 8 Febrero 2010.

Por ello se conocen períodos de cierre entre cada exposición (seis semanas por término medio) con el fin de poner en ejecución el nuevo proyecto y diseñar su correspondiente espacio de exhibición. Los tres niveles de exposición (2.800 m² en total) pueden ser enteramente desprovistos de paredes y ofrecer mesetas libres de 800 ó 1.000 m². El sistema permite también modular los alumbrados: natural, artificial o cenital (al tercer piso). Tanto para presentar una montaña rusa del artista Cai Guo-Qiang, una `pared que llora´ de Ann Hamilton como una piscina de agua salada de Mathieu Briand, el museo se reconvierte para cada proyecto artístico y consigue así un discurso siempre diferente.

Ciertamente, en la actualidad, muchos museos son levantados con la clara intención de imponerse a través de sus dimensiones —gracias a los avances tecnológicos— tanto para crear icono museístico, como acaparar la atención del visitante y turista. Estas infraestructuras indudablemente resaltan entre las demás. Pero especialmente tratamos de nuevos edificios construidos por y para las pretensiones del arte contemporáneo, de las necesidades y exigencias de la sociedad del momento, y de la construcción de iconos museísticos; como vemos también en la Pinakothek Der Moden⁹⁴ y el Gehry en Bilbao (1991-1997), como especialmente los ideados para Wall Street (1998-2000) y Abu Dhabi (2007).

Cuando nos referimos a infraestructura, ya comprendemos que son el conjunto de elementos necesarios para el correcto funcionamiento de una organización cualquiera. Por analogía “definimos infraestructura física de museos como el conjunto de componentes que definen y conforman la unidad material donde se desarrollan las actividades del museo, es decir, la edificación sede”⁹⁵. Obviamente a la hora de idear y construir la infraestructura Física de un museo el propio perfil de la Institución determinará como va a ser, dependiendo de la tipología de las colecciones, misión de la institución, con sus consecuentes objetivos y funciones del museo. Es tremendamente importante conocer íntegramente las obras que albergará el museo, pues la tipología de éste, será definida por la colección. De ahí la variedad de estructuras museísticas, en ocasiones diferentes entre ellas, ya que siempre según sus propios requerimientos se

⁹⁴ En Munich, capital de Baviera, el 16 de septiembre de 2002, fue inaugurado el edificio museístico más grande de Europa. La construcción de la Pinakothek der Moderne fue iniciada en 1996. El edificio se articula en 12 mil metros cuadrados, dimensiones comparables al Centre Pompidou de París o a la Tate Modern de Londres, que albergan cerca de 60 mil obras de arte de los siglos XX y XXI.

⁹⁵ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos: El perfil de la institución museística* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

van a traducir en cualidades espaciales y formas arquitectónicas disparejos. Por ejemplo, la cantidad de objetos artísticos y sus particulares físicas serán factores concluyentes en el tamaño, altura y acondicionamiento físico de las salas expositivas, de depósito. En las que también deberán contarse con la posibilidad de crecimiento de la colección. Ya que, aún cuando la mayoría de los museos se originan a partir de una colección determinada, se da en casos que ideando un proyecto de museo no se cuentan con una colección. En estos casos, se proyectará bajo la consideración de las funciones que debe tener un museo. “La correcta ejecución de las funciones del museo depende, en gran parte, de la disposición de los espacios donde van a desarrollarse, por ello es esencial establecer un programa de áreas cuya estructura básica debe contemplar principalmente el área expositiva, el área administrativa y el área técnica, distribuidas de tal forma que sus actividades nunca se mezclen, obstaculicen ni interfieran entre sí”⁹⁶.

Por ejemplo, encontramos que el CGAC (Centro Gallego de Arte Contemporáneo) cuenta con una superficie expositiva de 2.190 m² distribuidos en varias salas a lo largo de sus tres plantas. Cabe destacar, que estas salas se sitúan siempre a la derecha de un pasillo central que, como el nervio de una hoja que se despliega a ambos lados, organiza todo el espacio de tal forma que a la derecha están las citadas salas de exposiciones y a la izquierda, las oficinas, el atrio y los talleres (localizados respectivamente en cada una de las tres plantas). Como nos explica la encargada del departamento de exposiciones del CGAC, estos espacios expositivos son muy diferentes entre sí ya que la superficie, disposición y altura de los mismos varían para ofrecer diferentes oportunidades y situaciones a cada tipo de exposición o a cada obra. “La personalidad del espacio y el carácter especial de cada sala han de ser considerados siempre a la hora de concebir una exposición. De hecho, el concepto neutro de ‘cubo blanco’ que inspira el diseño de muchos museos deja paso en el CGAC a una idea radicalmente distinta en virtud de la cual se atribuye al espacio un fuerte temperamento y calidad”⁹⁷.

Los materiales, la perspectiva generada por las intersecciones y vacíos que resultan de los planos, y la luz son los elementos principales que modelan los interiores de la

⁹⁶ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos: El perfil de la institución museística* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

⁹⁷ Dña Yolanda López, encargada del departamento de exposiciones del CGAC (Centro Gallego de Arte Contemporáneo). Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 12 Abril 2010.

arquitectura de Álvaro Siza Vieira⁹⁸. Lo podemos apreciar desde que nos introducimos en el edificio del CGAC, donde a través de los diferentes espacios se pueden observar los juegos que establecen estos tres elementos. El espacio dedicado a las salas de exhibición ofrece múltiples posibilidades para el diálogo con las diferentes propuestas que componen el programa expositivo del centro o como contenedor de las mismas. Las salas de exposiciones del edificio poseen la flexibilidad propia de la arquitectura de los museos, que surge de la necesidad de generar espacios específicos y recorridos determinados o aleatorios.

Siguiendo esta línea de espacio, tenemos también su Auditorio, que cuenta con un espacio privilegiado, con capacidad para 270 personas, para organización de actividades complementarias a la programación expositiva. En el auditorio se realizan todo tipo de actos, desde las más convencionales conferencias hasta eventos musicales, teatro, performances o presentaciones y, sobre todo, ciclos de cine y de vídeo. Se trata de un espacio muy amplio equipado con cabina de proyección y/o de traducción simultánea para satisfacer las necesidades de todo tipo de eventos culturales. Un nuevo espacio añadido a lo expositivo, que ha sido aprovechado dentro del espacio museístico, es la zona al aire libre. Así como el edificio del CGAC es para el parque una de sus plataformas, el parque es para el CGAC un espacio más para sus actividades. Es utilizado en exposiciones temporales o instalaciones sonoras. Durante el verano, aprovechando el buen tiempo, se organizan diversos programas públicos: ciclos de performance, ciclos de cine al aire libre con proyección de películas en versión original y talleres dirigidos por profesionales del ámbito artístico. El parque es un espacio perfecto para disfrutar de las diversas propuestas culturales, educativas y artísticas que el CGAC propone.

⁹⁸ Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira, conocido en Portugal como Siza Vieira, es un arquitecto portugués (Matosinhos, Oporto). Quiso ser escultor, pero se matriculó en Arquitectura para no contrariar a su padre, principalmente tras visitar Barcelona al final de la década de 1940 y ver las obras del arquitecto catalán Antoni Gaudí. Licenciado en Arquitectura por la vieja Facultad de Bellas Artes de la Universidad Oporto, en 1966. Este arquitecto de reconocido prestigio, enhebra sus edificios como si fueran poesía musical. Fue profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto entre 1966 y 1969 y profesor adjunto de Construcción en la Facultad de Arquitectura de la misma ciudad desde 1976. También ha sido profesor invitado en Lausana, Pensilvania, Bogotá y Harvard. Es Director del Plan de Recuperación de Schilderseijk en la Haya y de la reconstrucción del Chiado en Lisboa. Destacamos obras como: Restaurante Da Boa Nova (1958), Schlesisches tor Housing en Berlín (1988), Facultad de Arquitectura de Oporto (1988), Biblioteca de la Universidad de Aveiro Portugal (1988), Centro meteorológico de la Villa Olímpica, Barcelona (1992), Edificio del Rectorado de la Universidad de Alicante (1997), Fundación Serralves, Oporto (1999), Sede de la Fundación Caixa Galicia en Pontevedra (2000), Paraninfo de la Universidad del País Vasco, Bilbao (En construcción)y Fundación Iberê Camargo, en Porto Alegre (2008) entre otros.

Por otro lado, el Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM, que también tiene como objetivo la investigación y difusión del arte moderno y contemporáneo, posee un programa de actividades que incluye la exhibición de sus fondos artísticos, la organización de exposiciones temporales y la edición de catálogos y otras publicaciones que profundizan en los temas tratados en estas muestras, así como la celebración de conferencias, cursos, talleres y conciertos relacionados con las exposiciones organizadas y con otros campos del arte actual. Cuenta con dos espacios: el Centre Julio González, un edificio de nueva construcción inaugurado en 1989 -en 2001 amplió su espacio expositivo con dos salas nuevas-, que presenta los fondos del museo junto a otras muestras de carácter temporal. Cubre una superficie de 18.000 m², que en un 60% está dedicada para acoger siete galerías destinadas a las colecciones del museo y a exposiciones temporales. Como nos informan en la página oficial del museo IVAM; las tres exposiciones principales están constituidas por una sucesión de cinco salas que siguen un recorrido lineal. Hay también una galería concebida para la exhibición de escultura que permite su contemplación desde el exterior. Con todo ello, se asegura que el edificio cumple todos los requisitos de conservación y seguridad. Después tenemos la Sala de la Muralla, cuyo acceso es independiente, ubicada en los sótanos del edificio anterior y con restos de la antigua fortificación medieval de la ciudad construida en la segunda mitad el siglo XIV, que se utiliza para exposiciones de obras de arte de pequeño formato, dedicada fundamentalmente a exposiciones de fotografía y dibujo.

Del mismo modo, existen una serie de factores que siempre influirán a la hora de definir una institución e idear su estructura; “el tipo de público al cual está dirigido, el contexto físico y cultural, el alcance del presupuesto y las exigencias de la Institución que lo promueva, sean organismos gubernamentales, privados, comunitarios, etc. Estas condicionantes serán decisivas en la concepción de la edificación como totalidad. Ello implica un estudio detallado de cada una de las partes, así como la relación entre éstas y de la imagen con la cual la edificación responderá al contexto”⁹⁹. Como venimos diciendo, además de todos estos aspectos, el diseño de un espacio museístico actualmente necesita adaptarse al carácter del arte contemporáneo y todas sus ramificaciones; formas de expresión artística. Por ello, deben ser planteados como

⁹⁹ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos: El perfil de la institución museística* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

edificios flexibles, cuyos espacios ofrezcan amplias y variadas posibilidades de exposición y carta blanca para la experimentación a través de los nuevos medios, cada vez más recurridos para la manifestación artística, científica y tecnológica.

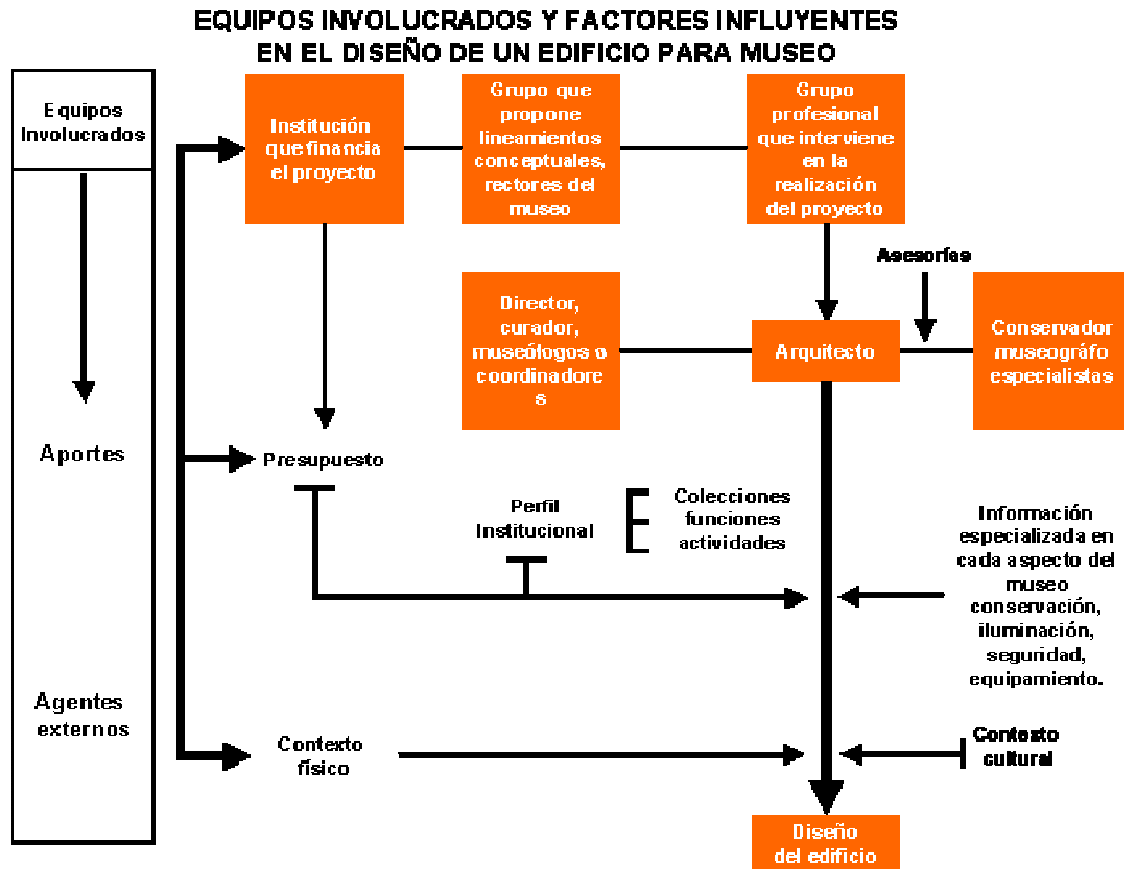


Ilustración 3

Diagrama de Equipos involucrados y factores influyentes en el diseño de un edificio para Museo.

Ya que el museo se desenvuelve en varias actividades tales como adquirir, conservar, investigar y comunicar, es importante asimilar las funciones del museo para que dicho estudio se traduzca en correctas soluciones espaciales y técnicas adecuadas a los requerimientos de cada una de ellas, considerando conservar y exhibir las más importantes. “La conservación demandará una planificación detallada de las instalaciones técnicas indivisibles e imperceptibles al visitante. La exhibición siendo el medio de comunicación principal del museo exige un estudio sistemático de todos los factores que garanticen una demanda expositiva como es la distribución espacial, su

disposición formal, acceso y circulación”¹⁰⁰. Por todo ello, la creación de cualquier infraestructura física con pretensiones de espacio museístico, estará respaldado por un completo equipo capaz de responder a los aspectos espaciales y estructurales que presenta un museo. Y es que, como expresaba el profesor Giovanni Scíchilone¹⁰¹ – miembro del Memory of the World National Comité de Italia; "Un museo no debe ser sólo el medio de expresar un proyecto arquitectónico personal"¹⁰².

Si hablamos sobre la ubicación del espacio, es decir, el lugar donde se edifica un museo debemos comprender que también tiene un papel determinante para la institución y además tendrá tratamientos distintos tanto en el interior como exterior del edificio. La proyección del museo en su contexto social y territorial resultará tremendamente influido por el espacio donde se sitúe, en ocasiones por un lado se encontrarán muchas ventajas, y por otro posibles desventajas. Por ejemplo, un museo ubicado en un lugar céntrico cuenta con el fácil acceso, pero a su vez, quedará expuesto a problemas urbanos tales como la contaminación ambiental (el ruido del tráfico, las vibraciones externas, el polvo y gases), aspectos importantes a considerar si pensamos en la principal función de un museo que es la de conservar debidamente la colección, así como el disfrute del recorrido. Si por el contrario, hablamos de un museo situado en un lugar poco céntrico o fuera de la ciudad, sufriría obviamente de un problema de inaccesibilidad, y por extensión a la limitación de afluencia de visitantes y la proyección del mismo, pero los problemas de contaminación ambiental quedarían eliminados. En casos como el Museo del Louvre, en París, ha solucionado los inconvenientes de ubicarse en centros de ciudad, posicionándose en zona de jardines, donde los árboles actúan como barreras y sirven de filtros naturales para el polvo y las descargas de contaminación química, actuación que ayuda a la estabilización de la humedad de la atmósfera. Es por ello, que si se dispone de la opción de escoger un terreno para levantar el museo, se deben

¹⁰⁰ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos: El perfil de la institución museística* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

¹⁰¹ Giovanni Scichilone, D.Litt., fue graduado summa cum laude en la universidad de Palermo, donde escribió una tesis sobre problemas de la arquitectura griega arcaica en colonias sicilianas. Él recibió más adelante el Fulbright Grant de la Academia Americana en Roma, una beca para la escuela arqueológica italiana en Atenas. Actualmente ejerce como general Inspector para el Archaeology en el Ministerio Italiano del Patrimonio Cultural en Roma. Posee numerosas publicaciones en varios asuntos a cerca de estudios en Arqueología y Museos.

¹⁰² Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos: El perfil de la institución museística* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

considerar como principio estos aspectos -aquí comentados- que pueden contribuir con la seguridad y proyección del mismo.

Otros aspectos también a considerar serían; su cercanía a estaciones de policías y de bomberos, pues garantizaría la rápida intervención de estos cuerpos en caso de emergencias; así como, disponer de escuelas, bibliotecas o lugares turísticos cerca, lo que favorecería un público numeroso y constante. A su vez, este aspecto contribuiría a que la institución actuara de foco de atracción de visitantes al museo. No podemos olvidar que más que nunca, en nuestros tiempos, los museos pueden ser motivo o incitador de regeneración urbana, así pues no esta de más plantearse la opción de colocar museos en zonas relegadas culturalmente, consiguiendo una integración de usos y actividades, así como una reciprocidad más extensible entre los diferentes sectores, enriqueciendo con ello la calidad de vida de la ciudad.

Una vez proyectadas las capacidades que asume el edificio museístico y como encontramos estructurados sus espacios, estructura física, continuamos profundizando en la estructura del personal que trabaja en el museo, es decir, el equipo responsable de atender cada área en las que quedan distribuidas las funciones de una institución. Las cuales son ajustadas a las características particulares que determine cada institución. No debemos olvidar que los museos, muchas veces, deben su éxito, crecimiento y prestigio a las personas que las girigen, los que invierten, innovan e idean determinadas metodologías o líneas de acción que marcarán el perfil de la institución y contribuirán a su importante papel en el mundo del arte; adquiriendo, conservando y difundiendo.

A continuación, nuestro objetivo es ofrecer una referencia general de la estructura en relación a cargos administrativos, técnicos y/o profesionales, según hemos podido concluir tras nuestra investigación de las diferentes instituciones de Europa y la información que en su mayoría, ellos mismos nos han facilitado. Dentro de los cargos que queden establecidos, propios de la institución y sus necesidades, debemos entender que una misma persona puede ejercer varias funciones dentro de la institución, especialmente si son espacios pequeños –en las galerías, como trataremos más adelante, es muy común que el personal conste de dos a cuatro personas, incluso en algunos casos como el que se da en la Galería Vanguardia en Bilbao, solo la directora Dña. Petra Pérez, maneja la galería-. En los casos de museos de gran escala, el propio espacio exige un mayor número de personas que puedan abarcar las funciones del museo. (Ilustración 4; Organigrama General de organización y estructura del Tate Museum en Londres, Gran Bretaña. Organización de la institución).

(Traducción del Organigrama)

DIRECTOR.

1.TATE BRITAIN.

- Departamento curatorial:
 - Exhibiciones y muestras.
 - Colección (Arte Británico).

2.TATE MODERN.

- Departamento curatorial:
 - Exhibiciones y muestras.
 - Colección (Arte Internacional).

3.SUBDIRECTOR.

- Transformaciones del equipo Tate Modern
- Transformaciones del equipo Tate Britain
- Regeneración y colaboración de la comunidad.

3.1. DIRECTORES DE OFICINAS:

- Protocolo y estrategia.
- Gobierno corporativo.
- Relaciones externas.

3.2. DESARROLLO:

- Aportaciones Individuales.
- Grandes regalos.
- Apoyo a las empresas.
- Sector público y confianza.
- Tate Fundación.
- Operaciones.
- Eventos corporativos.

3.3. TATE MEDIA:

- Tate Online.
- Producciones Media.
- Comunicaciones.
- Marketing.
- Tate Directo.

4.TATE NACIONAL.

- SALAS DE ARTISTAS.
- Búsqueda.

- Contactos del Tate.

4.1 TATE LIVERPOOL:

- Director:
 - Curatorial.
 - Aprendizaje.
- Director ejecutivo:
 - Supervisor de servicios y operaciones.
 - Comunicación y negocios.

4.2. TATE ST. IVES:

- Director artístico:
 - Curatorial.
 - Aprendizaje.
- Director ejecutivo:
 - Supervisor de servicios y operaciones.
 - Comunicación y negocios.

4.3. TATE APRENDIZAJE.

- Director de aprendizaje:
 - Aprendizaje Tate Modern.
 - Aprendizaje Tate Britain.

5.DIRECTOR DE OPERACIONES.

- Planificación empresarial y de riesgo.

5.1. COLECCIÓN CUIDADO:

- Arte de la manipulación y el almacenamiento.
- Conservación.
- Biblioteca y Archivo.
- Registradores.
- Fotografía.

5.2. FINANZAS:

- Finanzas.
- Auditoría Internacional.

5.3. VISITANTES DE LOS SERVICIOS Y LOS ESTADOS:

- Visitantes services.
- Estates.
- Seguridad y H & S.

- Gastos de capital.

5.4. RECURSOS HUMANOS:

- HS Servicio de Asesoramiento.

- HS Operaciones.

- Aprendizaje y Desarrollo.

5.5. INFORMATTION SERVICIOS:

- ES Apoyo.

- ES Desarrollo.

(Adjunto al punto 5)

EMPRESAS ESTATALES:

- Venta al por menor.

- Editorial.

- Desarrollo de Negocios.

TATE CATERING:

- Cattering.

- Franquicias.

- Eventos.

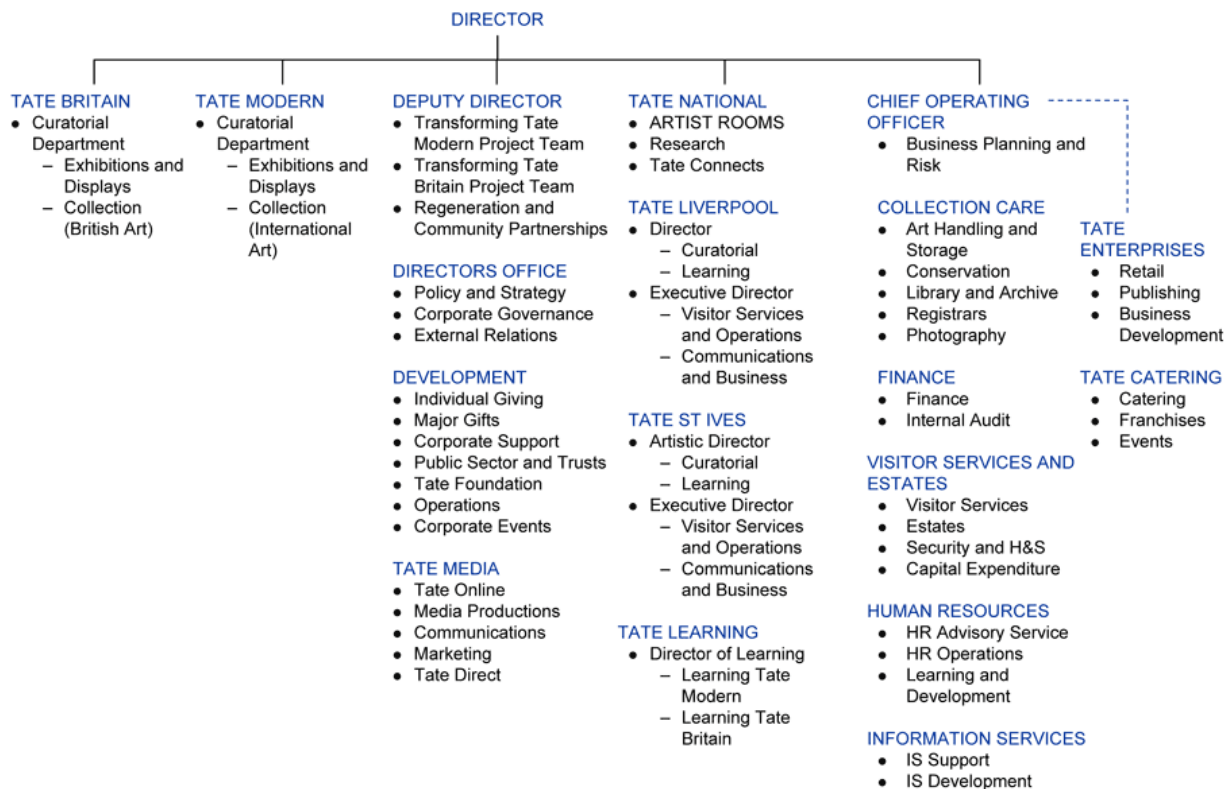


Ilustración 4

Organigramma Tate 2010

Como todo equipo que ambicione funcionar correctamente y con fluidez por el bien de la institución, su trabajo tanto en equipo como interdisciplinario debe ser ejemplar. Es muy importante que el personal del museo este familiarizado con los orígenes de la institución, su historia, funciones y fines, además de conocer las leyes que protegen el patrimonio nacional, las reglas éticas de ejercicio profesional, etc... con la finalidad de alcanzar su principal objetivo, que es proteger el patrimonio cultural. Como defiende el Director General del Museo Guggenheim Bilbao, Juan Ignacio Vidarte; los ambiciosos objetivos que ha conseguido alcanzar el Museo ratifican que el denominado 'efecto Guggenheim' es hoy una realidad sólida y su consecución ha sido posible gracias al apoyo sostenido de sus Miembros Corporativos. Según encontramos catalogado, de manera general en el 'Manual Normativas técnicas para Museos', se distribuyen del siguiente modo las funciones del personal del museo:

Dirección o Consejo Directivo: Nos define este perfil como aquel encargado de representar formal y jurídicamente la institución. Asume la responsabilidad de las políticas rectoras de la institución, administración de las colecciones, coordinación de los programas culturales, administración y presupuesto, así como recursos humanos y servicios del museo. Un ejemplo de ello, lo encontramos en el Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía en Madrid, que presenta una organización concertada por dirección, subdirección artística (ésta incluye área de exposiciones temporales; área de colecciones; área de actividades públicas) y la subdirección de gerencia.

Además es el dotado para establecer las normas contractuales, laborales, convenios interinstitucionales y otros. Los personajes directivos asumen el papel más importante e influyente para la institución. Su manejo, sea correcto o no, será el que marque la calidad y vida del museo.

Siguiendo esta línea, encontramos la trayectoria de GNAM; La Galería Nacional de Arte Moderno, en Roma, que nació como organismo estatal en 1883, y forma parte del significativo momento histórico en que el nuevo estado unitario italiano toma en mano las fundamentales instituciones del país y manifiesta una atención fuerte y adecuada para el desarrollo de un arte nacional. Su sede original se ubicó durante los primeros treinta años en el Palacio de las Exposiciones, construido por Pio Piacentini en 1883. El monumental pero airoso edificio actual –desde 1915- esta situado en el área suburbana de Valle Giulia fuera de la Porta del Popolo en la ciudad. Surgió como fruto de la exposición que celebraba el 50 aniversario de la unificación italiana en 1911, de manos

de Cesare Bazzani.¹⁰³ La colección se coloca en un primer momento siguiendo un criterio de presentación por escuelas regionales, admitiendo también obras de artistas extranjeros presentadas en exposiciones italianas. Las obras en efecto, vienen adquiridas de las grandes exposiciones nacionales y de la Bienal Internacional de Venecia y representan lo mejor de las tendencias admitidas en ese momento por los organismos oficiales: realismo, simbolismo, decadentismo del neorenacimiento, con alguna alusión al clima de la secesión. Se añaden en este momento, algunas importantes donaciones o legados de algunos protagonistas del siglo XIX apenas transcurrido, prevaleciendo los exponentes de las escuelas meridionales como Morelli, Palazzi o Cementano.

Como nos explican, -en la página oficial de la institución, en el apartado que habla sobre la Historia de la Galería- en los años que van desde fines de la primera, al final de la segunda Guerra Mundial, el panorama de las colecciones contemporáneas acentúan la fisonomía nacional y regional, y también las adquisiciones para el siglo XIX se dirigen hacia aquellas escuelas y aquellos artistas nacionales predilectos por la crítica del momento, orientada hacia el intimismo romántico: Macchiaioli, divisionistas, Medardo Rosso. El edificio viene ampliado por el mismo Bazzani en 1933-34, pero los nuevos espacios hasta 1945 alojan, tan solo los objetos antiguos ganadores de la Muestra de la Decennale del Fascismo.

El gran momento de la galería despegua con la dirección de más de treinta años de Palma Bucarelli (1910-1998), desde los años de la guerra hasta 1975. Con una estrecha relación entre las direcciones metodológica y la escuela universitaria romana, la galería va adquiriendo un prestigio internacional gracias a una museografía nueva que se expresa con exposiciones de extraordinario relieve y de gran actualidad, con la adquisición de obras de maestros internacionales del siglo XX (Piet Mondrian, Amedeo Modigliani, Henry Moore, Jackson Pollock, por ejemplo) y de artistas italianos de gran relevancia (Burri, Colla, Capogrossi, Fontana, Manzoni, y los cinéticos); así como con una reorganización de la colección en los años sesenta, que impresiona por la abundancia y por lo completa que es. Cuando cesó la dirección de Palma Bucarelli y nació el nuevo Ministerio para los Bienes Culturales, a la galería le son limitados

¹⁰³ Cesare Bazzani (Roma, 1873 – Roma, 1939) fue un arquitecto e ingeniero italiano. Académico de Italia, era uno de los artesanos mayores y más prolíficos de la arquitectura pública italiana de 1900, particularmente en edad fascista (a pesar de la intolerancia constante que Mussolini presentaba hacia celebre el arquitecto). Entre sus obras destacan en 1911, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze y la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. En 1924, la Fachada de Santa Maria degli Angeli ad Assisi; 1928, el Palazzo del Ministero della Pubblica Istruzione; Palazzo degli Studi a Macerata y Monumento ai Caduti a Macerata en 1930, entre otros.

algunos instrumentos de autonomía para la adquisición, por lo que se inicia una fuerte decadencia en la vertiente de promoción de la actualidad, aunque se invierte en la recuperación de las grandes lagunas del sector del siglo XIX anteriores a la unidad (la pintura histórica romántica y purista, con ejemplos de Pelagio Palagi, Robert Koch, Antonio Ciseri) y se recibe tempestivamente en donación una serie de obras de los maestros italianos del siglo XX (Giacomo Balla, Giorgi De Chirico y Renato Guttuso sobretodo); sin hablar de las adquisiciones de los nuevos museos: casas-museo de los coleccionistas del siglo XIX y XX (Museo Praz y Museo Boncompagni Ludovisi) y también de artistas del siglo XX (Museo Manzù y Museo Andersen). El primer signo de una atención renovada hacia lo contemporáneo, vendrá de la mano del Ministro Antonio Paolucci¹⁰⁴ en el año 1995, con la adquisición de un grupo de obras de los años ochenta de artistas de la transvanguardia, confrontándose con la iniciativa de la supervisora del GNAM, Sandra Pinto en los años noventa denominada 'Partito Preso', que pone al día fórmulas de estímulo a jóvenes artistas de la época de la gestión de Bucarelli. La Galería Nacional de Arte Moderno, adquiere de este modo el estatus de museo madre, es decir de museo de los siglos XIX y XX por excelencia. Lógro obtenido por su recorrido gestor.

De manera adjunta, en muchas instituciones además de los equipos directivos, encontramos también la intervención de otros personajes que son asumidos por la institución como miembros promovedores del museo (Amigos del Museo, en colaboración con el Ministerio de su ciudad correspondiente u otros órganos del Estado, etc). Asimismo, el Museo Nacional de Arte Contemporáneo MNAC, también conocido como Museo do Chiado, es una institución tutelada por el Ministerio de la Cultura, a través del Instituto de los Museos y de Conservación. El Museo Nacional de Arte Contemporáneo es dirigido por un Director, responsable de la programación científica, gestión técnica y administrativa y por la coordinación integradora de todas las áreas funcionáis:

¹⁰⁴ Antonio Paolucci (Rimini, 1939) es un personaje histórico del arte italiano. Ex-ministro y ex-supervisor para el Polo Museale de Florencia. Graduado en Historia del Arte en 1964, comienza su carrera en el Ministerio de Educación, hasta los 1975. Ejercerá el papel de supervisor a partir de 1980, primero en Venecia, después en Verona, Mantova y finalmente en Florencia, para el Polo Museale Fiorentino y como Director Regional para los activos culturales y ajardinados de la Toscana. Escribe y colabora con varios medios (El Boletín del arte, el Periódico del arte, el Sol 24 horas, la República, la Nación y Futuro), ha publicado monografías numerosas siempre de carácter histórico artístico. En noviembre de 2007 fue nombrado nuevo director de los museos de Vaticano –hasta la actualidad, 2010–, en la substitución del arqueólogo Francisco Buranelli, cuya asignación fue expirada en mayo de ese mismo año.

- 1.- Documentación.
- 2.- Inventario e Investigación. Conservación y gestión de colecciones.
- 3.- Programación y producción.
- 4.- Comunicación y edición.
- 5.- Educación.
- 6.- Biblioteca.
- 7.- Seguridad y mantenimiento.
- 8.- Servicios Administrativos.
- 9.- Recepción y Vigilancia.

Traducido a los siguientes miembros de personal: 1 en Dirección, 6 Técnicos Superiores, 4 Asistentes Técnicos, 1 Telefonista, 10 Vigilantes recepcionistas, más un equipo de Seguridad, Limpieza y Mantenimiento.

En el caso del MACBA, su creación se llevo a cabo gracias a la elaboración de un Consorcio, compuesto por el Ayuntamiento de Barcelona, la Generalitat y el Ministerio de Cultura, La Fundación MACBA constituida por diferentes empresas que finalmente invierten en el centro. A la hora de programación y decisiones se remite a ellos, a través de director, que son los que deben dar el visto bueno para el respectivo uso de los fondos. También actúan como asesores en cuanto a las adquisiciones de la colección. El personal en general constará de unos 100 miembros repartidos en las diferentes áreas, por ejemplo tenemos 14 en el departamento de exposiciones, 5 en colección, 6 en registro, etc. Según nos comenta, en una entrevista personal realizada en Mayo del 2010, Soledad Gutiérrez, del departamento reexposiciones, próximamente se llevará a cabo la creación de un nuevo Organigrama para las mejoras del centro. Sumado al directivo, podemos también conocer en algunos casos, al Patronato¹⁰⁵ propio del museo, creado para impulsar y respaldar la institución. En el CGAC (Centro Gallego de Arte Contemporáneo) nos presentan como plantilla a un director; Manuel Olveira Paz, Gerente: Manuel Arroyo Núñez y un Patronato con su presidente; Vicente Arias

¹⁰⁵ El Patronato es creado con el fin de apoyar e impulsar las labores que viene realizando la propia Institución. Consiste en una persona jurídica de derecho privado constituida bajo la forma de asociación civil sin fines de lucro, inscrita en la Oficina Registral. Se encarga de promover, alentar y difundir todas las actividades que se realizan en el museo, y en general intervenir en la promoción, asesoramiento y apoyo que gire en torno a la investigación y educación de la institución museística. Cualquier persona o institución puede apoyar al museo. Normalmente, inscribiéndose como socio adherente del Patronato, ya sea como persona natural o jurídica, con un aporte económico anual voluntario. Asimismo, asumiendo el financiamiento de alguno de los proyectos que tiene en proceso el museo u otros que estén aún por generarse.

Mosquera, Vicepresidente; José Manuel García Iglesias y Secretario; Manuel Arroyo Núñez. Más los correspondientes vocales. En el caso del Museo de Arte Contemporánea de Vigo MARCO, Doña Marta Viana Tomé del Departamento de Comunicación del museo, nos informa a cerca de la Fundación MARCO (entidad jurídica constituida el 22 de Octubre de 2002 como fundación de interés gallego) la cual gestiona y financia las actividades del Museo por medio de su Patronato, órgano de gobierno del centro, en el que figuran representantes de las cinco entidades que lo componen: Ayuntamiento de Vigo, Xunta de Galicia, Diputación de Pontevedra, Caixanova y Ministerio de Cultura. El director de la Fundación MARCO es el director del museo, y la presidencia corresponde al alcalde de Vigo.

Por otro lado, nos encontramos con instituciones como el Museo de Guadalajara (Castilla La Mancha) que posee titularidad estatal y gestión transferida a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Dentro del organigrama del Ministerio de Cultura se integra dentro de la Subdirección General de Museos Estatales y dentro de la Consejería de Cultura en la Dirección General de Patrimonio Cultural. Además, en la provincia hay otra dependencia, la Delegación Provincial de Cultura, que tienen atribuciones sobre el Museo. Por otro lado, nos volvemos a encontrar con instituciones como el Museo de Guadalajara (Castilla La Mancha) que posee titularidad estatal y gestión transferida a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Dentro del organigrama del Ministerio de Cultura se integra dentro de la Subdirección General de Museos Estatales y dentro de la Consejería de Cultura en la Dirección General de Patrimonio Cultural. Además, en la provincia hay otra dependencia, la Delegación Provincial de Cultura, que tienen atribuciones sobre el museo. Luego, el museo tiene un director, no existe patronato o fundación que contribuya en su organización.

De los directivos de las instituciones museísticas, en muchas ocasiones se buscan ampliaciones, extensiones de la propia institución en otros puntos del mundo, otorgando la oportunidad de abarcar mayor territorio y enriquecer la colección propia. Por ejemplo, sabemos de la red de instituciones Guggenheim, que la conforman el Solomon R. Guggenheim Museum¹⁰⁶ de Nueva York (Ilustración 5), la Peggy Guggenheim

¹⁰⁶ Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York); Creado por el filántropo Solomon R. Guggenheim y por la artista Hilla Rebay y diseñado por Frank Lloyd Wright, tiene una de las más grandes colecciones de obras de artistas del siglo XX.

Collection¹⁰⁷ de Venecia (Ilustración 6), el Deutsche Guggenheim¹⁰⁸ de Berlín (Ilustración 7), y el Museo Guggenheim Bilbao. Estas colecciones se complementan mutuamente de modo que, en conjunto, forman la Colección Permanente de los Museos Guggenheim.

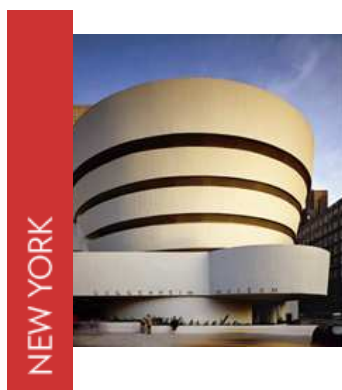


Ilustración 5

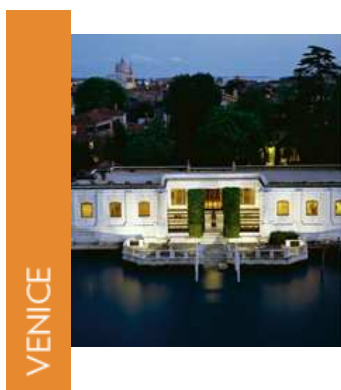


Ilustración 6

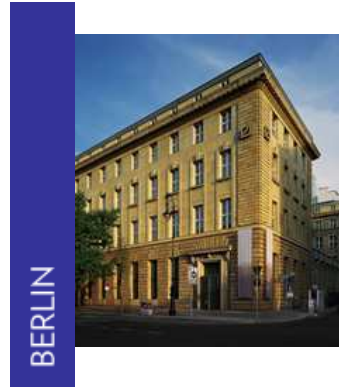


Ilustración 7

Las exposiciones al público, son fruto de las selecciones de su extensa colección, realizándose de forma rotatoria y dinámica. En el caso de CCCB, la organización se a través de un consorcio de la Diputación de Barcelona y del Ayuntamiento de Barcelona. Tienen un consejo con consejeros de las dos entidades donde están representados todos los partidos políticos, que se reúnen dos veces al año y aprueban el presupuesto y la programación. Y en el día a día, dentro del centro funciona una plantilla fija es de noventa y cinco personas, más los colaboradores, becarios y grupos asociados.

Más de cinco millones de personas pasan a través de las puertas del Museo Británico cada año. Vienen a ver las salas con sus exposiciones temporales o permanentes, a participar en acontecimientos y actividades o simplemente a pasar un buen rato en uno de los edificios públicos más espectaculares de Londres, el Museo Británico. Detrás del espectacular espacio presentado al público se encuentra todo un equipo trabajando para hacer estas visitas posibles. Más de 1.000 miembros de personal, de limpiadores¹⁰⁹, los

¹⁰⁷ Peggy Guggenheim Collection (Venecia); El Museo más importante de Italia en arte europeo y americano de la primera mitad del siglo XX. Acoge la colección personal de arte de Peggy Guggenheim, pero también obras de otras colecciones y exposiciones contemporáneas.

¹⁰⁸ Deutsche Guggenheim (Berlín); Situado en el centro de conexión del viejo y nuevo Berlín, su inusual nombre se debe a los precursores del Museo, el Deutsche Bank y la Fundación Solomon R. Guggenheim, representando un modelo único de riesgo compartido entre un banco y un Museo.

¹⁰⁹ El Museo Británico es un monumental edificio de dimensiones consideradas y complejo cuidado. Cada día se limpian las salas, se repasan los objetos que están en continuo movimiento en diferentes

guardianes y los conservadores, la seguridad -la protección de visitantes y la colección es mantenida por un equipo de seguridad de 320 miembros, que supervisan el edificio y las galerías 24 horas al día-, los científicos, el equipo de las escuelas. Para el almacenaje, la investigación, la adquisición de nuevos objetos, etc. Algunos están encargados de la difusión para informar de las exhibiciones, mientras que algunos analizan los objetos de la colección para cerciorarse de ellos podrán ser preservados para el futuro. Y otros se aseguran de que el edificio británico del museo sea el lugar mejor para contener esos objetos y para proporcionar el acceso a ellos. Ésta no es ninguna tarea simple. El edificio ocupa 75.000 m². Eso es un área equivalente a nueve campos de fútbol o a cuatro veces la arena del Coliseum en Roma. Cada mañana antes de que las puertas se abran a las 10:00 horas - y hay sobre 3.500 puertas – el personal debe estar listo para recibir a sus visitantes. A continuación, una pequeña definición de los departamentos en los que se organiza el Museo Británico, gran ejemplo de distribución, que nos encontramos de manera similar en el resto de instituciones.

Administración: Este equipo se encarga de planificar y supervisar los actos administrativos de cada área del museo. Normalmente se establecen anualmente presupuestos para el desarrollo de las actividades planificadas.

Investigación: Es el grupo responsable directo del estudio e interpretación científica del patrimonio, tangible e intangible, perteneciente al museo. “Recomienda la incorporación, autenticación e intervención de la colección(es). El término curaduría es usualmente empleado para hacer referencia a la función descrita”.

Museología: Esta área se encarga de notificar los contenidos de las investigaciones y coordinar las acciones entre las colecciones así como las exposiciones. Para ello debe conocer los sistemas de investigación, conservación, educación, organización y sus relaciones con el medio físico según el tipo y naturaleza del museo. Este departamento también es el encargado de formular y ejecutar la política educativa de la institución. Ellos interpretan las exposiciones para el público a través de paneles didácticos, guías de estudio, audiovisuales, etc...además se encarga de proponer actividades o eventos

exposiciones, en el área de conservación o bien, porque van a ser enviados alrededor del mundo para una exhibición. Además de las propias instalaciones del museo, iluminación, salas, pasillos de tránsito, etc. Quizás la asignación más resistente del mantenimiento es la limpieza regular de los 3.300 cristales en el gran techo de la corte. Es una tarea monumental para un equipo de abseilers especialmente entrenados, para los cuales toma semanas su realización.

que complementen las exposiciones. También supervisa y organiza las visitas guiadas del museo y establece las pautas para las guías docentes. Por eso, es fundamental que conozca las técnicas de enseñanza. (Éste área será profundizada más adelante en el punto 2.5 reflejado en el Tema I del índice de la presente Tesis).

Registro e inventario: Responsables del control, registro e inventario, tanto documental como fotográfico de las colecciones. Se ocupa de los trámites de seguro, préstamos, depósitos, custodia y control de salida y entrada de objetos de la sede del museo.

Conservación: Equipo que maneja las condiciones físicas y ambientales de las colecciones del museo, a través de los procedimientos técnicos que garanticen la integridad física de los bienes culturales.

Museografía: Son los encargados de crear el concepto, diseño y montaje de las exposiciones utilizando métodos y técnicas adecuadas a los propósitos del museo y de todas sus áreas de trabajo. En la mayoría de las ocasiones, este proceso se lleva a cabo junto al comisario de la exposición, si lo hay, y el artista/s que responde a la obras, siempre en preocupación de respetar y no distorsionar el discurso artístico de la exposición correspondiente.

Biblioteca y/o Centro de documentación: Aquí se colecciona, preserva y administra todo el material documental bibliográfico y no bibliográfico del museo. Su misión más importante socialmente, es que garantiza el servicio adecuado a los investigadores, estudiantes y público en general.

Servicios generales: Ya nos queda nombrar al equipo responsable de todas las actividades relacionadas con el mantenimiento, limpieza y resguardo de la sede del museo. Además, ellos inspeccionan los trabajos de instalación y operativos de los equipos del museo.

Todo este programa de actuación distribuido en áreas con el personal cualificado en cada una de ellas: Dirección o consejo directivo, administración, museología, registro e inventario, conservación, museografía, biblioteca y/o centro de documentación y servicios generales, responde a la ambición de generar un modelo de museo que sea capaz de responder a las necesidades que el arte, su conservación y exhibición exige.

Especialmente las que el arte contemporáneo origina tanto a los profesionales del sector como a todo tipo de públicos interesados en la variedad de manifestaciones artísticas que se presentan en nuestra actualidad. Seguidamente, veremos también algunos otros ejemplos de la organización real llevada a cabo en otros espacios de arte de España y Europa. Donde comprobamos que efectivamente, a groso modo, se siguen las mismas pautas de departamentos y organización anteriormente explicadas, clasificadas, diferenciándose en la cantidad de personal y la ampliación de subdepartamentos que cada institución, propiamente por su naturaleza concreta, necesita.

En el Museo de Bellas Artes de Murcia MUBAM (donde tuvimos la oportunidad de conocer las funciones de un cargo como el personaje del director) como director conservador responsable -no director gerente- pertenece como resto de la plantilla, al Cuerpo Superior de Conservadores Facultativos de Museos. En el caso de esta Institución (MUBAM), el cargo de director, no se considera estrictamente como tal, se presenta más como un trabajo de toda la plantilla en equipo, donde la última palabra corresponde al director -el cual dirige cada proyecto-, pero cada sector funciona perfectamente por sí solo. De hecho podríamos decir que independientemente de que un día se presente o no la plantilla de gestión, el museo igualmente abrirá sus puertas y funcionará de manera ordinaria¹¹⁰. Sus componentes son; Director. Ayudante de Museos: Asistente dirigido a la sección de conservación y exposiciones, principalmente. Especialmente historiadores del arte, que se mantienen informados de las novedades y del mundo del arte, pero que debido a la naturaleza del museo, especialmente clásica, apenas quedan influenciados por el arte contemporáneo. Hecho que quiere empezar a ser modificado con la nueva proposición de ampliación del propio museo, donde se pretende levantar dos nuevas salas expositivas -una para gran formato y otra para pequeño-. Con las cuales se pretende crear más facilidades ante las propuestas de obras de arte actuales que se prestan más a espacios como estos, y en los que en las salas actuales es prácticamente imposible adaptarlas. Aunque exista esta pretensión, siempre será dispuesta en directa relación con las obras clásicas. Creando una coherencia entre pasado y actualidad, disponer un espacio donde dialoguen. Ejemplo: Exposición de Anasincronías: Cinco miradas a través de obra artística de cinco artistas, que muestran lo que existe hoy en día.

¹¹⁰ D. Juan García. Director del Museo de Bellas Artes de Murcia MUBAM. Entrevista personal realizada para la presente Tesis doctoral, Mayo 2010.

Siguiendo con el equipo, continuamos con la parte considerada como Administración. Catalogalización de Obras de Arte; Sección que se dedica a construir fichas completas¹¹¹ sobre toda las piezas de arte que posee el Museo, depósitos y aquellas que entran o salen por la puerta de éste. Labores Administrativas. Becarios; colaboradores del Museo (En este caso disponen de uno. Cargo en el que se accede a través de Becas, que surgen cada dos años). Vigilantes 24 horas. Las salas y centralita o personas de guías y atención al público. Dos de personal de limpieza. Un servicio permanente y de conservación preventiva –compartida con el Museo Arqueológico de la Región de Murcia MARQ-. Cinco personas que forman el equipo de ordenanza –paquetería, correo, colaboradores, etc-. Y personal correspondiente al área de Prácticas; Estudiantes de Historia del Arte, Educación, Filosofía, etc.

En el IVAM, su directora de comunicación y desarrollo, nos explica en una entrevista personal dada en Abril del 2010, como, en términos generales, funciona el equipo del museo y sus correspondientes áreas; dirigiendo la distribución del personal, se encuentra el Consejo Rector del IVAM, Presidente de Honor, Francisco Camps Ortiz; Presidenta; Trinidad Miró Mira, la Consellera de Cultura y Deporte de la Generalitat y Vicepresidenta, y Consuelo Císcar Casabán, la Directora Gerente del IVAM. “El consejo Rector es el encargado de aprobar todos los proyectos y programas que finalmente el director/a del museo les expone. El director/a gerente gestiona la coordinación del área administrativa y área artística: distribuidas en 1.- Comunicación y desarrollo (que se encargan del contacto con el público y comunicaciones) 2.- Técnico Artístico (área que gestiona las relaciones con artistas, exposiciones, obra, traslados, etc) y 3.- Biblioteca”¹¹².

Otro caso, en el Museo de la Universidad de Alicante MUA, desde el departamento de administración, Rosa Cuadrado, nos facilita el organigrama de la institución, constituida por; Dirección, administración, área didáctica, área de registro, área de diseño y coordinación de exposiciones. En muchas ocasiones existen espacios expositivos, dedicados únicamente a ofrecer sus aulas a exposiciones temporales. Normalmente se suelen dar en centros culturales o salas de exposiciones creadas o renovadas para dicha finalidad, pertenecientes al Ministerio de Cultura correspondiente de la Región o de

¹¹¹ En el 2009 se está llevando una adaptación virtual –a través del programa DUMUS- de cada uno de los documentos, obras y elementos que posee el museo. Con vistas de modernizar, obtener un mayor control de las posesiones de la Institución y crear una Biblioteca especializada.

¹¹² Dña Encarna Jiménez, directora de comunicación y desarrollo del Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM. Entrevista telefónica realizada para la presente Tesis doctoral. 23 abril 2010.

ámbito Nacional. Así lo vemos en las salas del Palacio del Almudí en la región de Murcia. El director del centro de exposiciones¹¹³, nos cuenta a cerca de sus responsabilidades; entre ellas la de manejar todo el funcionamiento de las exposiciones que se realizan en las dos salas que allí se encuentran en disposición. Así como tratar tanto la selección de artistas, contactos, gestión de trabajadores, montaje de exposición, inauguración, difusión, etc. En este caso, la organización esta compuesta por tres personas que encargadas del sector de cultura: Un representante del Ministerio de Cultura, el director y la coordinadora. Como servicios anexos encontramos que el centro cuenta con guardia de seguridad y azafatas dentro de las salas, junto a la colaboración de guías: Miercoles y viernes, donde se conciertan grupos. A la hora de montaje, se contratan a toda una plantilla. Normalmente 'expomed.sl' es la empresa encargada del transporte y montaje a la que siempre se recurre -desmontar una exposición para levantar otra supone personal de carpintería, pintura, electricidad, montanistas, técnicos gráficos, colocadores de textos, etc-. Aunque en exposiciones de mayor envergadura, aquellos casos en los que se trabaja con exposiciones ya presentadas y gestionadas por un comisario exterior, normalmente todas las empresas de apoyo vienen contratadas ya de fuera. Por ejemplo en las colaboraciones que se han hecho con exposiciones ya montadas, directamente creadas y traídas por el Museo del Prado en Madrid.

Situándonos ahora en Francia, tenemos que la organización del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou está formado por dos departamentos, el Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle (Museo nacional de arte moderno/Centro de creación industrial) y el Département du développement culturel (Departamento de desarrollo cultural), además de varias direcciones. El centro está asociado a dos organismos: la Biblioteca Pública de Información (BPI) y el Instituto de Investigación y de Coordinación Acústica/Música (IRCAM). Todo ello queda administrado por un consejo de administración, el cual dirige un presidente; Alain Seban. Llegando a la directora general; Agnès Saal, que se encuentra bajo la autoridad de dicho presidente, encargado de las tareas de gestión y administración.

Las direcciones o áreas del centro son las siguientes: Dirección de acción educativa y público, dirección del edificio y de seguridad, dirección de comunicación, dirección de ediciones, dirección jurídica y financiera, dirección de producción, dirección de recursos humanos y dirección de sistemas de información. Que en personal se traduce a

¹¹³ D. Martín Páez Burruelo, director de exposiciones del Palacio Almudí, Murcia. Entrevista personal realizada para la presente Tesis doctoral. Mayo 2009.

los correspondientes miembros directivos: Director del Museo Nacional de Arte Moderno/Centro de Creación Industrial: Alfred Pacquement. Director del Departamento del Desarrollo Cultural: Bernard Blistène. Director de la Biblioteca Pública de Información (BPI): Thierry Grognet. Director del Instituto de Investigación y de Coordinación Acústica/Música (IRCAM): Franck Madlener. Director de Acción Educativa y Público: Vincent Poussou. Director del Edificio y de Seguridad: François Stahl. Director de Comunicación: Françoise Pams. Director de Ediciones (interim): Jean-Christophe Claude. Directora Jurídica y Financiera: Fabrice Casadebaig. Directora de Producción: Catherine Sentis. Director de Recursos Humanos: Jean-Pierre Cendron. Director de Sistemas de Información: Olivier Trouvé. Delegada para la Acción Cultural Audiovisual: Anne-Michèle Ulrich. Contable: Gérard Fouchet. Asimismo, como reflejan en su página oficial, el Centre Pompidou incluye una delegación para la acción cultural audiovisual y una delegación para la digitalización, además de una agencia de contabilidad. Como podemos apreciar, aunque distinta distribución, el equipo de direcciones responde claramente a la clasificación general que venimos tratando.

Así mismo ocurre en el Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, del que hemos obtenido de manera más detallada al equipo de la institución. Lo destacamos como ejemplo cercano y más completo de grupo corporativo, donde nos indican hasta asistentes de cada área y nos hacemos una idea numérica de la gente que es necesaria e interviene en un museo, para su correcto funcionamiento. Así pues, su organización se basa en un director: Thierry Raspail con asistente: Françoise Haon. Director de producción: Thierry Prat y Secretario General: François-Régis Charrié. Los directivos de colección: Hervé Percebois, respaldado por: Registro de colección: Gaëlle Philippe Iconografía: Estelle Cherfils. Documentalista: Anne-Marie Reynaud y Redes profesionales y sitio de Internet: Karel Cioffi.

Directivo de exposiciones: Isabelle Bertolotti (junto a su equipo de asistentes, tres miembros). Administración: Catherine Zoldan junto a cuatro asistentes más; Nabila Benkhelifa, Martine Gaston, Danielle Méline, Monique Renard. Departamento de relaciones públicas: Isabelle Guédel ayudada por su equipo: Christine Garcia, Maria Arquillière, Véronique Bellion, Eryck Belmont, Philippe Desmares, Yvette Gambiaud. Departamento de comunicación, dentro del cual hallamos a los encargados de: Programación cultural: Patricia Creveaux. Exposiciones fuera de los muros: Régis Gire.

Actividades Pedagógicas: Fanny Thaller y Mediadores: Amandine Bonnassieux, Emmanuelle Coqueray, Caroline Coulomb, Virginie Duthil, Catherine Morinière, Guillaume Perez, Eléonore Pourré et Stéphanie Royer.

Mecenazgo: Muriel Jaby, Elise Vion-Delphin. Coordinador técnico y de seguridad: Didier Sabatier, y Regidor técnico: Samir Ferria, con su equipo compuesto por Georges Benguigui, André Clerc, Joël Coffinet, Serge Dalleau, Didier Fabrer, Pascal Rohr, Frédéric Valentin, Elisabeth Vican. Así como un cargo de comisario (Coursier): Yves Blanchard.

En el caso de GNAM en Italia, la dirección articula sus funciones en servicios generales, quienes se dividen a su vez en unidades orgánicas. Los servicios se distinguen en técnicos y administrativos, corresponden a las funciones principales de tutela y conservación, desarrollo, gestión y documentación del patrimonio del museo, estudio e investigación, y a aquellas gestiones administrativas generales y del personal. Forman parte de los servicios también el edificio de exposiciones y el servicio para la comunicación cultural que engloba la informática, la didáctica y la comunicación del museo. La dirección de la Galería Nacional de Arte Moderno, está subdividida en dos ámbitos, siglo XIX y siglo XX, con la responsabilidad por sectores de los oficiales e historiadores del arte. En su página oficial nos reflejan de este modo su plantilla, la cual consta de un coordinador: Angelandreina Rorro. Archivo biográfico e iconográfico y fondo histórico: Claudia Palma. Archivo fotográfico (para petición de reproducciones): Paolo Di Marzio y Chiara Mutti. Terminando con archivo biográfico e iconográfico y fondo histórico (para reservas y consultas): Stefania Navarra.

Alemania y su Museo Hamburger Bahnhof en Berlín, por ejemplo, nos reflejan un equipo directivo constituido por el director Nationalgalerie: de Udo Kittelmann. Brill de Dorothee, guardián del profesorado asociado al director del Nationalgalerie, y director general del Museo Hamburger Bahnhof: Eugen Blume. La directora Mayor de gestión: Britta Schmitz. Directora del departamento de archivo: Daniela Bystron. Directora del departamento de educación: Sonja Claser, y la Auxiliar: Jutta Weber. Directora auxiliar del departamento de conservación: Maren Ziese, y su auxiliar Johanna Lemke. Secretario: Otto Hubacek.

Directora del departamento de restauración: Carolin Bohlmann, y su equipo de restauradores: Johannes Noack y Janet Röder. Encargado de oficina del director del

Nationalgalerie: Heidemarie Schwarz, del Hamburger Bahnhof: Wolfgang Focke. Equipo técnico: Electricista Martin Baal, encargado Thomas Seewald y Volker Hünninger, y el trabajador interno de almacenaje Stefan Kuhnert.

A mitad de camino entre las instituciones de las que hasta el momento llevamos hablando vinculadas a espacio públicos y las galerías (comprendidas como espacios privados) encontramos instituciones que poseen aspectos de ambos. Tenemos los Centros Culturales, que aunque con directivo público funcionan en un espacio más reducido con estructura más galerista que museística. Y otros en cambio, que a pesar de funcionar y ejercer como museo, resultan completamente privados e independientes.

En el primer caso podemos hablar del Centro Puertas de Castilla. Ya que su coordinador general, licenciado en historia del arte, especializado en restauración y cine con un Master en Gestión Cultural, nos explica como el centro cultural queda organizado en diferentes apartados (no relacionados con la cultura todos ellos) respetando los orígenes del centro; como referente de Centro Social están: Centro de la mujer. Federica Montseni: Asociaciones de mayores San Basilio: Alcaldía de barrio: Servicios Sociales: Servicio de Cultura, entre otros.

El coordinador accede al puesto a través de subcontrato de una empresa contratada por el centro (4 años de subcontrato) de empresa de servicios y oposición. Su función es coordinar todo el centro y centrarse especialmente en el desarrollo de cultura, junto a la directora, esto abarca gestión, idea, exposición, talleres, actividades, difusión, contacto con artistas, búsqueda planteamientos, crear proyectos, etc. La plantilla esta formada por una directora, coordinador, dos técnicos de cultura y una administrativa. Su preparación se basa generalmente en ser licenciados en historia del arte y de ahí, un aprendizaje artístico autodidacta; invirtiendo tiempo en viajes, revistas, prensa, enlaces con artistas, contactos, etc. Lo primordial es estar al día en el ámbito. Especialmente mediante viajes a Nueva York –que es la cuna actual del arte-. Todo ello para ganar frescura, nueva visión, actualización, novedades, absorción de diferentes dinámicas, teorías, etc.

Como ya hemos comentado en el apartado anterior, la línea artística del Centro se basa en un proceso de investigación mediante una búsqueda de la producción artística más actual. Puestos al día en la novedad, fluyen por las nuevas tendencias e interactúan con los artistas. Especialmente temática de cine –con una exposición fija al año- Ilustración,

instalaciones, intervenciones en el espacio, y artistas emergentes que se introducen a través de exposiciones colectivas: entendido como una nueva tendencia tratada por artistas que trabajan en esa disciplina y se desarrolla arte en el espacio expositivo. No hacen festivales, hacen ciclos. Apoyan la coherencia, la consecución del trabajo. No desean caer, como comenta Jesús de la Peña en una entrevista personal, en la actividad artística por ejemplo de Venecia, Italia. Donde sólo se centran en su Festival y el resto del año ya no se da más arte, ni actividades públicas de ámbito nacional o internacional. En el segundo caso está el Museo DDR en Berlín, una institución única en Alemania: En vez de ser mantenida por el gobierno, son una institución privada. No poseen ingresos por parte del dinero público ni ayudas. Ellos mismos financian el 100% de los honorarios de entrada del visitante. La historia del Museo DDR comenzó en abril 2004, con el origen de la idea y el comienzo de una colección. Con los correspondientes objetivos y deberes del museo de DDR: Adquirir, conservar, investigar, exhibir e impartir conocimiento.

Fue fundado en agosto de 2005. A finales del mismo año la página oficial de Internet fue abierta y el trabajo de las relaciones públicas comenzó. La exposición permanente fue abierta el 15 Julio de 2006, en ese agosto el museo Verlag de DDR fue fundado y en diciembre se publicó el primer catálogo de una exposición. Su plantilla consta de un director: Roberto Rückel, su portavoz: Melanie Alperstaedt y auxiliar: Dajana Alschner. Constantin Bänfer responde al cargo de director de arte, Marcel Gassner como archivista y Janine Henschel. También cuentan con Relaciones Públicas para visitantes: Anke Kaprol con ayuda de Steffi Klemcke. Jefe de colección: Katrin Strohl. Director de diseño de interior y exposiciones: Wittmer franco. Y finalmente jefe de investigación: Stefan Wolle.

Continuando con los espacios privados, es el momento de exponer también la información obtenida de las galerías tras las disyuntivas que surgen a raíz de plantearnos su funcionamiento. Como podemos deducir las instituciones museísticas y las galerías de arte, aunque conecten en finalidad y funcionalidad artísticas, son espacios expositivos comprendidos en aspectos diferentes, lo que se traduce en unos objetivos más concretos y claros, con un funcionamiento más sencillo, espacio y salas más reducidas (Ilustración 8-11) y sobre todo, en una intencionalidad comercial, gran factor diferencial entre éstas y los museos. Y es que las galerías aunque también exponen, difunden y en ocasiones adquieren, además representan y venden; en eso radica su

misión principal y propia, que queda fuera de las competencias de un museo. Aquí señalamos claramente, mediante los planos de distribución de dos galerías y un museo, la diferencia existente entre ambos espacios.

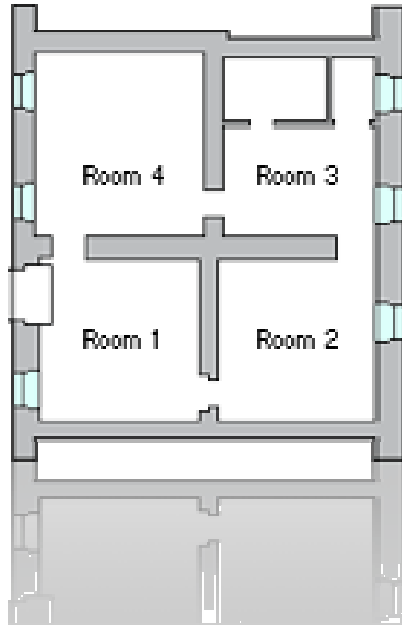


Ilustración 8

Galería Ciocca, Milán. Italia

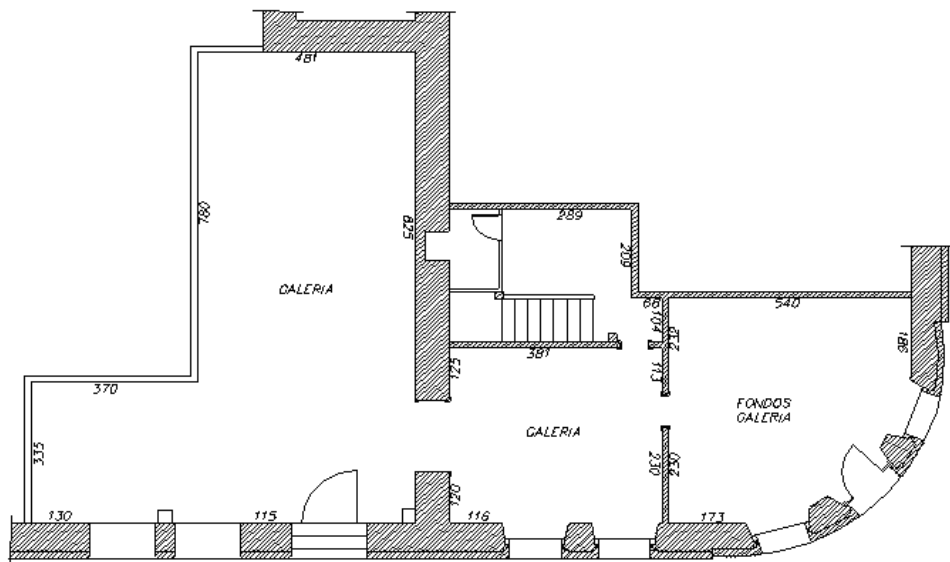
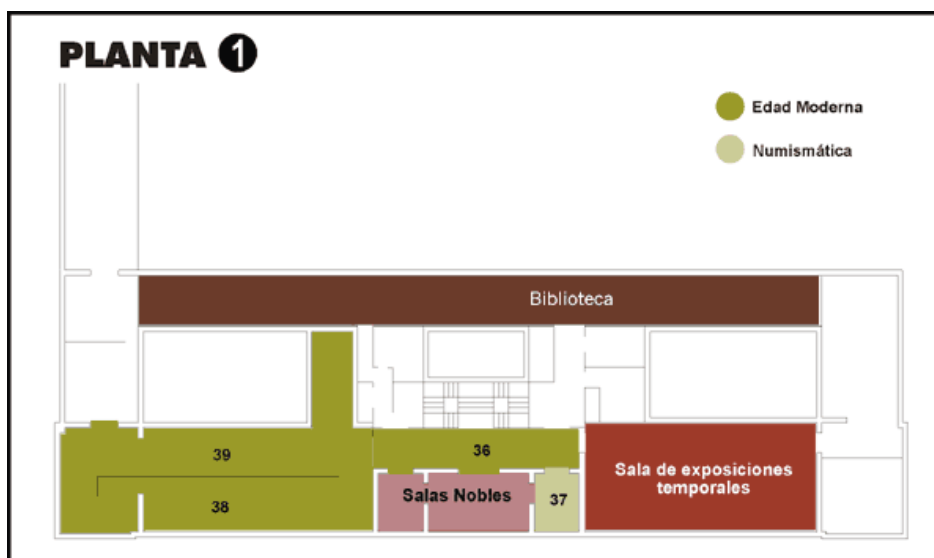
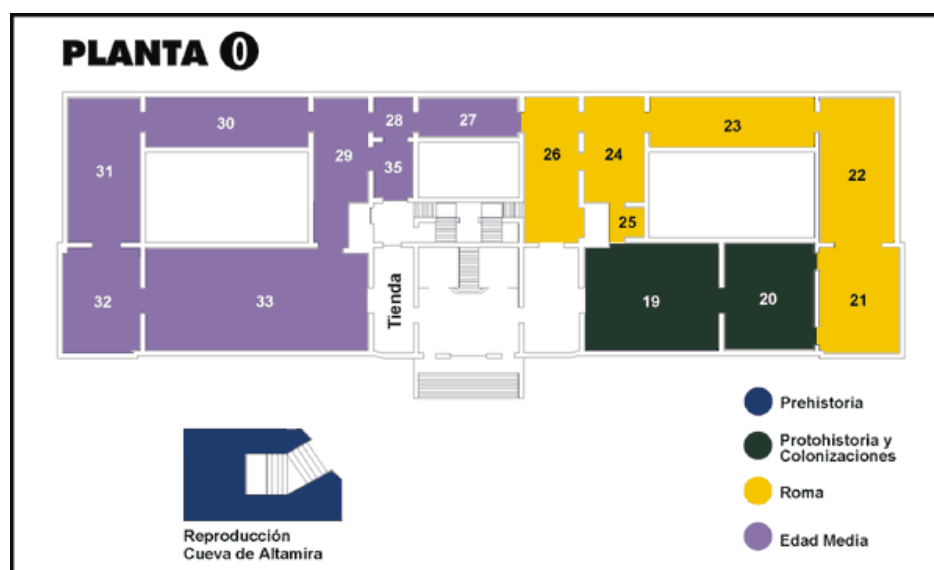
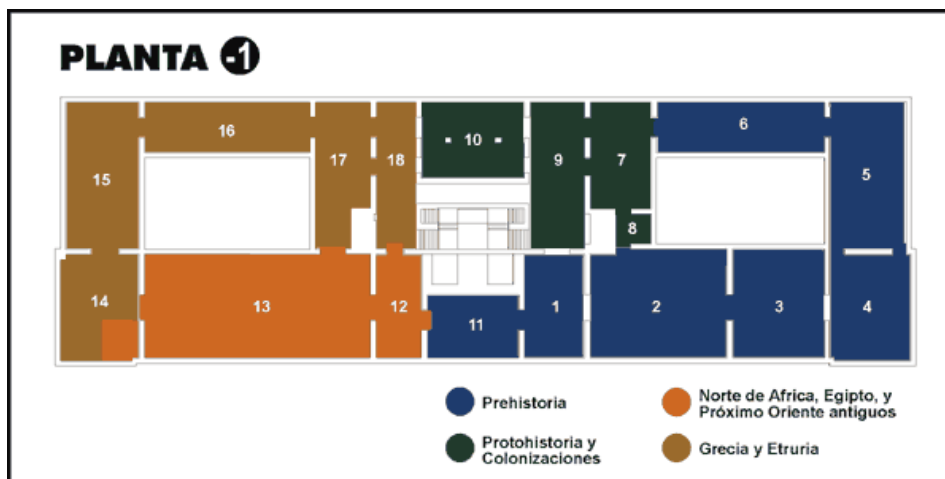


Ilustración 9

Galería Bellas Artes. Gijón (Asturias)



Ilustraciones 10, 11 y 12.

Plano del Museo Arqueológico Nacional, MAN. Madrid (España).

A diferencia de las instituciones donde resulta bastante común encontrarnos que aquellas públicas son organizadas por cargos adquiridos mediante oposición y responden al orden gubernamental, es decir, un equipo que dirige y trabaja bajo la mirada del Ministerio Cultural de su respectiva región y gobierno. En el caso de las galerías privadas, cambia la cosa, vemos que en la mayoría de ocasiones sus propios directores, resultan sus fundadores y dirigentes de la propia galería en todo momento.

Además, destacar, que todos aquellos directores con los que he tenido contacto e incluso he podido entrevistar, vienen de unos estudios correspondientes a Filosofía e Historia del Arte, encontrando en algunos casos galeristas que ni son licenciados. Un hecho interesante y que me hace cuestionarme ¿Por qué no tenemos licenciados de Bellas artes en estas áreas? Falta de información o de interés de los estudiantes o quizá escasa posibilidad de acceso a estos cargos ¿Cuanto más podrá aportar un licenciado en Bellas Artes que conoce la práctica y la teoría, que esta involucrado e impregnado del arte actual, que un historiador del arte, que da arte contemporáneo en quinto de carrera de manera general y no sabe como utilizar los materiales o qué se siente al crear?

No es mi intención, desvalorar a aquellos de otras licenciaturas, al contrario, aprovecho para subrayar su esfuerzo, su iniciativa autodidacta y su aportación al mundo del arte. Pero también es cierto que podría resultar ampliamente beneficioso un directivo que esta familiarizado y que mejor conoce el proceso creativo y técnico de los artistas. Con su visión práctica y teórica del mundo artístico, aportarían una diferente perspectiva, invirtiendo y guiando las instituciones con una dinámica que corresponde a aquellos que viven y han sentido el arte en sus manos, aquellos que en definitiva mejor puede entender al artista. Pero en apartados anteriores ya hemos explicado las posibilidades de relación entre artista y galería, de igual forma las bases de actuación que comprenden estas últimas y más adelante, en apartados posteriores, llegará el momento de llegar a conclusiones y reflexionar sobre toda la información que aquí, en esta investigación, estamos presentando. Ante todo, estamos de acuerdo en que las galerías son los componentes de mayor carácter comercial, inversor, cuya principal función se podría definir como manager de artistas. Y ahora es el momento de conocer como realizan su trabajo; hablar de su planificación y criterios propios sobre los que se rigen las galerías de Arte de manera personal y ajustada a las metas y el perfil artístico que desean alcanzar en su espacio expositivo.

Para poder hacernos una imagen general de lo que se da en España, y comprendiendo la gran cantidad de galerías que contiene el país. Al igual que se hizo con los Museos e instituciones, también se realiza una selección de espacios expositivos de las seis regiones que cubren y engloban España por su ubicación y manejo independiente de la ciudad, quedando cubierto de este modo, los puntos territoriales más destacados y representativos del país; en el Norte de la península: Cantabria, Vigo y A Coruña (Galicia), Bilbao (Vizcaya), Santander (Cantabria) y Barcelona (Generalitat de Catalunya). En su centro Madrid y Guadalajara. La costa este con Alicante, Valencia (Comunidad Valenciana) y Murcia. Y finalmente en el sur Sevilla (Andalucía). A continuación ponemos en relieve datos y orígenes de algunas de ellas, como ejemplo:



Ilustración 13

Mapa político de España

En Bilbao la directora de la galería Vanguardia -situada en el centro comercial y cultural de la ciudad y próxima al Museo Guggenheim Bilbao-, nos cuenta que éste espacio comienza su actividad en 1984 orientando su estrategia hacia el apoyo y la divulgación

de jóvenes talentos emergentes, contrastándolo con la producción de artistas de sólida reputación tanto nacionales como internacionales¹¹⁴.

Como promotora de arte contemporáneo internacional de nuevas tendencias, Vanguardia, tiene como objetivo fundamental, la utilización de los recursos necesarios, encaminados a contribuir en la internacionalidad de los entornos culturales en los que actúa, sirviendo además de plataforma de internacionalización de los artistas que representa. Consciente del compromiso profesional de su actividad, pertenece y participa activamente en las respectivas asociaciones de galerías, tanto a nivel nacional como internacional. Desde su apertura centra su atención en la difusión y comercialización del arte contemporáneo más actual y las nuevas tendencias. Se realizan una media de seis/siete exposiciones individuales anuales, tanto de artistas nacionales como extranjeros. Y desde 1990 asisten con regularidad a Ferias Internacionales como Colonia, Art Forum Berlin, Art Brussels, además de Arco en la que han participado desde 1986. Más participaciones esporádicas en FIAC, Paris, Arte Lisboa. Representa un amplio grupo de artistas, bien individualmente o en colaboración con otras galerías entre los que destacaremos: Martin Assig, Chema Alvargonzalez, Txaro Arrázola, Roger Ballen, Patxi Cobo, José Pedro Croft, Jaime Davidovich, Joan Fontcuberta, Asunción Goikoetxea, Marisa Gonzalez, Jane Hammond, Anna Malagrida, Ivan Marino, Josué M. Pena, J.R.Morquillas, Jean-Michel Othoniel, Txuspo Poyo, Andrea Baumbartl, Mabi Revuelta, Darío Urzay, Begoña Usaola, José Zugasti, Alfonso Subyaga.

La galería Vanguardia en el 2005 Vanguardia gestionó la exposición 'Lunáritas' de Asunción Goikoetxea en el Museo de Navarra, Pamplona (España). Ha introducido por primera vez en España al artista danés, residente en Berlín, Olav Christopher Jensen con su primera individual en este país, y presentándole en varias ediciones de Arco (Feria de Arte que se realiza en Madrid). Al igual que a Jaime Davidovich, videocreador argentino, residente en Nueva York, presentándole individualmente en la Feria Loop de Barcelona y en La Galería de Bilbao, así como en la Feria de Arco a partir del 2005. Como se comprende en la línea de actuación de las galerías de arte, la participación en Ferias de Prestigio internacional es una de las actividades fundamentales para cumplir sus objetivos, por lo que Vanguardia participa con asiduidad en ARCO, Art forum Berlin Art Brussel, Art Kologne, entre otras. En lo referente a la plantilla, esta está

¹¹⁴ Doña Petra, directora de la Galería Vanguardia, Bilbao. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 3 Junio 2010.

compuesta generalmente por dos personas. Como hemos comentado anteriormente, éste es uno de los ejemplos en los que la propia directora maneja toda la galería, aunque en ocasiones se subcontrata personal cuando es necesario para montajes, transporte o asistencia a ferias.

El director de la galería Nuble, también en Bilbao, explica que el espacio nace en 2007 con la idea de elaborar un proyecto de promoción artístico, que tenga un carácter propio, radicado en la periferia, que incorpore artistas jóvenes y emergentes, junto a otros con una carrera ya avanzada, pero cuyos argumentos y planteamientos teóricos y estéticos estén vigentes; el modelo es poco jerárquico, pues se basa en la teoría de la red en la que todos los componentes aporten sus conocimientos, contactos, propuestas, para conseguir un objetivo común. Un proyecto con la intención de convertirse en un modelo, participativo que permita a los artistas ciertos grados de investigación, y sea capaz de generar nuevos espacios de diálogo entre ellos y para con el público¹¹⁵

A favor de romper con la impresión general del público no entendido que puede llegar a encontrar las galerías con un carácter hermético y territorio intelectual, este espacio no pretende ser un círculo elitista si no un modelo que permita y facilite el acercamiento de personas de toda índole y condición a la creación audiovisual, y la experiencia del arte contemporáneo, como posición de reflexión y análisis del entorno en que vivimos. La galería Nuble ofrece un criterio abierto a la promoción de creadores de carácter universal que aborden diversos lenguajes artísticos; con el objetivo de colaborar en la difusión de la cultura y el coleccionismo a través de actividades multidisciplinares y con el deseo de convertirse en una cita para el público interesado. Sus artistas son entre otros: Abel León, pintura -Instalación- fotografía/ Alberto Reguera, pintura/ Amadeo Olmos, pintura/ Chema Prado, fotografía/ Ernesto Knörr, escultura/ Geso, video y fotografía/ Jason/ System, pintura/ Jayro Rekena, pintura/ Julián Dictan, multimedia/ Kyungwoo Chun, fotografía/ Paco Guillén, dibujo y multimedia/ Pep Fajardo, escultura/ Raúl Hevia, fotografía/ Remi/ Rouge, pintura/ Roberto Mollá, pintura/ Sol Frías, pintura/ Wolf Vostell, multimedia.

Normalmente su trabajo consta de nueve exposiciones individuales anuales desde el año 2007, además de asistir a la Feria Hot Art Fair, Foro Sur – que en el 2009 asistieron por primera vez como galería, pero ya llevaban dos años visitándola y familiarizándose con

¹¹⁵ Don José Luis de la Fuente, director galería Nuble, Bilbao. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 9 Abril 2010.

ella-, la participación en el festival Foconorte y diversas colaboraciones tanto con otras galerías como con instituciones, siempre con la previsión de impulsar a aquellos que forman parte del proyecto. Asimismo proyectan su colaboración en proyectos de difusión cultural en el ámbito internacional. Esta galería ha ido manteniendo una constante e intensa actividad, “con una variada nómina de artistas nacionales e internacionales, que abordan diversas disciplinas dentro del arte contemporáneo, prestando especial interés a la hora de promover jóvenes creadores, y abordando proyectos expositivos realizados ex profeso para la galería”¹¹⁶. Dispone de unos criterios basados en la apertura artística, promoviendo a artistas creadores de carácter universal que emprendan diversos lenguajes artísticos, desde la pintura, y la escultura a la instalación o la imagen, con el fin de formar parte en “la difusión de la cultura y el coleccionismo a través de actividades multidisciplinares y con el deseo de convertirse en una cita para el público interesado”¹¹⁷.

Cristina de la Fuente es la directora de la galería Arteko en San Sebastián, la cual nació en 1996 y que tras una intensa tarea de difusión y promoción del Arte Contemporáneo, diez años después inició una etapa diferente en un nuevo espacio de 180 metros cuadrados. En este nuevo espacio, más amplio, la galería prosigue con su programa que abarca pintura, escultura, fotografía, video, nuevas tecnologías, instalaciones de artistas emergentes y de reconocido prestigio. Cristina de la Fuente apunta que: “Arteko muestra exposiciones individuales y colectivas de forma permanente, participa en Ferias nacionales e internacionales y realiza sus propias ediciones, según informó la organización de 'Foro Sur' de Cáceres en nota de prensa”¹¹⁸. Su directora, ha afirmado que siempre había oído hablar muy bien de Foro Sur, así, ha indicado que es una feria de prestigio, cuyo montaje es espectacular y muy delicado.

Representa y contienen en sus colecciones privadas artistas tales como Baroja Mollet, Gustavo Díaz Sosa, Eduardo Chillida, Belzunce, Miguel Barceló, Soly Cissé, Judas Arrieta, Isabel Reguera, Marijose Recalde, Maripuri Herrero, Camara Gueye, Dora Salazar, Blami, Esther Ferrer, Yukako Ando, Zumeta, José Belmonte Rocandio, Elena

¹¹⁶ Extremadura al dí@. *Tres galerías de arte contemporáneo participan por primera vez en 'Foro Sur'* [en línea]. Extremadura, 2 mayo 2009, p. 1/1. <http://www.europapress.es/extremadura/caceres2016-00243/noticia-caceres-2016-tres-galerias-arte-contemporaneo-participan-primera-vez-foro-sur-20090501193141.html> [Consulta: 5 junio 2010].

¹¹⁷ Op. Ci. P, 1/1.

¹¹⁸ Ibidem. P, 1/1.

Asins, Koldobika Jáuregui, Ainize Txopitea, Javier Roz, Kyungwoo Chun, Nori Ushijima, Raúl Urrutikoetxea, José Llanos, Bernard Pourrière, Clara Boj-Diego Díaz, Javier Alkain, Ibon Mainar, Diego Vasallo y Enrique Brinkmann.

En Barcelona, la galería Hartmann inició su actividad en Arte Contemporáneo en 1999. La Coordinadora de la galería nos explica que en sus principios la galería contaba con un pequeño almacén donde promocionaban y distribuían las obras de sus artistas. En 2002, tras adquirir un local y reformarlo, se transforma en galería realizando exposiciones periódicamente. La galería esta centrada ahora mismo en exponer sobre todo fotografía contemporánea¹¹⁹.

La galería Fernando La Torre dispone de un espacio ubicado en el centro de Madrid (a 100 metros del Museo Reina Sofía). Tiene unas dimensiones aproximadas de 230 m² completamente diáfanos. El espacio cuenta con un almacén de obras en el que pueden contemplarse numerosas piezas de todos los artistas que colaboran con la galería. Se fundó en Zaragoza el año 1991, así nos describe su director Fernando La Torre. En abril de 2003 inauguró su nuevo espacio en Madrid. Su objetivo principal ha sido durante estos años presentar artistas de reconocido prestigio, y promocionar a artistas jóvenes de su galería¹²⁰. Representa a los artistas, Enzo Cucchi, Nino Longobardi, Ernesto Tatafiore, Jesús Fraile, Paco García Barcos, Steve Gibson, Jorge Girbau, Teo González, Ibarrola, Pablo Milicia, Juan Sotomayor, Lidó Rico, Rafael Navarro. Ha expuesto a los artistas, Barceló, George Condo, Dokoupil, José Manuel Broto, Luis Gordillo, Andre Martus, Miró, Carlos Pazos, Evan Penny, Jaume Plensa, Julian Schnabel, Ben Jakober & Yannick Vu, Antonio Saura, Jorge Galindo, Yoko Ono, etc.

Por otra parte, la Galería Formato Cómodo también en Madrid, está dirigida por P&M. Castellano e inaugurada en 2005. Apuesta por la exhibición y promoción de artistas jóvenes del ámbito nacional e internacional –destacando las expresiones artísticas de vídeo, instalaciones, fotografía y performance-, la mayoría de los cuales han realizado

¹¹⁹ Delphine Delas, coordinadora de la Galería Hartmann, Barcelona. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 8 Abril 2010.

¹²⁰ Fernando La Torre, director Galería Fernando La Torres, Madrid. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 13 Mayo 2010.

su primera exposición individual en esta misma galería; Hisae Ikenaga, Paula Rubio Infante, Ingrid Buchwald Eguia, Joana Villaverde, Javier Campano, Harri Palviranta, M^a Jesús González y Patricia Gómez, Zdenek Tusek, Pablo de la Sota, son los artistas de ésta galería, que acercará a Foro Sur las obras de Hisae Ikenaga, Paula Rubio Infante, Ingrid Buchwald Eguia, Joana Villaverde, Javier Campano, Harri Palviranta, M^a Jesús González y Patricia Gómez, Zdenek Tusek y Pablo de la Sota.

La galería Tomas March la encontramos en Valencia, los directores de esta galería, Tomás March y Salomé Cadenas, pertenecieron desde su fundación en 1983 al equipo de dirección de la galería Temple, junto a Carmen Alborch, Salvador Albiñana y Nicolás Sánchez Durá. En 1992, habiendo dejado la galería el resto de los socios, March y Cadenas emprenden una nueva etapa y fundan la galería Tomás March, manteniendo su dedicación al arte contemporáneo nacional y extranjero. Su encargada de comunicación apunta que: “Durante casi siete años permanece, aunque con aires renovados –nos explica la coordinadora de la galería-, en el mismo emplazamiento que tuvo Temple. No obstante, en 1999 cambia de local, por incrementarse la necesidad de un espacio más amplio, y se traslada de Gobernador Viejo a Aparisi y Guijarro, reformando lo que fuera el almacén de una antigua industria de cristal, de 350 m²; de los cuales se destinan 180 para exposición.

El espacio expositivo continúa así situándose en pleno centro de la ciudad de Valencia, en el barrio de Xerea, donde se encuentran también otras galerías de reconocido prestigio. Su espacio cuenta con dos salas que por su amplitud y distribución permiten alojar esculturas e instalaciones de grandes dimensiones. Uno de los principales atractivos de ambas salas es la luminosidad, ya que su diseño posibilita la entrada de una generosa luz natural que, combinada con la adecuada iluminación artificial del espacio, contribuye a apreciar la calidad de las obras expuestas”¹²¹.

La galería Full Art, creada en 2002, invierte y representa artísticamente en los nuevos medios. O casos en los que a través de medios tradicionales se crean innovaciones. Se tratan artistas contemporáneos, desde los años 1960/1980. “La ideología –indica su director-, por lo tanto es de transmitir y fomentar los nuevos artistas y medios”¹²².

¹²¹ Marisol Salanova, encargada de comunicación de la Galería Tomas March, Barcelona. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 14 Enero 2010.

¹²² Julio Criado Moreno., director Galería Full Art, Sevilla. Entrevista telefónica realizada para la presente Tesis doctoral. 27 Marzo 2010.

En la calle San Vicente 32 muy cerca del Museo de Bellas Artes se encuentra la galería Nuevo Arte fundada en el año 1999, con la finalidad de difundir en Sevilla, resto de España y fuera del territorio nacional las últimas creaciones de artistas que utilizan el papel como soporte de sus creaciones. Dirigida por Paz Nosti, esta galería tiene la particularidad de especializarse en el mundo del papel, podemos encontrar obras realizadas con acuarela, óleo, acrílico, etc... Pero sobre todo mucha obra gráfica en su mayoría sobre papeles artesanales y fotografía. “En el transcurso de estos once años, su directora nos cuenta con orgullo, que se han celebrado en cada uno al menos diez exposiciones tanto de artistas emergentes como de consagrados, siendo la mayoría de ellas individuales, a excepción de la realizada con motivo del `Premio de Grabado Galería Nuevo Arte¹²³ y la de final de temporada que suele ser temática, normalmente en colaboración con otros colectivos u organismos públicos como el Conservatorio Superior de Música y el de Danza”¹²⁴. También participan en ferias de arte como Estampa (Madrid), Artesevilla (Sevilla) e Iberarte (Zaragoza) y Arco con el stand institucional de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Así mismo colaboraciones con otras galerías tanto nacionales como internacionales. Así mismo organizan actividades culturales para otros Organismos como un premio pintura al día.

Y en la Región de Murcia destacamos dos galerías a las cuales entrevistamos personalmente a sus respectivos directores; la galería de Arte Contemporáneo T20 y Art Nueve. El codirector de la primera, nos explica que la galería T20, fue fundada hace

¹²³ “En esta línea, continuando la finalidad fundadora, además de dar a conocer la evolución que el grabado ha tenido en los últimos tiempos, con la utilización de nuevas tecnologías y para fomentar el coleccionismo para todos, esta galería decidió convocar el Premio de Grabado galería Nuevo Arte, (único en España de iniciativa privada), que desde su creación su temporalidad es anual. La convocatoria es muy abierta ya que no tiene límite en la edad de los participantes, tampoco en las técnicas calcográficas utilizadas, teniendo cabida todas aquellas de última generación, no quedan exentos aquellos artistas nacidos fuera del territorio nacional. Realiza una labor general de difusión del arte, en especial de apoyo al desarrollo del grabado, así como, específicamente, de promoción a los artistas jóvenes o emergentes dentro de este sector. Este es un componente fundamental del Premio: refrendar e impulsar la creación innovadora y de calidad entre quienes experimentan y trabajan en su seno, sin haber llegado aún al reconocimiento pleno. El Premio, como exponente más destacado de la labor continuada de la Galería, incluye la otra vertiente: apoya y favorece el acceso de la sociedad a la obra artística. Es decir, si por un lado galardona la labor de un artista, refrenda con sus menciones de honor, la labor interesante de otros, así como difunde, por medio de una exposición colectiva, la obra de los seleccionados, además, -y es importante señalarlo-, contribuye a reforzar el valor del grabado en su dimensión social. El beneficio del Premio no se agota en la buena dotación económica y en la valoración del ganador y de la obra -esto es muy importante en un panorama en el que el arte del grabado no está aún suficientemente reconocido-, sino que por añadidura también la sociedad sale beneficiada” (Paz Nosti. Entrevista mediante cuestionario, 15 abril 2010).

¹²⁴ Paz Nosti, directora Galería Nuevo Arte, Sevilla. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 15 Abril 2010.

nueve años por él mismo y su socia y codirectora. El resto de personal lo componen su codirectora, una administrativa y la ayuda de una becaria. Licenciado en historia del arte, su papel en esta empresa es de coordinar todos los factores y elementos que interviene en la galería: difusión, búsqueda de artista, planteamiento de objetivos, gestión, intervención en ferias, así como ser representante y manager del artista¹²⁵.

Y los orígenes de la galería Art Nueve, según su directora, fueron el resultado de una inversión hace diez años en dos empresas gestionadas por ella; una tienda artística de materiales –llamada La Tienda- y una pequeña galería de arte contemporáneo. Con el paso de los años, desembocó en una ampliación de la galería, impulsada por el contacto de otros artistas y clientes, creando lo que hoy se conoce como la galería Art Nueve. Desde su cargo la directora gestiona todo lo referente a la galería, y establece directamente el contacto y selección de artistas. Recibiendo apoyo de un personal compuesto por tres miembros, tres componentes principales; administrativo-diseñador, jefe de montaje y almacén¹²⁶.

Uno de los aspectos a destacar en cuanto a miembros de una galería, sería su reducido personal. En la mayoría de las galerías de Arte, el personal es pequeño, de tres a seis miembros; la organización de la galería Nuble en Santander, está compuesta por: director, asistente responsable de comunicación, y asistentes gestores de clientes (ocasionales en ferias, etc.). Se llega en ocasiones a ser dirigida únicamente por sus directores, como es en el caso de la galería Vanguardia en Bilbao. En la galería Elba Benítez, en Madrid, la organización de su espacio se basa en la figura de la directora que es quien toma las decisiones y asume los riesgos. De igual modo sucede en la galería Fernando La Torre, en la misma ciudad. La galería Full Art es llevada por dos licenciados en Historia de Arte responden a los dos socios que invirtieron en esta galería, uno de ellos, Julio Criado Moreno, el que nos cuenta que sólo ellos trabajan en ella. Terminaron la carrera, fueron fuera de Sevilla a investigar y terminar sus estudios de especialización. En cuanto a la plantilla de la galería Nuevo Arte, normalmente esta compuesta por dos personas fijas y casi siempre un becario procedente de diversos organismos tanto nacionales como internacionales que durante tres meses comparte las labores propias de galería.

¹²⁵ Nacho García, co-director galería T20, Murcia. Entrevista personal realizada para la Tesis doctoral, Mayo 2009.

¹²⁶ M^a Ángeles Sánchez Rigal, directora Galería ArtNueve, Murcia. Entrevista personal realizada para la Tesis doctoral. Mayo 2009.

Fuera de España, de igual modo, existen multitud de galerías repartidas en cada ciudad. En unos folletos de programación de actividades y exposiciones adquiridos en Suiza, sólo en la ciudad de Génova y sus alrededores se reflejan aproximadamente 35 galerías. Buscando en la red, perfectamente podemos encontrar en ciudades como París (Francia), Berlín (Alemania), Lisboa y Oporto (Portugal), Londres (Reino Unido) y Milán (Italia), una media de diez galerías aseguradas en cada una de ellas. Lo que lamentablemente no está tan asegurado es su acceso a ellas como investigador, abundando negativas ante colaboración o facilitar información. Podemos afirmar tras enviar cuestionarios a más de 50 galerías de arte –en reiteradas ocasiones durante nueve meses- tan sólo un 5%, la mayoría galerías francesas- han contestado, contradiciendo a su función pública, para rechazar nuestra petición de información. El resto de galerías ni eso. (Se darán datos y proceso de seguimiento en el trabajo de campo, apartado 6 del índice).

En ocasiones conocemos de algunas que se han llegado a convertir en una cadena de espacios expositivos expandidos por todo el mundo: Francia, Polonia, Republica Checa, Inglaterra, son ejemplos de países a los que llega la Studio Gallery -originaria de Bordeaux, Francia, de mano de la asociación Z-EST Cultura-. Su primer objetivo era promover la cultura central y oriental en Bordeaux. Después de dos años, la organización consiguió relacionarse con artistas de toda Europa. La función de este espacio artístico es llevar las obras al público, mediante las exposiciones, y en la medida de lo posible vender o comprar las obras de Francia o artistas extranjeros. Esta organización de galerías es beneficiosa a la hora de abarcar a artistas europeos, dando lugar a una relación especial establecida entre ellos, además de que en su conjunto, otorgan la posibilidad de acceder a una colección original. Algunos de ellos: Eva Sanderova, Lucas Panko, Chris Hipkiss, Benjamín Joffre, Jola Launay, Phil Brown. En su página oficial quedan indicadas e ilustradas todas las obras disponibles para su venta; con biografía del artista y breve comentario sobre él y su producción artística.

La organización ayuda y apoya los eventos locales y a los artistas locales, así como, también ofrece cursos de pintura, dibujo, escultura, acuarela, óleo, guache, moldeo. La artista Jola Launay, que forma parte de la National School of Decorative Art, ha estado ofreciendo la posibilidad de recibir a estudiantes y prepararlos para poder ser profesores de diferentes técnicas multidisciplinarias. (Conciencia de una función didáctica en las galerías e instituciones, que veremos más desarrollada en el apartado 2.5 del Tema I perteneciente al índice esta Tesis).

Otro ejemplo de espacio expositivo que invirtió en expansión es la galería de Bellas Artes Marlborough, en Londres –con sede también en Nueva York, París, Chile, Monaco, Barcelona y Madrid-. De las más antiguas en orígenes que conozcamos, fue fundada en 1946, siendo una de las galerías líderes en el arte contemporáneo en todo el mundo. En sus orígenes, Lloyd y Harry Fischer que emigraron a Inglaterra de Viena, ensamblados en 1948 por un tercer socio, David Somerset, ahora el duque de Beaufort, y el presidente del Ltd. de Marlborough (Londres). Después de los años, Londres se convirtió en el mercado principal para el arte moderno y el papel de Marlborough en este mundo del arte que cambiaba, fue fructífero. Fijó los estándares para las exposiciones que eran dignas de un museo moderno. Éstos fueron repasados como demostraciones del museo, y la galería se convirtió en un foco para los colectores, los directores del museo y los comisarios, así como la historia de los estudiantes de arte. En 1952 Marlborough vendía ya obras maestras del siglo de fines del siglo XIX, incluyendo los bronce de Edgar Degas y pinturas por Maria Cassatt, Paul Signac, Claude Monet, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Auguste Renoir entre otros y los dibujos de Vincent van Gogh de Constantina.

En los últimos años, 1950 y los años 1960, Marlborough emprendió una cadena de exposiciones pioneras relacionadas con el expresionismo y la tradición alemana moderna: 'Arte en la rebelión', Alemania 1905-1925; 'Kandinsky, el camino a la abstracción' y 'Los pintores del Bauhaus'. En 1960, por ejemplo, se llevó a cabo una exposición de nuevas pinturas de Francis Bacon, de sensacional resultado. En la importante exposición de 1961, Henry Moore con sus tallas de piedra y madera fue aplaudido por los visitantes y entendidos. El mismo año se consideró una exposición de las pinturas del Jackson Pollock. En 1964 una exposición extraordinaria de pinturas, los *watercolours* y los dibujos de Egon Schiele fueron demostrados en Londres por primera vez. En esta misma década, Frank Lloyd se movió a Nueva York y en 1972 su hijo Gilbert asumió el control de Marlborough en Londres. Al mismo tiempo Pierre Levai, sobrino del mismo Frank Lloyd se puso al frente del funcionamiento de Marlborough en Nueva York.

Durante los años 1970 y 1980, Marlborough efectuó algunas de las exposiciones más notables de Londres de los artistas tales como: Auerbach Franco, Francis Bacon, Lynn Chadwick, Lucian Freud, Barbara Hepworth, R.B. Kitaj, Henry Moore, Ben Nicholson, Piper y Graham Sutherland de Juan. Destacan exposiciones importantes tales como la de Jacques Lipchitz y René Magritte en 1973; y Henri Matisse en 1978. Durante los

años 1990, Marlborough llevó a cabo otra nueva innovación, llegando a convertirse de las primeras galerías en el mundo occidental de Arte Contemporáneo, con pretensiones en China¹²⁷. En 1995, Chen Yifei¹²⁸ (China, 1946 – 2005), el más prominente y respetado de los artistas chinos contemporáneos, firmó un contrato mundial exclusivo con Marlborough.

En el ámbito local de las galerías, el veinteañero Johann König es uno de los representantes más jóvenes. Junto con Jeppe Hein o Johannes Wohnseifer, es la imagen de un programa tan joven como ambicioso (Johann König; guía de Viaje por Marco Polo. 3 Mayo 2010, p1/1). Su galería en Berlín, con 850 pies cuadrados y el mismo nombre, Johann König, se inauguró en 2002. Cuatro años después se trasladaron a un nuevo espacio de 5.800 pies cuadrados, en el centro de Berlín. La galería es manejada por Kirska Geiser y Johann König. Han formado un programa único de artistas emergentes y aún a mitad de carrera; abarcando obras de audio, vídeo, pintura, trabajos sobre el papel, fotografía, instalación y escultura, abiertos siempre a nuevas expresiones artísticas. A día de hoy representan a los artistas siguientes: Micol Ásale, Henning Bohl, Graf de Manuel, Tue Greenfort, Jeppe Hein, Nathan Hylden, Annette Kelm, Manfred Kuttner, Alicja Kwade, Lisa Lapinski, Kris Martin, Michaela Meise, Natascha Sadr Haghghian, Michael Sailstorfer, Tatiana Trouvé, Johannes Wohnseifer, Jordania Wolfson, David Zink Yi y Andreas Zybach. Para su difusión e impulso profesional, les hacen participar en groupshows (exposiciones colectivas) importantes tales como la Bienal de Venecia Bienal, Whitney Bienal, como otras Bienales en Berlín, Sydney y Moscú. Y participan en varias ferias del arte, tales como la demostración del arsenal, Fiac, Arte Basilea y Beach Basilea Miami Art.

Añadido a todo este trabajo de difusión; las publicaciones y las monografías están disponibles en la mayoría de los artistas de la galería. Como también se da en el caso de

¹²⁷ En 1953 Marlborough había efectuado ya una exposición pequeña de dos pintores chinos en Londres y durante los años 60 Marlborough exhibió las pinturas abstractas del artista chino Lin Sho-Yu (quién trabajada en Londres bajo el nombre de Richard Lin). La relación de la galería con arte chino adquirió una diversa dimensión con la exposición, nuevo arte de China: Fije 1979, que ocurrió en la galería de Londres, del diciembre de 1994 al enero de 1995.

¹²⁸ Chen Yifei tendrá posteriormente exposiciones retrospectivas importantes en el Museo de Bellas Artes Nacional de China en Beijing, y del Museo nuevo de Shangai así como una demostración en el Musée Granet en Aix-en-Provence, Francia. En 1997 representó a la República Popular de China en el primer, no obstante temporal, Pavilion en la Bienal de Venecia. Marlborough ha organizado desde entonces las exposiciones de Chen Yifei en Londres (1997/2001), Nueva York (1999/2000), Munich (2001) y París (el enero de 2002). Una exposición conmemorativa al artista, que murió tristemente en 2005, fue celebrada en la galería de Londres de Marlborough en el otoño de 2005. Otra exposición conmemorativa ocurrió en la galería Nueva York de Marlborough de enero a febrero de 2007.

la galería de Bellas Artes Annely Juda expone, desde su base en Londres, expone la obra de artistas británicos e internacionales contemporáneos. Todos los trabajos de arte demostrados en el web-site están para la venta, conforme a disponibilidad. A su vez, exhibe obra vanguardista del siglo XX, especializándose en el constructivismo ruso. Muestra a artistas británicos contemporáneos como Roger Ackling, Anthony Caro, Prunella Clough, Nigel Pasillo y David Hockney así como artistas europeos y japoneses tales como Christo y Jeanne Claude, Gloria Friedman, Katsura Funakoshi y Toko Shinoda, entre varios otros.

En la misma ciudad inglesa, La Saatchi Gallery, se ubica también la, posiblemente, más influyente galería del mundo, exponiendo la obra de artistas clave como Damien Hirst. Pero también siendo un espacio completamente involucrado en los artistas emergentes. Tienen como objetivo proporcionar un foro innovador para el arte contemporáneo, se presenta el trabajo de jóvenes artistas invisibles en gran parte o de artistas internacionales cuyo trabajo ha sido raramente o nunca exhibido en el Reino Unido. Respondiendo y fomentando además, al incremento de la audiencia para exposiciones de arte contemporáneo dado durante los últimos diez años. Muchos artistas que se muestran en la galería Saatchi son desconocidos profesionalmente en su primera exhibición, no sólo para el público en general, sino también al mundo del arte comercial. En este sentido, la galería también funciona como un trampolín para jóvenes artistas y el lanzamiento de sus carreras. Y es que, cuando la Saatchi Gallery abre por primera vez en los años veinte, se vincula desde un principio al interés en el arte contemporáneo, que se encargó de buscar el trabajo de nuevos artistas. Ayudando a la conciencia general y de interés en el arte contemporáneo que se ha desarrollado tanto en Gran Bretaña como en el extranjero. El público, se consolidó de forma constante durante los años, llegando a alcanzar los 600.000 visitantes por año, con más de 1.000 escuelas mediante las visitas organizadas de estudiantes.

Como meta de difusión, la galería Saatchi ha trabajado con los patrocinadores de medios de comunicación tales como The Observer, The Sunday Times, Evening Standard y Time Out. También asume una posición abierta a propuestas – programas, exposiciones temporales, comisariados- como parte del objetivo de la galería Saatchi de acercar el arte contemporáneo al público más amplio posible -ha sido activado mediante la asociación corporativa de la galería y de la primer casa de subastas en arte

contemporánea Phillips de Pury & Company-. Incluyendo además un espacio dedicado a artistas Saatchi en línea para exhibir y vender su comisión de trabajo libre.

Durante los pasados años, Berlín se ha ido convirtiendo en una de metrópolis culturales más importantes del mundo, siendo hoy, la localización más grande de las galerías de Europa. La escena del arte de la ciudad es caracterizada por su gran variedad y su alta dinámica. Esto hace Berlín una de las ciudades más interesantes mundialmente para el arte contemporáneo y las nuevas tendencias.

La galería Vostell Berlín, esta dirigida por Rafael Vostell: Miembro de la asociación federal de las galerías alemanas y miembro inicial regional de la organización de las galerías de Berlín fue reabierto en 2002, con nuevos espacios -300 m² en total y 7 m de altura en los espacios- adaptados a las necesidades artísticas. La galería Vostell, coopera fructuosamente con los museos nacionales e internacionales, otras galerías e instituciones culturales, que se centran particularmente en el trabajo con los artistas jóvenes, colaboración en proyectos con diversos continentes así como la participación en grupos creados con naturaleza mundial. De este modo, la galería consigue convertirse en un espacio expositivo de alta calidad, que expone a los artistas considerables y las colecciones importantes.

También tenemos el Art Center Berlín, ubicado en el centro de ciudad entre 'la isla Museo' (de la que hemos hablado anteriormente) y la puerta de Brandenburg, supone un espacio perfecto para ser rodeado y céntrico para las presentaciones públicas. Desde su apertura en 2005 su espacio contribuye a la reputación excelente de Berlín como ciudad para el arte y la cultura. El centro del arte se establece como foro excepcional para lo contemporáneo. Millones de espectadores han visitado y disfrutado de las exposiciones de diversos géneros; escultura, diseño, pinturas, y fotografía, así como, instalaciones, arte video, arte sano, arte interactivo, cinético, y las exposiciones especiales referente a diversos temas. La exhibición que programaron sobre las invenciones de Leonardo da Vinci, por ejemplo, atrajo a más de 50.000 visitantes por sí mismo.

Italia, aunque se comprende como un país más bien tradicional y referente mundial como conservador y continente del arte antiguo, también encontramos espacios innovadores, e inversores en el arte contemporáneo. Sin obviar ni abandonar su talento natural para el arte clásico, ni olvidar sus orígenes como cuna de la historia del arte,

Italia abre sus espacios expositivos también en búsqueda del producto actual. Cabe destacar que en la búsqueda y documentación de museos y galerías, apreciamos que a diferencia de otros, es uno de los países con mayor número de ellas, dedicadas al arte antiguo, especializado en artistas y/o colecciones de antaño, difusor de artistas conservadores limitado a pintura y/o escultura, e incluso espacios para arte moderno. Pero también existe un hueco para aquellas galerías dedicadas al contemporáneo y por extensión, a las producciones artísticas más recientes.

La Marena Rooms Gallery, en Turín, posee una filosofía basada en el interés por los jóvenes artistas con novedosas propuestas. El arte y la cultura que vive en la actualidad, en cada ciudad, está siempre en movimiento, es dinámico, alcanzando dimensiones internacionales cada vez con mayor facilidad, gracias a los avances y el progreso. La galería, por lo tanto, desea seguir una línea del arte joven e internacional que introduzca nuevas ofertas artísticas. Un espacio que suponga una investigación continúa sobre las artes, y una selección cuidadosa de los artistas a exponer mundialmente como representantes de la creación artística de nuestros tiempos.

Siguiendo esta línea de actuación, también tenemos la galería Ciocca de Arte Contemporáneo establecida en Milán, fundada en 1998 por Rossana Ciocca. Este espacio promueve a jóvenes artistas nacidos en Italia e internacionales. Aquí la pintura, el dibujo, la escultura, y el video art buscan el mismo espíritu de investigación, análisis de relaciones entre el ser humano y el mundo que gira a su alrededor. Esta galería representa un portfolio donde emergen y se establecen artistas a través de las exposiciones, el programa de la galería y las ferias de arte. Y en Portugal, la galería Jorge Shirley, establecida desde 1999 en la ciudad de Oporto. Se trasladaron a Lisboa en 2003, por un espacio con un área de 400 m² desarrollado en dos pisos con espacios amplios. La programación de la galería es direccionada para la internacionalización, contando para esto con la presencia de artistas nacionales y extranjeros. También es presente en ferias nacionales e internacional por ejemplo, Lisboa, Madrid y Milano. Y en este momento la galería guarda intercambio con algunas galerías extranjeras de España, de Italia y de México.

Estamos viendo que toda galería de arte que se caracterice como tal, participa en Ferias de Arte, nacional e internacionalmente. Actuación sumamente importante y

decisiva para el impulso de sus artistas y prestigio de la misma. Una oportunidad tanto para artistas y galerías, de impregnarse de otras tendencias y producciones artísticas, adquirir conocimiento, mantenerse al día de cada nueva innovación, movimiento, concepción, estilo o tendencia artística. Para finalmente exhibirse e influir como componentes del mundo del arte, abarcando cada vez mayores territorios y formando parte de la actualidad artística.

Así ocurrió por ejemplo, que en el 2009, la IX Edición de la Feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo-Foro Sur, por fin acogió la participación por primera vez de tres galerías de arte, procedentes de distintos puntos de la geografía española, en concreto, las galería Arteko de San Sebastián, Formato Cómodo de Madrid y Nuble de Santander. Y es que la actuación de las galerías y las posibilidades de difusión y alcance que poseen, actúa de fuerza motora para abrir puertas y darse a conocer.

2.3. Acceso del artista a las instituciones.

El siguiente punto a reflexionar una vez investigados los planteamientos, equipos directivos, así como estructuras de las instituciones y galerías, sería a cerca de su accesibilidad. Tanto desde un punto de vista como espectador, trabajador o artista, con la documentación expuesta hasta el momento podemos empezar a hacernos una idea concreta de las pautas que se llevan a cabo para acceder, o al menos las opciones de accesibilidad que existen.

Uno de los mayores eventos reconocidos, como ya comentamos recientemente, en los que el artista, gestor y público se reúnen y conviven, son las ferias de arte; una oportunidad excelente para conectar, entablar contactos y darse a conocer. A continuación, vamos a presentar un listado de las más destacables e influyentes en el sector artístico, profundizando en la naturaleza de algunas de ellas, para comprender y reconocer la importancia de su organización y oportunidades que brinda, a galerías y especialmente a nuestros artistas contemporáneos y emergentes.

Especial atención en el mundo del coleccionismo y del arte, merecen las ferias internacionales y Bienales, mediante las cuales, los artistas contemporáneos y las galerías de arte más importantes del mundo, exponen, ante un público interesado, aquello que exhiben y venden habitualmente, intercambiando propuestas que, después serán introducidas en el mercado del arte. También tienen cabida en estos eventos, nuevas incorporaciones de galerías que no son tan conocidas, pero que gracias a su participación en estas ferias se abren paso en el complejo mundo del actual mercado del arte. Como ejemplo de estas ferias podemos citar la más importante de España, ARCO, y alguna otra de parecido prestigio como ArteFiera en Italia, FIAC, París, ViennaFair en Austria, y Art Basel en Suiza.

Tras una búsqueda de documentación, ayudados por diferentes páginas digitales e información variada extraída de varias fuentes del arte, hemos seleccionado las que consideramos ferias más afamadas e influyentes, proporcionando una visión global del movimiento artístico de los países, especialmente con vistas internacionales. Si clasificamos por países, para una mayor organización y una explicación más detallada y fácilmente abarcable: seleccionaremos finalmente los siguientes países; Alemania, Australia, Bélgica, Estados Unidos, España, Francia, Irlanda, Italia, Japón, Países Bajos, Rusia, Reino Unido, Sudamérica, Suecia y Suiza. Siguiendo este orden alfabético, comenzaremos por;

ALEMANIA:

- **Art Cologne** (Internationaler Kunstmarkt): Feria de arte contemporáneo de carácter anual que promueve la participación de las más importantes galerías y artistas internacionales. Es la muestra de arte más antigua del mundo, abre sus puertas en la ciudad alemana de Colonia para mostrar una ambiciosa colección de obras que van desde los clásicos modernos hasta los contemporáneos. Cerca de 200 galerías provenientes de 23 países presentan en Colonia numerosos cuadros, esculturas, fotografías, instalaciones y videos.

No podemos olvidar que las Ferias de Arte son cuna del comercio, así pues nos podemos encontrar con adquisiciones costosas por parte de los amantes del arte y gestores, como 'Harem' de Ernst Ludwig Kirchner (1922), cuadro por el que su galería pedía 3,4 millones de euros en el 2010. Pero debemos a su vez estar de acuerdo con las

palabras del Diario virtual El Universal de Caracas, donde expresa que la feria de Colonia –al igual que el resto de ellas- “ofrece una oportunidad a todos, desde jóvenes y experimentales galeristas hasta comerciantes de arte de larga tradición, jóvenes talentos poco conocidos y renombrados artistas”¹²⁹.

- **Art Forum Berlin:** Organizada por el Importante centro de exposiciones y conferencias de la ciudad, Messe Berlin GMBH (Palacio de Exposiciones) y un comité asesor de galerías internacionales, Art Forum Berlin muestra un carácter innovador y activo en la experimentación artística. Considerada una de las ferias más relevantes del panorama internacional, reúne a más de 180 galerías de más de 25 países, que presentan las tendencias claves del arte contemporáneo actual.

- **Art Frankfurt:** Es la tercera más antigua de las ferias de lengua alemana, después de Art Cologne and Art Basel. Messe Francfort inspira la curiosidad e innovación en las fuerzas impulsoras del negocio de la exposición. Con tendencias internacionales y los productos más recientes en sus expositores, crean experiencias maravillosas para los visitantes llenándolos de la inspiración.

- **Berlin Art Diary:** La idea que se esconde tras esta exposición, comisariada su último año por Saskia Bos, la conocida directora del De Apple (Center for Contemporary Art in Amsterdam), es dar a conocer trabajos que traten sobre el arte más experimental y emergente.

- **Bienal de Berlín:** La bienal en Berlín fue instituida por una asociación de especialistas y amigos de las artes, fundada en 1996 para tal fin. Dos años después se inauguró la primera edición de la bienal. Propone ser un espacio abierto, que experimenta, identifica y analiza críticamente las últimas tendencias en el mundo del arte. Procura ofrecer, en especial a artistas jóvenes, la opción de presentarse y dialogar con una amplia audiencia.

- **Documenta Kassel:** Cada año desde 1955 se ha reinventado con el contrato de sus participantes y del público en general. Su director más reciente, artístico Carolyn Christov-Bakargiev ha establecido como objetivos para desarrollar el uso de una gramática del diseño que sea abierta, flexible, juguetona, simple y funcional, mientras que a su vez, reconoce la historia de la propia feria.

¹²⁹ El universal (diario virtual). *Abre la feria Art Cologne 2010*. Diario virtual El Universal, Caracas, marzo 2010, p. 1/1. <<http://espectaculos.eluniversal.com>> [Consulta: 4 mayo 2010].

- **Kunst Zürich:** Esta feria reúne anualmente prestigiosas galerías que muestran las más pioneras tendencias en el arte contemporáneo, junto a piezas de artistas ya consagrados.
- **Kunstkoln Fair:** Donde se exhibe un amplio rango de obras de artistas y galerías internacionales.
- **Kunstmarkt Fair:** Celebrada anualmente, alberga galerías mostrando fotografía, obra gráfica, pintura y escultura.
- **TEFAF:** Esta feria supone un acontecimiento excepcional, donde se ofrecen las mejores producciones de arte. Una ocasión única de ver y comprar pinturas de Bruegel a Bacon, así como los objetos que reflejan 6.000 años de excelencia en las artes. Se encuentra toda una selección elegante de obras maestras genuinas a través de 263 de los distribuidores más prestigiosos del arte y de las antigüedades del mundo abarcando 17 países. Acompañado de una investigación rigurosa de su calidad, condición y autenticidad.

Cada artículo es comprobado por uno de los 26 comités que revisan el trabajo de 155 expertos internacionalmente respetados. Es una compañía distinguida que estimula la actividad artística a distribuidores, académicos, críticos del arte, y colectores. Durante la semana de la feria, cualquier persona conocedor del campo de las bellas artes estará en TEFAF.

- **Vienna Fair** (The International Contemporary Art Fair focused on CEE): Significa la feria internacional, por excelencia, del arte contemporáneo en el foco central y oriental de Europa; espacios que albergan el arte privado e institucional para las galerías y los artistas del área central y Sureste-Europea, guardianes, directores del museo, galeristas, artistas, críticos del arte así como el público interesado.

Más de 110 galerías renombradas sobre 20 países, seleccionados por un consejero internacional, que seleccionan las nuevas gamas del arte; pintura, diagrama, escultura, fotografía, medios, instalación, funcionamiento. Un programa principal atractivo, una dirección interesante de las presentaciones de museos, las academias de arte y los medios, hacen del Viena Fair, una experiencia enriquecedora para cada participante.

- **Westdente Kunsthesse Internacional:** Durante 32 años ha sido un acontecimiento principal entre ferias internacionales importantes del arte. Donde se exhiben una gama ejemplar de objetos expuestos de la antigüedad al período moderno.

AUSTRALIA:

- **ACAF** (Australian Contemporary Art Fair): Principal feria en Australia dedicada al arte del los siglos XX y XXI.
- **International Works on Paper Fair**: Bienal internacional que se realiza en Sidney, considerada la única feria especializada en promover obras sobre papel en el Sudeste asiático y las regiones del Pacífico.
- **Melbourne Art Fair**: Constituye uno de los acontecimientos más importantes de Australia a nivel nacional e internacional en el área de las artes visuales. Una exposición del arte contemporáneo principal, tras una selección de 80 galerías nacionales e internacionales; ofrece pinturas, escultura, fotografía, instalaciones, etc... acerca de 900 artistas, expuesto hasta a 30.000 visitantes. Aquí se ofertan exposiciones del arte contemporáneo hasta la región pacífica de Asia y más allá; ampliar el conocimiento con un viaje dirigido libre; contactar con los artistas y los guardianes en las conferencias y foros libres; visitar aquellos espacios donde se puede experimentar las obras de una nueva generación de artistas que emergen emocionantes, entre muchas más acontecimientos artísticos.
- **Sidney Biennale**: Creada en 1973 como un escaparate internacional para el arte contemporáneo. Concebido y soportado por Franco Belgiorno-Nettis, nace del Transfield Art Prize.

BÉLGICA:

- **Art Brussels** (Bruselas, Bélgica): Cada año en abril, esta Feria abre sus puertas y da la bienvenida a más de 30.000 profesionales, colectores y amantes del arte de por todo el mundo. Plataforma europea para los talentos próximos en el campo del arte y de los focos contemporáneos; también en las galerías establecidas que representan una selección de sus pinturas, esculturas, fotografía, vídeo e instalaciones de más de alta calidad.
- **Feria Lineart Gent.** (Gante)

ESPAÑA:

- **ARCO** (Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Madrid): Esta destacada feria madrileña de carácter anual, funciona con la participación de 272 galerías centradas en las vanguardias históricas, al arte moderno, al contemporáneo, emergente y experimental de las que 81 son españolas y 190 extranjeras. Organizada por el grupo

IFEMA, cuyo presidente del Comité Ejecutivo hasta la actualidad viene siendo D. Luis Eduardo Cortés, les consta que esta feria supera las expectativas de ventas y además demuestra el compromiso con el arte contemporáneo por parte de los coleccionistas españoles e internacionales, así como, la expectación y el interés del público. En 2010, la vigésimo novena edición de la feria internacional de arte contemporáneo dio resultados mucho más elevados de los esperados, respaldados por el consenso de las galerías participantes en sus programas artísticos con propuestas prudentes, piezas importantes, jóvenes valores de trayectoria coherente, artistas consagrados, y una puesta en escena de alto nivel.

A pesar de la situación de crisis económica, se obtuvieron balances positivos en el certamen. Por ejemplo, la galería francesa Catherine Putman, según sus responsables, contaba que “la crisis ha hecho que los compradores se tomen más tiempo para tomar decisiones”¹³⁰, pero sí han tenido un buen volumen de ventas y han recibido numerosos coleccionistas, especialmente españoles y franceses, contando en ocasiones con portugueses y alemanes. La galería Marlborough, por su parte, remarcó que las ventas, aunque contenidas, resultaron ser buenas, sobre todo en el caso de obras de Manolo Valdés y Juan Genovés. Además, la feria les permite establecer contacto con nuevos clientes muy interesantes y recibir numerosos coleccionistas españoles y portugueses, además de los pertenecientes al programa VIP.

Este reconocimiento es compartido, asimismo, por las galerías integrantes en el programa ‘PANORAMA: Los Ángeles’, la mayoría de las cuales participaban por primera vez en ARCO Madrid 2010. En general, todas ellas han obtenido un buen volumen de ventas y han despertado el interés del público. Espacios como ‘Cherry & Martin’ señalaron, poco antes del final de la feria, que había superado sus expectativas vendiendo bastante. Por esto mismo, confirmaban sus responsables de la intención de repetir su participación en la Feria en próximas ediciones. De igual modo se expresaba la sala Thomas Solomon, que tras su primera participación en la feria madrileña, este galerista con una larga trayectoria se mostró “sorprendido por el importante movimiento de la feria, el interés de la gente y, muy especialmente, de los coleccionistas españoles que vienen de otras ciudades con motivo de ARCO Madrid, interesándose por

¹³⁰ Ifema. *Balance Arco Madrid: Los resultados de ARCO Madrid confirman el inicio de la recuperación del mercado del arte. Consenso de los galeristas al evaluar esta edición positivamente y por encima de las expectativas* [en línea]. Arco Madrid. Madrid, febrero, 2010, p. 1/1.
<<http://www.ifema.es/ferias/arco/default.html>> [Consulta: 4 mayo 2010].

determinadas piezas, y sometiendo a reflexión sus compras...”¹³¹. Sus resultados han sido positivos ya que, no sólo ha realizado ventas a lo largo de la Feria, sino también multitud de contactos que ofrecen la posibilidad de materializarse en ventas posteriores.

- **Artefama** (Almería): Se estrena la I Feria Internacional de Arte Contemporáneo Artefama que contará, además de las obras de artistas ya consagrados, con un importante espacio para los jóvenes creadores, de gran calidad y a los que se desea apoyar.

- **Artesantander** (Santander): Con una personalidad propia, tenacidad en las propuestas y cuidado en los contenidos de la exhibición, Artesantander invierte en una promoción exterior, presentado como un espacio de difusión y desarrollo cultural a la vez que de estímulo a la actividad artística de los creadores y galeristas.

- **Artexpo** (en Barcelona): Es la feria de Barcelona, creada en 1976, con el apoyo de muchos de los galeristas de la ciudad. Surge con la voluntad de aunar tendencias y dar proyección al arte contemporáneo español.

- **ArtGetxo** (Vizcaya): Este espacios es destacable por significar una experiencia práctica de exhibición de la obra de arte, siendo para muchos de los artistas, su primera exposición de cara al público.

- **Bienal de Valencia** (Valencia): Esta Bienal se desarrolla en el núcleo de la ciudad. Participan en ella las más prestigiosas galerías de arte, museos y centros de arte.

- **Canarias Mediafest**: Organizado por la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria, a través de la coordinación del Centro Cultural Gran Canaria Espacio Digital, se nos brinda una ocasión de comunicarnos y compartir, un lugar donde el respeto por la creación y la vanguardia ha formado parte, históricamente, de los elementos más inspiradores y cosmopolitas de su cultura. Es una de las ferias pioneras, siendo hoy el evento decano en su especialidad de cuantos se celebran en España. Supone una ventana donde las miradas interiores tratan de incitar una interpretación amplia de la realidad cultural y donde la mirada exterior puede hacer posible una revisión permanente de sus formas y contenidos.

¹³¹ Ifema. *Balance Arco Madrid: Los resultados de ARCO Madrid confirman el inicio de la recuperación del mercado del arte. Consenso de los galeristas al evaluar esta edición positivamente y por encima de las expectativas* [en línea]. Arco Madrid. Madrid, febrero, 2010., p. 1/1.

<<http://www.ifema.es/ferias/arco/default.html>> [Consulta: 4 mayo 2010].

- **DeArte** (Madrid): Gestionada por la empresa dedicada a la promoción de ferias de arte y eventos culturales; Profearte y promovida por la Asociación Madrileña de Galerías de Arte (AMGA), actualmente se celebra en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid. Es considerada 'la feria de las ferias' y núcleo difusor a la vez que centralizador de estilos, donde se acunan variedad de expresiones y performances artísticas. Todo ello en consideración con la colaboración de diferentes organizaciones, para que el público comprenda la interrelación de las diferentes artes, esencia de la cultura de hoy.
- **Edicion Madrid-La Feria de las Tentaciones** (Madrid): FEM es el primer festival internacional cuyo principal discurso artístico esta basado no sólo en las relaciones que existen entre arte y moda desde la perspectiva de las innovadoras propuestas de nuevas generaciones, sino que además, promueve nuevas vías de diálogo, comunicación e intercambio, creando vínculos a menor escala pero de igual intensidad con la música, el interiorismo o la estética.
- **EntreFotos** (Madrid): Desde sus orígenes se busca mediante esta feria la difusión de la fotografía de autor entre el público no especializado, intentando a su vez, abrir en el mercado nuevas vías de distribución. Se considera también imprescindible la presencia de los artistas en todas sus actividades.
- **Estampa** (Madrid): Salón Internacional del Grabado y Ediciones de Arte Contemporáneo. Feria anual en Madrid especializada en obra gráfica y escultura seriada.
- **FAIM** (Madrid): Feria de Arte Independiente para profesionales, es comercial registrada y autorizada por la Comunidad Autónoma de Madrid, cuyo objetivo es impulsar las relaciones comerciales de futuro entre el artista, expositor y galeristas profesionales del arte y público en general. Lo que exige al artista expositor ser un profesional del arte en su modalidad. Siendo de su responsabilidad el cumplimiento de sus obligaciones como tal. Hablamos de una feria independiente y por ello el artista nacional y/o internacional, participará en su propio nombre y derecho como profesional independiente, es decir, sin intermediarios. Se dan las modalidades de pintura, obra gráfica, escultura, instalaciones, fotografía, videoarte, arte digital, proyectos artísticos, cine, y diseño. Así como organismos, entidades, revistas y todos aquellos que promocionen las artes plásticas previo proceso de selección por la entidad organizadora.
- **Feriarte** (Madrid): Esta feria está consolidada ya como un referente básico en el mundo de las antigüedades. Donde se ofrece, además de interesantes oportunidades de negocio, un excepcional ámbito de exhibición para piezas ausentes de los museos.

- **FotoNoviembre** (Tenerife): Celebrada cada dos años desde 1991, esta feria queda organizada por el Área de Cultura del Cabildo de Tenerife a través del Centro de Fotografía Isla de Tenerife.
- **Interart** (Valencia): Feria de arte no comisariada por lo que la participación queda abierta a todos los profesionales del Sector.
- **Loop vides Art** (Barcelona): Desde su creación en 2003 se ha convertido en un punto internacional primordial de reunión para los especialistas video del arte y atrae un número enorme de los profesionales contemporáneos del arte a Barcelona. Es un ágil e híbrido acontecimiento abierto, adaptado a las necesidades que cambian según los diversos agentes implicados en el sector. Su estructura queda subdividida en tres partes, 'el Festival, la Feria y el Panel', expuestas simultáneamente y complementarias. Constituyen un área de la difusión, reflexión y la comercialización de la creación video, así como, un proyecto de la ciudad, conectando redes locales con las redes internacionales. Los museos de la ciudad, los centros del arte y las galerías principales participan tan bien como varios lugares tales como barras, restaurantes y otros establecimientos, trayendo arte cerca del público en general. Son seleccionadas 40 galerías internacionales por un comité de especialistas, para participar en la feria y exhibir sus nuevas obras. El acontecimiento finaliza con un programa de conferencias y discusiones, ocupándose de tratar asuntos tales como la situación actual y las tendencias en el arte video, la producción, la conservación, la distribución y la venta de trabajos, su relación con otras disciplinas artísticas, con nuevas tecnologías y su futuro. Finalizamos con otras Ferias de Arte también reconocidas y afamadas, como son; **ARTE+SUR**: Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Andalucía, y **Foro Sur** (Cáceres).
- **PhotoEspaña** (Madrid): Ferian anual especializada en la fotografía española e internacional.
- **Primavera Fotográfica** (Barcelona): Creada en 1982, es un festival bianual fomentado por el Centre d'Art Santa Mónica. En ella se celebran diversas exposiciones y actividades relacionadas con la fotografía por varias localidades de Cataluña, aunque especialmente en Barcelona dónde tiene su sede.
- **Tránsito** (Toledo): Presenta una serie de propuestas artísticas de vanguardia en una ciudad marcada por la historia como es Toledo.

ESTADOS UNIDOS:

- **AAF** (Contemporary Art Fair): Es famosa por ser la feria de arte asequible de los siglos XX y XXI. Siempre acoge aproximadamente a 130 galerías de EEUU, Canada, Sudamérica y Europa. Y los precios de las obras estarán comprendidos entre los \$100 y \$10,000.

- **Absolut L.A. International Bienal:** Es un evento sin ánimo de lucro, que busca con su organización establecer el coloquio entre la ciudad de Los Ángeles y la comunidad de artistas, galerías, comisarios, museos, coleccionistas y visitantes de todo el mundo. “Desde su inicio en 1993, la bienal ha ido creciendo en calidad y participación, así como en reconocimiento y sponsors, con el principal respaldo de la marca Absolut Vodka, Audi y el Departamento de Asuntos Culturales de Los Ángeles. The Absolut-L.A. International se ha convertido en un festival continuo de recepciones a lo largo de tres días en la ciudad de Los Ángeles.

A su vez, una larga lista de instituciones y galerías del mundo del arte se suman a esta iniciativa añadiendo en sus programaciones acontecimientos especiales de acuerdo con la bienal. Entre ellos se cuentan el Getty Center, Los Angeles County Museum, UCLA Hammer Museum of Art, MOCA, Santa Monica Museum, Cal State Long Beach Museum, 18th Street Arts Complex, Barnsdall Art Park, The MAK Center for Art and Architecture, el Italian Cultural Institute, Korean Cultural Center, y el Irvine Fine Arts Center”¹³².

- **ADAA** (Nueva York): Demostración organizada por la asociación de los distribuidores de arte de América (ADAA) durante veintidós años. Su finalidad es mostrar las ilustraciones de más alta calidad a su espacio monumental, tras una selección de 70 exposiciones. Las representadas por las galerías de arte principales de la nación. Las obras que se presentan son a partir de los siglos XIX y XX de pintura, dibujo, escultura, fotografía, hasta la multi-media contemporánea y trabajos recientemente terminados.

- **Aipad Photography Show:** Podemos afirmar que es la exposición internacional más importante en la disciplina artística de la fotografía. Dirigida por la Asociación Internacional de marchantes de fotografía (AIPAD) se celebra cada año, en la ciudad de Nueva York. Este show, internacionalmente reconocido, ha llegado a ser un destino

¹³² PicassoMio. *50.000 obras exclusivas. Ferias de Arte; Absolut L.A. Internacional Bienal* [en línea]. Picasso Mio. Arte Y Diseño. Madrid, febrero 2010, p. 97. <<http://www.picassomio.es/ferias-de-arte/alemania-ferias-de-arte.html> 3 febr 2010.p79> [Consulta: 13 mayo 2010].

imprescindible para los comisarios de los museos más importantes, así como para los coleccionistas, diseñadores y amantes de la fotografía. “Más de 85 marchantes de la AIPAD de los Estados Unidos, Canadá, Europa y Japón participan cada año en esta célebre exposición; en la cual se pueden ver y comprar una larga lista de obras fotográficas que van desde el siglo XIX a lo más transgresor de la época contemporánea”¹³³.

- **Art Chicago.** Chicago (Illinois); Es una feria internacional de arte contemporáneo y moderno que se lleva a cabo cada año, y junta e impulsa a las galerías establecidas del mundo; esta feria brinda a guardianes, a los colectores, a los artistas y a entusiastas del arte un espacio de reflexión del trabajo actual e histórico, representados mediante una variedad amplia de medios incluyendo: instalaciones, pintura, fotografía, dibujos, impresiones, escultura, video y especiales.

- **ARTEXPO:** Esta feria que se realiza anualmente en 2010 cumplirá treinta y dos ediciones, con una nueva mirada y localización, en Nueva York. Artexpo internacional es la demostración comercial de arte de mayores dimensiones del mundo, que provee a los distribuidores del acceso a los millares de trabajos al por mayor de artistas y de editores en un solo lugar.

Durante su historia de 30 años, Artexpo Nueva York ha recibido a muchos de los artistas más renombrados del mundo, incluyendo Andy Warhol, el máximo de Peter, Roberto Rauschenberg, Roberto Indiana y Leroy Neiman. Sus organizadores trabajan en ponerse en contacto con a centenares de artistas de exhibición innovadores, las galerías y los editores más allá del continente americano, las ilustraciones originales, las impresiones, las pinturas, los dibujos, la escultura, la fotografía, la cerámica, las litografías, los trabajos y aún más. En el año 2009, se recibieron a más de 25.000 compradores y entusiastas del arte.

En 2010 se ofrecerán tres días de seminarios y clases de la conferencia en dos teatros avanzados. Estos cursos ofrecerán las perspectivas expertas en los temas que se extienden de arte y de la economía, la gerencia de la pequeña empresa y la comercialización del arte, a los medios sociales para los artistas y más. La demostración que tan popular se ha hecho ‘A solas’ también volverá, brindando de nuevo la oportunidad a más de 250 de los artistas que emergen del mundo, independientes

¹³³ AIPAD. The Photography Show. *Mas de Arte* [en línea]. 2010, P. 1/1. <<http://www.masdearte.com/>> [Consulta: 3 junio 2006].

superiores que exhiben y que venden su trabajo en las esperanzas de ser descubierto. Una nueva adición a esta demostración será un jurado integrado por influencers y tastemakers (personajes influyentes y que marcan tendencia) de los mundos del diseño, del arte y de la cultura que crítica y nominará lo mejor de la exposición.

- **Art Miami.** Miami (Florida - Convention Center Florida): La feria contemporánea original que ya alcanza su veintiuna edición, donde su longevidad y éxito la colocan como uno de los sucesos más prestigiosos del mundo del arte del año. La feria ofrece una variedad amplia de arte a partir de 100 galerías de arte contemporáneas internacionales y de instituciones sobresalientes. Y continúa ampliando su reputación, atrayendo una atención de los medios del colector por todo el mundo, entusiastas del arte, guardianes y profesionales serios del museo.

- **IFAE. American Internacional Fine Art Fair** (Pal Beach); La feria destaca por sus ventas, que el primer día indicaban un incremento de la economía del arte de los EEUU Fuerte y constante, con ventas muy fuertes de la subasta en Nueva York el siguiente miércoles de la exhibición, donde una escultura de Giacometti se vendió en \$105 millones.

- **MIA** (Miami Internacional): Sus fundadores fueron el coordinador de las exposiciones del arte (IFAE) y Ana Lester, organizando la primera feria del arte de Miami en enero de 1991. La respuesta a esta feria fue entusiasta. Más de 17.000 interesadas visitaron la edición inaugural de MIA, con sus 80 distribuidores exhibiendo el arte contemporáneo, fotografía, trabajos sobre los medios electrónicos, papel, escultura, instalaciones, video y nuevos medios.

- **The International Fine Art Fair.** Haughton International Fair. (Nueva York): Las ferias internacionales de Haughton fueron inauguradas en 1982 con la feria y el seminario internacionales de la cerámica. Las ferias son completamente internacionales, con alrededor de 300 expositores a partir de 15 países.

- **Toronto Internacional Art-Fair:** Fundado en 2000, siendo una de las ferias más acertadas de Norteamérica. El Toronto Art se lleva a cabo anualmente en el centro de convención de Toronto, convención superior de Canadá y corazón de Toronto céntrico.

- **Palm Beach Art.** Palm Beach (Florida - Modern &Conteporary Art Fair): Aproximadamente 20.000 personas acudieron a la última APB, cubriendo 6.000 visitantes tan solo el primer día de su inauguración, marcando la apertura más grande en la historia de esta feria contemporánea. Contiene un arsenal extenso de ilustraciones de

los artistas modernos, contemporáneos, de los fotógrafos conocidos, de los escultores prestigiosos y de los artistas renombrados en la feria; 70 galerías de EEUU, más la exhibición de las internacionales.

En Estados Unidos, que constituye la cuna del arte y es destacada por su gran movimiento y actividad artística, también encontramos otras ferias de arte como las siguientes que aquí nombramos;

- **Art Show. Nueva York**
- **Boston International Fine Art Show**
- **San Francisco International Art Exposition.** San Francisco (California)
- **New Trends-Art Hong Kong** (Florida, USA - Hong Kong Convention and Exhibition Centre International Fine Arts Expositions).
- **The Gramercy International Contemporary Art Exhibition.**
- **International Art & Framing Group** (Ohio, USA)
- **Outsider Art Fair** (Nueva York).
- **Photo L.A** (Santa Monica, California USA)
- **Art 20** (Nueva York).

FRANCIA:

- **Art Paris:** Feria Internacional de Arte Moderno y Contemporáneo. Es una cita anual de artistas y galeristas que presentan trabajos pictóricos desde 1910 hasta la actualidad. Este espacio es además particularmente reconocido por el descubrimiento de nuevos artistas revelación. Expande los límites de las demostraciones convencionales del arte creando un nuevo formato justo del arte moderno y contemporáneo centrado alrededor de proyectos artísticos exclusivos, más que tradicionales.

- **Art Sud, Paris:** Catalogada como la Feria Internacional de Arte Contemporáneo del Sur por excelencia.

- **Biennale de Lyon:** La Bienal de Lyon, es la Feria de Art Contemporáneo que exhibe un amplio contenido de obra contemporánea realizada por artistas emergentes, así como los ya establecidos en Asia. Como expresa su último director Thierry Raspail, en la bienal, la idea es utilizar 'el espectáculo' para poner el 'punto ligh' sobre este mundo monótono e invisible donde cosas se crean cada día. El proyecto busca proponer a la gente reflexionar sobre el porqué del arte. Todo es espectacular, todo es encuadrado por un yugo de consumo, superficialidad, mercado o institución. La Bienal, es la tentativa a encontrar el vínculo más cercano entre la creación artística y la vida de cada uno. Tras

veinte años de existencia de la Bienal, estamos hoy en un período en que es necesario de verdad reconsiderar esta relación entre los artistas, el arte y la gente para que la coherencia entre el mundo de la creación y la sociedad siga existiendo.

- **FIAC:** Ubicada en París, FIAC es una importante feria de arte en Europa, dedicada al arte de los siglos XX y XXI. En su edición número treinta y tres, fueron dos emblemáticos lugares del corazón de París, el Museo del Louvre y el Grand Palais, los que albergaron la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de París (FIAC), escaparate de jóvenes artistas con 169 galeristas de una veintena de países. Con el fin de presentar una renovada FIAC, con nuevos sitios, proyectos y pautas de visita, el comisario del salón, Martin Béthenod, y la directora artística, Jennifer Flay, reconocieron que en 2010 se pretende asociar la feria a la imagen de la ciudad, mediante una estructura efímera y transparente de 5.200 metros cuadrados en el patio central del Museo del Louvre donde se acogerá a 71 galerías -62 de ellas de la escena emergente y 9 especializadas en el diseño de interiores-. El arte moderno y contemporáneo aportado por casi un centenar de galerías de todo el mundo encontrará su espacio bajo la cúpula de cristal del Grand Palais, que contendrá lo mejor de la escena artística internacional, más de la mitad procedente de fuera de Francia.

Además, para aquéllos que no han encontrado ubicación en el cotizado espacio oficial disponen este año por primera vez de tres ferias alternativas:

- La elitista **Show Off**; Situada en el Espacio Pierre Cardin, estratégicamente cercano al espacio oficial, Show Off recibe a 22 galeristas, un tercio de los cuales se quedó a las puertas de entrar en la FIAC oficial.
- La 'underground' **Slick**; (mola, en argot estadounidense) que busca un público diferente con una programación abierta de conciertos y proyecciones de vídeos en una antigua cooperativa decimonónica del popular barrio de Menilmontant.
- Y la innovadora **Diva**; Espacio donde se encuentra el arte contemporáneo más innovador. Es única feria especializada en vídeo-arte junto a la barcelonesa Loop. “Su concepto, creado por el artista de 36 años Thierry Alet, afincado en Nueva York, es mostrar obras en lugares insólitos, como en las habitaciones de un hotel cercano a la parisiense Gare du Nord”¹³⁴. De ese modo, el encargado de la promoción del evento,

¹³⁴ El Mundo. *La Feria de Arte Contemporáneo regresa al corazón de París tras una década de 'exilio' en Versalles* [en línea]. Madrid, octubre 2006, p. 1/1. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2006/html>> [Consulta: 4 mayo 2010].

Eric Mezan, explica que esta feria `móvil` se trasladará a Nueva York, Bruselas y Miami, entre otras ciudades.

- **Forum de l'Image:** Es una pequeña feria celebrada anualmente, responsable de exhibir y promocionar las obras de artistas fotógrafos internacionales y nacionales, así como, a artistas emergentes nacionales. Este espacio plantea cada año debates entre artistas, entendidos y público acerca de sus exposiciones.

- **Paris Photo:** Reconocido como el evento anual del año de fotografía artística del siglo XIX, moderna y contemporánea.

- **Printemps de Septembre** (Toulouse): Festival de Arte Contemporáneo realizado cada año, donde se exhiben trabajos actuales, acompañado de eventos culturales.

- **ST'ART, Strasbourg :** Considerada de las mejores ferias de arte contemporáneo, albergando obras de galerías de Francia y seleccionadas de Europa. En su última edición 1.000 ilustraciones exhibidas en la feria fueron vendidas, incluyendo pinturas, las esculturas, los dibujos y los grabados. Cada galería hizo ventas. Algunos incluso registraron sus ventas más altas del año anterior. Entre los precios altos más elevados para los trabajos vendidos: algunas obras pictóricas se vendían por alrededor de 75.000 y otras muchas entre 20.000 y 40.000 euros.

También destacamos la Feria **SAGA en París** y **Art Jonction Cannes**.

IRLANDA:

- **Art Ireland:** Feria Internacional de Arte que abarca artistas y galerías de todo el mundo, mediante una selección de pinturas, esculturas y dibujos.

ITALIA:

- **Arte Fiera Bologna** (Bologna): Muestra del Mercado Internacional de Arte Contemporáneo. Su espacio consta de 18 pabellones para una media de 27 manifestaciones y 16.127 expositores por año.

- **ARTISSIMA:** La feria presenta una lista de galerías afamadas, exclusivas, de alta calidad en cuanto a trabajos exhibidos y artistas que representan. Es una ventana del arte que emerge por todo el mundo y un acontecimiento cultural esencial para los amantes del arte contemporáneo.

- **Biennale di Venezia** (Venecia).

- **Fiera Internazionale D'Arte Contemporanea Bari** (Turín): Acontecimiento donde se exhiben trabajos del siglo XX y muchos artistas de la más nueva generación. La Feria

es una de las manifestaciones de mayor prestigio artístico internacional. Piensa en la promesa de los artistas jóvenes dedicando una especial área a los mejores del futuro arte italiano. Reunidos tanto artistas como comisarios, entendidos, críticos, es una ocasión imprescindible para crear nuevos contactos interesantes para negocios e intercambio cultural con las muchas actuales galerías prestigiosas en feria.

- **Progetto Firenze Per L'Arte Moderna** (Florencia).

JAPÓN:

- **Echigo-Tsumari Art Triennial:** Es un Festival de Arte y Naturaleza, que se presenta cada tres años y exhibe obras de artistas de todas las nacionalidades.

- **NICAF.** Yokohama

PAISES BAJOS:

- **ART-EXPO** (Helsinki, Finlandia).

- **Art Rotterdam:** Feria Internacional de los Países Bajos donde el visitante experimenta la variedad del arte moderno y contemporáneo que existe por todo el mundo.

- **Foto Biennale Rotterdam** (Holanda): Bienal de arte internacional, considerada de los principales mercados para la fotografía contemporánea. Se celebra dos veces al año.

- **Holland Art Fair:** Feria bianual realizada en dos diferentes ciudades de Holanda. Se centra en el arte moderno y contemporáneo.

- **Kulturbro** (Dinamarca): Bienal de Arte Contemporáneo.

- **Kunstrai Ámsterdam-Europaplein** (Amsterdam, Holanda): Van Krimpen, fundó la Feria de carácter internacional en 1984, cubriendo 2.300 m² y atrayendo a unos 15.000 visitantes. A partir de 1989 hacia adelante Van Krimpen introdujo un foco regional para dar a galerías de la conurbación occidental de Holanda exterior la oportunidad de exhibir.

REINO UNIDO:

.- **Artnaples:** Se reúnen 150 de las galerías británicas del mundo e internacionales más prestigiosas para mostrar una selección extraordinaria de obras únicas, extendiéndose desde cerámica china antigua hasta la joyería de Deco D'Arte, desde las obras clásicas del diseño del siglo XIX, hasta las viejas pinturas importantes. Cada objeto ha sido revisado cuidadosamente por un equipo de 200 expertos.

- **Art on Paper Fair:** Es la feria líder en de arte en papel, incluyendo acuarelas, dibujos, grabados, etc.
- **Frieze Art Fair** (Londres): Feria de Art Contemporáneo que atrajo en su última edición, en 2010, a unos 23.200 visitantes. Las galerías que se presentaron ofrecieron los trabajos modernos de mejor calidad, así como a los artistas emergentes más destacados. Esta feria cuenta con colectores importantes, directores de galerías públicas e instituciones, así como aquellos visitantes que compran regularmente de la feria.
- **Glasgow Art Fair:** Es la Feria anual realizada en Escocia. Comenzó en Glasglow 1994 y en estos años se ha convertido en una de las principales exposiciones visuales de Reino Unido, fuera de Londres. En ella participan 53 seleccionadas galerías, que son exhibidas en los pabellones de George Square en el corazón de la ciudad.
- **Liverpool** (Bienal de Arte Contemporáneo): Es el mayor Festival de Arte Visual Contemporáneo del Reino Unido, en el que los mejores artistas británicos compiten por el Premio John Moore de pintura contemporánea. En este espacio nos encontramos con las obras de algunos de los mejores artistas del mundo por las calles de la ciudad. Este año 2010 el festival promete ser más grande y mejor que nunca.
- **London Internacional Fine Art Fair:** Significa el acontecimiento anual esencial del arte y de las antigüedades en Londres para más de 30.000 compradores privados, guardianes, diseñadores interiores y devotos de alrededor del mundo. Es la feria de las más grandes, y solamente se muestra obra de Londres, internacionales y antigüedades, ofreciendo una variedad sin par de arte y de antigüedades de todo el mundo para su venta.
- **The Affordable Art Fair;** Es una de las principales ferias de arte británicas para el arte joven y artistas emergentes. Tiene actualmente ediciones en Londres, Bristol y Nueva York

RUSIA:

- **Art Moscow** (Moscú): El arte Moscú representa la feria más grande y más importante para el arte contemporáneo a partir del siglo XXI en Europa Oriental. Fue fundado en 1995 y es hoy uno de los acontecimientos principales del arte en la federación rusa. En los últimos años su número de visitantes ha ido en aumento. En 2008 participaron 40 galerías de Rusia, Italia, Alemania, Francia, Países Bajos, Austria, Hungría, Latvia, Inglaterra, Luxemburgo, Suecia, Estados Unidos, Finlandia, Ucrania y Serbia. Presentaron en conjunto diferentes modalidades de arte moderno: vídeo y fotografía,

pintura, ediciones, esculturas e instalaciones.

El mercado del arte en Europa Oriental, y Rusia particularmente, ha estallado virtualmente durante los años pasados. Particularmente Rusia representa hoy una diversa imagen muy completa comparada a hace unos años. Los volúmenes de ventas en economía, bolsa y mercado del arte se han impulsado a una velocidad rápida. El mercado ruso del arte se beneficia de esta tendencia próxima. El Art Moscow ofrece un a la población cultural instruida y con un interés alto en las artes y su prosperidad.

SUDAMERICA:

- **Arte BA** (Buenos Aires, Argentina): En 2010, con Rafael Cippolini como director, la Argentina celebra el Bicentenario de su primer gobierno patrio junto con Colombia, Chile, México y Venezuela. En este contexto, Arte BA '10 será una edición memorable ya que la Feria tendrá una presencia especial del arte contemporáneo regional, a través de un mayor número de galerías proveniente de estos países latinoamericanos y de España. Esta feria ha sido durante dieciocho años punto de encuentro entre galeristas, coleccionistas, artistas e instituciones culturales y un foco de negocios para los que ofrecen y los que buscan arte de calidad. Cada año visitan la feria más de 120.000 personas que tienen la oportunidad de acercarse a una impecable selección de arte contemporáneo. La Fundación persigue el objetivo de asociarse estratégicamente en el tiempo con empresas líderes para que se sumen a la misión de multiplicar el impacto de la feria como el acontecimiento artístico latinoamericano de mayor dimensión y más larga trayectoria. Así, la feria se potencia como una tríada ineludible de atracción turística- económica- cultural en la región.

- **CIRCA** (Puerto Rico): Feria donde surge una mezcla emocionante de los artistas regionales, galleristas, instituciones, y colectores, junto con una selección de galerías internacionales jóvenes, que dan un carácter muy personal y dinámico del arte. Además brindan una oportunidad para que los colectores ahora adquieran el trabajo accesible de jóvenes artistas no-establecidos, y de ese modo ganar el reconocimiento internacional. También una ocasión única de visitar las colecciones de un grupo importante de colectores privados que han emergido en Puerto Rico reflejando las tendencias locales e internacionales, entre las cuales están: Diana y Moisés Berezdivin, César Reyes, Margarita Serapión y Juan Belk, Rosalía y Humberto Ugobono, Mara y Javier Méndez, Dinorah y Horacio Campolietto, Millie y Luis Gutiérrez, María Olga y Ramón Luis

Lugo, o Milly y Chilo Andreu. Así pues, proporciona una gran oportunidad de descubrir gran arte mientras que experimenta la isla hermosa de Puerto Rico, ganando su manera como destinación cultural importante.

- **Expoarte** (México).

- **Maco Mexico Arte Contemporáneo** (México): Se concentran 96 galerías para su séptima edición en 2010 con presentaciones de obras de nivel nacional e internacional de reconocidos artistas a nivel mundial. Este proyecto a cargo del curador Adriano Pedrosa, mostrará 20 proyectos de artistas emergentes del hemisferio sur. Incluye artistas del Medio Oriente y África como Nader Ahriman, Carlos Bunga y Yonamine. Sigue el propósito de exhibir artistas de nueva, media y de reconocida trayectoria artística. Entre estas exhibiciones individuales encontramos las obras de Carlos Contente de A Gentil Carioca, Marcius Galan de Galería Luisa Strina, Alessandro Balteo Yazbeck de Faría Fábregas Galería, Kevin Simon Mancera de Nueveochenta Arte Contemporáneo, Yonamine de Cristina Guerra Contemporary Art, Nader Ahriman de Krinzinger Galerie de Austria, y Johanna Calle de Galería Casas Riegner de Colombia, entre otros.

- **SP ART** (Brasil - Feria Internacional de Arte Moderno y Contemporáneo de São Paulo): En su sexta edición, en 2010 se dio la participación de 80 galerías de arte moderno y contemporáneo nacionales y del exterior, guardianes de colecciones particulares y museos como Tate Modern (Inglaterra), Malmö Konsthall (Suecia), Museo de Arte Contemporáneo de la universidad - MUAC (México), Museo de Arte de Lima - MALÍ (Perú) y Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León - MUSAC (España).

La bienal forma la concentración más grande de las artes plásticas en América latina, juntando las galerías más importantes del Brasil y de los países invitados, como Argentina, Uruguay, México, Estados Unidos, España, Francia e Inglaterra. Una ocasión para una experiencia rica con el arte contemporáneo y la calidad notable de más de 1.500 obras de artistas famosos y de talentos jóvenes. Se distingue ya en América latina para la calidad primorosa de las galerías del participante, elegida cuidadosamente para garantizar a la excelencia de los trabajos exhibidos, una referencia para los colectores internacionales.

SUECIA:

- **Stockholm Art Fair:** La feria del arte de Estocolmo es, no sólo una de las ferias más importantes del arte de Suecia, sino también el lugar principal para descubrir las tendencias artísticas últimas de Escandinavia.

SUIZA:

- **Art Basel:** Se considera como la feria de arte anual principal. Ubicada en Basilea, Suiza, la feria del arte recoge sobre 200 galerías de Europa, de América, y Asia-Pacífico. Presenta obras de casi mil artistas, incluyendo: pinturas, dibujos, instalaciones, esculturas, arte video y digital. Esta feria se considera la Mecca para el arte contemporáneo donde uno puede ver las tendencias más recientes en el mundo del arte.

- **Europ'Art** (Ginebra): Feria Internacional de Arte que exhibe arte de hoy en una atmósfera relajada y amistosa que anima el acceso y el disfrute públicos óptimos. La demostración permite a galerías, artistas y a protagonistas de la creación actual que presentan ellos mismos su trabajo de una manera eficiente a los colectores y al público, estableciendo relaciones e intercambios en Ginebra y su área. Se representan aproximadamente a cuatro millones de personas. La inspección previa cuenta con a unos colectores de 400 artes, con especialistas de museos y de escuelas de arte internacionales, galerías locales e instituciones suizas activas en el mundo del arte. Además se concentran en proporcionar la información específica a los visitantes que intentan descubrir las diversas tendencias, disciplinas representadas y adquirir ilustraciones.

- **Kunst Zurich** (Suiza): Una de las principales ferias de arte contemporáneo en Suiza. La Feria se enfoca principalmente en artistas y galerías locales y regionales. Esta feria mezcla las seleccionadas galerías de la más alta calidad suiza, junto a internacionales que reflejan el mundo global de las artes visuales contemporáneas. También se centra en obras clásicas contemporáneas y arte moderno. Durante los quince años pasados, la feria ha crecido como referente importante para colectores, galeristas, artistas y arte-
amantes. Durante cuatro días, más de 20.000 visitantes transformarán otra vez el espacio en un centro vibrante del arte.

Como ya venimos diciendo con anterioridad al público se le ofrece toda una amplia variedad de actividades, eventos, exposiciones; que se dan a conocer a la sociedad a través de los medios de comunicación, la fama y prestigio del espacio

expositivo, así como, la publicidad realizada por las propias instituciones, galerías de arte, centros culturales, ferias, e incluso cajas de ahorros, las cuales ya cuentan en muchos casos con programas de arte y cultura (algo de lo que hablaremos más adelante en el apartado 2.5 del Tema I correspondiente al índice general de esta tesis doctoral). Todos ellos comprenden que, a parte del conocimiento propio de una persona que puede tener por experiencia o cultura, los intermediarios del arte aún contando con ello, deben plantear programas de difusión con el objeto de hacer llegar este sector y alcanzar con su influencia a todo tipo de público.

Como por ejemplo el CCCB en Barcelona hace, recogiendo y permitiendo la accesibilidad para todos, parte de su patrimonio, memoria y su archivo en formatos expositivos, publicaciones, archivos digitales, audiovisuales, etc... Es un espacio abierto a colectivos de artistas, creadores y programadores independientes. Los procesos y programas de difusión también serán expuestos más ampliamente en el apartado citado anteriormente.

Con respecto al citado artista, al comienzo del trabajo de investigación, clasificamos los pasos o pautas a seguir del artista. El cual dispone de medios como concursos, convocatorias, exposiciones colectivas, búsqueda de marchante representativo o mediante envío de catálogos a galerías; una vez se adquiera representante, estos mismos impulsarán al artista mediante exposiciones en sus propios espacios expositivos y del exterior llegando a ámbitos internacionales, seguimiento de trayectoria artística del mismo, así como su presentación en ferias, festivales, bienales...etc. No olvidemos de que los propios espacios expositivos siempre estarán interesados en impulsar a artistas de la comunidad y ciudad a la que pertenecen, un hecho importante y del que el artista debe aprovecharse. El elemento primordial de todo ello, y en el que coinciden todas las instituciones y galerías, reside en que el artista posea una trayectoria de producción artística coherente, enriquecedora y rica. Además de que sea presentada, según al medio que se dirija, de modo interesante, innovador convincente y vinculado en la medida de lo posible a la línea artística de la institución o galería a la que se desea acceder.

Por ello el artista necesita interesarse y estar al día en la naturaleza de las galerías de arte y/o espacios expositivos, concursos, becas, proyectos artísticos e instituciones, para decidir cuales podrían ser de su interés y planificar en que medida pueden aportar a ellas con el propio trabajo artístico que van a presentar, así como del mismo modo es

importante la manera que lo van a llevar a cabo, es decir, la elaboración de su perfil/catálogo, el carácter del proyecto que expongan, y la presencia e ideología de ellos mismos como artistas.

Si tratamos el acceso a las plantillas de trabajo en estas instituciones, podemos concretar con los datos que llevamos presentando, primero que todo cargo como equipo directivo de un museo público se debe al Ministerio de Cultura, por el cual se accede mediante Oposición. Así sucedió con Don Martín Paéz Burruezo, director del centro de exposiciones del Palacio Almuadí, en la Región de Murcia, ejerce su cargo desde hace más de 20 años. Y los directores del MUBAM (Museo de Bellas Artes de Murcia); Don Juan García y MAM (Museo Arqueológico de Murcia), nos explican en entrevistas personales realizadas en 2009, que todos los puestos correspondientes a personal adscrito: director, conservadores, labores administrativas...etc, se accede a través de oposiciones. De hecho ambos directores llevaban en su cargo adquirido de este modo, apenas un año.

En el caso de las guías, por ejemplo, funciona a través de un servicio de empresas, así en el Museo de Bellas Artes, lo maneja la empresa Alquibla (ubicada en la misma ciudad). O también, en otros casos, estas vacantes son ofertadas a guías turísticos, que vayan a trabajar independiente para ellos (filosofía más propia del extranjero). Se busca un perfil conocedor sobre historia y capacitado en idiomas. Normalmente se pide el propio del país, con posibilidad en sus dialectos, inglés y otros como francés, alemán, etc. Con destrezas de comunicación, buenas habilidades retóricas y didácticas.

En ocasiones en los centros culturales funciona de diferente manera; Jesús de la Peña; licenciado en historia del arte, recordemos que accede al puesto a través de subcontrato de una empresa contratada por el centro (cuatro años de subcontrato) de empresa de servicios y oposición. A parte encontramos los puestos vacantes de becario, interno o aprendices, que se ofrecen en las instituciones. En el Centre Pompidou en París, Tate Modern en Londres, DDR en Berlín, entre otros muchos, siempre dan a uno o dos estudiantes la posibilidad pertenecer al equipo del museo. Se busca a gente con el interés en desarrollar las nuevas ideas que están dispuestas a asumir el control de objetivos y responsabilidades. Es una oportunidad para aprendices que desean descubrir y realizar el trabajo artístico que los museos realizan, así como adquirir conocimiento y

aportar a las propias colecciones. En este caso en su página oficial facilitan una dirección y contacto para solicitar empleo.

Lo importante, es que si existe interés en pertenecer –en cualquier aspecto- a un centro u otro, lo mejor es acudir directamente a éste e informarse, y estar al día en las prestaciones, becas, ofertas, etc... pues siempre habrá presente diferentes opciones y oportunidades de prosperar.

2.4. ¿Que aportan con su trabajo al arte? Colección, conservación, restauración y exposición.

Cualquier institución y espacio expositivo de calidad tendrá como objetivos principales reflejados en sus programas: La difusión de su centro, exposiciones –y en su caso, artistas- donde se impulse a los artistas mediante medios tales como: Realización de proyectos específicos para la institución, exposición de obras de un artista a través de exposiciones colectivas, actividades de formación y talleres específicos; convocatoria de premios para jóvenes comisarios, presentación de obras en diferentes medios y soportes a través de actividades paralelas como ciclos de cine, vídeo, artes escénicas, así como todo aquello en relación a la obra y desarrollo artístico; es decir, la elaboración de un programa expositivo adecuado al correspondiente espacio, con un excelente montaje, proceso de desarrollo coherente y profesional, símbolo de la línea artística y calidad de la institución, galería o cualquier espacio artístico.... En resumen, toda una función de manager en el caso de las galerías y de publicitarios para las Instituciones. También es de gran importancia la labor que llevan a cabo sobre la conservación y/o restauración de patrimonio cultural y la adquisición de obra artística para su propia colección. Consideramos que todas estas funciones aportan al mundo del arte enriqueciendo su contenido, a la actividad cultural y social, así como al producto artístico y su capacidad de influente mundial.

La jefa de gabinete del director del Centro Reina Sofía, ante las cuestiones que ella misma se plantea en cuanto a la propia línea del museo ¿Cómo crear una memoria desde la oralidad? ¿Cómo idear un museo que no monumentalice lo que explica? Nos explica que la respuesta pasa por pensar la colección en clave de archivo. “El archivo incluye en el mismo nivel documentos, obras, libros, revistas, fotografías, rompe así la

autonomía estética, que separa el arte de su historia, replantea el vínculo entre objeto y documento, abre la posibilidad al descubrimiento de territorios nuevos e implica la pluralidad de lecturas. La correspondencia que se genera entre el hecho artístico y el archivo produce desplazamientos, derivas, narraciones alternativas y contra-modelos. Nos devuelve el conocimiento y la experiencia estética, y también la posibilidad de aprehender un momento histórico. La importancia de crear un tipo de narraciones que se entrecrucen de modo rizomático debe ser el sentido de la colección del museo. Dar voz al otro significa que éste tenga capacidad de archivar y repensar su propia historia, de contárnosla. Uno de los ejes del programa transcurre, por tanto, en la constitución de un archivo universal, una especie de archivo de archivos, que no sólo sirva para cuestionar la propiedad, sino que también para dar voz, y escuchar, al que no la tiene. Es importante que estas historias se multipliquen y circulen lo máximo posible. Si el sistema económico de la sociedad del capitalismo tardío se basa en la escasez, la nueva narrativa se sienta en el exceso, en una ordenación que escapa al criterio contable. En este caso, el que recibe las historias es sin duda más rico, pero el que las cede (narra) no es más pobre. Se trata de constituir federaciones de comunidades libres y sujetos en asociación en un proceso que parta desde abajo y descubra nuevos terrenos que desvinculen memoria y propiedad. La colección de un museo se halla intrínsecamente ligada a la noción de historia y tiempo ¿Pero, qué historia o historias contamos? Somos conscientes de que los museos han estado tradicionalmente atrapados en una visión canónica de la historia que ha buscado la concordancia de los tiempos, esto es, explicar las obras de arte con los documentos y testimonios de la época, pero sin entender que las imágenes y los objetos superan el contexto que los hizo nacer, y que, de este modo, el tiempo no es el del pasado sino el de la memoria, a la que el historiador interpela en tanto que receptáculo de tiempos heterogéneos.

El museo ha optado por distanciarse de la narración lineal de la modernidad, tal y como se ha expuesto tradicionalmente, pero también del banal olvido postmoderno de la historia que prolifera en los modelos de exposición más recientes. Hemos querido alejarnos también de las convencionales distinciones entre centro y periferia, atendiendo así a la complejidad de relaciones que se establecen entre lo local y lo universal. La historia que proponemos se materializa en un entramado de micro-narraciones que nos hablan de un tiempo pasado, pero que son siempre en el presente y del presente. Su fin no es abrir una vía de escape, sino el enriquecimiento reflexivo de la experiencia, un

aprendizaje que no deriva del adoctrinamiento, sino de la activación de la capacidad de respuesta crítica ante el mundo y, por qué no, ante el museo mismo”¹³⁵.

La investigación cambia constantemente la comprensión de la colección, y alternadamente las culturas que representa, pues cada generación agrega al cuerpo del conocimiento acumulado por la generación pasada. La investigación puede catalogar un área de la colección, sea examinar nuevas adquisiciones, o la nueva valoración de los objetos que han estado en el museo por muchos años. Puede colocar objetos del museo en un contexto más amplio investigándolos junto a colecciones de otros museos. La investigación científica y de la conservación busca nuevas maneras de preservar la colección, o analizar los materiales usados para hacer objetos. El trabajo en el terreno ocurre por todo el mundo y puede tratar desde una excavación en el sitio de una ciudad antigua o un estudio de una sociedad contemporánea. Los diversos campos de investigación se reúnen a menudo para contribuir en el estudio más correcto y completo de cada objeto y el contexto que representa, así como el valor cultural y social. El museo, su colección y su conocimiento, están para contribuir a la comprensión universal de la historia, de la herencia del mundo. Se hace esto usando métodos académicos tradicionales tales como publicaciones y conferencias. Pero también alcanza a millones de personas a través de su contribución a las exhibiciones del museo. La nueva investigación está en el corazón de las galerías permanentes donde se presentan y se interpretan las exposiciones temporales, informando al espectador a cerca de los objetos.

La colección del Museo Británico, basada en la de sir Hans Sloane, tuvo como punto de partida los siglos XVIII y XIX. Los objetos de alrededor del mundo fueron agregados a la colección por los colectores, los anticuarios, los arqueólogos y los etnógrafos inquisitivos. El resultado es hoy una colección de más de siete millones de artefactos que representen una gama increíblemente amplia de culturas de alrededor del mundo. Sin embargo, el personal en el museo continúa cerciorándose de aumentar la colección, vinculándolo también al arte moderno y vivo, ya que el museo tiene una responsabilidad hacia las generaciones futuras, de recolectar y conservar para poder seguir contando la historia del arte. Así pues, las adquisiciones se hacen para contar una nueva historia sobre el pasado, presente, o para llenar un boquete en una colección existente. Por ejemplo,

¹³⁵ Nicola Wohlfarth, jefa del gabinete de dirección del Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía., Madrid Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 19 Abril 2010.

sobre los últimos 25 años el museo se ha convertido en la mejor colección de arte contemporáneo del oriente medio en cualquier museo occidental.

El Museo Británico presenta una colección accesible a cualquier persona que desee utilizarla para descubrir más sobre la historia de culturas humanas y para el personal del museo -incluye a especialistas de una amplia gama de disciplinas, de arqueólogos prehistóricos a antropólogos contemporáneos, científicos de la conservación a historiadores monetarios, los cuales trabajan a menudo con los colegas de todo el mundo, y cuya contribución a la gama de las actividades del museo es cada vez más importante- es el punto de partida para continuamente ampliarse, desarrollarse y fomentar la investigación innovadora.

A continuación, profundizamos con la finalidad característica tanto en instituciones como en la mayoría de galerías de arte, de adquirir una colección. En espacios públicos es esencial esta actividad para el incremento y auge del patrimonio cultural, es en espacios privados igualmente importante esta meta, para la creación de grandes selecciones que contengan lo mejor del arte de antaño tanto como del que surge en la actualidad y sucederá en un futuro.

El elemento determinante de una institución es su colección y por ello, una de sus tareas más importantes es coleccionar. Dependiendo de ella se definirá su perfil y necesidades. Del mismo modo, la elección de las adquisiciones debe seguir una coherencia con la línea y actuación artística del centro. Ponemos de ejemplo la colección del MACRO que se divide en dos períodos históricos: el primero va a partir de los años 1960 hasta el 2000. Abarcando los trabajos de Accardi, Sanfilippo, Perilli, Piero Dorazio, donde las experiencias de algunos artistas surgen tras la asimilación del americano Pop Art - sociedad de las consumiciones y los medios de comunicación - para llegar a los trabajos de Castellani y finales de los años 1980, con artistas que tienen en común la recuperación de la tradición pictórica y la elaboración característica del estudio interior. La segunda parte de las colecciones del MACRO tratan exactamente a partir del 2001 llegando a nuestros días. Este grupo de artistas pertenecen a las tendencias más recientes de la expresión contemporánea, desde el exponente de la Abstracción Povera, Gianni Asdrubali hasta el artista-poeta del lenguaje Giovanni Albanese, hasta llegar a los trabajos de Cristiano Banti, Luigi Ontani, así como los artistas jóvenes Sissi y Ciracì.

En el Museo do Chiado en Lisboa, MNAC, un primer ciclo, compuesto por fases diferentes, concentra un importante momento del arte portugués presentando el trabajo artístico de las varias generaciones que constituyeron la modernidad, que con el Romanticismo se inicia, si particulariza en el Naturalismo, asume su conciencia en el Modernismo y que con los Abstractos, Surrealistas y Neo-realistas alcanza la plenitud posible. La contemporaneidad pasó a merecer atención redoblada, después de la remodelación del museo en 1994, con el fin de hacer figurar a través de las adquisiciones, por medio de las donaciones, depósitos, las obras y los representantes del arte portugués posterior a la década de 50 del siglo XX, baliza cronológica que el Museo se había fijado, se hacía presente ensanchar, en una clara y sostenida opción de permanente cuestionamiento y estudio de la colección, acompañada por el atento desarrollo de la evolución del arte y por la legitimidad en hacer representativo, en el conjunto de la colección, las manifestaciones contemporáneas, acompañando-incentivando su creación, y reflejando sobre sus contextos de producción. Actualmente el MNAC integra un acervo significativo y calificado de obras de arte, representativas de la complejidad, diversidad de los movimientos y prácticas artísticas desde la modernidad a nuestros días, honrando los proyectos presentes en su fundación, manteniéndose dinámicamente comprometido con el presente y con el futuro.

Cuando hablamos de 'colección' de una institución o espacio expositivo privado hacemos referencia a objetos artísticos adquiridos y preservados por su valor potencial, como ejemplo, material de referencia o como objetos con importancia estética o educativa. En gran parte de los museos clásicos poseen colecciones mixtas que no admiten establecer un perfil definido por la naturaleza de sus colecciones, como ocurre en el Louvre en París, Museo Británico en Londres o el Hamburger Bahnhof en Berlín; de tal modo que terminan abarcando colecciones de diferentes épocas, historia, naturaleza, disciplina y discurso artístico. Por ejemplo, el Museo Guggenheim Bilbao cuenta con una colección permanente cuya presentación se realiza de un modo dinámico de manera que la totalidad de sus fondos se puede ir mostrando al público a través de presentaciones que proporcionan diferentes perspectivas de la historia del arte.

La representante del departamento de exposiciones del CGAC nos explica que: "Fruto de las adquisiciones incorporadas a su colección permanente y a través de la programación de actividades y exposiciones temporales –nos explica el director del CGAC-, el museo ha contribuido desde su creación a difundir el arte actual logrando

que amplios sectores de la ciudadanía puedan conocerlo y disfrutar de él. Pero un museo con clara voluntad de servicio público es mucho más que un edificio (por mucho que el diseñado por el arquitecto Álvaro Siza sea de altísima calidad) o una serie de exposiciones (aunque el CGAC sea conocido entre los profesionales del arte por el rigor de su trabajo); lo que le confiere validez, solvencia como museo son los usos y experiencias culturales que a todos, a todas nos ha ofrecido en estos primeros quince años de existencia.

El CGAC fue uno de los museos de arte contemporáneo pioneros en el Estado español. Nació casi al mismo tiempo que el Estatuto de autonomía de Galicia con el propósito de situarnos a la altura de los países de nuestro entorno, acercándonos a las corrientes internacionales del arte y dinamizando el trabajo de nuestros creadores en sintonía con lo que estaba sucediendo en otras áreas más activas y desarrolladas.

Para cumplir este objetivo fundacional, el centro ha funcionado siempre como una estructura viva que se ha ido adaptando a las necesidades del presente con rigor y autoexigencia; sobre todo en los últimos años, marcados por el notable incremento del presupuesto destinado a la colección y a la producción de obra, por el fomento de la investigación y el desarrollo de programas públicos y, en definitiva, por atender a los grandes retos de un museo del siglo veintiuno.

Un museo es una estructura muy compleja, nacida en la etapa de la Ilustración, que ha ido variando a lo largo del tiempo para adaptarse a las condiciones y necesidades del presente. La realidad del arte en Galicia y en todo el mundo no es la misma que la que rodeó el nacimiento ilusionante del CGAC, cuando era aún un proyecto en los años ochenta del pasado siglo; por eso, este museo y centro de arte ha pasado por varias fases, en la actualidad está perfilando un modelo de trabajo arriesgado y competitivo que le permita trabajar en las complejas realidades de la cultura de este inicio de milenio. A través de la colección y de su programa de exposiciones, publicaciones y actividades el CGAC aspira a construir una memoria crítica del arte desde la segunda mitad del siglo veinte hasta la actualidad. Su trayectoria comenzó en los años ochenta cuando se dieron los primeros pasos que conducirían a su inauguración en 1993; pero como en todo museo vivo y activo esta inauguración no hizo más que abrir un proceso de ajuste continuo para adecuar el modelo de museo a las necesidades del presente. Tal y como se puede apreciar en esta guía, las diferentes facetas que la comunidad artística y la sociedad demandan del arte están siendo atendidas con rigor.

El objetivo del museo no es sólo constituir una colección de arte del presente y una programación de exposiciones actuales sino y, sobre todo, dotar a la ciudadanía de una serie de herramientas críticas para acercarse a los problemas del presente. Es así como el CGAC consigue generar un modelo de museo experimental que investiga los diversos formatos que permiten construir experiencias y subjetividades diferentes en función de los intereses y expectativas de variados y amplios sectores del público. Fruto de esta concepción, el CGAC es un espacio multidisciplinar en el que cada persona podrá acercarse a obras y discursos que le permitirán construir su propio relato e interpretación del arte y de la sociedad en este inicio de milenio. Así, con la experiencia acumulada en estos quince años de vida, el museo se proyecta hacia el futuro con energía renovada para hacer frente a las necesidades de todos y todas y para que el espacio diseñado por Álvaro Siza se convierta en un lugar abierto de conocimiento compartido”¹³⁶.

Así pues, también, la colección CGAC, hoy de reconocido prestigio, empieza a fraguarse en el año 1995, dos años después de la apertura del centro. Cronológicamente parte de propuestas artísticas posteriores a los años sesenta y llega hasta la actualidad, manteniéndose muy viva ya que cada año se enriquece con nuevas incorporaciones del contexto gallego e internacional, con especial presencia de artistas españoles, portugueses y latinoamericanos. Año tras año, la colección (que ya supera las mil piezas) ha ido ganando identidad gracias a la diversidad de disciplinas, soportes y proyectos que comprende. Hoy conviven obras muy representativas de artistas ya consolidados, junto a obras de generaciones más jóvenes que plantean interesantes propuestas. Algunas de estas obras han sido creadas específicamente para los espacios del Centro Gallego de Arte Contemporánea y, tras la producción para una exposición temporal, se han incorporado a su colección autores como: Vito Acconci, Dan Graham, Joseph Kosuth, Giuseppe Penone o Helena Almeida, por citar algunos nombres, conviven junto a los gallegos Datas, Lodeiro, Mantecón, Anleo, Cáccamo, Huete o Leiro.

Las últimas adquisiciones incorporan fundamentalmente obras significativas de los años setenta y ochenta, cubriendo así algunas lagunas existentes hasta ahora. Actualmente el CGAC alberga también, en régimen de depósito, fondos de otras colecciones como la

¹³⁶ Yolanda López, departamento de exposiciones. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 12 Abril 2010.

Colección Xunta de Galicia, la de la Fundación Ordóñez-Falcón de fotografía, la Colección Carlos Areán y la Colección Fundación ARCO. Muchos de ellos contando con objetos que podrían enmarcarse dentro de diferentes disciplinas científicas, históricas y/o artísticas.

La colección permanente del Nationalgalerie en el Hamburger Bahnhof se dedica a las direcciones principales en arte a partir de 1960 al presente, incluyendo los cambios y las redefiniciones en la pintura, la continuación de la escultura clásica en arte del objeto, el papel especial de los conceptos de la fotografía y de las multimedias en vídeo y película. Un énfasis principal de la colección se da en el video-art y la película. Una colección de video-art de los años 70, hecha como regalo por Mike Steiner, muestra trabajos de Peter Campus, Marcel Odenbach, etc. Este foco ha sido continuado recientemente por las posiciones diversas, que incluyen las películas de Matthew Buckingham y David Lamelas, con los trabajos de sonido, como los del par canadiense Janet Cardiff/George Bures, junto a instalaciones extensas de artistas tales como Daniel Pflumm, Jankowski Cristiano y Arnout Mik. Trabajos de Gerhard Richter, A.R. Penck, Sigmar Polke e Imi Knoebel se puede contar entre los puntos de la salida centrales en la colección, dentro del campo de la pintura. Los trabajos de artistas más jóvenes tales como Michel Majerus, Corinne Wasmuth, ilustran la evolución de la representación visual en la edad de la digitalidad. Sin embargo, incluso las composiciones algo clásico-inspiradas de Johannes Kahrs se refieren de nuevo a ejemplos anteriores; en este caso a una más vieja historia del arte.

La fotografía, que podía solamente establecerse como forma de arte independiente durante el curso de los años 1980, también se representa en la colección en formas diversas. Además de trabajos realizados por la escuela de los Becher (Hilla y Bernd Becher) están los ejemplos de la fotografía efectuada y conceptual, junto a aquellos trabajos cuyo epicentro se basa en el umbral entre la fotografía y la pintura, incluyendo vistas abstractas de paisajes del artista Michael Wesely de Berlín. Si tratamos las instalaciones y las vanguardias, la colección posee trabajos complejos, de los artistas importantes del momento, tales como Marcel Broodthaers, Bogomir Ecker, Edward Kienholz, Lewandowsky, Hermann Pitz, Fritz Rahmann y Roberto Wilson.

En el caso del Centre Pompidou en París, nos presentan dos vertientes bien definidas en su colección y por extensión, en sus exposiciones. El centro esta dedicado al arte moderno y contemporáneo, desplegándose en dos niveles, con muestras frecuentemente

renovadas. En las colecciones contemporáneas, podemos encontrar en el nivel 4 del edificio, desde hace casi un año, la muestra temática 'elles@centrepompidou', dedicada a mujeres artistas. En el 2010, se reanuda la muestra con 120 nuevas obras y 35 artistas. Esta versión propone, al público, descubrir varias nuevas instalaciones de gran tamaño o espectaculares, cerca de treinta nuevos libros de artistas, mostrando a su vez, nuevas adquisiciones.

El nivel 5 está dedicado al arte moderno de comienzos del siglo XX, hasta la década de 1960. El visitante está invitado a descubrir el periodo histórico (1905-1945), mediante la presentación de los principales movimientos de comienzos del siglo XX – Cubismo, nacimiento de la abstracción, Dada, primer Surrealismo–, así como conjuntos monográficos (Pablo Picasso, Fernand Léger, Robert Delaunay, Le Corbusier...), con la parte dedicada al arte de la postguerra hasta los años 1960, mediante diferentes ámbitos que constituyen la colección del museo – dibujo, fotografía, cine, diseño, arquitectura, así como la exhibición de las abstracciones y surrealismos post 1945, de los Nuevos Realistas franceses y Neo-dadas americanos, del arte cinético, y finalmente del diseño y de la arquitectura en Europa.

El Consejo Internacional de Museos (ICOM) en su interés por sistematizar la labor del museo propone una serie de recomendaciones con relación al programa de adquisiciones dentro de la institución. El ICOM es una organización internacional de museos y profesionales, vinculada a “la conservación, mantenimiento y comunicación del patrimonio natural y cultural del mundo, presente y futuro, tangible e intangible”¹³⁷. Fue creado en 1946, siendo una organización no gubernamental (ONG) sin ánimo de lucro, que mantiene una relación formal con UNESCO tiene estatus de órgano consultivo del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas. Es financiado principalmente por medio de las cuotas de sus miembros y el apoyo de varias instituciones, gubernamentales, de otra naturaleza: UNESCO - Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property). IFLA (The International Federation of Library Associations and Institutions). ICA (CIA – Consejo Internacional de Archivos). ICOMOS (International Council on Monuments and Sites). ALECSO (The Arab League Educational Culture). MUSEDOMA (Museum

¹³⁷ ICOM. Consejo Internacional de Museos. *¿Quiénes somos?* Traducción de la Dirección General Sectorial de Museos-Conac. Caracas, 1993-1994. <<http://www.icom-ce.org/>> [Consulta: 2 junio 2010].

Domain Management Association). WFFM (FMAM – Federación Mundial de Amigos de los Museos). WCO (World Customs Organization). INTERPOL (International Criminal Police Organization).

ICOM tiene la sede en París (Francia), en donde reside la Secretaría y el Centro de Información UNESCO-ICOM. Los 26.000 miembros de ICOM de 139 países, participan en actividades nacionales, regionales e internacionales de la organización: congresos, jornadas, publicaciones, formación, programas conjuntos, y en la promoción de los museos a través del Día Internacional del Museo (cada año el 18 de Mayo). Dichas actividades son planteadas y desarrolladas por los 115 Comités Nacionales y 30 Comités Internacionales¹³⁸. El Plan Estratégico de ICOM concertado por la Asamblea General es llevado a cabo por la Secretaría de ICOM así como por los Comités Nacionales e Internacionales que contribuyen así a la realización de los programas de ICOM: En definitiva sus actividades responden a las necesidades de los profesionales de los museos y se centran en los siguientes temas:

- Cooperación e intercambio profesional.
- Divulgación de los conceptos básicos sobre el mundo de los museos y mayor atención al público.
- Formación del personal.
- Mejora de los estándares profesionales.
- Defensa de la ética profesional.
- Preservación del patrimonio y lucha contra el tráfico ilícito de los bienes culturales.

A continuación citaremos los párrafos 3 y 4 de las Reglas Éticas para las adquisiciones.

"3. El objeto que se pretende adquirir puede ser colocado en un amplio panorama de categorías, cuyos dos extremos pueden ser definidos brevemente como:

a) Objetos que han sido reconocidos por la ciencia y/o la comunidad en la cual poseen su plena significación cultural, como teniendo una rareza única y siendo por ello inestimables.

b) Objetos que no siendo necesariamente raros por sí mismos, no dejan de tener un

¹³⁸ Algunos Comités Nacionales están también organizados en el ámbito regional en Organizaciones Regionales para reforzar su actividad. Existen también 15 Asociaciones Internacionales afiliadas a ICOM.

valor que deriva de su medio cultural y natural.

4. El objeto sólo tiene una significación (cultural y científica) cuando se encuentra completamente documentado. No debería realizarse ninguna adquisición faltando esa documentación, aunque puedan darse excepciones que se aproximen a la definición del párrafo 3ro. Cuando lo esencial de la documentación relativa a estos últimos puede ser reconstruida por un estudio sistemático posterior a la adquisición" (ICOM 2010).

En el Centre Pompidou, más de 60.000 obras constituyen la más grande colección en Europa de arte moderno y contemporáneo. Cubren los siglos XX y XXI a través de los artistas que significaron mediante sus obras la creación más destacable de estos últimos años. Artistas como A.J.S. Aerolande, Alvar Aalto, Georges Aarons, Magdalena Abakanowicz, Martine Aballea, Valentin Fabre, Luciano Fabro, Paul Facchetti, Roberd Fachard, FACOM, Factors NY, Larry Fagin, Albert M., Travis, M. Ash, Dora Maar, Willard Maas, Mac Avoy, William J. Mac Donald, Maurice Tabard, Kryn Tacones, Sophie Taeuber-Arp, Keiichi Tahara, Francis Henri Tailleux, Réa Tajiri y Meter Takal. Para efectuar una investigación entre las obras de la colección, utilizan los apartados que nos ofrece la página oficial. Varios criterios están disponibles: nombre de artista, país de nacimiento, sector de colección, tipo de obra, palabra del título, año de creación o año de adquisición, número de inventario, las donaciones por año y obras presentadas en las salas del museo. Podemos limitar la investigación a las obras actualmente presentadas en las salas del Museo (actualización semanal) o también combinar todos estos criterios presionando investigación multicriterio.

Se puede constituir, salvaguardar y enviar por correo los expedientes de selección personales: por ejemplo, todas las obras de Picasso expuestas, todas esculturas creadas en 1956, todos los dibujos adquiridos en 2000. Las reproducciones en línea de las obras de las colecciones se destinan solamente a la consulta en un marco personal. Su utilización profesional se somete a la reglamentación en vigor y al respeto de los derechos de autor y los derechos de explotación de las imágenes. Por tanto, un hecho que si es asumido por cualquier grupo colector es que una buena colección debe poseer una información de base imprescindible para no perder su valor científico potencial y cultural. Por ejemplo, el Archivo histórico de la Galería Nacional de Arte Moderno GNAM es, a los sentidos de la legislación vigente, una estructura permanente que recoge, inventaria y conserva documentos originales y únicos, que testimonian la legalidad y certeza de los derechos adquiridos en la vida del instituto.

El arco temporal de 40 años es el parámetro que hace asumir el carácter histórico a la documentación conservada de la que la Galería es sujeto productor desde 1881, fecha de la institución de la Galería Nacional de Arte Moderno (real decreto del 12 de Mayo de 1881). La producción documental de la Galería comprende actos institutivos, reglamentarios, verbales, actividades conectadas con eventos expositivos (permanentes y temporales), relación con artistas y museos, proyectos de construcción y sucesivas modificaciones e integraciones de las sedes, programaciones de gastos y balances. Es un deber institucional de la oficina catálogo de la Dirección de la Galería Nacional de arte moderno, el coordinamento y dirección científica de la actividad de catalogación del patrimonio histórico artístico de la Galería Nacional y de los museos conectados con ella: Museo Hendrick Andersen, Museo Boncompagni Ludovisi para las Artes Decorativas, Costumbres y Moda, Museo Manzù y Museo Praz. La oficina catálogo además cuida la catalogación y el campo fotográfico de significativos fondos de bienes de propiedad de entidad pública o privada, de colecciones privadas de importancia en el ámbito cronológico de competencia de la Dirección, siguiendo las normas vigentes de tutela. Entre las actividades principales: Elaboración de proyectos de catalogación sistemática y documentación fotográfica, gestión del archivo de las fichas de papel, informatización del catálogo en papel y digitalización de las imágenes, información al usuario sobre los artistas y sobre las obras de los siglos XIX y XX.

Paralelamente a las funciones de documentación y conservación, el Archivo histórico asegura la consulta del material archivístico en su posesión, para fines de estudio y de investigación. De los Fondos Históricos¹³⁹ que constituyen el Archivo, el 'Fondo de Ogetti' es el más amplio además de ser el primero en haberse adquirido en 1973. El 'Archivo De Carolis' fue adquirido en cambio en 1986, enriqueciendo la ya amplia colección de obras de De Carolis presentes en la Galería. En 1997 el fondo fue enriquecido con una colección de 128 fotografías y 8 pequeños dibujos provenientes también del Archivo privado de De Carolis. El Fondo adquirido a un pequeño coleccionista recoge entre otros fotografías de varios tipos, algunas realizadas directamente por el artista, que dan testimonio de su interés por el arte del renacimiento y por la fotografía en general, de la que muchas veces extraía sugerencias y estímulos

¹³⁹ En Octubre de 2009 el Archivo de los Fondos Históricos, unido al Archivo Bioiconográfico se adhiere al Consorzio B.A.I.C.R. (Biblioteca Archivio e Istituto Culturale di Roma) en el ámbito del proyecto "Archivio del 900", consultable a través de Internet y desde el 2003 a la actualidad en el sitio del Archivo del Novecento- La Memoria in Rete (www.archividelnovecento.it).

para la realización de sus obras. El fondo Maraini¹⁴⁰ ha sido adquirido por la Galería Nacional de Arte Moderno en 1990, directamente de los herederos. El quinto fondo por orden de tiempo de adquisición fue el 'archivo de Valori Plastici' que forma parte del legado patrimonial de Edita Broglio mandado a subastar en 1990 y adquirido por el Estado con derecho de preferencia.



Ilustración 14

Imagen realizada en la Planta 1 del Museo del Louvre en París, Francia.

(En el marco del plan de prevención por el riesgo de inundación, esta sala está cerrada excepcionalmente para abrigar obras conservadas anteriormente en las reservas del subsuelo).

Fichas donde deben reflejarse su procedencia, ubicación cronológica, contexto cultural, prestigio, etc. El archivo de la oficina catálogo conserva las fichas de las obras de pintura, escultura, dibujo, obra gráfica, artes decorativas y las prendas de la colección del museo. Consiste en un archivo en papel y una base de datos digital comprendida con

¹⁴⁰ El archivo estaba conservado en la habitación de su hijo Grato en una estantería de 2x3m, ordenado directamente por el mismo Maraini en cajas de cartón pesado con numeración no continua, pero subdivididas en doce series señaladas con diferentes colores y conteniendo un número variable de fascículos con cartas firmadas, manuscritos de reseñación y artículos, apuntes para conferencias y discursos, ponencias, listas con nombres y direcciones de artistas, planimetrías de pabellones y salas de exposición de obras de arte y de preparación, relieves y grupos monumentales, libros, revistas, recortes de prensa, fotografías.

otras 9.000 fichas, que se han venido incrementando progresivamente mediante la informatización y puesta al día de las fichas en papel y de la catalogación de las nuevas adquisiciones. En poco tiempo la base de datos será consultable de modo on-line. Se señala que han sido publicadas por la casa editorial Electa los catálogos-guía, relativos a las obras expuestas en la colección de la galería, de los siglos XIX y XX.

En el departamento de catalogación del MUBAM (Murcia, España) son conscientes de la importancia de una correcta, práctica y accesible organización de los datos de la colección, abarcando tanto lo expuesto como lo archivado en almacén. Esta sección es la que se dedica a construir fichas completas sobre toda las piezas de arte que posee el Museo, depósitos y aquellas que entran o salen por la puerta de éste. En el 2009 se comenzó a llevar a cabo una adaptación virtual –a través del programa DUMUS- de cada uno de los documentos, obras y elementos que posee el museo. Con vistas de modernizar, obtener un mayor control de la posesiones de la Institución y crear una Biblioteca especializada en la región.

También la colección del museo DDR contiene sobre 150.000 objetos, que se han archivado en bases de datos. Un proceso inmóvil por muchos años pero ya en proceso de actualización. Aún trabajando en muchos de los objetos, este museo puede presentar una parte pequeña de su base de datos en línea.

Además ofrecen una oportunidad al público para poder investigar, enviar notas o hacer preguntas especiales a cerca de los objetos; los museos externos pueden pedir préstamos en línea y los periodistas pueden descargar las fotos de los objetos expuestos en calidad de impresión.

Del mismo modo, como nos comentan museos tales como MACRO en Roma, Museo do Chiado MNAC en Lisboa, el Centro de Arte Reina Sofia en Madrid, el DDR Museum en Berlín y el Museo de Arte Contemporáneo de Lyon- cuyo inventario de la colección señala un índice de 1046 obras inscritas y 31.059 objetos llegando a abarcar incluso instalaciones tales como la de Robert Morris, abarcando 1200 m²- entre muchos otros con los que nos hemos puesto en contacto, el acceso de cada nueva pieza a la colección debe estar respaldado por una política clara y coherente de adquisiciones previamente definida en línea artística original y orientada por las investigaciones. Lo que quiere decir que la selección de las adquisiciones viene siendo producto de un previo estudio y discusión para decidir la mejor adquisición en enriquecimiento y

prestigio del espacio artístico, como ocurre en el Centro de Arte Contemporáneo del Reina Sofía, que como museo nacional, además de la búsqueda de la obra determinada, la negociación con la galería o con el propietario privado, se presenta la propuesta a una comisión de adquisiciones, en el marco del Real Patronato del Museo, en la que se defiende la conveniencia de dicha adquisición. Una vez que este comité lo ha aprobado, se presenta de nuevo la propuesta para su aprobación definitiva, esta vez al Pleno del Real Patronato del Museo.

También encontramos que en el MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, que la decisión recae sobre un establecido Comité Asesor, que se reúne dos veces al año, constituido por cinco miembros, entre ellos el director del museo, coordinador de exposiciones, representantes de la Fundación del MACBA, etc. La colección del MACBA cuenta desde 1950 al arte más actual –videoart, instalaciones, fotografía, etc-. En este caso también confirmamos que los criterios de selección radican en la línea que haya seguido en centro ese año, las obras que se hayan conocido, artistas que han sido estudiados y todo aquello de interés para continuar la colección, que desea un contenido general que abarque una visión global del arte contemporáneo. Para toda esta actividad, los fondos anuales están considerados en un millón de euros.

Situándonos en Reino Unido, el departamento curatorial moderno del Tate Modern es el responsable del programa de exposiciones y de exhibiciones de la colección del arte moderno y contemporáneo internacional aproximadamente a partir del año 1900 hasta hoy, así como de investigar y de construir, a través de la compra o del regalo, la colección de Tate del arte internacional. Tate lleva a cabo la colección nacional de arte británico a partir de 1500 y de arte moderno y contemporáneo internacional a partir de 1900. La colección abraza todos los medios de la pintura, dibujo, escultura e imprime, a la fotografía, el vídeo y película, instalación y funcionamiento. La colección se exhibe en Tate British, Tate Modern, Tate Liverpool y St Ives de Tate y con préstamos a las exposiciones nacionales e internacionales temporales y a los préstamos largos. Tate rota sus exhibiciones en todos los sitios, en parte con la puntería de mostrar la exposición tanto como la colección como sea posible. En una entrevista realizada en 2010 a su recién exdirector Vicente Todolí, le preguntan a cerca de retos cumplidos. Su respuesta es afirmativa: “Creo que sí, empezando por el objetivo inicial de buscar un nuevo modelo para exhibir la colección (propia) y que exigía cambios cada año. Es cierto que

sólo se ha llevado a cabo parcialmente, en una de las cuatro alas, por la crisis y la falta de presupuesto, pero ahí tenemos que ser realistas. También hemos operado un cambio en la estrategia internacional, ampliando el abanico de nuestras colaboraciones, por ejemplo y por primera vez con museos latinoamericanos. Con ello hemos roto esa inercia de los museos de primera línea, que solían tejer una red donde intercambiaban sus exposiciones y dejaban fuera del circuito a muchos centros con programas interesantes. Mi punto de partida siempre ha sido que no importa el tamaño, sino las ideas y el dinamismo”¹⁴¹.

Además, Tate también contiene el archivo nacional de los expedientes institucionales británicos del arte a partir de 1900, incluyendo el material referente a la colección, y de la biblioteca de Tate. Contiene el material de los manuscritos, de los cuadernos, de los bosquejos, de las impresiones, de la documentación y de soporte. El archivo y la biblioteca son accesibles a través de las colecciones de la biblioteca y del archivo de Tate: Cuartos de lectura de Hyman Kreitman en Tate Gran Bretaña.

A pesar de que la colección se ha centrado tradicionalmente en arte de Europa occidental y de Norteamérica, Tate intenta representar arte moderno y contemporáneo internacional, desde una perspectiva global y para ello ha ampliado recientemente sus tendencias del trabajo de América latina, de Asia Sur-Oriental y de Europa Oriental. Entre los artistas de su colección se encuentran de Abakanowicz a Ayrton, de Bacon a Byrne, de Cadere a Cutts, de Dacre a Dzamonja, de Eardley a Eyton, de Fabro a Fyzee-Rahamin, de Gabie a Gyles, de Haacke a Huysmans. También, de Ibbetson a Ivekovic, de Jaar a Just, de Kabakov a Kushner, de Laabs a Lüpertz, de Macalum a Mytens, de Naghi Bey a North, de Oakley a Ozenfant, de Paalen a Pyne, de Quadri a Quinn. Así como, de Raad a Ryman, de Sadler a Symons, de Takahashi a Tyzack, de Uecker a Uwins, de Vacher a Vuong, de Wade a Wynter, de Yale a Yvaral y de Zaatari a Zyww.

Además de existir parámetros de decisión para las adquisiciones como podemos ver, también nos preguntamos a cerca de los medios por la que las instituciones y espacios expositivos privados acceden a incrementar su colección, es decir, cuantas vías

¹⁴¹ Mirón de Arte. *En los Museos, la presión de las cifras es insostenible* [en línea]. Vicente Todolí, director del Tate Modern. Madrid, abril 2010. Artículo 13332, p. 1/1. <<http://e-valencia.org/index.php?name=News&file=article&sid=13332>>. [Consulta: 23 junio 2010].

adquisitorias nos podemos encontrar usualmente. Como nos plantean nuevamente en el *Manual: Normativas técnicas para museos*, -en su apartado I. Perfil de la institución museística; Lineamientos generales-, defiende que las adquisiciones tienen diferentes modalidades en el museo y pueden ser efectuadas según las siguientes condiciones:

a) Por trabajo de campo: Es decir, búsqueda de interés del propio equipo directivo de la institución, galería o centro artístico. Método principal de adquisición de ejemplares, siendo esta, una labor científica y no de amateurs. Por ejemplo, en la política de adquisiciones del Centro Reina Sofía, entra tanto la compra directa como los depósitos y donaciones que buscan de manera activa. Todo ello está supeditado a un trabajo global de estudio de la colección, sus carencias y a los puntos que buscan subrayar en el discurso del museo.

b) Por compra: Realizada mediante un contrato de venta o cambio con cualquier persona o institución para favorecerse y disponer de su propiedad. (Anexo 3: Modelo de compra extraído del *Manual: Técnicas para museos*). “Las obras de un museo deben ser importantes –dice Nicola Wohlfarth - tanto desde el punto de vista histórico como desde el artístico. En el argot profesional se llaman obras museables. Por supuesto no es lo mismo comprar obra para una colección privada que para un museo nacional como es éste. Se tienen también en cuenta otros criterios, como la presencia de la obra en las salas de exposición, la relación con obras ya existentes en la colección, etc”¹⁴². “La comercialización –nos explica Anabela Carvalho, asistente de información del Tate Modern- es parte del equipo de las comunicaciones que papel es identificar a audiencias potenciales, establecer sus conductores para la atención de la exposición y motivarlos con la comunicación apropiada. Uno de los papeles más importantes del departamento de la comercialización es el de mantener un estudio de mercado, donde se refleje un cuadro de los visitantes, de porqué acuden al centro y qué les gusta o no. La investigación también se consulta para identificar los segmentos de las audiencias que no vienen a la galería, y qué Tate puede cambiar para hacer las galerías más atractivas a los ausentes”¹⁴³. Los métodos de comunicación del departamento de comercialización se diferencian en gran parte del departamento de prensa, como la mayoría de los medios que son utilizados en cada uno de ellos; por lo tanto la presencia y el mensaje propio

¹⁴² Nicola Wohlfarth, jefa de gabinete de dirección del Centro Reina Sofía. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 8 junio 2010.

¹⁴³ Anabela Carvalho, asistente de Información del Tate Modern. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral 29 marzo 2010.

pueden ser garantizados, aunque los costes de los medios, normalmente, resulten ser restrictivos. En el presupuesto para la comercialización, los materiales pueden incluir la prensa que anuncia, la publicidad, la campaña subterránea, los anuncios laterales del autobús, postales, el correo directo, los boletines, emails, etc. Mientras que la cobertura de medios, tal como artículos de prensa y programas de la televisión, es instalada por la oficina de prensa y no tiene un coste significativo. Ya que, por ejemplo, en las promociones se pueden negociar consiguiendo el espacio en los medios con poco o nada de coste. La publicidad incluye además, ofertas para boletines, concursos y promociones en tercera persona, tales como publicidad en las tazas de café o un cartel publicitario, referentes a una exposición, en el escaparate de tiendas.

c) Por donación: Por acto de generosidad, regalo directo e inmediato de personas o instituciones, regalo o donación diferida de personas que se reservan el derecho de disfrutarlas ellas mismas o sus beneficiarios durante un período estipulado. Como indica el citado `Manual': "Dentro de los trámites de ingreso por donación, entra una carta de oferta de donación (con la identificación técnica de la obra, avalúo (tasación comercial de un bien raíz, generalmente es un documento elaborado por un valuador profesional o corredor de propiedades. Contiene información sobre el avalúo fiscal, títulos de dominio, contribución, ubicación, tamaño, calidad, procedencia, trayectoria e importancia). Fotografía del objeto; estimación de representatividad del autor en la colección; acta del Comité de Adquisiciones; comunicación escrita de la resolución al ofertante; redacción del documento legal y protocolización de la donación ante el Registro Público -a todo ello le sumamos- una notificación de registro ante el Ministerio de Fomento y Contraloría Interna; envío de copias de los documentos legales al donante; incorporación- desincorporación de la obra (registro, inventario, expediente) y una carta de agradecimiento al donante. Como puede observarse, en el caso de las donaciones, además de las gestiones formales de aceptar y recibir el objeto, deben tenerse muy en cuenta las gestiones relativas al agradecimiento formal de la donación, así como la documentación legal que registra el hecho"¹⁴⁴ (Anexo 4: Modelo de Donación extraído del `Manual: Técnicas para museos`).

¹⁴⁴ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos. II La Proyección Museística; Instrumentos de Registro* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

Así sucede en el IVAM, en la capital valenciana de España, que siempre coherente a la línea artística del centro; arte moderno y contemporáneo, no dispone de un presupuesto fijo destinado a la colección y sus adquisiciones, ya que la mayoría son donaciones y convenios. Así ha sucedido hasta el momento en la mayoría de las 10.500 obras en total que constituyen la colección privada. La colección propia un 61% ha sido adquirida por donaciones tanto de los artistas (me supongo que mediante contrato o convenios) y herederos. Las nuevas adquisiciones –cada vez menos- siguen la misma línea, exceptuando casos concretos donde se invierte en una obra –especialmente contemporánea– como encontramos en la colección; Ignacio Pinazo, Julio Gonzalez, colección de fotografía, Pop Art Europeo, Abstracción, Nuevos Medios e Interrelación de las Artes. “Cabe destacar que actualmente es mucho más difícil –nos dice la encargada del departamento de comunicación y desarrollo del IVAM- conseguir hacerse con obra más antigua, que la contemporánea (videos, fotografía, etc). Procedimiento de elaboración de sus exposiciones, permanentes y temporales”¹⁴⁵.

Cuando la galería de Tate se abrió en 1897, su colección consistió en los 65 trabajos dotados por Henry Tate a la nación. La colección consiste en actualmente 66.062 trabajos del arte de 3.075 artistas incluyendo: 4.930 pinturas, 1.690 esculturas, 285 relevaciones, 333 instalaciones, 47.653 trabajos únicos sobre el papel, 13.272 impresiones en el papel y 329 bloques para imprimir. Todas las adquisiciones potenciales (aceptación incluyendo de regalos) son repasadas por los guardianes y presentadas a los administradores de Tate. La necesidad de mantener la integridad de la colección y de considerar la comisión de los recursos futuros significa que la misma consideración está dada a los regalos ofrecidos en cuanto a los trabajos ofrecidos para las compras. Los encargados de esta labor son guardianes expertos en sus campos y a menudo la mejor fuente para las valuaciones. Aunque también se solicitan valuaciones externas para todos los regalos, para todos los procedimientos de adquisición.

En el MUA (Museo de la Universidad de Alicante) la mayoría de los fondos provienen de donaciones realizadas por los artistas que exponen en el Museo, aunque también se adquiere obra a través de convocatorias artísticas. En febrero de 2008, el artista y colector Friedrich Christian donó 166 obras de arte al Nationalgalerie. Esta donación incluye los trabajos de cuarenta años anteriores, incluyendo trabajos esenciales de artistas como Marcel Broodthaers, David Claerbout, Stan Douglas, Martin

¹⁴⁵ Dña Encarna Jiménez, encargada del Departamento de Comunicación y Desarrollo del IVAM. Entrevista telefónica realizada para la Tesis doctoral 23 Abril 2010.

Kippenberger, Bruce Nauman, Raymond Pettibon, Jason Rhoades, Wolfgang Tillmans. Fue el regalo más grande realizado al museo, por una persona privada, desde su fundación en el siglo XIX. Los trabajos de la donación serán presentados en varias demostraciones durante los años próximos, además de una publicación que se está planteando desarrollar.

d) Por depósito: Muchos museos con frecuencia aceptan objetos en depósito a largo plazo, por períodos fijados o indefinidos cuya práctica puede ser útil para exposiciones, llenar espacios vacíos en las colecciones o para facilitar la investigación. Por ejemplo, Tate, como algunos otros museos, galerías nacionales, y sus administradores acuerdan el préstamo extendido, a veces la transferencia, de un número de trabajos de la colección para aumentar el acceso a los trabajos o mejorar su contexto. Dichos arreglos, estos últimos años, han incluido un intercambio de unas sesenta pinturas entre Tate y los acuerdos nacionales de galerías y similares con otros museos. La transferencia de la propiedad significa que la institución de recepción adquiere la responsabilidad completa de los trabajos transferidos. Estos préstamos y transferencias han trabajado bien y Tate continúa buscando oportunidades similares.

e) Por operaciones de ingresos y egresos:

Ingresos: Aparte del material técnico y administrativo, los objetos que llegan al museo normalmente se incluyen dentro de una de las siguientes categorías: Objetos remitidos al museo desde afuera con el propósito de una investigación científica, examen técnico, análisis/tratamiento, u objetos ofrecidos o adquiridos (donaciones, compras, etc). En el momento en que un objeto ingresa al museo, sobre todo si pasa a formar parte de la colección permanente, debe contar con un Registro de Entrada, que dé fe de las circunstancias del hecho.

Egresos: Además del material técnico y administrativo los objetos que abandonan un museo caen dentro de las siguientes categorías: Objetos enviados con propósito de investigación científica o para examen/análisis. Objetos prestados al museo para su exposición temporal, u objetos traspasados mediante la venta, donación o cambio. “El control adecuado de las colecciones implica una documentación determinada en cada uno de estos trámites; sin embargo, cabe señalar algunos señalamientos de carácter general:

- Toda obra que ingrese o egrese de una institución museística debe ser registrada o autorizada por la oficina de registro en la persona designada para ello.
- Por cada obra que ingrese o egrese al museo debe llenarse una planilla con sus copias, que contenga reseñada toda la información requerida en el formulario.
- Todo ingreso o egreso de obras debe ser controlado con recibos numerados, los cuales archivados en la oficina de registro, serán constancias de tales movimientos de obras en el museo.
- El registro se realiza en orden estrictamente consecutivo, sin importar las características formales o tipológicas del objeto del cual se trate.
- Suele asentarse el trámite, o bien mediante 'Hojas de Registro' numeradas consecutivamente que puedan empastarse, o directamente en un 'Libro de Registro' dispuesto a tal fin.
- El 'Libro de Registro' tiene un carácter legal y su uso está restringido al personal autorizado (responsable de registro, autoridades legales, director, contraloría interna, etc...)"¹⁴⁶.

Una vez que el objeto ha ingresado de manera definitiva a una institución museística, deberá ser provisto de su número de identificación, el cual le pertenecerá de forma exclusiva y permanente. A tales efectos, el número asignado deberá estar presente en todos los documentos referidos a esa pieza, especialmente en su ficha de registro e inventarios. Los procesos de registro e inventario son una actividad permanente, requerida en la medida en que se desarrollan las funciones del museo. "Estos procedimientos, por su importancia y complejidad, deben ser efectuados bajo ciertos requisitos: por un personal adecuadamente capacitado, conocedor del proceso y cuidadoso de los detalles del procedimiento. Mediante una metodología sistemática que sea uniforme, compartida por los responsables de la actividad y con la suficiente periodicidad que garantice su vigencia y actualidad permanente"¹⁴⁷.

f) Por movimientos internos y externos de las obras: Esta claro que a cada objeto del museo se le debe otorgar una localización regular en el mismo, ya sea en la sala de exposiciones o en el depósito. El objeto puede ser retirado de su lugar por períodos de

¹⁴⁶ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos. II La Proyección Museística; Instrumentos de Registro* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

¹⁴⁷ Op. Cit. P. 1/1.

tiempo variable en casos dados como si es destinado fuera del museo en préstamo o depósito, etc, o bien porque el objeto dentro del museo es llevado a depósito para estudio, tratamiento, fotografía, exhibición, etc.

En último caso también podemos hablar de las adquisiciones mediante convenios de producción entre institución y artista. Una producción es una obra creada en el museo, para el museo, en colaboración directa con un artista vivo, y generalmente adquirida. Puede ser inédita en su concepción o ser la materialización de una idea antigua aún nunca realizada. “Estas producciones que podemos encontrar por ejemplo en el Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, son la ocasión para los artistas de experimentar materias, formas, ideas y dimensiones inusuales, y de crear obras en armonía con el lugar”¹⁴⁸. El Museo, al igual que la mayoría de ellos y galerías de arte también presenta en su página oficial un listado de artistas pertenecientes a la colección, tales como: Ferry Allen, Blaise Adilon, Joseph Beuys, Guo-Qiang KAI, Bruno Di Rosa, Marcel Duchamp, Phillippe Favier, Yoko Ono, Hans Neleman, Nam June Paik, Thomas Ruff, James Riddle, Jean-Pierre Raynaud, François Quardon, Nlily Van der Stokker y Marian Zazeela. La primera intención de producción –nos cuenta su director- se manifestó con motivo de la exposición Georges Adilon al Museo San Pedro Arte Contemporáneo (Octubre de las Artes, 1984). La obra producida a dimensiones gigantescas (16,56 x 52 metros), 1/6 solamente de la obra se muestra entonces al Museo San Pedro Arte Contemporáneo. Cabe destacar que en la venta en Francia las obras son inalienables, una vez adquiridas ellas salen del mercado. Se convierten en patrimonio.

En definitiva, es sabido que las adquisiciones son la culminación de un período del trabajo, a veces, de lazos fuertes con los artistas y los distribuidores que apoyan las colecciones. El trabajo museo-gráfico del colector sobre los educeos de un artista (documentos, comentarios, aprecio intelectual y así sucesivamente) son naturalmente una inyección para la vida de las colecciones. Las adquisiciones históricas son sobre todo trabajos que provienen a menudo de lazos entre el museo y los herederos de un artista. En el caso de adquisiciones contemporáneas, la meta es escoger los trabajos, a los artistas que harán historia del arte de mañana. En todos los casos, la meta es adquirir trabajos prominentes tanto como los trabajos que pudieron significar la luz en el proceso creativo del artista o del diseñador (estudios, bosquejos, dibujos y similares). Por último, algunos campos, tales como arquitectura, diseño y nuevos medios, son más

¹⁴⁸ Thierry Raspail, director del Museo de Arte Contemporáneo de Lyon. Entrevista mediante carta realizada para la Tesis doctoral 8 Febrero 2010.

nuevos a las colecciones del museo. La meta aquí, es crear nuevas unidades, idear su identidad, y establecer claramente qué lo hace único, mientras que se ajusta a las nuevas tecnologías, a sus apremios (sistemas de producción, fragilidad del trabajo, etc.)

La política de adquisición para la colección del Centre Pompidou en París, posee como meta subyacente del museo construir colecciones que actúen de referencia. Esto significa que las adquisiciones deben enriquecer a la colección (con trabajos importantes proporcionando una experiencia representativa), ser coherentes (variedad en las series y representando cada período uniformemente), y multidisciplinar, es decir, progresando en cada aspecto (pintura, cine, arquitectura y diseño, etc.).

Para el museo, la construcción de colecciones implica el realzar la serie tema-específica o artista-específica ya existente, y de crear nuevas. Antes de cada reunión de comité de las adquisiciones, los directivos se convocan para repasar adquisiciones posibles, para discutir cómo puede ser que quepan en las colecciones. Elaboran un shortlist y lo someten al comité de las adquisiciones para la selección final. Respondiendo a las clasificaciones anteriores, el centro Pompidou se concede un presupuesto para las compras, que se distribuye igualmente en las diferentes líneas de adquisición, que abarca el 24% del presupuesto total anual del centro. Comenzamos exponiendo que el 60% de las adquisiciones del Pompidou son regalos o donaciones de los artistas, sus familias, patrón del 'des Amis du Musée de Societé' (la Sociedad de los Amigos del Museo). Los regalos se conceden incondicionalmente. Las donaciones implican hechos oficiales y pueden incluir cláusulas particulares. Seguido por las voluntades de los legados que explican cerca del 16% de las adquisiciones del museo –los artistas o sus familias han legado las colecciones de base en los estudios de Brancusi, de Kandinsky y de Dufy, por ejemplo-.

Otra posible opción de adquisición que nos explica el Pompidou, es mediante la entrega en lugar del pago –dation- esto es una opción para la herencia o el impuesto de abundancia que coloca con las obras de arte. Algunos trabajos artístico excepcionales e inestimables han entrado en las colecciones del museo a través de esta ruta, que explica el 12% de adquisiciones en este caso. Como estamos comprobando a través del resto de ejemplos, igualmente en el Pompidou, el comité de las adquisiciones –que se resuelve típicamente tres veces al año- decide sobre las compras, regalos, donaciones, legados y entregas posibles en lugar del pago. El presidente del Pompidou del centro preside estas reuniones. El director nacional del moderne/Cci del d'art de Musée, el director de

Musées de Francia, el ministerio del representante de la cultura para el arte contemporáneo, y seis expertos cualificados (colectores del arte, patrón, críticos, etc.) comprenden el Comité Asesor. Los miembros del comité sirven en términos de tres años, e incluyen también al presidente des `Amis du Musée de Sociéte´. Pues no podemos olvidar destacar que las colecciones y las obras de arte que el centro Pompidou adquiere o recibe siguen siendo la característica del estado francés; se adquieren en favor y para la cuenta del estado francés y se convierten en así parte de colecciones nacionales, siendo inalienables, imprescriptible y exentos de asimiento.

Si hablamos de colecciones ya establecidas y consolidadas, no podemos olvidar destacar ejemplos como los Museos Vaticanos; fruto declarado del movimiento colector en la historia del arte, a lo largo de los años. Quiere decir, que en la actualidad existen instituciones, especialmente museísticas, que puede presumir y manipular grandes colecciones obtenidas tras años de actividad recolectora; tanto mediante donaciones, como compras, como intercambios, como convenios, etc. Tenemos un claro ejemplo de evolución y trayectoria de una colección museística en los Museos del Vaticano que - Como nos relatan en su página oficial- nacieron con una pequeña colección privada de esculturas perteneciente a Julio II (1503-1513) situada en el llamado `Patio de las Estatuas del Belvedere´ hoy llamado `Patio Octógono´. Los Papas en Italia, fueron los primeros soberanos que pusieron sus colecciones de arte y sus palacios a disposición de la cultura y del público.

Los Museos Vaticanos y las Galerías Pontificias nacen con Clemente XIV (1769-1774) y Pío VI (1775-1799), por esta razón los museos toman el nombre de museo Pío-Clementino. Más tarde Pío VII (1800-1823) amplió notablemente las colecciones de Antigüedades Clásicas, añadiendo el Museo Chiaromonti y el Brazo Nuevo, y enriqueció la Colección Epigráfica situada en la Galería Lapidaria. Gregorio XVI (1831-1846) fundó el Museo Etrusco (1837) con objetos provenientes de las excavaciones realizadas en la Etruria meridional desde el 1828; el Museo Egipcio (1839) con obras provenientes de exploraciones realizadas en Egipto y con otras que se encontraban ya conservadas en el Vaticano y en el Museo Capitolino; el Museo Profano Lateranense (1844) con estatuas, bajorrelieves, mosaicos de Edad Romana que no encontraban lugar en los Palacios Vaticanos. Al Museo Profano Lateranense Pío IX (1846-1878) se añadió en 1854 el Museo Cristiano, que comprendía esculturas

antiguas con simbología cristiana, especialmente sarcófagos e inscripciones lapidarias. En 1910, bajo el pontificado de San Pío X (1903-1914), fue ampliado con el Lapidario Hebreo: una sección con 137 inscripciones provenientes de antiguos cementerios hebraicos de Roma, en su mayoría triadas del cementerio de la vía Portuense, que fueron donadas por los dueños de las tierras, los marqueses de Pellegrini-Quarantotti. Estas últimas colecciones (Museo Gregoriano Profano, Museo Pío Cristiano y Lapidario Hebraico) fueron transferidas, por voluntad de Juan XXIII (1958-1963) desde el Palacio de Lateranense a un nuevo edificio construido expresamente en el Vaticano. En 1970 estas colecciones fueron abiertas otra vez al público.

También pertenecen a los museos: la Galería de los Tapices, con una colección de tapices de diferentes manufacturas de los siglos XVI y XVII; la Galería de las Cartas Geográficas, decorada por Gregorio XIII (1572-1585) y restaurada por Urbano VIII (1623-1644); las Salas Sobieski y la de la Inmaculada Concepción; las Estancias y la Logia de Rafael, que Julio II y Leo X (1513-1521) hicieron decorar; la Capilla del Beato Angélico, pintada bajo el pontificado de Nicolás V (1447-1455); la Capilla Sixtina, que toma el nombre de su fundador Sixto IV (1471-1484); el Apartamento Borgia, ya habitación de Alejandro VI (1492-1503); la Pinacoteca Vaticana, que Pío XI (1922-1932) colocó en 1926 en un edificio destinado a este fin cerca de la nueva entrada de los Museos; el Museo Misionero-Etnológico, fundado por Pío XI en 1926, organizado en los pisos superiores del Palacio Lateranense y después, por disposición de Juan XXIII, fue transferido en Vaticano, donde fue abierto otra vez al público en el mismo edificio que recoge las colecciones ex-Lateranense. En 1973 fue añadida la Colección de Arte Religioso Moderno y Contemporáneo, inaugurada por Pablo VI (1963-1978) en el Apartamento Borgia. El Museo Histórico, también fundado en 1973 y transferido en 1987 en el Apartamento Papal del Palacio Lateranense. Desde el año 2000, los Museos Vaticanos reciben a los visitantes en una nueva y espaciosa entrada, donde se encuentran los servicios destinados al público, decorados por diferentes obras de arte, de las cuales dos fueron expresamente realizadas para el lugar.

En definitiva se traduce a los siguientes museos y por extensión, sus colecciones: Museo Gregoriano Egipcio, Museo Gregoriano Etrusco, Antiquarium romanum. Colección de los Vasos, Museos de Antigüedades Clásicas, Museo Pío Cristiano (con lapidas cristianas y hebreas), Pinacoteca. Tapices, cerámica (S.IX-XVIII), Micromosaicos, Colección de Arte Religioso Moderno, Museo Misionero-Etnológico,

Museo Sacro, Museo (Gregoriano) Profano, Museo Histórico Vaticano, los Palacios Pontificios (lugares incluidos en la visita de los Museos Vaticanos): Palacete del Belvedere, Galerías superiores (Candelabros, Tapices y Mapas), Apartamento de San Pío V, Sala de las Damas, Sala de la Inmaculada, Estancias de Rafael, Sala de los Claroscuros, Capilla Nicotina, Capilla de Urbano VIII, Capilla Sixtina, Apartamento Borgia, Salón Sixtino, Sala de las Bodas Aldobrandini y Galerías inferiores (Galería de Urbano VIII, Sala Alejandrina, Galería Clementina).

Si hablamos de las galerías de arte y sus propias colecciones, en general, podemos afirmar que en la mayoría de los casos, la colección es privada y sólo para disfrute de la galería. La galería Full Art (Sevilla), tiene colecciones propias pero no están expuestas, ni se planea exhibirlas. Son adquisiciones que no están en venta y pertenecen a los archivos de la galería. A las nuevas colecciones acceden mediante su trayectoria y trabajo en la galería, compran obras tanto de sus artistas propios como de otros, que les interesa a raíz de eventos a los que acuden o colaboran, como se da en el caso de galerías como: Ciocca en Milán, Vostell en Berlín u Opera Gallery en cuyo caso sus exposiciones alternan diversas temáticas, que facilita las adquisiciones de amplia variedad como la que alberga la propia colección de la galería, de una cuarentena de artistas de diferentes orígenes y de renombre internacional; pintura contemporánea, escultura, litografías, libros de arte, recolectados alrededor del mundo a través de su cadena de galerías, dirigidas por un equipo de expertos. Así como la Galería Marlborough (Madrid y Barcelona), que en su conjunto de cadenas de espacios expositivos abarca, en su colección y en su representación, artistas de gran renombre como los aquí plasmados (por orden alfabético): Allen Jones, Avigdor Arikha, Ben Nicholson, Bill Brandt, Bill Jacklin, Catherine Goodman, Chen Yifei, Christopher Bramham, Christopher Couch, Christopher Le Brun, Chu Teh-Chun, Claudio Bravo, Clive Head, Dale Chihuly, David Dawson, Daniel Enkaoua, Daniela Gullotta, David Hockney, Daniel Quintero, Elizabeth Magill, Euan Uglow, Francis Bacon, Frank Auerbach, Graham Sutherland, Henri Matisse, Henry Moore, Joan Miro, John Piper, John Virtue, Jules Brassai, Karl Gerstner, Ken Kiff, R.B. Kitaj, Lucian Freud, Louise Bourgeois, Lyonel Feininger, Magdalena Abakanowicz, Maggi Hambling, Manolo Valdes, Mark Francis, Matthew Carr, McDermott & McGough, Oskar Kokoschka, Pablo Picasso, Paul Hodgson, Raymond Mason, Stephen Conroy, Steven Campbell,

Therese Oulton, Thierry Despont, Tony Bevan, Victor Pasmore, Vladimir Velickovick, Yayoi Kusama, Zhang Qikai y 3W (Wei Rong, Wu Erlu and Wang Hao).

En Bilbao, el director de la galería Nuble, nos comenta que en su caso, habiendo sido coleccionista desde muy joven, sus primeros clientes fueron otros coleccionistas conocidos, después han ido abriéndose a otras colecciones, a través de las ferias, y la red de Internet principalmente. “Ya que en este momento son varios los museos que solicitan obras de nuestros artistas para sus proyectos expositivos”¹⁴⁹.

Estamos de acuerdo, en que los objetos artísticos y culturales, por su valor histórico y documental, llegan a considerarse piezas invalorables e insustituibles para la sociedad y su cultura. El carácter precario de las obras de arte exige, especialmente a las instituciones museísticas, a enfrentar el reto de su conservación, para garantizar a las sociedades presentes y futuras el deleite y conocimiento de estos bienes. En el caso de las galerías y otros espacios como centros culturales, el papel de restauración es delegado en los propios museos de la ciudad o instituciones especializadas en ello con departamento propio dedicado concretamente a ello; en la región de Murcia por ejemplo, el MUBAM (Museo de Bellas Artes de Murcia) comparte departamento de restauración con el MAM (Museo Arqueológico de Murcia). En cuanto a la conservación, toda institución y espacio expositivo debe guardar unas pautas para la continuidad y estabilidad de las obras artísticas. La conservación del museo es la garantía del futuro.

El laboratorio de restauración de la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, GNAM, es la única estructura en Italia que desde 1976 se ocupa de la conservación y de la restauración de las obras de arte contemporáneo, en concreto de las obras pertenecientes a los museos de la dirección. Se articula en sectores correspondientes a los materiales constitutivos de las obras de arte, y cumple intervenciones altamente especializadas. Cerca del laboratorio se ha constituido un rico archivo de las restauraciones llevadas a cabo, cuya consulta es posible con autorización previa. Sus líneas de actuación quedan regidas por las siguientes actividades:

- Verificación, mantenimiento y restauración de las obras.
- Control del ambiente expositivo.
- Laboratorio y consulta técnica- científica.

¹⁴⁹ D. José Luis de la Fuente, director de la galería Nuble. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 9 Abril 2010.

- Proyectos de intervenciones de conservación y restauración.
- Dirección y verificación de los trabajos de restauración.
- Inspecciones de otras instituciones estatales y otras entidades cercanas.
- Verificación de los estados de conservación de las obras solicitadas en préstamo.
- Supervisión de los movimientos y embalaje de las obras.
- Acompañamiento durante el traslado de obras.
- `Condition Report` de las obras en préstamo para exposiciones temporales.
- Actividades de tutor para estancias formativas y publicaciones científicas y participaciones a convenio.

El cuidar la colección y preservar las cosas del pasado en beneficio de las generaciones futuras, también es uno de los principios de fundación del Museo Británico. El personal del museo tiene el trabajo persistente de mantener la protección de millones de objetos, a la vez que atender y custodiar a los millones de visitantes que acceden cada año.

La conservación y el almacenaje son partes importantes del negocio diario del museo. Por ejemplo, el museo tiene una colección de 1.400 pinturas chinas, que es una de las más destacables y frágiles de Europa. Pues las pinturas chinas en la seda o el papel son extremadamente delicadas y se pueden exhibir solamente por períodos del tiempo cortos porque desenrollarlos, exponerlos a la luz pueden dañarlos. Quizá la pintura china más famosa del museo es una copia temprana de una voluta de la mano del figurativo-pintor Gu Kaizhi (344-406 a. C.) y se coloca solamente en la exhibición pública por tres meses al año, de modo que tanta gente como sea posible la vea. Las pinturas chinas se almacenan en un área controlada del clima y cada trabajo se envuelve individualmente para mantener condiciones constantes. La cerámica china se almacena en los sistemas actualizados de la estantería, que se empernan al piso y al techo para asegurar estabilidad. Cada uno sobre de 8.000 recipientes se coloca individualmente en una capa delgada de la espuma antideslizante para la protección. La laca también se almacena en un almacén con aire acondicionado separado con la iluminación, la temperatura y la humedad supervisadas regularmente por los conservadores. Al ocuparse de todos los objetos en su colección, el museo combina técnicas auténticas de la conservación con tecnología moderna.

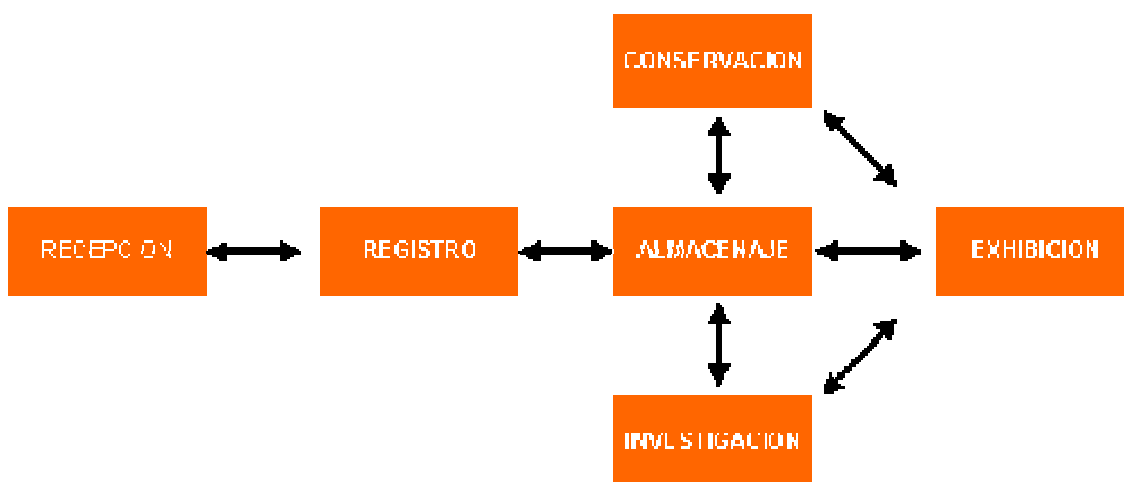


Ilustración 15

Diagrama distribución de un museo.

Entendemos, pues, por conservación el conjunto de parámetros que tiene como fin el evitar un deterioro de los objetos y la prolongación de su vida. En este sentido, se debe asumir la función de conservación entendiéndola desde el mantenimiento del material con que se elabora el objeto, hasta la supervisión y control de su manipulación, e integridad física y seguridad. Este apartado expone desde el punto de vista del 'Manual: Normativas técnicas para museos' tras el resultado de la compilación y revisión crítica de bibliografía especializada en el área, las normas generales con el objetivo de prevenir posibles deterioros en objetos o colecciones.

Es sabido que los museos acostumbran a ser fieles a una serie de normas de carácter general, tanto para el personal de la Institución como para el público; siendo el conocimiento y cumplimiento de tales normas de gran importancia, ya que facilita la labor de los museos y la más confortable asistencia del público a éstos. Dichas normas a modo general para empezar se traducen reglas hacía el espectador tan simples, aparentemente incluso obvias, pero importantes en un aspecto global y continuado, como las siguientes:

- "No tocar los objetos expuestos en los museos: La prohibición de contacto directo del público con los objetos expuestos es una norma de conservación muy común, además de ser la más sencilla de las medidas de protección para el público y para las obras que se encuentran en el museo.

- No fumar dentro de las áreas de exposición u otras donde se trabaje con material inflamable: Los peligros de incendio con las consecuencias de destrucción que conllevan, justifican todas las medidas que puedan ser tomadas para evitar tales riesgos.
- No ingerir alimentos ni bebidas en las salas, pasillos y lugares de acceso al museo: Es conveniente recordar que los restos de comida siempre atraen animales: ratones, moscas, hormigas, cucarachas, etc. Ello propicia perjuicios y deterioros, tanto al medio ambiente del museo como a su edificación y colecciones.
- No portar objetos innecesarios y molestos durante el recorrido por el museo (paraguas, bolsos, maletas etc.): Como prevención a los riesgos de robo y agresión que puedan sufrir las obras expuestas en un museo, se considera de suma utilidad la prohibición de portar, durante el recorrido por las instalaciones, los objetos mencionados y otros similares. El personal se encargará de persuadir al público acerca de la inutilidad de tales objetos durante el recorrido, así como las molestias de peso y manipulación que puedan ocasionar los mismos en las áreas del museo.
- No introducir animales a las áreas del museo. La previsión de situaciones conflictivas y de peligro para las personas, las obras expuestas, e incluso el propio animal, obligan a la exigencia del cumplimiento de esta norma.
- No permitir el acceso al museo de personas cuyos modales o conducta que puedan significar molestia para el resto del público o riesgos para las colecciones: El personal deberá estar siempre dispuesto a utilizar medios persuasivos discretos para evitar la presencia de personas o grupos en estado de embriaguez, demencia, euforia u otros estados emocionales que puedan potencialmente ser fuente de disturbios o agresión, tanto para el público y personal del museo, como para las obras en exposición.
- No realizar visitas a los museos portando aparatos musicales: Las visitas a los museos se realizan para el disfrute y la contemplación visual de las exposiciones que éste ofrece. En consecuencia, los ruidos molestos distorsionan las condiciones óptimas de observación y goce de las actividades expositivas.
- Solicitar los permisos correspondientes para la realización de tomas fotográficas, videos o filmaciones: El personal de los museos deberá estar atento ante la realización de tomas fotográficas mediante equipos complejos: trípodes, luces, lámparas,

filmadoras, etc. Tales actividades siempre deberán contar con una autorización del personal directivo de la Institución, que considere la finalidad de las tomas y su conveniencia.

- No tomar fotografía con flash: Los efectos ocasionados por la luz que emite el flash producen deterioro a los objetos expuestos a ello. Por tal razón la prohibición fotografiar con auxilio de flash es una norma mundial de conservación de museos”¹⁵⁰.

Además de estas normas, también debe darse una especial atención en la climatización. El medio ambiente en los museos está caracterizado primordialmente por la humedad y la temperatura, ambas variantes. Estos factores afectan de una manera directa en el estado de conservación de los objetos exhibidos o almacenados en los museos. La buena conservación de las obras en estas instituciones exige el mantenimiento de una atmósfera climática estable¹⁵¹, pues modificaciones bruscas puede provocar el surgimiento de moho o bacterias, fenómenos de corrosión, dilatación y contracción de los materiales todo ello incita al deterioro de las obras. Por ello las instituciones deben conocer los efectos dañinos que éstos puedan generar, las condiciones ideales para que los objetos no corran peligro alguno, y los equipos técnicos que consienten su control y medición, como por ejemplo:

- Deshumificador: Aparato que permite absorber el excedente de humedad existente en el ambiente. Su capacidad de absorción es de un aparato por cada 12 m² de espacio (1 x 12 m²), por tanto, cuando ocurra un exceso de humedad ocasionada por filtraciones, lluvias o inundaciones, puede ser preciso la utilización de varios equipos.

- Humificador: Equipo de gran utilidad en lugares donde la humedad relativa está por debajo del 40%, ya que tiene la capacidad de aumentar la humedad del ambiente.

- Aire Acondicionado: Equipo que modifica artificialmente la atmósfera de un lugar o espacio cerrado. Si trabajamos en una temperatura baja el flujo de agua es mayor, por lo tanto va a afectar la humedad relativa, aumentando de esta manera los niveles

¹⁵⁰ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos. I Perfil de la institución museística; Lineamientos generales, La conservación del museo* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

¹⁵¹ Las características técnicas de las obras determinarán las condiciones de control de clima. Las bajas condiciones de humedad relativa influyen en las condiciones de los pigmentos y soportes, ocasionando desecamientos, grietas, pérdidas de elasticidad y desprendimiento de pigmentos, la humedad alta favorece la presencia y desarrollo de los microorganismos (hongos).

recomendados. Se recomienda, para la instalación de equipo de aire acondicionado en un Museo, la asesoría de un especialista.

- Equipos de medición: Son aparatos utilizados para la medición de los cambios de temperatura y humedad relativa del medio ambiente. Usualmente, hacen el registro de dichos cambios mediante gráficos. Por lo general, estos son equipos de gran fragilidad cuya instalación requiere de la participación de un especialista que calibrará su funcionamiento.

También, mediante una hoja de registro estos equipos permiten registrar los cambios de humedad relativa del medio ambiente. Ambos aparatos, sobre la base de las variaciones encontradas en el clima, sugieren los procedimientos a seguir, los cuales deberán ser aplicados de acuerdo a las funciones que desempeñan en el medio climático de los Museos.

La iluminación es otro aspecto de suma importancia en el adecuado manejo de colecciones en museos, ya que influye en los objetos expuestos. También debemos destacar el almacenaje de obras, que a menudo sufre de escasa atención en los correspondientes espacios de depósito y almacenamiento. Error grave éste, ya que la experiencia subraya que son muchos los daños ocasionados en las colecciones por el inadecuado diseño del área dispuesta para servir como depósito de las mismas, ya que son éstas las áreas en las que las colecciones reposan por período más prolongados de tiempo. Es más, son los espacios donde se inician y culminan todas las operaciones y movimientos de obras, desde su ingreso a la institución hasta su salida a exposición.

Por las razones aquí planteadas, deben preverse ciertas condiciones para las áreas de almacenaje: Amplitud, control de clima, facilidad de limpieza, seguridad y sistemas de alarmas, fácil y seguro acceso, buena iluminación y mobiliario adecuado. Como indica nuevamente el `Manual': "Un aspecto que debe atenderse con cuidado es el referido a la organización de las áreas de almacenaje. En este sentido, podemos hacer los señalamientos que a continuación se enumeran:

1. El área de almacenaje que debe estar subdividida según las diferentes colecciones que se posean.
2. Las diferentes áreas estarán climatizadas de acuerdo con las necesidades específicas de cada colección: pintura, cerámica, textiles, etc.

3. La distribución de los objetos debe hacerse de acuerdo con los diferentes tipos de colecciones existentes.
4. Una vez determinado el orden de los objetos, éste debe ser respetado y mantenido de manera estricta.
5. La disposición de los objetos debe facilitar su rápida localización visual, así como su acceso sencillo y sin riesgos.
6. Igualmente, debe facilitar el acceso y manejo de los equipos de transporte que se requieran utilizar, según las dimensiones de los objetos a transportar (carritos móviles, montacargas, etc.)
7. Estos medios de movilización de obras deben estar diseñados para la manipulación y traslado, adecuadamente, con apoyos metálicos seguros, correas fuertes y amortiguadores de goma espuma.
8. El personal encargado de la movilización de las obras debe estar perfectamente entrenado para ello.
9. El mobiliario para almacenar los diferentes objetos de los museos dependerá de las características de cada tipo de colección.
10. El acceso al depósito de personas ajenas a las tareas propias del área, debe ser estrictamente limitado”¹⁵².

A continuación, tras resaltar la importancia de las colecciones como uno de los factores representativos y de esencial interés en una institución, ahora trataremos sobre como se disponen y organizan sus contenidos en el espacio expositivo de ésta; la disposición de obras, objetos y otros materiales artísticos en relación a la temática de las intenciones expositivas del museo. La colocación de las obras y ubicación de los espacios, por lo general, está acompañada por recursos explicativos que se han investigado primeramente de modo sistemático y didáctico, accesibles a todo tipo de público. “En líneas generales, las exposiciones deberán responder a los siguientes requisitos: Ordenamiento, temporalidad y público.

- Ordenamiento: Se entiende como la expresión específica del tema, la conexión de todos los componentes de las obras, al servicio de un objetivo educacional y formador

¹⁵² Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos. I Perfil de la institución museística; Lineamientos generales, La conservación del museo* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

preestablecido, y no solamente una organización estéticamente satisfactoria de elementos en el plano y en el espacio.

- Temporalidad: Se refiere al lapso de tiempo determinado, para que la exposición permanezca dentro de las áreas expositivas del museo, para establecer la comunicación con el público al que va dirigida la muestra.

- Público: Se debe tener en cuenta el hecho de a cual categoría o clase de público está dirigida la muestra, desde el punto de vista de la percepción habrá que crear las condiciones para que se produzca el diálogo entre los visitantes y los objetos expuestos. Sin embargo, los sistemas o modos de presentación expositivas, deben tomarse en cuenta en los siguientes aspectos: a) la valorización del objeto en sí mismo debido a su valor artístico o histórico, en este caso las técnicas de exhibición buscarán dirigir la atención del espectador al objeto; y b) la ubicación del objeto en un contexto determinado, siendo la apreciación de este el efecto principal que se quiere lograr en el espectador”¹⁵³.

Para comprender mejor el proceso práctico que se desarrolla mediante el proyecto de una exposición, seguimos como ejemplo, los pasos que se llevan a cabo en el MNCARS (Museo National Contemporary Arts Reina Sofía – Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía), cuyo programa de exposiciones temporales lo decide la dirección y el patronato del museo de acuerdo con las líneas prioritarias que se hayan marcado en cada momento. Se suele trabajar con un programa a tres años vista -el Reina Sofía desarrolla su actividad expositiva en estos espacios: sede principal del Museo (edificio Sabatini + edificio Nouvel); Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal del Parque del Retiro y Sala de exposiciones del Monasterio de Santo Domingo de Silos-. “Las propuestas vienen por dos vías principales –nos explica la jefa de coordinación de exposiciones del Reina Sofía-: por un lado, al museo llegan muchas propuestas tanto de instituciones museísticas como de particulares (investigadores, comisarios independientes, artistas, etc.); otras veces el propio museo encomienda un proyecto de exposición que le interesa a los especialistas que considere más adecuados”¹⁵⁴.

¹⁵³ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos. I Perfil de la institución museística; Lineamientos generales, La conservación del museo* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

¹⁵⁴ Belén Díaz de Rábago, jefa de coordinación de exposiciones del Reina Sofía. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 19 abril 2010.

Es frecuente la colaboración con otras instituciones tanto nacionales como internacionales, para intentar rentabilizar la gran inversión de trabajo y económica que supone organizar una exposición. Unas veces la iniciativa viene de fuera; otras es el propio museo el que contacta a diversas instituciones para intentar lograr un itinerario coherente con el tipo de exposición. Además, -nos sigue comentando- actualmente la mayoría de exposiciones del MNCARS son de producción propia (aproximadamente un 85%, frente a un 15% que vienen organizadas por otras instituciones).

Hay exposiciones de distinta índole, que se complementan: exposiciones temáticas, de tesis; antológicas o retrospectivas de artistas; proyectos específicos encargados a artistas para un espacio concreto; exposiciones relacionadas con la colección permanente - aparte de las distintas presentaciones de ésta- realizadas a partir de sus propios fondos o bien intentando completar lo que falta en éstos, etc. Al año se hacen aproximadamente unas 20 exposiciones, aparte de las muestras que, una vez presentadas en el museo, viajan a otras sedes, y que se coordinan desde el propio museo (en este año hay seis)”¹⁵⁵.

De todo esto comprendemos que existen aspectos directamente relacionados con el proceso y modo expositivo, que influyen en el efecto producido en el espectador; tanto de la facultad que los propios objetos poseen de cautivar, como del tratamiento de la temática de la exposición. A la hora de planear y elaborar un espacio expositivo, muchos factores influyen en ella, a la vez que existen varias posibilidades de llevarse a cabo; puede jugarse con la ubicación de los objetos en el plano y en el espacio; la utilización de los equipos y medios de exposición, en particular los medios audiovisuales, que contribuyan a potenciar el efecto de los objetos originales expuestos, sin eclipsarlo ya que ellos son los principales portadores del mensaje de la exposición. El propio espacio físico y carácter de la institución -interior histórico o de una arquitectura funcional moderna- tendrá un efecto connotativo del que ciertas exposiciones pueden aprovecharse y hacer que actúen activamente subrayando sus cualidades a favor de crear un mayor efecto en las obras expuestas.

A la hora de crear un montaje coherente con el discurso artístico -tarea conjunta usualmente del director, el curador, el museógrafo y del equipo interdisciplinario que idea y estudia la exposición, mediante la investigación teórica de las obras y la visión

¹⁵⁵ Belén Díaz de Rábago, jefa de coordinación de exposiciones del Centro Reina Sofía. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 19 abril 2010.

definitiva de cómo mostrarlas-, se tiene en cuenta el conocimiento del grupo de objetos a exhibir, de la obra y trayectoria del correspondiente artista, de sus intenciones y de sus logros constatados, además de contar con su completa colaboración y respeto hacia su proyecto y visión: “El artista tiene que crear- comenta el coordinador del Centro Cultural Puertas de Castilla en Murcia- involucrarse más en sus proyectos, exposiciones, contacto con el espectador. Que el artista este presente en su proceso de difusión, dentro de las exposiciones. No crear de la nada y colocarlo en la pared de un espacio expositivo”¹⁵⁶. “El artista de hoy en día –dice la directora de la Galería ArtNueve- tiene tanta validez como cualquier artista que conozcamos del pasado. Porque las nuevas tendencias sólo nos han proporcionado otro discurso artístico. Cada obra es una imagen de pensar”¹⁵⁷, en cualquier época, espacio o de cualquier modo y formalidad. Se debe trabajar en una mayor aceptación del arte contemporáneo hacia el público. Invertir en una mayor comprensión y reeducación estética de la mirada del espectador de hoy en día. Porque la realidad es que para entender el arte de hoy, debes nada más leer, visitar exposiciones y dejarte cautivar por el arte y para ello sólo necesitamos recurrir a nuestra sensibilidad personal

Todo ello determinará el diseño museográfico, desde lo cronológico, que es la lectura más clara y simple de un conjunto de obras, hasta la similitud, el contraste, el desarrollo de un tema, etc. Es sabido que muchos factores entran a ser considerados una vez planteado un proyecto expositivo. Se desarrolla un estudio profundo para saber si resultará factible que la institución lleve a cabo y si es capaz de presentar una serie de objetos, unidos por un criterio expositivo. Esto debe ser calificado por el director, curador o un comité, según factores a analizar como si hay suficiente espacio, personal, recursos económicos/técnicos, si se pueden abarcar todas las consideraciones administrativas y legales: seguros, trámites y otros, así como establecer las prioridades expositivas para el museo de acuerdo a su perfil. También se debe cuestionar el tiempo de producción de la muestra y finalmente realizar un balance a cerca del tipo de público al que va dirigido.

En la GNAM de Roma, el departamento de exposiciones, con una directa dependencia de la Dirección, se ocupa de todas las fases de la programación y la organización de las

¹⁵⁶ D. Jesús del Peña, coordinador y co-director del Centro Cultural Puertas de Castilla, Murcia. Entrevista personal realizada para la presente Tesis doctoral, Mayo 2009.

¹⁵⁷ M^a Angeles Sánchez Rigal., directora galería Art Nueve, Murcia. Entrevista personal realizada para la presente Tesis doctoral. Mayo 2010.

exposiciones de la Galería Nacional, en sincronía con los directores, historiadores del arte de la dirección y de los directores de los museos dependientes de ésta: Museo Christian Andersen, Museo Mario Praz, Museo Boncompagni Ludovisi, Museo Manzù. El coordinamiento técnico de la exposición (ex-secretaría técnica-científica) trabaja en estrecha colaboración con los conservadores de los eventos expositivos, evitándoles todas aquellas inconveniencias prácticas necesarias a fin de que el proyecto científico elaborado coja forma definida. En el caso de la organización del Tate en Londres, por ejemplo, donde hay una decisión de adquirir, se seguirá estos procedimientos: El trabajo será recomendado para la discusión por el grupo de las adquisiciones y considerado por el comité de la colección buscando su recomendación de si o no adquirir. Cualquier preocupación en lo referente a conflictos del interés se deberá referir al comité de ética para consejo. Luego, si hay una recomendación positiva, el director buscará una valuación independiente y la adquisición propuesta debe ser discutida por el tablero de administradores que consultará con la Comisión de la institución con el fin de obtener la autoridad para la adquisición. Después, el director divulgará al equipo directivo que se han concedido todas las aprobaciones necesarias y tomará la decisión formal para adquirir el trabajo. El administrador del artista terminará el trámite de la adquisición y finalmente ésta será expuesta al público en los archivos de la colección.

Si queremos clasificar las exposiciones de acuerdo a su tiempo de duración, claramente las dividiremos en aquellas de carácter permanente –las que se conciben para ser exhibidas sin alteraciones por largos períodos de tiempo- y las de carácter temporal – planteadas por períodos limitados de tiempo. La mayoría de ocasiones organizadas en torno a un tema, una conmemoración, divulgación. Se presentan como exposiciones fijas llevadas a cabo en el propio museo o exposiciones itinerantes, en torno a temas como los utilizados en las temporales con la característica fundamental de que es diseñada con la idea de poder ser trasladada de un lugar a otro, tanto a nivel de provincia como exterior. Las exposiciones que viajan internacionales pertenecientes al Museo Británico o destinadas a éste, tienen un programa extenso de los préstamos del objeto y de las exposiciones que viajan. Cada año, sobre 1.700 objetos del recorrido de la colección a los museos y a las galerías fuera del Reino Unido para la exposición temporal. Se enumeran aquí una selección pequeña de préstamos actuales y las exposiciones: `India: the Art of the Temple´, para Shanghai Museum, China. `The Body Beautiful in Ancient Greece´, para National Museum of Korea. `The Secrets of Tomb

10A: Egypt 2000 BC', para el Museum of Fine Arts, Boston. 'Treasures of the World's Cultures', para el Centro de Arte Canal, Madrid.

Según su contenido, en la mayoría estará directamente relacionado con la función y línea artística de la institución: Arte; obras de todos los períodos artísticos en pintura, escultura, dibujo, grabado, artes del fuego, nuevos medios y otros. Antropología; exhibiciones del estudio del hombre, costumbres, arqueología, etnología, idiomas, escrituras, folklores, etc. Ciencias; con piezas, documentos, ejemplares de animales y objetos que suministran las ciencias básicas, como la matemática, la química, la biología y la física. Tecnología; productos de carácter tecnológico, contempla los avances científicos en el campo de la investigación, así como el desarrollo de maquinarias y productos industriales e Historia; con exposiciones de material ideológico, narrativo y discusión de hechos de la Historia).

Y dependiendo del carácter de las exposiciones, tendremos; las 'individuales', es decir, las muestras realizas de un solo artista; La demostración realizada en el 2010 de los nuevos trabajos del escultor principal de Gran Bretaña, sir Anthony Caro¹⁵⁸ –artista que ha desempeñado un papel giratorio en el desarrollo de la escultura del siglo XX-, en la galería de Annely Juda en Londres. Una exposición seleccionada a partir de 43 nuevos trabajos terminados por el artista en los 18 meses pasados, reproducidos en el libro de acompañamiento del hardback (libro publicado) que incluye una entrevista con el artista de Tim Marlow.

También encontramos muestra de este tipo de exposición en el Centre Pompidou, 'Viajes en la ciudad' - 'Bajo la luna II'. Una 'obra – juego' del escultor Miquel Navarro para sensibilizar a los niños al espacio urbano. 'Bajo la Luna II' es una ciudad imaginaria que se puede leer de mil modos: aquí, chimeneas de fábrica y canales de riego, más allá rascacielos o casas sencillas... Pero es también un juego, un vocabulario para una ciudad a inventar, cuyos elementos son como palabras que pueden combinarse con las manos. Los niños están invitados a remodelar y transformar el espacio siguiendo pistas y reglas

¹⁵⁸ Anthony Caro después de estudiar escultura en la Escuela Académica Real en Londres, trabajó como ayudante de Henry Moore. Su trabajo ha sido expuesto en la galería de Whitechapel en 1963, continuando en movimiento y ampliándose en nuevas y diversas direcciones. Sus trabajos en la demostración son testimonio de su increíble originalidad y sigue su éxito reflejado en exposiciones tales como la del Tate y su importante retrospectivo en 2005; así como las tres exposiciones del museo en Pas-de-Calais, Francia en 2008, para acompañar la abertura de su capilla de la luz en Bourbourg.

de juego constantemente renovadas. El Center Berlín presenta en su programación de exposiciones del 2010, 'Jiang Guo Fang – Paintings'. Las pinturas de aceite del sueño (aceite en 100 x 50 los centímetros de la lona, 2008) colmillo de Jiang Guo de la serie de la 'Ciudad Prohibida', que representan por siempre una parte de la historia contemporánea china. 'Johannes J. Dittloff – Metamorphosen', otra exposición que transforma gráficamente la metrópoli de Berlín basándose en dos localizaciones del objeto expuesto - los puntos de la culminación de la ciudad. Así como, en 2010 la Galería de arte contemporáneo de Ciocca inauguró la primera demostración en Milán de los artistas napolitanos Daniela Di Maro y Roberto Pugliese.

Por otro lado, de igual manera, el Museo de Arte Contemporáneo de Roma, se expande con el espacio expositivo contemporáneo denominado MACRO Future¹⁵⁹ preparada para ser la cara de un poste cultural del sfaccettato (diferentes facetas) a través de el cual el valor de la expresión artística italiana internacional pueda ser cada vez más contemporánea e influyente. De este modo, la fundación de Romaeuropa cubre el plan y la organización del digitaLife -una iniciativa promovida de la cámara de comercio de Roma para la abundancia de manifestaciones culturales y de acontecimientos artísticos rebela particularmente a un personal público joven-. Acontecimiento expositivo, dedicado a las contaminaciones entre la tecnología, nuevas expresiones artísticas medias y contemporáneas. Como ejemplo, el museo acomoda una torre visionaria de Enzo Cucchi, compuesta a partir de tres formas cilíndricas traslapadas practicables en metal del visitante, que invita a descubrir el universo de imágenes creado por él, hecho de las presencias y de los volúmenes antropomorfos, cráneos suspendidos (aglomérele de la pintura, de esferas finas), que resuenan como un counterpoint emocional y visual de lo contemporáneo. En Marlborough 2006 Londres celebró exposiciones del pintor abstracto Therese Oulton, seguido por las pinturas de Claudia Bravo's que también fueron demostradas en Madrid y Mónaco. Una exposición muy acertada de pinturas y de dibujos del estado del último Euan Uglow fue celebrada en 2007, seguido por una

¹⁵⁹ Un espacio de 5000 m², destinado a las actividades expositivas, formativas y a los laboratorios. Un ejemplo de la arquitectura industrial, fruto de una restauración excelente que duró más de tres años, que se consigue un espacio innovador y flexible. El complejo entero se ha planeado como espacio abierto, modular en sus estructuras y sistema recorrido entero por el público, con el techo superficial grande que exalte volúmenes y perspectivas. En 2010 comenzó ya en programa un calendario de iniciativas: que recibirá instalaciones y el vídeo de los grandes artistas internacionales, entre quienes el Ryuichi japonés Sakamoto.

exposición del trabajo de tres artistas alemanes jóvenes: Karin Kneffel, Cornelia Schleime y SEO.

‘Colectiva’: con un grupo de artistas o una tendencia: En el Museo de Arte Contemporáneo Lyon, descubrimos que una vez al año se realiza una exposición consagrada a los artistas jóvenes ‘Rendez-vous’; 10 artistas franceses, 10 del mundo. Organizado por el museo, el Colegio de Bellas Artes de Lyon, y el Instituto de Arte Contemporáneo de Villeurbanne (IAC). Estas tres instituciones son comisarias dependiendo del año: Un año se hace en el museo, en el espacio de L’ELAC y al año siguiente en el extranjero (en 2010 se hará en Shanghai la exposición universal). Esta exposición esta concebida por 10 directores de Bienales internacionales (Liverpool, Berlin, Atenas...). De nuevo en el Centro Pompidou, Por primera vez en el mundo, un museo presenta sus colecciones en femenino. Esta nueva presentación de las colecciones del museo nacional de arte moderno se dedica totalmente a las mujeres artistas, desde el siglo XX hasta la actualidad. Tras Big Bang en el 2005 y el ‘Mouvement des Images’ (El movimiento de las imágenes) en 2006-2007, ésta es la tercera presentación temática de las colecciones del Centro Pompidou. Así la institución que ha sabido constituir la primera colección europea de arte moderno y contemporáneo, puede afirmar su compromiso acerca de las mujeres artistas, de todas nacionalidades y disciplinas, y volver a colocarlas al centro de la historia del arte moderno y contemporáneo del siglo XX y del siglo XXI. Figuras emblemáticas como Sonia Delaunay, Frida Kahlo, Dorothea Tanning, Joan Mitchell y Maria-Elena Vieira da Silva se codean con las grandes creadoras contemporáneas. Entre ellas Sophie Calle, Annette Messager y Louise Bourgeois han sido el objeto de exposiciones monográficas recientes en el Centro Pompidou. La programación pluridisciplinaria subraya los ámbitos culturales en los que las mujeres se dedican desde hace un siglo, tanto en literatura como en historia del pensamiento, del baile o también del cine.

Por ‘antología’, mostrando las obras más representativas de un artista: Por ejemplo, la exposición en el Centre Pompidou, de ‘Lucian Freud, L’atelier’. Lucian Freud, en la actualidad figura entre los artistas en vida más importantes en el mundo, y no había sido mostrado en Francia desde la última retrospectiva ya realizada por el Centro Pompidou, en 1987. Homenaje inédito a uno de los mayores pintores contemporáneos; la exposición presenta un conjunto excepcional de sus obras maestras. Formado por cerca de cincuenta pinturas de gran formato, completadas por una selección de obras gráficas y de fotografías del taller londinense del artista, procedentes, en mayoría, de colecciones

particulares, la exposición se organiza en torno al tema del taller, este lugar cerrado en el que se basa la pintura y la práctica de Lucian Freud. Reúne, en un espacio de más de 900 m², las principales grandes composiciones del pintor llamadas 'Large Interiors', las variaciones en torno a maestros antiguos, la serie de autorretratos y los recientes e imponentes retratos Leigh Bowery o de Big Sue, obras maestras del pintor. La singularidad del trabajo de Lucian Freud procede mayormente del tratamiento minucioso y casi obsesivo del retrato y del desnudo, basado en un enfoque absoluto de la profesión pictórica. El modelo está observado dentro del mundo cerrado del taller, laboratorio del pintor. El tema del taller conlleva la metáfora de la pintura: el encierro entre el pintor y su modelo (desde Rembrandt, pasando por Gustave Courbet y Pablo Picasso), el espacio de la pintura (representación de lo real, proceso de creación), la figura del artista (autorretratos y nueva lectura de los maestros).

En 'retrospectiva' donde se abarcan las diferentes etapas de indagación expresiva realizadas por el artista. En estos casos, generalmente se hace una selección de las obras más representativas de cada período, lo cual permite al espectador obtener una visión más amplia y ordenada del trabajo realizado, a través de los años, por el artista. Demostraciones tales como la realizada en 1994-95 con el protagonista R.B. Kitaj y una exposición en retrospectiva llevada al Tate, Londres que también viajó al museo del condado de Los Ángeles y al Museo Metropolitano en Nueva York. En 2001 la Academia Real de Londres demostró también un retrospectivo de Auerbach Frank. El mismo año, Paula Rego realizó una retrospectiva en el museo de Serralves, Oporto en 2004-2005. Su trabajo también fue demostrado como parte en 'de la serie del foco' en Tate Gran Bretaña a partir del mismo año. Otra retrospectiva del trabajo de Paula Rego, curado por Marco Livingstone, fue demostrado en el Centro Reina Sofía, Madrid en 2007. La exposición entonces viajó al museo nacional de mujeres en las artes, Washington en 2008. Otro ejemplo lo tenemos en el año 2003 cuando presentaron una retrospectiva de Stephen Conroy en el museo de Schloss Gottorf en Schleswig-Holstein. Y una retrospectiva importante de Juan Davies en el Museo de Bellas Artes en Bilbao se cerró en 2005 y viajó al instituto de Valencia del arte moderno también en 2005.

Continuamos con ejemplos en esta línea retrospectiva, esta vez en el Centre Pompidou, 'Les Promesses du passé. (Las Promesas del pasado)'. Transnacional y transgeneracional, la exposición presenta las obras de cincuenta artistas, procedentes en

mayor parte de entre ellos de Europa Central y Oriental. Veinte años después de la caída del muro de Berlín, la exposición interroga la antigua oposición europea este/oeste, mientras se replantea la noción de historia del arte entendida como lineal y continua. El Centro Pompidou desea de este modo revelar al público, artistas que han marcado, por su trabajo artístico y sus temáticas, su país de origen, explicando la influencia notoria de las figuras tutelares de Europa central y oriental con respecto a la joven generación de artistas internacionales. La exposición hace hincapié en el trabajo de artistas entre los más emblemáticos de la antigua Europa del este, subrayando su influencia sobre la escena artística internacional. Figuran, entre otros, artistas ya confirmados como Sanja Ivekovic, Dimitrije Bašicević Mangelos y Edward Krasin'ski. Así mismo, 160 obras de arte, todas disciplinas confundidas, son mostradas en la 'Galerie Sud del Centre Pompidou', en una escenografía original de Sosnowska (Polonia). Una instalación excepcional de Tobías Putrih (Eslovenia) permite presentar documentos de archivos relativos a la antigua Europa del Este. También se exhibirán archivos que retrazan los intercambios artísticos entre París y la Europa del este, junto a películas de artistas y documentales sobre sus performances.

También existen las exposiciones de carácter 'histórico', espacios donde se exhiben aspectos de un período y/o períodos históricos determinados. Exposición 'conmemorativa', la que tiene por finalidad destacar un hecho o personaje de relevancia histórica; un ejemplo es el del Center Berlín con 'El olor del Ajenjo', otra exposición programada en 2010, la cual es llevada a cabo en el marco del Año-Kazakhstan en Alemania, donde el Ministerio Cultura y de Información del Republik de Kazakhstan presenta una amplia exposición del arte contemporáneo de Kazakhstan.

La 'cronológica', aquella que toma como referencia alguna época o momento determinado del tiempo y finalmente la Temática en la que se destaca un tema específico. The Saatchi Gallery mostró en el 2010 'El Imperio Contraataca: El arte indio de hoy', una exposición de 26 artistas de la mayor democracia del mundo. Aprovechando el florecimiento rápido de esta escena artística por un lado y la recesión económica reciente sobre la crítica que han llevado a otras preguntas sobre la cultura indígena y la globalización en un país dividido entre una mentalidad independiente con orgullo y una dependencia en el consumo global, se realiza una demostración, donde se exhibe en este contexto, gran diversidad de trabajos que los artistas indios

contemporáneos están haciendo respondiendo a las complejidades del siglo XXI en la India. 'El Imperio Contraataca' reúne obras de artistas consagrados y emergentes, la mayoría de los cuales nunca han sido mostrados en el Reino Unido antes. Estos incluyen a Jaishri Abichandani, Ali Mansoor, Antonio Kriti, Bhabha Huma, Chauhan Ajit, Dawud Shezad, Dodiya Atul, Chitra Ganesh, Gupta Probir, Gupta Sakshi, Subodh Gupta, Joag Tushar, Jitish Kallat, Reena Kallat Saini, Bharti Kher, Rajan Krishnan , Huma Mulji, Pushpamala N., Yamini Nayar, Ponmany Justin, Rana Rashid, Santhosh TV, Singh Schandra, LN Tallur, Upadhyay hema, Venkanna T.

El IVAM, establece colaboraciones con otras galerías, monográfica o retrospectiva, por ejemplo la exposición de Shangai, exposición en Santo Domingo, convenio con SEA CEX, Iberoamérica y EEUU, colaboraciones con el Instituto Cervantes, etc. En el guión Museológico se desarrolla la información y la división de los temas de acuerdo con la ubicación de los objetos, y catalogación de la colección. Lo primero a determinar es el tema y los subtemas sobre los cuales va a estar fundamentada la exposición. Se fija el período histórico, antecedentes e influencias. Se planifica la distribución técnica de la sala, distribuida cronológicamente, por acontecimientos específicos, regiones geográficas o sitios, ayudando a la coherencia del tema a tratar.

Después de definir y clasificar las posibles opciones de exposiciones, debemos entender que en cualquier institución –quizá en galerías no, por escasez de espacio- se pueden estar exhibiendo simultáneamente exposiciones de diferentes naturalezas. Por ejemplo, en el espacio expositivo del Palacio Almudí de Murcia, normalmente al haber dos salas y cada exposición abarcar un espacio de tiempo de mes y medio, podremos decir que realizan unas 15 exposiciones anuales. En el programa de exposiciones del IVAM- 25 exposiciones al año, distribuidas en sus 6 salas de exposiciones temporales y dos dedicadas a las salas permanentes en donde van variando y cambiando el producto artístico de su colección- se centra en temas y capítulos del desarrollo del arte moderno cuya imagen historiográfica no ha sido definida con una claridad proporcional a su importancia. El museo presta atención preferente al proceso evolutivo del arte desde la crisis de las vanguardias clásicas hasta los años setenta. También se realizan exposiciones de producción posterior de artistas que tienen una obra susceptible de ser

analizada con mayor perspectiva¹⁶⁰. Un importante apartado del programa expositivo se centra en la fotografía, desde sus inicios a la actualidad, incidiendo de manera especial en el fotomontaje. Pero en definitiva decimos que en el IVAM nos podemos encontrar a la vez, la exposición perteneciente a la colección Julio González que está expuesta de forma permanente en el Centre Julio González, dos exposiciones de artistas en particular, una exposición del Modernismo Catalán, más una exposición temática, como la realizada en 2010 denominada ‘Malas Calles’.

En los museos existe más variedad, porque se trabaja y programa en función del contenido y su coherencia con la línea artística, temática a desarrollar en ese momento, movimiento artístico, etc. Pero por el contrario en las galerías, queda claro que mayoritariamente se tratarán exposiciones individuales, puesto que su objetivo es resaltar a un artista en particular, llegando a combinarse con exposiciones colectivas que reúnan a los artistas de interés, o se aproveche en otras galerías y espacios expositivos para dar salida a su propio artista que aún no llega a ser tan conocido en el extranjero, como para otorgarle todo el peso de una exposición para él sólo.

En las galerías de arte, a la hora de plantear y enfocar la organización, selección de artistas, exposiciones, etc, debemos comprender que usualmente abarcarán dimensiones más correspondientes al espacio con el que cuentan, –ya no estamos hablando de grandes medios como se da en los museos, con 15 exposiciones anuales por ejemplo en el Palacio Almudí de Murcia, o incluso llegando a 25 exposiciones en el IVAM de Valencia- y siempre serán realizadas desde una perspectiva comercial, pues no debemos olvidar su papel como managers de artistas, el quid de su principal función. Así pues nos cuenta la Coordinadora de la galería Tomas March en Valencia que “su programación se compone de seis exposiciones por temporada, generalmente individuales, aunque los directores han organizado algunas exposiciones colectivas a lo largo de los últimos años, contando incluso con comisariado externo. Cada muestra permanece expuesta en la galería durante aproximadamente mes y medio, con breves intervalos en los que se realiza el montaje y desmontaje de las obras, así como se adecua el espacio atendiendo a las necesidades de la siguiente exposición, que puede incluir

¹⁶⁰ En la página oficial del IVAM encontramos una presentación de las exposiciones que el museo ha realizado o realizará en sus centros desde el año 1999. Para consultar las exposiciones realizadas en un año concreto, se selecciona la opción deseada en el menú de la página donde se dispone de una extensa ficha de cada exposición que informará de cual fue o será el contenido de la misma, así como la imagen seleccionada para representarla.

tanto pintura, como fotografía, vídeo, escultura o instalación”¹⁶¹. Los artistas que la galería Tomás March representa actualmente son: José María Mellado, Pedro G. Romero, Curro González, Rafael Agredano, Federico Guzmán, Ricardo Comanda, Concha Prada, Begoña Montalbán, Alberto Peral, Nico Munuera, Yamandú Canosa, Patricio Cabrera, Mireya Masó, Aldo Iacobelli, Tanja Smit, Ian Wallace, Chema Cobo, Xesús Vázquez, José Ramón Amondarain, Manuel Ocampo, Deva Sand, Xisco Mensua, Antonio Sosa, Juan Pablo Ballester, Chema López, Sergio Belinchón, Raúl Belinchón, Kaoru Katayama y Antonio Girbés. Recordemos que todas las exposiciones de las que estamos tratando son temporales.

Asímismo, cada año en la Galería Full Art en Sevilla, se crea un programa con las exposiciones. Aproximadamente 6 exposiciones al año, además de ciclos de video (4 o 5 al año) intercalándose entre exposición y exposición. Mezclan a sus propios artistas con aquellos de fuera (incluido extranjero) que les interesa. La galería ArtNueve en Murcia que posee una línea propia, centrada en trabajar con nuevas tendencias, arte contemporáneo y artistas emergentes. Cada año, se organiza una programación de aproximadamente 8 exposiciones, donde se alternan artistas ya con nombre, confrontándose con artistas emergentes, todo siguiendo un mismo discurso artístico. En la misma línea y siguiendo una estrategia de búsqueda de público, “organizamos nuestras exposiciones –dice el director de la Galería Nuble en Bilbao- anualmente de enero a diciembre ya que nuestro proyecto tiene su base en la ciudad de Santander, con gran actividad cultural en verano, por lo que es en esta época donde programamos exposiciones, más importantes, si cabe. Se organizan una media de 7 a 9 exposiciones anuales. Todas ellas documentadas con su correspondiente catálogo, en el que se trata de implicar a un/a teórico/a del arte actual, en la elaboración de los textos, a fin de enriquecer el documento que luego será material de trabajo, tanto para artistas, como para la galería”¹⁶².

Podemos afirmar con los datos obtenidos, que la media de exposiciones dadas en galerías de Arte, de carácter anual, son de 6 a 9 exposiciones, pero siempre podemos encontrar aquellas que abarcan mucho más –quizá por su mayor movimiento

¹⁶¹ Marisol Salanova., coordinadora de la galería Tomas March, Valencia. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 14 Enero 2010.

¹⁶² D. Jose Luis de la Fuente, director de la Galeria Nuble, Bilbao. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 9 Abril 2010.

internacional, participaciones y eventos- así pues, tenemos por otro lado, que en la galería T20 por ejemplo, se pueden llegar a organizar 30 exposiciones al año, además de colaborar en otras exposiciones y presentarse en un mínimo de 8 ferias anuales, destacando ARCO (un stand en Arco puede salirte por 30.000 euros, única galería de Murcia que accede a ARCO), Paris, Nueva York, Italia etc. Las cunas más prestigiosas en la actualidad.

Cabe destacar que los espacios en salas permanentes no exigen en su mayoría de una flexibilidad a diferencia de aquellos espacios en salas temporales que requiere de adaptabilidad y maleabilidad, respondiendo a diversos tipos de exigencias como permitir variaciones de iluminación; ella recrea el ambiente y logra la magia que hace de la exhibición un suceso visual. La luz determina que los objetos caigan o emerjan ante los ojos del espectador. Así mismo, influye en la uniformidad, el frío, el calor, lo íntimo de una exposición. Una luz bien enfocada puede hacer que el objeto más simple luzca atractivo. Establecer la cantidad de luz necesaria, que, por lo general, depende de la colocación del objeto y el contexto global, así como también de la secuencia visual del museo y las recomendaciones de conservación. Del mismo modo, unas condiciones climáticas adaptables a las subdivisiones o cerramientos del espacio de la sala, así como la facilidad de distribución a todo lo relativo en los aspectos de seguridad, transporte y sistema de embalaje.

Al planificar, desarrollar, e instalar una exposición, se debe definir primordialmente la propuesta o concepto general de la exhibición que debe aplicarse en el discurso artístico museológico y museográfico. Posteriormente, la exhibición debe ser diseñada, fabricada e instalada, para lo cual se requiere, fundamentalmente, un equipo de trabajo especializado. En las exposiciones mediante el guión museográfico se organiza, de una forma práctica, ordenada, precisa y directa, las obras, así como los paneles y gráficos que deben ser usados en la exposición. Proporcionando una idea clara de cómo debe ser tratado el tema. En general, también decide el recorrido que se propone realizar el público, la iluminación de las obras y ambiente en general, el color de las paredes, etc.

Además en el proceso de montaje, el museógrafo determinará las necesidades de utilizar el diseño espacial para cada objeto y los dispositivos museográficos (paneles, vitrinas, etc.). En la columna de descripción de espacios determinará la interpretación espacial, el recorrido o circulación, la iluminación, el dominio cromático y estudio del material a exponer, partiendo de temas, cronologías, formatos, características

particulares (obras bidimensionales, tridimensionales). No debemos olvidar el contar en todo momento y como base de los planos de la sala de exposición que servirán para definir el análisis y estudios de los espacios (dimensiones en plano, altura, ventanas), el único medio para conocer las dimensiones de cada uno de estos y realizar la fusión entre el guión museográfico (colecciones), la circulación y los elementos museográficos (espacio).

Como venimos diciendo, de igual modo que en las decisiones de adquisiciones, los artistas que aquí exponen o las exposiciones colectivas que se exhiben, vienen de propuestas del propio organismo o de fuera (convenios, comisariados, propuestas del extranjero, intercambios, etc). El director selecciona según los intereses y la línea del museo y crea el programa. En cuanto a exposiciones de artistas; se basa en artistas de cierto reconocimiento, o incluso de artistas de la comunidad que desde sus orígenes se ha ido haciendo hueco participando ya en la universidad de sus talleres, exponiendo anteriormente, al ganar cierto prestigio. “Los directores de la galería y los principales guardianes –nos dice la asistente de información del Tate Modern en Londres– convienen un marco del programa en una base anual con el director de Tate. Esto se discute internamente y externamente cuando los directores del sitio consultan a administradores y otros consejeros non-executive vía los consejos del sitio, que resuelven por lo menos tres veces per annum de aconsejar a directores. El marco del programa precisó lo que está apuntado alcanzar en términos de sus exposiciones y exhibe cada sitio tan bien como el ciclo de programas públicos y de los tipos de exposición o de exhibición que componen la mezcla. El ciclo de los juegos mundiales de las exposiciones importantes un papel también puesto que para un número de las exposiciones muy principales del préstamo que los anfitriones de Tate están ideados y desarrollados en sociedad con otros museos alrededor del mundo”¹⁶³. En el caso del IVAM, el proceso de selección viene de la mano del ‘Consejo Rector’, que es el encargado de aprobar todos los proyectos y programas que finalmente el director/a del museo les expone. El director/a gerente abraza la coordinación del área administrativa y área artística:

1.- Comunicación y desarrollo (que se encargan del contacto con el público y comunicaciones).

¹⁶³ Patricia Mediavilla, asistente de información del Tate Modern en Londres. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 22 marzo 2010.

- 2.- Técnico Artístico (área que gestiona las relaciones con artistas, exposiciones, obra, traslados, etc).
- 3.- Biblioteca.
- 4.- Servicio de publicaciones (catálogos, folletos...etc).
- 5.- Administración y gestión interna (papeleo y mantenimiento del museo).

“Las exposiciones temporales en todas las galerías de Tate se extienden en demostraciones importantes de las retrospectivas, históricas y del grupo a las comisiones para los espacios de exhibición específicos, tales como la turbina Pasillo en Tate Modern y las galerías de Duveen en Tate Gran Bretaña. Los focos modernos del Tate radican en producir exposiciones de arte moderno y contemporáneo internacional. Tate Gran Bretaña se concentran en arte británico a partir de 1500, al presente. Tate Liverpool demuestra arte moderno y contemporáneo británico e internacional a partir de 1900 al presente. El St Ives de Tate se centra en demostrar las obras de arte que son relevantes al ajuste único de la galería y a la historia de los artistas que utilizaron Cornwall como inspiración para su trabajo. En la base de Tate la misión es la intención de aumentar conocimiento, la comprensión y el aprecio públicos del arte británico a partir del décimosexto siglo a hoy y del arte moderno y contemporáneo internacional. Con este objetivo claro, el departamento de la comercialización promueve exposiciones y acontecimientos en Tate. El equipo de la comercialización trabaja junto a la oficina de prensa, calidad de miembro y los departamentos de los programas digitales. Todo el equipo trabaja para comunicar el programa de Tate con eficacia, para atraer a nuevos visitantes, animan visitas de la repetición, y para maximizar números del visitante a las cuatro galerías.

Cada departamento en Tate contribuye cada año al plan total de Tate. El departamento de comunicaciones fija los planes basados en lo que se proponen alcanzar durante los tres años próximos, conforme a los objetivos de organización. Esta estrategia precisó unos blancos de la atención, presupuestos y objetivos del desarrollo de las audiencias, con el detalle adicional con respecto a proyectos específicos o las audiencias que serán un foco particular para el período que viene. Las estrategias individuales después se

idean y se escriben a través del año para las exposiciones y los acontecimientos específicos, conforme al plan divisional y a los objetivos totales de Tate”¹⁶⁴.

También en el MACBA, las exposiciones responden a un programa realizado con anterioridad por el director y jefe de exposiciones, dos o tres años antes- profundizado a lo largo del año mediante una serie de reuniones del directivo y asesores, más la aprobación del consorcio. Se realizan exposiciones históricas de artistas más consagrados, pero siempre existe un especial interés en las exposiciones temporales de mostrar a artistas poco conocidos y/o emergentes.

Una vez hecho el programa, las exposiciones quedan en manos de un coordinador especial, o se busca un representante especializado en la línea de la exposición, que será respaldado por todas las áreas. El cual o bien trabaja junto al comisariado del momento (si la exposición viene montada ya de fuera o es propuesta por personal ajeno al centro) o con su propio equipo. Ya que el MACBA trabaja mucho en coproducciones con otras instituciones, exposiciones ya montadas, etc...al igual que sus propuestas en ocasiones viajan a otros centros. Con las galerías no se colabora de manera especial, aunque en ocasiones sus artistas si que son de interés para el centro. Siempre a la par, y en contacto directo con el artista. El cual influye en las piezas de arte, espacio, montaje, discurso...etc. El edificio se divide en tres plantas; la baja para la colección permanente – que va variando cada año, pues nunca queda expuesta entera-, la primera y la segunda para las exposiciones temporales. Añadido a esto, encontramos el centro de estudio y colección y la capella del MACBA, donde en ocasiones también se realizan exposiciones, aunque de una naturaleza más relacionada con dichos espacios.

“Con un acervo superior a 4.300 individuos -dice la encargada del departamento de comunicación y edición. Medios y publicidad del MNAC- cubriendo el vasto dominio de la pintura a la escultura, pasando por el dibujo, fotografía y nuevos medios, integrando las obras de los principales movimientos del periodo a que remonta (1850) hasta a la actualidad, el MNAC-Museo del Chiado, en su calidad de institución de relevancia nacional, pretende continuar a desempeñar sus vitales funciones de estudio, documentación, salvaguarda y divulgación de la más importante colección nacional de arte del siglo XIX, del modernismo y, simultáneamente, de un permanente

¹⁶⁴ Patricia Mediavilla, asistente de información del Tate Modern en Londres. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 22 marzo 2010.

cuestionamiento y apertura dinámica al arte contemporáneo, a través del acompañamiento de la producción, de la constitución de acervos calificados, consistentes y representativos que permitan la construcción de una memoria crítica del arte contemporáneo nacional.

La exposición permanente es periódicamente renovada, en función de un trabajo de investigación histórico y crítico, contribuyendo para repensar o valorar algunos de los artistas o momentos artísticos más paradigmáticos del arte portugués, así como para el desarrollo de una política de incorporaciones, a través de adquisiciones, legados, donaciones, y también depósitos, que vienen a completar áreas de la colección histórica, ampliar los significados y traer nuevas contribuciones para una relectura de determinado periodo u obra de un artista, o aún, en el caso de las incorporaciones contemporáneas, mantener continuamente su actualidad. Además, la calidad de programación y de servicio público del MNAC exige un equipo de excepción, actualizada y esclarecida, que habilite una actitud de continúa receptividad al cambio a través de la incorporación de nuevas ideas e iniciativas, en un proceso de permanente revelación de la vocación y objetivos del museo, coexistiendo con su propia naturaleza, en cuanto a museos de arte contemporáneo se refiere¹⁶⁵.

En el espacio expositivo del Centro Cultural de Puertas de Castilla en la región de Murcia, la selección se basa también en un proceso de investigación. Puestos al día en la novedad, fluyen por las nuevas tendencias e interactúan con los artistas. Especialmente temática de cine –una fija al año- ilustración, instalaciones, intervenciones en el espacio, y de artistas emergentes se introducen a través de exposiciones colectivas: entendido como una nueva tendencia tratada por artistas que trabajan en esa disciplina desarrollando arte en este espacio expositivo. Búsqueda del artista trabajando, produciendo en ese espacio, interactuando con el espectador y dejando a un lado la dinámica de exposición tradicional de clavo a clavo - arte en lata. En la misma ciudad, el director del MUBAM nos explica que, el museo cuenta con la exposición permanente, colección del propio museo. Y las exposiciones temporales de menor producción anual, surgidas a raíz de propuestas externas, del Ministerio, serie de comisarios o sencillamente propuestas por el propio sector de gestión del museo. Estas propuestas son presentadas en coherencia con la línea del museo, con obra ya existente

¹⁶⁵ Anabela Carvalho, encargada del Departamento de Comunicación y edición. Medios y publicidad del MNAC, Museo do Chiado. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 29 marzo 2010.

en la institución, petición de exposiciones privadas, artistas o línea de trabajo que por circunstancias del momento interesan exponer. No podemos olvidar que en las influencias o decisiones de la elección de una idea u otra de exposición, existe una clara tendencia a empaparse de la línea política y social. No se vive al margen de las novedades¹⁶⁶.

También se reciben proposiciones del Ministerio, de otras galerías (exposiciones en lata / de clavo a clavo). En casos de galerías, especialmente dirigidas por un parco directivo, es decir, el director y poco más, la selección es fruto más de la experiencia personal de éste. Se trabaja –nos comenta la directora de la galería ArtNueve- bajo la intuición, dictados de trabajos que despiertan interés o en los que se encuentra algo especial (visión del galerista). Se observa y busca por ferias, exposiciones, concursos, catálogos que llegan a su galería y de otro, etc... Especialmente basados en artistas de arte contemporáneo emergentes. Se va hasta las propias facultades –Madrid, Barcelona, Valencia, Cuenca- y se busca en los alumnos apunto de licenciarse, ganadores de varios premios, o simplemente, los mejores de promoción. Se pueden llegar a catalogar 18 o más y de ahí se concentran en unos 7-9. Se invierte en ellos, y en su recorrido como artista, en el talento de éste y su línea de trabajo”¹⁶⁷.

Cabe destacar, que en la mayoría de los casos, tanto en museos como galerías, los contratos y convenios varían según el artista, la índole de la exposición, los tratados propios del centro etc. Como bien nos explica en la página oficial de la Galería Nacional de Arte Moderno, GNAM (Roma-Italia); la gestión de los préstamos o convenios de las obras que deben ser expuestas conlleva una serie de procedimientos y operaciones a desarrollar en un breve plazo de tiempo. Por tanto es oportuno que el trabajo sea organizado según un programa temporal y predisponiendo en anticipo la documentación standard (fichas de préstamos, fichas de conservación, esquemas de pólizas de seguros, capítulos de concursos, etc.) según la normativa, nacional e internacional, que regulan las exposiciones temporales de obras de arte. Los procedimientos se basarán en los siguientes pasos: Definición de la lista de obras, solicitudes de préstamo, estipulación de las condiciones de préstamo, definición de las modalidades de aseguración, transporte y

¹⁶⁶ D. Jesús del Peña, coordinador y co-director del Centro Cultural Puertas de Castilla, Murcia. Entrevista personal realizada para la presente Tesis doctoral, Mayo 2009.

¹⁶⁷ M^a Angeles Sánchez Rigal., directora galería Art Nueve, Murcia. Entrevista personal realizada para la presente Tesis doctoral. Mayo 2010.

preparación de la exposición, elección de la empresa encargada de la preparación, elección de los aseguradores y estipulación de la póliza, elección de las empresas de embalaje, transporte, movimiento y definición de las relativas modalidades operativas y llevar a cabo el cargo de todas las operaciones de toma en depósito, desembalaje, control y preparación de las obras que llegan y que parten. Si la exposición es itinerante, vendrá estipulado un contrato entre las instituciones que co-organizan el evento.

Se hacen contratos con comisarios, artistas, instituciones colaboradoras, etc. En ellos se establecen las obligaciones del interesado con el museo y los plazos previstos para su cumplimiento. Los contratos más frecuentes con instituciones son para la coproducción de exposiciones y contratos de colaboración para recibir una exposición producida por nosotros en itinerancia. Todos los artistas trabajan con la galería vinculados mediante un contrato escrito, donde se detallan las condiciones de trabajo tanto para la galería como para el artista. Así pues, en la galería Nuble, se lleva a cabo un proceso con los clientes basado en distintas formulas de acuerdos, unas a modo de suscripción, y otras para ventas concretas, aplazamientos en el pago, etc. Y a modo general, para los artistas tienen estipulados cuatro tipos de contratos en este momento:

- Contrato de representación.
- Contrato de exposición.
- Contrato de depósito de obra.
- Contrato de Feria.

Todos ellos están pensados para trazar la relación laboral que se establece entre artista-galería.

Otro tipo de acuerdos, son los que se llevan a cabo con otras galerías a fin de establecer redes de trabajo que permitan una mayor difusión de los artistas que representamos, incorporando a otros artistas a nuestro proyecto. El artículo 42 de la Ley 30/2007, de Contratos del Sector Público, regula la creación en las páginas web de cada Institución del llamado 'perfil del contratante', donde se deben incluir los datos e informaciones referentes a la actividad contractual del órgano de contratación. Por ejemplo, en el perfil del contratante del IVAM los interesados podrán encontrar la relación de los procedimientos en curso: procedimientos abiertos, restringidos y negociados con y sin publicidad y en su caso corrección de errores en el orden que a continuación se relaciona.

1. Procedimientos abiertos:
 - Anuncio de licitación.
 - Pliego de Cláusulas Administrativas.
 - Pliego de Prescripciones Técnicas.
 - Cuadro de Características.
 - Adjudicación provisional.
 - Adjudicación definitiva.
2. Procedimientos restringidos:
 - Anuncio de licitación.
 - Pliego de Cláusulas Administrativas.
 - Pliego de Prescripciones Técnicas.
 - Cuadro de Características.
 - Adjudicación provisional.
 - Adjudicación definitiva.
3. Procedimientos negociados con publicidad:
 - Anuncio de licitación.
 - Pliego de Cláusulas Administrativas.
 - Pliego de Prescripciones Técnicas.
 - Cuadro de Características.
 - Adjudicación provisional.
 - Adjudicación definitiva.
4. Procedimientos negociados sin publicidad:
 - Adjudicación provisional.
 - Adjudicación definitiva.

Existe en la actualidad un arte muy variado y diverso, lo que te exige un seguimiento y continua puesta al día, porque sino quedas atrasado y no eres capaz de entender completamente. Negativamente hablando, esta nueva concepción de arte en el que todo vale, crea a su vez un arte paradójicamente para pocos, los entendidos. Desde los puntos de vista que piensan que a día de hoy el mundo del arte es un mundo de negocio, marcado por la imagen política y social. El artista es respaldado y afamado si posee relaciones y un buen marketing, en la mayoría de los casos. Seguido por otros sectores realmente preocupados por la de la obra del artista, el cual se reconoce que está en las manos de los críticos, galeristas y marchantes. Por lo que si se quiere vivir del

arte de uno, o bien consigue un enchufe político, o tiene que ir en busca de una galerista para despegar. El artista emergente no posee más alternativas y estas pocas salidas deberían ampliarse, el artista necesitaría más trampolines en sus comienzos.

Cuando indagamos en la relación y trato que se establece entre el artista y la institución a la hora de las exposiciones. En primer lugar si hablamos de museos, es sabido que no se dedican de modo directo a la comercialización a diferencia de galerías o exhibir con mayor ahínco un artista u otro. Su misión es de difusión del arte moderno e invertir en el incremento del patrimonio de su comunidad y país. El Centro Gallego de Arte Contemporánea (CGAC) es un museo y un centro de arte; precisamente debido a esa doble atribución le corresponde configurar una colección de arte contemporáneo, que suele mostrarse una vez al año, pero también organizar anualmente una serie de exposiciones temporales, que se acompañan de programas de actividades con el fin de dinamizarlas y de promover su acercamiento a diferentes sectores de público. “Lógicamente –comenta la jefa del gabinete del director del MNCARS- el Museo se relaciona directamente con los artistas; también muchas veces con los galeristas que los representan. El papel de un artista en su propia exposición varía según el artista y el proyecto”¹⁶⁸. Normalmente se involucran bastante; suelen intervenir en el montaje aunque ocurre frecuentemente que trabajen junto a un arquitecto/diseñador elegido de común acuerdo por el artista y el museo. Cuando es un proyecto específico se involucran más.

A modo general, nos explica la encargada del departamento de comunicación y desarrollo del IVAM, en el caso de exposición o trato, el artista tiene acceso directo a ellos. Siempre es respetada su intervención en el espacio expositivo y la visualización que ellos han llevado a cabo para introducir su obra en el espacio expositivo (en ocasiones modificado para ella, o al contrario obra creada para el espacio)¹⁶⁹. De igual modo se da en el MACBA, donde los artistas son seleccionados de acuerdo a la coherencia de la línea de exposiciones de ese año, o del centro. Nacional o internacionalmente, se exponen artistas que interesen en discurso artístico. Muchas ofertas llegan diariamente al centro, pero en la mayoría de los casos es el MACBA el

¹⁶⁸ Nicola Wolkhard, jefa de coordinación de dirección del Centro Reina Sofía. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 8 Junio 2010.

¹⁶⁹ Dña Encarna Jiménez, encargada del departamento de comunicación y desarrollo del IVAM. Entrevista telefónica realizada para la presente Tesis doctoral. 23 Abril 2010.

que tras un seguimiento del artista, lo localiza directamente. En otros casos, tales como el MUA, normalmente el artista se pone en contacto con la institución presentando un proyecto lo más preciso posible y el museo se hace cargo de la coordinación y difusión de la exposición (transporte, diseño, montaje) y de la publicación del catálogo así como de la producción de obra en caso de que fuera necesario. El museo apuesta por artistas consolidados pero como museo universitario apuesta también por los valores emergentes (consultar la web www.mua.ua.es donde hay un historial de las exposiciones realizadas hasta el momento). Similar al Museo Chiado que ha sabido mantener un excelente relación con la comunidad artística nacional, promoviendo el trabajo de artistas consagrados pero también de jóvenes artistas, a través de una programa que acompaña e incentiva la creación contemporánea y que ha sido fundamental para la constitución de acervos de arte contemporáneo en el contexto nacional.

Encontramos casos de instituciones, espacios expositivos que combinan exposiciones entre lo consolidado y lo más actual, incluso los que apuestan por lo emergente, en especial galerías, pero también es cierto, afirmar que una gran mayoría se centra en artistas ya solidificados. En el caso del MUBAM, también se buscan y admiten artistas que interesan según la línea del propio museo. Todo aquello que dialogue sobre la temática propuesta, que interesa al proyecto presentado y aprobado. Artistas con su propio recorrido, ya conocidos. A raíz de la construcción de las salas, se prevé la posibilidad de introducir en cierta medida a artistas emergentes –siempre que posean una coherencia con la temática del momento-, seguir los hilos conductores de la línea del museo. Su relación con el artista o comisariado es de manera directa con el artista o a través de los coleccionadores. Aunque hay que destacar que principalmente tratan obra artística ya clásica y antigua, con el que es imposible entablar relación, y en cuarto a arte contemporáneo, se mezclan la falta de bagaje en este sector, aunque se intenta adaptar cada vez más a las exigencias que pide la obra actual. El comisario conoce el proyecto y el discurso, el artista, su obra, pero el museo conoce su espacio, la relación que se establece entre ambos es de adaptación entre unos, otros, siempre a favor y en beneficio de la obra, su discurso artístico. Siempre, es posible trabajar junto al artista, pues aunque un museo no es un punto de venta, lo que proporcionan al mundo del arte, es información al público y exaltación de los propios artistas.

Con una línea más mixta encontramos el Palacio Almudí, por ejemplo, la línea de esta Institución abarca un carácter clásico, con toques de arte actual y cada tiempo riguroso, la introducción de algún artista emergente (especialmente artistas regionales). Pero toda obra artística sigue una línea general de acuerdo a la Institución, una línea más bien clásica; pintura, fotografía y escultura. Más bien se tratan las exposiciones lata. Además de exposiciones de ámbito más complejo, del extranjero o con colaboración de Madrid u otros, en el que muchos parámetros ya vienen dados. Conocidos, populares. Artistas del extranjero que interesan por su línea de trabajo. Se tienen presente a los artista emergentes –que envían sus catálogos- especialmente a aquellos que tienen bastante obra que ofrecer. Internacionales y nacionales, siempre de manera coherente a la idea y objetivos que se proponen, y que respondan a la dinámica y visión expositiva del centro. Por otro lado, en el Centro Cultural Puertas de Castilla también en la región de Murcia, su línea artística es más actual y arriesgada, ellos quieren ver al artista trabajar en el espacio –filosofía de trabajo del centro que ya venimos comentando con anterioridad-. Donde defienden que el artista debe que crear involucrándose más en sus proyectos, exposiciones y contacto con el espectador. Por ejemplo, con la presencia del propio artista en su proceso de difusión, dentro de las exposiciones. No crear algo de manera paralela y colocarlo en la pared de un espacio expositivo, sino que el espectador tenga la oportunidad de interactuar tanto con la obra como con su productor. Con la posibilidad incluso, de crear otra obra en el mismo espacio publico donde expone, permitiendo al público formar parte del proceso de creación artística, facilitando la valoración y respeto hacia el artista, su persona.

Otra iniciativa es que, a pesar de no llevar especialmente un seguimiento en las universidades y facultades de Bellas Artes, sí está abierto a la presentación de propuestas.

Lo que si es cierto en ambos casos, es que la relación con el artista se lleva de manera directa o a través de comisario que propone. Como sala expositiva no se encargan de la compra-venta de manera directa, más bien ofrecen al artista promoción, conocimiento en la zona, popularidad, crítica en prensa, difusión, catálogo, etc. Ante la pregunta de si se encargan de conocer el protocolo de montaje de la obra, ambos directores nos responden: Que sí se lleva a cabo una tregua entre el artista y el director que conoce el espacio. Por supuesto, se lleva de manera directa, contacto continuo con el artista. Debido a la ideología que tienen como metodología el artista continuamente interviene en el proceso y también en el tiempo dado de exposición. Destacando el conocimiento

del derecho moral, y patrimonial del artista. El artista interviene en el espacio con su obra y con la propuesta activa que se le ofrece realizar por parte del centro. Ellos proponen una idea, y juntos montan el espacio expositivo. Aunque en la mayoría de ocasiones el artista no está presente en el montaje, manda un croquis con el plano del lugar y su distribución, un croquis sensible a cambios de manos del director que si monta la exposición y tiene la última palabra. Pero se llegan a acuerdos y existe un respeto.

Si abarcamos las galerías de arte y estudiamos el proceso, trato y relación con el artista, como venimos haciendo con las instituciones, en realidad, aunque la función de las galerías sea primordialmente comercial, todos estos aspectos en cuanto al artista no varían mucho, se les ofrece un protagonismo aunque uno sea más expositivo que el otro. En la galería Elba Benítez en Madrid -como nos explica Manuel Abán, el coordinador de la galería- su relación con los artistas es directa, y en la mayoría de las ocasiones tienen o llegan a tener, una relación de amistad. En cuanto a la difusión de los mismos, solo decir que “la función de la galería es la difusión de los artistas con los que trabaja. Para ello hay múltiples caminos, desde la organización de exposiciones, mesas redondas o conferencias hasta la participación en ferias o intercambios con otras galerías”¹⁷⁰. En la galería Vanguardia en Bilbao la selección de artistas se realiza mediante visitas a centros de difusión, participación y visitas a ferias. Existe un introducción de lo propios artistas de la galería en menor medida sobre información recibida e investigación en red. Ellos trabajan únicamente primer mercado, es decir venta directa con el artista, y sus contratos son de tres tipos: De representación directa, de intermediación o de representación compartida con otra galería. “Los artistas forman parte principal del proyecto –nos explica el director de la galería Nuble en Santander- por lo que se mantiene un contacto constante, a través de visitas tanto de ellos a la galería, como de las nuestras a sus estudios. Ellos son consultados acerca de la idoneidad de su participación en los proyectos que se les proponen. Se comenzó a contactar con los artistas unos dos años antes de inaugurar la galería, cuando el proyecto ya se estaba fraguando. Y hoy tenemos una nómina bastante numerosa, que cada año se va depurando en mínimos pues pensamos que la esencia del proyecto esta cuidadosamente

¹⁷⁰ Manuel Abán, el coordinador de la galería Elba Benítez, Madrid. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 13 Mayo 2009.

elegida, para ofrecer una propuesta seria y muy digna de lo que en cuanto a creación contemporánea se está haciendo, en el mercado principalmente centroeuropeo”¹⁷¹.

La mayoría de las galerías de arte, entablan una relación personal con los artistas, de forma que cuando algún artista de los que están siguiendo, o aparece e interesa, se contacta con él para tener una entrevista, se revisa a fondo su obra, y si creen que puede encajar, se le invita a conocer la sala y el equipo. Es un fin de semana de trabajo intenso. Se establecen las formulas de trabajo, se ponen en común los intereses, y se ven y establecen las posibilidades de promoción en tiempo y forma. De igual modo en la galería Hartmann en Barcelona, se ponen directamente en contacto con los artistas que les parecen interesantes o imprescindibles a exponer en su galería, según su criterio –así nos explica la coordinadora de la galería-. “El acceso a estos artistas viene sobre todo por parte de contactos personales de la galería”¹⁷². Ejemplos de artistas pertenecientes a su Institución -los cuales son expuestos en la galería cada dos o tres años- tales como: Albert Watson, Humberto Rivas, Leopoldo Pomés, Georg Massanés. Tenemos a Hector Francesch, José Ramón Bas, como ejemplos de artistas emergentes con quienes trabajan y llevan - Mediante distintas posibilidades de acuerdos- a ferias como artelisboa, madridfoto etc.

“Como medio de difusión una vez elegido al artista, volviendo a la galería Nuble, su director nos explica, que participa en cinco o seis ferias internacionales al año, y en ellas realiza una propuesta que ponga en valor el proyecto como conjunto, a través de los diferentes trabajos artísticos seleccionados. También participan en colaboraciones con otras galerías y a través de su incorporación a exposiciones institucionales, y proyectos comisariados”¹⁷³. Cuenta con artistas ya consolidado como Juan Hidalgo, Wolf Vostell, Alberto Reguera. Otros Artias Mid-Career como Juan Cuellar, Roberto Mollá, Marina Nuñez, Pep Fajardo, Pawel Anaszkievicz y artistas emergentes tales como Antonio Diaz Grande, Julien dit Khanh, Jayro Requena, Abel León, Iván Cortazar y M^o José Polanco. Aproximadamente el porcentaje de artistas emergentes que representan y que han realizado su primera exposición para la galería, es de un 25-30%. Por lo que se tiene

¹⁷¹ Jesús de la Fuente, director galería Nuble, Bilbao. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 9 abril 2010.

¹⁷² Delphine Delas, coordinadora galería Hartmann, Barcelona. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 8 abril 2010.

¹⁷³ José Luis de la Fuente, director galería Nuble, Santander. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 9 abril 2010.

muy en cuenta las nuevas propuestas, esto es imprescindible, también forman parte desde que se vinculan a la galería y de forma aleatoria de las propuestas que hacen a las ferias de arte en las que participan. Y por otra parte se estudia donde y cuando presentar sus proyectos a fin de buscar financiación para su producción, si fuera necesario.

De modo similar ocurre en la galería Full Art de Sevilla, su director, nos explica que el trato con los artistas también es directo. En ocasiones no personalmente, pero siempre pendientes del respeto hacia su obra. Además, colaboran con otras galerías, incluso de fuera de la ciudad¹⁷⁴. Las instituciones son reacias a colaborar con galerías, desean prescindir de mediadores y escoger sus propios artistas e inversiones. Las galerías les ofrecen exposiciones ya hechas (especie de Comisariado) de artistas que ellos representan. Pero no interesa. Ante esta situación el director aprovecha y aboga por una mayor apertura y unión entre galerías e instituciones donde todas trabajan para lo mismo, pero en la realidad, no existe esa mentalidad. Más bien cierto sentimiento o actitud de amenaza. También colaboran y participan en ferias; España: Feria de Santander. Feria de Valencia. Foro Sur. Swap Barcelona. Extranjero: Foto Miami. Lisboa. Feria Next Chicago. La misma línea es seguida por la Galería Rafael Ortiz en Sevilla, con algunos artistas, tienen una relación de exclusividad, con el resto de los artistas se lleva a cabo mediante colaboración entre galerías. En cuanto a los que representan, en la mayoría de los casos son ellos los que acceden al artista que previamente han investigado y les interesa. La selección es estricta, pues siempre se busca una coherencia y línea ideológica con la galería y lo que representan.

A veces los dossiers que reciben -que son muchos- coinciden y se interesan. Su acceso e información de los estudiantes de Bellas Artes de la Universidad de su ciudad e incluso otras, es menor de lo que querrían, pero si tiene contactos que les mantienen más o menos orientados de lo que se hace y de los artistas que salen de allí. Aunque opina que existe poca preparación a los estudiantes de bellas artes para su carrera artística. No saben ni realizarse un propio dossier o a donde dirigirse. Poca formación en la universidad- opina el director-. Pero en la mayoría de los casos, ellos eligen artista y le ofrecen difusión, contactos, participación en ferias, eventos, colaboraciones con otras galerías. Son contratos personales, donde no existe una rigidez a la hora de la

¹⁷⁴ Julio Criado Moreno, director galería Full Art, Sevilla. Entrevista telefónica realizada para la presente Tesis doctoral. 27 Marzo 2010.

producción, respetan e individualizan al artista. Visión de su estilo, proceso creativo y necesidades. En la mayoría de los casos no existe una exclusividad (fuera de la región) por parte del artista, que tiene cierta libertad.

Con la misma mentalidad se lleva la gestión en la galería Nuevo Arte en Sevilla, tiene también un trato con los artistas directo, en el caso de que se trate de artistas ya fallecidos con sus familiares directamente, estableciendo en todo caso un compromiso de darle la mayor promoción posible a su obra con todos los medios a nuestro alcance. Acceden a los artistas de forma directa, a través de los concursos y premios que organizan, por intercambio con otras galerías, ferias o a través de internet. Aquí algunos ejemplos de artistas pertenecientes a su galería: Carmen Salazar, Tonia Trujillo, Cristina Almodóvar, Paco Aguilar, Ricardo Suárez, Oscar Pérez, Ráfols Casamada, Guinovart... Como indica la directora: “Las colecciones propias vienen de igual modo a través del trato directo con los artistas o bien se van adquiriendo en subastas, exposiciones, ferias intercambio con otras galerías, llevándose Nuevo Arte un porcentaje de la venta del artista, recordando en todo momento que no existe un acuerdo por escrito de exclusividad. Nuestro objetivo principal –nos dice su directora- es el de la búsqueda de nuevas formas de expresión, es por lo que intentamos encontrar a artistas que utilizan las nuevas tecnologías u otros procedimientos, son las novedades una de las finalidades más importantes que le damos a nuestras exposiciones, que suelen tener una duración de un mes”¹⁷⁵.

En la galería T20 en Murcia, también se invierte en una serie de artistas emergentes, llegando incluso, en ocasiones a informarse sobre los nuevos licenciados en bellas artes -aunque por otra parte declaran que los alumnos de Murcia carecen de interés y de iniciativa-. De cuarenta catálogos que reciben ninguno es de un murciano –nos explica su codirector- así pues, sólo colaboran con eventos y proyectos de la Facultad de B.B.A.A. de la Región de Murcia, al igual que con el Concurso de Fotografía que allí se presenta cada año. La galería en funciones parecidas al representante, gestiona toda su parte de difusión, contactos, lo expone, coloca en varios sitios. A cambio se lleva su tanto por ciento y se le pide una producción artística dada, en un plazo de tiempo determinado. Compaginan con una búsqueda de artistas ya consagrados o relativamente

¹⁷⁵ Paz Nosti, directora galería Nuevo Arte, Sevilla. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 15 abril 2010.

en auge para exponer en la propia galería. Búsqueda especialmente internacional. Buscan un perfil de artista que responda a su ideología; “El artista de hoy en día, se debe caracterizar por un profesional que especialmente trabaje. Ese es su objetivo, que posea un desarrollo, que evolucione, que se pueda invertir en una persona que proyecte recorrido y de la seguridad de avance. Comprometido y con iniciativa”¹⁷⁶.

Ante la pregunta: ¿De que manera se relacionan con los artistas? Responden que a todos por igual, en el sentido de que a los emergentes se les crea un perfil y se hace papel del artista y por otra parte a los artistas más conocidos, invitados, se presenta su trabajo en el espacio expositivo de su galería. Además, se destaca que en todo momento se trabaja con el artista y mano a mano en la evolución y desarrollo de la relación que crea entre obra y un espacio expositivo concreto. Que en ocasiones pide una cosa, y modifica las ideas originales. Pero siempre con el protocolo, respeto y aceptación del artista. De hecho a la hora del montaje, el artista siempre suele dar unos parámetros, un orden establecido por el, que proyecta su obra bajo unas pautas precisas e ideadas por el artista. El galerista actúa de mediador entre estas pautas y su adaptación al espacio expositivo. El principal modo es a través de Ferias, exposiciones, difusión, presentaciones en Arco, contacto: se les presenta a cierta gente, se buscan compradores de acuerdo a su estilo. En inauguraciones se realizan invitaciones personales a aquellos personajes que más influyan e interesen al artista y su obra, etc. Todos aquellos medios y procesos artísticos que se encuentren en el mundo del arte, que según dice el coordinador de la galería, “existen cosas buenas y algunas mejorables, pero en realidad funciona”¹⁷⁷. Algo Cuestionable.

De igual manera nos encontramos en la misma ciudad con la galería ArtNueve, cuya directora M^a Ángeles Sánchez Rigal, de una manera directa, ella misma selecciona a los artistas que exponen y por ello en los que invierte, respalda, difunde y sigue trayectoria durante años. Por supuesto –nos explica- se trabajan con artistas contemporáneos, que en la mayoría de las ocasiones producen su obra artística de acuerdo al espacio expositivo de la galería. Mediante planos conocen y estudian el espacio y adaptan su obra o producen nueva a partir de esos parámetros.

¹⁷⁶ Nacho García, co-director galería T20, Murcia. Entrevista personal realizada para la presente Tesis doctoral. Mayo 2010.

¹⁷⁷ Op. Cit.

Siguiendo con los parámetros y proceso general de las exposiciones; en la página oficial del Hamburger Bahnhof, al igual que en la del Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, se reflejan datos que ofrecen la información más completa de cada exposición: Preparación de la exposición, Montaje, Detalles de la Exposición, Visitas, Inventario, Catálogo, Visita virtual, colaboraciones, etc. Constituye un potencial de exposición que puede evaluarse en 25.000 m² de los cuales 22.000 se refieren a instalaciones de gran envergadura. En la página oficial del Center Berlín también presentan, en cada uno de los apartados, una explicación sobre la temática de la exposición y su artista/s. Este desglose de información virtual en las páginas oficiales de internet ofreciendo información tanto de los artistas que representan como aquellos que englosan su propia colección, también se dan en otras instituciones e incluso galerías, como por ejemplo Annely Juda en Londres que representa artistas contemporáneos como: Roger Ackling, Eduardo Chillida, Anthony Caro, Martyn Chalk, Alan Charlton, Christo & Jeanne-Claude, Prunella Clough, Gloria Friedmann, Katsura Funakoshi, Alan Green, Gotthard Graubner, Nigel Hall, Noriyuki Haraguchi, Christine Hato, Werner Haypeter, Al Held, David Hockney, Sigrid Holmwood, Gottfried Honegger, Malcolm Hughes, Yoshikuni Iida, Menashe Kadishman, Peter Kalkhof, Tadashi Kawamata, Leon Kossoff, Edwina Leapman y Estate of Kenneth & Mary Martin. También encontramos a: Catherine Lee, Darren Lago, Michael Michaeledes, John McLaughlin, Francois Morellet, David Nash, Sarah Oppenheimer, Yoshishige Saito, Alan Reynolds, Kazuo Shiraga, Suzanne Treister, Graham Williams, Yuko Shiraishi.

Además de contar en su colección con artistas pertenecientes a las vanguardias del siglo XX, como Jean Arp, Ella Bergmann-Michel, Max Hill, Erich Bucholz, Naum Gabo, George Grosz, Hannah Hoch, Johannes Itten, Fernand Leger, Lazar El Lissitzky, Nina Kogan, Georges Vantongerloo, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Nikolay Suetin, Frantisek Kupka, Ivan Kliun, Kurt Schwitters, Henryk Stazewski, Alexander Rodchenko, Liubov Popota, Ben Nicholson, Robert Michel, Kasimir Malevich y Gustav Klucis.

Asímismo está la Marena Rooms Gallery en Turín representando artistas como: Franko B, Paolo Maggis, Trevor Gould, Francesco Sena, Hung Nguyen Mahn, José Luis Serzo, Paolo Leonardo, Alessandro Bazan, Paolo Schmidlin, Leonardo Pivi, Monica Papagna, Francesca Forcella, Moritz Schleime, Guido Alfs, Giovanni Agosta entre otros... (Anexo 5: Marena Rooms Gallery. Ejemplo innovador de difusión en página web y

proceso de montaje de exposición de una galería de arte) donde encontramos que podemos ver hasta las fotos que reflejan el proceso de montaje, exposición e inauguración y la Opera Gallery, con una colección que abarca obras de arte desde el arte europeo, arte norteamericano, arte latinoamericano, escultura, fotografía, arte indio, obras de arte pictóricas hasta el indio Este, que también muestra en su página web oficial una lista de galerías correspondientes a su cadena, artistas pertenecientes a ellas y movimientos.

Estos nuevos avances e iniciativas en las que se busca que el espectador tenga a su alcance una visión más completa, humanizada y aclaratoria de lo que supone el proceso y desarrollo de una exposición de principio a fin, ayuda enormemente a comprender la función y labor artística de estos espacios expositivos, además de familiarizarnos con su contenido. Ya que como resalta el director del Museo de Arte Contemporáneo Lyon, su condición como gestores del arte, es aportar todo sobre la capacidad de los sistemas de los museos para responder a las exigencias artísticas del momento. Todo el programa del museo es elaborado para y por el bien de los artistas. El museo debe esforzarse en atender las necesidades de los artistas. Cada exposición es un momento único, nuestra museología reposa sobre un encadenamiento de momentos, pues el espacio está al servicio de la obra y no al revés. Resulta de un diálogo pragmático y permanente con los artistas. Las exposiciones son la ocasión. La colección reúne obras que prueban el funcionamiento del museo¹⁷⁸.

Inducidos con los anteriores ejemplos, vemos como todos los aspectos del desarrollo de una exposición y muchos más que son abarcados en el trayecto (planificación, contactos, adquisiciones, montaje, inauguración, etc) serán asumidos por el correspondiente equipo multidisciplinario, constituido generalmente por: Curador; se le llama al representante general de una colección: tanto de su conservación, de su estudio como de su conocimiento. En general, suele ser el encargado de preparar conceptualmente una exposición. Selecciona, estudia y escoge las obras, prepara el guión museológico y supervisa el montaje. Museólogo o investigador dependiendo de la estructura organizativa de cada institución: conjuntamente al curador, investigador o museólogo, traslada el discurso al espacio, es decir, al diseño tridimensional. En

¹⁷⁸ Thierry Raspail, director del Museo de Arte Contemporáneo de Lyon. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 8 Febrero 2010

consulta con el personaje del museógrafo. Cuando la idea de un proyecto expositivo ha sido aprobada, se requiere el curador y/o investigador. Ellos son quienes investigan, desarrollan y escriben el guión temático.

En este proceso se define: el nombre, justificación y objetivos; tipo de público al que va dirigido, marco teórico; los parámetros geográficos, cronológicos y temáticos; la investigación documental y biográfica. Cuando el curador o investigador tenga concluida la investigación y la lista de obras a utilizar, la exhibición puede ser preparada. Para lograr esto, se debe elaborar un cronograma de actividades¹⁷⁹. También forman parte del equipo un Registrador; el responsable del registro e intercambio de todos los objetos que van utilizarse en la exposición y que tramita todos los documentos referentes al seguro, transporte y embalaje de los objetos u obras de arte. El Conservador, aquel que vigila el seguimiento del correcto uso todos los aspectos de conservación de los objetos de la exposición, como son la iluminación, temperatura, humedad, embalaje, además de la seguridad, manipulación y transporte de las obras. Y finalmente el personaje de educador.

Quedando respaldados además, por un equipo auxiliar, conformado por un documentalista responsable de ubicar toda la bibliografía, documentos, materiales que permiten al curador y al museógrafo desarrollar la exposición, un diseñador gráfico encargado de la imagen integral y corporativa de la exposición, la cual responderá a patrones generales de la institución; el fotógrafo encargado del trabajo fotográfico necesario para los paneles, catálogos, guías de estudio, desarrollo de la exposición y el equipo de apoyo técnico: montadores, carpinteros, electricistas e instaladores, pintores entre otros que sean necesarios en cada caso; todos aquellos que en definitiva realizan el montaje y preparan las instalaciones museográficas, eléctricas. En algunas experiencias, se le otorga al equipo de trabajo un coordinador el cual dirige el equipo, contrata los materiales necesarios para el desarrollo de la exposición. Lo que si es primordial para la correcta sincronización de cada miembro de los equipos es la comunicación y excelente coordinación. El proceso, desde el concepto hasta la instalación, debe ser clasificado y explicado a todos los miembros.

¹⁷⁹ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

Todo este equipo destinado para las exposiciones sería el correctamente requerido para un museo, aunque la mayoría de las instituciones museísticas no siempre poseen la capacidad financiera y operativa para disponer de este personal adecuado para ejercer las correspondientes. En tales casos se suelen concentrar todos estos pasos con el personal que se tenga, y solicitar apoyo a otros museos e instituciones, tanto públicas como privadas.

Directamente relacionado con el equipo de trabajo esta el espacio en el que se maneja y desarrolla el trabajo expositivo. Como comprobamos en el apartado donde hablábamos del diseño de los museos concluimos que, a través de la historia, han habido dos tendencias muy marcadas en lo referente a la disposición de las salas de exposición. La concepción moderna consiste en la construcción de grandes espacios, lo suficientemente versátiles y libres, para conseguir su adaptación a cualquier tipo de exposición. Obviamente esta cualidad permite la adecuación de las manifestaciones tan diversas y en ocasiones complejas del arte contemporáneo, pero a su vez es inevitable que todo ello requiera muchas veces de un exhaustivo trabajo museográfico para lograr dicha adaptación. Por otro lado, tenemos el sistema tradicional que propone salas separadas de diferente formato y características diversas las cuales, son independientes o pueden estar comunicadas entre sí, por pasillos o galerías laterales. En cuyo caso cada sala se ajustaría al tipo de obra que alberga, ofreciendo un recorrido constantemente variado y dinámico sin demasiado esfuerzo operativo y museográfico.

Si ahora nos cuestionamos cual sería la elección de sistema adecuado para conformar las salas de exposición de un espacio, es cierto, que dependerá de factores diversos como las características de la colección, su disposición, la disponibilidad presupuestaria del museo y desde luego, la intención del arquitecto. En definitiva, una respuesta sería adoptar un sistema intermedio; proponiendo salas de diferente tamaño y características que se acomoden a las exigencias de colecciones permanentes -cuyo contenido cambiará a muy largo plazo- salas grandes, que pueden ser divididas cuando la exposición así lo necesite; donde ya será previsto la instalación de tabiques móviles o estructuras sutiles a través de soportes especiales, rieles situados en el suelo. Pues no debemos olvidar que los espacios expositivos deben ser creados desde una perspectiva pública, es decir, disponiendo de todas las facilidades para el espectador, ya que la

circulación en el área expositiva puede llegar a ser un problema. Para evitarlo se debe tener en cuenta que el ordenamiento de las salas y de los componentes que la constituyen se plantea con miras a proponer un sistema de rutas que ofrezcan al visitante la manera más apropiada de contemplación y conocimiento de la exposición. Si se diseña, por ejemplo, una sola ruta, la cual conduciría a los espectadores al inicio y término de la colección, en un orden que incluso permite que el visitante contemple por segunda vez las obras de su interés. Del mismo modo, ofrece ventajas tales como la facilidad de supervisión y ahorro de espacios –especialmente en los museos pequeños-. Pero en su contrariedad, es cierto que en los museos grandes, una sola ruta lamentablemente podría generar un recorrido monótono.

Como posibles opciones en museos grandes, tenemos el ejemplo que se da en The National Gallery en Londres, que es cuando todas las salas están ubicadas en hilera, es decir, una seguida de la otra, en línea recta. Aquí es importante atender a la posición de las puertas, lo cual dependerá de la intención del recorrido. Si en este caso las puertas se ubican también en línea recta se creará un efecto de perspectiva donde llegarán a verse varias salas simultáneamente desde el mismo punto, esto jerarquizaría el eje de circulación, pero cierto es, que al mismo tiempo podría generar un efecto depresivo o agotador en los visitantes.

Sin embargo, las salas pueden ser organizadas de manera tal que las puertas no estén localizadas opuestas entre sí, dirigiendo al visitante desde la entrada hacia la muestra, sin dar la posibilidad de que la accesibilidad a algunas salas quede oculta dentro del recorrido, así ocurre en el Museo de Bellas Artes de Luxemburgo, ayudo por su disposición que se presenta en forma circular. También se puede diseñar una sola ruta exterior, así cada sala queda completamente independiente, solamente conectadas entre sí a través de un corredor y/o vestíbulo circundante, como sucede en la Galería de los Uffizi en Florencia (Italia). Esta distribución potencia el carácter específico e íntimo que se le pueda querer dar a ciertas muestras, diferenciando unas de otras de acuerdo con sus características o conceptos.

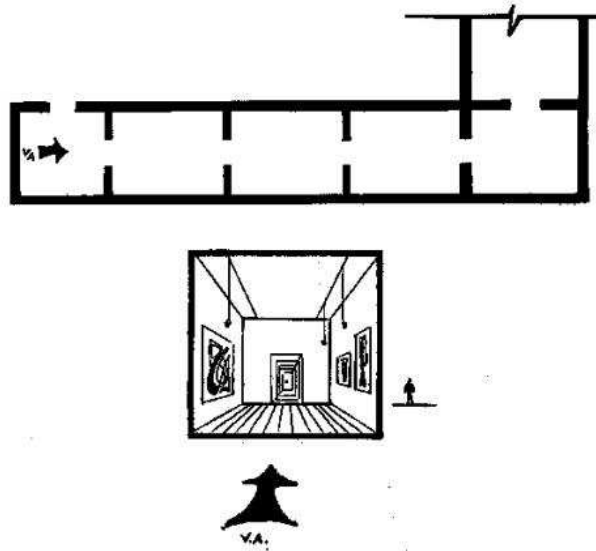


Ilustración 16

Esquemas del Manual digital: Normativas Técnicas para Museos

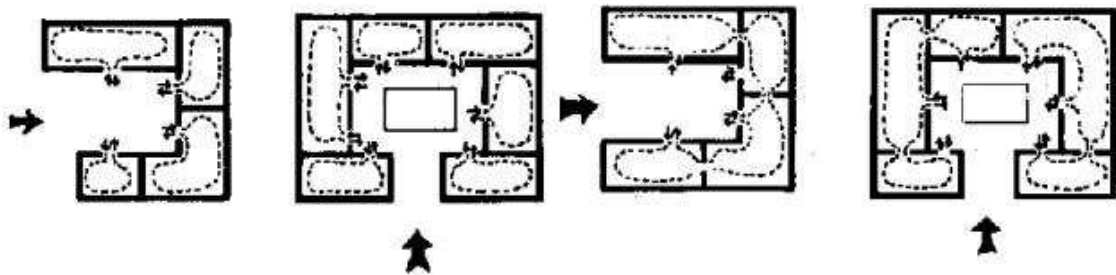


Ilustración 17

Esquemas del Manual digital: Normativas Técnicas para Museos

Finalmente existe la posibilidad que se da en el Louvre en París, donde se desarrolla un mixto de doble circulación: externa e interna, lo cual haría más flexible y dinámico el recorrido. A la vez, las salas entre sí pueden o no conectarse internamente, según las exigencias de continuidad o diferenciación de las muestras.

Por lo tanto, la disposición de la exposición define el espacio y el recorrido en relación a los objetos, para lo cual se diseña el mobiliario y las instalaciones especiales, en las que se designa el lugar de los paneles, maquetas, gráficos, dioramas y fotografías, con una especial atención, como venimos diciendo, en la iluminación y montaje.

La organización del espacio, también quedará claramente determinada por la existencia de los objetos agrupados en sucesión, por intenciones didácticas o museográficas, donde el observador comienza en un punto y termina en otro. El circuito cerrado requiere de cierta magnitud, con una sola entrada y salida, sin interrupciones importantes en el recorrido. O bien si están planteados en secuencia libre, es decir, colocados por su valor específico, sin que entre ellos exista una relación de sucesión, en cuyo caso el observador queda libre de hacer el recorrido por cualquier dirección y comenzar en cualquier punto, incluso seleccionar.

Los apoyos de la sala que se diseñen deben considerar un diseño gráfico que afianza la imagen, tanto general como corporativa de la exposición. También debe existir una coherencia cromática, gráfica y representativa, lo cual se conseguirá mediante la selección de materiales adecuados para crear los apoyos textuales y gráficos, así como por el tipo de letra que se utilice, la técnica que se emplee, el color que se seleccione y los espacios disponibles. Existen una serie de concesiones aceptadas por todos los espacios expositivos; pautas y detalles en los que todos coinciden, respetan; por ejemplo, la colocación de los objetos artísticos deben respetar el centro visual –factor determinado por la persona cuya estatura media aproximadamente es de un metro sesenta (1.60) centímetros-, la relación angular será, por lo tanto, de unos 40° más o menos. Otra concesión se da al desarrollar un gráfico correctamente, donde se entenderá que su contenido en general debe constar de un ‘título principal’, un ‘título central (subtítulo)’, más el ‘texto secundario’. También es aconsejable jerarquizar el contenido de los textos, cautivar al espectador a través de la lectura de los paneles (el título principal y el texto central -subtítulo- no son sólo para informar, sino que también deben atrapar al espectador). Para ello ayuda que el color contraste con las letras bien diseñadas con su concreta medida estudiada y un espacio de acuerdo a las dimensiones de la sala, con una información clara, breve y concisa. Este rótulo o ficha técnica del objeto se coloca en la parte inferior (generalmente a la derecha del diseño determinado) de la base en caso de mediano y pequeño formato. En los grandes formatos se sitúa a metro de altura y recordemos que el color del rótulo debe ser distinto al utilizado en la pared.

En líneas generales, la buena gestión de los soportes proveen al objeto expuesto de estabilidad e incluso de darle un protagonismo deseado. Para ello también se cuenta con la manipulación de los soportes; Las bases, pedestales, podium, estantes y repisas, son los

dispositivos que nos sirven para sostener a los objetos expuestos, en los casos que resulta imposible colocar en paredes o paneles. Y algunos de ellos están adheridos directamente con el objeto exhibido para protegerlo, y diferenciar el objeto del ambiente. La mayoría de estos detalles, tales como: tipo de letra, gráficos, colores, etc., deben extenderse a los catálogos, guías de estudio, tarjetas de invitación, publicaciones que componen la muestra. Lo mismo ocurrirá con los carteles informativos y carteles que promuevan la exposición (vallas, pancartas, cartelas, pendones). Es la mejor manera de crear una imagen de la exhibición propia y coherente.

Una vez adaptados y organizados los medios y posibilidades que se manipulan en el proceso, montaje y trayecto de una exposición, así como todo el trabajo de selección y organización del equipo de la institución o galería junto al artista y/o comisario-coordinador. Es el momento de estudiar los resultados de tal complejo y excelente trabajo de gestión. Es decir -como ya venimos comentando mediante los ejemplos anteriores de las cartelas, textos y catálogos- vamos a examinar los medios y alcance que proporcionan todos los instrumentos de difusión de los que estos espacios expositivos hacen uso.

“Cuando el programa realizado por el director/a por fin es aceptado por el consejo rector -nos explica la directora de comunicación y desarrollo del IVAM- comienza la programación de todo ello. Donde se nombra a un coordinador (que desempeña el papel de las manos y los pies del comisario, artista y/o responsable de la propuesta), además de programar los determinados talleres didácticos, conciertos, conferencias, visitas guiadas”¹⁸⁰.

El objetivo es trabajar en todo lo que implica la difusión pública y la facilitación de la educación artística a la sociedad, y es a partir de este momento, aproximadamente seis meses de antelación, cuando se planea toda la difusión, medios de todo tipo, cartelas, periódicos, etc y el día de la inauguración o día anterior, rueda de prensa (Anexo 6: En la página oficial de la galería Vanguardia en Bilbao, encontramos dos comunicados de prensa como ejemplo, junto al del conseguido personalmente por el Palacio Almudí en Murcia, en cuya rueda de prensa se estuvo presente en 2009) la tarde anterior o mañana misma de la inauguración de la exposición, con artista presente-. Se crea una publicidad concreta para las exposiciones y un catálogo. Se asume el papel de gestión;

¹⁸⁰ Encarna Jiménez, directora de comunicación y desarrollo del IVAM, Valencia. Entrevista telefónica realizada para la presente Tesis doctoral. 23 Abril 2010.

encargándose de la obra de *clavo a clavo* –transporte-, medidas de seguridad y montaje, así como adaptación al espacio expositivo. Además de actividades, conferencias, cursos, exposiciones, etc... difusión en televisión, prensa, internet, notas de prensa, gabinete de prensa de la comunidad, publicidad selectiva en focos donde consideren existe un público interesado (Anexo 9: Ejemplo de prensa: Alcance mediático. Mostramos un ejemplo de noticias y su alcance de difusión en los medios en museos tales como el Center Berlín).

Además de enviar noticias concretas, redactadas por ellos mismo a revistas, prensa, televisión, etc...mediante el uso de nuevas tecnologías como facebook, tuenti, twitter... y página web, invitaciones personales a través de correo electrónico amigos del centro. La programación del Museo Chiado es divulgada en su página web, mostrando toda la información sobre las colecciones y actividades del museo la cual puede ser obtenida vía internet (website del museo y Matriznet), a través del departamento de comunicación o por técnicos superiores previamente autorizados por la dirección. De igual modo la agenda, comunicados y dossiers de prensa, así como imágenes para divulgación están accesibles en el website del museo y del IMC, organismo de tutela. Y los contactos con los medios son hechos por la dirección del museo y por el departamento de comunicación. Siempre que hay alteración de la programación es hecha una presentación específica dirigida a los medios, especialmente convocados para el efecto, siéndoles simultáneamente ofrecidos un dossier de prensa. Todos los interesados podrán solicitar a dicho departamento la integración de sus datos en el e-mailing del museo.

En coherencia a estos procesos nos encontramos que, en el MUA, la difusión del museo y de sus actividades se lleva a cabo a través de medios de comunicación (prensa y radio), internet (portales de arte) y material impreso (carteles, folletos, etc). El arte hoy en día está muy ligado al su comercialización. Medios para fomentarlo: Con la implantación de nuevos medios como internet la comercialización y difusión del arte tenderá a ser más plural y más accesible, de hecho ya lo está siendo. Así como los beneficios fiscales (siguiendo el modelo americano): esto permitiría una mayor inversión por parte de los coleccionistas. Por ejemplo, en el MACBA, existe un departamento de comunicación que distribuye su trabajo en difusión local; aquella de la propia ciudad que se encarga de que Barcelona conozca sus movimientos y sepa a cerca de ella. Nacional e internacional,

donde se dan a conocer mediante Art Free, digitalmente, etc. A parte de eso tienen las publicaciones.

En cada exposición se realiza difusión mediante banderolas, folletos, radio, prensa periódicos... cuyo diseño normalmente es abordado por una empresa gráfica ya contratada por la institución, a través de salidas a concurso, o por un propio personal gráfico en nómina, hecho más dado dentro de la plantilla de las galerías. Ante todo se intenta llegar al público de una manera cercana y se tiene muy presente a los medios de comunicación. Después cada exposición disfruta de un catálogo para el visitante. Por ejemplo, a raíz de la exposición de la RDA¹⁸¹ en el museo DDR en Berlín, se crea la RDA-Guía que demuestra en 112 páginas y 22 capítulos emocionantes escritos por los expertos del museo de DDR y más de 100 fotos y muchas ilustraciones, reflejan la actual vida diaria en la RDA. Un libro entretenido acerca de la RDA - y además el compañero ideal para la visita de la exposición permanente del DDR. Como medio de difusión además ofrecen en su blog un listado de eventos que informa al público de todos los planes del museo.

En la mayoría de instituciones, y cada vez en más espacios expositivos, incluso se ofrece y facilita la adquisición de los catálogos propios por vía digital, cuyos precios excluyen franqueo y el embalaje, como se da en el caso de la galería Annely Jude en Londres. Así pues, si se desea comprar catálogos (conforme a disponibilidad), se puede entrar en contacto con la galería por e-mail, teléfono o correo y elegir de la gran selección de publicaciones que ofrece el espacio expositivo como escrito sobre Yuko Shiraishi (£10.00), Sarah Oppenheimer (£6.00), David Hockney (£15.00) y Prunella Clough (£10.00) entre otros muchos.

Según nos explica la jefa de coordinación de exposiciones del Centro Reina Sofía, “la difusión del museo esta dividida en tres brazos más uno, la difusión de la colección, la difusión de la exposiciones, la difusión de las actividades y la difusión del museo en su totalidad. Cada apartado comprende diversas actividades, estas se tratan de manera

¹⁸¹ Exposición permanente que habla de la República Democrática Alemana (RDA o DDR, del alemán Deutsche Demokratische Republik) que fue una república socialista o democracia popular de Europa Central que se estableció en 1949 en el territorio de Alemania ocupado por la URSS al final de la Segunda Guerra Mundial y existió hasta 1990, cuando los Länder que la formaban se incorporaron a la República Federal Alemana (RFA), dando lugar a la reunificación alemana y a la creación de la actual Alemania. Para distinguirla de su contraparte capitalista (Alemania Occidental), a menudo se la llamó Alemania Oriental o Alemania del Este. También se usó la denominación, especialmente en el ámbito deportivo, de Alemania Democrática.

exclusiva, dirigiendo la información al público que creemos le interesa y al público que le podría interesar. No tratamos al público como una masa, al contrario trabajamos el público segmento uno a uno, con el fin de atenderles y informarles lo mejor posible. Nuestra máxima potencial, nuestra difusión está basada en la programación y en nuestros contenidos, trabajamos mucho la prensa, cuidamos, estudiamos nuestras inserciones publicitarias”¹⁸².

En definitiva, el resumen de todos estos aspectos de difusión, podemos verlo en el proceso de trabajo del Tate Modern, tal y como nos lo describe la asistente de información del museo. “Para las exposiciones importantes se utiliza una variedad de medios de publicidad, elegida todo para apuntar segmentos específicos de las audiencias. Tate utiliza a menudo los carteles en el subterráneo de Londres (para sus lugares de Londres), y los anuncios en el autobús echan a un lado (publicidad al aire libre). Los anuncios en la prensa también se utilizan, especialmente los periódicos nacionales del ‘Broadsheet’ (popular periódico inglés) y los compartimientos creativos y del arte del mundo, dependiendo de las audiencias de blanco para la campaña. Tate también produce los prospectos de la comercialización, carteles y aviadadores, para la distribución alrededor de áreas apuntadas de Londres y del Reino Unido. El tamaño y la escala de la campaña es apropiado al blanco de la atención y al presupuesto de la campaña.

Un número de boletines del email proporcionan la información y noticias a los suscriptores interesados (alrededor de un cuarto de millón se envían cada mes). Antes de que se reserve la publicidad, el director de medios, el oficial de la prensa y el encargado relevantes de la comercialización satisfacen para desarrollar un plan de las comunicaciones. En el caso de una exposición importante, por ejemplo, esto cubre la publicidad y también cobertura de prensa, las promociones, las ofertas del boleto, producción, distribución de la impresión, y promoción en línea con el Web site de Tate. El plan incluye típicamente: Un contorno básico de exposición, blanco de la atención, una descripción de la audiencia/s, los presupuestos disponibles y actividad prevista de las comunicaciones.

¹⁸² Belén Díaz de Rábago, jefa de coordinación de exposiciones del Centro Reina Sofía, Madrid. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 19 abril 2010.

La publicidad del desarrollo entonces comienza con reuniones del informe con el personal curatorial, personal del patrocinio, el equipo de diseño (que puede incluir a un diseñador gráfico interno o agencia creativa externa) y la agencia de los medios. Esto crea a equipo de proyecto que puede discutir a audiencias de blanco y desarrollar temas apropiados, persuasivos. Un escrito entonces se conviene, junto con una selección de imágenes, de pautas del diseño, de cualquier crédito de la copia y del patrocinador que necesite ser incluido. La agencia o el diseñador creativo entonces presenta sus ofertas, éstos se discuten detalladamente con el equipo de proyecto. Los diseñadores desarrollan la publicidad para cada exposición. Diseñada para abogar a las audiencias a cerca de esa exposición o acontecimiento. Antes de que el anuncio sea aprobado, el uso de imágenes particulares tiene que ser comprobado -como apropiado- por el artista, el prestamista del trabajo (si no pertenece a Tate) y el manejo del copyright.

Mientras tanto la agencia de los medios presentará varias opciones para alcanzar a las audiencias de blanco, las que han desarrollado usando el sistema de TGI. TGI (índice del grupo de blanco) es un examen continuo donde la colección de datos funciona a través del año. El examen se basa en un tamaño de muestra de alrededor 25.000 entrevistas per annum y rinde la información sobre uso de 4.000 marcas de fábrica en 500 áreas del producto para esos 15+ envejecidos. Los datos de TGI se utilizan para asistir a la comprensión de los mercados de blanco para ayudar a las opciones de medios relevantes para comunicarse con cada grupo de blanco.

Los medios pudieron incluir los carteles, los compartimientos, los periódicos, las postales, la radio, el cine, los laterales publicitarios subterráneos y del autobús. El plan de los medios incluye costes de la pauta y la información detallada sobre quién alcanzará la campaña, cuantas veces él verá los anuncios. Una vez que esto se convenga con la agencia y el Tate creativos, los compradores de los medios negocian con los dueños de los medios para obtener los espacios y los precios mejores. Finalmente en los anuncios entran la producción, con control cuidadoso sobre calidad y costes en cada etapa. Una vez que se publiquen, las copias de archivo se envían a Tate para la referencia. Tate también supe sus campañas pagadas de la comercialización con una gama de las promociones engranadas hacia las audiencias de blanco específicas. Las promociones varían de ofertas del boleto en periódicos y compartimientos a las promociones de tercera persona con una variedad de compañías comerciales. El ciclo

entonces comienza otra vez, pues la investigación del visitante sigue la eficacia de publicidad para cada exposición junto a otras iniciativas de la comercialización, y los resultados se utilizan como guía a la campaña siguiente”¹⁸³.

La difusión llevada a cabo por las galerías, aunque en menor medida, también resulta ser uno de los factores principales de las funciones de dichos espacios expositivos. Ya que las galerías de arte se centran en el comercio y buscan ser trampolín del artista para impulsar su carrera. La publicidad y el alcance que la difusión llegue a tener vital importancia para ambos, galería y artista. La galería Nuble en Santander, miembro del consorcio de galerías de arte español, se promueve principalmente a través de las exposiciones, ferias y colaboraciones con instituciones. También organizando encuentros de artistas, críticos y curadores donde se generen espacios para el pensamiento acerca del hecho artístico. Dan a conocer sus actividades a través de la prensa, publicaciones especializadas, portales especializados en el mundo del arte contemporáneo, tales como Art Facts y otros. Al igual que la galería Elba Benítez en Madrid, que envía información escrita y electrónica a los contactos que se van haciendo; y la galería Hartmann en Barcelona, que hace una difusión a prensa por cada exposición. Publicidad directa vía correo físico y correo electrónico, publicidad a través de prensa especializada, boletines de arte, actividades afines y página web propia de la galería, como se da en la de Rafael Ortiz en Sevilla. Siguiendo con ejemplos reales, también tenemos el planteamiento de la galería Full Art en Sevilla, que como nos explica su director, con cada exposición, se lleva a cabo su nota de prensa, su inauguración (con artista si puede ser), dossier, catálogo e información del evento en medios y publicidad”¹⁸⁴.

Difusión que suele tener repercusión tanto en prensa digital o en papel. Se publicita al máximo cada exposición y inauguración para que asista nuestro público y que venga también un público nuevo. Por medio de la web, con emails, correo postal con invitaciones, publicidad en alguna publicación del sector, informando todos los medios de comunicación. “Pienso que en cuanto a la difusión y futura comercialización del arte –dice su directora- va a ser un medio fundamental el papel que ya en este momento está tomando las nuevas tecnologías y las nuevas formas de comunicación me refiero a

¹⁸³ Patricia Mediavilla, asistente de información del Tate Modern, Londres. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 13 Abril 2010.

¹⁸⁴ Julio Criado Moreno, director galería Full Art, Sevilla. Entrevista telefónica realizada para la presente Tesis doctoral. 27 Marzo 2010.

internet y especialmente a las redes sociales. Pues es posible que el modelo de gestión de galería de arte clásico va a cambiar en poco tiempo”¹⁸⁵.

Del mismo modo, catálogos, exposiciones, inauguraciones, contacto con clientes, compradores y lanzamientos de su obra a otras galerías que trabajen en su línea, abarcando incluso ámbito internacional se lleva a cabo en galerías como T20 y ArtNueve que aunque como galería apenas se promocionan, se crean un prestigio con sus intervenciones en otros centros, en ARCO, etc y a través como representantes de artistas, también alcanzan y abarcan otras instituciones, a otros artistas. Teóricamente la galería es conocida en Murcia, acude mucha gente y matan dos pájaros de un tiro, cuando realizan difusión del artista, y en consecuencia de ellos. El ArtFair 21 ha actuado, en los últimos años, como una feria de arte contemporáneo de un lugar permanente en la escena artística internacional. Por ejemplo la galería Votell una vez al año, se presenta en ArtFair seleccionando prometedoras obras de artistas consagrados internacionalmente, *handpicked* y exclusiva de los participantes establecidos así como emergentes. Del mismo modo actúan todas las Galerías de Arte. Aquí exponemos el itinerario de varios artistas ofrecido por la Galería Johann Köning, que llevan a sus representados a ferias como ArtFairs en Alemania, Art Brussels en Bélgica, Art Basel en Suiza, etc. Así pues, como ejemplo del año 2010, la galería exhibió a uno de sus artistas, Micol Assaë, en las exposiciones:

- ‘Fomuška’ (individual) en el Museion, Bozen, Italy.
- ‘Barock’ (colectiva) en el Museum, Naples, Italy.
- ‘Star City’ (colectiva) Nottingham Contemporary, Star City, Nottingham, UK.

Con Manuel Graf, por ejemplo, realizaron dentro de Alemania;

- ‘Und | Vor und Zurück’ (colectiva) en el espacio Joanna Kamm, Berlin.
- ‘Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart’ (colectiva) en el Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg.
- ‘Amor Parvi or The Love of the Small’ (colectiva) en el Kunstverein Langenhagen, Langenhagen.
- ‘Hausausstellung der Stipendiaten 2009’ (junto con Martina Sauter) en Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart.

¹⁸⁵ Paz Nosti, directra galería Nuevo Arte, Sevilla. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 15 abril 2010.

Y terminamos con el artista Jeppe Hein y su trayectoria de exposiciones del 2010;

- 'Jeppe Hein' (individual) en el Perth Institute of Contemporary Arts, Perth, Australia.
- 'The Berlin Box' (colectiva junto con Henning Bohl, Alicja Kwade entre otros) en el CCA Andratx, Mallorca, España.
- 'DLA Piper Series: This is Sculpture' (colectiva) en el Tate Liverpool, Liverpool, UK.
- 'Circus Hein' (colectiva y comisariada por el propio Jeppe Hein) en el FRAC Orleans, Francia.
- 'Circus Hein' (colectiva y comisariada por el propio Jeppe Hein). También expuso en el Open Space, la Feria Art Cologne, Alemania.
- 'Totem and Taboo. A matter of concern' (colectiva junto con Manfred Kuttner, Michaela Meise, Tatiana Trouvé, Johannes Wohnseifer entre otros) en el Oratorio of the Basilica St. Ambrogio, Milan, Italia. Distance (individual) en el Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, USA.
- 'Danish Pavillon with BIG' en Shanghai Expo, Shanghai, China.
- 'Emscherkunst 2010' en European Capital of Culture RUHR, Essen, Alemania.

Otro ejemplo es la galería Jorge Shirley en Portugal, con su historial de artistas que también presenta en la página oficial de la galería, tales como: Agusti Torres, Aldo Peixinho, André Fradique, Andrés Monteagudo, Bahk Seonghi, Cho Eun Hee, Emanuel de Sousa, Felipe Romão, Fúlvio Mendes, Inês Valle, Isabel Cordeiro, Ivo Moreira, Ivone Andrade, Javier Garcerá, Jorge Silva Santos, Luísa Jacinto, Marcela Navascués, Maria José Oliveira, Mauricio Savini, Mayte Vieta, Nuno Nunes Ferreira, Patrícia Lambelho, Ricardo Brito, Valdemar Santos, Valentina D´Amaro, y finalmente, Xawery Wolski. Además, en la página sale la biografía de cada artista y obra. A veces incluso, fotos de la obra en la exposición dentro de la propia galería, las cuales también están ordenadas por artista.

Del mismo modo, todos estos artistas son llevados a Ferias de todo el mundo, para su promoción, por ejemplo, encontramos que en Arco de 2007 se exhibió obra de: Andrés Monteagudo, Bahk Seonghi, Javier Garcerá, Jorge Humberto (JOH), José Pedro Cortes, Maria José Oliveira, Mauricio Savini, Mayte Vieta, Nuno Nunes Ferreira, y Xawery. En la Feria Foro Sur Cáceres en el mismo año, se presentaron trabajos de: Fúlvio Mendes, Javier Garcerá, Jorge Humberto (JOH), José Pedro Cortes, Maria José Oliveira, Mauricio Savini y Mayte Vieta.

En Arte Lisboa un año después en 2008, fueron expuestos Emanuel de Sousa, Fúlvio Mendes, Isabel Cordeiro, Javier Garcerá, Jorge Silva Santos, Jorge Humberto (JOH), Mayte Vieta, Nuno Nunes Ferreira y Valdemar Santos. Del mismo modo, en la Galería Annely Juda en Londres, se exhibe en Ferias de Arte tales como: TEFAF, Art Fair, Maastricht, Koln Art Fair, Alemania. Art Basel, Suiza.

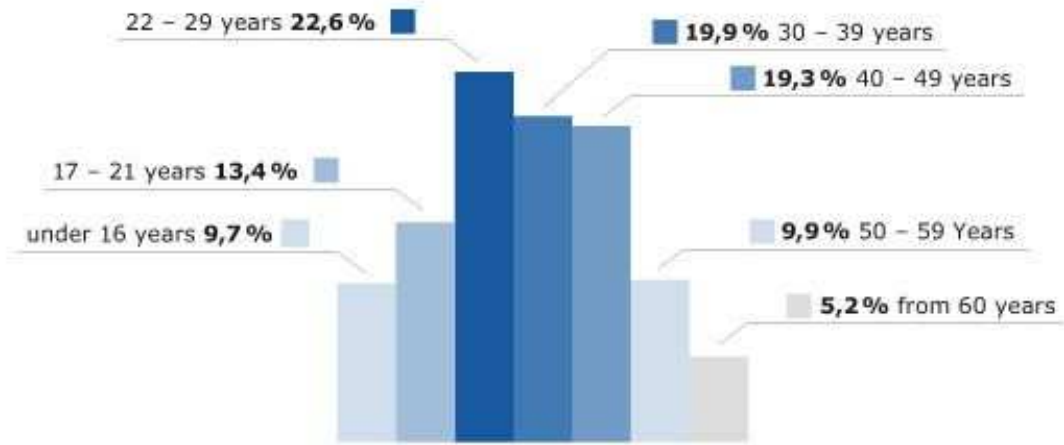
Las exposiciones de arte contemporáneo y sus ferias suelen atraer a un público muy variado en el que todas las disciplinas entran y son sensibles de ser expuestas en este espacio, atrapando la atención de muchos sectores. Pero ¿todo este mundo pertenece a la gente más o menos entendida en arte, que se espera que atraiga al resto, o en verdad, las galerías pertenecen a los intelectuales, estudiosos o amantes del arte perse? Se abre un complejo debate.

Pero existe una realidad y es que el arte contemporáneo atrae a jóvenes y entendidos, estudiosos. Sector económico y limitaciones de conocimiento social e interés del espectador. Vivimos en un momento donde el sector intelectual es mínimo –traducido a congresos apenas completados- y prima lo lúdico, el entretenimiento, la cultura general –talleres, cursos específicos-. Ejemplo: Curso especializado en museología; más de 80 plazas solicitadas en el MUBAM.

Pero el arte clásico, más formal, tradicional es comprendido por una mayoría, asimilado con mayor facilidad, lo que facilita el acceso al resto de un público no tan forzosamente preparado, culto o interesado concretamente en el arte. No existe un público que se busque en especial, todos son bienvenidos. Aunque se atrae especialmente a un público de 35 a 55 años –nos comenta el director del MUBAM-. Y a familia y niños a través de las actividades que se realizan para ellos. El objetivo es cautivar a todos los sectores posibles y facilitar la comprensión del arte de hoy, por ello estamos siendo testigos de que los museos están cambiando porque la sociedad cambia.

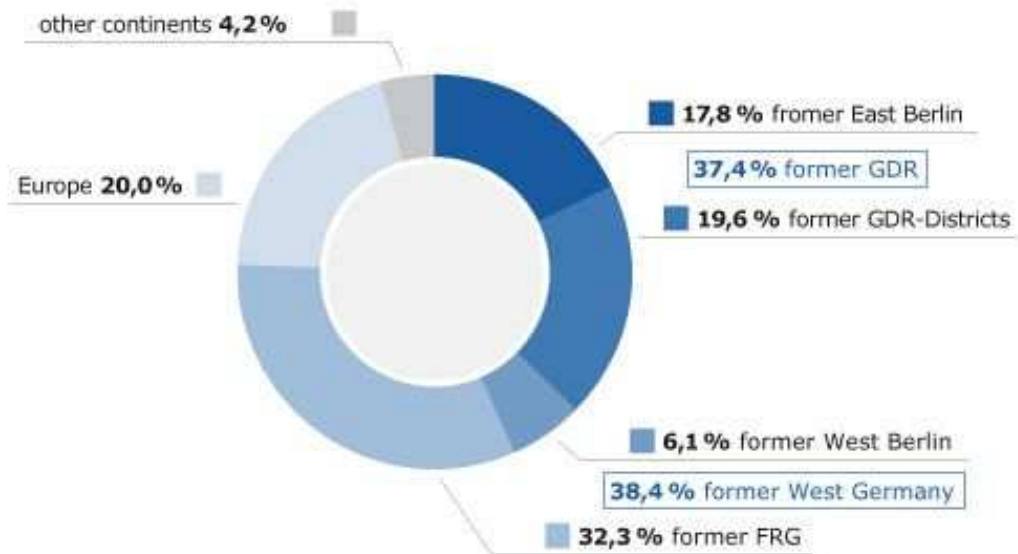
¿Que edad tiene?

HOW OLD ARE YOU?



Origen

ORIGIN



Ilustraciones 18 Y 19

Últimos resultados de las encuestas realizadas por el museo DDR en Alemania.

Las instituciones valoran el éxito de sus exposiciones por la satisfacción demostrada de sus espectadores y número de visitas de la gente, crítica y popularidad. Así como el planteamiento del taller, exposición, involucración del espectador, etc. Hace poco en el MUBAM se llevo a cabo una exposición de `Retratos del Prado`. Acudieron

aproximadamente 30.000 personas. Una demanda aplastante. Incluso en la web del Guggenheim en Bilbao hasta nos transmiten comentarios de visitantes afamados y célebres que opinan directamente de su paso por el museo¹⁸⁶:

La innovación y la renovación muchas veces provienen de estudios elaborados, otras veces de locuras geniales como este museo que renovó la confianza en el futuro de los bilbaínos. Un ejemplo de creatividad y de esperanza para todos los que quieren hacer un mundo mejor. Felicitaciones. ¡Wow!

Francisco Santos. Vicepresidente de Colombia.

Eskerrik asko. Preciosa, maravilloso.

Al Gore. Premio Nobel de la Paz 2007.

Para Guggenheim Bilbao: Decir maravilloso es poco ¡Gracias!

Robert de Niro. Actor.

Impresionante y agradable al mismo tiempo la experiencia de recorrer este espacio que inspira optimismo. Lo mejor que el ser humano puede ser y hacer. Gracias por la visita que nos habéis ofrecido.

Meryl Streep. Actriz.

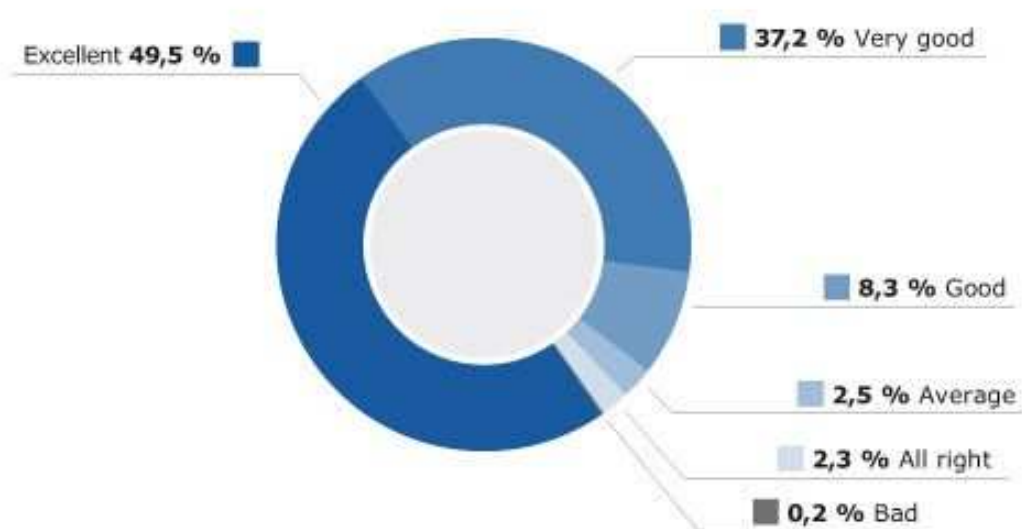
La buena gerencia y trabajo expositivo, difusor y especialmente educativo (que trataremos en el apartado siguiente) cada día acerca al espectador el arte contemporáneo haciendo que llegue a gustar mucho, siendo aceptado por todo tipo de personas. Muchas instituciones tales como MACRO, MUBAM, Tate Modern y el museo DDR en Berlín, realizan encuestas al público y visitante para obtener una visión global del éxito de sus

¹⁸⁶ Comentarios de visitantes expuestos en la página Web oficial del museo Guggenheim de Bilbao. <<http://www.guggenheim-bilbao.es/v>>.

programaciones (Anexo 8: Mostramos otros ejemplos de las hojas de encuestas realizadas a visitantes del MUBAM).

¿Cuál fue su impresión del museo DDR?

WHAT WAS YOUR IMPRESSION OF THE DDR MUSEUM?



¿Nos recomendarías?

WOULD YOU RECOMMEND US?



Ilustraciones 20 y 21

Últimos resultados de las encuestas realizadas por el Museo DDR en Alemania.

También encontramos que en el ámbito de la observación del público de la Galería Nacional de Arte Moderno GNAM, se desarrollan los gráficos de investigación estadística en colaboración con el Edificio de Estadística del Ministerio de Bienes y de las Actividades Culturales. Los datos observados –que describen en su página oficial– conciernen a: El área socio-demográfica de los visitantes, la afluencia del público a la colección permanente y a las exposiciones temporales, el coordinamiento interno de los datos estadísticos, elaboración, diferencias porcentuales sobre los ingresos anuales y mensuales. Están previstas además, investigaciones del conocimiento sobre la aceptación del público en colaboración con instituciones universitarias y con el edificio de estadística del MiBAC.

En el curso del 2006, la galería nacional de arte moderno ha promovido una indagación conoscitiva con el fin de reconstruir el perfil socio-demográfico del público (tipo de visitantes) y evaluar el acondicionamiento (satisfacción del cliente) en las exposiciones temporales y en la colección permanente. En el ámbito de la iniciativa de la Galería Nacional de arte moderno se ha constituido un grupo de trabajo compuesto por personal del ministerio para los Bienes y la Actividad Cultural (MiBAC) (GNAM y edificio de estadística) que ha predispuesto el proyecto en un primer esquema. En el transcurso del 2006 la Galería Nacional de arte moderno ofrece su colaboración al Departamento de Ciencias de la Educación de la Universidad Roma (Prof. Stefano Mastandrea).

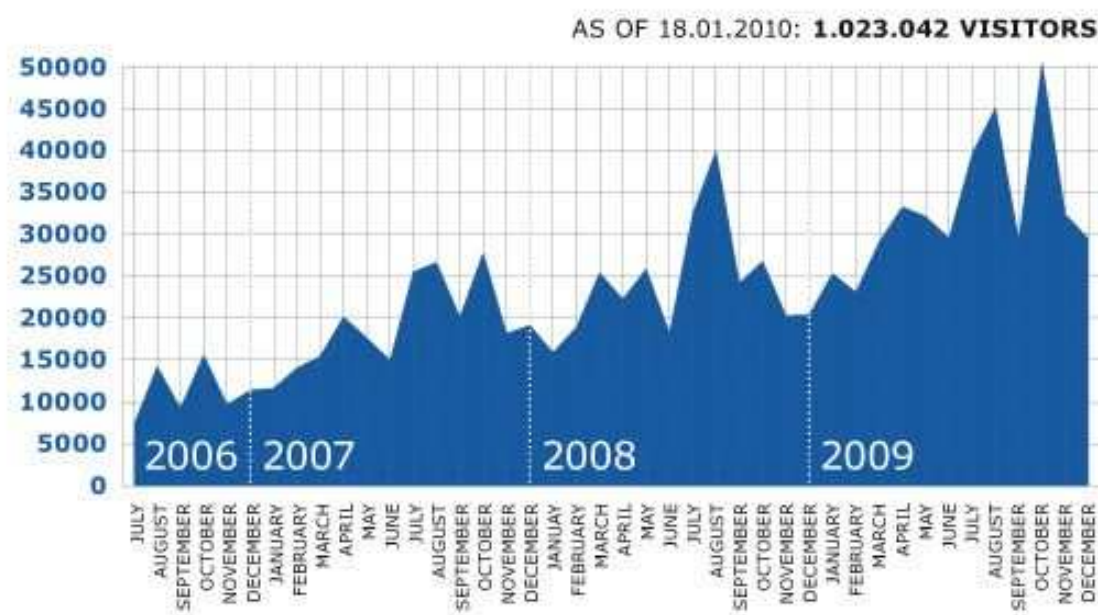


Ilustración 22

Gráfico Visitantes de la Galería Nacional de Arte Moderno GNAM, Roma. 2006 – 2009

Los objetivos de la indagación tienden a verificar los funcionamientos y desarrollo standard del museo (D.Lgs. n. 112/98 art. 150; ICOM) en relación a las siguientes áreas temáticas: museo/territorio, conocimiento/nivel de agrado, ambiente/preparaciones, y concepción del museo. La investigación prevee la suministración al público de un cuestionario estructurado que comprende un número de treinta y seis preguntas sobre las variaciones socio-demográficas y sobre las variables contenidas en las susodichas áreas temáticas. Son desarrollados aspectos relativos a la percepción del arte contemporáneo, al disfrute del consumo cultural y a la aceptación del público sobre la colección permanente, las exposiciones temporales de la Galeria Nacional de Arte Moderno. La investigación se articula en dos fases; cuantitativa y cualitativa.

En la fase cuantitativa está previsto: un plan de pruebas, una investigación piloto (test del cuestionario), una suministración periódica del cuestionario en italiano, inglés y francés y la colecta de los datos relativos a los cuestionarios suministrados. En la investigación cualitativa han sido adoptados los métodos estadísticos más comunes en el ámbito de los museos: focus group, entrevistas en profundidad y observación. Cabe destacar que los resultados de la investigación son siempre posteriormente publicados en el sitio.

Tomando nuevamente como referencia una serie de publicaciones que posteriormente han sido resumidas en el *Manual: Normativas técnicas para museos. II La proyección museística. Museo y público*. Éste, ha clasificado el público según las siguientes categorías, que pueden ser útiles para aproximarnos a su conocimiento: Según su procedencia podemos abarcar a los vecinos al museo, los que proceden de otros lugares del mismo país y los que vienen del extranjero. Si los consideramos por edad: Niños, adolescentes y adultos. Analizando los usos que se le dan al museo: Como complemento de la educación formal, como cultura general y/o esparcimiento, como complemento de actividades científicas. Si consideramos su nivel de educación: Sin educación formal. Con educación formal, especializada: investigadores, científicos, artistas y profesionales, estudiantil: escolar, media y universitaria y especial: invidentes y minusválidos.

En principio, las actividades están dirigidas al público en general, sin embargo, este no constituye una unidad homogénea. Como nos explican “se hace necesario conocer el

tipo de público al que debe dirigirse el museo y por qué. Para poder determinar la manera cómo se presenta la información y su nivel de comprensión. Es importante que cada uno de los museos maneje con precisión qué tipo de público es el más asiduo¹⁸⁷.

Una de las maneras de obtener esta información es tomando una muestra representativa de las personas que visitan el museo, de manera que se puedan realizar estudios estadísticos con el fin de establecer una tipología del público, sus necesidades y exigencias. Por lo que se recomienda tomar en cuenta diferentes criterios, tales como la frecuencia de las visitas, las características principales de los visitantes (edad, estrato social, nivel de educación, tipo de actividad que realiza, etc.); las diferentes razones por las que visita el museo (interés general o particular, turismo, cercanía, para su educación o trabajo, casualmente, etc.); cuál es la actitud del público frente al museo, qué espera del museo, etc.

2.5. Política educativa en museos y centros culturales: Instituciones y sus proyectos e iniciativas culturales. Programas educativos y didácticos en los museos. Aportaciones de cajas de ahorros.

La proyección museística comprende “la promoción y difusión del museo a partir de la conceptualización, planificación, ejecución y evaluación de las exposiciones, programas educativos, publicaciones y actividades de extensión, así como lo que respecta a la proyección de la investigación en el museo. De la proyección del museo depende la motivación y estímulo del público para el conocimiento, acceso y disfrute de exposiciones, publicaciones, eventos y demás servicios que preste el museo a la sociedad”¹⁸⁸. “En último lugar, intrínsecamente ligada a la formación de los públicos y a la consideración del espectador como un sujeto activo, es esencial –nos explica la jefa del gabinete del director del Reina Sofía en Madrid- repensar la educación y sus fines y concepción dentro del museo. La misma popularización de los centros de arte durante las últimas décadas ha puesto de relieve que éste es un problema inmediato y, sin embargo, estancado.

Los debates sobre el bajo nivel de la educación, de cómo la institución se ve forzada a

¹⁸⁷ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos. II La Proyección Museística. Museo y Público* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

¹⁸⁸ Op. Cit. *II La Proyección Museística. Museo y Público*.

dirigirse a un espectador cada vez menos preparado, sobre la crisis de la cultura cuando en el momento de su más intensa circulación, derivan de la asociación entre educación e inscripción de la modernidad. Ésta concibió la educación como un medio para transmitir conocimiento a los que no lo poseen y, como tal, se sustentaba en la desigualdad entre los que saben y los que no. Establecía una separación entre la investigación y la educación, entre la obra de arte y su comunicación, lo cual presupone, mantiene la distancia entre el educador y el espectador. En el 'programa del museo', se defiende una pedagogía que muestre la facultad reactivadora de la cultura, la capacidad que todos tenemos de redescubrir y redefinir el saber, eliminando jerarquías, puesto que el conocimiento no es necesario para enseñar, ni la explicación imprescindible para el aprendizaje. Esto se realiza a varios niveles: Por un lado, la obra de arte es un elemento clave en cuanto constituye un vínculo entre el artista y el espectador o entre dos o varios espectadores. La experiencia artística genera en el espectador una ilusión que le impulsa a relacionarse con los demás, con un entorno que, aunque exterior, no percibe como ajeno. Hace que nos veamos a la vez como sujetos y objetos de la percepción de los demás, creando espacios de sociabilidad nuevos y liberadores. Por otro, la constitución del museo como espacio de debate e investigación, desarrollando seminarios y el primer máster oficial en arte contemporáneo en colaboración universidad-museo, elimina la concepción paternalista y subsidiaria de la educación, otorgándole entidad por sí misma y estableciendo una nuevo diálogo de mutua interrelación, no de dependencia, entre la educación y el resto de las actividades –exposiciones, colección, programas públicos- de este museo”¹⁸⁹.

A continuación, trataremos algunos factores esenciales que podrían ser considerados, por cada uno de las instituciones y galerías, para llevar a delante de la mejor manera las actividades de educación, investigación, difusión y extensión. Ciertamente, uno de los retos más importantes del museo es atraer el mayor número de personas a través de la organización de exposiciones y de otras actividades por lo que conocer el público al cual está orientada la acción del museo es un factor indispensable para la ampliación de sus funciones y programación de actividades de difusión. En la mayoría de los casos se planifican las exposiciones y actividades con la finalidad de alcanzar al mayor número de personas posibles, pero en ocasiones, sin tener un conocimiento claro de las características, de las expectativas de los interesados

¹⁸⁹ Nicola Wohlfarth, la jefa del gabinete del director del Centro Reina Sofía en Madrid. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 19 abril 2010.

potenciales. Como venimos comentando con anterioridad, en las exposiciones se hace uso -para una mayor comprensión y ofrecer información que complete la demostración- de instrumentos didácticos que pueden ser textuales y/o gráficos. Los textuales se desarrollan a través de los paneles didácticos: Textos de sala, cédula particular y fichas técnicas de obras. Los gráficos se desarrollan a través de mapas, fotografías, dibujos, maquetas y otros -el curador o investigador es el que determina el número de textos desplegados en la sala y el contenido que éstos tendrán, de manera que sean los adecuados para cumplir los objetivos didácticos, de difusión necesarios-. Por lo que la cantidad de apoyos a utilizarse dependerá de la exposición o del tema tratado y los apoyos pueden ser bidimensionales o tridimensionales.

Cuando hablamos de apoyos bidimensionales consideramos los mapas, dibujos o fotografías que ayudan a la labor didáctica. Además actúan como complementos de la información proporcionada por los textos escritos y los objetos mostrados. Los apoyos tridimensionales, los cuales resultan más ventajosos porque son autoexplicativos. Es decir, copia en tercera dimensión, la realidad y sirven para recrear escenas de situaciones de la vida diaria de períodos históricos –éstos apoyos se llevan a cabo sobre todo en museos arqueológicos y temáticos-. Los apoyos tridimensionales pueden ser:

- Maquetas: modelos a escala de construcciones arquitectónicas o de paisajes, como por ejemplo encontramos en las distribuciones del Museo Británico.
- Diorama: modelo de ambientación o artificios para ambientar. Básicamente el Diorama es la representación de una realidad con figuras y un fondo pintado. La técnica consiste en utilizar elementos con el fin de lograr el efecto tridimensional. Así ocurre en las salas de Prehistoria y Edad Media del Museo de Bellas Artes en Luxemburgo, donde podemos disfrutar de la recreación de un espacio de excavación arqueológica, de una tienda india antigua y de casas y cocinas medievales con la representación de instrumentos y herramientas de la época.
- Multi-medía: recursos esenciales para asegurar que el visitante tenga suficiente información y lograr que la muestra sea más comprensible. Entre ellos encontramos los ordenadores, recurso válido en estos tiempos, los videos y proyectores de diapositivas, los cuales ayudan y amplían la comprensión de la información, como encontramos en museos como el MARQ (Museo Arqueológico de Alicante), el MAM (Museo

Arqueológico de Murcia), y también en uso al Arte Contemporáneo como la instalación y proyecciones en el IVAM en Valencia, Reina Sofía en Madrid, Tate Modern en Londres, MUDAM (Museo de Arte Contemporáneo de Luxemburgo) y galerías cuya exposición lo necesite.

- Experiencias participativas: son aquellas que logran involucrar al visitante; el público realiza actividades que lo hace participar de manera directa con la exposición.

Por otra parte, el trabajo realizado por el equipo de investigación¹⁹⁰ a la hora del planteamiento de adquisiciones y estudio de la colección; el aporte de los insumos para los materiales de apoyo a las exposiciones como son los catálogos y las publicaciones (boletines y revistas) que difunden la labor científica del museo, en la mayoría de los casos, todos estos medios deben ser adecuados de tal manera que puedan cumplir con su función educativa. Además tenemos la Biblioteca, usualmente ubicadas en museos, que poseen una línea de desarrollo acorde con las funciones de investigación y educación que realiza la institución.

El fin es que se convierta en un centro de información especializado en las disciplinas correspondientes al museo con servicios externos a disposición del público. La biblioteca y el centro de documentación de cada museo, normalmente cuenta con todos los materiales publicados por el museo por ser parte importante del patrimonio de la institución, así como los materiales producidos por otros museos.

En el caso de los museos regionales y locales incluso encontramos la recolección de información biblio-hemerográfica acerca de los artistas, objetos producidos en la región. Información que es digitalizada cada vez en más centros con el objeto de ser insertada en una red mayor de nivel nacional, que integre la información y sirva de apoyo a todas las instituciones. Además de ofrecer flexibilidad en sus horarios, así pues, tenemos el ejemplo del Centre Pompidou, el cual se erige como la institución cultural parisina que ofrece la mayor libertad de horarios de apertura a sus diferentes tipos de público. El centro cierra únicamente los martes y el 1 de mayo. El horario de apertura del museo y

¹⁹⁰ El museo a través de la figura del investigador puede establecer contactos con otros centros museísticos nacionales e internacionales que favorezcan el intercambio de publicaciones y revistas, así como el incremento en forma permanente de los fondos de la biblioteca del museo, los archivos documentales y fotográficos, que tienen como finalidad prestar apoyo a investigadores, profesionales y universitarios.

las exposiciones temporales es de 11 a 21 horas, y en horario nocturno hasta las 23 horas para determinadas exposiciones ubicadas en el nivel 6, de 12 a 22 horas (excepto los fines de semana, en que el horario es similar al del Museo) para la Biblioteca Pública de Información (BPI), que dispone de un acceso reservado en la Rue Beaubourg, y después de las 22 horas.

Además en museos como MACRO en Roma, ofrecen una 'Videoteca' donde es posible visionar los trabajos de los grandes protagonistas del videoarte internacional. La colección de la videoteca se constituye a partir del trabajo de 400 autores y a partir de los acontecimientos y las extensiones que los documentan a todos. El objetivo de la Videoteca es recoger y mostrar la parte de la producción del vídeo-arte a partir de los años 1960 hasta entonces, y para introducir las producciones y las coproducciones que el MACRO ha activado en estos años dentro de sus actividades expositivas. Todo vídeo se subdivide en video histórico, documentación, los documentos del artista y el vídeo de los artistas jóvenes. Son todos los disponibles al público para la consulta. Junto a esta labor se desarrollan las publicaciones; un recurso muy útil de información cuyo objetivo central es dar a conocer al museo, tanto en sus colecciones como en las actividades que realiza. Las posibilidades de publicaciones de carácter promocional y especializado son editadas periódicamente o en el marco de las exposiciones. Las cuales pueden ser:

a) Publicaciones de carácter promocional: Cuyo objetivo es invitar al público a participar en las actividades organizadas por el museo. Pueden ser pequeños folletos como trípticos o dípticos, mini guías, etc. Son muy útiles al público en general porque allí se debe ofrecer información acerca de las actividades generales que se realizan en el museo, las exposiciones permanentes y temporales, las características del museo y su recorrido expositivo, los horarios de atención al público, las actividades colaterales como ciclos de cine, charlas, talleres, los servicios de transporte, servicios especiales a estudiantes, cursos y además, información como la dirección del museo, teléfonos, facilidades de estacionamiento, formas de acceso desde diferentes zonas de la ciudad o comunidad, servicios de restaurante, etc.

b) Publicaciones de carácter especializado: Entre estas publicaciones tenemos los catálogos razonados los cuales deben contener información detallada de los objetos mencionados en éste. Se caracterizan por poseer información extensa y profunda sobre

la colección, las exposiciones o muestras que se realizan. Incorpora información del artista, su creación, de los investigadores y sus aportes. Este tipo de catálogo está dirigido principalmente a un público de nivel universitario y a especialistas en el área. También pueden editarse catálogos de difusión como un órgano menos especializado, con un lenguaje accesible que sea útil tanto al público de más alto nivel como al público general.

Las guías de estudio deben poseer información fundamentalmente histórica y formal con un carácter didáctico. Regularmente están dirigidas a estudiantes de bachillerato y universitarios. La información debe ir acompañada de una bibliografía completa y ajustada al nivel académico mencionado. También pueden publicarse boletines informativos o revistas donde se ofrezcan avances de los trabajos de investigación del museo o de instituciones afines, informaciones relativas a la comunidad, clubes, excursiones, noticias acerca de otros centros culturales, artículos de interés, etc. Estos boletines y revistas pueden ser coleccionados con ediciones periódicas mensuales, bimensuales o semestrales, que deben responder a las necesidades del museo. Como las publicaciones del museo son documentos que quedan para la historia de la institución, es importante que todos los materiales publicados posean información correcta referente a los créditos institucionales, nombre del catálogo, fechas de inicio y término de la exposición, nombre del artista, lugar y año de edición, número de catálogo, número de la exposición dentro de la institución, número de depósito legal asignado por la Biblioteca Nacional, créditos de diseño gráfico, fotocomposición, casa editorial, fotografía, montaje, etc.

Todos estos factores aportan a la educación e interpretación de los fenómenos culturales. Y es que socialmente se puede considerar ésta, una de las tareas importantes del museo, la cual por supuesto, debe estar en consonancia con sus objetivos. “El museo no sólo debe ofrecer actividades de información sino también de capacitación sin olvidar que el proceso de aprendizaje en los museos debe ser informal y contener una alta medida de recreación. Informal ya que ofrece conocimientos de una manera distinta, y que en cierta forma rompe con los métodos tradicionales de enseñanza utilizados en las escuelas e institutos de educación formal. Por esta razón, es importante la elaboración de programas educativos coherentes que permitan llevar adelante la

función educativa del museo”¹⁹¹. Como se da de igual modo en el Tate Modern que desarrolla unos programas de educación, de los acontecimientos, del entrenamiento profesional, del desarrollo de la obra, de los recursos que se deben aprender, conduciendo la interpretación y fomentando la participación en las artes.

Sobre los programas educativos recae la responsabilidad de captar e incorporar al visitante a las actividades del museo, además de fomentar y mantener el interés del público en el mismo. Para ello los objetivos y metas del programa deben estar claramente definidos, considerando a quién va dirigido, cómo debe ser adaptado, etc... apoyándose en una variedad de medios y técnicas como son exposiciones didácticas de carácter permanente o temporales, visitas guiadas, conferencias, cursos, películas, programas de entrenamiento, talleres, excursiones y eventos en general. Por ejemplo los programas educativos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ofrecen un variado conjunto de propuestas dirigidas a un amplio abanico de públicos, desde el infantil y familiar al público joven y adulto, prestando particular atención a las necesidades especiales de los visitantes del museo. Talleres infantiles, visitas para familias, actividades para jóvenes (menores de 18), cursos de formación, proyecciones de cine y vídeo, charlas, conciertos... son algunos de los programas que desarrollamos.

Todos ellos posibilitan consultas, plantean interrogantes, promueven debates, ofrecen claves interpretativas y estimulan el establecimiento de vínculos con la experiencia vital del espectador, base sobre la que éste construye el sentido de su relación con el arte. Con estas premisas pretendemos facilitar el diálogo abierto con las obras de arte y generar un cambio de actitud -superado ya el paradigma tradicional de contemplación pasiva de las obras- con el fin de formar espectadores activos, reflexivos y críticos, capaces de relacionarse de manera significativa con las obras y disfrutar plenamente de la experiencia del arte. “Es necesaria urgentemente una planificación estratégica para la educación –expresa el director de Full Art, Julio Criado Moreno-. Empezando desde primaria hasta la universidad. No existe una educación artística completa y válida. Es necesaria una `reforma educativa`. Pues la falta de educación, se traduce a falta de conocimiento e interés (no se entiende el arte de hoy) por lo que no se invierte en él, ni

¹⁹¹ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos. II La Proyección Museística. Museo y Público* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/> > [Consulta: 15 mayo 2009].

se tiene en cuenta por la gente del día a día. Solamente es valorado o de interés en las zonas céntricas, entre entendidos o estudiosos”¹⁹².

Se plantea una variedad de actividades que responden a programas desarrollados normalmente por edades; infantil/ adolescentes/ adultos. En el caso de los programas dirigidos a niños en edad escolar y a estudiantes de bachillerato, –donde es recomendable conocer las características del desarrollo del niño para determinar qué tipo de información debe ser mostrada y cómo debe ser presentada, siempre de la manera más simple, concreta y especialmente por las vías visual y táctil. Para las visitas guiadas, también se recomienda basarlas en preguntas que haga el niño en referencia al objeto que esté viendo en el momento y a experiencias cotidianas de manera de introducirlo de una forma más directa al proceso de conocimiento- “uno de los objetivos es complementar y contribuir a elevar el nivel de educación a través de la cooperación con las escuelas y otras instituciones de carácter educativo y/o cultural”¹⁹³.

Por ello, el museo se encarga de tener conocimiento de los programas y disciplinas impartidas en las escuelas primarias y secundarias. The Saatchi Gallery en Londres, expuso en 2010 ‘Caja de zapatos de vida’, que muestra el arte hecho por niños con el apoyo de ‘Kids Company’. Los niños participantes fueron invitados a crear una sala de su casa en una caja de zapatos y dar una breve descripción. Mucho de su trabajo está impregnado de alegría infantil y un sentido de amor por sus cuidadores. Esta obra es un recordatorio de nuestra responsabilidad de proteger a los niños y darles la dignidad.

Por ejemplo, con motivo de la exposición ‘El Imperio Azteca’ celebrada en el Museo Guggenheim Bilbao en 2005, la artista mexicana Betsabeé Romero impartió un taller de fotografía durante toda una tarde. Aquí presentamos ejemplos de juegos: Donde animan a imprimir, recortar y colorear las obras del museo Guggenheim Bilbao, además de montar su propia exposición en casa.

¹⁹² Julio Criado Moreno, director galería Full Art, Sevilla. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 27 marzo 2010.

¹⁹³ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos. II La proyección museística. Museo y público* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

Puppy

Jeff Koons



Ilustración 23

Imita los colores del Puppy real

El Museo

GUGGENHEIM BILBAO

Frank Gehry



Ilustración 24

¿De qué color es el titanio?

Ponle el que tú quieras y crea tu propio



Ilustración 25

Piedra Rosetta. Sala 4

Objetos que ver con niños:

Descubra 10 objetos increíbles en las galerías.



Ilustración 26

Actividad digital para familias.

Crea una criatura.

En el Museo Británico las visitas al museo son gratuitas, aunque los grupos de 10 o más personas deben reservar. De este modo pueden ofrecer a los grupos una variedad de servicios e instalaciones que harán de la visita una experiencia interesante y divertida. Siempre hay actividades gratuitas para disfrutar en familia. Como por el ejemplo la actividad de Sesiones táctiles –gratuitas e incluso con préstamo de pinturas, lápices y cuadernos- ‘Mesas Hands on’. Donde podrá tocar objetos del museo con la ayuda del equipo de voluntarios. Una oportunidad única para tocar objetos de la colección del museo. Dicho equipo de voluntarios le acompañará y responderá a sus preguntas.

‘Las rutas de la familia’ ofrecen cinco itinerarios divertidos que llevan por el museo, con disponibilidad diaria y gratuitamente: ‘El bailar con Shiva. Viaje alrededor del mundo. Explora Gran Bretaña. Viaje a la Grecia antigua’. También se lleva a cabo ‘Mochilas de actividades’, con rompecabezas, juegos y actividades en las galerías.

Del mismo modo, el Centro Pompidou diseña en 2010 un nuevo sitio web para introducir a los jóvenes internautas en el mundo de la creación contemporánea – y a las personas de cualquier edad. Se ofrecen actividades para los jóvenes, en francés únicamente (desde los 2 años): La galería de los niños, que ofrece exposiciones lúdicas de sensibilización con el arte y la creación contemporánea. Los talleres de los miércoles y de los sábados para los niños acompañados de 2 a 5 años y de 6 a 10 años. Los domingos en familia, que reagrupan toda clase de actividades en torno a la galería de los niños y de diversos talleres. También se organizan actividades en familia todos los días durante las vacaciones escolares.

Del mismo modo, ofrecer asesoría, apoyo y entrenamiento a los maestros de educación escolar y media, a través de visitas guiadas con apoyo de material didáctico, o de talleres especiales que ofrezcan información sobre la exposición. En el MACBA se realizan visitas guiadas a la semana en inglés, español y catalán. Y se ofrece programación de visitas a colegios –diariamente-, en los que fundamentalmente se les muestra y enseña a cerca de las exposiciones permanentes de la colección. “Hoy el concepto de educación va más allá de la actividad didáctica ya que la acción cultural y en la formación son potentes armas para que toda la ciudadanía emplee el arte como una herramienta para comprender los problemas actuales y para actuar en el mundo. Estos objetivos son muy genéricos y han de ser adaptados a cada grupo específico porque las expectativas e intereses de los diferentes públicos son muy variados. “Por eso en la programación del CGAC –nos explica la encargada del departamento de exposiciones- se encuentran presentes actividades muy variadas destinadas a todo tipo de público. El museo entronca también

con el mundo de la educación a través de los planes de formación para dar respuesta a las demandas del sector universitario que en una ciudad como Santiago es muy importante. De ahí que muchos de los ciclos de conferencias y cursos de formación se realicen en colaboración con diferentes departamentos universitarios, y también de ahí que algunos proyectos vinculados a la performance o los talleres de artista se organicen en sintonía con la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra con el objetivo de potenciar una enseñanza más imbricada en el mundo profesional real. Desde el CGAC, pues, intentamos construir puentes para acercar el arte a la gente y para que toda la ciudadanía pueda encontrar una vía de acceso al arte y una forma de que este sirva para entender el mundo en el que vivimos. El museo es pues un espacio de reflexión y de investigación multifacético en el que diferentes sectores de público encontrarán eventos y actividades muy variadas”¹⁹⁴.

El museo MACRO en Italia, de hecho ha creado un programa didáctico para escuelas llamado, MACROSCHOOL, la cual se lleva en sociedad con la colección prestigiosa Peggy Guggenheim de Venecia. La iniciativa se propone para crear un lazo cada vez más activo entre el museo y las escuelas del territorio –nos describen en su página oficial-. El profesor alistado al plan tendrá la posibilidad de vivir una experiencia exclusiva: podrán crear una forma directa del diálogo con las varias figuras del mundo del arte, ofreciéndole los elementos culturales del museo. El profesor estará implicado en el planeamiento, para poseer la programación escolástica en orden al mismo tiempo para adquirir nuevas metodologías educativas con respecto al arte y a la cultura contemporánea. Para los estudiantes se ofrecen las series de actividades de laboratorio, distinguidas por edades. Favorecen la experimentación de los diferentes idiomas artísticos con la experiencia directa de la fabricación. Tales laboratorios los originan dominantes de la lectura de las extensiones en curso. Durante todo el año escolástico, los responsables de la oficina didáctica del MACRO ofrecerán consejo y ayuda, así como, a enseñar que ensamblen a la iniciativa. La participación al plan incluye el encuentro para el profesor, los laboratorios, asesoramiento y las visitas dirigidos al museo.

En relación a la pedagogía para adultos, ya existe un sistema de referencia asumido, es decir, el adulto no va al museo a aprender sino a reaprender. El carácter de las visitas varía y es mucho más fortuito, sobre todo, porque no es una visita obligatoria como puede ser en el caso de los escolares. Además, los adultos pueden tener niveles de

¹⁹⁴ Yolanda López, encargada del departamento de exposiciones del CGAC. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 12 Abril 2010.

preparación diversos, donde la experiencia práctica puede compensar una formación oficial deficiente y ser grupos más heterogéneos dado que puede variar la nacionalidad, el conocimiento de otros idiomas, experiencia profesional, etc., cuya coincidencia enriquecerá el interés común por la actividad del museo. De nuevo en el Guggenheim encontramos el programa 'Voluntariado: Charlas y talleres externos'. Este programa con un alto carácter social es desarrollado por voluntarios/as del museo, quienes imparten charlas informales y talleres artísticos en diferentes asociaciones de Bizkaia dirigidas a colectivos y grupos.

Como se nos plantea de nuevo en el ya citado 'Manual', las actividades educativas en los museos, se pueden organizar de diversas formas, y por ello las han "dividido en:

- a) Actividades realizadas en el museo utilizando como base los materiales expuestos como pueden ser las visitas guiadas, conferencias, etc.
- b) Actividades organizadas en el museo pero sin relación directa con los materiales expuestos como pueden ser ciclos de películas, conferencias, talleres, conciertos, teatros, etc.
- c) Actividades que se realizan fuera del museo pero basadas en los materiales expuestos como pueden ser exposiciones itinerantes, museobus, préstamo de material a las escuelas, etc.
- d) Actividades de extensión no basadas en materiales de las colecciones y realizadas fuera del museo"¹⁹⁵.

Siguiendo estos medios de apoyo a la actividad educativa, trataremos más profundamente el caso de las visitas guiadas, uno de los medios utilizados con más frecuencia en los museos. Su finalidad prioritaria es facilitar la relación entre el público y el contenido de la exposición, haciéndola más directa y aclaratoria. Normalmente la visita guiada es definida dependiendo del tipo de visitante, de lo que se quiere mostrar y transmitir, por ello, se toman en cuenta datos como edad, sexo, procedencia, nivel de educación, para poder establecer el tipo de visita, la composición del grupo, la diferencia de intereses, expectativas y experiencias. Como detalles a destacar podemos decir, que se considera importante que los grupos no sean muy numerosos y el tiempo de duración de la visita no exceda de los 45 min., aunque esto dependerá de la extensión, el recorrido y la interacción producto de la motivación entre el grupo y su

¹⁹⁵ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos. II La Proyección Museística. Museo y Público* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

guía. Además para mayor orden se establece un horario fijo para las visitas y un sistema de cita previa. Generalmente, la visita guiada es reservada casi exclusivamente a grupos de estudiantes pero es también usual su utilización con grupos de turistas y/o profesionales. Normalmente la entrada en museos comarcales y más pequeños suelen ser gratuitas, encontrándonos en casi todos los demás, que en ocasiones la entrada es libre para las salas permanentes, pero no para la temporal correspondiente a ese momento, como se da por ejemplo en Tate Modern en Londres, que presentaban una exposición retrospectiva de Man Ray, Duchamp y Picabia, cuya entrada fue establecida en (6.47 libras). En general, los precios que nos podemos encontrar en los museos son de aproximadamente (5.50 €) / reducido para estudiantes u otros carnet (3.50 €).

Otros ejemplos pueden ser: el dado en MACRO, que será de 6 euros -reducida a 4 €-. En el GNAM, el precio de entrada normal para exposiciones y galería es de (9,00 €), reducida (7,00 €). La Normal para la galería (6,50€), reducido (3,25 €): La reducción se da para los ciudadanos de la Unión Europea de edad comprendida entre 18 y 25 años; y docentes de las escuelas estatales de la Unión Europea con cargos a tiempo indeterminado. También, para los ciudadanos de la Unión Europea que no hayan cumplido 18 años, así como, a los de más de 65 años; para los docentes y los estudiantes de la Unión Europea de las facultades de arquitectura, de conservación de los bienes culturales, de ciencias de la formación y de licenciados en letras y materias literarias en las ramas arqueológica e histórica-artística, de la facultad de letras y filosofía; y finalmente para los periodistas y visitantes extranjeros en cuyos países se han formado de materias recíprocas al Estado Italiano.

En cuanto a las visitas guiadas, por ejemplo, presentamos las ofertas que ofrece el museo DDR en Berlin (para grupos de 20 personas):

1.- Tour del Museo: Guía tour por toda la exhibición del DDR Museum. Puedes elegir el tiempo y aspectos favoritos.

60 minutos	Precio
60 minutos en Alemán	40 euros
60 minutos en otros idiomas	45 euros
90 minutos	
90 minutos en Alemán	60 euros
90 minutos en otros idiomas	65 euros

2.- Tour del DDR Museum y del Distrito del Gobierno GDR: Una hora de guía para cada uno incluyendo the Palast der Republik, Staatsratsgebäude, Palasthotel, etc.

120 minutos	Precio
120 minutos en Alemán	75 euros
120 minutos en otros idiomas	80 euros

3.- Tours del DDR Museum y Kart-Marx-Allee: Una hora guiada por el Museum y dos horas de tour por la avenida socialista Karl-Marx-Allee.

180 minutos	Precio
180 minutos en Alemán	110 euros
180 minutos en otros idiomas	115 euros

4.- Tour de Berlín-Mitte: Cuatro horas de tour por el centro de la ciudad de Berlín.

240 minutos	Precio
240 minutos en Alemán	150 euros
240 minutos en otros idiomas	160 euros

Otro ejemplo lo hallamos en las visitas didácticas en los Museos de Vaticano, al igual que los demás, también se centran en las escuelas primarias y secundarias están orientadas a despertar en los alumnos el interés por el arte, la profundización en los conocimientos y la comunicación de observaciones. La duración de la visita es de dos horas aproximadamente. Se piensa que las guías didácticas cualificadas conducirán a los chicos al descubrimiento de las extraordinarias colecciones de los museos Vaticanos. Se puede reservar una visita didáctica a través de la web del Vaticano donde se encuentra todo tipo de información sobre entradas, horarios y reservas.

A continuación un ejemplo ofrecido a los colegios italianos y extranjeros (hasta educación secundaria y bachillerato incluido). Los grupos escolares pueden aprovechar de la entrada reducida para colegios previa presentación de un documento en papel con membrete del colegio, timbrado y firmado por el director, en el cual hay que señalar el número de estudiantes, profesores y posibles acompañantes. Cada diez alumnos el grupo tiene derecho a una entrada gratuita para un acompañante; los acompañantes excedentes pagarán la entrada entera. Para los visitantes en silla de ruedas existe un recorrido específico que no es compatible con las visitas guiadas. Por la configuración

de las carreteras y de los itinerarios, los visitantes en silla de ruedas no pueden acceder a los jardines Vaticanos.

En caso de reservar únicamente las entradas (sin el guía) hay que pagar el servicio de venta anticipada (2,00 €). En ambos casos el saldo tendrá que ser abonado el mismo día de la visita. Y para los estudiantes, hasta los 26 años de edad, es posible adquirir una entrada reducida online enseñando, el día de la visita, el carnet de estudiante. El estudiante, que compre una entrada reducida sin cumplir con los requisitos necesarios o que no presente un documento válido, tendrá que adquirir una nueva entrada de tarifa entera para acceder a los Museos Vaticanos. La entrada reducida no será reembolsable. Es posible organizar visitas guiadas para grupos universitarios acompañados por los docentes.

Colegios	Coste Guía	110 euros
		160 euros (visita guiada Museos Vaticanos. Basílica de San Pedro)
	Entrada reducida	4 euros.
Universidades	Entrada reducida	8 euros.
Peregrinaciones	Coste guía	110 euros
		160 euros (visita guiada Museos Vaticanos. Basílica de San Pedro)
	Entrada reducida	8 euros.

Si tratamos grupos de escolares vemos como se les propone más actividades dirigidas de carácter exploratorio tanto educativo como recreativo que estimulen su curiosidad y creatividad. Importante para el éxito de las visitas es proporcionar un guía que posea experiencia y formación técnica o práctica –que en muchos casos no siempre es así– además de recibir capacitación por parte del centro, para un mayor conocimiento del

contenido de las exposiciones. Incluso en ocasiones las instituciones crean cartas de presentación para invitar de manera personal a los colegios, como se da en el DDR:

¡El estimado profesor, usted y sus alumnos son nuestros visitantes más importantes!

En cooperación con los profesores deseamos impartir conocimiento sobre la RDA a las pupilas e inspirarlas para la historia al mismo tiempo. Deseamos la organización sea lo más fácil posible, a través de ésta página. Eche un vistazo a nuestras ofertas, ranuras de tiempo abiertas para su visita, reservación en línea etc. ¡En caso de otras preguntas no vacile entrarnos en contacto con nosotros!

Un de las buenas razones para visitar el DDR es que constituye uno de los museos más interactivos del mundo. Fundado en 2006, se ha convertido ya en el más visitado de Berlín en 2007. Sus alumnos disfrutarán de un viaje extraordinario de la vida diaria en la RDA. El tacto de los objetos expuestos se presenta específicamente en el museo de DDR. Millares de clases de la escuela han visitado ya el museo de DDR y especialmente los niños y los adolescentes quedan entusiasmados sobre el concepto interactivo de la exposición¹⁹⁶.

El programa ofrecido por los servicios del visitante de los museos nacionales en Berlín en la Hamburger Bahnhof se dirigen hacia todos nuestros visitantes, adultos, gente joven o niños y abrirles el acceso a los trabajos en las colecciones permanentes y las exposiciones especiales, que permite a visitantes ampliar su comprensión y abrir sus propias formas de acercamiento. Las actividades van desde discusiones de las exposiciones, de los talleres y de los cursos artísticos prácticos hasta actividades del día de fiesta para los niños y la gente joven a las escuelas específicamente dirigidas. El museo ofrece una amplia gama de tours dirigidos y temáticos para las escuelas. Los objetivos de la educación, del trabajo de mediación en el museo son, sobretodo, inspirar alegría en aprender a través del descubrimiento, del juego, promover la capacidad de observación, de estimular niños, a adultos jóvenes y de motivarlos para mirar en un tema dado más de cerca: Para animar su imaginación, para implicarlos con todos sus sentidos, y permitirles aprender cómo moverse sobre un museo independientemente y recopilar la información.

¹⁹⁶ Carta de presentación a colegios presente en la página web del Museo DDR. <www.ddr-museum.de>.

En los talleres, que aproximadamente son de dos horas, después de mirar intensivamente el arte y de discutir los trabajos al detalle, los participantes traspasan sus propias ideas a la práctica. El objetivo es desarrollar una comprensión mejor de ideas y de estrategias artísticas. Por otro lado las discusiones de trabajos –proyectado en un tiempo de hora y media- algunas obras de arte en asuntos seleccionados se examinan como parte de un diálogo mutuo. El foco primario está en la participación activa y el contrato individual con la obra de arte. El tour dirigido de una hora introduce y discute asuntos seleccionados, posiciones artísticas o una exposición en particular. Para informarse de todo ello, al igual que en muchos otros museos, existe la página oficial donde se reflejan los eventos, publicaciones y servicios. Además destacamos la presentación de un excelente guión e información para la prensa. Las conferencias y charlas son otros medios de los que se disponen en los museos como apoyo a la actividad educativa. Está demostrado que la organización de conferencias y ciclos de charlas en el marco de las exposiciones estimula un mayor conocimiento del contenido de estas. Generalmente, esta actividad se reserva a grupos que manejan mayor información o a especialistas, por las características de tiempo e interés de los participantes, nivel de especialización conferencistas, etc.

Los talleres también constituyen medios útiles de apoyo a la actividad educativa. Se organizan desde talleres prácticos en áreas específicas de conocimiento hasta enfocados hacia las técnicas empleadas en trabajos artísticos o del área cultural en general. En el Centro Cultural Puertas de Castilla, por ejemplo, se realizan 50 talleres al año (dos bloques generales: Enero-junio y septiembre-diciembre) actividades y exposiciones siguen la línea de los talleres. Aunque en casos aparte también se realizan exposiciones independientes. En el historial que ofrece la página oficial del Museo Guggenheim de Bilbao, se reflejan los procesos e innovaciones dirigidas al público: En 1998 dan inicio los primeros programas educativos. El área de educación del museo tiene como objetivo facilitar a los visitantes la interpretación de las obras de arte moderno y contemporáneo –nos expone-, y su labor está orientada a todos los perfiles, dividiendo dos áreas de actuación principales, los niños y jóvenes por un lado y los adultos por otro. Además, voluntarios del museo desarrollan una labor de carácter social por medio del programa de voluntariado.

Como por ejemplo el taller denominado 'Aprendiendo a través del arte'; Este programa educativo tiene como objetivo reforzar las materias del currículo escolar de educación primaria a través de actividades artísticas que cubren cualquier área, desde conocimiento del medio hasta matemáticas. El programa sitúa a artistas en colegios públicos para desarrollar una serie de talleres, trabajando en estrecha colaboración con los educadores del museo y los profesores de los centros.

Un taller didáctico se celebró en la Galería Saatchi en 2010 donde coincidía con la exposición 'Resumen Latina: Nueva Pintura y Escultura'. Como nos explican en la web, los estudiantes de la Escuela Secundaria Siete Reyes visitaron la galería y crearon sus propias obras de arte abstracto, inspirado en las esculturas de Agathe Snow, a partir de productos reciclados. Los estudiantes de 'Prospect House', con edades entre 8-9 años de edad, visitó la galería Saatchi en el mismo año y participó en un taller en la sala de educación, después de ver la exposición 'El Imperio Contraataca'. Dirigido por el artista Julie Haya, crearon una pieza colaborativa inspirada en el artista Huma Bhabha. En otra ocasión la galería organizó un taller interactivo y habló del graffiti y las pinturas inspiradas en el artista Wu Shanzhuan. Los visitantes aprendieron cómo su trabajo se inspiró en el pop político y expresivismo en el arte contemporáneo chino y lo que los paralelismos son a la calle y el arte del graffiti en el oeste. Después de la charla se tuvo la oportunidad de crear su propio graffiti mural inspirado en el estudio de la educación en la habitación de la galería.

Otras escuelas también visitan la galería y los estudiantes, por ejemplo, crean esculturas inspiradas en Agathe Snow obras en la galería 1, a partir de reciclados de cosas cotidianas, con el objetivo de aprender acerca de las obras que se exhiben y crear su propio arte. Estos talleres tienen lugar una vez por semana y está organizado por Deborah Lloyd de la Sagrada Trinity

En definitiva aunque no es algo muy globalizado dentro de estos espacios expositivos, algunas de ellas como Saatchi Gallery se dirigen a la introducción de una audiencia más joven, estudiantes de arte y aficionados a trabajar en la vanguardia del arte contemporáneo. Las instalaciones -en la galería, a través del sitio web y en el salón de clases para las escuelas de la galería- se esfuerzan para que los maestros reciban las mejores directrices sobre el terreno y apoyo para llegar a educar artísticamente a sus estudiantes.

El éxito futuro de Tate, al igual que el de cualquier museo –nos dice la asistente de información- “depende de nuestra capacidad de funcionar con eficacia y de atraer, de desarrollar, y de conservar al personal más talentoso. Por lo tanto apuntamos asegurarnos de que cada uno tiene acceso a las oportunidades para las habilidades y el desarrollo de carrera. Seguimos confiados a reflejar la riqueza y la diversidad de Gran Bretaña contemporánea en nuestro personal, audiencias socios, hemos hecho progreso significativo en encajar nuestro Tate para toda la estrategia de la diversidad a través de todas nuestras actividades. Tate existe en beneficio del público. Por lo tanto tenemos que asegurarnos de que cada libra que recibimos vaya para el apoyo de nuestra misión. Intentamos aerodinamizar nuestras operaciones para hacerlas tan eficientes como sea posible. La inversión en comunicaciones mejores, procesos, y prácticas sostenibles se planea en los años que vienen para mejorar flujos de información y prácticas de funcionamiento”¹⁹⁷.

Como se expuso en el apartado de difusión, otros de los recursos que pueden ser utilizados para cumplir las tareas de educación, información y difusión del museo pueden ser la televisión, la radio, el video y el cine. Ciertamente son muchas las posibilidades de los medios audiovisuales, pueden llegar a ser muy útiles para la captación e incorporación de nuevo público al museo, la preparación del visitante al contacto con las colecciones, como apoyo a las visitas guiadas y estimular un mayor interés en el público a través de una participación más activa. Las técnicas audiovisuales al permitir un mayor manejo de información de una manera más directa y dinámica pueden ser de gran ayuda en los museos pequeños que carecen de personal educativo o de guías docentes permanentes. En algunas instituciones incluso se producen audiovisuales documentales con fines didácticos y científicos, de creación, de difusión o propaganda. Cabe destacar –como comenta el director del centro de exposiciones en el Palacio Almuñé- que hasta el momento se ha podido comprobar que, la fotografía y lo actual llama la atención de jóvenes, lo más tradicional y formal-estético abarca a un público mayoritario, no tan entendido en arte ni forzosamente intelectual¹⁹⁸.

Así pues, reservan espacios fijos en la prensa y la radio local o nacional para informar sus actividades y/o comentar las exposiciones. Es una gran ventaja, ya que todos estos

¹⁹⁷ Patricia Mediavilla, asistente de información del Tate Modern, Londres. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 22 Marzo 2010.

¹⁹⁸ D. Martín Páez Burruelo, director del centro de exposiciones en el Palacio Almuñé, Murcia. Entrevista personal realizada para la presente Tesis doctoral. Mayo 2009.

medios pueden ser sumamente accesibles al público en general. Toda una serie de movimientos y actividades que aporten con su extensión a la comunidad -una unidad social que vive en constante evolución- desempeñando una función integradora mediante un proceso de animación socio-cultural para promover la participación y creatividad de la sociedad en el campo cultural. Como encontramos explicado en el 'Manual': "El museo al ubicarse en la comunidad debe contribuir a la conservación de su pasado y de su individualidad y, al mismo tiempo, descubrir, estudiar, preservar, defender y exaltar sus valores humanos y universales para devolverlos a la comunidad mediante actividades que han de ser provechosas para todos los sectores de su población... el programa debe establecer un orden para su realización:

1. Conocer las necesidades y tradiciones culturales de la comunidad:

- Establecer contactos con las instituciones y organizaciones, formales o no, para conocer las actividades que se realizan y las necesidades referidas al campo artístico, cultural y científico.
- Conocer el interés de la comunidad hacia el programa ya que la participación será totalmente voluntaria y conformar instancias de decisión en comunidad para la planificación, programación y ejecución de actividades culturales.

2. Estrategia de acercamiento a la comunidad:

- Programar actividades de extensión para propiciar la participación de la comunidad.
- Organizar talleres para estimular el acercamiento de la comunidad al Museo: cerámica, escultura, gráfica, pintura, etc.
- Planificar exposiciones itinerantes en los espacios de la comunidad, y realizar visitas guiadas de las exposiciones a las personas o grupos de la comunidad que asisten a los talleres.

3. Planificar y programar actividades de extensión con la comunidad:

- Considerar diagnóstico cultural de la comunidad.
- Planificar y programar las actividades sobre la base de una estrategia de participación, y estimular las potencialidades creativas de la comunidad en el campo cultural para que formen parte del equipo de actividades de formación y recreación: espectáculos, cursos, talleres, etc.

4. Divulgar el desarrollo del programa en la comunidad: sus alcances, cambios, etc.

5. Llevar la realización de actividades de extensión a los espacios de la comunidad: plazas, colegios, áreas verdes, canchas deportivas, iglesias, etc.

6. De acuerdo con los objetivos del Museo la programación de actividades debe referirse al campo cultural como: Artes Auditivas: música clásica, ligera, folklórica, jazz, canto coral, y otras. Artes escénicas: teatro, mimos, danza y títeres. Literatura: cuentos, poesías, dramaturgia y otras áreas”¹⁹⁹.

En consecuencia a todos estos parámetros a favor de la función artística educativa, además de la labor que ejercen los museos, centros culturales y las galerías, también otros organismos trabajan y dedican aspectos de su gerencia, a la cultura, el arte, los artistas y el enriquecimiento didáctico de la sociedad, que buscan se tome conciencia de la importancia cultural del mundo del arte y su existencia. Siguiendo una investigación de otras instituciones llegamos a la labor social artística de las cajas de ahorros que funcionan en España. En total escogemos las consideradas ocho principales, de nuevo con el criterio de selección que mejor abarcara la labor global de la península – CAM, Bancaja, Caja Madrid, La Caixa, Caja Castilla La Mancha CCM, Ibercaja, CajaSur y Caja Murcia-. Nos ponemos en contacto con todas ellas y le realizamos entrevistas, basadas en los cuestionarios de naturaleza similar a los empleados en museos y galerías. Eso implica cuestiones enfocadas a un mayor conocimiento de la organización, plantilla y objetivos/criterios bajo los que actúan las cajas de ahorros, así mismo conocer más sobre los eventos, exposiciones y/actividades que promueven, su trabajo de difusión, la gestión de sus adquisiciones – si se da el caso- y finalmente, la influencia que ejercen en la educación artística de la sociedad y sus aportaciones al citado mundo del arte (Trabajo de Campo. Tema II: Punto 2).

Por su propia naturaleza, las cajas de ahorros españolas revierten parte de sus beneficios a la realización de obras sociales en sus respectivas zonas de actuación. Esta naturaleza solidaria traza la línea entre las cajas y el resto de entidades financieras. En su vertiente social, éstas se ocupan, especialmente, de evitar la exclusión financiera y fomentar el desarrollo económico y el progreso social de sus comunidades de origen. Aunque el espíritu social late bajo todas las actividades de las cajas, en la obra social es su único fin, convirtiéndose, así, en protagonista generador de toda iniciativa. La mayor parte de los beneficios de las cajas se destina a las diferentes demandas sociales, como medio

¹⁹⁹ Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos. II La Proyección Museística. Museo y Público* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

ambiente, actividades culturales, programas de integración de los colectivos con mayores problemas, así como la restauración y conservación del patrimonio histórico-artístico.

Ante la cuestión referente al personal que constituye el área de cultura, normalmente su información podemos encontrarla en la página web oficial de cada entidad. Como nos recuerda la responsable de gestión de Bancaja (Caja que abarca Valencia, Castellón y Alicante); “se nos facilita un acceso para consultar el informe de responsabilidad social corporativa, dentro de los informes anuales”²⁰⁰. En otras instituciones el facilitar información más concreta y nombres, supone un hecho que despierta respuestas más reacias, como se da en el caso de la portavoz del departamento de administración y programas de la Fundación Caja Madrid –cuyo nombre no facilita-, donde en una entrevista personal no consideró relevante proporcionar dicha información. El resto de entidades, gustosamente nos explicaban la distribución de su sociedad, pues como veremos según a quien tratemos, encontraremos diversa organización y número de componentes.

Comenzando con el caso de Caja Madrid que no tiene más áreas, más que la cultural, siendo una Fundación privada sin ánimo de lucro. En la página web presentan su línea de actuación y promoción cultural. Dicho departamento se divide en administración y programas, constituido a groso modo por cinco programas: con cinco personas para Patrimonio. Cuatro personas para Becas. Dos personas para exposiciones y tres para música y dirección finalmente. La Fundación Caja Madrid ofrece, a través de su programa, el acercamiento a diversas actividades culturales propias o en colaboración con otras entidades por medio de acciones de patrocinio, promoción o difusión.

En el centro oficial de Caja Murcia, por otro lado, donde acudimos a la coordinadora de cultura, nos describe que dicho departamento esta formado por Ana Belén Sandoval Mondéjar, Miguel Gallego Sánchez, M^a del Mar Baños Cerón, Ángel Campos Gil, Jorge Cánovas Vilariño, Ana Llamas Pérez y Pascual Martínez Ortín –Gerente-. Más la colaboración de diferentes áreas: Proyecto Huellas, coordinador de exposiciones, coordinador salas, etc... Toda la actividad necesaria para revertir los beneficios que se obtienen de la caja y devolverlos socialmente mediante la inversión y colaboración de

²⁰⁰ Gloria Vara Gíner, responsable de gestión en Bancaja. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 11 Mayo 2010.

diversas obras sociales. Cultura, arte, patrimonio, literatura, publicaciones, congreso, exposiciones, música, festivales, conferencias de tema social, artístico, etc... “La Caja de Ahorros de Murcia es una entidad de ahorro sin ánimo de lucro que revierte en la sociedad los recursos que de ella recibe. Contribuye, así, al desarrollo y la mejora de la calidad de vida. En este sentido y, una vez cubiertas las reservas y atendidas las obligaciones fiscales, los beneficios que obtiene la Caja de Ahorros de Murcia en cada ejercicio los destina a su Obra Social, gestionada a través de la Fundación CajaMurcia”²⁰¹. De conformidad con la normativa vigente –señalan en supágina Web-, las áreas de acción social de la Fundación CajaMurcia son: Patrimonio, cultura, investigación y educación, solidaridad. La red de centros culturales de la Fundación Cajamurcia tiene como finalidad fundamental acercar la cultura a las diferentes poblaciones dentro del ámbito territorial de actuación de la Caja de Ahorros de Murcia. Realiza proyectos propios y fomenta, con otras instituciones, asociaciones y colaboradores, iniciativas de calidad que tengan una repercusión tanto en su propio ámbito de actuación, como a nivel nacional e internacional.

Desde una perspectiva de responsabilidad social, CajaMurcia se compromete, de esta manera, a devolver a la sociedad los beneficios obtenidos en su actividad financiera. La Fundación CajaMurcia se guía en su labor como institución por una serie de directrices que orientan su actividad: Ser una organización abierta y accesible a toda la sociedad. Conocer las demandas actuales de la sociedad, ser receptiva a los cambios sociales y anticiparse a las necesidades futuras, ofreciendo las mejores soluciones a través de la excelencia y, dar continuidad a las actividades y proyectos impulsados mediante su seguimiento y evaluación.

De acuerdo con esta filosofía, la Fundación Caja Murcia trabaja en la consecución de los siguientes objetivos principales:

- Fomentar el desarrollo de una identidad regional en la Sociedad.
- Aumentar la calidad en todos los ámbitos de la vida social.
- Contribuir a crear un ambiente de innovación en la los territorios donde la caja está implantada.
- Sensibilizar para el cambio social y fomentar la cohesión social.

²⁰¹ Eugenia Hernández Dávalos, coordinadote de cultura de Caja Murcia. Entrevista personal realizada para la presente Tesis doctoral. 9 Abril 2010.

El patronato de la Fundación CajaMurcia es el principal órgano de gobierno y representación de la misma. Actualmente el patronato de la Fundación Caja Murcia está integrado por los siguientes miembros: Presidente, D. Carlos Egea Krauel. Vicepresidente, D. Juan Roca Guillamón y, secretario, D. Enrique Egea Ibáñez. Sus miembros velan por el cumplimiento de los fines fundacionales y protegen con diligencia los bienes y derechos que integran el patrimonio de la Fundación, manteniendo el rendimiento y utilidad de los mismos. Todos los miembros del patronato ejercen este cargo de manera gratuita.

Otro ejemplo de distribución de plantilla, lo encontramos actualmente en Caja Sur, integrando el área cultural de la Obra Social y Cultural de Caja Sur cinco personas, cada una de ellas con sus cometidos diversificados aunque en colaboración. El jefe coordinador del área de cultura indica: “En el terreno expositivo nuestro objetivo es poner al alcance de todos los andaluces exposiciones artísticas de gran prestigio, dentro de un programa general que combine lo mejor del pasado con lo más moderno y sea capaz de ofrecer las más diversas expresiones del arte, centrándonos especialmente en lo contemporáneo. -Por otro lado, continúa- en la literatura se intenta desarrollar un programa de publicaciones y actos literarios que sean sensibles a las más variadas líneas de práctica, investigación y estética, procurando dar cabida a lo mejor del pensamiento literario, científico y filosófico de la actualidad y del pasado reciente. En las demás actividades culturales, se procura siempre mantener el criterio de actualidad, interés público, modernidad y conexión con la sociedad de nuestro tiempo. En definitiva, difusión de la entidad a través de actos culturales y compromiso solidario con todos los sectores de la sociedad”²⁰².

Y los criterios de selección de exposiciones de Caja Sur, busca revalorizar las obras de arte propiedad de la Caja. El proceso de selección del resto de las actividades culturales siempre estará sujeto a criterios exclusivamente artísticos, contando en cada disciplina con asesores de la mayor garantía.

Continuando en esta línea, tenemos la Caja de Ahorros del Mediterráneo CAM. El arte y la cultura son parte primordial de las actividades que todos los años se organizan con el patrocinio de Obra Social –señalan en la página web-. Bajo la denominación ‘Culturas: Arte y Pensamiento’, la CAM articula la programación de sus

²⁰² D. Manuel Aurelio Gahete Jurado, jefe coordinador del área de cultura de Caja Sur. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 29 Abril 2010.

numerosas aulas de cultura y posibilita que otros organismos y entidades amplíen sus propias propuestas. “Como Obras Social nuestro compromiso –nos dice el gestor de cultura de la CAM-, está con la sociedad y a ella devolvemos a través de innumerables actividades enmarcadas en tres líneas de actuación: la solidaridad, el medio ambiente y la cultura. Dentro de la cultura tiene un gran peso la actividad destinada al fomento de la cultura y la promoción de jóvenes valores”²⁰³. Como prueba del reconocimiento a la labor realizada, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia concedió la Medalla de San Carlos a Obra Social CAM en 2004 por su destacada actividad en el ámbito del arte y el conocimiento. Así pues, la Obra Social centra su actividad en cinco grandes apartados: ‘Pueblos del Mediterráneo’ que divulga el legado del patrimonio natural, cultural y artístico de la cultura mediterránea. ‘El ser humano y la convivencia en el siglo XXI’ reuniendo foros de debate en torno a los retos que debe plantearse la sociedad ante la crisis de ideas, proporcionando respuestas a los temas cruciales. ‘La Sociedad del Conocimiento y de la Información’ centrada en las redes eléctricas, multimedia y tecnologías digitales están configurando el programa de nuestro siglo y el desarrollo científico y tecnológico. ‘Multiculturalismo’ de la sociedad caracterizado por el mestizaje de personas y de culturas. Las teorías multiculturalistas son objeto de estudio y se han convertido en una de las líneas maestras de análisis y debate. Y ‘Juventud’, enfocada a la ayuda a la divulgación artística de los jóvenes propiciando la expresividad de los nuevos valores en el mundo del arte y fomentando exposiciones monográficas y actividades dedicadas a artistas menores de 35 años.

Si hablamos de la CCM (Caja Castilla La Mancha) además del responsable de la Unidad de Cultura y Educación, actualmente de ella también dependen un pequeño número de gestores (seis personas) que desempeñan tanto los diferentes programas de la Obra Social de ambas áreas, como la gestión de las salas y centros culturales. Además existe personal auxiliar de las salas y centros culturales. El responsable de educación y cultura Obra Social de la CCM indica: “Lo que denominamos grandes líneas de actuación, parte de un trabajo previo del director de la Obra Social y jefe del departamento, a partir de un debate interno con los responsables de Unidad, que suele anticiparse al menos seis meses ya que es preciso que nuestros órganos de gobierno aprueben con antelación tanto el presupuesto como dichas líneas y proyectos de

²⁰³ José Picó, gestor de cultura de la CAM. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 4 junio 2010

actuación con carácter general. No obstante partimos de una andadura que nos marca determinados proyectos consolidados, sobre la que se suelen establecer determinadas modificaciones. A partir de las grandes líneas que se desarrollan en el ámbito directivo de la Obra Social, procedemos al desarrollo por unidades de dichas líneas y proyectos. Son los gestores responsables de los programas quienes en última instancia llevan a cabo dichos programas”²⁰⁴. En general cuentan con colaboradores externos para el desarrollo de sus objetivos, subcontratando los proyectos con diferentes empresas de servicio según las necesidades y objetivos. Los cuales bien quedan reflejados en la memoria del programa de la Caja, de manera extensa. Fundamentalmente, se pretende acercar el arte y la cultura al gran público en el ámbito habitual de actuación.

En Ibercaja, -cuya ideología y objetivos se pueden resumir claramente en proximidad, formación, utilidad, y servicio- si distinguimos entre servicios centrales donde están siete personas dedicadas a Obra Cultural y el personal de centros culturales diseminados que soportan treinta y ocho más, sin contar con apoyos como servicios generales, montadores, etc. Desde su nacimiento, Ibercaja se ha caracterizado por su compromiso con la sociedad. Tanto en su labor diaria como entidad financiera como a través de las acciones llevadas a cabo por la Obra Social y Cultural, Ibercaja ha seguido desarrollando este año innumerables proyectos de cara a combatir las diferentes condiciones de los colectivos sociales más desfavorecidos. A pesar de que se viven tiempos de incertidumbre económica, cada vez se hace más necesario fijar la vista en las carencias sociales de todos los grupos con riesgo de exclusión social, con el objetivo de mejorar su situación y sensibilizar a la población para que entre todos logremos mejorar las condiciones de vida de los colectivos más necesitados. Para conseguir estos propósitos, la Obra Social y Cultural de Ibercaja cuenta con programas avanzados que permiten localizar estos focos de población más desfavorecida, contando con la colaboración y la ayuda de organizaciones, asociaciones y, en general, todo tipo de Instituciones que se preocupan de atender estas necesidades y cuyo trabajo supone un avance constante hacia el beneficio social.

Asimismo, la Obra Social y Cultural de Ibercaja a través de sus centros propios ofrece una amplia y contrastada oferta cultural y social en la que sus empleados se esfuerzan diariamente en buscar actividades que satisfagan la demanda de la población, tratando

²⁰⁴ R. Javier Moreno Abad, responsable de educación y cultura Obra Social de la CCM. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 1 abril 2010.

de mejorar constantemente la calidad de los servicios ofrecidos y actualizando periódicamente la información impresa, así como la oferta a través de la web de la Obra Social y Cultural de Ibercaja. Con este espíritu de evolución, adaptación, consolidación y mejora constante, se cimentan las bases de nuestra Obra Social y Cultural. Dentro de los diversos campos de actuación en la sociedad, trata de aplicar una amplia gama de programas sociales y culturales destinados a ofrecer un servicio de calidad para adaptarse a la demanda de los ciudadanos. Para ello, se ponen en práctica acciones centradas fundamentalmente en cuatro campos prioritarios: Asistencia social y sanitaria. Cultura y tiempo libre. Educación e investigación, patrimonio histórico-artístico y patrimonio natural.

De manera similar ocurre en La Caixa, donde a día de hoy el área cultural de la Fundación La Caixa está formada por cuarenta y cinco personas –nos explica la gerente de la secretaría técnica-, distribuidas en sus diferentes departamentos, los cuales crean una programación estudiada y definida con dos y tres años de antelación, sobre todo, en el caso de las exposiciones. Montse Cervantes, del departamento de comunicación indica: “La envergadura de los diferentes proyectos requiere este tiempo de preparación y organización, puesto que intervienen museos prestadores, coleccionistas, etc. Las diferentes convocatorias (FotoPres, ACIS,...) también requieren dos años de preparación mínimo”²⁰⁵. Así pues el equipo se distribuye en:

- Exposiciones de arte (programación y gestión de todas las exposiciones presentadas en los centros Caixa Forum y difusión territorial).
- Patrimonio artístico: gestión y programación de las exposiciones de la colección de arte contemporáneo de la Fundación la Caixa, colección anglada camarasa y colección de obra gráfica.
- Música: temporada musical de los centros CaixaForum, conciertos infantiles y familiares, conciertos participativos, conciertos institucionales.
- Humanidades: conferencias, ciclos de documentales y debates, proyecciones de cine independiente, ciclos de literatura, de historia de la música, sesiones narrativas y

²⁰⁵ Montserrat Cervantes., departamento de comunicación de La Caixa. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 12 Mayo 2010.

poéticas, cursos especializados, talleres de danza, poesía e historia, performances, iniciativas teatrales, etc.

- Departamento educativo: amplia oferta de actividades educativas y familiares entorno a las exposiciones programadas en nuestros centros, el cine, la música, la poesía y la ciencia. `Teatro – Caixaescena´: programa orientado a apoyar las posibilidades educativas de las artes escénicas entre los adolescentes y los jóvenes estudiantes de secundaria.

- Multimedia y finalmente, actividades culturales de impacto social: Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral: convocatoria de ayudas dirigida a entidades culturales y a artistas plásticos, músicos, actores, bailarines, escritores, etc... que lleven a cabo actividades culturales que impliquen la participación activa de colectivos de personas con discapacidad, en riesgo de exclusión social o de marginalidad, priorizando especialmente su intervención en el proceso creativo.

Las colaboraciones, y los programas tanto expositivos como educativos, responden aproximadamente a un mismo número de actividades artísticas anuales, pero en cada caja de ahorros se desarrolla de manera diferente, creando diferentes apartados y destinos teniendo en cuenta la demanda social, centrándose en líneas coherentes a sus objetivos y naturaleza de la organización.

La coordinadora de cultura de Caja Murcia indica: “Diariamente se reciben varias propuestas (crecimiento tras la crisis) que son atendidas y seleccionadas dependiendo de su naturaleza (por ejemplo sala de exposiciones de Las Claras posee una línea más clásica) se organizan las demandas u ofertas”²⁰⁶. “Pero finalmente, los programas de Obra Cultural –comenta el director del patronato de Ibercaja- los selecciona y propone anualmente el Departamento que lo eleva a Órganos Rectores quienes lo aprueban, si procede”.²⁰⁷

En otras Cajas, bajo la visión de una línea de actuación similar encontramos a modo de ejemplo que, el `Plan Estratégico de la Obra Social de Bancaja´ diseña y regula la actuación a seguir, y determina los sectores hacia los que deben dirigirse sus acciones en cada uno de sus ejercicios, así, el `Plan Estratégico de la Obra Social´ diseña y regula

²⁰⁶ Eugenia Hernández Dávalos, coordinadora de cultura de Caja Murcia. Entrevista personal realizada para la presente Tesis doctoral. 9 Abril 2010.

²⁰⁷ José Luis Lasala, Director del patronato de Ibercaja. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 15 Abril 2010.

la actuación a seguir y determina los sectores hacia los que deben dirigirse sus acciones. Así, la actividad llevada a cabo por la Obra Social Bancaja se desarrolla en tres áreas: jóvenes, cultura y desarrollo social. Bancaja programa y gestiona su Obra Social a través de la Fundación Bancaja y la Fundación Caja Castellón. Ambas fundaciones se integran dentro de la Obra Social Bancaja. Jóvenes, cultura y desarrollo social. En cultura, área destinada al público en general, la Obra Social Bancaja desarrolla sus actividades culturales y artísticas a través de exposiciones, premios, conferencias, promoción de los deportes, etc.

Las dos fundaciones que conforman la Obra Social Bancaja, Fundación Bancaja y Fundació Caixa Castelló, desarrollan una importante labor divulgativa a través de las numerosas exposiciones que organizan. La buena aceptación de éstas por parte del público ha permitido el incremento, año tras año, de las diversas muestras. En ningún momento la entidad olvida su importante vinculación con la sociedad en la que actúa. Así, Bancaja colabora con las principales instituciones, tanto de la Comunidad Valenciana como del resto de España en la organización de eventos culturales, artísticos y deportivos. Además, Bancaja también realiza destacadas colaboraciones con las siguientes instituciones: Auditorio de Madrid, Consorcio de Castellón, Cultural Albacete, Escola Valenciana, Fundación amigos del Museo del Prado, Fundación Blasco de Alagón, Fundación Liceo de Barcelona, Fundación Max Aub, Fundación Ciudad de las Artes y las Ciencias, IVAM, Real Sociedad Económica de amigos del País de Valencia, y Muestra Internacional de Mím de Sueca, entre otros muchos. A modo de ejemplo tenemos la realizada en 2006, donde se llevó a cabo una coproducción del CCCB y la Fundación Bancaja de Valencia, con el apoyo del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya. La exposición –la cual fue comisariada por el escritor tunecino Abdelwahab Meddeb- se presentó en Valencia de octubre a enero, abierta desde estudiantes hasta a jubilados.

En el caso de Caja Madrid, nos comentan que reciben propuestas, pero en la mayoría de los casos son ellos los que se interesan o buscan producto acorde a sus intereses y línea y montan su programa. Nos ponen de ejemplo el Proyecto de restauración del órgano de la catedral de Murcia. Donde ellos se pusieron en contacto con el Obispado de Murcia, y las colaboraciones con la Fundación Real Academia de San Fernando. En esta Caja, cabe destacar que solo buscan colaboraciones con instituciones. Su proyecto fijo son las instituciones y no colaboran con ninguna facultad de Bellas Artes. Caja Madrid, por

otro lado, posee un programa de exposiciones que nace en 1997 con la idea de crear una programación capaz de dar identidad a la Sala de las Alhajas, diferenciarla de otras salas expositivas y convertirla en centro de referencia de exposiciones en Madrid. En un principio se estableció un programa centrado en el arte español contemporáneo que evolucionó hacia exposiciones de arte histórico a partir del año 2002, coincidiendo con la remodelación y ampliación de la sala de exposiciones. Desde el año 2003 la Fundación Caja Madrid se une a la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza en la coorganización de exposiciones conjuntas con proyectos relacionados con el arte moderno y contemporáneo.

Mediante esta alianza, la Fundación ha conseguido ofrecer un servicio cultural de máxima calidad y de proyección internacional de gran éxito. Además, La Fundación Caja Madrid te ofrece la posibilidad de realizar una visita guiada gratuita en su sede a las exposiciones ofrecidas en cada momento. Además, la Fundación Caja Madrid ofrece, a través de su 'programa de promoción cultural', el acercamiento a diversas actividades culturales propias o en colaboración con otras entidades por medio de acciones de patrocinio, promoción o difusión. Respaldando también proyectos de investigación tales como el 'DJEHUTY', de excavación arqueológica española en Egipto, patrocinado en exclusiva por la Fundación Caja Madrid, finalizada en 2010. Cabe destacar en la actividad artística de ésta Caja, el espacio 'La Casa Encendida', un centro social y cultural de Obra Social Caja Madrid, abierto y dinámico, en el que se dan cita desde las expresiones artísticas más vanguardistas, a cursos y talleres sobre áreas como medio ambiente o solidaridad. La programación cultural ofrece artes escénicas, cine, exposiciones y otras manifestaciones de la creación contemporánea. Desde sus comienzos, 'La Casa Encendida' apoya a jóvenes creadores en el desarrollo de sus iniciativas con programas como 'Emergencias', 'En Casa' o el programa 'Artistas en Residencia'. Además, 'La Casa Encendida' cuenta con un completo centro de recursos (biblioteca, mediateca, hemeroteca, laboratorio de radio, fotográfico y multimedia) accesible a todos los públicos. Además, realiza dos exposiciones seguras al año en colaboración con el museo Thyssen en Madrid-. También están abiertos a otras tendencias artísticas pero no concretamente con la Fundación-. Su objetivo es ayudar a exhibir la colección Thyssen e integrar en la sociedad una línea didáctica y expositiva del arte moderno del siglo XX, más que en sus principios. Es su Leit Motiv (Motivo origen).

Por otro lado, tenemos que la actuación del 'Área Cultural de la Fundación La Caixa' se concreta prioritariamente en responder al déficit de exposiciones que presentan las colecciones de nuestros museos -con un propósito divulgativo y educativo-, y mostrando diferentes periodos de la historia del arte (Los Iberos, Grecia, Etruscos), de sus artistas más significativos (Rubens, Rodin, Miquel Barceló) y presentando exposiciones de otras culturas (África, Asia, Bretaña y Colombia). Con sus exposiciones Itinerantes propagan en su eslogan: 'El arte, la ciencia y la cultura, más próximos de lo que imaginas. Acercamos el arte, la ciencia y la cultura a todos los públicos; llevamos el mundo de la cultura, de los temas sociales, del medio ambiente y de la ciencia a toda la geografía española y a todos los públicos'. La Caja presume de contribuir a la sensibilización de la sociedad sobre problemas sociales a través de contenidos artísticos, científicos y sociales. Estimular el conocimiento, de crear espacios que resulten un punto de encuentro, para promover la cultura y la ciencia como herramientas de crecimiento personal, de integración social. Montse Cervantes indica: "Las exposiciones itinerantes son nuestra aportación a la sociedad"²⁰⁸. Estas exposiciones se acompañan de actividades complementarias para familias y escuelas. Y con el programa 'Arte en la Calle', ponen al alcance de los ciudadanos obras escultóricas de los artistas más representativos. De nuevo, M. Cervantes expresa: "Exponemos en algunas capitales españolas obras de artistas de reconocido prestigio. La exposición se instala en la calle, en espacios emblemáticos cedidos por los diferentes municipios, para obtener una conexión más directa y enriquecedora con los visitantes. Exposiciones sociales, culturales y científicas en movimiento: Existe una forma mejor y más simple de llegar a las personas, una forma de conectar el mundo con todo lo que nos rodea: acercándonos un poco más"²⁰⁹.

Los servicios que ofrecen a las actividades culturales y colaboraciones, tienen como principales objetivos exponer las obras de los principales artistas de todos los tiempos. Y además se programan conferencias, seminarios, conciertos, y actuaciones de diferente tipo. La Caja, por ejemplo, colabora con el Museo del Prado, con la meta de acercar especialmente el arte a los jóvenes. La Obra Social la Caixa y el Museo del Prado han firmado un acuerdo de colaboración, que se ha concretado en la creación del programa 'La Caixa. Museo del Prado. El arte de educar', y con el Musée du Louvre de París en la

²⁰⁸ Montse Cervantes., departamento de comunicación de La Caixa. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 12 Mayo 2010.

²⁰⁹ Op. Cit.

realización de exposiciones. A través de su web, también se puede encontrar información detallada de esta colaboración y todas las demás. A través del Informe Anual que le ha sido enviado, podrá observar que colaboran con museos y entidades extranjeras: Galería de los Uffizi, Mucha Foundation, Museo Ermitage, Musée du Louvre... También se recomienda la visita virtual de la mediateca online, donde podrá encontrar detallados todos los catálogos de las exposiciones organizadas por la Fundación la Caixa y donde se detalla la colaboración con cada museo. Como nos explican en su página oficial, el principal destinatario de este programa educativo es el público escolar y familiar que visita el Museo del Prado. Además de una importante aportación económica, desde la Obra Social la Caixa participa en este proyecto aportando la experiencia y la metodología educativa desarrollada durante más de 20 años en los centros de la Fundación la Caixa por el departamento educativo del área de cultura. El principal objetivo del programa es promover en el alumnado el gusto por ser espectadores activos y potenciar su capacidad de disfrutar del arte pensando, observando y dialogando.

Siguiendo esta línea de actuación, destacamos de Bancaja que cada año, continúan desarrollando los programas de mayor impacto social: Formación y Emprendedores para los jóvenes, nuevos ciudadanos, personas mayores y colectivos en riesgo de exclusión social. Mantienen la programación de exposiciones en centros propios y ajenos mediante colaboraciones, (dada la alta visibilidad de estas actividades). Consolidan el actual nivel de inversión en comunicación, al objeto de continuar mejorando la percepción de la sociedad sobre las actividades realizadas. A modo de ejemplo, en 2010 encontramos tales como; `Pintores románticos ingleses en la España del siglo XIX Castellón´: Una visión de España de toda una generación de pintores ingleses inmersos en el movimiento romántico, en la Sala Bancaja San Miguel. `One Way, One Ticket´. Un ensayo sobre la muerte en la colección del IVAM, donde se repasa la visión de la muerte en el arte moderno y contemporáneo. La muestra se encuentra en el Centro Cultural Bancaja de Alicante. Y `A propósito del ser humano´, exposición ubicada en el edificio Hucha en Castellón. Contando con todo ello, ajustan el resto de actividades a las disponibilidades dotacionales, primando, en su caso, aquellas de mayor rentabilidad social y finalmente, definen en coordinación con la actividad financiera, la estrategia para los próximos ejercicios.

Los concursos, exposiciones, publicaciones y promociones usualmente surgen de propuestas estudiadas y aprobadas a través de comisiones y patronatos, e iniciativas propias de la colección propia de la Caja –en caso de que tengan-. El jefe coordinador del área de cultura de Caja Sur indica: “Los criterios para seleccionar colaboradores se atienden a la repercusión social y cultural de las actividades presentadas, atendiendo asimismo aquellas que contemplen necesidades culturales no atendidas por la Obra Social y Cultural”²¹⁰. Del mismo modo las colaboraciones se proponen a través de solicitudes, iniciativas propias con obra de las colecciones privadas –normalmente en la página oficial de cada Caja se presenta el listado y movimientos expositivos- convenios que ya se establecen entre entidades, instituciones, etc. Así como colaboraciones con muchas universidades a través del departamento de jóvenes, como se puede comprobar en las actuaciones de Bancaja–documentos que se pueden consultar en el informe de responsabilidad Social Corporativa en la página web de la obra social- y exposiciones también montadas en el extranjero, y traídas de él –México, Santo Domingo, EEUU con la Hispanic Society of New York, Francia con el Museo del Louvre-.

En el caso de Caja Sur, uno de los objetivos se dirige a la cooperación internacional. Como patronos de la Fundación Antonio Gala, buscan proyectarse al resto de los países, habiendo tenido alumnos de Hispanoamérica y Asia desarrollando proyectos artísticos importantes. En más de una ocasión, organismos de ámbito internacional, como los Institutos Cervantes, han pedido y recibido nuestra colaboración. Surgen del propio departamento, estudiada la demanda y los nichos de actividad detectados. Como respuesta al compromiso de la Fundación CajaSur-Obra Social y Cultural con la vida cultural cordobesa y andaluza, sigue vigente su apuesta por extender, apoyar todo tipo de manifestaciones culturales, posibilitando así el acceso de todos los ciudadanos a diferentes y múltiples actividades culturales. Para ello se han promocionado un gran número de actividades expositivas, musicales y teatrales, así como congresos jornadas, conferencias, además de la actividad editorial realizada por el servicio de publicaciones de la Obra Social y Cultural de CajaSur. Con todo ello pretendemos que nuestra aportación a la difusión cultural sea lo más amplia, diversa y enriquecedora posible, acercando su Obra Cultural a todos los públicos. En esta línea, los microcréditos, las microacciones, la búsqueda de líneas de financiación parcial de sectores en riesgo de

²¹⁰ D. Manuel-Aurelio Gahete Jurado, jefe coordinador del área de cultura de Caja Sur. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 29 Abril 2010.

exclusión social, la colaboración con la investigación científica, la creación de proyectos puntuales en el tercer mundo y la apuesta por las nuevas tecnologías son algunos de los fines que pretende la Fundación CajaSur-Obra Social y Cultural como criterio rector. Este amplio conjunto de actividades que desarrolla la Fundación CajaSur-Obra Social y Cultural se realiza a través de una doble dirección: la que se asume como obra propia y la que atiende proyectos en colaboración. Como la actividad artística, `VIII Jornadas de Arte: Mayo del 68. La última vanguardia': La intención de estas VIII Jornadas de Arte –nos explican en su página Web- es mapear la crisis que atraviesa la institución artística a mediados de los años 60, sondear las causas, localizar los agentes implicados en su despliegue y evaluar las consecuencias, en la medida de lo posible acercándonos a la actualidad e integrando en el análisis el contexto español. En resumen rastrear las semillas de aquel espíritu díscolo, crítico y antagonista del mayo francés y calibrar su proyección a día de hoy.

La Fundación, además, mantiene un contacto recíproco con museos y entidades culturales, donde se intercambia información sobre lo que hacen ellos y lo que hace la Caja. De estas relaciones, surgen vías de colaboración en la presentación de proyectos en común. Las exposiciones son ubicadas en el calendario intentando siempre dar una oferta amplia de contenidos al público asistente. De este modo en un mismo período de tiempo, un centro puede presentar tres proyectos de diferente temática: otras culturas, fotografía y arte moderno, por ejemplo, ampliando así la oferta expositiva al visitante - Centros culturales y salas de exposiciones tales como, Centro Cultural Gran Capitán, Iglesia de la Magdalena y Centro Cultural Miguel Castillejo, Sala de Exposiciones CajaSur-Reyes Católicos. Sala de Exposiciones Góngora Arte y Sala de Exposiciones CajaSur-Bujalance entre otras-. Dentro de la Obra Social se ha puesto en marcha el primer proyecto de Microcréditos, lo que unido a su tradicional colaboración con decenas de asociaciones, fundaciones, ONG's y otras entidades sin ánimo de lucro públicas y privadas contribuyen a la mejora de la sociedad andaluza y española. Tanto en los colegios de educación especial como en las guarderías infantiles, Obra Social Propia de CajaSur, se han seguido aplicando criterios de renovación permanente, con objeto de poder dotarlos del material más moderno y de las infraestructuras más adecuadas. A esta provisión de medios materiales se une la continua formación del personal cuidador y docente, cada vez más cualificado en la búsqueda de una mejor calidad asistencial y educativa para los alumnos/as de los diferentes centros.

“Son muy diversas las fuentes y motivaciones de las que partimos –explica el responsable de educación y cultura Obra Social de la CCM-. En concreto la Obra propia, tiene una doble fuente, ya que puede ser íntegramente producida, generada y confeccionada con carácter interno, o bien asumimos proyectos y propuestas que determinados proveedores, empresas colaboradoras, artistas, etc... nos proponen. En cuanto a la pauta o criterio a seguir son muy diversos dependiendo de la naturaleza de la propuesta: Calidad de la propuesta, dimensión y número de beneficiarios, oportunidad, adecuación del presupuesto atendiendo a las características del proyecto, etc”²¹¹. También organizan actividades en Centros culturales de Albacete y Cuenca, así como concursos tales como, ‘III Certamen de Pintura Rápida en la ciudad de Toledo’. Premios de Pintura y Escultura y Premio Fotografía.

Por otro lado, tenemos el programa anual de Caja Murcia, siempre abierto y flexible, es formado por los responsables del área de cultura (5 o 6 exposiciones al año en el espacio expositivo Las Claras). Se llega a una selección entre las demandas que acuden a ellos diariamente, los festivales, conciertos, conferencias, etc... que ya se realizan anualmente, las propuestas de comisariados de fuera, propios artistas por sí solos que presentan proyecto, fundaciones que ofrecen paquetes de exposiciones (suelen ser los que funcionan y van recorriendo diferentes espacio expositivos) más aportaciones de propuestas que llegan de los mismos responsables. Con todo ello se realiza una selección para la creación del programa, con ayuda de una empresa ‘RIGA’ (empresa actividades culturales) familiarizada con el área artística y que asesora y selecciona, teniendo la última palabra el centro. Ya que normalmente acuden a ellos, siempre disponen de una variedad amplia de diferentes proyectos a elegir. Están abiertos a cualquier propuesta, que según su naturaleza, en verdad, pueden adaptar a cualquier espacio, pues se han creado espacios determinados para un tipo de arte u otro.

Más clásico como en las claras, más contemporáneo: mediante sus colaboraciones con CENDEAC, o en su Festival Fotoencuentros, anual, y enfocado al artista joven con las salas que disponen para ellos en los diferentes puntos de Murcia Espacio XTRA²¹², como en el Centro Social de la Universidad de Murcia. Y además buscan aumentar su

²¹¹ R. Javier Moreno Abad, responsable de educación y cultura Obra Social de la CCM. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 1 abril 2010.

²¹² Espacio expositivo mantenido por Caja Murcia, intrínsecamente dedicado a exhibiciones de artistas aficionados entre otros.

involucración en el 'Arte en la Calle', espacio exterior. Colaboraciones con la Conserjería de Cultura y proyectos CENDEAC, la revista 'Acento' de la Universidad, Concurso de Pintura. Y sus salas XTRA. Además, se llevan a cabo certámenes y festivales, tales como Fotoencuentros, donde la información relativa a ellos, más detallada –actualizada varias veces al día- está en su página web, con su apartado concreto. Está toda la información relativa a ellos. En cuanto a las ayudas a los artistas, destacamos que, se ceden las aulas para los artistas que quieran exponer en ellas. Se les proporciona la difusión, los dípticos etc. Se publica la exposición en nuestra web y en la prensa (La Verdad, La Opinión, El Faro y la Razón de Murcia). Por otra parte tenemos un convenio con la Universidad de Murcia en el que, entre otras cosas, patrocinamos las exposiciones que se realizan en la Sala Luis Garay del Azarbe, así como sus catálogos. También tienen un convenio con el COAMU (Colegio de Arquitectos de Murcia) en el que, entre otras cosas, patrocinan los premios de arquitectura y su catálogo.

A continuación, se nos facilita ante nuestra petición, algunas de las líneas de actuación que la Fundación tiene con los jóvenes y los artistas. Su ex - coordinador nos explica: "Hasta hace unos meses estaba al frente del aula Espacio XTRA, situada en el Campus de Espinardo en Murcia, aula que explotando las nuevas tecnologías pretende fomentar la divulgación cultural, el aprendizaje colectivo, la participación, interacción, creatividad y circulación de nuevas ideas. Para ello el aula dispone de equipos informáticos especializados en multimedia y entre ellos destaca el servidor en el que están alojados los más de 10.000 contenidos digitales que forman las mediatecas de cine, cine de animación, documentales y conciertos además de las aportaciones de particulares que donan sus vídeos o maquetas para que los usuarios las vean. El aula y su programación están dirigidos al público universitario en general y a los alumnos de Bellas Artes en particular. En un espacio de 350 m² se distribuyen dos salas multiuso, 13 cabinas individuales y un amplio espacio intermedio. Las salas multiusos, con capacidad para 25 - 30 personas, están equipadas con equipos multimedia y sistemas de proyección que son utilizados por distintos profesores para impartir cursos y talleres. Además, se utilizan como pequeñas salas de exposiciones donde con frecuencia se realizan muestras monográficas de alumnos de Bellas Artes. Las cabinas individuales se utilizan para acceder a los contenidos de las distintas mediatecas disponibles en el centro. Además, en el espacio intermedio se realizan con frecuencia conferencias o foros de debate. Como sala de exposiciones se ofrece la posibilidad de exponer a todos

aquellos alumnos que lo soliciten y presenten un proyecto que se pueda amoldar al centro. En numerosas ocasiones el Espacio XTRA ha sido la toma de contacto de los artistas con las exposiciones. Bajo estas características hemos acometido muestras de todo tipo, fotografía, escultura, videoarte e incluso multidisciplinares”²¹³. Entre las distintas actividades que se realizan en el aula de forma habitual destacan las siguientes:

- XTRAversus. Certamen artístico realizado al completo por estudiantes universitarios, o con estudios en curso o recién licenciados en Bellas Artes. Evento en el que se pone de manifiesto la frescura y el saber hacer de los jóvenes. Ejemplo; ‘¿Qué es un rey para ti?’: Concurso Infantil Dibujo y Pintura del Centenario del Real Murcia y Concurso de relato corto.

- Concurso de videoclips Lemon Pop. En él se premian las mejores creaciones españolas en el ámbito del videoclip. Va ligado al Festival Lemon Pop, que se celebra en Murcia desde 1996. En XTRA se proyectan y se añaden a la mediateca de videoclips los ganadores del concurso, de modo que se puede contemplar cómo va cambiando el estilo de estos vídeos a lo largo de los años.

- ArtFutura. Festival de referencia en cuanto a nuevas tecnologías de información y comunicación. Realizado en Barcelona y este año con su vigésima edición. En XTRA se proyectan los contenidos digitales y las videoconferencias. Evento muy aclamado por el público universitario, en él cada año se pueden ver las últimas tendencias en cyber-arte, lo que estas tendencias provocan en la sociedad, la trayectoria de la obra de artistas destacados y los mejores vídeos realizados en España.

- Festival de cortos RNE. La Fundación colabora con RNE en la edición de este festival que en su primera edición ha tenido una excelente aceptación.

Una parte muy importante de la actividad que desarrollan y que generalmente denominan Obra en colaboración, lleva a las Cajas a desarrollar de la mano de infinidad de instituciones públicas y privadas, proyectos patrocinados o en colaboración con su propia Obra Social. Generalmente estas colaboraciones son siempre a petición de la institución solicitante, en el caso de CCM, siempre vienen vinculadas y se vehiculan a

²¹³ Jorge Cánovas Vilariño, ex – coordinador del Espacio XTRA. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 13 Abril 2010.

través de la amplia red de oficinas de CCM en toda España. Existen pequeñas colaboraciones con una gran cantidad de asociaciones, instituciones públicas y privadas que denominamos Fondo Social. Y existe otro bloque de colaboraciones y patrocinios de mayor cuantía: Universidad de Castilla-La Mancha, Ayuntamientos, Diputaciones, Instituciones Regionales vinculadas a la Junta de Comunidades, etc... ”De cara a la Obra propia, para determinados proyectos efectivamente buscamos la colaboración directa de determinadas instituciones del mundo del arte, comisariados, etc. Por ejemplo en los últimos años ha sido muy estrecha la colaboración con el Museo del Prado, Museo Reina Sofía, Museo Nacional de El Greco, Casa Museo Sorolla, Museo Arqueológico Nacional, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla LA Mancha, etc. En cuanto a las Facultades, existe una relación habitual con la Facultad de BBAA de Cuenca”²¹⁴. Por otro lado, nos explican que con el extranjero no se colabora habitualmente, sólo puntualmente en determinadas exposiciones que tienen carácter internacional se ha dado este tipo de colaboración.

La cultura es uno de los ejes tradicionales de una gran parte de actuación de las Obras Sociales y Culturales y un objetivo prioritario en toda su área de influencia, así lo defiende Ibercaja; por ello, se trabaja en grandes proyectos, e iniciativas más pequeñas y locales. La oferta cultural que se diseña –explican en su página oficial- presenta un servicio capaz de incentivar a los ciudadanos y contribuir al disfrute personal así como al progreso social. “Al ser ‘productores’ de actividades culturales –comenta el director del Patronato de Ibercaja- necesitamos gestionar la búsqueda de instituciones colaboradoras para poder implantar los programas elaborados. Actualmente, conocida nuestra firma de trabajar, hay un alto porcentaje de instituciones que se dirigen a nosotros solicitando el desarrollo de nuestros programas en sus instalaciones. También se da el caso de contemplar propuestas e iniciativas externas, incluso en ocasiones, hemos incorporado proyectos procedentes del extranjero”²¹⁵.

Los centros culturales propios de Ibercaja exponen las obras de los principales artistas de todos los tiempos. Las exposiciones itinerates son unas de las actividades que la Obra Social y Cultural realiza para acercar la cultura a todos los puntos de la geografía española. ‘Fotógrafos de la Naturaleza 2009/ Wildlife Photographer of the Year’: El

²¹⁴ R. Javier Moreno Abad, responsable de educación y cultura Obra Social de la CCM. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 1 abril 2010.

²¹⁵ José Luis Lasala, Director del patronato de Ibercaja. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 15 Abril 2010.

concurso, que viene celebrándose desde el año 1964, es el mayor y más prestigioso concurso de fotografía de Naturaleza del mundo. En su última edición han participado 32.300 obras procedentes de 78 países. La mayoría de los fotógrafos aspiran a ganar un premio en este concurso, que está patrocinado por Shell y organizado por el Museo de Historia Natural de Londres y la BBC Wildlife Magazine. Además, se programan diferentes, conciertos, conferencias, seminarios, cursos y actuaciones de diferente tipo. (Ejemplo; fue un éxito de crítica y público la exposición 'Goya y el mundo moderno', organizada por el Gobierno de Aragón y que contó con el patrocinio de Ibercaja y con la colaboración del Ministerio de Cultura).

Estas cifras avalan el éxito de la ambiciosa programación cultural con la que la Entidad se sumó a la apuesta de convertir y conseguir que la ciudad de Zaragoza sea un referente cultural. En el departamento de cultura se colabora con entidades como, Fundación Hospital de Benasque actividades culturales; donde Ibercaja con la Fundación ha firmado un convenio de colaboración en distintas actividades y el objetivo que es el beneficio para toda la población del municipio, investigadores, amantes de la cultura y del patrimonio. Gobierno de La Rioja, 'Carnet Joven de La Rioja'; un convenio renovado año tras año y firmado con el Instituto Riojano de la Juventud en el desarrollo de todo tipo de actividades culturales ligadas con el Carnet Joven en La Rioja. Fundación Santa María de Albarracín, y la Obra Social de Ibercaja también colaboran con las actividades desarrolladas cada año, del mismo modo que colabora con los Hermanos De La Salle, en la edición del libro que conmemora el Centenario del Colegio La Salle Montemolín.

La Obra Social y Cultural de Ibercaja, por ejemplo, ha realizado durante el año 2009 un extenso programa de exposiciones, cursos, charlas, conferencias y otras actividades relacionadas con el ocio, destinadas a público de todas las edades, que han contribuido a fomentar la cultura. Las actividades culturales formativas y de ocio, -nos siguen explicando en su página oficial- se han realizado con la idea de crear una programación atractiva que responda a las inquietudes intelectuales de los habitantes de las áreas de actuación de los Centros propios. En estas propuestas encontramos como ejemplo, 'Ibercaja Zentrum; Propuesta Artejoven', que nació en 2009, siendo un nuevo espacio con la vocación de que los artistas jóvenes puedan mostrar su obra beneficiándose de los espectadores que atraen las grandes exposiciones y actividades culturales que se celebran en la sala de exposiciones, salones de actos y el monumental Patio de la Infanta. Mejora sus instalaciones en accesibilidad, amplitud y modernidad. Se encuentra

articulada en dos espacios diferenciados, superando en un 30% el perímetro a la Sala Torre Nueva. Dispone de un sistema de climatización independiente e iluminación independiente para la sala. Por otro lado, la Caja cuenta con el espacio del Museo Ibercaja Camón Aznar – MICAZ –centrada fundamentalmente en exposiciones, cursos y conferencias- y la Sala de Exposiciones Ibercaja Valencia, también inaugurada en 2009 con la exposición ‘30 Historias del Arte’, del artista valenciano Miguel Gallart. Una muestra de pintura realista-mágica compuesta por una serie de obras basadas en un amplio abanico de estilos artísticos, desde la Prehistoria hasta el expresionismo abstracto. La página web además, nos facilita las siguientes “exposiciones:

–El artista zaragozano Joaquín Ferrer Millán, que mostró su obra bajo el título ‘Parámetros íntimos’.

–Elena Blanch (Barcelona), que presentó ‘Guardianes del Bosque’, una serie de esculturas y técnicas mixtas. Exposición itinerante que se mostró en las Salas de Ibercaja de: Guadalajara, Huesca y Actur (Zaragoza).

–El colectivo Russafart, afincado en el barrio de Ruzafa (Valencia), mostró parte de sus creaciones artísticas para todo el público interesado en la producción más reciente de Valencia, con el título ‘Portes obertes dels tallers artístics’, contemplando diferentes técnicas artísticas: pintura acrílica y óleo, videoarte, grabado, litografía, collages, ensamblaje, pintura caligráfica o enérgicos trazos expresionistas que configuran una colectiva sin unidad estilística donde las obras de gran formato conviven con las pequeñas.

–La propuesta ‘Vestigios’ que presentaron los andaluces Esteban Doncel y Manuela Malia, con trabajos de autoría compartida realizados durante los últimos años, que abordaban el paisaje industrial, arqueológico y natural como entes abstractos y conceptuales donde los observadores pueden interaccionar mediante la búsqueda de la propia identidad.

–Tras el verano, se pudo contemplar la muestra ‘Harenaria #3’, de Teresa Herrera Corduente (Castellón): una serie de instalaciones compuestas por piezas de arenas de diversos colores sobre tabla que provienen de lugares dispares y distintos: playa del El Saler, desierto de Atacama, Himalaya, etc.

–Bajo la denominación de ‘Puentes’, el artista argentino José Gabriel Manzo mostró una serie de pinturas acrílicas que confieren al pasado una actualidad naciente, fresca y que son evocadas por formas, colores, espacios y líneas.

–Y para terminar el año, cerró la programación de esta Sala la pintora valenciana Inmaculada Manglano con ‘Mirando al mar’: una serie de pinturas que nos hace recorrer miles de olas, playas y orillas del mar con una pincelada suave y certera que retoma la tradición más mediterránea para recrear figuras llenas de luz y personajes en actitudes ingenuas.

La programación de la Sala de Exposiciones de Ibercaja en Valencia ha contado con un total de ocho exposiciones y una asistencia de 3.475 visitantes.

Con el objetivo de promover la creación y la difusión de diferentes ámbitos culturales. Entre las propias de Ibercaja encontramos:

CONVOCATORIAS DE IBERCAJA

IV Concurso Escolar Chiquipoetas Ibercaja

El Centro Cultural de Ibercaja La Rioja, convoca el concurso dirigido a todos los niños de La Rioja, con edades comprendidas entre 6 a 12 años.

III Concurso de Comic y Mitología de Ibercaja

La Obra Social de Ibercaja y la Sociedad Española de Estudios Clásicos – Subdelegación en Logroño, convocan el concurso dirigido a alumnos de 3º y 4º de E.S.O. y de 1º de Bachiller de los Centros Educativos de la Rioja.

Premio de Pintura. Ofrecido por la delegación del Gobierno de Aragón.

La Delegación del Gobierno en Aragón, en su deseo de colaborar en la promoción del arte aragonés, convoca hace nueve ediciones, el Premio de Pintura con el patrocinio de Ibercaja.

El arte y la cultura son parte primordial de las actividades que todos los años se organizan con el patrocinio de Obra Social. Bajo la denominación ‘Culturas: Arte y Pensamiento’, la CAM articula la programación de sus numerosas aulas de cultura y posibilita que otros organismos y entidades amplíen sus propias propuestas. En la Obra Social de CAM existe una unidad de Diseño que es la que propone el contenido de actividades para toda el área de influencia CAM, mediante de propuestas internas y también por propuestas externas que son evaluadas. En materia de exposiciones surgen en ocasiones colaboraciones con otras instituciones.

Actualmente Caja Mediterráneo esta itinerando una exposición 'Picasso Mediterráneo' con la Fundación Picasso de Málaga. También se establecen acuerdos con otras instituciones, como museos, para llevar a sus sedes exposiciones CAM o exposiciones coproducidas por ambas instituciones –no extranjeras-. Como prueba del reconocimiento a la labor realizada, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia concedió la Medalla de San Carlos a Obra Social CAM en 2004 por su destacada actividad en el ámbito del arte y el conocimiento.

Como comentamos anteriormente, la Obra Social centra su actividad en cinco grandes apartados: Pueblos del Mediterráneo. El ser humano y la convivencia en el siglo XXI. La Sociedad del Conocimiento y de la Información. Multiculturalismo y Juventud ayuda a la divulgación artística de los jóvenes propiciando la expresividad de los nuevos valores en el mundo del arte y fomentando exposiciones monográficas y actividades dedicadas a artistas menores de 35 años. Exposiciones tales como.

- 'Picasso pinta el Guernica: Museu de Granollers. Made in Alcoi. Domingo Millán' (2007 - 2009): Exposición de Pintura. Alcoy. Perla Fuertes.
- 'Diálogos de silencio': Exposición de pintura. Murcia.
- 'XXV Aniversario Cofradía Jesús ante Herodes': Exposición. Jumilla.

Entre sus concursos encontramos:

Concurso Regional 'Alfonso X el Sabio y el Reino de Murcia'.

'XXXV Premio Novela corta Gabriel Sijé'.

'III Concurso Creacómic": Concurso de creación de cómic de Caja Mediterráneo.

Concurso Saavedra Fajardo; Con motivo de la conmemoración de la vida y obra de la figura del insigne murciano don Diego Saavedra Fajardo.

Es sabido que además de la realización de exposiciones y colaboraciones, también se hace uso de los medios de las cajas de ahorros para presentar concursos, premios y ofrecer becas, especialmente dirigida a jóvenes –normalmente reflejadas en el departamento de becas que propone cada entidad-. Un ejemplo de premios y concursos de la mano de Bancaja, Caja Sur y Caja Madrid:

PREMIOS BANCAJA**X Premio Bancaja de PROYECTOS PARA CORTOMETRAJES**

Convocatoria. Bancaja, dentro de su compromiso con la cultura, abre esta nueva convocatoria para ayudar a los jóvenes cineastas. Plazo de presentación de las solicitudes: hasta el 30 de junio.

XXXVI Premio Bancaja de PINTURA, ESCULTURA Y ARTE DIGITAL

Consultar la galería de imágenes del acto de entrega de los premios y descargarse el catálogo digital con las obras ganadoras.

Prenio Bancaja de ESCULTURA Y PINTURA

Escultura: las medidas no podrán exceder de 200 x 120 x 120 cm, ni de 200 kg de peso y estarán realizadas en material definitivo. En esta modalidad será imprescindible adjuntar fotografía de la obra tal y como debe quedar instalada. Escultura: Primer Premio: 12.000 euros. Acceso: 6.000 euros. Pintura: Primer Premio: 12.000 euros. Acceso: 6.000 euros. Más exposición en el IVAM

CONCURSOS CAJA SUR**XVII CERTAMEN DE PINTURA**

CajaSur - Casa de Galicia en Córdoba. <Maestro Mateo 2009>.

Bases del Certamen: La Fundación CajaSur y la Casa de Galicia en Córdoba convocan este Certamen. Podrán participar en este certamen artistas andaluces y gallegos, así como artistas nacionales que residan en alguna de estas autonomías. Y el tema de la obra y la técnica a utilizar será de libre elección.

XXV CERTAMEN DE ACUARELA

CajaSur - Centro Catalán de Córdoba. «Premio Gaudí 2009»

Bases del Certamen: De nuevo, la Fundación CajaSur y la Casa de Galicia en Córdoba convocan este Certamen. Podrá participar en este concurso cualquier artista de nacionalidad española o extranjero residente en España. Y el tema de la obra será libre y la técnica utilizada será la acuarela.

CONCURSOS Y PREMIOS CAJA MADRID

PROYECTO GENERACIONES;

Buscamos a los artistas de Generación 2011

Una iniciativa que desde el año 2000 ha reunido a cientos de artistas en todas las disciplinas. Buscan a 10 artistas y tenemos 150.000 euros en premios. Participa hasta el 17 de mayo.

El propósito es dar a los artistas la oportunidad de concebir, realizar y mostrar sus proyectos artísticos mediante un apoyo económico y su difusión. Serán proyectos inéditos de cualquier manifestación artística, plástica o visual.

ARTE JOVEN. Promoción y apoyo al arte joven.

PREMIOS INJUVE para la Creación Joven 2010;

Organizados por el Instituto de la Juventud y destinados a jóvenes creadores menores de treinta años. Estos galardones reconocen diferentes modalidades artísticas como las artes visuales, las ilustraciones, el cómic, el diseño, la interpretación musical, el teatro o la narrativa, entre otras.

Los artistas premiados y seleccionados, además de obtener un premio en metálico, tendrán la posibilidad de exponer sus obras en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, formar parte de un catálogo colectivo, representar sus piezas teatrales en recintos importantes o realizar un concierto.

Además, Caja Madrid ofrece becas concretas de especialización, según el expediente académico, en el que se invierte de 70.000 a 80.000 euros todos los años, para introducir a becarios en grandes universidades como Harvard, Yale (EEUU). Destacar que no invierten en ninguna otra beca para artistas ni otro asunto. El director de Ibercaja indica: “Mantenemos líneas de becas en investigación, música, artes plásticas y diseño”²¹⁶. A

²¹⁶ José Luis Lasala, Director del patronato de Ibercaja. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 15 Abril 2010.

modo de ejemplo encontramos el caso del Certamen Nacional de Acuarela; realizado por Caja Sur, Premio Gaudí, con 25 años de tradición se concede una beca a un artista andaluz o residente en Andalucía, consistente en tres meses de estancia en la Escola Massana de Barcelona y en la realización de una exposición individual en una de las salas de exposiciones de Caja Sur. Dentro de las pasadas convocatorias del programa de becas de investigación y posgrado de CCM, a modo de ejemplo, han becado tanto a músicos como a artistas plásticos.

En las salas de exposiciones llegan a acoger en numerosas ocasiones tanto los premios artísticos para jóvenes artistas de diferentes comunidades autónomas, como muestras de autor. En este aspecto, el área cultural de Ibercaja tiene, en estos momentos, dos vías de colaboración: A través de la convocatoria de actividades culturales de impacto social, que ya le he definido más arriba. Certamen de fotografía FOTOPRES: éste es un certamen de fotografía de prensa española que la Obra Social organiza desde 1982. Está abierto a las propuestas de los fotógrafos españoles y extranjeros residentes en el Estado español. Sus objetivos son: Fomentar y estimular la creación fotográfica contemporánea en el ámbito de la fotografía documental. Potenciar la fotografía como una herramienta de análisis de la realidad. Promover propuestas visuales que apunten hacia una redefinición del papel de la fotografía en el complejo ámbito de la comunicación y la información contemporáneas.

LA CAIXA

BECA DE ESTUDIOS DE MASTER EN ESPAÑA DE LA CAIXA.

Requisitos. Título de licenciado. Se requiere conocimiento del idioma inglés.

Oferta. Pago de la matrícula del master sin límite. 1.300 €/mes. 1.000 € para cubrir gastos de viajes e instalación.

BECA DE ESTUDIOS DE MASTER EN EL EXTRANJERO DE LA CAIXA.

Requisitos. Licenciatura. Conocimiento del idioma inglés.

Oferta (EEUU). Billeto de ida y vuelta en avión. Matrícula en la universidad o centro de enseñanza superior de EEUU en que haya sido admitido, sin límite en su importe. Dotación de 2.150 dólares mensuales. Dotación única inicial de 2.000 dólares.

BECA ARTÍSTICA CAM

Pintura, escultura, dibujo, fotografía, video, técnicas digitales.

Presentación de una memoria

Informes de seguimiento durante el disfrute de la beca.

Entrega de dos obras a la Colección CAM: 14.000 € o 24.000 € (con cambio de residencia al extranjero). Exposición bienal itinerante con selección de obras de los artistas becados de 23 a 40 años, y Catálogo.

Duración de 12 meses.

En La Caixa, el formato vigente es bianual y se articula en dos modalidades: las becas y los premios. Con las becas ofrecemos a seis fotógrafos la oportunidad de elaborar sus propios proyectos. Estimulamos la creación valorando la mirada personal sobre la multiplicidad de realidades que nos envuelven.

Los premios se otorgan a proyectos realizados durante los dos años anteriores a la edición del certamen. Se galardonan los tres trabajos que han expresado con especial sensibilidad y habilidad una circunstancia de la actualidad política, social o cultural. Un jurado independiente, que se renueva en cada edición, que está formado por cinco profesionales de prestigio internacional, elige a los premiados y becados de entre las propuestas recibidas. Para cada edición de FotoPres, la Obra Social Fundación La Caixa organiza una exposición y edita un catálogo, que recogen los seis proyectos becados y los tres premiados. Aquí hemos mostrado algunos ejemplos de las ofertas de sus becas.

En cuanto a la difusión podemos afirmar que los medios, de los que hoy disponen, coinciden con los posibles empleados por museos y Galerías de Arte; En exposiciones de carácter local se suele llevar a cabo la presentación a medios de comunicación, televisión, prensa de periódicos: La Verdad, La Opinión y El Faro en Murcia, etc, invitaciones a base de datos, folletos, eventualmente catálogos, banderola o cartel en fachada, carteles (depende de las localidades). En grandes exposiciones itinerantes o no, se realiza todo lo anterior más, eventualmente totem informativo en calle, fuertes inserciones en prensa y radio, carteles (depende de las localidades pancartas,

Invitaciones por email a sus contactos amigos. La ilustración 25, por ejemplo, muestra un Díptico diseñado para la exposición respaldada por CCM, 'De la Transición democrática al siglo XXI. 30 años de Fotografía EFE'.

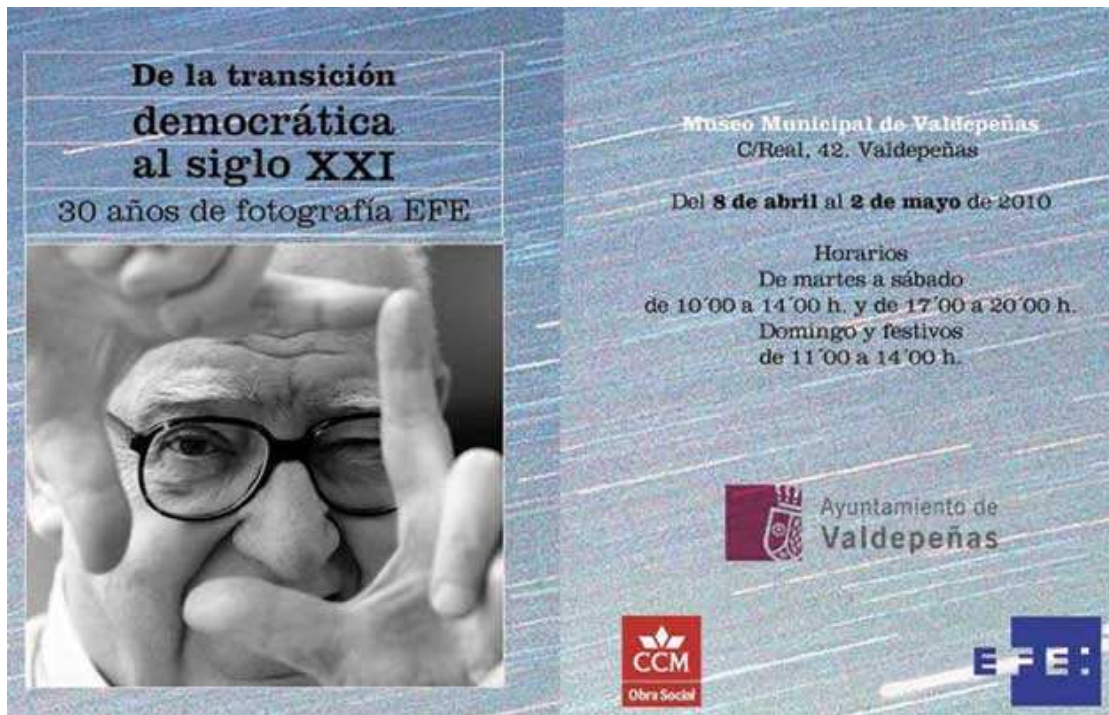


Ilustración 27

Díptico promocionario de la exposición: De la Transición democrática al siglo XXI. 30 años de Fotografía EFE.

También se convocan ruedas de prensa en momentos puntuales para acontecimientos que merezcan la pena (trípticos, carteles de todos tamaños por la ciudad, página web siempre actualizada, y la que derive del plan de medios previsto en cada caso), encartes en publicidad comercial y principalmente si existe programa didáctico, se incluyen comunicaciones directas a colegios. Carteles diseñados, se exponen a continuación, por motivo de las exposiciones en colaboración con CCM. En orden de izquierda a derecha, los dos primeros; 'Cine Español: Una crónica visual y La vida que llevamos; el mundo que queremos'.



Ilustración 28: Cartel promocionario de la exposición:

‘Cine Español: Una crónica visual’.

**La vida que llevamos;
el mundo que queremos**

Abre tu percepción,
adéntrate en las causas de
la pobreza y profundiza en
los mundos posibles que
puedes construir.

Del 15 de marzo
al 5 de mayo de 2010

Lunes a Viernes de 10:00 a 13:30
y de 18:00 a 21:00, excepto festivos.
Centro Cultural CCM
C/ San José de Calasanz, s/n - ALBACETE

Organiza Produce

www.exposicionpuertas.org
www.fcmc.es

Patrocinan y patrocinan:

Con el apoyo de:

Ilustración 29

Cartel promocionario de la exposición:

‘La vida que llevamos; el mundo que queremos’.

...Continuando con dos ejemplos más de carteles publicitarios, el primero, nuevamente en colaboración con CCM (Caja Castilla La Mancha): ‘El Arte del desnudo’; el segundo y último (de la misma Caja): ‘Jóvenes Artistas’.

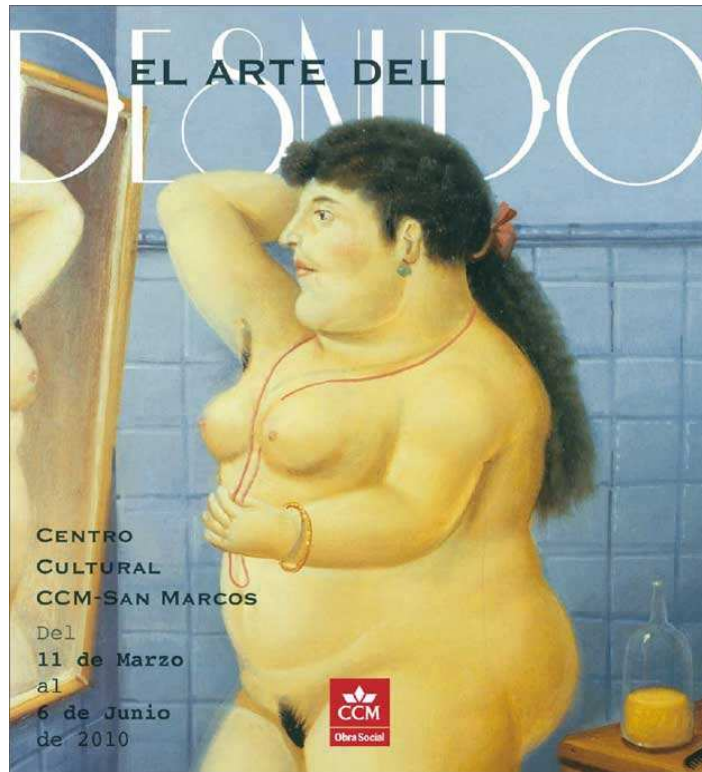


Ilustración 30 y 31: 'El Arte del desnudo' y 'Jóvenes Artistas'.

En resumen, diremos que la difusión en el carácter físico, se basa principalmente en el uso de señales y campañas de publicidad en prensa escrita y en radio. Además de los correspondientes carteles, lonas, catálogos, dípticos en invitaciones personalizadas. En cuanto a números, decir que desde el 2002 al 2010, Caja Murcia por ejemplo, ha destinado unos 218 millones de euros a actividades de carácter social y cultural. En La Caixa comprobamos como el departamento de marketing social de la Fundación gestiona la difusión de nuestras actividades, las cuales se publicitan a través de diversos medios: catálogo y folletos, pósters publicitarios, página web, e-mailing, empleados de la Obra Social y la Caixa, canal en `Youtube`, campaña de banderolas en la calle, inserción de publicidad en los periódicos y carteleras, publicidad en autobuses y metro, acuerdos con entidades colaboradoras para realizar visitas guiadas, promoción destacada a través de las agendas digitales de los centros CaixaForum y CosmoCaixa, emails informativos a la base de datos de centros educativos para ofertar las actividades a escolares, uso de los canales de banca privada y empresas del grupo Caixa, etc.

Ibercaja, de igual modo, trata de mantener año tras año un reparto equitativo y equilibrado de los recursos según las zonas donde se aplican los programas de actuación y las diferentes actividades. A lo largo de su actividad en 2009, la Obra Social y Cultural ha aplicado 48,2 millones de euros. El importe total se ha distribuido entre las grandes áreas de trabajo de la Obra Social y Cultural, en acción solidaria y cultura sin dejar aparte otras como educación e investigación y patrimonio histórico-artístico y patrimonio natural:

- Un 30,87% se ha destinado a cubrir la demanda de acciones culturales y tiempo libre.
- Un 30,07%, a educación, investigación, desarrollo y fomento del empleo.
- Un 29,18%, para actividades sanitarias y de asistencia social.
- Un 3,11% para la Fundación Ibercaja.
- Un 3,54%, al mantenimiento y rehabilitación del patrimonio histórico-artístico.
- Y un 3,23%, para actividades de protección de naturaleza y medio ambiente.

Estas cifras se han concretado en cerca de 23 millones en Obra propia, y el resto, alrededor de 25 millones de euros, en colaboración con otras entidades. En total, más de 800 ayudas y convenios de colaboración con organizaciones no gubernamentales, entes públicos, asociaciones y fundaciones sin ánimo de lucro.

Como venimos comentando hasta el momento, en las cajas de ahorros, también nos podemos encontrar un programa de adquisiciones a favor de una colección propia – que al igual que en las galerías y a diferencia de los museos, normalmente no es expuesta al público-. Los criterios de selección de las colecciones, como se da en la Obra Social y Cultural de CajaSur, se basan en la importancia del artista y en la influencia y repercusión que tuvieron en su momento en la cultura andaluza y cordobesa.

La preocupación por la cultura, ha llevado a Bancaja a la adquisición de muy diversas series de Picasso, entre las que figuran la `Suite Vollard, la Suite 156 y la Suite 347`, convirtiéndose así en la propietaria de la mayor colección privada de obra gráfica del pintor malagueño. Igualmente, su patrimonio artístico reúne más de 5.000 obras. La Obra Social Bancaja también anima a la participación en el mundo cultural y artístico a través de los diversos premios que otorga: el `Premio Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital`, el `Premio de Proyectos para Cortometrajes`, el `Premio Bancaja de Narrativa Juvenil`, los premios `Ulisses y Tombatossals`, etc. El patrimonio artístico de Bancaja reúne más de 5.000 obras de las más variadas épocas y disciplinas. La colección de pintura propiedad de Bancaja está compuesta por obras que abarcan desde el siglo XV hasta nuestros días. Puede consultar esta colección en su página web oficial, ordenada por series, sobre los siguientes temas: `La obra de Sorolla`, `La expulsión de los moriscos`, pintura anterior al siglo XX, pintura del siglo XX, galería de retratos institucionales... la colección de escultura también queda formada por las obras de reconocidos autores de nuestro siglo (aunque se muestran también obras del XVIII y posteriores), esta colección ofrece un recorrido por las principales tendencias de la escultura moderna.

La estrategia de Bancaja, por ejemplo, ha permitido consolidar colecciones como la de obra gráfica de Picasso con más de 1.200 grabados y un centenar de libros ilustrados, se trata de la colección privada más grande a nivel internacional en esa faceta de obra gráfica de Picasso. Esas obras son una parte muy importante del patrimonio español que Bancaja ha recuperado en gran parte del extranjero, y que ha expuesto por España, Portugal, Puerto Rico, Miami, Brasil, Italia, Holanda, Corea, etc. Por otro lado, en La Caixa, la colección de arte contemporáneo cuenta con 770 obras aproximadamente, la colección Anglada Camarasa son unas 550 obras entre pinturas, dibujos y objetos del artista, y finalmente la colección de obra gráfica son unas 4.400 obras sobre papel (grabados y litografías). La colección de arte contemporáneo se creó a principios de los

años ochenta y, desde su inicio, se ha contado con el asesoramiento de un comité de expertos para definir los criterios a seguir. La idea principal es la de formar una colección internacional en la que el arte español pueda ser contrastado y contextualizado. Se concibió desde el principio como una propuesta de colección pública, y por eso siempre se han ido comprando las obras de arte con la intención de exponerlas en el espacio público. Este compromiso la ha distinguido de la práctica común de coleccionismo corporativo y privado. Pues le ha permitido adquirir las obras con vocación museística. La colección ha reunido obras fundamentales de artista, abordando todo tipo de prácticas, que resultan esenciales para comprender la creación contemporánea de nuestros tiempos. A través de las diferentes publicaciones de la colección, que puede consultar en nuestra 'Mediatecaonline' podrá seguir la evolución de nuestra colección, así como las personas que han formado parte del comité de expertos a lo largo de estos años.

En cuanto a visitantes, hay que considerar siempre que al centro pueden llegar todo tipo de público pues sus salas están totalmente abiertas a la sociedad – gratuitamente-, y el discurso artístico debe estar siempre adaptado a él; exposiciones generalistas, textos de ámbito explicativos, carteles folleto divulgativos, importación temporal de exposiciones procedentes de diversos lugares del mundo, gratuidad de las visitas, en ocasiones catálogos exposiciones, Ofreciendo además talleres didácticos para niños y adultos, organización de programas concretos para visitas de los colegios a las exposiciones, visitas y talleres para discapacidad, etc... En entidades como CCM, además de sus centros culturales, desarrollan programas en el ámbito de la cultura en gran cantidad de espacios municipales, regionales, y por supuesto en nuestra red de centros culturales. Desde hace años son una referencia en lo que a actividad artística se refiere. Del mismo modo los diferentes programas relacionados con el mundo del arte, certámenes artísticos y literarios, conciertos y ciclos de ópera, suponen una aportación significativa al crecimiento en nuestro entorno de la educación artística de la sociedad.

Cabe destacar, de igual modo, como las salas quedan al servicio y disfrute del espectador, también no podemos olvidar que abren sus puertas y facilitan a aquellos que desean exponer. A diferencia de otros tiempos de más censura o limitaciones, la caja ofrece un espacio como trampolín exhibidor, ya que no comercia, pero ayuda a difundir. Colabora activamente en muchísimos proyectos sociales. Son intermediarios de la

sociedad, que ayudan a través de esta financiación de la que disponen. Y se esfuerzan en tocar todas las líneas, abriendo puertas. “Todo es mejorable sin duda y tenemos un planteamiento crítico en torno a nuestra aportación –comenta el responsable de educación y cultura Obra Social-, aunque el retorno que percibimos es altamente positivo. Actualmente y según las últimas encuestas realizadas, en lo que a la percepción del público se refiere en nuestro ámbito somos líderes entre las instituciones públicas y privadas, entidades de crédito, fundaciones, en la actividad artística”²¹⁷.

Finalmente, ante la pregunta; ¿que creen aportar en especial al arte y que subrayan de su obra social?, las metas principales son difundir el ya establecido, ofrecer al público gratuitamente sus exposiciones programadas, presentar catálogos amenos al público. La responsable de gestión de Bancaja por ejemplo explica que “hoy en día la Fundación alcanza distintas facetas y vías que ocupan y resuelven las inquietudes culturales y de ocio de la población, manteniendo al mismo tiempo la esencia de servicio y apoyo a los colectivos más desfavorecidos, trata de favorecer el que las actividades programadas resulten una experiencia productiva y enriquecedora para todo tipo de público”²¹⁸. Desde la Obra Social y Cultural de CajaSur, su jefe coordinador del área y cultura, nos habla sobre la pretensión de la Caja de atender las necesidades culturales del siglo XXI, apoyando la realización de actividades de diversa índole y apoyando los proyectos dirigidos a actividades teatrales y musicales, celebración de congresos, jornadas, exposiciones y conferencias y ciclos de cine. “En el aspecto social, nuestros colegios de educación especial son modélicos tanto en Jaén como en Córdoba. El Palacio de Viana sigue siendo un referente del patrimonio cordobés cada vez más arraigado en la sociedad”²¹⁹.

Ibercaja, por otra parte, presume de fomentar el conocimiento del arte contemporáneo en una época concreta, (fundamentalmente vanguardias históricas) y apoyo a artistas jóvenes intentando eliminar las barreras tópicas de celos y rechazos ocasionadas por el desconocimiento. Y la coordinadora de la secretaría técnica de La Caixa destaca que los programas culturales que desarrollan desde este área desean acercar la cultura a la

²¹⁷ R. Javier Moreno Abad, responsable de educación y cultura Obra Social de la CCM. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 1 abril 2010.

²¹⁸ Gloria Vara Gíner, responsable de gestión en Bancaja. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 11 Mayo 2010.

²¹⁹ D. Manuel Aurelio Gahete Jurado, jefe coordinador del área de cultura de Caja Sur. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 29 Abril 2010.

sociedad, siendo este nuestro principal objetivo. Las actividades que se organizan tienen una clara vocación social: quieren hacer llegar el arte, la música, el teatro o las humanidades a todo tipo de público, en especial a personas que no tienen la costumbre o la posibilidad de disfrutar de las actividades artísticas. De esta forma se pretende romper las barreras que separan al público de la cultura y convertir cada una de las facetas del arte en una herramienta de crecimiento personal e integración social.

Lo cierto y en conclusión general es que, como nos afirman desde Caja Murcia “actualmente existe mayor accesibilidad y posibilidades de trabajar con el arte, darte a conocer como artista o pedir ayudas. Pero también escasea quizá la información o preocupación por parte de la educación de informar de todas las opciones y concienciar de la necesidad de buscar y documentarse acerca de todo lo que hay hoy en día a nuestro servicio”²²⁰.

2.6. Dotaciones económicas y distribución de presupuestos.

En éste apartado pretendemos resumir toda la información que tanto museos como galerías de arte nos han proporcionado en cuanto a la financiación, distribución de presupuestos y datos económicos. Antes de nada debemos subrayar el carácter escueto de este apartado, que contradictoriamente a los planeado y esperado, ha costado mucho obtener y desarrollar debido a la escasez de información. Un hecho dado más por negatividad por parte de nuestras fuentes que por problemas o prohibiciones en cuanto al tema. La realidad es que cualquier pregunta a cerca de presupuestos despertaba a modo global una respuesta reacia. No proporcionan información, ni respuestas concretas y detalladas, llegando a casos como se dan el las galerías, las cuales contestan directamente que no pueden o no quieren facilitarlos. Por otro lado, si tenemos bastantes, especialmente de España, Portugal, Reino Unido y Francia, que gustosamente colaboraron. Pero ante todo, no olvidemos recalcar que el contacto personal con los organismos es una parte de nuestra documentación. Aquellas instituciones y espacios expositivos que no han facilitado un contacto, en mayoría de ocasiones nos remitían a su página oficial de internet, además de nuestra propia investigación sobre ellas mediante artículo, documentos y opiniones de profesionales. Por lo que hemos podido hablar cde ellas con toda propiedad.

²²⁰ Eugenia Hernández Dávalos, coordinadote de cultura de Caja Murcia. Entrevista personal realizada para la presente Tesis doctoral. 9 Abril 2010.

Antes de nada, encontramos datos, maneras de desarrollar presupuestos interesantes de destacar, como el que se da en el caso del Tate, en cuya página oficial nos facilitan datos tales como sobre su financiación: La Fundación Tate, además, recibe algo de su financiamiento del departamento para la cultura, los medios y el deporte (DCMS). Tate es responsable ante el público, ante los servicios que proporciona y como tal, se le exige transparencia, para demostrar que esté conduciendo sus operaciones económicas con tanta eficacia como sea posible. “Tate es un cuerpo público No-Departamental (NDPB)²²¹, -nos explica Patricia Mediavilla, asistente de Información- como ya hemos dicho financiado en parte por el Departamento para la cultura, los medios y el deporte del Gobierno Británico (DCMS). Tate suple la concesión que recibe del DCMS con otras fuentes, incluyendo las negociaciones, patrocinio y admisiones a las exposiciones temporales y a St Ives de Tate. El financiamiento del gobierno es crítico, pero generamos sobre el 60% de nuestra renta nosotros mismos. La aportación del equipo, fundación y ayuda corporativa, junto con nuestros visitantes, los miembros y los patrones, es fundamental a la entrega de nuestro programa público. También confiamos en la ayuda de los artistas, de los voluntarios y de nuestros no-ejecutivos. Nuestro subsidiario que negocia, empresas de Tate, genera fondos valiosos de las actividades que se publican, al por menor y de abastecimientos que vayan hacia el soporte de nuestra misión. En cuanto al reflejo de los estados financieros; Tate al igual que el Museo Británico, ambos en Londres, publican informes financieros revisados anuales, divulgando, por ejemplo, los emolumentos²²² detallados del director, diputado director y director de la pensión de la administración”²²³.

En la página oficial de El Museo Británico, podemos encontrar de que manera exponen la documentación financiera que ofrecen al público mostrando, por ejemplo, los movimientos financieros del año museístico 2008-2009: Donde reflejan de manera clara los ingresos de todos los encargados mayores (director, co-director, administrador, etc...). Al estudiar sus tablas, quedan explicados aquellos movimientos y salarios económicos que estos personajes (director, diputado director, director de la pensión de la administración, etc.), han ido recibiendo durante el tiempo señalado. Mostrando por ejemplo, que ningunos de estos encargados directivos – conclusiones de lo reflejado en

²²¹ Un NDPB es un cuerpo que realiza funciones a nombre del departamento gubernamental que administra los patrocinadores de él, pero independientemente. Puede por lo tanto centrarse enteramente en sus propios objetivos y tomar recomendaciones y decisiones imparciales.

²²² Pago que se da a un profesional o a un operario por un servicio o un trabajo.

²²³ Patricia Mediavilla, asistente de información del Tate Modern, Londres. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 22 marzo 2010.

sus tablas- recibieron otro efectivo o ventajas no monetarias de valor, y no se hizo ningún pago de la separación o de remuneración a los encargados mayores durante el año.

Más datos a destacar serían que, todos son miembros del esquema de pensión principal de la función pública, como tal, la terminación temprana de su contrato daría lugar a la remuneración de recepción individual según lo precisado en el esquema de la remuneración de la función pública. Además, los nombramientos y el comité del gobierno, sobre quienes enumeran a miembros, determina el funcionamiento del director, Neil MacGregor. Así pues, asignan los miembros del personal a los racimos dentro de cada trabajo de equipo/departamento de acuerdo a sus responsabilidades y capacidades. Entendiendo finalmente que, todos estos arreglos estatutarios son flotantes con el coste de ventajas resueltas por los presupuestos votados por el parlamento cada año.

Dejando atrás estos dos ejemplos de desarrollo de presupuestos (expuestos como dato a destacar y puesta en marcha del apartado), nos centramos en reflexionar, a modo global, a cerca de los motivos y factores que permiten los ingresos en las instituciones, así como de la manera cómo se emplean sus presupuestos. Comprobaremos que, ciertamente, cada institución es individual y propia en su organización financiera, e incluso en sus fuentes (es decir, de donde se obtiene el dinero para el mantenimiento e inversión de la institución). Y de igual modo, veremos que sus frutos –ingresos del propio centro- también varían, quedan reflejados de manera distinta. Así pues, hablar de tantos por ciento generales resultaría complejo de exponer por la gran variedad, pero sí podemos ofrecer, en este apartado, ejemplos de los presupuestos y organización en instituciones reales, e incluso galerías, que nos proporcionen una visión global del mundo financiero que mueve la actividad de todas ellas.

De tal manera que, es sabido que si tratamos museos, obviamente éstos no venden. Pero al espectador le atrae cualquier cosa interesante, innovadora y que tenga una coherencia. Si se empieza con un taller sobre un tema, esto nos dirige a actividades y finalmente a una exposición, fruto de todo un proceso de investigación y artístico. En el Museo se comparten, gestionan los presupuestos de manera muy diferente. Principalmente debido a que se divide en numerosos partidos, los cuales no son siempre respondidos por el propio presupuesto del museo. Independientemente de eso, se dispone de un presupuesto ajustado, lo que lleva al gestor a contar con otras alternativas, tratos, ayudas, etc. Por ejemplo en el caso del MUBAM, el 50% de la difusión es asumida con

el resto de museos de la Comunidad de Murcia, publicidad y presupuesto compartido. El resto es asumido por el museo en su publicidad concreta, talleres, cursos, etc.

Si hablamos de presupuestos globales, instituciones como el MUA en Alicante nos señalan que el presupuesto general en el 2009 fue de aproximadamente 80.000 euros; disponiendo una dotación económica destinada a difusión de 400.000 euros.

Situándonos en el extranjero, tenemos que en el Museo do Chiado en 2009, el Presupuesto de Funcionamiento fue de 566.000 euros (salarios, despesas de funcionamiento, mantenimiento y seguridad). El Presupuesto de Programación de 35.000 euros (exposiciones, publicaciones, divulgación, etc...) Destacando que en los últimos 3 años no hubo dotación presupuestaria para adquisiciones. Siguiendo con las colecciones nos llegan igualmente datos, donde en casos como el Centro Reina Sofia, su presupuesto anual para la compra de colección propia fue de 17.576.903 euros en 2008 y 13.480.000 euros en 2009. Obviamente la cifra de 2010 no se podrá dar hasta finales de año, ya que aún está pendiente de sufrir nuevos recortes (por las medidas de austeridad dictadas por el Gobierno). Lo que si es seguro es que va a ser bastante menor que la cifra de 2009.

En cualquier caso, queda claro que es necesario extraer presupuestos de alguna parte para el correcto funcionamiento y crecimientos del centro. Así que, en relación a la economía: el coordinador del Centro Cultural Puertas de Castilla, nos explica en una entrevista personal que, existe un dinero –presupuesto- destinado por el Ayuntamiento al centro –el cual debe solicitarlo y reservarlo para él cada año-, y con el que, de entrada, no se llega a fin de año –total de 34 centros de cultura en Murcia- Puertas de Castilla se subdivide en 23 partidos, el cual uno es el de cultura-. Por lo que se plantea una organización de proyectos a vista larga, programación amplia establecida con anterioridad, para distribuir bien el dinero. Por falta de éste se trabaja siempre en perspectiva de posibles convenios, tratos con los artistas, colaboradores. En el caso de gastar menos del presupuesto dado, al año siguiente te quedas con el último presupuesto creado el año anterior, y cada sector –difusión, derechos, montaje, artistas, etc- tiene su presupuesto de manera independiente, y no se puede compartir bolsa.

La ley estima que no se dedicará un máximo de 9.000 euros por proveedor, el cual podrá solicitar con dos meses de antelación un `Mandamiento de pago´, con el cual se puede obtener de manera directa *equis* dinero con una justificación.

Los presupuestos en el caso de las galerías –invertidos especialmente, en difusión, transporte, artistas, montaje, sueldos y gastos- pueden resultar variables dependiendo de la naturaleza y línea de actuación de la galería y de las circunstancias económicas del espacio cada año. Nos informan que en el caso de galerías, por ejemplo, en Nuble aproximadamente destinan entre 70.000 euros y 100.000 euros anualmente. Ya que como indica José Luís de la Fuente: “Estamos en un periodo de constantes cambios – comenta su director-, existen actualmente muy diversas líneas de mercado del arte, pero pienso que, una vez los vaivenes económicos que sufrimos en este momento, habría que preocuparse por parte del sector mas profesionalizado que sentar unas bases que definiesen el comercio del arte de una competitiva, de igual modo que lo están otros sectores mercantiles, y por supuesto exigir a nuestros iguales, que adquieran e implanten aquellos procedimientos que garanticen el buen funcionamiento de esta actividad”²²⁴.

El mercado es el que marca las tendencias como en todos los sectores, donde parece que la política generalizada de un todo vale, está siendo demasiado habitual y comienza a dañar al arte contemporáneo. Lo que si es cierto, es que no sólo los propios factores del mundo del arte afectan a los presupuestos y distribuciones económicas, también acaban influyendo todo tipo de aspectos externos al espacio, como se da en el caso de la actual crisis general financiera que afecta todos los sectores, obviamente siendo el arte uno de ellos.

Hasta el momento, los museos –especialmente los dedicados al arte contemporáneo- han estado disfrutando de una edad de oro durante los últimos veinte años, seguido de un desarrollo acelerado del mercado del arte. Pero debido a la situación económica actual ningún espacio se libra de la recesión. Cabe destacar que el sustento de las instituciones es más frágil en cuanto a las fuentes de las que se alimenta el centro. De este modo, ocurre que en el sistema norteamericano la gestión está en manos privadas y depende casi en exclusiva de sus mecenas, la aportación de fundaciones y empresas que con ello desgravan impuestos.

Al llegar la crisis, los grandes patrocinadores de las instituciones culturales de los Estados Unidos han reducido su apoyo, acompañado de un descenso del turismo. Por ello, que la crisis económica está afectando más que a Europa, cuya estabilidad en los museos depende de las instituciones públicas, por lo tanto, el propio país vela por su

²²⁴ D. José Luis de la Fuente, director galería Nuble, Cantabria. Contestaciones a nuestro cuestionario oficial de la presente Tesis doctoral. 9 Abril 2010.

supervivencia, invirtiendo en ellos. Permittedose incluso, en estos momentos, la apertura del Centro Pompidou-Metz -una antena del museo parisiense-, y el Museo Nacional de las Artes del siglo XXI (MAXXI) en Roma, así como, la ampliación planeada del Tate Modern en Londres, asumiendo un gasto de 247 millones de euros.

“Lo que ante todo queda claro, es que las instituciones, para cumplir sus objetivos – explica Marie-Claire Uberquoi en su artículo ‘Museo en plena crisis: Fin de la era dorada’, deben tener una financiación mínima asegurada que les permita desarrollarse y llevar a cabo una programación de calidad. España, se ha convertido en uno de los países europeos, que en los últimos veinte años ha sido testigo de una aceleración de la creación de museos y centros de arte contemporáneo”²²⁵. Cuando se inauguró el IVAM de Valencia y el CAAM de Canarias sobre 1989, España apenas presentaba vida en la difusión de la creación contemporánea. A día de hoy, existen casi 30 museos financiados por las instituciones públicas, impulsados por las autonomías o ayuntamientos, que responden prácticamente a su total financiación. Teniendo entre los años 2007 y 2009 la creación de siete nuevos espacio para el arte contemporáneo: El Centro de Arte y Naturaleza (CEDAN) de Huesca, LABORAL en Gijón, El Centro de Arte Contemporáneo Huarte de Navarra, el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles, el Bòlit Centre D’Art Contemporani de Girona y los ya comentados con anterioridad, Tenerife Espacio de las Artes (TEA) de Santa Cruz de Tenerife, y La Conservera Centro de Arte Contemporáneo de Murcia (inaugurado en Mayo del 2009).

Obviamente, los museos menos afectados por cualquier contratiempo o crisis económica serán los más destacables y grandes del país, como el IVAM en Valencia, el MACBA en Barcelona o el MUSAC de León, que siempre podrán sacar provecho de sus colecciones. Siguiendo esta línea, destacamos, “el Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) que depende directamente del Ministerio de Cultura, ocupando un lugar preferencial en el mapa museístico de España. Es el museo que tiene mayor presupuesto de todos (53.830.000 euros en 2009 y 54.848.060 euros en 2010), superior incluso que el Museo del Prado”²²⁶. Además, también viene siendo la institución que más ha invertido en la compra de obras de arte durante 2009, con una inversión total de

²²⁵ UBERQUOI, Marie-Claire. “Museo en plena crisis: Fin de la era dorada”. *Descubrir el Arte*. Madrid: Unidad editorial Sociedad de Revistas, S.L.U. Sep 2010. Año XII nº 139, p. 79.

²²⁶ Op. Cit. P.82.

13.481.324 euros, de los cuales 4.982.510 euros han sido una aportación especial del Ministerio de Cultura para realizar adquisiciones en la Feria de Arte, Arco.

En definitiva, resumimos que el Prado y el Centro Reina Sofía encabezan la lista de los museos más visitados de España, una combinación ejemplar que demuestra a un espectador interesado por el arte clásico y el contemporáneo. El museo Picasso de Barcelona, el Thyssen de Madrid y el Guggenheim de Bilbao son los siguientes centros más elegidos por el visitante. Y los más dedicados al arte contemporáneo, son los que más han evolucionado y expandido en los últimos años, aunque no hayan sido los más visitados. Para finalizar este apartado, extraemos del ya citado artículo 'Museo en plena crisis: Fin de la era dorada', una tabla de datos tremendamente interesante, que aportan a la comprensión a cerca de la financiación de los museos –concretamente los españoles-.

Museo	Presupuesto 2009 (euros)	Adquisiciones (euros)	Exposiciones	Visitantes 2009
Museo del Prado Madrid	46.167.000*	300.000	5	2.570.764
MNCARS Madrid	58.830.000	13.481.324 (1)	25	1.987.450
Museo Picasso Barcelona	5.462.662	484.969 (8)	2	1.393.357
Guggenheim Bilbao	27.361.231 (3)	6.000.000 (4)	5	811.775
Museo Thyssen- Bornemisza Madrid	16.500.000**	0	5	765.690
IVAM Valencia	10.290.467	1.187.932	24	733.623
MACBA Barcelona	13.420.158	(datos no facilitados) (2)	12	650.000
CAC Málaga	2.866.000	114.300	14	384.019
Museo Picasso Málaga	13.913.196	0	2	300.000
TEA Santa Cruz de Tenerife	3.100.000	100.000	15	225.000
MUSAC León	4.700.000	600.000	12	126.021
ARTIUM Vitoria	5.000.000	(datos no facilitados) (5)	12	105.000

MARCO Vigo	1.605.000	(datos no facilitados)	(datos no facilitados)	92.853
Da Dos Domus Artium Salamanca	1.000.000	40.000	11	76.300
Patio Herreriano Valladolid	(datos no facilitados)	13.481.324	25	59.497
CAAM Las Palmas de Gran Canaria	58.830.000	3.355.849	19	59.144
LABORAL Gijón	3.400.000	0	18	48.010
CGAC Santiago de Compostela	3.251.080	600.000	10	47.633
Espai d'Art Contemporani Castellón	700.000	13.481.324	25	42.137
Bòlit Centre d'Art Contemporani Girona	455.000	0	8	23.603
CEDAN, Fundación Beulas Huesca	1.300.000	100.000	6	20.765
Museo Esteban Vicente Segovia	1.599.860	(datos no facilitados)	4	20.627
Centre d'Art la Panera Lleida	700.000	0	19	19.716
La Conservera Murcia	1.000.000	0	11	7.065 (7)
Centro de Arte Contemporáneo Huarte	450.000	0	4	3.460 (6)
CAAC Sevilla	(datos no facilitados)	(datos no facilitados)	(datos no facilitados)	(datos no facilitados)
MEIAC Badajoz	(datos no facilitados)	(datos no facilitados)	(datos no facilitados)	(datos no facilitados)
El número de visitantes de todos los museos reseñados es hasta el 15 de Septiembre de 2009.				

- (1) 8.498.814 euros, partida del presupuesto global del MNCARS; 4.982.510 euros, aportación del Ministerio de Cultura.
 - (2) Las compras de obras para la colección están financiadas por la Fundación Museo d'Art Contemporani, de carácter privado que no facilita nunca el importe de sus inversiones para la colección del MACBA.
 - (3) La aportación es sólo el 35 % de este presupuesto, el resto, o sea el 65%, procede de recursos propios.
 - (4) Se trata de una aportación complementaria al presupuesto global: 3 millones del Gobierno vasco y 3 millones de la Diputación Foral.
 - (5) Aportación a parte de las instituciones vascas.
 - (6) En 2009, el centro estuvo cerrado de Enero a Septiembre por cambio de titularidad. Ha dejado de depender del Ayuntamiento y ahora pertenece al Gobierno de Navarra.
 - (7) Desde su apertura en Mayo hasta el 15 de Diciembre de 2009.
 - (8) Esta partida no es del presupuesto global. Se trata de una aportación específica o puntual del Ayuntamiento cuando surge alguna oportunidad en el mercado. En 2009 se compraron obras (dibujos y libros ilustrados) por un valor total de 484.969 euros.
- * Un 55,63% corresponde a la aportación del Estado y el resto procede de recursos propios.
- ** El Estado aporta el 11% y el resto procede de recursos propios.

II. PLANTEAMIENTO DE LAS ACTIVIDADES, TRABAJO DE CAMPO E INVESTIGACIÓN

1. PLANTEAMIENTO DE LAS ACTIVIDADES.

Es sabido que a lo largo de los tiempos se ha mantenido una superioridad de comprensión por parte del público común, en el icono –la imagen-, por encima del texto –los escritos-. Por ello mismo, la existencia ya en la actualidad de las representaciones iconográficas, ilustraciones, usados como símbolos que definieran y simplificaran la teoría. Ya vemos ejemplos en las civilizaciones griegas y romanas, donde las imágenes formaban parte de la ornamentación civil y cultura social. Fomentado por la búsqueda de un canal comunicativo para acceder los ciudadanos –mayoritariamente analfabetos- y que estos comprendieran y asimilaran las bases de la cultura y religión. De este modo podemos encontrarnos en Grecia con imágenes que cuentan las hazañas de héroes, como Hércules / Heracles y los diez trabajos del semi-dios o a cerca de tragedias como la del afamado Edipo, en comunes jarrones de cerámica y utensilios domésticos. Secuencias del origen del mundo contado por Hesíodo en su Teogonía y representado para todo el pueblo a través del mito de Gea²²⁷, reflejado en el friso del Ara Pacis²²⁸, en Roma. Así como esculturas, fruto del estudio de las proporciones y la belleza, que representaban la verdadera belleza del interior, lo que los griegos llamaban `virtud´. Así pues, se presentaba a la belleza física hecha icono en los héroes mitológicos, guerreros y personajes a imitar en estas antiguas civilizaciones.



Ilustración 32

Friso de Gea en el Ara Pacis. Roma



Ilustración 33

Vasija de Edipo y la Esfinge.

²²⁷ Gea (Tierra): La Tierra siempre ha sido adorada como toda fuente de vida. En la mitología griega Gea, era la personificación de esta Diosa Madre, una deidad primordial ancestral que dio origen a la existencia. Los romanos la adoptaron como Tellus Mater o Terra Mater, aunque finalmente conocida como Gaia.

²²⁸ Es un monumento conmemorativo de la época del Imperio romano. Se halla en Roma y fue construido entre el 13 y el 9 a. C. por decisión del Senado, en acción de gracias por el regreso del emperador Augusto tras sus victoriosas campañas en Hispania y Galia, y la paz que éste había impuesto. Está dedicado a la diosa de la Paz y levantado en Roma, en el Campo de Marte, donde cada año se debían sacrificar un carnero y dos bueyes.

Una influencia aún impuesta en nuestra cultura y visión social, llevada a lo largo de los tiempos y evolucionando a la par que nuestra sociedad. La imagen, el icono y la representación siempre han sido y serán un referente esencial a la hora de comunicarse con el pueblo. Una visión que ha jugado un gran papel -en este caso tratamos en el ámbito artístico- tanto en la percepción y temática del artista, como en las propias teorías que se fermentan alrededor de esta realidad iconográfica –ya tenemos teorías tales como la mimética, la teoría estética, llegando incluso a plantear la teoría de la no teoría-. Así como finalmente a destacarse y considerarse el eje referencial y didáctico de las propias instituciones. Un método cada vez más importante para la expresión, impulsado cada día más por las nuevas tecnologías y avances, que se enriquecen mutuamente. Y de los cuales las instituciones se benefician, fomentan en sus espacios expositivos.

1.1. Realización: Éxito o fracaso de la institución.

El giro icónico personal, con el tiempo, superó el llamado giro lingüístico. Así se expresa en el insólito y legendario Atlas Mnemosyne de Aby Warburg²²⁹ (1866-1929) quien anticipó los giros espacial e icónico de finales de los ochenta y principios de los noventa, donde finalmente también se consideró el estudio de la imagen como sobradamente se había hecho hasta el momento con la palabra. A día de hoy, convivimos con la imagen. Somos partícipes de un mundo en el que ya no se plantea ni expresa prácticamente ningún dato relevante para la comprensión científica de la realidad que no sea imagen (virtual). Produciéndose, de este modo, un desplazamiento general “de la información lingüística a la visual, de la palabra a la imagen, del argumento al vídeo. O del tiempo al espacio²³⁰”. Como indicábamos, es lógico que esta visión llegara al ámbito del arte y se dejara empapar de lleno bajo el signo de la ‘imagen’ en su comprensión más amplia. Un hecho que ya se dejaba vislumbrar tiempo atrás, y que varios personajes destacarían y pondrían de manifiesto en sus planteamientos. La imagen tendría su propio espacio, estudio, significado y significante para la sociedad. “Hoy interesa sobre todo la dedicación de Aby Warburg a las formas de comunicación de contenidos culturales, a la transformación paulatina de sus

²²⁹ Abraham Moritz Warburg (1866-1929), mejor conocido como Aby Warburg, fue un historiador del arte, célebre por sus estudios acerca de la supervivencia del paganismo en el Renacimiento italiano. Fue un trabajador de lujo que puso a trabajar, digamos, a los historiadores del arte. Y no sólo a ellos, sino a las ciencias de la cultura en general. Dio profundidad no imaginada a la interpretación artística con su iconografía, contenido a su formalismo.

²³⁰ El País. *Aby Warburg, inventor del Museo Virtual* [en línea]. Isidoro Reguera. Madrid, mayo 2005, p. 1/5. <<http://www.arteymercado.com/1seccion4.html>> [Consulta: 13 Mayo 2009].

simbolismos: cómo símbolos e imágenes peregrinan a través de regiones y épocas. Y en ese evidente retorno general a las imágenes, debemos destacar su alusión casi siempre y casi en cada forma de algún modo, incluso con planteamientos decisivos en la tecnología del XXI²³¹.

El lenguaje fotográfico, además del abanico de posibilidades que abre en el ámbito de producción artística, cabe destacar su gran apoyo en el sector educativo. Capaz de ofrecer en la planificación didáctica un recurso didáctico visual muy amplio debido a su enorme popularización, en unión a su fuerte carga motivacional, sus potencialidades para la investigación del entorno, el estudio del medio, etc... La fotografía además emplea un código específico de interpretación y construcción de la realidad, especialmente relevante en el proceso educativo. Siendo, al mismo tiempo, un documento de gran valor didáctico, una privilegiada y avanzada herramienta de trabajo para los alumnos.

La aplicación didáctica de la fotografía en las instituciones –museos, galerías de arte, centros culturales, ferias de arte, métodos de difusión, etc- aparte del uso convencional como apoyo a textos, hemos comprobado que puede orientarse tanto en lo que se ha llamado hasta ahora lectura de imágenes, como en el conocimiento del medio en sí mismo, ejercitando y familiarizando al público con el lenguaje gráfico-visual, a fin de que sean capaces de interpretarlo. La imagen, en este caso mediante la fotografía, nuevamente estamos de acuerdo que actúa como una herramienta, un documento y un objeto de trabajo que facilita las actividades creativas, didácticas de cualquier institución. Siguiendo esta idea, podemos destacar sus frutos didácticos: Fomentando el contacto con el mundo icónico a través de la lectura de imágenes. Donde se desarrollan la capacidad de interpretación lúdica y reflexiva de los mensajes visuales, mediante lecturas objetivas y subjetivas, así como recreaciones de los mismos.

La introducción en la enseñanza de este medio tan conocido y popular, como ya hemos ido desarrollando con la explicación de las actividades planteadas por las instituciones (en puntos anteriores), siempre responde a una reflexiva planificación didáctica del equipo del centro, con una especificación clara de los objetivos educativos y las finalidades de su uso. Este espacio, demuestra cómo se hace uso tanto de la fotografía, como cualquier otro medio audiovisual, iconográfico, fílmico –es decir, imagen- como

²³¹ El País. *Aby Warburg, inventor del Museo Virtual* [en línea]. Isidoro Reguera. Madrid, mayo 2005, p. 1/5. <<http://www.arteymercado.com/1seccion4.html>> [Consulta: 13 Mayo 2009].

medio que es supeditado a una programación del proceso de enseñanza-aprendizaje. El TEA (Tenerife Espacio de las Artes) de Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias. España) organiza en 2010 un curso de arte que lleva por nombre 'Mirar al fondo de una sola obra'. Se trata de una serie de encuentros para comprender el arte contemporáneo, partiendo de algunos de los cuadros más significativos que forman parte de la colección del Tenerife Espacio de las Artes (TEA). En estos encuentros diferentes expertos en arte estudian y explican los contenidos pictóricos y creativos de las creaciones que se llevarán a estudio. Tras el análisis técnico, conceptual y artístico de cada pieza, se ubicará la creación dentro de la propia biografía personal y creativa de cada autor. Entre los pintores seleccionados para su estudio se encuentran autores de la talla de Dalí, Óscar Domínguez, Alfred Stieglitz o Joan Fontcuberta, entre otros.

Dejando a un lado los grandes referentes de la imagen como son el filme o la fotografía, encontramos que en los últimos años ha surgido con el nombre de embodied cognition (conocimiento corporal) "una teoría del conocimiento que explica la formación de categorías partiendo del entorno del agente y del primado del esquema-imagen sobre el lenguaje, es importante, por ejemplo, para la investigación de la inteligencia en el modelo de un robot sin control o dirección central en lugar del modelo de un computador con programas; también ahí se cita a Aby Warburg, como en muchos otros aspectos de la técnica computacional de imágenes"²³². Traspasado al ámbito del mundo del arte, podemos destacar herramientas de naturaleza icónica, como por ejemplo, los hoy llamados museos virtuales. Cabe destacar –siguiendo con la visión de Aby Warburg- que lo que consideramos un banco de datos o red de mapas que recopile cualquier fenómeno que pueda llamarse estético y justificarse como tal, es warburgiano: su propio Atlas posee –anticipándose a su tiempo- una estructura dispositiva similar a una página de Internet y un diseño de montaje narrativo posmoderno, superior a los grandes relatos cosmo-visuales de antaño. Por ejemplo, el famoso proyecto de 2001 de Lydia Haustein, que intenta crear un atlas digital de la memoria icónica global, se considera realmente como una continuación del Atlas Mnemosyne inacabado de Aby Warburg.

Por otro lado, también se puede subrayar el renacimiento actual del tema del archivo en el arte siguiendo, de igual modo, los pasos del historiador del arte, precursor, en general,

²³² El País. *Aby Warburg, inventor del Museo Virtual* [en línea]. Isidoro Reguera. Madrid, mayo 2005, p. 1/5. <<http://www.arteymercado.com/1seccion4.html>> [Consulta: 13 Mayo 2009].

de la archivística en el arte del siglo XX, revelándose ya con el dadaísmo. Un excelente ejemplo de ello es la serie 'Archivo de archivos' (1998-2006) creado por Montserrat Soto y Gemma Colesanti, con el objetivo de rastrear las fuentes originales de la memoria disintiéndolas en la red de redes de internet. En su naturaleza más étnica se alude en este mismo sentido al proyecto expresamente warburgiano, y de hecho, planteado como un guiño-homenaje a Mnemosyne, del archivo de anónimos fotográfico que se mantiene en funcionamiento, aproximadamente desde 2002, en el MEIAC de Badajoz (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo) como memoria visual del territorio (extremeño): "una mirada antropológica warburgiana en soporte digital"²³³. En definitiva, Atlas Mnemosyne (1924-1929) es en su origen un buen itinerario, con estaciones de ruta donde también aparece España, que actúa como fuente iconográfica de la historia del arte o historia de la cultura sin texto, que posibilita verlas examinando multitud de imágenes a la vez, - poniendo en relieve, la ya idea revolucionaria además, de que no es necesario observar originales-. Un modo de localizar el pensar en un espacio visual dinámico siempre cambiante, mudable, desafiante al orden del tiempo.

Y es precisamente por esta naturaleza evolutiva y temporal, que desde los comienzos de las propias instituciones, hasta la actualidad –especialmente a día de hoy donde todo circula a mayor velocidad- se ha ido buscando la interacción con el público. Quizá hoy seamos testigos de una excesiva atención y cautivación del espectador – especialmente, por parte de museos- donde peligrosamente se llegan a los límites de la pérdida de la función del arte, en ocasiones difícilmente desunible del mero entretenimiento. Este es un hecho que se nos presenta en las actividades, la didáctica museística, y la presentación de las exhibiciones artísticas en los espacios expositivos, donde una delgada línea separa el arte del simple ocio. El entretenimiento de la autorreflexión y la fantasía de un discurso humano y social real. Actualmente, debido a su difícil fusión o incomprensión, supone todo un reto mantener el equilibrio de dichos aspectos sin perder la esencia del arte y la función de las instituciones por el camino. Por ello, su gran mérito innovador, gestor y artístico.

Sería interesante saber, cuales son las claves para el éxito de un museo que supera anualmente los cinco millones el número de visitantes, como es en el caso del Tate

²³³ El País. *Aby Warburg, inventor del Museo Virtual* [en línea]. Isidoro Reguera. Madrid, mayo 2005, p. 5/5. <<http://www.arteymercado.com/1seccion4.html>> [Consulta: 13 Mayo 2009].

Modern de Londres. Su ex-director nos responde: “No adoptamos una actitud paternalista o condescendiente, y nunca haremos creer al público que el arte contemporáneo es algo que está por encima suyo. Y sin duda la arquitectura de la Tate, esa rampa de la ‘Sala de Turbinas’ que es una invitación a entrar. También una programación diferente, por ejemplo la colección, de la que cada año cambiamos el 20%. Además, el 70% de nuestros visitantes no acuden a ver la sede, sino la actividad. Ningún museo se mantiene sólo con las visitas al edificio, más allá de sus primeros años eso resulta insostenible. El éxito, además, no debe medirse a partir del número de visitantes”²³⁴.

Analizando las actividades, los espacios expositivos y la naturaleza del propio espacio museístico, así como, galerías de arte, el denominador común claramente resulta ser el público y la evolución constante, lineal que necesariamente se producen en dichos espacios artísticos. Sin duda, a día de hoy todo espectador -al menos todo espectador un poquito instruido: incluyendo aquellos que admiten no serlo- se encuentra bien dispuesto a poner de su parte en la asimilación e interés de estos cambios y diversos medios de comunicación del arte, por extensión, de sus instituciones. Un hecho positivo, esencialmente importante para el mundo del arte, el cual sería el que más tendría que perder si ella no acertara -la institución, que ni puede perder número de espectadores, ni tampoco la credibilidad que los embauca en esa dinamismo específica- sabe que debe mantener en esta dialéctica a su público cautivo. Mantenerle atrapados a mitad de camino entre el entretenimiento y el acto de fe de la mera contemplación y reflexión del arte. “Al igual que el espectador logra reconciliarse con su propio aburrimiento (con su ‘no-entretenimiento’) por la vía consoladora de encontrarse en ello reconocido como adecuado perceptor, como sujeto de cognición correcta, el reto para el artista es ofrecer un operador que no sólo logre fracasar suficientemente en entretener, sino que además sea capaz de inducir en su público la impresión de que: no lo es -entretenimiento- porque no quiere serlo y en ése su no serlo se agazapa la clave que le conduce hacia un saber -hacia una inteligencia del sentido- de superior altura crítico-política”²³⁵.

²³⁴ Mirón de Arte. *En los Museos, la presión de las cifras es insoportable* [en línea]. Vicente Todolí, director del Tate Modern. Madrid, abril 2010. <<http://e-valencia.org/index.php?name=13332>> [Consulta: 23 junio 2010].

²³⁵ Mirón de Arte. *Nuevas economías del entretenimiento: El ‘Efecto Tate’* [en línea]. José Luis Brea. Madrid, abril 2010, p.1/7. <<http://mirondelarte.blogspot.com>> [Consulta: 13 mayo 2010].

Las exigencias de la época actual oscilan entre un dinamismo y su contrario, entre una forma de experiencia y su contraria. En busca de la ampliación de los espacios expositivos no se debe perder la perspectiva de la propia actividad que se realiza dentro del espacio. “Los museos que entran en ampliaciones tienden a olvidar el aquí y el ahora, a concentrarse excesivamente en el edificio, con lo cual sus contenidos se resienten. El edificio es un continente y a mí me interesa el contenido, la actividad. El museo para mí no es el edificio, sino el programa, suceda o no en su interior”²³⁶.

Por un lado, todo lo que se presente en las instituciones deben alcanzar unos niveles de seguimiento social lo suficientemente elevados -y para ello, entretener- asegurando así su plena incrustación exitosa en el seno de las muy competitivas industrias del entretenimiento. Pero al mismo tiempo, debe encontrar un equilibrio, no alcanzando un éxito total, para no parecer que en esa funcionalidad social -la de entretener a las masas a las que atrae- se agota su sentido y razón de ser. “Y en eso -en ese triunfar en fracasar- se resume la misma complejidad que define su reto actual, el más alto que concierne al arte (y sus industrias e instituciones, para emplear dos denominaciones donde una única continuidad opera) en nuestro tiempo”²³⁷. Podemos comprobar esta compleja contradictoria, en programas muy recientes llevados a cabo en el Tate Modern de Londres.

Un ejemplo de quizá excesiva confusión entre obra de arte v.s objeto de entretenimiento, se da en el caso del tobogán de Carsten Höller y el modo de presentación en el espacio expositivo del Tate. Donde triunfó acaso demasiado en parecer -casi en ser- entretenimiento y demasiado poco en proporcionarle a los espectadores algo en lo que reflexionar. Llegando a no saber distinguir si estaban en un templo-museo o en el parque de atracciones. Lo cual tuvo como efecto colateral que los más afectos a la lógica pseudista consideraran que aquello era demasiado relacional y demasiado poco antagonista. Se asumen riesgos en busca de la atención popular, que en ocasiones funcionarán y en otras solaparan la función propia del espacio artístico y de la mera obra de arte.

²³⁶ Mirón de Arte. *En los Museos, la presión de las cifras es insoportable* [en línea]. Vicente Todolí, director del Tate Modern. Madrid, abril 2010. <<http://e-valencia.org/index.php?name=13332>> [Consulta: 23 junio 2010].

²³⁷ Mirón de Arte. *Nuevas economías del entretenimiento: El 'Efecto Tate'* [en línea]. José Luis Brea. Madrid, abril 2010, p.1/7. <<http://mirondelarte.blogspot.com>> [Consulta: 13 mayo 2010].

Por otro lado, en cambio, indica José Luis Brea: “Podríamos afirmar que la grieta de Doris Salcedo equilibra exitosamente ambas concesiones a partes iguales: al entretenimiento por esa espectacular fractura que recorre en apariencia azarosa el edificio, en un ejercicio de fantaseo deconstruccionista que por contraste venía a realzar la misma enormidad espectacular del espacio en su grandiosidad y gigantería”²³⁸. Aunque quizá, tras la primera impresión de magnitud, seguidamente por parte del espectador, la obra quedará expuesta a diferentes interpretaciones; desde el simulacro - en lo que resulta difícil saber hasta qué punto la rotura del suelo es toda real en su profundidad, es mera puesta en escena, de puro trompe-l’oeil (trampantajo)-, hasta el cuestionamiento de una posible realidad –efecto natural del edificio-, en la rotura efectiva de éste, a la manera de un Matta-Clark²³⁹. Pero ante todo, la realidad es que la obra y su localización consiguen además su objetivo. La figuración de un atentado anti-arquitectural que alegoriza el cuestionamiento implícito del propio escenario -y con ello de la misma institución- que lo aloja, constituyendo de ese modo una eficiente apariencia de cuestionamiento de la misma lógica de la que participaba.

En opinión personal de José Luis Brea, el mejor entretenimiento y fidelidad a la obra de arte, se da en la reciente intervención de Mirosław Balka, esencialmente por una razón principal: Brea expresa que; “el efecto de auto-cuestionamiento no se dirige en ella a ningún operador externo -ni el edificio, ni la institución-museo, ni la lógica del entretenimiento, ni ninguna otra eventual alegoría de lo maligno- sino que es reconstruida minuciosamente como el propio objeto de lo mostrado: digamos que lo expuesto es únicamente la misma lógica de la mostración/ocultación a lo que allí sucede queda sometida... -Rápidamente el espectador descubre que ni siquiera ante su posición participativa se puede definir lo que están haciendo, como actividad de entretenimiento, sino que la causa es analítica-auto-reflexiva- Lo que uno puede ver allí es a los otros como la materia misma de que está fabricada la dinámica del entretenimiento: son ellos, los que vocean y tontean en medio de este volumen oscuro que pareciera pedir silencio, recogimiento reflexivo, son ellos, los otros, lo único que vemos y escuchamos”²⁴⁰. El artista, -como siempre ha sido- y su visión de representación en los espacios

²³⁸ Mirón de Arte. *Nuevas economías del entretenimiento: El ‘Efecto Tate’* [en línea]. José Luis Brea. Madrid, abril 2010, p.2/7. <<http://mirondelarte.blogspot.com>> [Consulta: 13 mayo 2010].

²³⁹ Gordon Matta Clark (Nueva York, 1943-1978). Artista estadounidense hijo del pintor surrealista chileno Roberto Matta. Es conocido por sus trabajos de site-specific que realizó en la década de los 70s. Su serie de intervenciones ‘building cuts’ tuvieron lugar en edificios abandonados de los cuales Matta-Clark sustraía secciones de los forjados, entramados y muros.

²⁴⁰ OP. Cit, p. 2/7.

expositivos, influyen tanto para la obra como para quienes participamos en ella, recorriéndola, completándola o reflexionándola, buscando el auto-desmantelamiento de la imposición de la época, para encontrar el equilibrio y no perder la esencia y función del arte per se.

Algo que en ocasiones dificulta conseguir, con el extremo deseo de entretenimiento y vivir una experiencia por parte del un público, que exige su intervención. Así como la cuestionable calidad de la obra, donde el público –cada vez más escéptico y creyéndose con mayores derechos- duda de la eficacia y sentido de la obra de arte, ergo del arte de hoy.

Hemos alcanzado tal punto de surrealismo y experimentación artística –hasta por parte del espectador- que ya no se puede evitar el acto de palpar una escultura o una instalación, llevando a que los galeristas tomen la medida de poner folios blancos con una leyenda en letras mayúsculas: `¡No tocar!`. Así ocurrió en la galería barcelonesa Estrany-De la Mota, tras notar que en la instalación `La revolución de los cómics` de Francesc Ruiz faltaban cinco cómics. Hablamos de una pieza, que vale 12.000 euros, que es mostrada en una versión muy reducida con 60 copias de los 2.000 cómics que originariamente tiene la instalación, con la que se reinterpreta y tunea la novela gráfica homónima de Scott McCloud. Hechos como estos ocurren como respuesta al arte de hoy, quizá tan ansiosos por arrancarle el aura a la obra, se ha perdido su respeto o su admiración. La trayectoria para adaptarnos al arte actual –complicado por la mayoría de espectadores, debido a su naturaleza efímera y en constante cambio- también trae consecuencias. El espectador no encuentra su ubicación ante la obra, ni el límite de la participación de la experiencia.

Algo similar sucedió en la galería italiana Fabio París, que en la sección de nuevos medios `Expanded Box` donde exhiben cuatro videos en tres pantallas. El problema es evitar que la gente no intervenga en ellos. Las videoocreaciones, que se venden entre 7.500 y 15.000 euros, son piezas cerradas que reproducen performances de artistas en el mundo virtual de Second Life; de ahí que no se pueda interactuar con ellas en la feria. En el artículo `Anécdotas en 2010` indican que: “Hay visitantes que lo intentan y cogen los ratones que están al lado de las pantallas pensando que pueden intervenir en los

vídeos hasta que se encuentran a su lado al galerista Fabio París que les dice amigablemente: ¡no, no, no!”²⁴¹.

En algunos casos, se dan obras –no ideadas para todo tipo de público- que acaban siendo víctimas del espectador, peligrando su integridad y por el camino perdiendo su razón de ser. O desgraciadamente se dan casos donde la obra, acaba siendo relevada por la reacción que ha provocado. Su naturaleza escandalosa o efectos colaterales en el contexto de su exposición acaban solapando el sentido y discurso original de la obra – una verdadera pena y derroche artístico-.

La galería mallorquina Sala Pelaires con una obra de arte sonoro del valenciano José Antonio Orts valorada en 32.500 euros, también sufrió de la ‘excesiva participación’ por parte del público. En el artículo citado anteriormente nos explican que: “La instalación sonora consta de ocho micrófonos que registran el movimiento de las personas que pasan por delante de ellos y esas ondas son reproducidas finalmente en notas de xilofón a través de ocho tubos de fibra de carbono”. -El caos se produce cuando niños de corta edad cogen los micrófonos o se meten entre los tubos mientras los miembros de la galería tratan de salvaguardar el estado integral de la obra-. “Por su parte, la visita al expositor de la galería ADN se ha convertido en una peregrinación desde que la feria abrió sus puertas al público general”²⁴².

Debido a la polémica que causó la escultura ‘Stairway to Heaven’ del artista madrileño Eugenio Merino, desde el primer día de feria en Arco 2010, los visitantes han acudido en masa a hacer fotos y posar junto a ella. Y es que la obra, que representa a un musulmán orando arrodillado, con un sacerdote católico encima de él, también de rodillas, y sobre éste, de pie, un rabino, despertó controversias y reacciones oficiales por parte de la Embajada de Israel en España que protestó por su exhibición. Un escándalo que artísticamente hablando no favoreció en nada a la obra, sino que no hizo otra cosa más que anularla en su concepto y ser eclipsada por el escándalo. Aunque si hablamos de repercusión pública y popularidad, esta obra fue todo un acierto. A partir de ahí, que cada uno elija el mejor beneficio, y con ello, hablemos claramente, de lo realmente valorado lo artístico en la actualidad. Siguiendo con la información obtenida del artículo, nos expresan que: "El arte ya no importa por sí mismo sino por el hecho de tratarse de un objeto recogido en un museo. Los museos se convierten entonces en

²⁴¹ Mirón de Arte del ABC. Anécdotas en Arco 2010 [en línea]. ABC. Madrid, febrero 2010, p. 1/11. <<http://mirondearte.blogspot.anecdotasenarco2010.com/> [Consulta: 17 Abril 2010].

²⁴² Op. Cit, p. 1/1.

bancos del arte, en cuyos depósitos se esconden las joyas, que se hacen inaccesibles, aunque a la vez que se reproduzcan en postales, pañuelos, recuerdos, y se vulgaricen"²⁴³.

El arquitecto, escritor y profesor de historia del arte de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, Juan José Lahuerta, - ha centrado su carrera profesional en temas de arte y arquitectura desde el fin de siglo hasta las vanguardias- en su conferencia del curso 2004-2005 en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra analizó la historia del Museo Moderno. Destacó que la evolución del Museo Moderno, desde finales del siglo XVIII, ha dado paso al concepto de 'Museo Vacío'. "En París, en 1793, la burguesía se apoderó de las colecciones artísticas de la aristocracia y de la Iglesia formando la galería del Louvre. A través de robos, expoliaciones y conquistas del Imperio napoleónico se publican los primeros catálogos de arte. Las primeras galerías se organizan cronológicamente...-el arquitecto subrayó que entonces- ...la ordenada cantidad de las galerías sustituyeron al detalle, inaugurando el Arte como Historia"²⁴⁴. En la galería del Louvre se buscaba la sensación de profundidad.

Más de cien años después, en 1920, Marcel Duchamp expuso un urinario en la Exposición Social de Artistas Independientes de Nueva York. "El urinario de Duchamp no existía como arte si no hubiera un lugar donde poder exponerlo. Necesita del museo. Una obra de Rafael, en cambio, no. El urinario nace para el museo y se hace para él"²⁴⁵. Aunque debemos recordar que precisamente las Vanguardias buscaban romper con lo establecido hasta el momento, y rechazaba las instituciones y sus reglas o criterios. Paradójicamente obtuvieron lo contrario.

En opinión de Lahuerta, este acto de provocación de Duchamp no es más que una continuación extrema de las tendencias que años antes ya se podían ver en los museos, como la exposición de los mármoles del Partenón ateniense en el British Museum. Por otra parte, pocos años antes, en 1911, "el robo del famoso cuadro de La Gioconda en el Museo del Louvre de París suscitó tal expectación entre la población parisina que provocó que el número de visitas se multiplicara para ver el hueco vacío donde debía

²⁴³ Universidad de Navarra (UNAV). *Los museos modernos se han convertido en Bancos del Arte* [en línea]. Conferencia. Juan José Lahuerta. Navarra, octubre 2004. Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra (n.d.). <<http://www.unav.es/arquitectura/documentos/noticias/not152/>> [Consulta: 22 marzo 2010].

²⁴⁴ Op. Cit. (n.d.).

²⁴⁵ Ibidem (n.d.).

estar colocada la Mona Lisa"²⁴⁶. Tal y como indica Lahuerta, "es la escenificación más clara del concepto de Museo Vacío"²⁴⁷.

En definitiva, podemos entender que nuevamente de modo cíclico, las instituciones – concretamente los museos- comenzaron con una misión expositiva y didáctica con naturaleza elitista, para convertirse en espacios públicos, demostrativos y mayormente populares. Para nuevamente regresar a aquella naturaleza coleccionista y didáctica, que ya no sólo podía conformarse con acomodar espacios para colocar las obras artísticas de los grandes coleccionistas y entendidos, sino que ahora debía habilitar sus salas para todo típico de público. Con toda una variedad de medios comunicativos y reajuste de funciones y objetivos propios; como una mayor adaptación del espacios a las obras, al espectador, una especial inversión educativa para todo tipo de público –re-educando culturalmente a la sociedad-, y creando actividades de ocio donde se interactúe con la obra y el espacio. Así como una nueva y más transparente imagen del arte que, aunque lamentablemente con la llegada del arte conceptual vuelve a rozar el elitismo, es necesario evitarlo, haciendo comprender y asimilar al espectador qué está ocurriendo artísticamente en nuestra sociedad actual, comprendiendo, valorando todas aquellas maravillosas obras creadas posteriormente a Miguel Angel, Leonardo Da Vinci o Monet, e incluso a las Vanguardias, ya que podemos afirmar –aunque parezca mentira-, parece ser que después de todos aquellos artistas aún ha habido vida y aún se ha creado arte. Con ello, poder conseguir borrar la pregunta popular, tan trillada, que parece escucharse en boca de cualquiera cuando observa una obra, ¿Pero, esto es `arte`?...

2. TRABAJO DE CAMPO: RESULTADOS Y CONCLUSIONES.

Llega el momento de exponer todos aquellos movimientos y medios de los que se ha hecho uso para obtener aquella información personal y directa, la cual nos ha ayudado a dar forma y sentido a esta Tesis doctoral. Una documentación indispensable para completar la información teórica, documental que se ha ido obteniendo en la trayectoria de la investigación. En realidad, resultan ser los datos más actuales,

²⁴⁶ Universidad de Navarra (UNAV). *Los museos modernos se han convertido en Bancos del Arte* [en línea]. Conferencia. Juan José Lahuerta. Navarra, octubre 2004. Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra (n.d.). <<http://www.unav.es/arquitectura/documentos/noticias/not152/>> [Consulta: 22 marzo 2010].

²⁴⁷ Op. Cit. (n.d.).

interesantes y principales de este proyecto. Precisamente toda aquella información, experiencias personales con los personajes ha sido lo más enriquecedor, genuino y fiel a la investigación. La que ha actuado como guión de esta Tesis, la cual iba construyéndose a la vez que nos íbamos introduciendo e indagando física y virtualmente en el mundo de las Instituciones, en el ambiente del propio artista y en la visión del espectador. Si deseáramos resumir los factores esenciales que han sido necesarios para llevar a cabo el 'trabajo de campo', serían fácilmente definidos en: paciencia, constancia y algo de instinto persecutorio. Lo que ha significado en esta investigación el papel principal, marcando el ritmo y las perspectivas de la Tesis. Se ha mantenido una actitud dinámica e investigadora, donde se han enviado cartas, e-mails –reiteradamente-, se han realizado una gran variedad de llamadas telefónicas, contacto con otras personas que facilitarían los accesos a las instituciones, así como entrevistas personales cada vez que ha sido factible esa opción –siempre considerada la primera por ser la más completa y enriquecedora-. Además, recordemos que todo ello ha sido completado con la información obtenida del propio bagaje investigador y por supuesto de la debida averiguación mediante artículos sobre ellas, páginas oficiales de internet a las que incluso ellos mismos nos remitían, prensa, etc. Lo que quiere decir, es que en muchas ocasiones hemos contado con un contacto personal de la organización, pero en otros casos, debido a su respuesta negativa hemos debido explorar más a fondo de manera propia y por otros caminos (igualmente válido y fructífero), para que pudiera quedar reflejada en esta Tesis.

A continuación presentamos las tablas y aquellas cartas que se han elaborado con la intención de ser enviadas a museos, galerías de arte y cajas de ahorros, tanto de España como del extranjero. Así como algunos ejemplos de contestaciones negativas por parte de instituciones ante nuestras peticiones de colaboración. Pues no olvidemos, que uno de nuestros principales objetivos desde el origen, era proporcionar a esta investigación una visión lo más amplia y completa posible del mundo del arte—centrada y abarcando Europa-. Así pues, en primer lugar les mostramos las plantillas correspondientes a las cartas elaboradas y seguidamente enviadas a sus correspondientes destinos seleccionados: España, Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza, Italia y Portugal. Para continuar con las tablas especiales que reflejan el seguimiento y la labor de campo que se ha ido realizando en un periodo de nueve meses, tiempo destinado a la solicitud de colaboración y su consecuente obtención de información, rechazo o mera indiferencia a ella.

Cartas enviadas a museos/galerías: Español.

Estimado Director/a

Mi nombre es M^a Estefanía Bautista Brocal, soy licenciada en Bellas Artes en la Universidad de Murcia, posteriormente he realizado un master en 'Producción y Gestión Artística'. Y seguidamente se está elaborando una Tesis doctoral, la cual, me dirige el doctor en Bellas Artes, y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Murcia, D. D. Fernando Picornell Cantero, y presidente del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla La Mancha (España).

El planteamiento específico es investigar y obtener información sobre las instituciones y galerías que se dedican al mundo de la cultura en los distintos ámbitos a través del cuestionario que aquí adjunto. Tras una concreta selección me dirijo a usted/es, considerando que su Institución es indispensable en esta investigación europea. Después de un denso estudio de diferentes instituciones, consideramos su centro el de mayor interés y perfección como gestor del arte. Y deseamos exponerlo como primer referente de su ciudad y país, Por lo que pedimos, por favor, su colaboración. En caso contrario deberemos llevar a cabo una nueva selección, dejando su centro al margen de la investigación y proyecto que explicará el mundo del arte en Europa.

En este momento ya se mantiene contacto con varias instituciones -aportando con sus respuestas al cuestionario e incluso manteniendo un contacto directo por email/carta/teléfono-. En España actualmente colaboran Instituciones al igual que diversas galerías tanto de España como de Europa.

Le recuerdo que esta ambiciosa Tesis doctoral esta logrando alcanzar un territorio muy amplio, donde usted formará parte de los mayores protagonistas. Además, ya está en planes una expansión del contenido y resultados de esta Tesis, lo que supondrá una difusión de su centro, (medio de prensa y comunicación) así como además, usted obtendrá una mayor implicación en el mundo del arte y repercusión en el marco cultural de España y Europa.

Comprendemos que posiblemente la colaboración no venga directamente del director de la institución, pues asumimos sus compromisos y poco tiempo. En cualquier caso rogamos, que nos facilite el nombre, cargo, e-mail y teléfono (para posible contacto o visita en un futuro) de aquel que responda a mi solicitud, con toda mi gratitud. Le recuerdo que un mes, es el tiempo del que se dispone. (En el caso de algunas preguntas

pueden remitirme a secciones concretas de su página web. En la medida de lo posible, respondan desde su experiencia).

1.- ¿En que áreas se divide la organización de su institución/galería? ¿Cuántas salas tiene su centro? Cual es la línea de actuación/criterios del museo/galería.

2.- ¿Tienen colección propia? Exposiciones; ¿Cuántas permanentes tienen y en cuántas salas? Procedimiento de elaboración de sus exposiciones temporales; ¿Cómo las seleccionan y organizan? ¿Crean programas anuales? ¿De donde les vienen las propuestas? ¿Cuántas exposiciones hacen al año dentro y fuera de su institución/galería? En el caso de contacto con artistas ¿Se relacionan directamente con ellos? ¿Los artistas que papel hacen en su propia exposición; intervienen en el montaje?

- Si pueden, reflejar un ejemplo de contrato para una exposición. Trámites a elaborar.
- ¿Distintas posibilidades de acuerdos?

3.- Adquisiciones de su colección propia: ¿Cuál es su política de compra de obra? ¿Qué criterios les ayudan a seleccionar una obra u otra para invertir en su compra? ¿En que consisten los pasos? ¿Cual es su presupuesto anual para la compra, a favor de su colección propia?

4.- ¿Cuál es su papel como educadores? Es decir, que aporta su institución/espacio expositivo para el aprendizaje y entendimiento artístico en la sociedad. (Realización de talleres, conferencias, visitas guiadas, textos concretos informativos en los espacios expositivos...otras ideas innovadoras...etc)

5.- A modo personal, ¿Como ve el arte o la comercialización del arte en un futuro? Posibles aportaciones/consejos.

Le agradezco su tiempo y confío en que finalmente desee formar parte de este proyecto Europeo, siempre a favor del enriquecimiento del mundo del arte. El sencillo y rápido cuestionario, de apenas cinco preguntas, lo encontrará en el archivo adjunto.

Saludos

Estefanía Bautista Brocal

Inglés:

Distinguished department of direction

My name is M^a Estefanía Bautista Brocal, I am licensed in Fine Arts in the University of Murcia, later I have made a masters in 'Production and artistic management'. The title of the project is "the World of the Art and its Management". Doctoral thesis that directs the Doctor to me in Beautiful Arts, professor of the Faculty of Beautiful Arts of Murcia, D. Fernando Picornell Stonecutter Cantero, and president of the Museum of Castilla La Mancha (Spain). I put myself in contact with you, to ask for its aid for my doctoral Thesis (but you can, or another personnel), answering me my questionnaire on the direction and management of this center. My time is not much, therefore him request its quick answer. I do not have any problem in waiting for the time that you needs, but need that they respond the sooner saying to me if they wish me to collaborate or no, and how long need, because my tutor demands a pursuit to me. Therefore, I invite to them to that they collaborate in this investigation that can be tremendously enriching for the world from the art and referring diffusion and from its own institution.

The specific exposition is to investigate and to obtain data on the Institutions and galleries that are dedicated to the world of the culture in the different scopes through questionnaire that here attached. After one it makes specific selection I go to you considering that this Institution is indispensable in the European investigation. After a dense study of different institutions, we considered this center the one of greater interest and perfection like manager of the art. And we wished to expose it like first referring of its city and the country, Reason why we requested, please, its collaboration. At this moment already contact with several institutions stays - contributing with its answers to the questionnaire and even maintaining a direct bonding by email/letter/telephone. In Spain at the moment Institutions collaborate in this project.

Him memory that this ambitious doctoral Thesis this managing to reach a very ample territory, where you will comprise of the greater protagonists. In addition, already this in plans an expansion of the content and results of this Thesis, which will suppose a diffusion of its center, (average of press and communication) as well as in addition, you you will obtain a greater implication in the world of the art and within the framework cultural repercussion of Spain and Europe.

We understand that possibly the collaboration does not come directly from the director of the institution, because we assumed its commitments just a short time and. In any case we requested, that facilitate the name to us, position, email and telephone (for possible contact or it visits in the future) of that to that directs my request to him, or of you, in case position becomes, with all my gratitude. After familiarizing with its page Web to me, we looked for in this questionnaires from the experience and the personal work: the process.

1. -Personal what composes the organization of their institution? Which is the ideology or mission of its institution?

2. - Procedure of elaboration of its exhibitions. How selects them and organizes? The artist takes part in the assembly? What relate establishes with them? And in the case of investing in them as they harness them? (Agreements, exhibitions, fairs of art... etc)

- Sale/Contract. Different possibilities from agreements

3. - How usually carries out the diffusion of their institution and the activities for the public? (publicity, presses, catalogues... etc)

4. - Which is its paper like educators of the art?

5. - Economic Dowry that destines to the diffusion, institution and artists.

6. - Acquisitions: Which is its policy of work purchase? What criteria help to select to a work or other them to invest in their purchase? Of which the steps consist? Annual budget?

7. - As it in the future sees the art and the commercialization of the Art? Possible contributions/advice.

I thank for its time and I trust to him that finally it wishes to comprise of this European project, always in favor of the enrichment of the world of the art.

Estefanía Bautista Brocal

Francés:

Distingué département de direction

Mon nom est M^a Estefanía Bautista Brocal, Je suis licencié dans de Beaux Arts à l'Université de Murcie, postérieurement j'ai effectué un master en 'Production et gestion artistique'. Le titre du projet est « Le monde de l'Art et sa Gestion ». Thèse doctorale que m'adresse le docteur dans de Beaux Arts, professeur de la Faculté de Beaux Arts de Murcie, D. Fernando Picornell Tailleur de pierres, et président du Musée de Castilla La Mancha (Espagne).

Je me mets en contact avec vous, pour solliciter son aide pour ma Thèse doctorale (mais vous pouvez, où à un autre personnel), en répondant moi questionnaire sur la direction et la gestion de son ce institutione. Mon temps n'est pas beaucoup, par conséquent je lui demande sa réponse rapide. Je n'ai aucun problème en attendre le temps dont vous ont besoin, mais bien j'ai besoin qu'ils me répondent dès que possible en me disant si souhaitent collaborer ou non, et combien de temps ont besoin, donc de mon tuteur moi faire un suivi. Par conséquent, je les invite à collaborer cette recherche qui peut énormémenténormement s'avérer enrichissante pour le monde l'art et la diffusion et relative de son institution propre.

L'approche spécifique est de faire des recherches et d'obtenir une information sur les institutions et les galeries qui sont consacrées au monde de la culture dans les différents domaines à travers le questionnaire que je joins ici. Après une sélection concrète je m'adresse à vous en considérant que son Institution est indispensable dans cette recherche Européenne. Après une étude dense de différentes institutions, nous considérons leur centre celui un plus grand intérêt et une perfection comme gestionnaire de l'art. Et nous souhaitons l'exposer comme premier relatif de leur ville et le pays, Ce pourquoi nous demandons, s'il vous plaît, leur collaboration.

À l'heure actuelle on maintient déjà contact avec plusieurs institutions - en apportant avec ses réponses au questionnaire et y compris en maintenant un contact direct par email/lettre/téléphone. En Espagne collaborent actuellement des institutions avec le project. Je lui rappelle que cette Thèse doctorale ambitieuse obtient atteindre un territoire très vaste, où vous ferez partie des plus grands protagonistes. En outre, déjà celle-ci dans des plans une expansion le contenu et les résultats de cette Thèse, ce qui supposera une diffusion de son centre, (moyens presse et communication) ainsi qu'en

outre, vous obtiendrez une plus grande implication dans le monde l'art et la répercussion dans le cadre culturel l'Espagne et de l'Europe.

Nous comprenons que probablement la collaboration ne vienne pas directement du directeur de l'institution, parce que nous assumons leurs compromis et peu de temps. En tout cas nous demandons, qu'il nous fournisse le nom, charge, e-mail et téléphone (pour possible contact ou visite dans un futur) de de celui à auquel il dirige ma demande, ou de de vous, au cas où il se charge, avec toute ma gratitude. Après m'avoir familiarisée avec leur page web, nous cherchons dans ces questionnaires des réponses depuis l'expérience et le travail personnel: le processus.

1. - Qu'est-ce que personnel compose l'organisation de son institution? Quelle est l'idéologie ou la mission de son institution?

2. - Procédure d'élaboration de ses expositions. Comment choisissent et organisent-ils? L'artiste intervient dans l'assemblage? Qu'est-ce que mettent en rapport entament avec? Et dans le cas d'investir en ces derniers Comme renforcent? (Conventions, exposés, foires d'art... etc)

Vente/Contrat. Différentes possibilités d'accords

3. - Comment mènent à bien généralement la diffusion de son institution et les activités pour le public? (publicité, presse, catalogues... etc.)

4. - Quel est son rôle comme éducateurs de l'art?

5. - Dotation économique qu'ils destinent la diffusion, l'institution et les artistes.

6. - Acquisitions: Quelle est sa politique d'achat d'oeuvre? Quels critères aident à choisir une oeuvre ou une autre pour investir dans leur achat? Lequel consistent les pas? Quel est son budget annuel pour l'achat, pour sa collection propre?

7. - Comme voit l'art et la commercialisation de l'art dans un futur? Possibles contributions/Conseils.

Je lui remercie pour son temps et confie qu'il souhaite finalement faire partie de ce projet Européen, toujours pour l'enrichissement du monde de l'art.

Salut

Estefanía Bautista Brocal

Alemán:

Sehr geehrte Damen und Herren:

Ich heie M^a Estefanía Bautista Brocal und ich bin in Kunstakademie an der Universität von Murcia (Spanien) lizenziert. Danach habe ich meinen Master als Kunstproduzent und in Kustmanagement gemacht. Zur Zeit arbeite ich an meiner Doktorarbeit. Diese beinhaltet unter anderem Nachforschungen anzustellen und Informationen über die verschiedensten Institutionen und Kunstgalerien zu bekommen. Der Titel meiner Arbeit lautet „Die Welt der Kunst und seines Management“. Geleitet wird es von Doktor der Kunst Fernando Picomell Canterot, Professor an der Fakultät von Murcia.

Im Voraus möchte ich mich für ihre Mühe herzlich bedanken. Ohne ihre Hilfe werde ich mein Projekt, in das ich soviel Hoffnung setze, nicht weiterführen können. Ich setze ihre wichtige Arbeit sehr und werde gerne darüber in meiner Doktorarbeit wiedergeben.

Die Basis meiner Untersuchung beruht darauf mich mit den wichtigsten Institutionen, Museen, Galerien und Kunstzentren weltweit in Verbindung zu setzen. Unter der Berücksichtigung der Wichtigkeit ihres Institutes würde ich sehr schtzen wenn Sie ihr grosses Wissen auf diesem Gebiet mit mir teilen würden. Zu Beginn meiner Doktorarbeit sehe ich mich mit vielen Zweifeln konfrontiert, und ich merke wie schwer eine Dokumentation in diesem Bereich ist, und vor allem merke ich das mir die Erfahrung fehlt. Deshalb brauche ich, und es wäre eine grosse Hilfe, ihre Fachkenntnisse.

Er Gedächtnis das diese ehrgeizige Doktorthese dieses, das handhabt, eine sehr reichliche Gegend zu erreichen, in der Sie von den grösseren Protagonisten enthalten. Zusätzlich bereits dieses in den Plänen eine Expansion des Inhalts und der Resultate dieser These, die eine Diffusion (Zerstäubung) seiner Mitte annehmen, (Durchschnitt der Presse und der Kommunikation) sowie zusätzlich, erreichen Sie Sie eine grössere Implikation in der Welt der Kunst und innerhalb der kulturellen Rückwirkung des Rahmens von Spanien und von Europa.

Wir schließen mit ein,/verstehen, daß vielleicht die Zusammenarbeit nicht direkt vom Direktor der Anstalt kommt, weil wir seine Verpflichtungen gerade ein kurzzeitiges annahmen und. Auf jeden Fall verlangten wir, erleichtern das den Namen, die Position,

das email und das Telefon (für möglichen Kontakt oder ihn besucht zukünftig), von dem auf meinen Antrag reagiert, mit meiner ganzen Dankbarkeit. Er Gedächtnis, das ein Monat, das Zeit del ist, das geordnet wird.

Ich danke während seiner Zeit und ich vertraue zu ihm, daß schließlich es von diesem europäischen Projekt enthalten möchte, immer zugunsten der Bereicherung der Welt der kunst. Der einfache und schnelle Fragebogen, von kaum fünf Fragen, findet es in der angebrachten Akte.

Anbei ein paar Fragen die sehr wichtig für meine Arbeit sind, in der Hoffnung ihre Wissen mir helfen. Ich hoffe die Beantwortung nachfolgender Fragen kosten ihnen nicht zuveil Zeit. Meinen Fragen zielen nicht darauf ab ihr Institut zu beurteilen, sondern es im globalen Zusammenhang zu sehen.

1. In welcher Beziehung stehen sie zu den Künstlern? Wie unterstützen sie sie?

- Entwicklungsgesichte der Künstler
- Beispiel von Künstlern die ihren Institut angehören
- Investitionen in neue Künstler

2. Wie schaffen Sie es ihr Institut bekannter zu machen? Wie arbeiten Sie mit den Künstlern zusammen um ihren Bekanntheitkreis zu steigern?

3. Wirtschaftliche Investition um die Verbreitung des Institut und Künstlern gewidmet. Wieviel Investieren Sie inden Erhalt des Institutes und in die Künstler?

4.- Wie ihre Kriterien zu der Zeit des Erwerbens für ihre Ansammlung? Tienen geschätztes Jahrbuch für Erwerb?

5.- Wie sehenn Sie die Kunst und den Kunsthandel in der Zukunft?

Ich würde mich sehr über die Zuschrift von Broschüren, Prospekte, Bilder oder andere Informationen freuen.

Vielen Dank für Ihr Interesse. Mit freundlichen Grüßen,

M^a Estefania Bautista

Italiano:

Caro Direttore;

Il mio nome è M^a Estefanía Bautista Brocal, sono autorizzato nelle arti belle nell'università di Murcia, più successivamente ho fatto i padroni nella produzione e nell'amministrazione artistica. Intitolo del progetto sono "il mondo dell'arte e della relativa amministrazione,,. Tesi di laurea che dirige il medico verso me nelle arti belle, professore della facoltà delle arti belle di Murcia, D. Fernando Picornell Cantero e presidente del museo de Castilla La Mancha (Spagna).

L'esposizione specifica è di studiare ed ottenere i dati sulle istituzioni e gallerie che è dedicato al mondo della cultura nelle portate differenti attraverso il questionario che qui ha fissato. Dopo che uno esso faccia la selezione che specifica vado a usted/es, considerante che la relativa istituzione è indispensabile in questa ricerca europea. Dopo che uno studio denso sulle istituzioni differenti, noi consideri il relativo centro quello di interesse e di perfezione più grandi come il responsabile dell'arte. Ed abbiamo desiderato esporli gradiamo in primo luogo riferirci della relativi città e paese, ragione per la quale abbiamo chiesto, soddisfiamo, la relativa collaborazione.

A questo momento già il contatto con parecchie istituzioni rimane - contribuendo con le relative risposte al questionario e perfino effettuando un bonding diretto dal email/segni/telefono. In Spagna dal momento che le istituzioni collaborano.

Lui memoria che questa tesi di laurea ambiziosa questo che riesce a raggiungere un territorio molto ampio, in cui conterrete i protagonisti più grandi. In più, già questo nei programmi un'espansione del contenuto e dei risultati di questa tesi, che supporranno una diffusione del relativo centro, (media della pressa e della comunicazione) come pure in più, voi otterrete un'implicazione più grande nel mondo dell'arte ed all'interno della ripercussione culturale della struttura della Spagna e di Europa.

Includiamo che possibilmente la collaborazione non viene direttamente dal direttore dell'istituzione, perché abbiamo ammesso i relativi impegni appena un a breve termine e. Comunque abbiamo chiesto, quello facilita il nome, la posizione, il email ed il telefono (per il contatto possibile o esso visita in avvenire) di che risponde alla mia

richiesta, con tutto il mio ringraziamento. Vi chiedo di farmi sapere il più presto possibile o meno di collaborare, e il tempo necessario per compilare il questionario, io apprezzo molto sapere che la storia con te.

QUESTIONARIO:

1. -Da che personale è composta l'organizzazione della vostra istituzione? Quale è l'ideologia di lavoro della relativa istituzione?

2. - La procedura di elaborazione delle relative mostre? Come sono selezionate ed organizzate?

3. - quante volte effettuate, la diffusione del istituzione e delle attività che svolgete con gli artisti, affrontante il pubblico generalmente? (pubblicità, presse, cataloghi... ecc)

4. - Che è la relativa carta come gli educatori dell'arte.

5. - Dowry economico che destina alla diffusione, all'istituzione ed agli artisti.

6. - Aquisizioni: Quale è la relativa politica dell'acquisto del lavoro? Che test di verifica contribuiscono a selezionare ad un lavoro o ad altro loro da investire nel loro acquisto? Da quali punti sono costituiti? Qual' è il relativo preventivo annuale per l'acquisto, della relativa accumulazione?

7. - Come vede l'avvenire dell' arte o la commercializzazione di essa? Contributi possibili/consiglio.

Ringrazio per il relativo tempo e mi fido sempre a lui di che infine desidera contenere questo progetto europeo, per l'arricchimento del mondo dell'arte.

Saluti

Estefanía Bautista Brocal

Portugués:

Caro Diretor

Meu nome é M^a Estefanía Bautista Brocal, sou Licenciada em Belas Artes na Universidade de Múrcia, posteriormente realizei um master em `Produção e gestão artística`. O título do projecto é “O Mundo da Arte e sua Gestão”. Tese Doctoral que me dirige o Doutor em Belas Artes, professor da Faculdade de Belas Artes de Murcia, D.Fernando Picornell Cantero, e presidente do Museu de Castilla A Mancha (Espanha). A proposta específica é pesquisar e obter informação sobre as Instituições e galerías que se dedicam ao mundo da cultura nos diferentes âmbitos através do cuestionario que aqui adjunto. Depois de uma concreta selecção dirijo-me a você/é, considerando que sua Instituição é indispensável nesta investigação Européia. Após um denso estudo de diferentes instituições, consideramos seu centro o de maior interesse e perfección como gestor da arte. E desejamos expo-lo como primeiro referente de sua cidade e país, Pelo que pedimos, faz favor, sua colaboração. Em caso contrário deveremos levar a cabo uma nova selecção, deixando seu centro à margem da investigação e projecto que explicará o mundo da arte em Europa.

Neste momento já se mantém contacto com várias instituições -contribuindo com suas respostas ao cuestionario e inclusive mantendo um contacto directo por email/carta/telefone-. Em Espanha actualmente colaboram instituições. Em seguida eu exponho-lhe uma série das perguntas da importância grande para a continuidade de minha investigação e daquela confiança que de I me ajude com suas contribuições. Meu desejo é que este questionário gira para fora rapidamente e líquido para fazer, não tempo longo desobstruído a ele. O pedido compreende-lhes que minhas perguntas genéricas faltam a intenção da manipulação ou do julgamento para sua instituição, simplesmente mim quer obter uma visão global de sua operação. Obrigado muito muito por seu interesse.

1. - Origem de sua instituição como esta organização composta de seu institufción? Grupo, distribuição do espaço/tempo. Critérios e objetivos/Ideology da instituição.

2. - Como é você relacionado aos artistas? De de onde vêm suas próprias coleções e enquanto consentem às coleções novas? Procedimento do elaboration de seus

exhibitions, permanente e provisório como os selecciona e os organiza? No exemplo do contato com artistas o que se relacionam estabelece com eles? E no caso como os aproveitaram?

- Lima do acesso aos artistas.
- Exemplos dos artistas que pertencem a sua instituição.
- Investimento nos artistas emergent. Se o realizarem.
- Da venda/ contrato Possibilidades diferentes dos acordos

3. - Realiza como geralmente a difusão de sua instituição e das atividades que fazem com artistas, enfrentando o público no general? Como apresenta seu centro?

4. - Dowry econômico que destines à difusão, à instituição e aos artistas.

5. - Como ele vê no futuro a arte ou o commercialization da arte? Contribuições possíveis/conselho.

Recordo-lhe que esta ambiciosa Tese doctoral esta conseguindo atingir um território muito amplo, onde você fará parte dos maiores protagonistas. Ademais, já esta em planos uma expansão do conteúdo e resultados desta Tese, o que suporá uma difusión de seu centro, (meios de imprensa e comunicação) bem como ademais, você obterá um maior envolvimento no mundo da arte e repercussão no marco cultural de Espanha e Europa. Compreendemos que possivelmente a colaboração não vinga directamente do director da instituição, pois assumimos seus compromissos e pouco tempo. Em qualquer caso rogamos, que nos facilite o nome, cargo, e-mail e telefone (para possível contacto ou visita num futuro) daquele que responda a minha solicitação, com toda minha gratidão. Recordo-lhe que num mês, é o tempo do que se dispõe.

Agradeço-lhe seu tempo e confio em que finalmente deseje fazer parte deste projecto Europeu, sempre a favor do enriquecimento do mundo da arte. O singelo e rápido cuestionario cuestionario, de apenas cinco perguntas, lo encontrará en el archivo adjunto.

Saludos

Estefanía Bautista Brocal

Museos seleccionados a los que se les solicita colaboración para el proyecto de investigación:

ESPAÑA MUSEOS	Persona de Contacto	Fecha de petición	Nº de veces Fechas	Fecha contestación
MADRID				
Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía	Monica López Departamento de comunicación y difusión. Nicola Wohlfarth. Jefa del Gabinete del Director Belén Díaz de Rábago. Jefe de Coordinación de Exposiciones	23 noviembre 2009	17 enero 2010 16 marzo 2010 13 abril 2010 20 abril 2010 26 abril 2010 LLAMADA 10 mayo 2010 20 mayo 2010	8 junio 2010 19 abril 2010
Thyssen-Bornemisza Madrid	Departamento comunicación. Recursos Humanos Miguel Ángel Recio Crespo Director Gerente	23 noviembre 2009	17 enero 2010 23 febrero 2010 16 marzo 2010 13 abril 2010 19 abril 2010 23 abril 2010	IGNORAN
BARCELONA				
MACBA Barcelona	Soledad Gutiérrez Dpto. Comunicación.	23 noviembre 2009	17 enero 2010 23 febrero 2010 16 marzo 2010 12 abril 2010 LLAMADA 26 abril 2010 LLAMADA 12 mayo 2010 25 Mayo 2010	28 mayo 2010 Entrevista Telefónica
CCCB Barcelona	Teresa Pérez Relaciones Públicas	23 noviembre 2009	17 enero 2010 23 febrero 2010 26 febrero 2010 16 marzo 2010	26 mayo 2010

VALENCIA				
IVAM	Directora de Comunicación y Desarrollo del IVAM, Encarna Jiménez.	23 noviembre 2009	17 enero 2010 23 febrero 2010 16 marzo 2010 14 abril 2010 19 abril 2010	23 abril 2010 Entrevista Telefónica
ALICANTE				
MUA Alicante	Rosa Cuadrado Administración	23 Noviembre 2009	17 enero 2010 23 febrero 2010 16 marzo 2010 9 abril 2010 16 abril 2010	29 abril 2010
MACA		23 noviembre 2009	17 enero 2010 23 febrero 2010	EN OBRAS...
BILBAO				
Guggenheim Bilbao	María Bidaurreta Zabala. Coordinadora de Relaciones Externas	23 noviembre 2009	17 enero 2010 23 febrero 2010 25 febrero 2010 16 marzo 2010 9 abril 2010	9 abril 2010
GALICIA				
CGAC	Yolanda López. Dpto. Comunicación.	23 noviembre 2009	17 enero 2010 16 marzo 2010 30 marzo 2010 9 abril 2010	12 abril 2010
MARCO Vigo	Marta Viana Tomé Dpto. Comunicación	29 abril 2009		18 mayo 2009
ANDALUCIA				
CAAC		23 noviembre 2009	17 enero 2010 23 febrero 2010 16 marzo 2010 16 abril 2010 26 abril 2010 12 mayo 2010 14 mayo 2010	No disponibilidad

MURCIA				
Museo Salzillo Murcia	Raquel Vázquez-Dodero Fontes Museo Salzillo Gerente	29 abril 2009		5 mayo 2009
Palacio Almudí	Director Centro Exposiciones. D. Martín Páez Burruezo			Entrevista Personal Mayo 2009
Puertas de Castilla	Servicio De Cultura Jesús de la Peña. Coordinador del Centro.			Entrevista Personal Mayo 2009
MUBAM	Director D. Juan García			Entrevista Personal Mayo 2009

EUROPA MUSEOS	Persona de Contacto	Fecha de petición	Nº de veces Fechas	Fecha contestación
ALEMANIA				
Art Center Berlin		1 mayo 2010	4 febrero 2010 17 marzo 2010 30 abril 2010 12 mayo 2010	No Contestan
DDR Museum	Melanie Alperstaedt Public Relations	17 Enero 2010	4 febrero 2010 17 marzo 2010 30 abril 2010	1 mayo 2010 No colaboran
Staatlich Museen Zu Berlin	Sehr geehrte Anne Schäfer-Junker	17 Enero 2010	4 febrero 2010 30 abril 2010	1 mayo 2010 No colaboran
Schaulager	Stephna Graus Laurenz Foundation	17 Enero 2010	4 febrero 2010 12 mayo 2010	12 mayo 2010 No colaboran
Hamburguer Bahnhof Berlín		27 Enero 2010	17 marzo 2010	No Contestan
U.K				
Arts Council Inglaterra	Martin Drury Director	12 mayo 2010		19 mayo 2010 No colaboran
Irish Museum of Moder Art			13 abril 2010 23 abril 2010 26 abril 2010	No Contestan

Tate Modern	Patricia Mediavilla Asistente de Información		17 marzo 2010	22 marzo 2010
Museo Británico			17 marzo 2010 12 abril 2010	13 abril 2010
FRANCIA				
Louvre	Carine Vuillermet. Dpto. Comunicación.		13 abril 2010 15 abril 2010 23 abril 2010	No interesados
Centre Pompidou	Elisabeth. Desayve. Servicio de prensa.		15 abril 2010	19 abril 2010 No colaboran
Musée de Beaux-Arts de Lyon	Thierry Raspail director	27 enero 2010		8 febrero 2010
PORTUGAL				
Fundación Serralves Portugal	Claudia Osorio Dpto. Dirección.		17 marzo 2010 2 abril 2010 8 abril 2010	14 abril 2010 Envían un Power Point
Museo do Chiado	Anabela Carvalho Dpto Comunicación y desarrollo.		15 enero 2010 17 marzo 2010	29 marzo 2010
ITALIA				
Galeria Nazionale d'arte moderna			17 marzo 2010	No colaboran
Fondazione Arnaldo Pomodoro	Caro Antonella Volino. Asistente de direzione		17 marzo 2010	No interesados
Vaticano	Director: Prof. Antonio Paolucci		6 febrero 2010 16 abril 2010	No interesados
Antica Spezieria Spedela Serristori		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
C. Arte Prato Centro per		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
L'Arte Contemporanea a Luigi Pecci		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan

Casa Masacio Casa Natale di Leonardo da Vinci		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Centro Espositivo di Arte Contemporanea Grosseto		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Collezione della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Galleria dell'Accademia, Firenze		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Museo Casa di Giotto		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Museo Cívico D'Art Moderna e Contemporanea		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Museo D'Arte Contemporanea de Arezzo		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Museo D'Arte Sacra		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
della Collegiata di San Lorenzo		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Museo degli Argenti		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Museo Firenze		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Museo Leonardiano		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Museo Leonardo Da Vinci, Firenze		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Museo Venturino Venturi Raccolta		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
"Alberto della Ragione"e Collezioni del Novecento		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Sezione Espositiva del		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Centro Studi David Lazzeretti		11 Junio 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan

SUIZA				
Villa du Parc. Centre d'art contemporain		12 Mayo 2010	11 Junio 2010 29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Palais de l'Athénée Salle Crosnier:		12 Mayo 2010	29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Museo Rath:		12 Mayo 2010	11 Junio 2010 29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Museo D'Arte Moderne e Contemporain Géneve		12 Mayo 2010	11 Junio 2010 29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
MAMCO		12 Mayo 2010	11 Junio 2010 29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Museo Barbier- Mueller		12 Mayo 2010	11 Junio 2010 29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Centre D'Arte Contemporain Geneve		12 Mayo 2010	11 Junio 2010 29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan
Centre d'édition contemporaine		12 Mayo 2010	11 Junio 2010 29 Junio 2010 13 Julio 2010	No contestan

Galerías seleccionadas a las que se les solicita colaboración para el proyecto de investigación:

ESPAÑA GALERÍAS	Persona de Contacto	Fecha de petición	Nº de veces Fechas	Fecha contestación
MADRID				
Galería Marlborough		24 Marzo 2010	14 Abril 2010	
Galería Moriarty		13 Abril 2010	26 Abril 2010 10 Mayo 2010	
Galería Helga de Alvear	Alberto Gallardo. Ayudante de dirección.	23 Febrero 2010	16 Marzo 2010	23 Marzo 2010 No quieren.
Galería Soledad Lorenzo	Sergio Quiñones Ayudante de dirección.	23 Febrero 2010	23 Febrero 2010	25 Febrero 2010

Rafael Lozano Art Gallery	Rafael Lozano Director.	12 Enero 2010		12 Enero 2010 No interés
Galería Elba Benitez		29 Abril 2009		13 Mayo 2009
Galería Fernando La Torre	Fernando La Torre. Director.	29 Abril 2009		13 Mayo 2010
BARCELONA				
Galería Hartmann Barcelona	Delphine Delas Ayudante de dirección.	23 Febrero 2010	25 Febrero 2010 4 Marzo 2010 16 Marzo 2010 23 Marzo 2010	8 Abril 2010
Galería Maeght Barcelona		23 Febrero 2010	16 Marzo 2010	
VALENCIA				
Galería Tomas March	Marisol Salanova. Ayudante de dirección.	12 Enero 2010	16 Marzo 2010	14 Enero 2010
Galería La Nave		23 Febrero 2010	16 Marzo 2010	
SEVILLA				
Galería Nuevo Arte Sevilla	Paz Nosti. Directora.	23 Febrero 2010	25 Febrero 2010 16 Marzo 2010 9 Abril 2010	15 Abril 2010
Galería Full Art	Julio Criado Moreno. Director.	23 Febrero 2010	16 Marzo 2010 22 Marzo 2010	27 Marzo 2010 Entrevista Telefónica
BILBAO				
Galería Vanguardia Bilbao	Petra Pérez. Directora.	29 Abril 2009	5 Mayo 2009 16 Marzo 2010	10 Mayo y 3 Junio 2010
CANTABRIA				
Galería Nuble Santander-Cantabria	José Luis de la Fuente. Director.	23 Febrero 2010	16 Marzo 2010	9 Abril 2010

MURCIA				
ART Nueve	M ^a Angeles Sánchez Rigal. Directora.			Entrevista personal Junio 2009
T20	Co-director Nacho García			Entrevista personal Junio 2009

EUROPA GALERÍAS	Persona de Contacto	Fecha de petición	Nº de veces Fechas	Fecha contestación
FRANCIA				
Opera Gallery		12 Mayo 2010	25 Mayo 2010	Ignoran
Galería Maeght París			15 Abril 2010 23 Abril 2010	No colaboran
Galería Guide Malherbe	Guy de Malherbe Director	15 Abril 2010	23 Abril 2010	24 Abril 2010 No Interés
Ivon-Lambert			17 Marzo 2010 15 Abril 2010	23 Abril 2010 No colaboran
Galerie Denise René, Paris			17 Marzo 2010	Ignoran
Apollo Gallery		12 Mayo 2010		Ignoran
ITALIA				
Marena Rooms Gallery		3 Mayo 2010	15 Mayo 2010 28 Junio 2010	Ignoran
Gallery Ciocca		3 Mayo 2010	15 Mayo 2010 28 Junio 2010	Ignoran
Galería Perrotin			15 Abril 2010	23 Abril 2010 No colaboran
Galería Il Ponte			15 Abril 2010	Ignoran
ALEMANIA				
Berlinische Galerie	Diana Brinkmeyer Dpto. Marketing y comunicación.	15 Abril 2010		23 Abril 2010 No colaboran
Berlinische Galerie	Jutta Berg Dpto. Marketing y comunicación.		12 Abril 2010	No colaboran
DAAD Gallery			4 Febrero 2010 17 Marzo 2010	No interés

Ardnt & Partner			17 Marzo 2010	No colaboran
Galeria 32 Alemania			4 Febrero 2010 17 Marzo 2010	No colaboran
Galeria RAAB			4 Febrero 2010	No colaboran
Galeria Brusberg			4 Febrero 2010	Ignoran
Galería Eigen-art			4 Febrero 2010	Ignoran
Galería Gabriel Labraden			4 Febrero 2010	Ignoran
U.K				
White Cube Gallery, London			17 Marzo 2010 13 Abril 2010	No colaboran
Annely Juda Fine Art, London			13 Abril 2010	No colaboran
The Saatchi Gallery, London			13 Abril 2010	No colaboran
ICA. Institute Contemporary Arts			17 Marzo 2010	No colaboran
PORTUGAL				
MAC Movimento Arte Contemporanea			17 Marzo 2010	No colaboran
Galeria 111			17 Marzo 2010	No colaboran
GALERIA SETE			13 Abril 2010	No colaboran
Galería Jorge Shirley			13 Abril 2010	No colaboran
SUIZA				
Villa du Toit		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Daniel Varenne		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
TONON		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Mimesis		12 Mayo 2010	19 Junio 2010	Ignoran
Galería Massadecarrare		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Patricia Low		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Kara Art		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran

Galería Ferme de la Chapeñne		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Espace d'art		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Cigarini		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Beseiche		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería de la Beraudiere		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Belait Fine Art		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Charly Baily		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Art Veras		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
CAG		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010	Ignoran
Hallenord		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Andata Ritorno		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Rosa Turetsky		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Naomi		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Skopia		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Saks		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Muro Gallery		12 Mayo 2010	19 Junio 2010	Ignoran
Galería Moser		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Miterrand		12 Mayo 2010		Ignoran
Galería Evergreene		12 Mayo 2010	19 Junio 2010	Ignoran
Galería Gramer		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Blancpain		12 Mayo 2010	19 Junio 2010	Ignoran
Galería Bertrand Gruner		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010	Ignoran
Galería Bartschi		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Analix Forever		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010 19 Junio 2010	Ignoran
Galería Interart		12 Mayo 2010	23 Mayo 2010	Ignoran
Galería Antón Meier		12 Mayo 2010	19 Junio 2010	Ignoran

Por otra parte, tenemos la investigación de las cajas de ahorros, que por su propia naturaleza llevan a cabo la realización de obras sociales en sus respectivas zonas de actuación. Esta naturaleza solidaria traza la línea entre las cajas y el resto de entidades financieras. Como ya hemos analizado en su correspondiente apartado anterior.

A continuación, en lo referente al trabajo de campo en este aspecto, ofrecemos un listado de cajas de ahorros de España a los que se les ha solicitado colaboración. La metodología se aplica del mismo modo que en los casos anteriores; galerías y museos. Todos ellos han respondido, exceptuando Caixa Galicia por problemas de cambios y modificaciones en la oficina y Caja Sur por falta de información en cuanto al área destinada al arte. En este apartado presentaremos la carta oficial que les ha sido enviada reiteradamente a las organizaciones en espera de posible colaboración.

Tras un primer contacto personal y solicitud de ayuda, acudimos a sus oficinas ubicadas en la Región de Murcia. Normalmente en dichas visitas se nos ha proporcionado números de teléfono concretos para el área y páginas web de contacto. Lo que por consecuencia ha dado lugar a un contacto vía e-mail y su correspondiente seguimiento. El cual queda reflejado en la tabla presentada en este apartado:

Tabla de seguimiento de las Cajas de Ahorros seleccionadas:

Caja de Ahorros	Día de contacto	Intentos de contacto	Contestación
Bancaja 	31 Marzo 2010 Gloria Vara Gíner, responsable de gestión en Bancaja.	13 Abril 2010 22 Abril 2010 10 Mayo 2010	11 Mayo 2010
CAM 	31 Marzo 2010 José Picó, gestor de cultura de la CAM	8 Abril 2010 26 Abril 2010 10 Mayo 2010 3 Junio 2010	3 de Junio 2010
Caja Madrid 	31 Marzo 2010	13 Abril 2010	Entrevista Telefónica 21 Abril 2010

Caja Murcia 	31 Marzo 2010 Eugenia Hernández Dávalos, coordinadote de cultura de Caja Murcia	13 Abril 2010	Entrevista Personal 16 Abril 2010
Caja Sur 	31 Marzo 2010 Manuel-Aurelio Gahete Jurado, jefe coordinador del área de cultura de Caja Sur.	13 Abril 2010 22 Abril 2010 26 Abril 2010	29 Abril 2010
CCM 	31 Marzo 2010 R. Javier Moreno Abad, responsable de educación y cultura Obra Social de la CCM.	13 Abril 2010	15 Abril 2010
La Caixa 	31 Marzo 2010 Montse Cervantes., departamento de comunicación de La Caixa.	13 Abril 2010 22 Abril 2010 10 Mayo 2010	12 Mayo 2010
Ibercaja 	31 Marzo 2010 José Luis Lasala, Director del patronato de Ibercaja.	13 Abril 2010	15 Abril 2010
Caixa Galicia 	31 Marzo 2010 Rosario Sarmiento. Coordinadora del centro.	13 Abril 2010	19 Abril 2010 Rechazo

(Carta de solicitud a las cajas de ahorro)

Estimado director (caja de ahorros correspondiente):

Me llamo M^a Estefanía Bautista Brocal, esta mañana he visitado una de sus oficinas en la comunidad de Murcia y me han indicado que solicite mi petición mediante esta vía.

Soy licenciada en Bellas Artes en la Universidad de Murcia, posteriormente he realizado un master en 'Producción y gestión artística'. En la actualidad estoy llevando a cabo mi Tesis doctoral. El planteamiento específico de este apartado es investigar y obtener información sobre las cajas de España, que llevan a cabo una obra social, especialmente, la vinculada a la cultura y el arte. Tesis doctoral que me dirige el Doctor en Bellas Artes, profesor de la Facultad de Bellas Artes de Murcia y director del Museo Castilla La Mancha, D. Fernando Picornell Cantero.

Se busca estudiar sus objetivos y desarrollo mediante la propia página web, además de establecer contacto personal en la región de Murcia, o afueras –también e-mail, teléfono, incluso con posibilidades de poder elaborarse un cuestionario determinado para enviar a su centro- con el coordinador o responsable pertinente de este área. Para acceder a la posibilidad de entrevista, además de profundizar en el proceso gestor. Por ello me pongo en contacto con ustedes. Resta decir, que después de un denso estudio de diferentes cajas - y ya teniendo respuesta de bastante de ellas- consideramos su centro el de mayor interés y perfección como gestor del arte. Y deseamos exponerlo como primer referente de su ciudad y el país. Por lo que agradezco su colaboración.

Aquí les expongo el cuestionario para ayudarme a completar y entender la documentación. Resta decir que está usted en la libertad de responder lo que consideren. Después de estudiar su página web, que me ha ofrecido datos más técnicos y los resultados de todo el trabajo que llevan a cabo. En este cuestionario, como verá, intento comprender mejor la organización y planteamiento del día a día. Su parte más estructural y trabajo de gestión. Es decir, el proceso:

- 1.- ¿Qué personal forma la plantilla del área de cultura?
- 2.- Resumen de objetivos del área de arte y cultura: Ideología vuestra.

- 3.- ¿Cómo se lleva a cabo el programa anual (o no) del banco? Exposiciones, concursos, ayudas que ofrecen anualmente en general.
- 4.- ¿De dónde surgen los concursos, exposiciones, publicaciones y promociones? Pautas, razones o proceso de selección de unos u otros.
- 5.- ¿Cómo surgen las colaboraciones? ¿Buscan colaboraciones con alguna institución, museo, galería o centro en concreto? ¿Tienen proyectos fijos todos los años? ¿Se ponen en contacto con ustedes? ¿Alguna colaboración en concreto con alguna facultad de Bellas Artes?
- 6.- ¿Colaboran con el extranjero en el área artística?
- 7.- ¿Ofrecen becas y ayudas de inversión en artistas emergentes?
- 8.- Difusión: Además de su página web, que difusión realizan de su área artística (ej: publicidad de una exposición mediante cartelas, trípticos, propaganda, radio...etc) ¿Cuál es su modus operandi en la difusión?
- 9.- Adquisiciones: ¿Cuál es su política de compra de obra? ¿Qué criterios les ayudan a seleccionar una obra u otra para invertir en su compra? ¿En que consisten los pasos? ¿Cual es su presupuesto anual para la compra, a favor de su colección propia?
- 10.- ¿Qué cree aportar en especial al arte y que subraya de su obra social?

El trabajo de campo de esta Tesis doctoral ya abarca un estudio gestor de principales instituciones que ya colaboran personalmente conmigo. Así como también galerías. Me agrada comunicarle que esta ambiciosa Tesis Doctoral está logrando alcanzar un territorio muy amplio, donde ahora también quiere abarcar las cajas de ahorros, por lo que usted formará parte de los mayores protagonistas.

Espero respuesta pronto y muchísimas gracias por su atención y amabilidad.

Saludos:

Estefanía Bautista Brocal

Ejemplo de e-mails recibidos en los que se rechaza la disponibilidad y colaboración a esta Tesis doctoral;

Museo Vaticano 5 febrero 2010 From: Antonio Paolucci
<p>Cara Estefania Bautista Brocal,</p> <p>Non ho capito bene la Sua richiesta. I Musei Vaticani esistono da più di cinquecento anni e conservano i più celebri capolavori dell'Arte universale: le sculture greche e romane, la civiltà etrusca, quella egizia e poi Raffaello, Michelangelo ecc, ecc. Si nominano al plurale (Musei non Museo) perché contengono al loro interno parecchie sezioni museografiche: il Museo Etnografico, il Museo delle Carrozze, gli arazzi, le arti applicate, ecc, ecc...</p> <p>Ogni anno circa 4 milioni e mezzo di visitatori entrano nei Musei Vaticani. C'è anche un Museo di Arte Moderna e Contemporanea del XIX e XX secolo. Le opere non vengono comprate ma accettate per donazione attraverso una selezione severissima.</p> <p>I Musei Vaticani sono una istituzione pubblica che fa parte dello Stato della Città del Vaticano; uno stato estero con piena autonomia e sovranità, come l'Italia, come la Spagna. Il capo dello Stato è il Papa. Io sono il Direttore Generale dei Musei. Sono uno storico dell'arte che ha servito come Soprintendente a Venezia e a Firenze nella amministrazione italiana dei Beni Culturali e che è stato anche Ministro della Cultura in Italia.</p> <p>Auguri di buon lavoro.</p> <p>Antonio Paolucci</p>
<p>(Traducción) Querida Estefanía Bautista Brocal,</p> <p>Yo no entiendo su petición. Los Museos Vaticanos han existido por más de cincuenta años y conservan las obras maestras más famosas del arte universal: la civilización de los griegos y esculturas romanas, etruscas, egipcias, Rafael, Miguel Ángel, etc, etc...</p> <p>El nombre es en plural, ya que contienen en su interior varias secciones museológico: el Museo Etnográfico, el Museo de Carruajes, tapices, artes aplicadas, etc, etc</p>

Cada año 4 millones y medio de visitantes entran en los Museos Vaticanos. También hay un Museo de Arte Moderno y Contemporáneo del siglo XIX y XX. Las obras se compran, pero no se acepta la donación a través de una estricta selección.

Los Museos Vaticanos son una institución pública que forma parte del Estado de la Ciudad del Vaticano, un Estado extranjero con plena independencia y soberanía, como Italia, como España. El jefe de Estado es el Papa, yo soy el director general de los Museos. Yo soy un historiador del arte que sirvió como superintendente en Venecia y Florencia en la administración italiana del patrimonio cultural y también fue ministro de cultura de Italia.

Mis mejores deseos.
Antonio Paolucci

DDR Museum

Miércoles, 17 Marzo 2010 12:02:16

From: Melanie Alperstaedt

Hallo Estefania,

Leider sind wir nicht der richtige Ansprechpartner für Ihre Fragen, da unser Museum sich nicht mit Kunst beschäftigt, sondern mit Zeitgeschichte. Bei uns gibt es keine Kunstwerke und wir arbeiten auch nicht mit Künstlern zusammen. In unserer Ausstellung gibt es alles zum Alltag in der DDR, aber keine Kunst.

Daher würde ich Ihnen empfehlen, sich an die staatlichen Museen in Berlin zu wenden, da diese unterschiedliche

Kunstaussstellungen haben.

Melanie Alperstaedt

Public Relations

(Traducción)

Hola Estefanía

Siento mucho decirte, que nuestra exposición no muestra ninguna pieza de arte. Por lo tanto, no trabajamos junto con el artista. El museo muestra la vida en la Republica

democrática de Alemania socialista, pero no hay arte. Para obtener respuesta a sus preguntas, usted necesita ponerse en contacto con un museo, que muestra el arte. Yo recomiendo contacte con el Staatliche Museen de Berlín, ya que tienen exposición y museos, que muestran el arte.

Saludos cordiales

Melanie Alperstaedt
Relaciones públicas

Centre Pompidou
Viernes 16 Abril 2010 12 :19
From : Desayve Elisabeth

Estimée Estefania,

Nous sommes vraiment désolés de notre réponse négative ; En effet, la programmation du Centre Pompidou étant très riche, le service presse manque de temps pour pouvoir répondre à vos demandes écrites et orales.

Très bonne continuation,

Cordialement.
Elisabeth
Service presse

(Traducción)

Querida Estefanía,

Lamentamos realmente nuestra respuesta negativa; dado que la programación del Centre Pompidou es muy rica, el servicio de prensa tiene falta de tiempo para responder a sus peticiones escritas y orales.

Muy buena continuación.

Cordialmente.
Elisabeth
Servicio de Prensa.

Conseil Art in Irland

12 Mayo 2010 12:17

From: Martin Drury

Hello,

Thank you for your email. The remit of the Arts Council in Ireland makes it inappropriate to complete the questionnaire that you have sent.

With best wishes, Martin Drury

(Traducción) Hola,

Gracias por tu email. El mandato del Consejo de las Artes en Irlanda no es adecuado para completar el cuestionario que ha enviado.

Con los mejores deseos,

Martin Drury.

SCHAULAGER

Laurenz Foundation

7 Junio 2010

From; Stephana Graus

Dear Ms Bautista Brocal

Thank you very much for your mail. We cannot, however, participate in your survey as it is our institution's policy not to take part in any surveys.

We thank you for understanding our point of view.

Best regards,

Stephna Graus

(Traducción) Querida Señorita Bautista Brocal

Muchas gracias por su correo. No podemos, sin embargo, participar en la encuesta ya que es la política de nuestra institución, no participar en cualquier encuesta. Gracias por entender nuestro punto de vista.

Saludos cordiales.

Stephna Graus

Musei Colline Metallifere Viernes, 11 Junio 2010 15:43:41 From: musei@coopcollinemetallifere.it
Gentile signorina brocal, ho provveduto ad inviare la sua mail alla direttrice dei musei di Massa Marittima che credo che sia la persona più adatta a risponderle, noi siamo solo i gestori del Sistema dei Musei. Cordiali saluti Antonella Cocolli
(Traducción) Querida Señorita Brocal, Procedí a enviar su correo electrónico al Director de los Museos en Massa Marittima, que creo que es la mejor persona para contestar, ya que estamos sólo los administradores de la red museística. Saludos cordiales Antonella Cocolli

Tras mostrar las tablas de seguimiento y cartas de solicitud en páginas anteriores, así como para finalizar, la de algunos ejemplos de e-mails de rechazo para comprobar las justificaciones generales, podemos subrayar unas claras conclusiones. Si hablamos de un trabajo de campo de aproximadamente nueve meses en los que se ha intentado acceder a las instituciones y espacios expositivos de España y resto de Europa -en múltiples ocasiones- y globalmente del mismo modo. Los resultados vienen claramente definidos por la capacidad que se tenga del idioma y accesibilidad personal. Cabe destacar que siempre se apoya y arropa más a los investigadores del propio país. Es decir, las instituciones de España han respondido a las peticiones de nuestra investigación –aunque su colaboración se haya hecho derrogar más o menos- que las

del extranjero. Incluso en su respuesta para negarse o informar de su falta de interés o problemática de tiempo para ellos.

Cierto es que en España se ha podido insistir más y de maneras diferentes, llegando a realizar llamadas semanales durante meses. Algo más complicado de realizar en el extranjero, por idioma y dificultades para acceder a una persona de contacto interesada. En ocasiones –concretamente llamadas realizadas a Francia- se han llegado a obtener mediante varias llamadas, personal de contacto, en espera la respuesta. Pero lamentablemente lo único que hemos conseguido finalmente es la comunicación personal de su rechazo, ya que no están interesados sus directores. Así se ha dado en casos tales como las galerías Yvon Lambert en París, Galerie Denise René, Galerie Maeght, así como Galerie Guide Malherbe. Del mismo modo otros se excusaban declarando su falta de tiempo para contestar personalmente a nuestras peticiones, como se dio en el caso del Centre Pompidou en París y Louvre, o porque según debido a la filosofía de la propia institución, no responden a peticiones de esa índole investigadora o proyectos de estudios. Así ocurre en el DDR Museum de Berlín. Otros, no respondían o simplemente se hacían los despistados y no entendían el sentido y la finalidad de nuestra petición. En todos estos últimos casos, habrían existido posibilidades –tras mucha, mucha insistencia- realizando entrevistas personales, yendo al museo in situ y solicitando e insistiendo en una entrevista con algún personaje representativo de la institución.

Lo que si es seguro, es que mucha suerte hemos tenido por nada más el hecho de recibir contestaciones, y mucho más de todas aquellas que finalmente decidieron colaborar con nosotros y dedicarnos su tiempo, eternamente agradecidos por ello. Pues lamentablemente, la respuesta general a nuestros intentos de contacto -especialmente por el extranjero- ha sido el silencio, simplemente han ignorado. Si decidiéramos señalar donde quizá ha existido una mayor inapetencia, señalaríamos por orden Suiza, Alemania, e Italia. Cabe destacar que de Francia, Inglaterra y Portugal, al menos obteníamos respuesta, aunque fuera negativa. Pero lo más esclarecedor y personalmente increíble de imaginar ha sido la absoluta indiferencia de las galerías de arte a colaborar con trabajos de investigación, y es más, hasta de compartir información. Si hablamos del extranjero, ya nos podemos olvidar de contar con alguna reacción o señal, ya que ni existe una conciencia de colocar a alguien que se encargue de atender estos asuntos, ni

además, los directores parecen no querer oír hablar de cualquier cosa ajena a su trabajo diario de gestión de su propia galería. Lo curioso es que cuando los acusas de poseer una naturaleza hermética, se ofendan y lo nieguen rotundamente.

En España varía un poco la situación, aunque esquivos en ofrecer información detallada, económica o de metodología, al menos responden a nuestro llamado. Claro que esta accesibilidad se da mayoritariamente a las afueras de las grandes ciudades – de Madrid olvídate de acceder- y tras un constante seguimiento por nuestra parte.

Por supuesto en el trabajo de campo de un proyecto de investigación, se debe estar preparado para indagar, insistir y asumir riesgos que sólo dan frutos mediante la constancia. Siendo una actividad enriquecedora y realmente didáctica, en la que se comprende –ante todo- la falta de tiempo, dificultad de coordinación de horarios y personal, de los personajes encargados de estas instituciones a los que les pedimos atención y colaboración personal. Pero, asimismo, resulta destacable la indiferencia de algunas de ellas, así como, la falta de personal encargado de atender este tipo de solicitudes. Realmente se han echado de menos representantes y personas de contacto que facilite el acceso a las instituciones.

3. APORTACIONES DE INVESTIGACIÓN.

Este es el momento, espacio oportuno para, finalmente, concretar y subrayar algunas de las aportaciones –consideradas personalmente muchas- que esta investigación nos ha ido ofreciendo a lo largo del camino que ha significado su construcción. Queremos dedicar este apartado a aquellas aclaraciones que merecen la pena abordar nuevamente, de un modo más completo. Puntos y aparte merecen una pequeña reflexión sobre su estado actual y pensamientos que despierta. Además, para alcanzar el mayor éxito posible en esta investigación, se considera importante reflejar todas aquellas ideas y pensamientos que se germinan en el ambiente artístico, con sede en las instituciones, y que finalmente pueden ofrecernos una panorámica del circuito que supone este mundo del arte, así como de la gran repercusión que ejerce en la historia y cultura de nuestra sociedad.

Una vez reflexionado acerca de la labor educativa y el trabajo activo que las instituciones realizan en sus espacios (planteado anteriormente, en el apartado 2.5) así como de su éxito fracaso, llegando a la conclusión de la importancia de su equilibrio entre cultura artística y ocio. Continuamos con las aportaciones que nos ha ofrecido la investigación, la cual nos ha puesto encima de la mesa temas y planteamientos muy interesantes y considerablemente influyentes para las directrices del arte. En realidad estas reflexiones se pueden concebir desde tres visiones, si concentramos las disyuntivas que surgen a raíz de investigar y analizar el sector de las instituciones. En primer lugar, más teórico –ante todo- sólo estudiar el arte te introduce en submundos donde para comprender el engranaje que activa el motor de este mundo, debes conocer labor que ejerce cada uno de ellos; términos, áreas de las instituciones, diferentes profesiones, personajes influyentes, etc... La siguiente visión consiste en reflexionar acerca del tema mayoritariamente basado en el papel que ejerce el artista en la actualidad –correcto o no- y su valor en ella. Así de cómo son tratados por instituciones, público y crítica. Para finalmente -entrando en la reflexión, el debate- abordar la temática que nace en torno a la eterna disyuntiva establecida entre la calidad y el significado del arte que se exhibe en los espacios expositivos. Una vez planteada la dinámica, desarrollo de este espacio, a continuación comenzaremos a exponer en estas páginas, aquellos planteamientos destacables.

3.1.- Disciplinas del mundo del arte.

Como corresponde a este apartado de ‘Aportaciones de investigación’, es nuestro momento de destacar aquellos aspectos que más se han desarrollado durante la elaboración de la presente Tesis. Aquí se hace imprescindible crear este breve espacio dedicado a las diferentes disciplinas del mundo del arte, con las cuales no forzosamente podemos estar familiarizados y que suponen aspectos importantes en los organismos, encontrando (como hemos comprobado anteriormente) departamentos dedicados exclusivamente a cada uno de ellos. Disciplinas siempre presentes en el ámbito artístico e indispensable de conocer su naturaleza para una mayor comprensión del mecanismo de este sector. Por ello, a continuación realizamos una breve descripción de ellas, para conocer mejor en que consisten y lo influyente de su presencia en la organización.

La restauración, la arquitectura, la conservación, la estética, la sociología, la psicología, la crítica, y la historiografía del arte son claros templos de componentes esenciales a comprender a la hora de abordar el mundo artístico. Cuando analizas y estudias en profundidad el funcionamiento del arte, es imprescindible conocer y asimilar los aspectos en los que queda envuelto, los cuales influyen y en ocasiones forman parte del aspecto gestor de éste. Aquí vamos a dedicar un breve espacio para familiarizarnos con estas disciplinas, que ayudan a construir el mundo del arte y a la vez acaban siendo grandes influyentes para éste mismo.

Si hablamos de restauración de obras de arte, nos referimos a aquella actividad que repara o actúa preventivamente sobre cualquier obra que, debido a su antigüedad o estado de conservación, se necesite de intervención para su integridad física, así como sus valores artísticos. Todo ello realizado con el respeto máximo a la esencia original de la obra. Es decir, el restablecimiento debe darse en las zonas potencialmente estropeadas de la obra de arte, pero siempre pendientes de no cometer falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo. El lema de los restauradores es 'jamás inventar'. Del mismo modo que en la actualidad ocurre en la arquitectura, donde se tiende a preservar al máximo la integridad de los edificios históricos.

En relación a la pintura, se actúa siempre con la idea original de intentar recuperar la legibilidad de la imagen, y respetar la integridad tanto física como estética de la obra de arte, evitando la transformación radical de la obra. A causa del mal estado de conservación de pinturas realizadas al fresco -técnica bastante corriente en la Edad Media y el Renacimiento- la restauración adquirió un impulso a partir del siglo XVII. Del mismo modo este crecimiento también fue fomentado por el aumento del mercado de las antigüedades y su necesidad de puesta a punto cara a su posterior comercialización. La evolución sucedió de manera paralela en el caso de la escultura, debido especialmente a la reconstrucción de obras antiguas, generalmente en cuanto a miembros mutilados (como en la reconstrucción del 'Laocoonte' en 1523-1533 por parte de Giovanni Angelo Montorsoli), siempre respetando su estructura original, e incluso manteniendo, si es necesario, cierto grado de reversibilidad de la restauración aplicada en el momento.

Dentro del análisis de las obras de arte, es indiscutible la participación de la estética y sus diversos factores, tales como la belleza o los juicios de gusto, así como la amplia gama de interpretaciones que surgen a raíz de ellos. Así pues, podemos afirmar que la estética está íntimamente ligada al arte, y que han contribuido al análisis de los diversos estilos y periodos artísticos extrayendo los componentes estéticos que en ellos se encuentran. Su término viene del griego αἴσθησις (aísthêsis, sensación). Fue introducido por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) en su obra `Reflexiones filosóficas acerca de la poesía´ (1735), y más tarde en su `Aesthetica´ (1750). Aunque en realidad, el concepto es extrapolable a los filósofos anteriores, concretamente en la Grecia clásica. Hay que destacar que los antiguos griegos tenían un vocablo equiparable al actual concepto de estética, que era Φιλοκαλία (filocalía, ‘amor a la belleza’).

Es decir, en Grecia nació la estética como concepto, mientras que con Baumgarten se abarca como una ciencia filosófica. La estética es considerada una rama de la filosofía encargada de estudiar el razonamiento del ser humano interpretando los estímulos sensoriales que recibe del mundo circundante. Se podría decir, así como la lógica estudia el conocimiento racional, que la estética es la ciencia que estudia el conocimiento sensible, el cual adquirimos a través de los sentidos.

En ocasiones se señala a la estética como una `filosofía del arte´. La estética se puede considerar una reflexión filosófica que analiza objetos artísticos, naturales, y que produce el denominado `juicio estético´. Cuando se percibe sensorialmente, la inteligencia humana se activa para analizar la información recién absorbida, lo que es traducido en ideas –objetivas o subjetivas- generalmente abstracciones de la mente. Estas ideas provocan juicios, al relacionar elementos sensoriales; a su vez, la relación de juicios es razonamiento. Y finalmente, el objetivo de la estética es examinar los razonamientos producidos por dichas relaciones de juicios.

El arte al poner en juego las apariencias sensibles, los colores, las formas, los volúmenes, los sonidos... satisfacen las necesidades formales de simetría, ritmo o belleza así como provoca las experiencias personales e ideologías conceptuales. El arte ha motivado ya en los pensadores antiguos grandes teorías en la eterna búsqueda de la obtención de una definición y parámetros fijos para el arte. Para Charles Baudelaire (1821-1867) la sorprendente reacción inmediata que provoca la obra de Arte es el

origen de la poesía. Según Kant (1724-1804), el placer estético –no conceptualizable- es provocado especialmente por la profunda unidad, en apariencia espontánea, que ellas reflejan, más que por la intensidad y la diversidad de sensaciones. Para otros como Ernst Gombrich (1909-2001), defiende que en realidad el arte no existe: sólo hay artistas. Para bien o para mal el artista crea e influye sobre la estética, temática y concepción de la obra, volcando en ella misma sus ideas, gustos e incluso experiencias personales.

Si hablamos de sociología, nos referiremos al estudio del arte como producto de la sociedad humana, encargada de analizar los diversos componentes sociales que concurren en la génesis y difusión de la obra artística. La creación de la sociología como ciencia autónoma vino de la mano de Auguste Comte (1798-1857). Sin embargo, la sociología del arte se desarrolló como disciplina particular durante el siglo XX, con su propia metodología y sus objetos de estudio determinados. La sociología es multidisciplinar, ya que para su análisis se acude a diversas disciplinas como la cultura, la política, la economía, la antropología, la lingüística, la filosofía, y demás ciencias sociales que influyan en el devenir de la sociedad. Así como otros aspectos tales como, la situación social del artista o la estructura sociocultural del público, incluso concretando en su posible mecenazgo, mercantilismo y comercialización del arte, las galerías de arte, la crítica de arte, el coleccionismo, la museografía, las instituciones y fundaciones artísticas, etc. Cabe destacar que una vez en el siglo XX surgen nuevos factores como el avance en la difusión de los medios de comunicación, la cultura de masas, la categorización de la moda, la incorporación de nuevas tecnologías o la apertura de conceptos en la creación material de la obra de arte (arte conceptual, arte de acción) que también precisan de su análisis y especial atención como influyentes sociales. Otros autores destacados de esta disciplina son Pierre Francastel, Herbert Read, Francis Haskell, Michael Baxandall, Peter Burke, Giulio Carlo Argan, etc.

A continuación tenemos la psicología del arte como aquella ciencia que estudia los fenómenos de la creación y la apreciación artística desde una perspectiva psicológica. Toda actividad humana, entre ella el arte, es susceptible de ser analizada de forma psicológica, tanto en su creación como en su recepción por parte del público, así como base de análisis de la conciencia humana. En este caso, la psicología es interdisciplinar, ya que debe recurrir ineludiblemente a otras disciplinas científicas para

poder llevar a cabo sus análisis, desde –lógicamente– la historia del arte, hasta la filosofía y la estética, pasando por la sociología, la antropología, la neurobiología, etc. Dentro de los objetos de estudio encontramos tanto la percepción del color (recepción retiniana y procesamiento cortical) y el análisis de la forma, como los estudios sobre creatividad, capacidades cognitivas (símbolos, iconos), el arte como terapia, etc. En esta disciplina, su desarrollo ha sido impulsado y fomentado por personajes tales como, Sigmund Freud, Gustav Fechner, la Escuela de la Gestalt (dentro de la que destacan los trabajos de Rudolf Arnheim), Lev Vygotski, Howard Gardner, etc.

Un género, entre literario y académico, que hace una valoración sobre las obras de arte, artistas o exposiciones, es lo que se ha denominado crítica de arte. Tanto de forma personal como subjetiva, aunque siempre basándose en la historia del arte y sus múltiples disciplinas, se valora el arte según su contexto o evolución. Se podría definir como una actividad valorativa, informativa y comparativa, redactada de forma concisa y amena, que no pretende ser un estudio académico pero debe aportar datos empíricos, contrastables. El considerado padre de la crítica del arte moderno, Denis Diderot (1713-1784), ganó este cargo por ser oficialmente el primero en comentar obras de arte. Concretamente, las expuestas en los salones parisinos, realizados en el Salón Carré del Louvre desde 1725. Estos salones, abiertos al público, procedieron como centro difusor de tendencias artísticas, favoreciendo modas y gustos en relación al arte, por lo que fueron objeto de debate y crítica. Diderot escribió en 1759 una carta, plasmando sus impresiones sobre estos salones, que fue publicada en la `Correspondance littéraire` de Grimm, y desde entonces hasta 1781, significó el punto de arranque del género.

El origen de la crítica de arte, fue impulsada indiscutiblemente, gracias a dos factores que se encontraban en pleno crecimiento; el acceso del público a las exposiciones artísticas, y a la proliferación de los medios de comunicación de masas desde el siglo XVIII, produciendo una vía de comunicación directa entre el crítico y el público al que se dirige. También influyó la actividad de la burguesía, la cual en su auge, invirtió en el arte como objeto de ostentación, lo que provocó un crecimiento del mercado artístico propiciando el ambiente social necesario para la consolidación de la crítica artística. La crítica de arte -generalmente vinculada al periodismo-, ha ejercido una labor como portavoces del gusto artístico que por una parte, les ha conferido un gran poder, al ser capaces de hundir o alzar la obra de un artista, pero por otra les ha hecho objeto de

fieros ataques y controversias. Otro aspecto destacable es el carácter de actualidad de la crítica de arte, ya que se centra en el contexto histórico y geográfico en el que el crítico desarrolla su labor, inmersa en un las corrientes de moda. Así, la falta de historicidad para emitir un juicio sobre bases consolidadas, lleva a la crítica de arte a estar frecuentemente sustentada en la intuición del crítico, con el factor de riesgo que ello conlleva. Siguiendo esta línea el mismo Charles Baudelaire apunta:

Para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política; esto es: debe adoptar un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista exclusivo que abra al máximo los horizontes²⁴⁸.

Lo seguro es, como disciplina sujeta a su tiempo y a la evolución cultural de la sociedad, la crítica de arte siempre revela un componente de pensamiento social derivado en una gran variedad de corrientes en la crítica de arte: romántica, positivista, fenomenológica, semiológica, etc. Dentro de los críticos de arte encontramos desde famosos escritores hasta los propios historiadores del arte, -muchas veces pasando del análisis metodológico a la crítica personal y subjetiva-, siempre conscientes de que era un arma de gran poder hoy día. De este modo, podríamos citar a Charles Baudelaire, John Ruskin, Oscar Wilde, Émile Zola, Joris-Karl Huysmans, Guillaume Apollinaire, Wilhelm Worringer, Clement Greenberg, Michel Tapié, etc.; en el mundo hispanohablante, destacan Eugeni d'Ors, Aureliano de Beruete, Jorge Romero Brest, Juan Antonio Gaya Nuño, Alexandre Cirici, Juan Eduardo Cirlot, Enrique Lafuente Ferrari, Rafael Santos Torroella, Francisco Calvo Serraller, José Corredor Matheos, Irma Arestizábal, Ticio Escobar, Raúl Zamudio, etc.

La ciencia que analiza la historia del arte, desde un punto de vista metodológico, se llama 'historiografía'. Debemos comprender que desde siempre el mundo del arte ha llevado en paralelo una naturaleza de autorreflexión, desde antaño se han plasmado por escrito diversas reflexiones sobre su actividad. Por ejemplo, Marco Vitruvio (siglo I a.C) con su escrito 'De Architectura', nos delegó el tratado sobre arquitectura más antiguo que se conserva. La descripción de las formas arquitectónicas de la antigüedad grecorromana influyó fuertemente en el Renacimiento, siendo a la vez una importante fuente documental por las informaciones que aporta sobre la pintura y la escultura

²⁴⁸ Por amor al arte. Crítica de arte: Charles Baudelaire, Salón de 1846. Diana. Abril 2010, p. 1/1. http://poramoralarte-v.blogspot.com/2010_04_01_archive.html [Consulta: 29 abril 2010].

griegas y romanas. En *‘Vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos’* (1542–1550), Giorgio Vasari (1511-1574) fue uno de los predecesores de la historiografía del arte, mediante su crónica de los principales artistas de su tiempo, centrándose en la progresión y el desarrollo del arte.

Pero el personaje más destacable es Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) considerado el padre de la historia del arte. Creó una metodología científica para la clasificación de las artes. Para ello basó la historia del arte en una teoría estética de influencia neoplatónica: la belleza es el resultado de una materialización de la idea. Además, en su escrito *‘Reflexión sobre la imitación de las obras de arte griegas’* (1755) afirmó que los griegos llegaron a un estado de perfección total en la imitación de la naturaleza, por lo que nosotros sólo podemos imitar a los griegos. Johann Joachim Winckelmann admiraba la cultura griega, defendiendo incluso que en la Grecia antigua se había dado la belleza perfecta, generando, de este modo, un mito sobre la perfección de la belleza clásica que aún, se puede afirmar, condiciona la percepción del arte hoy día. Siguiendo su propia línea, relacionó el arte con las etapas de la vida humana (infancia, madurez, vejez), estableciendo una evolución del arte en tres estilos: arcaico, clásico y helenístico.

Durante el siglo XIX, la historiografía buscaba ser más práctica y rigurosa, sobre todo desde la aparición del positivismo. Lo que dio lugar a la aparición de diversas metodologías convertidas en tendencias historiográficas; el romanticismo impuso una visión historicista y revivalista del pasado, rescatando y poniendo nuevamente de moda estilos artísticos que habían sido minimizados por el neoclasicismo winckelmanniano; así lo vemos en la obra de Ruskin, Viollet-le-Duc, Goethe, Schlegel, Wackenroder, etc. En cambio, la obra de autores como Karl Friedrich von Rumohr, Jacob Burckhardt o Hippolyte Taine, supuso un primer intento serio de formular una Historia del arte en base a criterios científicos, instituyéndose en el análisis crítico de las fuentes historiográficas. Paralelamente, Giovanni Morelli (1816-1891) introdujo el concepto del *‘connoisseur’*, el experto en arte, que lo analiza en base tanto a sus conocimientos como a su intuición.

La primera escuela historiográfica de gran relevancia fue el formalismo –con su principal teórico Heinrich Wölfflin (1864-1965), considerado el padre de la moderna historia del arte–, donde se defendía el estudio del arte a partir del estilo, alejándose de cualquier consideración filosófica, rechazando la estética romántica y el idealismo

hegeliano, y acercándose al neokantismo. Wölfflin quitando importancia a las biografías de los artistas, respaldaba la idea de nacionalidad, de escuelas artísticas y estilos nacionales. Las teorías de Wölfflin fundaron la 'Escuela de Viena', con autores como Alois Riegl, Max Dvořák, Hans Sedlmayr y Otto Pächt. Ya en el siglo XX, la historiografía del arte se ha mantenido dividida en múltiples tendencias, desde autores aún encuadrados en el formalismo (Roger Fry, Henri Focillon), pasando por las escuelas sociológica (Friedrich Antal, Arnold Hauser, Pierre Francastel, Giulio Carlo Argan) o psicológica (Rudolf Arnheim, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler), hasta perspectivas individuales y sintetizadoras como las de Adolf Goldschmidt o Adolfo Venturi. Cabe destacar la Iconología, una de las escuelas más reconocidas que centra sus estudios en la simbología del arte, en el significado de la obra artística. La Historiografía mediante el estudio de imágenes, emblemas, alegorías y elementos de significación visual, pretende desentrañar el mensaje que el artista pretendió transmitir en su obra, estudiando la imagen desde fundamentos mitológicos, religiosos o históricos, o de cualquier índole semántica presente en cualquier estilo artístico. Sus principales teóricos fueron Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Rudolf Wittkower y Fritz Saxl.

3.2.- El artista: Influyente social e investigador. La importancia de la publicidad en el artista, instituciones y la sociedad.

Es el momento en el que creamos un espacio dirigido al artista, con un pensamiento respaldado, a su vez impulsado, por toda la documentación, información y experiencia que se ha obtenido a lo largo de esta investigación. Donde hemos decubierto, y consideramos necesario e importante también resaltar en la presente Tesis, el perfil del verdadero artista en la actualidad, incluso abogar por la mejora de éste. A continuación presentamos al personaje artístico por excelencia, que resulta ser una gran influyente en nuestra sociedad a través de su producción, para la cual es imprescindible su consecuente investigación. Actuación poco familiarizada para la sociedad, pero trascendente en sus resultados para la misma.

El artista crea la obra de arte, que posteriormente nos será expuesta y traducida por los organismo e instituciones a través del trabajo difusor y expositivo del que llevamos hablando a lo largo del presente proyecto (intermediarios importantes e ineludibles) para finalmente, como espectadores, asumirla. Es primordial comprender la gran labor

que las instituciones llevan a cabo ofreciéndonos todo ello, fomentando y asegurando nuestro futuro cultural y el respaldo al artista. Pero de igual manera, ellas mismas son las primeras en valorar a este creador, personaje y mente artística desencadenante de toda producción artística. Comenzando con una idea global de la valoración del artista en la historia, destacaremos el trabajo influyente que realizan para la sociedad, impregnando otras disciplinas. Para concluir analizando el carácter investigador del artista y su valoración profesional como tal. En definitiva, en las siguientes líneas reflexionamos sobre todos los datos, visiones e iniciativas que hemos absorbido en nuestra investigación, tanto las proyectadas a través de ideologías propias de las instituciones, como valoraciones y opiniones generales obtenidas mediante las entrevistas a sus encargados. Perspectivas esenciales de asumir para el crecimiento de la actividad artística y la completa, correcta gestión en el mundo del arte.

Desde los comienzos del hombre se caracteriza por esa búsqueda de autoconocimiento, vivir rodeados de inquietudes y ambicionar el progreso. Precisamente la primera válvula de escape utilizada para manifestar estas inquietudes fue el arte – aunque en su momento no fuera considerado como tal-. De tal modo que aquel primer arte, para empezar, nos abría las puertas del entendimiento de aquella época, nos mostraba igualmente el perfil del hombre de entonces. Así como ejercer de referente para apreciar la evolución de la expresión artística ligada a la conciencia humana. Por ejemplo las cuevas de Altamira en España²⁴⁹, nos muestran que el ser humano desarrolló una predilección por la naturaleza y una habilidad destacada en representar las formas animales en sus momentos tempranos de desarrollo conocidos como la prehistoria. Más una de las mejores muestras o representaciones las tenemos en las pinturas rupestres, ‘Patrimonio de la Humanidad’, en el abrigo principal de Minateda²⁵⁰ (Hellín-Albacete) donde en 16 metros hay más de 400 representaciones de figuras humanas, la mayoría organizadas en escenas de caza, una madre con su hija de la mano, etc. Estamos hablando de la muestra donde el artista plasma a la sociedad desde el año 10 000 al 2 000 a. C. De este modo, siguiendo la historia a través del arte, podemos ver obras ligadas a la vida cotidiana del ser humano, especialmente manifestado con

²⁴⁹ La cueva de Altamira, ubicada en la provincia de Santander contiene en una caverna de aproximadamente catorce metros una serie de pinturas prehistóricas que datan de 14 000 años a. C, siendo una de las pinturas rupestres mejor elaboradas que existen.

²⁵⁰ Minateda (Hellín-Albacete). Varios abrigos con representaciones humanas y escenas humanas realizadas en fases desde el 10 000 al 2 000 a.C., siendo una de las mayores muestras de la forma de vida humana.

grabados en sus principales herramientas, como espátulas, flechas, trituradores y algunos otros enseres. El estudiante de economía David Cerpa explica: “El arte utilitario o artesanía de esta forma, ha sido la expresión del espíritu humano desde hace muchas decenas de siglos atrás habiendo logrado niveles de belleza altamente conmovedores y refrescantes”²⁵¹.

Hasta nuestros días una de las grandes cuestiones de la historia del arte planteadas una y otra vez y nunca llevada a conclusiones concretas, es el eterno debate entre la misión del arte y la función del artista. Después de un arte como reflejo de la sociedad de la época, que ayuda a expresar al hombre, a la vez que habla de sus hábitos cotidianos, ahora este concepto se expande, llegando a los primeros planteamientos de la belleza y lo espiritual también. Uno de los más importantes pintores del siglo XX ha sido Wassily Kandinski (Moscú, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944), considerado como el padre de la pintura abstracta. En el tratado escrito por él ‘De lo espiritual en el arte y de la pintura en particular’ el autor nos habla de sus conclusiones acerca del papel del artista como miembro de la sociedad que es, desde una visión del trabajo interno apuesta por un artista cuyo talento es traducir esas inquietudes universales a creaciones artísticas que crearan discursos por y para la sociedad y su enriquecimiento. Kandinski explica aquí que cada obra artística también es fruto de la actitud y los pensamientos que construyen la atmósfera espiritual de la cual se desprende la obra. David Cerpa nuevamente, apunta que: “El desarrollo del talento artístico es algo necesario para la madurez de las obras. El alma provee constantemente los sentimientos que estimulan el esfuerzo en el desarrollo de las destrezas artísticas”²⁵². De tal modo, Kandinsky exponía que:

*... el artista tiene una triple responsabilidad 1º debe hacer fructificar el talento que ha recibido 2º sus actos, pensamientos y sentimientos, como los de cualquier otro hombre, forman la atmósfera espiritual que es transfigurada o corrompida por ellos 3º sus actos, pensamientos y sentimientos, son la materia de sus creaciones, las cuales a su vez crean la atmósfera espiritual. Según palabras de Sâr Peladán, es rey no solo por su poder, sino por la grandeza de su poder...*²⁵³

²⁵¹ La pluma del conocimiento. *El Proceso de la creación artística; una manifestación espiritual* [en línea]. David Cerpa Alba. Perú: Estudiante de Economía. Miembro de la Comunidad Bahá'í de Arequipa, p. 1/1. <<http://www.bahaidream.com>> [Consulta: 3 nov. 2009].

²⁵² La pluma del conocimiento. *El Proceso de la creación artística; una manifestación espiritual* [en línea]. David Cerpa Alba. Perú: Estudiante de Economía. Miembro de la Comunidad Bahá'í de Arequipa, p. 1/1. <<http://www.bahaidream.com>> [Consulta: 3 nov. 2009].

²⁵³ Kandinsky, Vassily. *De lo espiritual en el arte y de la pintura en particular*. Buenos Aires: Buenos Aires, 1957, (n.d.).

Con esto, buscamos adentrarnos un poco más en el trabajo de un artista y señalar el valor de éste, precisamente por todos los frentes que abarca. Aunque desgraciadamente en la actualidad, todo se resume a la visión de una imagen llamativa o una exhibición de mayor o menor talento, en realidad un artista, su trabajo es mucho más. Quizá entendiendo esto, podamos asimilar mejor el arte conceptual que hoy en día nos rodea. Como concluye David Cerpa: “Podemos definir entonces que existiría una conexión entre tres elementos que permiten la manifestación de la obra artística, la voluntad, la mente y el espíritu”²⁵⁴. Constantin Stanislavski (Rusia 1863-1938) fue uno de los más importantes teóricos del arte dramático moderno. En lo que se refiere al estado creador interno expresa lo siguiente:

Cuando ya se han unido las líneas a lo largo de las cuales se mueven las fuerzas internas ¿Hacia dónde se dirigen? ¿Cómo expresa sus emociones un pianista? Va hacia su piano. ¿Y el pintor? Toma su tela, sus pinceles y sus colores. De la misma manera, el actor se vuelve hacia su instrumento creador espiritual y físico. La mente, la voluntad y los sentimientos se combinan para movilizar todos sus `elemento` internos²⁵⁵.

Está claro que la naturaleza cíclica de la vida, nos demuestra generación a generación el comportamiento del ser humano y la relatividad de los hechos. Donde hoy un artista puede ser ignorado y mañana representar un icono histórico. Ya encontramos ejemplos de artistas que vivieron una marginación o rechazo en su propia época. Pasaron relativamente desapercibidos en su momento de vida. En cambio, tiempo después de su muerte, los tenemos subrayados como genios.

Un ejemplo muy conocido sería el de Vincent Van Gogh (Países Bajos 1853-1980), quien verdaderamente pidió una suma minúscula por sus cuadros durante su vida por su escasa demanda y curiosamente, hoy en día valen millones de euros, e incluso pertenece a la lista de los artistas modernos más caros de nuestro tiempo. Por lo tanto hablamos de una dinámica social en cuanto al arte y al artista, donde en un primer momento es incomprendido, ignorado o incluso atacado, para más adelante convertirse en referente del progreso, la innovación y la fama. Podemos decir entonces, que el artista va por delante de su tiempo, y si es así ¿siempre estará cuestionado y apartado en su época? ¿Viviremos continuamente con una mirada puesta en el pasado, ciegos ante lo actual?

²⁵⁴ La pluma del conocimiento. *El Proceso de la creación artística; una manifestación espiritual* [en línea]. David Cerpa Alba. Perú: Estudiante de Economía. Miembro de la Comunidad Bahá'í de Arequipa, p. 1/1. <<http://www.bahaidream.com>> [Consulta: 3 nov. 2009].

²⁵⁵ Stanislavski, Costantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Madrid: Alba Editorial, 2003, pág. 265.

En realidad quizá todo dependa del valor social y el impulso educativo en relación al arte de la sociedad.

Tenemos el ejemplo por excelencia de aquel pintor acusado de demencia por sus contemporáneos, pero considerado uno de los genios más grandes que han existido en la historia de la pintura por los estudiosos en la actualidad, hablamos de Domenico Theotocopoulos conocido como el Greco (Creta, 1541 - Toledo, 1614). El escritor Julio Clovio²⁵⁶ (Croata 1498-1578) cuenta en una de sus cartas:

Fui ayer a buscar al Greco para dar un paseo por la ciudad. El tiempo era muy hermoso, con un delicioso sol de primavera que alegraba a todo el mundo. La ciudad parecía estar en fiesta; al entrar en el estudio del Greco me quedé asombrado al ver en las ventanas corridos los visillos tan completamente que apenas podía distinguir los objetos. El Greco estaba sentado en una silla y no trabajaba ni dormía. No quiso salir conmigo porque la luz del día turbaba su luz interior²⁵⁷.

Queremos aclarar, que en este apartado no nos interesa resaltar el carácter de genialidad que hasta la fecha se le ha adjudicado al artista, sin el cuál parece ser que este personaje pierde toda su credibilidad. Aquí nos interesa poner de relieve que los artistas, más o menos excéntricos, nunca por norma general han sido considerados ni respaldados por ser ellos mismos. Es con el paso del tiempo, cuando tras la evolución se ha entendido su discurso y/o sus aportaciones artísticas cuando ya se les ha puesto en lo más alto. Tras todo el bagaje que tenemos ¿por qué aún en la actualidad el artista da sus primeros pasos solo? ¿Por qué seguimos esperando a que sea famoso? Exceptuando aquellos organismos que poco a poco comienzan a tomar conciencia de ello, y realizando un gran trabajo inversor ofrecen facilidades y oportunidades, no existe una preocupación global en respaldar los comienzos de estos artistas.

Por otra parte, existen artistas que pese a las dificultades que encontraron en su tiempo lograron satisfacer los gustos de su época, siendo recordados por sus obras hasta la actualidad de la misma manera. Estos casos -que hoy en día priman más que nunca- nos presenta esa otra opción que tiene el artista de producir una obra que consiga el

²⁵⁶ Julio Clovio apoyo e impulso a Dominico Greco. Que constaba ya en 1750, cuando Julio Clovio escribió en su célebre carta dirigida al cardenal Alessandro Farnese, en la que recomendaba al joven discípulo de Tiziano y le pedía que le diese alojamiento temporal en el palacio. Recomendación que fue oída.

²⁵⁷ La pluma del conocimiento. *El Proceso de la creación artística; una manifestación espiritual* [en línea]. David Cerpa Alba. Perú: Estudiante de Economía. Miembro de la Comunidad Bahá'í de Arequipa, p. 1/1. <<http://www.bahaidream.com>> [Consulta: 3 nov. 2009].

equilibrio entre un mantenimiento fiel a su creatividad artística personal y su discurso, pero que a su vez se adapte a los gustos o demanda de la época.

No hablamos de una `prostitución` del artista –que de hecho existe y actualmente es una expresión muy presente- sino del caso de muchos de ellos que difícilmente juegan con éstas dos intenciones y que magníficamente consiguen ese equilibrio, principalmente porque quieren llegar a la época del momento y porque quieren comer de su producción. Estas líneas anteriores dan pie a un denso debate, donde habría que delimitar lo lícito de la producción artística y lo que encontramos hoy en día. Pero la verdad de todo, es que al igual que en el pasado, el artista sufre los mismos roles históricos; la época lo ve como artesano, como famoso o como loco. Pero aquí buscamos sacar del círculo a los artistas, concediéndoles otra visión para que se apueste por su trabajo de investigador, su calidad y como miembro esencial e influyente de la sociedad.

Porque ¿es el arte el que construye nuestra época o la época la que define nuestro arte? Solo con echar una mirada atrás seremos testigos de épocas históricas de decadencia y desorden, que han sido reflejados e interpretados por el arte. El artista siempre tiene dos opciones, o dejarse llevar por la corriente de la época y manifestar en su arte los vicios y corrupción que lo rodean, colaborando de esta forma con el desmoronamiento de su cultura. O por otro lado centrarse en no perder su identidad ni ser absorbidos por el medio. ¿Cuál sería la posición correcta? ¿Éstos últimos serían los héroes que permiten la construcción de un sistema nuevo y glorioso? ¿Acaso ambos puestos no abogan por la sociedad y la cultura? Existe en la actualidad un gran debate entre un artista que tiene la obligación de ser político-social y aquel que trabaja de dentro para fuera, es decir, paralelamente a la novedad o los acontecimientos que investiga en inquietudes humanas, artísticas, estéticas, etc. Pero en realidad ¿se debe plantear cual es la opción correcta cuando ambos están aportando a la sociedad, a la historia de arte y a su vez haciendo posible el funcionamiento de las instituciones?

Por un camino u otro, los grandes artistas de la humanidad son aquellos seres que han influido con su mensaje de tal forma, que han transformado la vida de no sólo unos cuantos, sino de millones de personas durante épocas vastas de la historia. Siempre sufriendo la incomprensión y el ataque de los grupos conservadores en su tiempo. Pero que precisamente ese mismo tiempo les ha concedido el puesto que en realidad les pertenecía, como fundadores de las grandes ideologías. Aquellos que investigan sobre la formación de la conducta humana e invierten y aportan en el desarrollo de las artes a lo

largo de la historia. Es decir, el fruto del proceso creativo en la práctica. Que inevitablemente –aunque no se admita o sea una concesión global- por el camino el arte además, actúa impregnando otras disciplinas, tales como: la publicidad.

Cuando hablamos de publicidad ¿somos conscientes de sus orígenes, de donde surgen sus influencias? Tal vez, como espectador del bombardeo publicitario a diario y constante, jamás nos hayamos planteado que quizá la publicidad sea el medio social que en la actualidad más nos esté hablando del arte del pasado y actual, constructor de nuestra estética, reflejo de la sociedad, constructor de ideales y dioses, hacedor de modas. Un medio con suficiente poder para ensalzar o hundir y especialmente para manipular la realidad y crear nuevos lenguajes e iconos sociales ¿No nos recuerdan estas características, estas funciones a algo? A continuación, lo analizaremos para poder extraer un concepto más claro. Hoy en día no se entiende un artista de prestigio sin ser aclamado y destacado por los medios de difusión.

No es posible arte sin difusión. Pero además, inevitablemente, aquí queremos dejar plasmado como a su vez los medios se impregnan del propio arte al que promocionan. Podríamos definir el arte como un concepto centrípeto y la publicidad un lenguaje centrífugo. Es decir, el arte funciona por sí solo, podríamos afirmar su naturaleza auto-referencial, y en cambio la publicidad buscaría traspasar la imagen convirtiendo a ésta. Comentamos que la publicidad y el arte caminan, aparentemente, por vías distintas. Sin embargo si analizamos el recorrido de ambos, nuestra visión se amplía y descubramos que sus caminos se cruzan, solapan y en ocasiones complementan -con el paso del tiempo múltiples imágenes publicitarias, han sobrevivido más allá convirtiéndose en referentes histórico-culturales e iconos sociales, comenzamos a percibir una clara similitud con las obras artísticas, cuyo principal factor es concretamente éste. Así, pues es un primer paso para poder relacionar ambos componentes; es decir, aquí comenzamos a descubrir una de sus similitudes.

En los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del XX, podemos encontrar las primeras señales de casos en los que arte y publicidad se unían, en concreto el artista era el que construía las imágenes publicitarias –carteles, eslogans, etc- y viceversa. El cartel o reclamo publicitario era un pretexto para investigar en nuevas concepciones gráficas, Henri de Toulouse-Lautrec (Hôtel du Bosc, Albi, 1864 - Malromé, 1901) o Jules Chéret (Francia 1836 –1932) basados en un nivel creativo muy similar. Actualmente, de hecho, podemos afirmar, y socialmente así está sumido, las obras de ambos artistas son

semejantes formalmente, y con el tiempo incluso iconográficamente, por lo que afirmamos que si los carteles de Lautrec son obras de arte y su lugar de exhibición deben ser los museos de arte, lo mismo debe suceder con las obras de Chéret.

El arte sigue presente hoy en día en la publicidad, más que nunca. Tanto en aquellos que de manera clásica continúan representando sus cánones tradicionales y clásicos, hasta aquellos que han desarrollado más allá la concepción, estética y lenguaje del arte contemporáneo y actual. Vemos como en momentos de la historia, convergen más que nunca y nos son planteados desde una misma visión donde comienza a ser confusa la diferenciación entre lo que es arte y lo que es publicidad. Además, también comprobaremos como la publicidad hace uso de los parámetros, conceptos de luz, perspectiva y cánones que ya en la antigüedad eran utilizados y a día de hoy sorprendentemente marcan los motivos principales de representación, así como los referentes visuales asumidos por el espectador. Y es que aunque la publicidad la entendamos como una vía de naturaleza aún joven y pionera en comparación con el arte, la publicidad surgiría de manos de artistas y sería impulsada por el arte, el cual a su vez, en momentos será potenciado por la publicidad, enriquecido por ella y llegado a sectores cuyos brazos del arte hasta el momento no abarcaban.

En definitiva, en este apartado paseamos por la trayectoria de la publicidad para conseguir relacionar, enlazar y finalmente entender como este medio de comunicación, más que nunca, vive presente en la actualidad y ya forma parte de la vida de cada uno. La sociedad se entera de la mayoría de obras de artistas por los medios de masas y la publicidad (comunicación) más que por los visitantes que asisten a las muestras. Pero si vamos aún más allá, viendo simple publicidad, a la vez, podemos apreciar la absorción del arte como referente icónico y medio discursivo popular. La publicidad de hoy, nos habla con un discurso asumido ya por la sociedad y que sobrevive gracias al arte (impulsado y puesto en exhibición por las organizaciones), que conjuntamente con él, reafirma nuestro bagaje visual y cultural, así como nos habla de nuestra época. A continuación nos planteamos algunas adaptaciones ejemplos de arte influido en la publicidad: Aquí mostramos un anuncio de perfume (ilustración 34), donde con el predominio del claroscuro, el juego característico de luz y sombra que tanto nos recuerda a la historia del arte con artistas como Caravaggio (Milán 1571-1610) y posteriormente fotógrafos como Edward Weston (1886-1958). Un movimiento ya

antiguo conocido como el tenebrismo²⁵⁸. Éste estilo estaba caracterizado por la capacidad de representar la realidad utilizando como elemento clave la luz y la sombra de los sujetos u objetos representados.

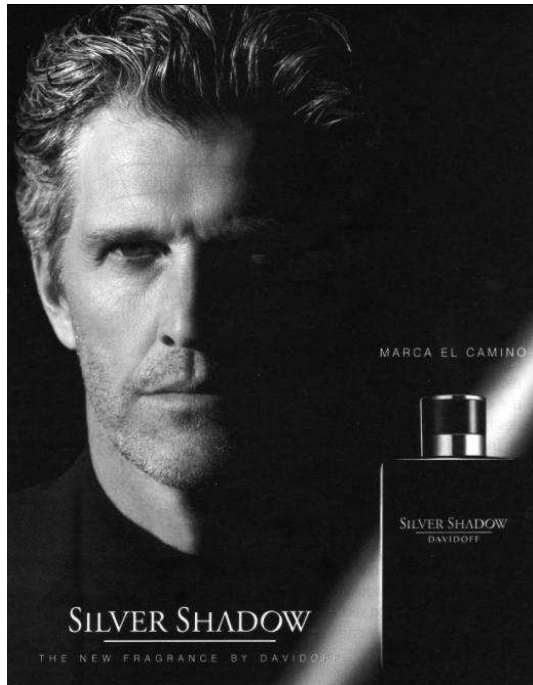


Ilustración 34

Imagen publicitaria Soler Shadow



Ilustración 35

Imagen publicitaria Custo Barcelona

Este anuncio de la marca de moda `Custo´ (ilustración 35), nos recuerda a otra vanguardia artística del siglo XX: el surrealismo. En la imagen se puede observar como la chica joven juega con las mariposas que vuelan a su alrededor, como si la muchacha pudiera controlarlas. El ambiente que pretende vender Custo es el de un sueño, el de una imagen que puede provocar el subconsciente. Sueño y subconsciente son dos palabras fundamentales a la hora de hablar del surrealismo. Por otra parte, la pose de la joven nos recuerda un poco también al retrato de la Gioconda de Da Vinci (Italia 1452-1519), ya que se encuentra sobre un paisaje fantástico y su actitud es misteriosa. También esta última semejanza se puede comparar con las sombras difuminadas que aparecen sobre el

²⁵⁸ Tenebrismo es el nombre que la historiografía del arte da a un periodo de la pintura del barroco correspondiente a su fase inicial, a comienzos del siglo XVII, cuya principal figura es el ya citado Caravaggio, y que se caracteriza por el violento contraste de luces y sombras mediante una forzada iluminación (de forma muy evidente cuando se hace llegar un foco de luz marcando una diagonal en la pared del fondo, como la que proviene de un tragaluz en un sótano -es habitual hablar de luz de sótano).

rostro de la muchacha, que recuerdan a la técnica del 'esfumato', empleada por Da Vinci para difuminar los contornos del semblante de la Monna Lisa.

Siguiendo esta línea de similitudes, reflexionamos mediante las siguientes ilustraciones que encontraremos en el anexo 7 del índice de la presente tesis doctoral. Donde queremos poner de manifiesto la influencia del arte concretamente en la publicidad y el bagaje visual asimilado por la sociedad. Comenzando con resolver unas de las principales inquietudes que surgieron a raíz de detectar semejanzas en cuanto a iconografía y temática entre los motivos en torno a los que a girado el arte a lo largo de la historia y aquellos que hoy en día vemos que sobreviven, funcionan como el primer día y saca beneficio la publicidad.

¿Coinciden?... Para ello, veamos los ejemplos de iconografía y temática. Para introducirnos más adelante en las similitudes formales e incluso conceptuales (dirigirse al citado anexo 9).

Finalmente, llevamos más allá esta comparativa y relación entre arte y publicidad, con el objeto de poder apreciar claramente una influencia y asimilación de obras artísticas por parte de la publicidad a la hora de crear campaña. Hecho de que el arte expande sus brazos, influye y enriquece mucho más allá de las cuatro paredes de un museo.

En las últimas ferias internacionales de arte, la calle adquiere cada vez más protagonismo, así como otros soportes de difusión. Parece ser que avanzamos hacia dos modelos de producción artística, uno que se mantiene fiel a los métodos pictóricos tradicionales y otro interesado en nuevas técnicas y soportes. El primero proseguirá su camino analizando una y otra vez movimientos artísticos anteriores, el segundo modelo de creación artística es muy permeable a las influencias visuales del entorno, y dentro de esas influencias seguro que la publicidad ocupa un lugar muy destacado.

La publicidad hace uso de los medios y avances artísticos para promover y aumentar el consumo, el arte se apropia de la misma estrategia variando el tono y subvirtiendo la forma como recurso de resistencia. El arte y la publicidad confluyen en la mercantilización uniendo las dimensiones de los bienes de consumo y del mercado del arte. Roberta Smith escribía en el New York Times recientemente, sobre la Bienal del Museo Whitney de esta misma ciudad: "...está sintonizada con un feliz momento de mercado cuando las ferias anuales están reemplazando a las bienales como los nuevos mega shows internacionales, eliminando cualquier línea ilusoria existente entre la

curaduría y el comercio, la crítica y el marchante”²⁵⁹. Aquí es donde se comienzan a fusionar más claramente diseño y arte. La contraposición entre objeto de uso y objeto de contemplación se desvanece. Mientras el objeto de arte se convierte en mercancía, en los productos de diseño se rescatan ciertos valores y calidades que antes se reservaban al mundo de la creación artística. La obra de arte es un objeto-mercancía útil y reproducible, y el objeto de consumo un artefacto de valor simbólico e inútil.

Vivimos en una época donde contrariamente a nuestro pasado, ahora el diseño se inclina a la producción de pequeñas cantidades de cuasi-auráticos objetos –siendo en el pasado simple propaganda hecha en tiras de serie- mientras el arte abandonando el aura de la obra de arte, la unicidad, es la que busca esa serialización con el objeto de estrategias promocionales e industriales. Síntoma de esta tendencia inversamente cruzada entre arte y publicidad es la procedencia de los directivos de museos de arte y los de grandes corporaciones. Regularmente los directivos de las grandes empresas llegaban del campo de finanzas, más tarde del marketing, luego de operaciones y últimamente se incrementa la tendencia a llegar del sector creativo. Sin embargo, los directores de museos que antes arribaban desde su actividad como historiadores del arte, ahora con frecuencia provienen del campo del marketing.

Hoy, al hablar de arte, hay que convocar la cultura visual, y no se puede hablar de ésta sino es por medio de la significación de la imagen en la representación. El arte actual se centra en la creación de valores y significados estimulando una intensificación de los modos de experiencia, generando nuevos sentidos, gestando formas de articulación crítica de la vida cotidiana. La imagen es utilizada para motivar y difundir, y los procesos de representación, en los que el arte se envuelve, actúan como productores de realidad. ¿Podríamos decir lo mismo de la publicidad? ¿Acaso la publicidad no crea unos valores, unos estereotipos, un gusto social y actúa como medio para difundirte, venderte una realidad? Así pues podemos decir que el arte actual y la publicidad pueden ser enfocados por un mismo punto de vista; producción de significados.

Dos caminos aparentemente paralelos tiene mucho en común y hoy en día, quizá más que en ningún momento de la historia anterior, se alimentan recíprocamente, llegando a fusionarse, no sólo en el sentido estético y formal, sino además incluso en el conceptual

²⁵⁹ Arte & mercado. *Artículos y comentarios de la práctica del Arte* [en línea]. Arte & Mercado. Madrid, 2008, (n.d.). <<http://www.arteymercado.com/>> [Consulta: 4 Mayo 2010].

–objeto de consumo, reflejo cultural, constructor de ideas, sueños, estilos, moda, y creador de conciencia social. Estos crean significados, valores en la construcción de la realidad experimentada, predominando la experiencia estética. El diseño se ha convertido en el vehículo estético de masas, como afirma el arquitecto y teórico de la arquitectura británica Neil Leach²⁶⁰ todo lo que existe es imagen. Ya que todo se traslada a un terreno estético y se valora por su apariencia; llegando a la conclusión de que todo ha sido transformado en arte.

En definitiva, como mayor consumación de este apartado y preámbulo de lo siguiente, podemos afirmar que hemos podido trenzar la publicidad y el arte hasta el punto en el que se confunden entre sí. Lo que significa que el arte es importante y esencial, en una sociedad. No solo influye e impulsa a otros medios como la publicidad, sino que pase lo que pase siempre construirá nuestra cultura, será reflejo de nuestra época, conciencia social y responsable de nuestro bagaje visual. Por lo que podemos afirmar la posibilidad de otorgarle al artista una naturaleza científica propia; hablamos del artista Investigador.

Nosotros, como miembros de una sociedad, vivimos rodeados e inevitablemente acabamos sumergidos en un universo de signos, y los signos estructuran nuestra manera de pensar, actuar y ser. Nicole Evereart-Desmedt apunta que: “Para captar, distinguiendo así lo real y lo posible, se necesita un distanciamiento. De hecho, no tenemos un acceso inmediato a lo real, sino que más bien nos constituimos una representación de la realidad mediante una interpretación de orden simbólico”²⁶¹. A lo largo del desarrollo de la comunicación se han ido estableciendo unos códigos culturales que todos ya tenemos asimilados, unas concesiones de significado. Esos códigos hacen el papel de filtros: como nos explica Evereart-Desmedt, nos permiten captar lo real, pero se trata de una realidad filtrada, ya pensada, pre-interpretada.

Es a partir de este momento, donde entenderemos que toda acción de de pensar diferente, de reinterpretar lo real y buscar alternativas, será entendida como una

²⁶⁰ Neil Leach es arquitecto y teórico de la arquitectura británica. Ha dado clases en la Universidad de Bath, la Architectural Association, Universidad de Nottingham, la Universidad de la Columbia, la Universidad de Cornell, el SCI-Arc, la Academia Real Danesa de Arte y el Instituto de Arquitectura de Dessau. Fue co-curador (con Xu Wei-Guo) de la exposición A2 de Arquitectura de Vanguardia en la Bienal de Arquitectura de Beijing 2004, y de la exposición Talentos Emergentes, Tecnologías Emergentes de la Bienal de Arquitectura de Beijing 2006.

²⁶¹ La Comunicación artística; una interpretación Peirceana. ¿Que hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística [en línea]. Nicole Everaert Desmedt. Bélgica: Facultad Universitaria de Saint-Louis, Bruselas, 2006. Signos en Rotación, Año III, n° 181, (n.d.). <www.unav.es> [Consulta: 19 febr. 2009].

actividad de deconstrucción²⁶² y reconstrucción del lenguaje, de los códigos, para cambiar el filtro. Esta actividad caracteriza no sólo el uso poético de la lengua, sino también toda creación artística, sea cual sea el tipo de lenguaje utilizado: imágenes, gestos, espacios... Toda experiencia artística necesita a la vez el dominio del simbolismo establecido y su subversión (su modificación). De este modo, sigue explicando Evereart-Desmedt, esta manera de pensar y proceso de interpretación podemos proyectarlo tanto en el mundo artístico como en el científico. Puesto que en ambas, ciencia y arte, “hay infiltración de lo posible, modificación del simbolismo y nuevo conocimiento de lo real”²⁶³. Aunque por supuesto, el objetivo, las conclusiones que se buscan en ambas disciplinas tengan un carácter diferente.

Estamos de acuerdo, por tanto, en que el principal objetivo del investigador es indagar y ampliar el conocimiento de lo real, a través del conocimiento de las leyes que rigen la realidad. Cuando no se llega a entender ni se es capaz de catalogar cualquier faceta de la realidad -porque está fuera del simbolismo existente- se lleva a cabo una modificación e invención de pautas teóricas y bases simbólicas para poder volver a encontrar el equilibrio y ser capaz de explicar mejor y tomar conciencia de dicha realidad. Para el artista, el objetivo consiste en captar no lo real, sino lo posible.

Para llegar a estos resultados, el artista lo que construye es un nuevo simbolismo a través de su obra, no a modificar el ya existente. De tal manera que crea nuevos discursos, nuevas tendencias y nuevas culturas. La intención artística ambiciona y encuentra una nueva percepción de lo real. Así Nicole Evereart-Desmedt concluye: “El artista debe construir su propia red simbólica, y por eso tiene que deshacer, más o

²⁶² En cuanto a la Deconstrucción de Jacques Derrida, la primera idea es que la reconstrucción opera un proceso de descentralización o inversión jerárquica, es decir, que lo del centro pasa a los márgenes o la periferia, y viceversa. Por ejemplo, la sociedad occidental de este momento es una cultura central y patriarcal, falocéntrica. La reconstrucción aboga por las culturas marginales, el multiculturalismo. Contra el falocentrismo pugnan por movimientos feministas. Es una actitud de iluminar lo oscuro para ver que es tan importante como lo que antes estaba iluminado.

En lo que al arte atañe, rompen con el concepto clásico de historia del arte, la exigencia de la originalidad en virtud de la genialidad. El genio ya no es original, y en esta línea surge el apropiacionismo (antes plagio). Autores fotografían obras de otros autores y las incorporan al mercado.

La segunda idea es que no hay nada fuera del lenguaje. No hay realidad más allá del texto. La realidad es una construcción lingüística, social. El mito de la caverna platónica, aquellos hombres que vivían dentro de una caverna viendo sombras, que para ellos eran la verdad, pero que cuando salían veían la luz, la realidad es reconstruido. Demuestran que la verdad es intracavernaria, todo son mitos y sombras, representación. Antes el arte era una camino para buscar la mejor representación de la verdad, ahora no hay verdad, la representación es lo único que existe, no hay nada a lo que remita, todo a lo que pudiese llevarnos es una construcción cultural.

²⁶³ La Comunicación artística; una interpretación Peirceana. ¿Que hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística [en línea]. Nicole Evereart Desmedt. Bélgica: Facultad Universitaria de Saint-Louis, Bruselas, 2006. Signos en Rotación, Año III, n° 181, (n.d.). <www.unav.es> [Consulta: 19 febr. 2009].

menos, el simbolismo preexistente”²⁶⁴. Por lo tanto podemos afirmar, que el artista es más que un productor de iconos o un referente cultural, también es un creador de sistemas simbólicos -mediante el proceso de la creatividad artística- que se traduce a la sociedad en innovadores discursos y lenguajes hasta ahora no planteados.

Educando al artista del siglo XX, acabamos reflexionando sobre los avatares entre el arte y la universidad, exponemos de manera resumida las reflexiones obtenidas de la conferencia ofrecida por el artista y profesor D. Juan Luis Moraza, sobre la creación artística, Así pues, clasificamos dos temas²⁶⁵: “Aspectos generales del presente de la investigación (presente en ciencia, sociedad y arte) y aquellos aspectos más específicos del arte en tema de investigación. Primero vemos, como ha afectado el paso del tiempo a la idea de universidad, su definición, la universidad en relación a los procesos sociales, políticos, y financieros del siglo XXI. Pasó de una idea de universidad del siglo XII en Europa considerada como un lugar relativamente independiente de intereses externos, del poder y considerada libre de producción e implantación del conocimiento. Llegando a una idea de universidad entendida como la última fase de una formación profesional, industria didáctica, para una adecuación laboral, valor de conocimiento cuantificable. Uso de la investigación como armamento, rentabilidad social. Una ideología que nace con la revolución industrial presente en diversos campos. Protagonizamos un paso de arte a cultura visual (cambio de sociedad de cultura, igual que de ciencia a técnico-ciencia a merced de la industria tecnológica).

Así pues, supone una introducción del arte en la industria cultural. Existe una diferencia entre investigación individualista e industrial; donde ésta última la comprendemos como ligada a una empresa, con rentabilidad inmediata, exigencia de maquinaria que a veces

²⁶⁴ La Comunicación artística; una interpretación Peirceana. ¿Que hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística [en línea]. Nicole Everaert Desmedt. Bélgica: Facultad Universitaria de Saint-Louis, Bruselas, 2006. Signos en Rotación, Año III, n° 181, (n.d.). <www.unav.es> [Consulta: 19 febr. 2009].

²⁶⁵ Conclusiones de la intervención de D. Juan Luis Moraza (Vitoria 1960). Artista escultor y profesor de Bellas Artes, Universidad de Vigo. Defensa de la creación artística como un campo en el que investigar. Problemas de los contenidos de la investigación artística, vinculados a la experiencia de la producción del objeto y el conocimiento, patente en la frontera entre la investigación y la teoría. Equilibrio necesario para aportar algo interesante al arte. Preocupación por el arte en relación al saber.

D. Juan Luis Moraza Pérez pertenece a un doble campo, es reconocido como artista y como universitario. Legitimado como artista por varios reconocimientos de intermediarios culturales, agentes del conocimiento que introducen el plano del discurso de la historia; críticos, filósofos del arte, Reconocimiento también por parte de los mediadores culturales que introducen la obra de arte dentro del plano del valor patrimonial, museos, galerías etc... y por último reconocimiento del público.

hace inviable la propia investigación, e idea de equipo de investigación (problema en el área artística). Exigencias ligadas de una idea de proyecto ante el proceso.

En cuanto a las implicaciones de la lógica de la investigación. Debemos poseer un enfoque de investigación: exigencias ligadas a una idea de la ideología del proyecto frente al proceso. Diferencia entre proceso y proyecto; ejemplo

- Oteiza lo llamaba el 'propósito experimental'; formaliza herramientas fundamentales y objetivos estéticos, formales... y de acuerdo a esta programación lleva a cabo proyectualmente una serie de trabajos.

- No proyectivo. Lo que Cezanne llamaba 'mi pequeña sensación'; no se parece en nada a un proyecto de investigación, en requisitos, formularios, etc... que se exige como desarrollo de investigación.

El Capitalismo cultural también tiene que ver con otro tipo de presente; relacionado con el reconocimiento de obstáculos y resistencias epistemológicas. Lo desarrollamos en los siguientes puntos:

1.- Diferencia radical entre la propia ciencia y la teoría del conocimiento científico. Una cosa es la ciencia y otra la meta-ciencia, la teoría del conocimiento, entendida incluso como un arte.

2.- No confundir la investigación con el estilo investigador. Modo y medios de investigación apropiados y correspondientes a nuestro objeto de investigación.

3.- Desdramatizar el diferencial arte - ciencia; advertencia de los estados y metodologías de las diferentes ciencias, pues no hay sólo una.

4.- Desdramatizar en diferencial objetividad – subjetividad; la primera es una fantasía de trabajo, mientras que la subjetividad también es otra forma de fantasía que no es pura, sino que está impregnada de nuestro bagaje cultural.

5.- Legitimidad y omnipresencia: Donde se opera de manera expansiva.

A continuación reflexionamos sobre el punto dos, es decir, aquellos aspectos más específicos del arte en tema de investigación: Relación entre el arte y el contexto científico universitario.

a) Empresario liberal e idea de la irresponsabilidad del genio. Existen dos caras, el genio que no quiere adaptarse ni aceptar las exigencias científicas, y la otra cara que por miedo necesita de unas pautas, y una clara base para llevar a cabo su proyecto. Vergüenza y desvergüenza epistemológica. Las Ciencias más complejas admiran al arte porque encuentran en él un modelo operativo.

b) Los modelos de investigación en Bellas Artes: Utiliza una clasificación en tres tipos de modelos:

1º.- La investigación informa al arte; modelos de adopción de disciplinas externas para aportar, forma y enriquecer a la propia investigación del arte.

2º.- Consideración del arte y de la investigación como equivalentes; que tienen un valor similar. Provoca la posibilidad de una cierta independencia de asociación y por otra parte fomenta y posibilitan los cruces multidisciplinarios y tras-disciplinarios. Dificultades de adecuación entre disciplinas, pero aún así, enriquecedor.

3º.- Investigación y arte indiscernibles; reconocimiento de la singularidad de la producción del arte como un campo del saber, y a la vez que no pertenece al ámbito universitario. Los galerístas y museos siguen tendiendo a pensar que los artistas nacen. Pero cabe destacar que las estadísticas nos muestran que gran parte de nuestros artistas hoy en día salen de las universidades. Son el resultado de paquetes de información que maneja el arte, sumado a la vivencia, a la relación real-imaginario-simbólica, a una intensificación en la mirada y conciencia de que todo muta, se transforma mediante el proceso. El problema del saber en el arte consiste en:

1.-Entender que es la experiencia del arte y que implica. Se necesita disciplina, conocimiento e implicación del sujeto. Recursividad subjetual.

2.-En la elaboración artística surgen diferentes factores, como en ningún otro campo, que implican un grado de complejidad. Factores de lo real, lo imaginario, saberes, principios culturales, etc... Que la hacen más compleja pero mucho más interesante y singular.

3.- Carácter adiscursivo; No tiene un carácter que busque entender, como si intentáramos entender la novena sinfonía. Funcionalidad integral; dicen que cuando algo no sirve para nada es arte, y lo que no sirve para nada es funcional. Paradoja de términos de poder, controlas más cuantos menos factores tienes sobre la mesa.

4.- Carácter aductivo.

5.- Carácter Locucional; Tipo de elaboración preformativo, algo pasa simplemente por el hecho de formularse. Transforma un acto del decir en algo, en un acto en sí.

6.- Y carácter interdisciplinar; Esta dimensión es la que hace que seamos tan deseados en elementos tan distintos, estamos en la frontera de todo. Y el arte es un fenómeno para-cultural.

En definitiva estamos hablando de que el arte sabe; nos da saber y a la vez nos gusta. Provoca vivencias, nos da conocimientos sensible e inteligible. Por lo tanto ¿no es

innecesario y ridículo crear un arte de la ciencia? El arte existe en sí y tiene su propia validez. Solamente tenemos que empezar a cuestionarnos y tomar conciencia de su naturaleza, su puesto y sus capacidades”²⁶⁶. Everaert Desmedt indica: “Hoy, el estudio científico del arte se ha estabilizado en algunos discursos, o paradigmas de la investigación. Éstos incluyen la historia del arte, la estética, y la semiótica del arte”²⁶⁷. Cada uno de estos paradigmas nos han aportado multitud de informes, que en un primer momento podríamos calificar de informativos, es decir, toda la intención de sus planteamiento eran definir más concretamente el objeto de estudio, analizarlo pero no intentar modificar nada de él. Persiguiendo con este sistema de acción que los resultados de este modo, fueran lo más objetivos y técnicamente imparciales, sin proyecciones de ningún tipo. En conformidad con los mejores principios de la ciencia desinteresada, los investigadores han estudiado su objetivo sin dejar intervenir en ellas opiniones ajenas al propio investigador sobre arte, incluyendo los artistas y el gran público.

Este carácter imparcial incluso es mantenido en los planteamientos y preguntas que se toman en la investigación, donde en rara ocasión ha necesitado de la visión o de información más completa de mano de artistas o público. Los problemas de la investigación, por lo tanto, se definen dentro de la comunidad científica. El destacado epistemólogo Thomas Kuhn (1922-1996), declara que la mayoría de paradigmas en el estudio del arte se asemejan a la ciencia normal. Pero la realidad es que existen muy pocos proyectos de investigación que originariamente sean fruto de inquietudes o necesidades de artistas. Por lo que, a falta de proyectos científicos reales enfocados al arte, éste posee poco referentes en este mundo teórico y racional. Todo ello causa que el artista pueda utilizar rara vez los informes de estudios científicos del arte, así como, que el arte apenas sea considerado y tocado por la vía científica y por ello, resulte de difícil comprensión para los entendidos y demás visionar dicho arte y ciencia como componentes posibles de unir. Es entonces cuando se cuestiona la capacidad del arte de ser racional y científica.

Si hasta el momento los estudios científicos que se han realizado sobre arte han estado basados esencialmente en describir imparcialmente obras de arte existentes, tal hecho al artista de hoy posiblemente no le sirva de mucha ayuda y aportación a su posible

²⁶⁶ Conclusiones de la intervención de D. Juan Luis Moraza (Vitoria 1960). Artista escultor y profesor de Bellas Artes, Universidad de Vigo. Defensa de la creación artística como un campo en el que investigar.

²⁶⁷ La Comunicación artística; una interpretación Peirceana. ¿Que hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística [en línea]. Nicole Everaert Desmedt. Bélgica: Facultad Universitaria de Saint-Louis, Bruselas, 2006. Signos en Rotación, Año III, n° 181, (n.d.). <www.unav.es> [Consulta: 19 febr. 2009].

creación artística del momento, que por norma general buscan la innovación y prefieren documentación contemporánea mejor que trabajos anteriores.

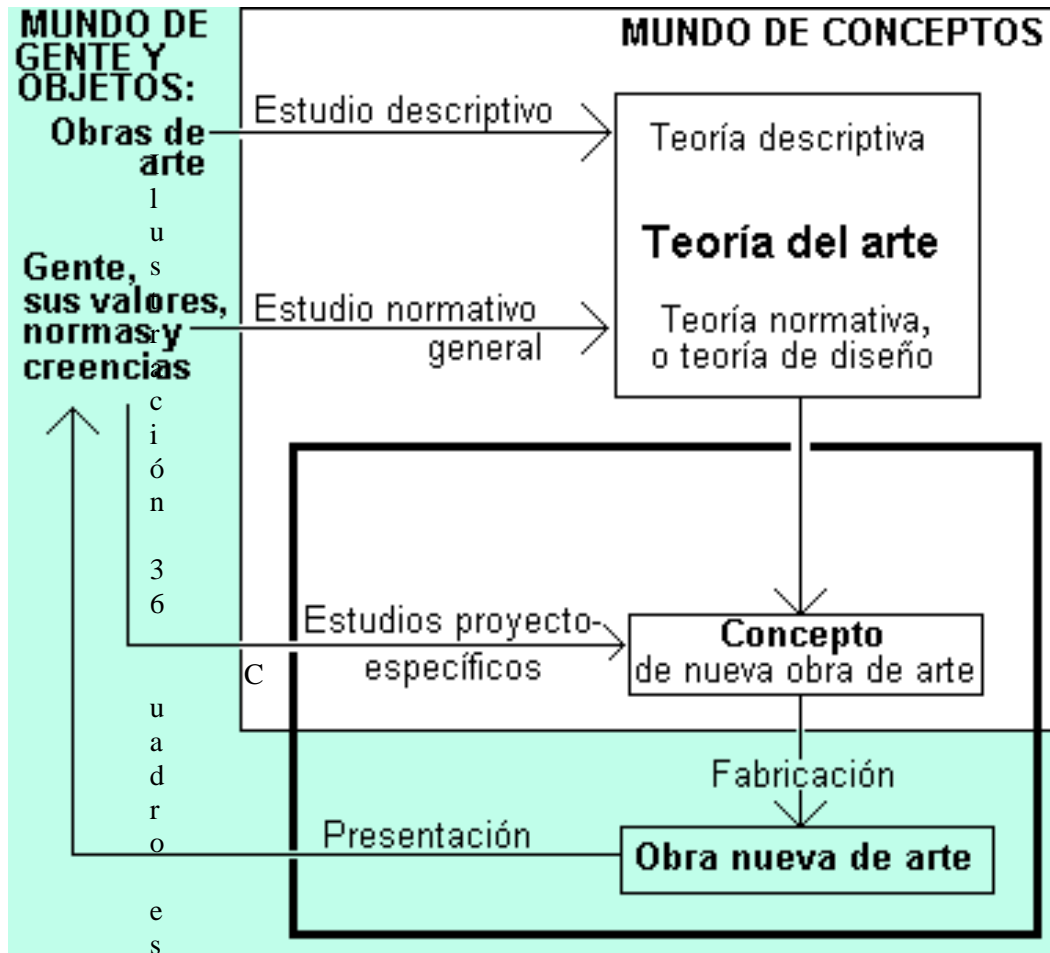
Si deseamos ampliar y potenciar los estudios científicos surgidos por y para el arte así como para el artista, debemos mejorar la concepción, rompiendo con la idea rígida de que el estudio no puede ser también experimental y subjetivo, sin dejar por ello de ser verosímil y factible. Para conseguirlo, seguimos un camino en el que primero –como hemos señalado anteriormente- tenemos que después de un carácter descriptivo, también la investigación debe ser normativa, la cual se categoriza generalmente en dos variedades, dependiendo del grado previsto de usar los resultados. Así nos lo propone el estudiante Pentti Routio: “El nivel general, o la creación de la teoría general sobre cómo producir obras de arte de cierto tipo, además de obras de arte, se puede aplicar a los productos industriales o a cualquier otro artefacto nuevo. En la tecnología, la teoría normativa contiene modelos, estándares y algoritmos exactos, que ayudan a los diseñadores a crear productos con características deseables como usabilidad, belleza o mensaje, por ejemplo. En cambio, la teoría normativa para los artes consiste más de ejemplares, es decir obras recomendables de arte anteriores. El nivel de la teoría general de la investigación no necesita incluir ninguna creación práctica de productos (aunque incluye a menudo probar la teoría propuesta). Por otro lado -continúa analizándose en dicho artículo la segunda variedad-.

El desarrollo artístico proyecto-específico pretende asistir a la creación de una sola obra de arte (o una serie de ellas), en el propósito de crear un modelo conceptual en el cual el trabajo se debe basar. La investigación es realizada generalmente por el artista mismo que puede bastante libremente decidir sobre sus resultados, es decir cuáles metas y principios que él escogerá como una base para la obra de arte subsecuente”²⁶⁸. Siguiendo esta línea discursiva podemos apostar por la versatilidad de una investigación artística que signifique combinar procedimientos de investigación científica con los propios de la creación artística. Como Routio indica: “La meta es normalmente normativa proyecto-específica, pero puede también ser generalmente normativa, o una combinación de ambos”²⁶⁹.

²⁶⁸ Arteología, la ciencia de productos y profesiones. *Desarrollar arte con métodos científicos* [en línea]. Pentti Routio. (n.d.) 22 marzo 2007. <<http://www2.uiah.fi>> [Consulta: 28 abril 2009].

²⁶⁹ Op. Cit. (n.d.)

Es decir, la investigación artística busca poseer la capacidad de producir una obra de arte propia como fruto de un análisis, experiencia y discurso innovador, así como servir de referente documental y productor de teorías para la ventaja de otros artistas.



quemático 'Mundo de Gente y Objetos'.

Esta investigación concebida como la mezcla entre el diseño y la fabricación práctica de una nueva obra de arte, también posee una correspondiente filosofía y métodos los cuales se discuten en los párrafos siguientes. Kimmo Kiljunen²⁷⁰ explicaba, de manera global, que la investigación artística, por lo menos en una escala pequeña, ha pertenecido siempre al proceso artístico normal de la creación. Pertenece a la tradición de las artes pictóricas que los artistas desean teorizar, analizar y manifestar sus pensamientos concerniendo los paradigmas de la tradición artística, la filosofía y los problemas de la presentación.

²⁷⁰ Nacido en 1951, Kimmo Kiljunen es miembro del parlamento finlandés y el miembro del Comité para Asuntos exteriores. Además de ejercer como presidente del gobierno municipal de Vantaa, Finlandia.

Los artistas desean analizar sus creaciones verbalmente, escribe entre otros el pintor y escultor Voitto Kantokorpi (1935-), así pues, las discusiones entre los artistas contienen más y más referencias a la investigación, y en cada exposición de arte usted puede encontrar una hoja A4 donde, el artista o su amigo más perito en la escritura, nos dice todo sobre ésta. El arte está expresado con palabras más que nunca.

En definitiva, en este apartado hemos planteado la propuesta de que toda teoría artística que busque ayudar a artistas a desarrollar mejor su trabajo y proporcionarles la posibilidad de expresarse, por un medio considerado racional y científico, debería abarcar los conceptos aquí planteados. No se está proponiendo la necesidad de ofrecerle a la investigación artística una nueva metodología específica, que indirectamente –como hasta el momento- la mantenga apartada de los ámbitos considerados científicos y objetivos. Como ya hemos afirmado en apartados anteriores el arte no tiene que ser una ciencia, porque por sí solo puede construir su propia disciplina. Sólomente debe abarcar una combinación del sistema de investigación normativa científica y de creación artística. Por supuesto, tal unión requiere el ajuste de ambos a estos procedimientos para mejorar el intercambio del conocimiento. Pero sería un primer paso para que el artista y la creación artística también fuera considerado y valorado en la vía científica.

Estamos de acuerdo que a lo largo de la historia siempre se ha tenido presente el arte, foco continuamente de debate. Existen multitud de testimonios y textos que desde Filóstrato (Lemnos c. 160/170– a.C. 249), hasta la actualidad el arte ha dado pie. Todos ellos reflexionando, debatiendo, analizando o simplemente describiendo las obras de arte. Obviamente estas reflexiones e interpretaciones han ido adquiriendo matices diversos con el tiempo. Primero porque el concepto de arte y por tanto de objeto a analizar no ha sido siempre el mismo, segundo porque el discurso que sobre la obra se ha hecho, cada vez más conceptual, ha ido modificándose según influencias y tendencias, así como por la interpretación de las diversas corrientes filosóficas o historiográficas que se han ido desarrollando y asimilando por la sociedad.

El artista trabaja con el peso de tener que responder a multitud de expectativas además de contribuir con su papel social a crear una influencia, un bagaje cultural y un referente histórico. Confirmamos esta esencial característica de la naturaleza del arte en reflexiones tales como las que encontramos en Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), el primer teórico de la historia del arte que expone la idea basada en que toda la producción artística es hija de su tiempo. Con ello quiere decir que, está íntimamente relacionada e influenciada por su contexto, cultural, geográfico, social, histórico, etc.

A lo largo de este proyecto hemos podido conocer y poner de manifiesto la actuación del artista y todos los procesos por los que este personaje navega en busca de su evolución, que será reflejada y culminada en su obra artística. Pero, en realidad la sociedad ¿es consciente del proceso de trabajo y papel de investigador que le corresponde asumir a un artista para crear? ¿El público de hoy aún posee una mirada clásica y romántica del arte? Debemos reflexionar sobre todo ello, y si realmente esta perjudicando. Obviamente en la actualidad, es indiscutible la comprensión o cierta asimilación del discurso del artista por parte de la sociedad, pues además de vivir en un mayor nivel cultural, el arte habla de la sociedad, de nosotros. Por ello es considerado como referente de nuestra época y de nuestra naturaleza humana... pero ¿el espectador llega a entender el lenguaje de los artistas actuales? ¿Está valorado nuestro arte fuera de los núcleos elitistas? Es más, ¿está valorado el artista?... Podría estarlo mucho más. Frente a estas preguntas o simplemente ante una tan simple como ¿qué es un artista? posiblemente recibiríamos una definición pobre de éste, o incluso, una idea aún sumergida en la concepción clásica y romántica del genio excéntrico que pulula al margen de la sociedad y de repente aparece con algo creado de la nada: es decir, esa obra maestra y sublime, tan extrañada por el espectador de hoy.

Como consecuencia a esta visión del artista, tenemos una sociedad continuamente defraudada y desensibilizada porque no entiende donde se encuentran los óleos de paisaje, los retratos reales, la temática mitológica, y las esculturas figurativas e hiper-reales. Así como su sorpresa ante un artista humano, contaminado por todo un bagaje cultural, y que expresa conceptualmente con la principal finalidad, no de crear algo nuevo, sino de reflexionar sobre lo que ya existe a través de un discurso innovador, reflejo de la evolución social.

Un artista que nada tiene de aquel *genio* que venía a mostrarnos algo nuevo y de naturaleza innata, divina y extraordinaria. La sociedad –e incluso artistas- posiblemente aún sigue atrapado por clásicas ideologías de lo que debe ser arte. Un público que, aunque poco a poco, aún en su mayoría no han descubierto, asimilado y enamorado del arte conceptual. Luchando por mantener la visión estética y técnica del arte clásico, olvidamos comprender esta nueva mirada y concepción que también es capaz de transmitirnos, enriquecer nuestro bagaje cultural y re-educar nuestra visión artística, al ofrecernos toda una ramificación de posibilidades expresivas y estéticas varias. El

propio artista Richard Serra comentaba que la escultura no tiene el mismo público que puedan tener la poesía o el cine experimental, u otros géneros de aún mayor audiencia. Ya que los productos que dan a la gente son aquellos que supuestamente necesitan, ofreciendo no más de lo que son capaces de entender.

Por otra parte, según las ideas de Roland Barthes (Cherburgo, 1915 – París, 1980), en torno a 'La muerte del autor', se dan siete características entorno a esta idea. Explica qué es el autor. Es el artista clásico, el creador que saca de la nada. Es original; crea cosas donde no las hay. La muerte del autor dice que esa capacidad se ha acabado. Pero, ¿Por qué? Porque el lenguaje (Roland Barthes habla de literatura, aunque se haga después extensivo a otras prácticas) está compuesto por múltiples textos, estos se citan entre sí; se contaminan. Ahora no hay creación, sólo bricolaje, selección de textos para componer uno nuevo que no lo es, es una remezcla. El paradigma de todo esto es Frankenstein, hecho de trozos de otros cuerpos a partir de los cuales se compone un cuerpo diferente.

Se concede tremenda importancia a la interpretación. Cuando el autor clásico crea (literatura), lo importante es la escritura, siempre se ha buscado cómo era el autor. Ahora se busca la interpretación del texto. El énfasis pasa del autor al texto en sí. El lector se apropia de la obra. Es un flujo de significados de un lector a otro, de forma que el texto se renueva con cada lectura. Se pasa del concepto de obra al concepto de texto. La obra implica originalidad y autor. El texto bricolaje e interpretación. La cuestión es que ya no podemos ver el arte como si el artista se sustrajera de la realidad para crear algo nuevo. El artista es un ser contaminado. Parte de un background para componer. Aún sumergidos en la concepción tradicional, es por ello, que obtenemos aún en día, una respuesta por igual desde el ámbito legal y administrativo. Incluso de los propios críticos o entendidos del arte aun influenciados por sus predecesores en cuanto a ideología. El artista carece de un pequeño apoyo social, influenciado por la visión pobre de lo que hoy es arte, del rol de artista al margen de la sociedad que se concibe aún. Y obviamente todo ello traducido un estado del artista que siempre coexistirá perjudicado o favorecido por la oferta-demanda social.

Así pues, podríamos asimilar esta reflexión como una sencilla explicación del porque de nuestro estado actual. Un estado en el que todo lo que concierne a los artistas, a sus correspondientes estudios en Bellas Artes, a la investigación y práctica, este valorada,

fuera de la protección o mirada del Ministerio y la política-administrativa. Además no podemos olvidar que también el artista es víctima de una evolución histórica de la independencia del artista que actualmente ha desembocado en una ignorancia, discriminación del trabajo que el propio artista lleva a cabo en su proceso de creación, es decir, en su investigación. Podemos remitirnos históricamente a momentos en los que nos consta la existencia de puestos oficiales a cargo del Estado para pintores, por ejemplo: Velásquez (Sevilla 1599-1660). Artista considerado en su momento, por su estilo propio de crear, por la valoración de sus nuevas investigaciones, cosas diferentes, sujeto que otorgaba originalidad y novedad visionar. Por otro lado, tenemos que al contrario, Tiziano (Italia 1477-1476) era un artista más adaptado al medio del mercado, con el objetivo de vender, pues comía de su obra final, de sus encargos.

Queremos recordar con estos ejemplos de artistas del pasado, como se nos planteaba una contratación de la obra contra la del artista, donde en el primero importa la obra encargada respondiendo a un estilo adaptado y en el segundo invierten en la investigación y en el personaje propio del artista. Pues bien, tiempo más adelante se crea la decisión de que sea el mercado el que consienta y maneje la producción artista, a lo que responden las vanguardias 'los rechazados' que defienden su negativa a ser juzgados por los varemos del mercado, de los puestos institucionales. De este modo, se plantea que sea el público el que juzgue, convirtiéndose simplemente en un discurso de artista a receptor. Y así ha sido considerado hasta la fecha. Hoy se nos vende que la máxima mano y mayor influencia, el que decide quién es malo o bueno, que artista aporta y cual no, no son las galerías ni el ministerio de cultura, sino el público, pero ¿hasta que punto esto es cierto?. La realidad es que esta 'libertad' ha sido pagada a un precio grande, ya que el artista queda solo, sin respaldo, luchando constantemente para hacerse escuchar y sobrevivir. Ahora quizá sea el momento donde el artista entendido como embajador social de la época, personaje primordial de ésta como tal, reclame finalmente el amparo de la academia para sostenerse como funcionario del estado con objeto de mantener el propio trabajo investigativo y artístico. Concepción que esperamos sea bien expuesta y confirmada en el trabajo presente. Es posible encontrar en nuestro pasado indicios del deseo de este cambio de concepción para el artista, en propias palabras de artistas como Francisco de Goya (Zaragoza, España, 1746 – Burdeos, Francia, 1828). El cual en 1792 presenta un discurso en la Academia donde expresa sus ideas respecto a la creación artística, que se aleja de los supuestos idealistas

y de las preceptivas neoclásicas vigentes en la época de Antón Ráphael Mengs²⁷¹ (1728-1779) para afirmar la necesidad de libertad del pintor. Según sus ideas la opresión, la obligación servil de hacer estudiar y seguir a todos el mismo camino es un obstáculo para los jóvenes que profesarán un arte tan difícil. Es toda una declaración de principios a favor de la originalidad, de dar curso libre a la invención y un alegato de carácter decididamente prerrománico.

Es en esta etapa, y sobre todo tras su enfermedad de 1793, cuando Goya hace lo posible para crear obras ajenas a las obligaciones adquiridas por sus cargos en la corte. Una declaración a favor de un artista libre, sin el yugo de las directrices de un mecenas, pero que busca ser igualmente respaldado y valorado como personaje social. Primordial por su simple trabajo de investigador, portador de creaciones artísticas, poéticas, técnicas y formales que además reflejan la sociedad del momento, despiertan una conciencia social, crean un bagaje cultural y finalmente incitan a la reflexión.

Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me han ocasionado, me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches²⁷².

Pero, como ya comentamos con anterioridad –irremediablemente- los artistas venden sus obras para vivir. Porque, quieran o no quieran, si desean vivir de la producción del arte actualmente, solo existe un medio y es introducirse en el mundo de las Instituciones. Por lo tanto, por ejemplo, una vez realizada esta, la fotografían y exponen y venden estas fotografías, pervirtiendo la base de su teoría. Por lo tanto, por más políticos, subversivos que pretenden ser, el sistema es el mercado y no se puede luchar contra esto ¿O si? Las utopías ya terminaron, toda obra contribuye al mercado. Pero quizá, las proposiciones hasta el momento de optar siempre por simplemente posicionarse en la parte opuesta de lo predeterminado en la sociedad, de presentarse como erradicadores de las Instituciones y declararse la guerra continuamente unos a otros. Deberíamos probar otras alternativas, como planear posibilidades a través de otros medios, que

²⁷¹ Johann Joachim Winckelmann sienta las bases teóricas para que en la práctica se den en Neoclasicismo artístico de la mano del pintor A. R. Mengs (1718-1779) entre otros.

²⁷² Francisco de Goya. Carta de Goya a Bernardo de Iriarte. (Enero, 1794). (Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada. (Vice-protector de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). *Apud* Bozal (2005).

aunque sean poco a poco, salpiquen a estas Instituciones y las fuerce gradualmente a modificar, compartir su poder, junto a su correspondiente fuente económica.

Y un primer paso sencillamente sería optar por una nueva inversión en el artista novel:

- Más información legislativa, metodológica y promocional para este artista.
- Una inversión en el personaje del artista -concebido como investigador y miembro social como tal- que desde sus comienzos pueda contar con un apoyo, especialmente económico, con el objeto de no tener que esperar a un respaldo hasta que tenga un renombre.
- Apoyos como becas para licenciados que inviertan en los tres primeros años de su despegue como artista.
- Fundaciones y patrocinadores que actúen como mecenas de licenciados o artistas aficionados.
- Una nueva organización de los recursos económicos de los que dispone cualquier municipio en su área cultural, etc.

3.3. El valor del arte.

El debate llevado hasta el extremo, y aún a día de hoy sin concluir, es aquel que comenzó en el momento donde los atrevidos artistas de las Vanguardias decidieron plantar una pala, un urinario o un secador de botellas en pleno museo, como haría Marcel Duchamp. Llegando al auge de la discusión con las cajas de detergente Brillo, de Warhol, en 1964. Ante esta nueva imposición conceptual del arte, las preguntas se multiplicaban y el público entraba en la disyuntiva: ¿Qué diferencia hay entre los objetos que nos encontramos por la calle o en el supermercado y lo que presentan los artistas como *object trouvé* o *ready made*? Ante tal debate creativo, no se puede evitar aludir al crítico de arte que declaró oficialmente: 'El arte ha muerto'. Fue el norteamericano Arthur Danto (Michigan, 1924), un filósofo profesional que fue pintor aficionado hasta el momento en que decidió escribir filosóficamente sobre arte. Tal vez, como el propio Danto muchas veces ha contado, su epifanía vino de la mano de la exposición de las 'Cajas de Brillo', realizada en la Stable Gallery de Nueva York. Aquella obra significó la revelación de que el arte había cambiado y de que, por tanto, también debían cambiar nuestras ideas sobre él. El espectador se encontraba ante un cambio conceptual, estético y formal, que cambiaba la originalidad del carácter

irrepetible de los cuadros expresionistas abstractos, de su profundidad existencial y metafísica, por aquellas cajas descaradamente parecidas “a ciertos paquetes de estropajos jabonosos que se vendían en los supermercados –así apunta Francisca Pérez Carreño-, y desde luego, no se referían a nada artístico: ni eran claramente esculturas o pinturas y ni siquiera tenían el aspecto de las obras de arte”²⁷³.

Las consecuencias que para la teoría del arte tuvo ese hecho se han ido desvelando poco a poco, en la propia obra de Arthur Danto pero también, en la de otros teóricos, críticos e historiadores, con un pensamiento común: ante el arte de los años sesenta pensaron que la Modernidad había concluido. Con su ensayo ‘El fin del arte’ -el más polémico de la segunda mitad del siglo XX- recurre al lema del filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel de que el arte es una cosa del pasado para explicar la situación en la que se encuentra el arte contemporáneo. Francisca Pérez Carreño explica: “Desde mediados del siglo XIX, el arte moderno habría alcanzado una autonomía que lo liberaría de las ataduras del mundo práctico, de las exigencias de la ciencia y de las responsabilidades de la política. Pero, a cambio, habría perdido la espontaneidad y vitalidad de épocas pasadas, y se habría encerrado en un mundo propio lleno de referencias internas a la historia del arte y a los lenguajes y medios artísticos”²⁷⁴. Según narra otro de los más influyentes críticos de arte del siglo pasado, Clemente Greenberg, la trayectoria del arte moderno, desde Manet hasta Pollock, habría seguido ese argumento, poniendo como ejemplo obras como la ‘Olympia’ de Monet (versionando a Tiziano) o el ‘Cuadrado negro sobre fondo blanco’ de Malévich, llevando al límite la pintura de caballete. Obras como éstas, se convertirían en hitos de la historia del arte. Pero el matiz que comienza a alcanzar el arte, los artistas y todos aquellos que giran en torno a este mundo, comienza a provocar controversias, posiblemente, más diversas y plurales que en ningún otro momento histórico del arte. Por esto mismo, surgen movimientos recientes tales como el creado por un grupo de artistas pintores gallegos (Mariano Casas, Carmen Martín y Miguel-Anxo Varela) que se rebelan contra el arte oficial, el conceptualismo y el anti-arte. “¿Harto ya de estar harto? Bienvenido al hartismo”. Con su eslogan ‘Arte es de todos’, declaran estar hartos del arte oficial, que parece ser, tiene que cambiar de forma cada seis meses para seguir vendiéndose. Hartos de que el más insignificante eslabón de una cadena controlada por galeristas y comisarios, sea el artista. Hartos del ‘todo vale’ y

²⁷³ Mirón de Arte *¿Pero esto es Arte?* [en línea]. Francisca Pérez Carreño. Madrid, marzo 2010, p. 1/4. <<http://mirondearte.blogspot.com>> [Consulta: 14 junio 2010].

²⁷⁴ Op. Cit, p. 1/4.

de que ciertas obras de arte lleguen a ser incomprensibles y que todo valga, de que una obra de arte haya de ser incomprensible, -como Antonio Santo apunta- “so pena de ser considerado subcultura o, peor aún, arte popular. Hartos del egocentrismo del artista que cree que es su firma la que imprime valor estético a una obra. Hartos de que sólo un pequeño grupo de iluminados se crean con capacidad para opinar sobre arte”²⁷⁵. Uno de los principales precedentes del Museo Moderno, según Juan José Lahuerta, es el Cristal Palace británico construido para la exposición Universal de 1851. “El edificio supuso una revolución por utilizar el vidrio como primera materia prima. Creó mucha expectación presenciar el espectáculo deslumbrante por la cantidad expuesta y su desorden. Así, fue entonces cuando los amantes del arte pudieron comprobar, sin explicarse, como un jarrón chino era igual a un paragüero”²⁷⁶.

Su lucha se centra en tres aspectos: van contra la estructura de la industria cultural y artística, que dicen, ha convertido en protagonista, dueño de las modas a la figura del tratante de arte o del comisario. Segundo, rechazan a ese creador que desdeña la técnica, la búsqueda del valor estético, -continúa explicando Lahuerta- “en favor de la pura pose, del egocentrismo y la boutade; y finalmente quieren terminar con la ideología absurda de que sólo es arte lo que no se entiende, aquellos que siguen sin atreverse a decir en voz alta que el emperador está desnudo”²⁷⁷. Hablamos de un movimiento anti-anti-arte (es decir, de negación del anti-arte) la cual persigue la misma línea, posiblemente, el ‘Hartismo’ represente la rama española del movimiento anglosajón stuckism, también una respuesta al arte oficial estancado (en inglés stuck); ambos objetivos son bastante similares, pero también hay que destacar que el movimiento hartista nació cinco años antes que el stuckista.

En 1994, la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra juntó a los tres miembros fundadores y algunos otros colaboradores y amigos; crearon una revista contra el anti-arte la cual significó la primera piedra del hartismo. Aunque parezca una ideología dogmática o posicionista, en realidad defienden precisamente que no abogan por ninguna técnica en concreto, ni destierran las nuevas tecnologías, ni se muestra en contra de ninguna forma artística en tradicional o moderna. Aun a riesgo de parecer un movimiento que propugna una vuelta al clasicismo, rotundamente se niega: no se

²⁷⁵ Nuevatribuna.es. *Hartismo: el arte de estar harto* [en línea]. Antonio Santo. Madrid, marzo 2010., p. 1/1. <<http://avelinalesper.blogspot.com/2009/02/hartismo.html>> [Consulta: 25 abril 2010].

²⁷⁶ Universidad de Navarra (UNAV). *Los museos modernos se han convertido en Bancos del Arte* [en línea]. Juan José Lahuerta. Navarra, octubre 2004. Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra, p. 1/1. <<http://www.unav.es/arquitectura/documentos/noticias/not152/>> [Consulta: 22 marzo 2010].

²⁷⁷ Op. Cit, p. 1/1.

muestran en contra de formas de expresión como la performance, el videoarte o la instalación; lo que sí reclaman es ponerlas en contexto, colocarlas en su categoría adecuada, llamarlas por su nombre. Lahuerta expresa: “Una performance, se pongan como se pongan los performers más salvajemente modernos, no es arte plástico ni tampoco la invención de la pólvora, sino una forma más de hacer teatro. Una instalación no se diferencia especialmente de una escultura o de la pura escenografía”²⁷⁸.

Del mismo modo que las Vanguardias históricas, este movimiento se erige sobre un ‘manifiesto’, en el que enumeran claramente cuáles son sus objetivos y sus enemigos. Como ya viene siendo común en los tiempos actuales, su propia página web actúa como punto de unión para las distintas iniciativas, grupos y formas de comunicación dentro de los miembros del movimiento: desde listas de correo a blogs, acciones públicas, concursos, tiras de humor... Antonio Santo apunta que: “El grupo de ‘hartistas’ va creciendo, y también trasciende ya las artes plásticas para acoger a otros colectivos como escritores, músicos y artistas escénicos”²⁷⁹. Aunque no debemos ignorar, como destaca Santo, que el mayor riesgo que corren es el mismo que concluyó con las vanguardias: y es que el movimiento se transforme en escuela; que el afán de lucha y cambio se convierta en el establecimiento de una ortodoxia que acabe condenando a quienes se salgan del dogma. La realidad es que no sólo surgen disyuntivas a cerca de la calidad del arte y el momento histórico que vive en la actualidad. El resto de sectores que se alimentan de él y giran en torno a este mundo, también se cuestiona constantemente a sí mismo y lo que contempla en frente suyo.

Ante la pregunta: ¿Qué quiere el arte contemporáneo de la crítica?, la respuesta parece aparentemente sencilla, Avelina Lesper explica; “Quiere halagos, desconoce que la crítica no sólo puede estar a su servicio, como están acostumbrados, también puede ser transgresora. El arte contemporáneo exige que todo nos guste. Si cuestionamos el valor de sus obras y las vemos como lo que son, sus artistas, curadores y apologistas adoptan la arrogante postura de que nos falta rigor”²⁸⁰. Todos estamos de acuerdo en que la contemplación y la observación incuestionablemente son considerados proceso racional,

²⁷⁸ Universidad de Navarra (UNAV). *Los museos modernos se han convertido en Bancos del Arte* [en línea]. Juan José Lahuerta. Navarra, octubre 2004. Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra, p. 1/1. <<http://www.unav.es/arquitectura/documentos/noticias/not152/>> [Consulta: 22 marzo 2010].

²⁷⁹ Nuevatribuna.es. *Hartismo: el arte de estar harto* [en línea]. Antonio Santo. Madrid, marzo 2010., p. 1/1. <<http://avelinalesper.blogspot.com/2009/02/hartismo.html>> [Consulta: 25 abril 2010].

²⁸⁰ Laberinto de Milenio Diario. *¿Qué quiere el Arte Contemporáneo de la Crítica?* [en línea]. Avelina Lesper. Madrid, marzo 2010, p. 1/1. <<http://www.arteymercado.com-1revistas.html>> [Consulta: 22 junio 2010].

no de sumisión ni direccional. El arte queda expuesto, como siempre ha sido a lo largo de los años, ha ser contemplado, analizado, experimentado –algo ya factible en los últimos tiempos- razonado, y finalmente, por extensión, cuestionados. Se considera absurda la mera idea de que como espectadores no debemos cuestionar, ni pensar, sino ver y aceptar las obras como se nos dicta, convirtiendo irremediamente la apreciación artística un asunto dogmático y una imposición necia. Una importante problemática, que delimita la comprensión del arte actual por parte de espectador especialmente, es la suposición de que debemos por obligación, Lésper apunta; “sentirnos subyugados por basura: tapas de yogurt, cajas de cartón, zapatos, cochecitos de juguete, dibujos que en realidad son ejercicios escolares, no obras terminadas. Si el arte es un proceso intelectual ¿Por qué se asustan de que hagamos uso de nuestra inteligencia para verlo y analizarlo? ¿Y por qué esperan que ese análisis sea siempre favorable? Insisten en que reseñemos el acontecimiento social. La reseña es crónica, no crítica. El trabajo de la crítica es analizar las exposiciones y la obra en su desarrollo en el museo, no el coctel”²⁸¹.

Aunque en ciertas ocasiones –cada vez más a menudo- el éxito de una obra sea impulsado mayormente por la ubicación de la obra, es decir, el espacio expositivo donde sea exhibido y la influencia y alcance del centro, todo ello no le da calidad ni versatilidad a la obra –o no debería-. Si una obra no tiene calidad para estar en ninguno de esos recintos y aunque la situación imperante de falsa valoración del arte contemporáneo impulse que sucedan estas exposiciones, todo ello, no hace valiosa la obra ni la convierte en lo que no es, como tampoco la trasforma su defensa mediante retórica. En opinión de Avelina Lésper –como puede repetirse en la de otras muchas personas, quizá escarmentadas del todo vale en el arte- mantiene que en estos casos aunque “el Estado lo haga artista por decreto no significa que los objetos sean arte por decreto. Una caja es basura como lo es un par de zapatos viejos, por eso en la entrada de la sala de la exposición requerían de un guardia que alertara de no patear la caja, porque no es arte, es basura. En el MoMA, a la obra llamada ‘Elevador’ nadie entraba y en la sala de los ‘Samurai Trees’ el público permanecía minutos. El comentario general era sólo decoración, para mí son ejercicios de un principiante. Pero para sus curadores y

²⁸¹ Laberinto de Milenio Diario. *¿Qué quiere el Arte Contemporáneo de la Crítica?* [en línea]. Avelina Lésper. Madrid, marzo 2010, p. 1/1. <<http://www.arteymercado.com-1revistas.html>> [Consulta: 22 junio 2010].

promotores la evidencia no es suficiente. Confunden la complacencia con el rigor, el servilismo con la objetividad, si la obra no es relevante es corrupto elogiarla sólo por que el Estado ha decidido encumbrarla en su obsesión por seguir la moda”²⁸².

Damián Hirst. Larry Gagosian. François Pinault. Nicholas Serota: Estos nombres poco familiares corresponden posiblemente a los cuatro hombres más poderosos del mundo del arte, hoy (pintura, escultura, instalaciones y arquitectura), según la revista ArtReview. Hirst, es un artista, Gagosian un galerista. Pinault, un coleccionista y el dueño de Christie’s y Serota el director de la Tate Gallery. Como opina la escritora Andre Rizzi “la valoración de ArtReview, naturalmente, es subjetiva y susceptible de crítica. El mismo concepto de poder en el mundo del arte es algo difícilmente definible. Sin embargo, la lista representa una fotografía rica de motivos de reflexión”²⁸³.

Los extremos nunca serán buenos, y la aceptación por inercia, mecánica o intereses no debe darse en el mundo del arte. La trama de favores que hace que un artista sin valor esté ahora en ese o en cualquier museo, no es el mejor camino para escribir la historia del arte de nuestro presente. Obviamente la crítica interesa para impulsar y ayudar a los artistas a desarrollarse, pero también es inevitable su función de opinar acerca de la calidad, lo que deberían considerar arte y lo que no. Evitar que se caiga en las modas, la repetición, los discursos sin sentido o un arte indescifrable e imposible de separar entretenimiento, el escándalo o el ocio, incapaz de subsistir sin ellos.

Tampoco estamos de acuerdo cuando la crítica controla la hegemonía de esta decisión. “Ese mundo romántico, donde el arte es la más pura de las manifestaciones humanas, está en la actualidad muy enterrado. En el lugar de esa utopía hay ahora artistas, curadores, directores de museos y coleccionistas que luchan por ocupar un lugar superior en la jerarquía social de la reducida esfera artística. En busca de las pautas para escalar en el mundo del arte”²⁸⁴. En realidad, nadie debería poseerla, entre otros muchos motivos, sencillamente por la facilidad que otorgaría tal poder de caer en los intereses propios, las modas o la ofuscación y dogmatismo. Todos deben tener poder de opinión y

²⁸² Laberinto de Milenio Diario. *¿Qué quiere el Arte Contemporáneo de la Crítica?* [en línea]. Avelina Lésper. Madrid, marzo 2010, p. 1/1. <<http://www.arteymercado.com-1revistas.html>> [Consulta: 22 junio 2010].

²⁸³ RIZZI, Andrea. “Ellos deciden lo que nos gusta”. *El País*. Murcia: Periódico El País. Sección de Cultura. 6 de Nov. 2006, p. 36.

²⁸⁴ Arte & mercado. *Artículos y comentarios de la práctica del Arte* [en línea]. Arte & Mercado. Madrid, 2008. <<http://www.arteymercado.com/>> [Consulta: 4 Mayo 2010].

decisión, así como de influencias cada uno en su entorno; crítico, gestores del arte, coleccionistas, público y obviamente, artistas.

El hecho real, es que existe una realidad en el mundo del arte en sus influyentes personajes. Del cual los hombres y mujeres que la componen crean, encargan, compran y exhiben obras que millones de personas ven, valen millones de euros. Sin embargo, sus nombres, caras son muy poco familiares al gran público. La lista nos subraya la contradicción entre popularidad del arte contemporáneo y escasa notoriedad de sus grandes figuras, revelando y confirmando lo que aquellos ajenos a este mundo asumen o intuyen. Y es que las personas que dirigen, organizan el comercio importante económicamente del arte son pocos. Pese a que el número uno sea un artista, Damián Hirst, el 80% de los más influyentes son directores de museos, dueños de galerías, coleccionistas y mercantes. El 80% son hombres. Y su centro de acción es Nueva York o Londres. A continuación hablaremos de algunos de ellos, expuestos en éste artículo:

Se nos plantean opiniones acerca de este hecho y reflexiones engendradas a raíz de la publicación de la lista en dicho artículo. Una de las respuestas nos la ofrece Manuel Borja-Villel, director del museo de arte contemporáneo de Barcelona. Quien responde de la siguiente manera: “La lista evidencia una contradicción, en ninguna época de la historia el arte había sido más popular. Pero, a la vez, vivimos una de las épocas más bajas en cuanto a conocimiento, a calidad del debate artístico. La idea de que el acceso al arte, en si, ya es suficiente, es una falacia. Que mucha gente entre en los museos no significa nada. La gente entra, incluso reconoce las obras de algunos artistas. Pero es como reconocer las etiquetas de las prendas. La obra de arte es, en ese esquema de arte-mercado, algo como una mercancía.

Reconocer no es suficiente. Habría que conocer. Y aquellos paseos por los museos se parecen más a consumo que a educación -continúa diciendo Manuel Borja-Villel- ...me resulta muy significativo, además, que en la lista no estén incluidos los pensadores. Se asume que los pensadores no tienen poder. Por otra parte se subraya la hegemonía anglosajona. Pero si la lista tuviera que reflejar la calidad y no el poder, seguramente resultaría un cuadro distinto. Hay cosas fantásticas que se están haciendo en Asia o en

América Latina, por ejemplo”²⁸⁵. El mercado del arte siempre ha constituido una máquina en constante movimiento, hecho que no significa también en una línea constante. Impulsada siempre por las colecciones, su denominador común, la variable consiste en su contenido y lo considerado prioritario según la época, la oferta, el contexto histórico-social y –lamentablemente o no- las modas. “En el coleccionismo en la historia del arte, la imposibilidad de definir la artísticidad de un objeto producido por el hombre, y que llamamos convencionalmente arte, hace que las obras de arte se valoren según criterios no artísticos o estéticos sobreañadidos, sobre todo después de que la obra coleccionada o museada y fuera de su contexto, haya perdido su funcionalidad”²⁸⁶.

En la actualidad, se ha podido afirmar que el arte moderno ha supuesto casi la mitad del mercado. De este modo, en el mercado mundial del arte, el moderno supuso en 2009 el 48,2% de las ventas, las obras de postguerra el 16,2%, el siglo XIX el 13%, y el arte antiguo superó con un 12,5% al arte contemporáneo que se vio reducido a un 10,1%, cuando en 2008 suponía el 20%, según la revista ‘Artprice’... Tras pagar 13 millones de dólares en 2008, por un becerro conservado en formol de Damien Hirst parece que el mercado del arte se deja de veleidades conceptuales -considerados de este modo por algunos- y vuelve a apostar por los nombres consagrados. Ante esto se abre la veda al debate de que sería lo correcto en realidad, los criterios base.

“‘El hombre que camina’, de Giacometti, ha marcado un récord en este 2010. En febrero fue adjudicada por 104,3 millones de dólares en la casa de subastas Sotheby's de Londres. La impresionante escultura, de 1,83 metros de altura, superaba así el récord mundial que tenía hasta ahora ‘Muchacho con pipa’ de Picasso, que se adjudicó en el 2004 en Nueva York por 104,1 millones. Precisamente el artista malagueño fue el año pasado el número uno por cifra global de obras vendidas con 121 millones de dólares, un 55% menos que en 2008”²⁸⁷. Los coleccionistas han vuelto a los valores seguros del arte antiguo y moderno después de lo que parecía una burbuja especulativa estallara en el mercado del arte. De 2008 a 2009 la cifra de negocio anual bajó en 3.700 millones de

²⁸⁵ Arte & mercado. *Artículos y comentarios de la práctica del Arte* [en línea]. Manuel Borja-Villel, director del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Arte & Mercado. Madrid, 2008. <<http://www.arteymercado.com/>> [Consulta: 4 Mayo 2010]. 2007)

²⁸⁶ Arte & mercado. *Artículos y comentarios de la práctica del Arte* [en línea]. Arte & Mercado. Madrid, 2008. <<http://www.arteymercado.com/>> [Consulta: 4 Mayo 2010]. 2007)

²⁸⁷ CarbulArte. *Sotheby's y Christie's se ajustan el cinturón* [en línea]. Cristina Pérez. Córdoba, 3 abril 2010. <<http://carbularte.blogspot.com/2010/04/el-mercado-del-arte-recupera-la-cordura.html>> [Consulta: 15 Junio 2010].

dólares y éste último año las ventas fueron la mitad que en 2007 cuando se movieron más de 9.300 millones, según el informe anual de `Artprice`. El número de subastas millonarias también ha caído casi un 60% en dos años, en 2007 se subastaron 1.285 lotes millonarios mientras que el año pasado la cifra bajó a 525. La única excepción es China donde la cifra de ventas ha aumentado un 25%, aupando al gigante asiático al tercer puesto del mercado mundial y relegando a Francia a la cuarta posición. Fomentado, en su mayor parte, por un interés in crescendo de las instituciones occidentales, que declinan su atención a este continente. En opinión de Thierry Ehrmann, fundador de `Artprice`, 2009 ha sido "el año del declive del arte contemporáneo, de la reflexión frente al ansia de comprar y de la calidad frente a la cantidad"²⁸⁸.

España parece seguir la tendencia, según Elisa d'Ors comenta en el artículo de `El mercado del arte recupera su cordura`, experta de pintura antigua de Alcalá Subastas, quien opina que la pintura antigua se está vendiendo bien y es bastante estable. Y es que ya nos comentaban directores de museos tales como el MUBAM, que pese a la importancia de integrar el arte contemporáneo en la sociedad, ante disyuntivas, elecciones o inversiones siempre existirá una mayor tendencia hacia lo antiguo – concepción impuesta por el público global, más dado y receptivo a lo clásico-. Los cuadros del siglo XVIII, que han estado muy de moda en los últimos años, están dejando paso al siglo XVII que ha avanzado este año y también las tablas antiguas. De este modo, no es sorpresa la naturaleza de la lista top ten, de los más vendidos en 2009.

1. Pablo Picasso	121 millones
2. Andy Warhol	106 millones
3. Qi Baishi	70 millones
4. Henri Matisse	69 millones
5. Piet Mondrian	58 millones
6. Giacometti	51 millones
7. Fernand Léger	50 millones
8. Edgar Degas	43 millones
9. Rafael	42,7 millones
10. Claude Monet	40 millones

²⁸⁸ Radio Televisión Española, RTVE.es. *El mercado del arte recupera su cordura*. Cristina Pérez. 2 abril 2010. Madrid, p. 1/1. <http://www.rtve.es/noticias/20100402/mercado-del-arte-recupera-cordura/323945.shtml>> [Consulta: 13 agosto 2010].

D'Ors añade que los coleccionistas españoles prefieren la pintura y que no ha habido mucho interés por el dibujo o el grabado por la casi carencia de oferta. Reconoce que cuando hay dibujos buenos, funcionan muy bien y explica que un dibujo antiguo es más 'fácil de colocar' porque casa mejor con una decoración moderna. Además, cabe destacar que, pese a su aparente incongruencia, hay un grupo de gente joven coleccionista que se va incorporando poco a poco a la pintura antigua.

El declive y volubilidad del mercado del arte, al igual que la crisis, también afectan a las grandes casas de subastas que para minimizar las pérdidas comienzan con reducción de la plantilla. Tenemos ejemplos tales como, el 20% empleado en Christie's, llegando a fusionar diversos departamentos. En 2009 Sotheby's y Christie's concentraban el 60% del valor de las ventas mundiales con solo un 10% de las transacciones, mientras que en 2008 concentraban el 72,3% con el 15% de las operaciones. El siguiente paso suele recaer en la reducción también de los catálogos y las garantías, es decir, el precio fijado previamente entre el vendedor y la casa de subastas, ya que si la obra no se adjudica, el subastador se compromete a comprarla por ese valor. Pero las cifras mandan más que nunca en tiempos de crisis económica... "La presión de las cifras es cada vez más insoportable. Y ya que los museos cada vez dependen más del patrocinio y del apoyo privado, se corre el riesgo de poner el programa al servicio del mantenimiento del museo, de invertir el orden de prioridades"²⁸⁹. Por otra parte, poco a poco, esta actitud se comienza a compensar con el interés inversor de aquellos pudientes. Un objetivo planteado es abogar más por el arte como medio de inversión: "Un número cada vez mayor de jóvenes multimillonarios y gerentes de fondos de inversión de riesgo están dirigiendo su dinero hacia el mercado del arte"²⁹⁰.

Las consecuencias para los artistas contemporáneos por su parte, que reventaron el mercado en los últimos años, se ha traducido en un decrecimiento en las ventas, las cuales fueron muy discretas en 2009. En la mayoría de ocasiones al caer el número de galerías de arte que sólo lo son de nombre superior con creces al de las auténticas galerías. Su actividad se organiza en torno a exposiciones colectivas o individuales previo pago por parte del artista. Son las denominadas 'pseudogalerías': donde desgraciadamente, el

²⁸⁹ Mirón de Arte. *En los Museos, la presión de las cifras es insoportable* [en línea]. Vicente Todolí, director del Tate Modern. Madrid, abril 2010, p. 1/1.

<http://e-valencia.org/index.php?name=News&file=article&sid=13332> [Consulta: 23 junio 2010].

²⁹⁰ Arte & mercado. *Artículos y comentarios de la práctica del Arte* [en línea]. Arte & Mercado. Madrid, 2008. < <http://www.arteymercado.com/> > [Consulta: 4 Mayo 2010].

artista siempre pierde. En esta línea nos encontramos con el caso de Subodh Gupta, punta de lanza de la vanguardia india, la cual ha visto caer su cifra de ventas un 95%, y la indonesia Nyoman Masriadi logra sólo un cuarto de sus resultados de 2008. El japonés Takashi Murakami ve diezmada su cantidad y la cifra de ventas de Damien Hirst se divide por catorce. Otra estrella del arte contemporáneo, Jeff Koons, observa como el montante de obras vendidas disminuye en un tercio de 89 a 28 millones mientras que el precio de su trabajo cae un 39% en dos años.

A continuación exponemos a los primeros de la lista, extraído de un artículo de El País, extraído de datos pertenecientes a la revista ArtReview, comentada con anterioridad, propia del año 2005, comenzando con;

DAMIAN HIRST

ARTISTA

“Hace 20 años, el hombre que hoy ArtReview pone en el número uno en su lista tuvo que superar muchas trabas como ser rechazado por el St. Martin’s Collage de Londres, donde el joven Hirst (Bristol, 1965) pretendía estudiar arte. Aún así este joven artista continuo intentando hacerse un hueco, siendo aceptado finalmente por el Gold-Smiths Collage. Hoy Hirst es un artista muy valorado, muy expuesto y muy controvertido. Una de sus obras, la instalación Pharmacy, fue vendida por unos 16 millones de euros en Sotheby’s en 2004.

LARRY GAGOSIAN

GALERISTA

En efecto, por si aún lo desconocían, hablamos del dueño de las galerías de arte más influyentes de Nueva York y Londres. Es sabido que empezó en los años setenta vendiendo posters en Los Ángeles, donde nació en 1945. Los compraba a 2 o 3 dólares, los enmarcaba y los vendía por 15, dijo una vez.

Hoy Go-Go, su apodo, exhibe, compra y vende las obras de muchos de los artistas mas valorados del planeta: Richard Serra, Ed Ruscha, Jeff Koons y el propio Hirst. Además, Gagosian representa también a los herederos de Andy Warhol.

FRANÇOIS PINAULT

COLECCIONISTA

El patrimonio del hombre de negocios y apasionado coleccionista de arte, es tan fabuloso que, en septiembre del año 2000, el magnate francés, de 69 años, decidió comprar parte del suelo de las antiguas fábricas Renault de la isla Seguin, en las afueras de París, para edificar allí un museo de arte contemporáneo que exhibiera las maravillas de su colección. Obras de Miró, Pollock, Modigliani, Warhol, Picaso y Gauguin. Así nos cuenta el artículo de El País, que exasperado por los infinitos trámites burocráticos y la escasa colaboración de la Administración francesa, hace dos meses, Pinault decidió abandonar el proyecto y exhibir su colección en el Palazzo Gras de Venecia. El mundo del arte espera con curiosidad la exposición, ya que Pinault nunca ha querido especificar todo lo que posee.

NICHOLAS SEROTA

DIRECTOR DE TATE GALLERIES

El señor de las Tate Galleries, el genio detrás de la escena artística británica. Esa es la definición que dio el diario inglés 'TheTimes' del director de las galerías Tate. Bajo su mando, la Tate Modern se ha convertido en el museo de arte moderno más visitado del mundo, con cuatro millones de visitantes al año²⁹¹. Hijo de inmigrantes judíos, de 57 años, Serota estudió en Cambridge. A los 27 era ya el director del Museo de Arte Moderno de Oxford. Es difusamente considerado como el principal artífice del renacimiento artístico vivido por Londres y el reino Unido en los últimos 15 años²⁹².

Es curioso contemplar cómo millones de personas pisan cada año los pasillos de las galerías de arte contemporáneo, pero paradójicamente los hombres clave de ese mundo permanecen por lo general desconocidos. Podemos afirmar que se nos proporciona muy poca –sino nula– información acerca de los grandes personajes que en definitiva manejan nuestra cultura y deciden a día de hoy qué vamos a tener la oportunidad de ver

²⁹¹ El Centro Pompidou recibe a 3,5 millones. El Guggenheim de Bilbao 900.000

²⁹² RIZZI, Andrea. "Ellos deciden lo que nos gusta". *El País*. Murcia: Periódico El País. Sección de Cultura. 6 de Nov. 2006, p. 36.

en un museo o galería, y que no. Ese mundo romántico, donde el arte es la más pura de las manifestaciones humanas, está en la actualidad muy enterrado.

En el lugar de esa utopía hay ahora artistas, curadores, directores de museos y coleccionistas que luchan por ocupar un lugar superior en la jerarquía social de la reducida esfera artística. En busca de las pautas para escalar en el mundo del arte”²⁹³.

Esta lista es en cierta medida el reflejo de la industria del arte de su falsa democratización. “Es una paradoja, pero me parece que el arte se acerca cada vez más a la industria farmacéutica: la gente consume medicamentos, pero no sabe cómo están hechos quienes los hacen ni quiénes son los dueños de los laboratorios”²⁹⁴. Aquí nos planteamos una realidad, y es que el artista crea la obra, pero contrariamente los que manejan en su mayoría el mundo del arte son excelentes gestores y empresarios, que en teoría trabajan para un público que vive al margen de ese mundo ¿No está fallando algo?...

²⁹³ Arte & mercado. *Artículos y comentarios de la práctica del Arte* [en línea]. Arte & Mercado. Madrid, 2008, p. 1/1. < <http://www.arteymercado.com/>> [Consulta: 4 Mayo 2010].

²⁹⁴ RIZZI, Andrea. “Ellos deciden lo que nos gusta”. *El País*. Comentario de Estrella de Diego, profesora de Arte Contemporáneo en la Complutense de Madrid. Conferencia. 2009Murcia: Periódico El País. Sección de Cultura. 6 de Nov. 2006, p. 36.

CONCLUSIONES GENERALES

1. Conclusiones generales.

A continuación, exponemos las principales conclusiones que la presente Tesis doctoral nos ha proporcionado a lo largo de su significativo y complejo proceso de investigación. El cual, además de responder a nuestras disyuntivas originales, también nos ha ayudado a cumplir con nuestros objetivos impartidos al comienzo de este proyecto, pues respondemos a cada aspecto planteado, enriqueciendo la información a cerca del mundo del arte y sus componentes. Donde finalmente demostramos la irrevocable importancia que las instituciones poseen para el mundo del arte y su gestión, quedando respaldada y reafirmada nuestra hipótesis.

Siguiendo el discurso de los objetivos principales reflejados al comienzo de esta Tesis doctoral, ordenamos nuestras conclusiones en correspondencia a dichos puntos. - De tal modo que cuando hablamos de nuestra intención de investigar acerca de todas aquellas opciones que se barajan hoy en día en el mercado con el fin de comprender qué pautas y cómo se rigen las instituciones, centros culturales o espacios expositivos a la hora de trabajar con un artista, todo ello queda bien reflejado y asimilado a lo largo del Punto 2 del Tema 1 en la presente Tesis doctoral. Así como, conocer cuales son sus metodologías de trabajo y aportaciones a la sociedad mediante su gestión, y como funcionan las instituciones, centros culturales y espacios expositivos. En el Punto 1 del mismo tema conocemos de manera completa, a los tres factores elementales del mundo del arte; artista, instituciones y público, que como comentamos, asumir su función y familiarizarnos con su perfil es de vital importancia para comprender el alcance del trabajo que se lleva a cabo en la gestión artística. De este modo, señalamos las siguientes conclusiones:

1. Gran importancia y labor de las instituciones como mediadores del mundo del arte.

Dejando a un lado el papel que ejercen sobre los artistas, cabe destacar la labor que realizan como mediadores y educadores sociales. Ellos son los responsables de que el discurso y los valores artísticos sean correctamente asimilados por el espectador. Y podemos afirmar que en este proyecto de investigación hemos aprendido un poco más de cómo lo llevan a cabo. Correcta o erróneamente, trabajan para mantener la actividad artística. Quizá en ocasiones utilicen medios que no funcionen, o carezcan de soluciones y/o buenos planteamientos, pero es significativo que existan estos movimientos y

personas que trabajen en el sector. Más importantes aún, son aquellos que invierten su tiempo en mejorar, enriquecer y favorecerlo –especialmente al contemporáneo, tan necesitado de un lavado de cara- buscando alternativas, nuevas ideas, enfoques innovadores y un trato al artista y público más coherente con nuestra actualidad, que refleje de manera accesible lo que está ocurriendo en el arte de hoy.

Así, hemos conocido museos muy sensibilizados con la necesidad educativa de sus visitantes. Galerías de arte, centradas en ser grandes trampolines para sus artistas, eficaces puntos de difusión de su producción artística. Así como, los centros culturales, que sin ser vendedores ni managers, y a pesar de no invertir en colecciones propias, tampoco –en la mayoría de los casos- se limitan a exhibir el mero producto, sino a crear una propia ideología de su espacio y línea de actuación artística. Ofreciendo su espacio y tiempo a artistas que desean interactuar con el público, hacer comprender su obra y tener la oportunidad de regalar al espectador una nueva visión de artista. El público aprende y se familiariza con el arte, facilitado no sólo con las exposiciones dadas, sino mediante conferencias, congresos y actividades que giran en torno a él.

- En el presente proyecto hemos ofrecido una respuesta ante disyuntivas como: ¿Sabríamos quien maneja las instituciones, como se organizan, con que tipo de plantilla cuentan? ¿Cuales son sus contactos con los artistas, como acceden a ellos? ¿En que consisten sus encuentros y tratos? Ya sabemos más acerca del funcionamiento general de las organizaciones, acerca de su disposición, así como su estructura profesional y miembros que la constituyen. Así pues:

2. Esta Tesis doctoral presenta el perfil de cada uno de los componentes del mundo del arte, así como la visión de unión de todos ellos.

La oportunidad que nos ha ofrecido este proyecto de investigación -entre otras cosas destacables en este apartado- es indiscutiblemente como, de una manera poco usual y narrativamente unificadora, se exponen a las instituciones desde todos los puntos de vista: artista que accede a ella o ya está sumergido, personajes que gestionan y dirigen las instituciones, definiendo como éstas se desarrollan, funcionan, así como, la visión del espectador y su papel primordial en el mecanismo artístico que funciona a día de hoy –donde quizá, más que nunca el espectador, es el centro de la actividad del arte-. No queremos decir que se cree producto para el público, sino que el artista busca su

reconocimiento, comprensión; y la institución trabaja en torno a las necesidades que el espectador necesite para lograrlo.

Siguiendo esta línea donde perfilamos la silueta de la institución, también extraemos ciertas conclusiones a reflexionar, que nuestra investigación nos ha exigido plantearnos y reflejar en el trabajo presente. Así pues, destacamos:

3. Planteamiento de instituciones de carácter completo y oferta amplia. Donde se invierta en el arte ya establecido, lo emergente y a su vez, sirva de espacio para la creación y desarrollo libre de los futuros artistas.

Asímismo, es el momento de reiterarnos en nuestra propia posición ante un conjunto de instituciones y espacios expositivos independientes, concretos en temática, línea artística, de carácter selectivo y contenido incompleto. Abogando por un estilo decisivo de organismo. Como comentamos, poco a poco, las instituciones ya existentes, más las futuras, si desean satisfacer las nuevas demandas artísticas y culturales en general, deberán encontrar –como ya encontramos en algunos casos- el equilibrio entre el mantenimiento y exhibición del pasado, la exaltación de los artistas consagrados, la inversión en aquellos emergentes, así como finalmente, los espacios para la expresión libre, como oportunidad de darse a conocer y disponer de puente al público. Respaldado en la proliferación de los circuitos de aquel arte que habita fuera del mercado.

- En esta investigación, también queda explicado de qué manera, con qué efectos y a quién llega la producción artística. Definimos y exploramos su entorno, incluso llegando a introducirnos de manera personal en ellos e interactuar con sus coordinadores. Subrayando las siguientes conclusiones:

4. Se necesitan de nuevas metodologías y estrategias de presentación del espacio expositivo para el entendimiento del espectador.

Tras este recorrido, ineludiblemente somos conducidos finalmente a reflexionar sobre cuestiones tales como ¿conocemos las obras de los artistas de hoy? ¿Las instituciones realizan todo el trabajo necesario para favorecerlo? ¿Aportan para la continuidad de la historia? ¿Existe una comprensión y respeto por el arte de hoy en día en dichas instituciones? Es mas, ¿existe en el espectador? Como comenzamos diciendo, quedan abiertas preguntas a todo un mundo de posibilidades que incita a buscar un mayor conocimiento y una información más completa de aquello que siempre se nos presenta

de un mismo modo y que no tomamos la iniciativa de profundizar más en él. Actualmente, anestesiados por todo nuestro bagaje visual y respaldados en nuestra inmunidad emocional ante las cosas, parece no quedar otra opción que la de juzgar, rechazar o poner en tela de juicio, absolutamente todo lo que lleve la connotación de arte. Porque en realidad ya no somos capaces de sensibilizarnos ni sorprendernos por nada. Por lo que nos dejamos conducir y acabamos convirtiéndonos en meros espectadores de una obra ajena a nosotros que ha quedado en manos de sus gestores, de los cuales parece que apenas sabemos mucho... ¿Es ésta nuestra realidad? ¿Qué debemos hacer tanto artista, como gestor y público? Esta investigación espera haber contribuido un escalón más al entendimiento de cómo hemos llegado a nuestro arte actual, el porqué de los objetivos y funciones de las instituciones de nuestros días. Saber el funcionamiento, métodos de selección y asimilación de la obra, para finalmente deducir las causas de la reacción del público actual, como vive la cultura en nuestra actual sociedad. Después de todo lo expuesto, analizado en este proyecto de investigación, nos gustaría pensar que hemos aportado información, más las suficientes herramientas para facilitar la comprensión de aquella actividad que supone la gestión. Este objetivo fue el primordial, siempre presente a lo largo de la trayectoria del análisis aquí expuesto. Además también deseamos haber contribuido a dar significado y aclarar el perfil de todos aquellos componentes que actúan para el funcionamiento del sector artístico.

Exponemos a los protagonistas, su organización, los factores principales, así como las teorías, debates, pensamientos que surgen y viven impregnados en este Mundo, siempre enfocado a las instituciones, su gestión –como ha quedado claro desde un principio-. Asimismo, pese a toda la complejidad que en realidad se nos presenta, esta modesta, aunque ambiciosa, investigación quizá no haya resuelto grandes disyuntivas artísticas ni profundizado en proporcionar unas soluciones totalmente factibles y genuinas, pero sí consideramos que hemos invitado a reflexionar sobre todos estos puntos. Con la información obtenida, hemos sido capaces además de mostrar la realidad –lo que ocurre día a día y lo que existe en el mercado- al igual que señalar, reflexionar y crear una narrativa direccional hacia las ideas, métodos que están haciéndose a día de hoy y realmente funcionan. De igual modo, subrayar por el camino, aquellas carencias que consideramos delimitan completan la misión esencial y actual de las instituciones, más el correcto funcionamiento de este ámbito. Dando a conocer que el artista, y sus creaciones son mucho más que cuatro paredes con óleos colgados y alguna que otra

escultura ahí en medio, más la clásica lista de artistas que encontramos en cualquier libro de historia del arte, no profundizando más allá de los –ismos, y una brevísima explicación de lo que significan los happenings y performances.

Pues no obviemos que la vida del arte continúa reinventándose así misma día a día, y exige de actualización también en la educación social, bagaje cultural. Aceptando, además, que éste ha ido evolucionando, al igual que sus criterios y formalidades. Donde nos podemos encontrar desde un lienzo hiper-realista exquisitamente pincelado, hasta una instalación en pleno pasillo de un museo, siendo ambos sensibles de contemplar, analizar como obra de arte, en búsqueda de su propio discurso artístico. Así lo expresaba el poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán que ayudó a fundar el romanticismo, Johann Wolggang Goethe, cuando decía que si pintara a su perro exactamente como es, obviamente tendría dos perros, pero no una obra de arte.

Debemos comprender que sociedad y arte son aparentemente dos vías paralelas, en este trabajo concretamente mostramos como caminan unidos. Y por ello, debemos dejar de mirarlo como jueces y empezar a observarlo como usuarios, los cuales completan el círculo de cada obra y están reflejados en ella. Incitamos a conocer el arte de hoy, a comprenderlo, a re-educarnos conceptual y estéticamente. Nuestra obligación actualmente como ciudadanos es aportar, investigar, conocer más y no ser desagradecidos con aquello que construye nuestra cultura y reflejará nuestra sociedad a aquellos que la estudien en el futuro.

Asimismo, se nos debe responder por parte de las instituciones y entendidos, con el mismo interés. No intentar vendernos calidad por lo que en verdad no lo es, ni crear un concepto cerrado y paralelo a la sociedad. Ya basta de prejuicios estéticos, de comodidad intelectual y de conformarse con las caras que hasta el momento nos ofrecen del arte y su artista, los cuales nos corresponde asimilar porque sí. Lo que precede es, investigar, crear la metodología y objetivos que sean necesarios para una exhibición que sea didáctica, real, con un correcto y coherente discurso artístico, siempre accesible a cualquier clase de público. Además de la toma de conciencia de una mayor información y base artística-educativa más completa desde nuestra infancia, que fomente de raíz el respeto y el valor cultural del arte ya en nuestro futuro.

5. Aclaración y explicación del mundo del arte accesible a todos.

Un paso para ello, es llevar el arte a todos. Exponerlo y explicarlo de tal manera que todo tipo de público sea capaz de asimilar, comprender, al menos respetar lo que actualmente está construyendo la historia del arte de un futuro –pues el gusto siempre será personal-. Razón por lo que las instituciones y su función tienen tanta importancia, y debemos remarcar su mérito, así como exigirles la toma de conciencia de la gran responsabilidad que asumen.

6. Conciencia de la responsabilidad de conocer el producto artístico, su concepción y seguir un adecuado, correcto método de exposición por parte del que construye el espacio expositivo.

Ya dejamos atrás al genio incomprendido en cuya incomprensión y originalidad radicaba su talento. Actualmente quien no comprenda la genialidad artística del discurso de un artista y el talento que radica en eso, es porque no tiene la suficiente información, cuestión en la que puede investigar. Si seguimos buscando lo rápido, artesanal y bonito, aun en el siglo XXI, definitivamente resulta paradójico. El creador seguirá siendo el personaje marginal, extraño e incomprensible de la antigüedad. Y volveremos a tener que esperar otros ochenta años para que nuestros nietos aprecien y estudien a nuestros artistas. Para evitar algo así, necesitaríamos que en la actualidad el personaje obtuviera mayor definición. Es indudable el carácter autodidacta que éste siempre ha necesitado y seguirá necesitando, pero quizá haya llegado el momento de que crezca y evolucione con un respaldo social. Si lo consideramos como miembro de la sociedad capaz de proporcionarnos no sólo un bagaje estético sino socio-cultural ¿Por qué no invertir en él como tal, en la medida de todo lo que aporta a dicha sociedad?

Quizá una de las opciones sea conseguir una mejor distribución del poder. Proponemos seguimientos del mundo del arte, en otras ramas sociales; abrir el círculo cerrado y hermético de los entendidos, aquellos que deciden que es válido y que no. Obtener mayores inversiones en los aspectos gubernamentales, aumento de becas y con finalidad más concreta. Considerar un tanto por ciento fijo de inversión en artistas emergentes en cada organismo. Una mayor claridad en la filosofía y procedimiento de las galerías, así como en definitiva una revaloración de los objetivos culturales generales... ¿Qué criterios siguen para poner en el Tate Modern una exposición de Duchamp, con la 'Fountain' en una peana? ¿Qué sentido tiene en el Centro Cultural

Reina Sofía exponer una escultura contemporánea de carácter volador, pegado estáticamente a una pared? ¿Qué consiguen las galerías colgando en sus paredes obras pictóricas y/o fotografías sin más, sin mayor información ni detalle? ¿Eso ayuda a que el público avance más allá de lo estético, a conocer al artista, a comprender y familiarizarse con el discurso artístico?... Debe haber una responsabilidad de estos cargos, pues lo que ellos exponen, y el discurso que transmiten y cómo lo hacen, es lo que llega al espectador. Como mediadores no se debería permitir que el discurso entre artista y espectador sea contaminado por el medio expositivo. ¿Quizá sea una de las grandes razones de la incompreensión del arte actual?

7. Fomentar el interés de las instituciones por los estudiantes y futuros productores de arte.

Además, ciertamente los estudiantes de Bellas Artes, o aquellos que empiezan a interesarse por este mundo, quizá no mantengan un seguimiento de exposiciones constante, pero tampoco en mis a cinco años de carrera y uno de master, he visto a un solo representante de galería, museos y centros de arte, pasarse por allí, para observar que se fermenta en la actualidad y conocer los posibles futuros rostros del arte. Con la intención además, de llegar a acuerdos con la universidad, para ofrecer charlas de orientación, en las que se explique el funcionamiento del mundo en el que pronto estarán sumergidos, sus pautas de acceso, incluso las posibles problemáticas con las que se encontrarán ¿No existe conciencia de la importancia de conocer todo ello, para la vida profesional del artista? ¿Se realizan estas actividades de temática concretamente vinculada a la profesión artística en las universidades? ¿Quizá la indiferencia o carencia de hábitos de investigación y estar conectados, sea mutua entre estudiantes y gestores del arte? Algo curioso, cuando tarde o temprano sus caminos se cruzaran para vivir, ineludiblemente, el uno del otro.

Como experiencia personal a lo largo del presente proyecto de investigación no debemos olvidar incidir en la:

8. Carencia de representantes para el ciudadano y personas de contacto que facilite el acceso a las instituciones.

Siguiendo con su carácter hermético, no podemos obviar aquello que nos ha afectado personalmente, a lo largo de nuestro proyecto de investigación. De nuevo, y esta vez para señalarlo como conclusión, una pequeña reseña a la inaccesibilidad de las instituciones y galerías de arte, para aquellos investigadores o interesados en contactar

con ellos. Como este aspecto ya ha sido tratado en el apartado de Trabajo de Campo (Punto 2 del tema II del Índice general de la Tesis doctoral) apenas resta decir mucho más. Solamente nos parece interesante destacar que no resulta tan fácil acceder a los espacios expositivos, a no ser que sea como visitante. Especialmente, la indiferencia aumenta conforme te alejas de tu ciudad de origen, concretamente si tratas ciudades capitales, y cuando sales al extranjero.

Cabe señalar una mayor conciencia de participación por parte de museos que de galerías, las cuales al ser privadas y contar con personal muy limitado, carecen de interés y presuntamente, tiempo. Quizá, dentro de toda aquella variedad de departamentos que subyacen en la organización de una institución (departamentos de: Exposiciones, colección, conservación, restauración, biblioteca, edición, prensa, e incluso comunicación y relaciones públicas –que sorprendentemente no nos atendía o carecía de información para documentarnos-) deba existir uno de ellos con tiempo adjudicado y preparado –es decir, familiarizados de manera general con el funcionamiento del Centro, con un acceso directo a los diferentes contactos correspondientes a cada departamento si fuera necesario- para responder a solicitudes como la presentada por nuestra parte, respondiendo a una Tesis doctoral –cuya temática, precisamente, trata sobre ellos-. Todo ello, para que al investigador no le tenga que quedar mayor opción que acudir al centro, presentarse y luchar e insistir por una entrevista personal con aquel que tenga la amabilidad de recibirle. Y eso, si tiene medios para llegar hasta allí.

9. Descubrimos que las instituciones no están conectadas.

Aunque esta investigación ha querido exponer su documentación de un modo completo, desde una visión global que abarcara las instituciones del arte, a lo largo del proyecto no hemos podido ignorar la naturaleza individual que marcaba cada una de ellas. Una actitud provechosa para crear un perfil propio y línea artística personal, que favorece la popularidad, prestigio del centro, así como la libertad de actuación –legalmente controlada- de su propio centro. Pero, sin embargo, también es un riesgo para caer en una mala organización o bloqueo de la institución, y por consiguiente un espacio artístico lleno de carencias y/o atrasado.

Todos los organismos mantienen un carácter independiente y propio, donde en la mayoría de ocasiones unas actúan paralelamente a otras y ajenas al trabajo, metodología e innovaciones que puedan ofrecer las demás instituciones al mundo del arte. Quizá, ahí

las que pierden son ellas mismas. Exceptuando la información destacable que se presenta en los medios de comunicación -los cuales son de conocimiento general-, así como, las esporádicas actuaciones que subraya la prensa. Poco más se puede saber de los detalles, métodos e innovaciones que una institución internamente lleva a cabo. Mucho menos si no se tiene interés en investigar sobre ella o aprender, por parte de los demás. Así que, al no realizar de manera oficial y con intención instructiva, el seguimiento y estudio de actuación de otras instituciones, se pierde la oportunidad de descubrir y adaptar como propias, soluciones, actividades, metodologías ya asimiladas por otras instituciones, que han funcionado, proporcionando resultados exitosos para la mejora de la institución, siempre a favor del enriquecimiento del campo artístico.

De hecho, si indagamos en el carácter hermético de las instituciones, en este aspecto, no podemos obviar la nula relación entre museos y galerías. Todo lo contrario que con las cajas de ahorro o ferias, donde sí existe tanto relación, como convenios o colaboraciones entre ellas. Algo curioso, cuando estamos hablando de aquellos artistas representados mayoritariamente por las galerías de arte, que tarde o temprano tendrán que estar expuestos en esos museos.

La razón principalmente, la encontramos en los métodos de captación de artistas –concretamente por parte de los museos y centros de arte- donde por línea general, ellos mismos investigan por su parte, y buscan al artista en concreto que les ha llamado su atención por la línea temática-artística de su producción, la cual que concuerda con la del propio centro. Artista que normalmente ven en ferias, bienales, o conocen de su trayectoria expositiva en diferentes galerías, otros museos, etc... siendo sumamente goloso buscar y traer del extranjero –no se puede evitar destacar este hecho-.

Pero al que acuden personalmente sin intervención de su galería o representante. Es decir, ni instituciones ni galerías de arte –especialmente de la misma ciudad o alrededores- investigan y están al día de los artistas que exponen y representan sus ajenos, sino que se esperan a que destaquen en cualquier otro medio y espacio, para fijarse finalmente en ellos. Quizá, demasiadas vueltas, para llegar al mismo punto. ¿Tienen miedo las galerías e instituciones de estorbarse unas a otras? ¿Existe alguna desconfianza entre ellos? ¿Prudentes, prefieren invertir sobre seguro?

- Concretamente, cuando hablamos de espacios expositivos, es importante reflexionar acerca de:

10. Necesidad de una mayor implicación de las galerías de arte hacia el público.

Por supuesto, haber profundizado en el mundo del arte también nos ha permitido ver actitudes, posibles carencias y procedimientos en los organismos, todas ellas sensibles de ser cuestionadas. Si hablamos de aspectos que hemos encontrado, nos ha llamado la atención, no podemos evitar destacar la actitud de la mayoría de galerías de arte de naturaleza un tanto independiente. Dedicadas exclusivamente a mantener contacto con otras galerías o ferias de arte que les sirva de trampolín para los intereses de sus artista.

Una actitud irreprochable, hasta que nos damos cuenta que dicha mentalidad les ocupa mucho tiempo para centrarse también en otros aspectos como el acceso al público, la difusión de sus exposiciones, o la transmisión del discurso artístico que exhiben. Jamás me he cruzado con la propaganda de alguna de ellas. Estando limitada su información para aquellos aferrados seguidores, amigos de la galería y contactos de interés para ésta. Personalmente, estoy agradecida y orgullosa de haber visitado múltiples exposiciones de arte en galerías; unas más elaboradas que otras. Lamentablemente no a tantas inauguraciones. Claro está, me parece un método didáctico ideal, además de una manera directa de familiarizarnos con el artista y su presente obra. Pero sinceramente, ¿las galerías de arte nos facilitan esas oportunidades? Recordando dos inauguraciones a las que asistí me demostraron que no.

Una de ellas fue en Luxemburgo, donde accidentalmente en una noche cerrada de Febrero, a mis compañeros y a mí, nos llamaron la atención una serie de fotografías, entramos a mirar, y allí estaba el artista con siete personas más brindando con copas de champagne. Obviamente, la entrada era libre y no pusieron ningún reparo, pero fue una experiencia singular, desde nuestro punto de vista.

En la otra ocasión, tras una entrevista personal con el director de una galería de España, se me informó de una nueva inauguración próximamente. Por lo tanto, llegado el día, allí me presenté. Cual sería mi sorpresa cuando una hora después, comenzó a aparecer algo de gente –de 4 a 8 personas- para contemplar la exposición de pintura –esta vez-. Y allí estaba el artista, extranjero y totalmente inaccesible si no sabes idiomas- íntimamente custodiado por los directores y sus allegados. La exposición carecía de carteles, de folletos informativos, e incluso de textos de ambientación: Consistía en una

sala blanca con siete obras pictóricas con título y un artista –sin portavoz- en el rincón de la galería bebiendo vino tinto. Y yo me pregunto, ¿es esto todo lo que pueden hacer?

Cuando accedemos a museos, te encuentras con guías, los cuales si tienes suerte, estarán lo suficientemente impregnados de las obras de la exposición. Sino, te encontrarás con guías de libro, que te recitaran la lección a la perfección. Un hecho en el que lamentablemente tiene todas las de perder la obra. Por supuesto, aunque no haya nada mejor que el contacto directo con el artista, obviamente éste no puede estar siempre presente, o por desgracia ya no está. Por ello, supone un factor tan esencial la narración sencilla y aclaratoria, por parte del propio espacio de la exposición, y una accesibilidad e información completa sobre ella. Donde se pueda llevar un seguimiento sencillo de la exhibición.

Además, es importante subrayar, tras la experiencia personal adquirida gracias a la investigación presente, que por ejemplo, no está valorada la participación en conferencias, congresos, etc... con lo enriquecedores que son. Asimismo, las ruedas de prensa, donde se tiene la oportunidad de escuchar e interactuar coloquialmente con el artista, quedan restringidas sólo para los medios. Una verdadera oportunidad desaprovechada para el espectador común. Verdaderamente sería interesante colocar la información de ésta actividad al alcance de todos, no sólo a los que rondan el sector mediático, político o institucional.

- Al posicionarnos como espectador, plantilla de trabajo, artista, para comprender y asimilar las pautas, opciones que podríamos llegar a tener en cada rol, según la correspondiente institución, centro cultural o espacio expositivo explicado de manera expandida en cada apartado correspondiente a artista, plantilla de institución y espectador, podemos señalar las siguientes conclusiones y reflexiones a cerca del papel ideal del artista y las posibles actuaciones de las instituciones a su favor y por ende al de la sociedad:

En cuanto al artista, reflexionamos:

11. Destacamos el carácter metódico del proceso de creación artística y al artista investigador y creador, a favor de convertirse en una profesión tan valorada y respaldada socialmente como cualquier otra.

Cuando se parte de cero, en cualquier investigación, producción o proyecto, es comprensible que nos basemos en ciertos parámetros o guía para seguir. A ese conjunto de pautas a los que por sistema general se recurre y que crea nuestra narrativa de trabajo, es lo que podemos asumir como una metodología. Del diccionario de la Real Academia Española, asumimos que la metodología es la ciencia del método y el conjunto de métodos que se pueden dar en un ámbito científico o artístico. Por lo que una correcta metodología es aquella que nos lleva a nuestro fin de la manera más factible, lógica y sistematizada. Un procedimiento –como hemos apuntado- regido por ese conjunto de acciones familiarizados por el sujeto que los lleva a cabo, que los conduce de un manera útil, coherente y flexible a una meta clara, la intuida, anhelada desde un principio o incluso a una más enriquecida. Porque no podemos obviar que el orden, la claridad y la calidad que nos proporciona una metodología siempre aportará más a nuestro sistema de trabajo que estar continuamente organizándonos sin un planteamiento original de objetivos.

El cúlmen de una metodología es facilitar el aprendizaje de un sistema racional para crear un método ajustado a la propia personalidad creativa, así como las diversas exigencias técnicas con las que posiblemente se encontrará el futuro profesional del arte. Cuando hablamos, por lo tanto, del proceso metodológico de un artista, que hasta el momento carece de bases fijas, hablamos de esas pautas necesarias al que éste se enfrenta ante un proyecto artístico. Destacando aquí, que una obra no nace de la nada, ni responde a un discurso independiente e intrínsecamente personal. La obra es el producto de una investigación, tanto teórica como formal, que busca expresar de la manera exacta la concepción que el creador en cada caso nos quiera presentar y hacernos reflexionar.

Ahora bien, si cuando hablamos de la metodología, en el ámbito científico, comprendemos un sistema que regula una acertada técnica de observación, que indica los parámetros que nos asegurarán que nuestros resultados serán completamente factibles, comprobables y válidos, dicha metodología nos lleva a que las hipótesis de investigación tenga precisamente consideración por regirse bajo unas normas. Así pues, en el campo artístico, una metodología también deberá proporcionar una factibilidad y seriedad a cualquier proyecto para que sea valorada: como nos expone el Dr. Nicola Comunale Rizzo, “ayuda a formular los objetivos de la creación; a organizar la recogida de datos e imágenes documentales útiles para cada obra; a ordenar las tareas necesarias

para un correcto procedimiento; a prever los materiales más adecuados, su abastecimiento y presupuesto; a elaborar una temporalización eficaz; para acabar con un proyecto completo que responda profesionalmente a los objetivos formulados”²⁹⁵. Esta claro que los procedimientos artísticos y el simple concepto de artista como investigador apenas comienza a escucharse y mucho menos a aceptarse, pero adquirir una metodología quizá sea el primer paso para que pueda ser considerada dentro de la naturaleza científica.

Se relaciona la ciencia con lo exacto e indiscutible, de igual modo el arte se relaciona con lo azaroso, relativo e incluso emocional, con resultados imposibles de medir, concretar y demostrar irrefutablemente, pero ¿es correcto colocar ambos mundos – ciencia y arte- en puestos tan alejados e incluso antagónicos? ¿Una obra de arte acaso no es fruto de una investigación previa tan seria y fiel como la científica? ¿El discurso artístico y los descubrimientos a lo largo de la historia surgidos a partir de investigaciones de artistas, no nos demuestran ya el valor que poseen y lo que aportan? Por ello, respondiendo a la cuestión de ¿porqué es importante la metodología en el proyecto artístico? Podemos afirmar que el punto mediador entre la idea de producir una obra artística, el resultado conceptual y material de dicha intención, es la metodología. Ésta, por lo tanto, se adjudica la capacidad de convertirse en bases y guía para apoyar una creación. Sin dejar de respetar las exigencias específicas de cada ámbito y la diferente personalidad de cada uno. Cabe destacar, que existen muchos casos –que de manera concreta veremos más adelante- en los que artistas declaran que no hacen uso de una metodología, aquí pensamos que no es así. Si se entiende la metodología como una rígida tabla de normas que exigen respuestas a todo a cada paso dado, está claro que no podemos hablar de ciencia exacta, pero si la entendemos como una línea de trabajo, con unas pautas de acción, reacción, y unas conclusiones finales que nos responden a nuestros objetivos originales, sí que hablamos de una metodología para el arte. Todos, hoy en día hacen uso de ella, pues todos acaban trabajando y enfocando el proceso creativo de una manera familiar y perfecta para cada artista, aunque éste mismo no lo considere como metodología. Como indica la Dr. Nicola Comunale Rizzo “además la metodología es ya reconocida, desde muchas décadas, como un conocimiento indispensable en casi todas las actividades didácticas, investigativas, y

²⁹⁵ Nicolacomunale.com. *Sobre metodología, proyecto y espacio escénico* [en línea]. Dr. Nicola Comunale Rizzo. Madrid. Fecha de actualización: 9 febrero 2006 (n.d.). <www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/metodartiproject.html> [Consulta: 5 abril 2009].

profesionales”²⁹⁶. Y es que aunque la teoría nos muestre y se apoye en la metodología como medio indispensable, la pregunta sería si en realidad ¿Los artistas profesionales tienen hábitos metodológicos? Nosotros pensamos que sí.

12. Se debe dar más información, conocimientos, accesibilidad a cerca del funcionamiento, gestión del mundo del arte y las opciones que hay.

A lo largo de nuestra investigación –por supuesto en la trayectoria de nuestra formación académica- hemos contado con la suerte de relacionarnos y estudiar toda una variedad de artistas. Cuando se les plantea a éstos, preguntas de índole más personal, que invitan a reflexionar, nos encontramos con visiones muy interesantes y reveladoras. Profundizar sobre las inquietudes, la demanda de ayudas, señalar los errores e incluso proporcionar nuevas opciones, son un primer paso para la mejora del mundo del arte. Quien mejor para dar el primer paso sobre todo ello, que los propios artistas. Así pues ante las preguntas; ¿Qué opina de la posición del artista en la actualidad? ¿Cuál sería su idea para ayudar al artista de hoy? Ellos nos contestan, reflejando diferentes puntos de vista: Desde aquellos que señalan un artista que debe posicionarse él sólo con su arte y expresarlo con toda libertad y nunca venderse por nada. El artista de hoy y de siempre, que nunca ha necesitado ayuda para ser artista. Así como, los que piensan que el triunfo del artista está en la creación de su obra... todo lo demás que venga por añadidura, es bienvenido siempre que no desvirtúe el fin espiritual. Lo cierto, y en lo que la mayoría coinciden, es que su posicionamiento en la sociedad actual es difícil, ya que se están creando muchos artesanos del arte, pero que no son artistas, esto distorsiona mucho su visión social.

La mentalidad general de que si el artista de hoy, realmente lo és, no necesita ninguna ayuda ya que se buscara su camino. Es así de desconfiada, porque muchos de ellos ya escarmentados señalan cómo en la actualidad ocurre que si reciben ayuda del exterior le van a marcar el camino, y si él acepta... está muerto. Ya lo expresa el dicho popular: Las obras maestras del arte tienen a los ricos por esposos, pero a los pobres por amantes. Se piensa que la figura del artista ha sustituido a la obra como centro de la actividad. Ha perdido importancia lo que se hace y ha sido sustituido por su proyección mediática superficial, dada la brevedad del tratamiento en los medios. Esto lo propicia, como en la

²⁹⁶ Nicolacomunale.com. *Sobre metodología, proyecto y espacio escénico* [en línea]. Dr. Nicola Comunale Rizzo, n.d.). Madrid. Fecha de actualización: 9 febrero 2006 (n.d.).
< www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/metodartiproject.html > [Consulta: 5 abril 2009].

misma pos-modernidad, la ignorancia generalizada y la deriva de las entidades organizadoras hacia la promoción turística y masiva de eventos artísticos.

Como se expresa en la revista virtual `Arte y Mercado´ “el sueño de todo pintor que se precie es poder ganarse la vida exclusivamente con los beneficios que genere la venta de sus obras. Sin embargo, el mundo del arte es tan cerrado e inaccesible, que a las nuevas generaciones les cuesta sudor y lágrimas alcanzar reconocimiento y prestigio”²⁹⁷. Si pensamos que el arte actual no es más que un mercadeo y un comercio, el artista actual, por lo tanto, habrá perdido la idea que se tenía de él, primero como artesano y luego como bohemio. Hoy el artista, se ve limitado a malvivir del arte o a estar a expensas de mercaderes –señalan el 70% de los artistas-. Lo único que puede ayudar actualmente, es que el público tuviera un criterio sobre la belleza, la concepción y la emoción del arte y no de la moda.

Otra traba que encuentran y subrayan la mayoría de los artistas que nos comentan, es la edad. Algunos creen que los jóvenes lo tienen fácil por el sueño de las nuevas promesas, otros en cambio creen que precisamente ocurre al contrario, les resulta más difícil –por su falta de experiencia y su carácter novel-. La artista Almudena Hernández opina: “¿Como ayudar? Pues no lo se, desde luego dándole la categoría que merece un artista, esa es la ayuda. Tal vez con alguna beca, premio, exposición, etc. que no se aproveche de él en beneficio de la cara de turno”²⁹⁸. Del mismo modo, otra profesional, Marisa Mancilla, expresa: "Si oportunidades hay pocas, en el mundo del arte hay menos. Para los artistas jóvenes las dificultades se multiplican. Y si el joven es una mujer, ya te puedes morir"²⁹⁹ Así expresan, las recién licenciadas en Bellas Artes, lo que ha sido y es el panorama que encuentran las jóvenes artistas cuando salen de la facultad.

Hablamos, por lo tanto, de una inversión. La oportunidad que el artista tenga mucha más opciones a la hora de desarrollarse como tal. Defendemos la posibilidad de creer en este personaje como investigador y respaldar la trayectoria, no la obra definida, concreta o sutilmente dirigida. Exponemos la opción de que éste no encuentre tantas trabas para vivir de su trabajo como tal. Por supuesto proponemos una mayor atención, facilidades

²⁹⁷ Arte & Mercado.com. *Artículos y comentarios de la práctica del Arte [en línea]*. Madrid. Fecha de publicación: 10 de Febrero de 2008 <<http://www.arteymercado.com/>> [Consulta: 4 de mayo 2010].

²⁹⁸ Almudena Hernández de la Torre. *Artista*. Entrevista mediante el cuestionario planteado en la presente Tesis. 2009.

²⁹⁹ Marisa Mancilla. *Artista*. Entrevista mediante el cuestionario planteado en la presente Tesis. 2009.

—especialmente económicas— a aquellos noveles que también necesitan de un tiempo y experiencia para desarrollarse. El artista nunca ha sido ni será autosuficiente. Es momento de que tanto ellos mismos, como gestores, público y todos aquellos que viven por y para el arte, tomen conciencia de ello.

Después de todo, no pretendemos quitar méritos ni importancia al trabajo de las instituciones, ya que es un componente mediador y primordial. Pero el arte ¿no debería dejar de ser ya -en estos tiempos- objeto de monopolio de éstas? Y el artista ¿no tendría que dejar de ser un personaje marginado, a merced del capricho del gusto o la moda que prime en las instituciones? Pensamos que sí. Es cierto, que el considerado profesional puro de hoy en día, si quiere seguir siéndolo, de una manera u otra acaba alejándose de los organismos, que al parecer acaban siempre poniéndoles un aro por el que saltar, pero ¿como podemos solucionar esto? El artista como personaje social, investigador y creador de cultura y bagaje visual, no debe estar solo.

Pero de igual manera:

13. Es necesaria una mayor involucración por parte de los estudiantes universitarios en la actividad artística; Acudir frecuentemente a exposiciones y estar actualizado en la evolución del arte actual. Construir una capacidad de crítica y sentido del respeto hacia el arte.

Quizá el hecho más destacable, considerablemente urgente de minimizar es la actitud y el estado en el que se encuentran los artistas que recién comienzan. La experiencia, iniciativa personal, carácter autodidacta y ejercitación de la paciencia, el trabajo constante son las armas con las que uno parte. Como expresaba Pablo Picasso (1881-1973) claramente la inspiración existe, pero debe encontrarse trabajando. Lo que deseamos señalar aquí, es que, dejando a un lado los movimientos del artista, encontramos más difícil conocer los propios del mundo del arte, donde éste se quiere introducir. Por ello, a veces se cuestiona el porqué de esta información parcial y tan esquiva.

Una de las posibilidades que se pueden lanzar sobre la mesa para ampliar las herramientas de un artista amateur es la opción, en la misma carrera de Bellas Artes, ampliar con una asignatura que se centre en estos parámetros y sirvan de introducción a la gestión, pautas de un artista desde sus inicios. Facilitándonos sus opciones o posibles recorridos a seguir.

La cuestión de todo esto, es que sería coherente otorgar al artista del futuro ayudas y planteamientos informativos que les ayuden a abrirse puertas, lo más importante, saber como él mismo puede abrírse las. Empezando por asignaturas de carácter correspondiente a estas demandas dentro de la Licenciatura de Bellas Artes, posibilidad de cursos formativos, conferencias específicas, charlas, etc...

Para ello comprenderíamos objetivos como:

- Aprender a crear un currículum correcto para presentar³⁰⁰.
- Saber gestionar debidamente un dossier. Catálogo. Perfil personal. E informar acerca de los lugares (instituciones, galerías, concursos, etc), qué corresponden cada uno de ellos y en que consisten metodológicamente.
- Saber establecer una valoración de la obra y criterios.
- Conocer las pautas y gestión de las obras comerciales. Sus posibilidades de exposición, normativa.
- Conocer los derechos del artista y su obra. Legislación.
- Saber acceder a la Información sobre galerías, concursos, certámenes. Y contemplar sus posibilidades como impulso del artista y enriquecimiento de experiencia profesional.
- Ayudas al artista. Becas, certámenes, concursos, propuestas privadas, etc.
- Y especialmente aumentar la confianza en el propio artista, favorecer a su desarrollo y otorgar las herramientas para definir la situación personal del artista o nivel profesional en el que éste se encuentra concretamente.

De igual modo, por parte del artista, debe existir un mayor compromiso de investigación y un actualizado seguimiento de las noticias, eventos e innovaciones. Uno de los mayores comentarios a destacar por parte de los directores de las galerías de arte -a los que se les ha entrevistado personalmente-, es tanto la falta de información que éstas tienen de los estudiantes universitarios, como a su vez, de los estudiantes tienen de las

³⁰⁰ Catalogo Inventario. Dossier. Catálogo

- Nº de obra inventario. Nº de obra en el año. Descripción de obra. Ficha Técnica.....

- Máxima información del artista y obra: Nombre, dirección, tlf. e-mail. Información de nuestros proyectos. Prólogo de la obra. historia de la muestra y su trayectoria: certámenes, concursos, ventas, etc... Desglose de obra y fotos, datos, medidas, técnica, título...

Una vez se presenta un dossier con esta información (galerías) al ponerse en contacto con uno, la Institución propone (exposición, presentación, obra en particular, etc). Entonces se llega a una Ampliación de datos. Base conceptual. Proyecto de exposición que propongas con las bases que te dan. Objetivos. Modo de exposición.

En el caso de certámenes, concursos, etc... previamente se informan de las pautas y los datos y objetivos concretos que busca la Institución pertinente.

galerías. Donde por ejemplo en la Región de Murcia, apenas presentan dossier de su trabajo o visitan para darse a conocer y proponer –al menos eso indica-. Una razón para tal reticencia por parte de los recién licenciados y artistas emergentes, puede ser producida por aquella perspectiva personal, donde ellos mismos quizá no ven que su obra artística encaje en los espacios expositivos que conocen. Es decir, por ejemplo estamos familiarizados con casos de compañeras –cuya línea artística profundiza en los happenings y performances- que no se sienten seguras de la aceptación de su trabajo. Como principiantes, no saben ante aquellos a los que les interesaría presentarse, así como, dónde encontrar espacios que les puedan respaldar sus comienzos como artista, en esta innovadora y aún desconocida disciplina.

O bien, ocurre por otro lado, que la producción de su obra –por motivos de formato o alcance de medios que ésta exige- necesita de una pre-financiación, sin la cual el profesional por si mismo no puede avanzar. Un caso similar, le sucede a la artista Amparo Alegría (Mucia, España), la cual por trabajar escultura monumental, se ve limitada y dependiente de sus posibles inversores. Al igual, que sus posibilidades de participación en concursos, ferias, convenios, etc... quedan prácticamente nulas debido -nuevamente- a la naturaleza de su línea artística.

En relación a las instituciones señalamos la importancia de:

14. Búsqueda de una mayor intervención de los artistas en sus propias exposiciones.

Para poder entender estas necesidades, crear un estímulo para la puesta en marcha de una nueva concepción de arte, hemos querido analizar e investigar de una manera más profunda sobre sus componentes principales, de tal manera que aquí hemos conocido mejor al artista y sus inquietudes. A las instituciones: llevándolas a un terreno más humano, alabando su aportación así como subrayando aquellas lagunas e inflexiones que podrían ser cuestionadas, modificadas. Y al público: el componente final, en torno al cual todo gira. Pero como ya nos cuestionábamos en las primeras reflexiones, confiamos de tener información para responder... ¿El espectador es consciente de su papel? ¿Hace en realidad uso de sus influencias? O por el contrario ¿vivimos con un espectador medianamente interesado y aburrido que, simplemente, se deja dirigir? Quizá cada vez más el público se implica.

Comenzando con las conclusiones referidas al artista, su papel con las instituciones, valoración cultural-social e influencia para el mundo del arte, estamos de acuerdo en la importancia esencial de su participación y existencia. Pero lo discutible es el trato visceral que llega a recibir; ignorado y –forzosamente- autosuficiente hasta su posible auge, por consiguiente, la cierta indiferencia que recibe del espectador popular el limitado espacio de acción que le proporcionan algunas instituciones. Asimismo, el propio despegue de algunos artistas a su público, en ocasiones presentando un incongruente y sospechosamente críptico discurso artístico, potenciado con la escasa participación con el espectador.

15. Replantear lo ya establecido e invertir legalmente en ayudas para artistas noveles. Al igual que proponer independencia a artistas –que consigan su estatus profesional como tal-, respaldando su producción y trayectoria artística.

Como el mismo director del MUBAM, en la Región de Murcia en 2009, plantea que muchas veces la valoración de la obra del artista, está en las manos de los críticos, galeristas y marchantes. Si se quiere vivir del arte de uno, o bien consigue un enchufe político, o tiene que ir en busca de una galerista para despegar. El artista emergente no posee más alternativas y estas pocas salidas deberían ampliarse: Necesitaría más trampolines en sus comienzos. Es que, actualmente el mundo del arte, es un campo de negocio, marcado por la imagen política y social. El productor es respaldado, afamado si posee relaciones y un buen marketing, en la mayoría de los casos.

Respondiendo a todas estas declaraciones, se plantea la opción de preparar más ampliamente a estos artistas noveles, facilitarles información, experiencia y conocimientos sobre el mundo del arte y su funcionamiento. Además –como hemos expresado- de asignaturas dedicadas a este motivo, conferencias e introducción a contactos, que abarquen, como mínimo, estas demandas. También vamos en la búsqueda de un mayor apoyo en el personaje, desde sus comienzos. Que se puede traducir en una nueva línea de inversiones.

Puede resultar primordial, optar por una nueva inversión en el artista novel. Como ya comentamos con anterioridad y volvemos a repetir, se necesita de una mayor información legislativa, metodológica y promocional para éste. Así como una inversión en el personaje -concebido como investigador, miembro social como tal- que desde sus comienzos pueda contar con un apoyo, especialmente económico, con el objeto de no tener que esperar a un respaldo hasta que tenga un renombre. Apoyos como becas para licenciados que inviertan en los tres o cinco primeros años de su despegue como artista.

Fundaciones y patrocinadores que actúen como mecenas de licenciados o productores aficionados, así como una nueva organización de los recursos económicos de los que dispone cualquier municipio en su área cultural, etc. No podemos permitir que el artista renuncie a su investigación, propia línea artística, por responder a la demanda para poder subsistir. Como informa la revista virtual `Arte y Mercado': "En la actualidad, el arte se ha convertido en un objeto con valor económico hasta el punto de que algunos artistas realizan obras con criterio comercial y algunos coleccionistas se gastan sumas muy elevadas en comprar obras como inversión de sus capitales sabiendo que el oro u otros medios de inversión pueden subir o bajar, pero el arte mantiene su valor en ascenso. La compra de estos objetos de arte cumple, por tanto, la ley de la oferta y la demanda"³⁰¹. Del mismo modo, si nos centramos en la actitud general del artista, nos encontramos con diferentes visiones, algunas aún clásicas –que no ayudan ni al avance del arte ni a él propio- después aquellos que luchan por encontrar su lugar en este, cada vez más, rápido y voluble mundo del arte. Derecho a trabajar en lo que desea, en su propia producción artística, no dejarse moldear por las tendencias, demandas sociales o instituciones es lo que todos ellos subrayan. Ciertamente –como hemos comentado anteriormente-, están al alcance de todos, conferencias, concursos y festivales que aportan en gran medida a la producción artística. Pero por otro lado, estos eventos suelen venir de la mano de reglas, parámetros y proyectos concisos ideados para fines concretos: Como premios de pintura de una ciudad en concreto, fotografía con una temática ya escogida por los patrocinadores, esculturas para plazas o establecimientos cívicos con condiciones, límites preestablecidos. Pero existen pocas posibilidades de creación libre y desarrollo personal, tanto si al artista le interesa la creación de la miniatura o pintura flamenca detallada, así como instalaciones de dimensiones gigantescas.

16. Mayores iniciativas y apoyo legal tanto a las obras de arte ya declaradas patrimonio cultural, como a sus creadores los artistas. Así como a todo el sector que trabaja en la producción artística.

A continuación, como sector a resaltar a favor de la valoración social del arte, hacemos una pequeña reflexión sobre el aspecto legal en el mercado de compra-venta de obras. Aquí, no se busca hablar o investigar sobre la legislación o la fiscalidad, tarea propia de letrados -factor importante pero no directamente enfocado a nuestro objetivo en este

³⁰¹ Arte & Mercado.com. *Artículos y comentarios de la práctica del Arte [en línea]*. Madrid. Fecha de publicación: 10 de Febrero de 2008 <<http://www.arteymercado.com/>> [Consulta: 4 de mayo 2010].

trabajo presente-. Sino que buscamos una pequeña reseña de la valoración y consideración del éste en un ámbito tan estricto, social, exacto como las leyes. Donde extraemos datos como La Convención de La Haya del 14 de mayo de 1954 donde se consideró a los bienes culturales como componentes del patrimonio cultural de la humanidad entera. Es decir traspasan los límites no sólo de la propiedad privada sino incluso de los confines nacionales para tener un significado universal. Por lo tanto, estamos afirmando que aquel coleccionista que adquiere una obra, no sólo se está adueñando de un objeto para su disfrute privado sino que está comprando una pieza que forma parte del acervo artístico, no sólo de su propio país sino de la humanidad entera. Sumado a toda esta responsabilidad, también se añaden clausuras que citan toda una serie de derechos además de obligaciones -desde el cuidado y conservación de la obra, hasta el préstamo para exposiciones, el consentimiento de su visita y estudio así como satisfacer diversos impuestos dependiendo de la tenencia, transmisión o enajenación, que llegado el caso pueden recaer sobre este bien cultural-.

Lo siguiente a destacar en este apartado es la Ley 16/1085 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español que surge a raíz de los nuevos criterios de organismos internacionales -traducidos en convenciones y recomendaciones-. Las exigencias de la nueva distribución competencial entre el Estado y la Comunidades Autónomas, con el objeto de la protección, conservación y enriquecimiento del patrimonio histórico español. Otros fines, que son la razón de ser de esta ley, aluden a las competencias de la administración estatal: difusión internacional de nuestro patrimonio histórico, la recuperación de estos bienes cuando hubieran sido ilícitamente exportados y el intercambio de información cultural, técnica y científica con los demás estados y organismos internacionales.

La finalidad de señalar estos dos ejemplos de normativas, más recordar la serie de normas pertenecientes a toda institución (pautas, leyes y reglas que debe respetar en sus espacios expositivos y actividad gestora) es resaltar el apoyo legislativo, la consideración que se tiene y se fomenta hacia el arte. Toda una serie de leyes que exigen una responsabilidad y privilegios siempre enfocados a la obra, donde ésta es la favorecida, valorada como patrimonio histórico, eje de nuestra cultura, reflejo de épocas y sociedades pasadas, asimismo bienpreciado. Ideal que se mantiene

internacionalmente, que pertenece a la conciencia social y cultural, con carácter universal.

Está claro que las obras del arte aún necesitan de mayor apoyo, consideración, pues muchas de ellas aún hoy en día hay que pelearlas para que sean consideradas y protegidas, pero a su vez también nos cuestionamos qué valor se le da legislativamente a los que nos proporcionan estas obras artísticas, estos iconos culturales. El artista de hoy ¿posee apoyo legal? ¿Está protegido de algún modo por la sociedad, más allá del derecho de autor? ¿Existe una conciencia social empujada por la ley para valoración y apoyo al productor?

Podríamos hablar de reconsiderar, repasar y reflexionar tanto sobre las leyes que protegen, facilitan la evolución, mantenimiento de las obras de arte, como de aquellas que hablan y tratan al artista, su trayectoria de producción, formación y salidas profesionales. Sería un buen momento para reflexionar acerca de las leyes correspondientes a instituciones y centros, leyes de cada museo, estableciendo sus obligaciones y responsabilidades sociales, así como unas leyes que establezcan un apoyo, derechos de profesional, hacia el artista y la obra artística.

- Dejando a un lado la relación artista-institución, también hemos tratado todos aquellos planteamientos y actividades que son necesarias ofrecer a la sociedad, respondiendo a la naturaleza didáctica, expositiva y cultural por la que se caracterizan (especialmente reflejado en punto 2.5 de la presente Tesis doctoral), donde encontraremos un apartado centrado en la educación en museos y centros culturales, así como aquellos proyectos e iniciativas culturales que hoy en día podemos encontrar como ejemplos. Toda esta información nos hace tomar conciencia de la gran labor educativa que es llevada a cabo por las instituciones a favor de la cultura y la creación de una sociedad que evolucione en ella.

17. Necesidad de una educación artística más completa. Mayor valoración del arte y otorgar al artista, como personaje influyente que es el papel creador de bagaje cultural que en realidad posee.

Partiendo de la idea de que el artista adquiere cierto nivel de su conocimiento con la pretensión de llevarlo más allá, a un nivel de elite que permita crear un discurso, lenguaje nuevo, original (conceptualmente hablando). Nos conduce a entender la actual

visión del valor de un profesional que lucha por conseguir y que sea asimilado socialmente. El cual es requerido, estudiado de acuerdo a su línea de trabajo. Realmente, la calidad de éste no se mide por una sola obra expuesta, sino por su trayectoria artística. De este modo, como ya hemos comentado anteriormente, a la hora de llevarlo a una institución, lo importante será su trayectoria, evolución, sus pasos. Aquello que realmente importa, no es una obra dispersa, esporádicamente afamada y surgida de la nada, sino toda la investigación que respalda a esa obra, y que construye al artista.

Lo primero de todo, es ser conscientes del juego que se establece entre nuestro campo y los términos que están en la calle. Es decir, una palabra clave para nosotros como artistas o entendidos del arte, conceptos de términos clave propios, resultan de significado y referente distintos para la sociedad. Que ha llegado el momento de preguntarnos más concretamente: ¿Que actividades son reconocidas como de investigación en el contexto de Bellas Artes? Eso es lo que nos preocupa... y es más, nos preguntamos también: ¿Tenemos una posible existencia de puestos de trabajo más o menos permanentes en la investigación en esta licenciatura, es decir, en creación artística? Debemos familiarizarnos con todo aquello que hay en la actualidad.

Hasta el momento es de conocimiento social la existencia de grupos de investigación en otras materias, en territorios semejantes a los nuestros. Pero no encontramos en el área concreta de la carrera artística ¿Por qué no? ¿Y por qué no ha sido planteada hasta hoy? Así pues, ¿cómo se puede obtener? En primer lugar podemos referirnos a una decisión político-administrativa. Es algo tan sencillo como que si se establece un decreto que lo respalde, existe y sino, no. Y esa decisión no corresponde tanto a nuestras universidades, ni a los altos cargos. Somos conscientes de su última palabra, pero ignoramos las capacidades de las influencias y el poder de movilidad que poseen otros personajes, otros factores, otros organismos, que son las que dan a conocer el área y respaldan esta intención, consolidando su importancia y necesidad.

Es bastante comprensible la difícil adaptación de esta idea de investigación en Bellas Artes. El panorama básico en el que nos movemos está dividido en ciencias, tecnologías y arte. Nuestros conceptos son concretos, el arte (práctica) y la ciencia (teoría) son cosas diferentes ¿será difícil poder unirlos y comprender, asumir estas clasificaciones nuevas, su unión? El primer paso para su mayor comprensión es que metodológicamente

tenemos que desarrollar la posibilidad de este nuevo criterio, dejando a un lado el ámbito de la subjetividad, los modos, los gustos... tan atribuidos a la rama artística, a las Bellas Artes y centrarnos en cosas concretas, ideas firmes contra los que combatir con la aplastante lógica de lo científico.

Analizando el lugar en el que se encuentran todos aquellos que viven y desean vivir del arte, éstas serían las opciones más prácticas para trabajar. De este modo, siguiendo las conclusiones de la conferencia titulada, 'La investigación en Bellas Artes. Marco legal e institucional de la investigación', ofrecida por D. Ricardo Marín Viadel. Catedrático en Bellas Artes de la Universidad de Granada, comprenderemos dos vías³⁰²:

Vía práctica, administrativa; ¿Porque no existe un consejo superior de investigaciones artísticas y si científicas? Es decir, personas contratadas de por vida para investigar en esta rama y que no necesariamente siempre tenga que estar compartida con actividad docente. Comprobamos, pues, que en definitiva no existe ningún apartado propio de Bellas Artes y eso debe cambiar.

Vía teórica; Nunca sobra producir fundamentos, elaboraciones teóricas, apoyos de los que a partir de ahí surjan movilizaciones. En pocas palabras; clasificar el problema para hallar soluciones; tres maneras de enfrentarse a esta disyuntiva, tres maneras de enfocarlo y abarcarlo:

- REIVINDICACION; Hablamos de Bellas Artes como creación artística. Queriendo y buscando un propio hueco, espacio. La propia investigación institucionalmente puede crear un efecto importante. Darse a conocer y expandirse.

Ponemos como ejemplo, los mismos congresos, donde además de artistas, también han acudido encargados de otros ámbitos. Y no podemos ignorar tampoco que incluso internamente, entre los que constituyen este mundo del arte, también existen ciertas dificultades para aceptar como investigación la innovación y descubrimientos de los géneros visuales: pintura, escultura, video, etc... En las tesis doctorales que son reconocidas como tal, la mayoría de ellas ni siquiera se basan en la investigación, en el descubrimiento de nuevos medios, pues no terminan de ser estimados como propia

³⁰² Reflexiones y conclusiones de la conferencia titulada, 'La investigación en Bellas Artes. Marco legal e institucional de la investigación', ofrecida por D. Ricardo Marín Viadel. Catedrático en Bellas Artes, Universidad de Granada. Además de Catedrático de didáctica, Don Ricardo Marín Viadel también es pintor. Lleva una gestión de trabajo editorial de gran importancia. Grandes logros.

< <http://tv.uvigo.es/es/serial/261.html>>.

investigación, por lo que la Tesis acaba convirtiéndose en la investigación de otros artistas, en algo teórico. Y aún así son considerados como reflexiones, razonamientos, etc.... pero no investigación.

Desde el punto de vista teórico deben presentarse investigaciones como tal relacionados a los propios géneros, pintura, video, fotografía... pero ni siquiera existe una metodología para cada una de ellas, por lo que sólo queda acogerse a otras adaptables a éstas. Queda mucho territorio que trabajar hacia dentro. Se busca que la facultad apoye los estudios y acciones sobre estos temas. Es momento de cambiar todo esto y poner soluciones. Podemos clasificar dos maneras de acción:

- CAMUFLAJE: Buscando camaleónicamente como adaptarse a los huecos establecidos, compitiendo con otras especies y encontrando materiales para la propia supervivencia.

En esta clasificación, se toma consciencia de que al no tener un puesto, se negocia con las ofertas que dan. En esta línea, conocemos que pragmáticamente se han asentado programas de investigación de Bellas Artes acogiéndose a los formularios establecidos, no uno propio, sino a los que responden el resto de trabajos de investigación. Existen muchos, pero pocos grupos reconocidos y consolidados, claro ejemplo de que aún queda mucho trabajo.

Y un modo activo para ponerse en marcha, en un principio es a un nivel personal, pues es necesario ocupar puestos en los actuales organismos de decisión, en el contexto de la propia universidad, organismos nacionales, ministerios, etc. Destacamos que la intervención personal de ciertos asesores ha sido decisiva para el reconocimiento de las investigaciones en la licenciatura, para impulsarse.

En esos puestos, además se potencia una relación empática, pues se crea una comprensión y solidaridad entre los miembros que proceden del mismo ámbito y por lo tanto, no son ajenas al arte. Saben de qué tratan y poseen las mismas inquietudes. Por ello, intensificar su presencia es importante, pues siempre tendrá una mirada interna y una atención comprensiva.

Continuando con las conclusiones de la conferencia titulada, 'La investigación en Bellas Artes. Marco legal e institucional de la investigación', ofrecida por D. Ricardo Marín Viadel. Catedrático en Bellas Artes de la Universidad de Granada, también se puede actuar mediante la presentación en las convocatorias siguiendo la línea individual. El artista tiene que ser capaz de no desaprovechar convocatorias. Los grandes proyectos de

investigación no surgen a la primera sino que se crean poco a poco, donde se requieren personas dedicadas con diferentes intereses. Somos conscientes de la dificultad para dicho artista, acostumbrados a un trabajo personal y propio, incluso en ocasiones artesanal, donde chocan con las partes del equipo más esquematizadas y empresariales. Pero por ello es necesaria una máxima adaptación a las situaciones que ya están constituidas como investigación.

INTERDISCIPLINAR: Aprovechar las ventajas de otras ramas de la investigación científica más apoyadas en todos los aspectos, más reconocidos. Beneficiarse de las ventajas que ellos gozan³⁰³.

Ciertamente, mediante ferias especializadas, galerías, fundaciones, etc... se puede optar a presentarse e invertir en el propio perfil de artista. Pero, siendo sinceros, para esto, debe adaptarse a unas pautas que te rigen ciertas fundaciones, aceptar encargos, entrar en concursos preestablecidos o si quieres una mayor libertad artística ya debes ser reconocido, tener un cierto prestigio, ser interesante. Aspectos de los que un artista novel, como los alumnos que acaban de finalizar la carrera, carecen en su mayoría y que no cuentan con un respaldo profesional, de bagaje ni experiencia. De nuevo, surge la necesidad de la existencia de una formación dentro de un nivel social y cultural.

El problema en este último caso, es que con la situación actual del artista ante la sociedad, un novel, como no es conocido, nadie le costea los gastos, así que él sólo debe ocuparse de dar salida a sus obras, de su venta, y de su difusión. Una tarea que no es nada fácil, y la cual verdaderamente ¿le corresponde realizarla? ¿El artista como miembro de la sociedad³⁰⁴, trabajador del arte, no debería recibir más apoyo social, un respaldo económico, un salario, si queremos decirlo así, por el simple hecho de dedicarse a esta disciplina? Ante estas cuestiones podrán contestar que los artistas ya reciben altas remuneraciones económicas por sus obras, y cuanto mayor prestigio,

³⁰³ Reflexiones y conclusiones de la conferencia titulada, 'La investigación en Bellas Artes. Marco legal e institucional de la investigación', ofrecida por D. Ricardo Marín Viadel. Catedrático en Bellas Artes, Universidad de Granada. Además de Catedrático de didáctica, Don Ricardo Marín Viadel también es pintor. Lleva una gestión de trabajo editorial de gran importancia. Grandes logros.
< <http://tv.uvigo.es/es/serial/261.html>>.

³⁰⁴ Así lo expresa la performer Suzanne Lacy, planteando su concepción de la función del artista; ella dice que no es un creador de sociedad ni un mismo espejo pasivo de la misma, sino un miembro de la comunidad que no puede aislarse de las condiciones del espacio que habita, ni debe aludir las responsabilidades éticas y políticas que implica su posición en dicho espacio.

mayores son sus ingresos, llegando a rozar una línea extraordinaria. Pues ya sabemos que el arte mueve mucho dinero y la fama está muy bien pagada. Pero, no siempre ha sido así, ni todos los artistas gozan de este estado. Todos comenzaron de la nada, sin respaldo económico. Un hecho importante de estudiar y modificar. Es más, apenas se concibe la diversidad de ideologías de artistas que se mueven en este mundo, los que poseen contactos, aquellos que parten de un buen fondo económico, o por el contrario quienes viven rascando de sus bolsillos pagando el precio de amar el arte y querer producir. Incluso existiendo aquellos que niegan su reconocimiento como persona, sólo desean que se vea la obra. Otros, que deciden hastiados del elitismo del mundo del arte, vivir de acuerdo a una filosofía anarquista, de vida más altruista o si nos atrevemos a afirmar, incluso nómada y de medios mínimos, pobre. No todos los productores artísticos entran por el mismo aro, no todos los buenos artistas han sido descubiertos y etiquetados ya por las instituciones. Existen fuera y dentro de los grandes brazos que abarcan los organismos del mundo del arte y todos ellos coexisten con la sociedad. Pero, ¿en realidad cuales son los conocidos? ¿Cuántos pueden comer del arte? ¿Quiénes están respaldados, y a partir de qué momento fue así? Es por ello, que si analizamos fríamente, un artista empieza solo, y solo continua hasta que una institución posa su mirada en él. Pero si éste es un miembro más de la sociedad, si lo entendiéramos como un investigador social, un embajador de nuestra época y un gran influyente y creador cultural, ¿porque no se merecería un apoyo desde sus comienzos? ¿Porque no se invierte de una manera más potencial en nuestros estudiantes? Es mas, fuera de nuestras facultades de Bellas Artes sigue moviéndose la actividad artística ¿Por qué podemos considerar una profesión a la creación artística? El Estado respalda a laboratorios científicos, investigadores, miembros que trabajan para un funcionamiento de la sociedad, etc. Todos reciben un apoyo económico por su trabajo, se invierte en cada uno de ellos con la confianza de los beneficios sociales que su evolución nos proporcionará a la humanidad. Entonces ¿los artistas no merecen engrosar esta lista? ¿Acaso hasta ahora la historia del arte, escrita por y gracias a los artistas, no ha significado nada en nuestra sociedad? ¿No nos ofrece acaso una cultura, un referente temporal, una evolución humana, un lenguaje de la época, un reflejo de la ideología, inquietudes y sociedad del momento? Es más, preguntando a la gente de a pie, que nos citen cuatro científicos y cuatro artistas de la historia ¿Dónde crees que vacilarán?

A lo largo de los tiempos, el hombre y sus concepciones han evolucionado, resulta cómodo e incluso romántico seguir con la concepción de artista genio que parece ser

vive del aire o de lo que sea -tampoco parece importar-. Creando de la nada maravillas extraordinarios y obras maestras, que aunque en un principio no son importantes ni han tenido ningún apoyo para ser producidas, bien que la disfrutaremos todos a lo largo de la historia como iconos y piezas sublimes. ¿Cuánto más tendremos que esperar para que todo creador que se precie pueda vivir e investigar de manera libre y respaldada? ¿Cuándo la sociedad entenderá que un artista no es una obra sola, ni que tendrá valor cuando éste por fin muera o pasen un par de décadas para que sea comprendido y etiquetado de innovador?

Para un comienzo quizá, los factores decisivos serán re-educar al espectador, y conseguir para el profesional un respaldo como tal. Lo que a su vez, fuerce a las organizaciones a ampliar miras, soltar su influencia social, su papel protagonista en la decisión de lo que es arte y lo que no. Invertir en los artistas noveles, y en definitiva equilibrar este mundo del arte al que paradójicamente el artista se deja media vida para acceder y la otra media para no ceder.

- Sea cuál sea la metodología, objetivos y metas de cada institución en particular, en este proyecto presente buscamos principalmente conocer que en realidad existen de modo global una metodología artística, unos parámetros en cuanto a la gestión y una serie de objetivos que la institución se impone para cumplir. Comprendiendo, de este modo, la labor tan importante que llevan cabo las instituciones y su papel protagónico en el mundo del arte. Además, es una oportunidad para profundizar en el pensamiento artístico que realmente habla de la sociedad, y una sociedad que realmente ¿Qué piensa del arte? Eso es lo maravilloso de las magnitudes que hoy en día abarcan los brazos de este sector. Siempre dispuesto a coexistir con la sociedad, creando historia y un referente cultural.

18. El artista y el público deben tomar conciencia del arte del pasado como el de la actualidad, de su situación, de lo que nos intenta transmitir y de los nuevos valores que posee, si deseamos que sobreviva.

Pero obviamente de nada sirven los cambios si nuestro espectador aún sigue anestesiado y hastiado del bombardeo visual. Tomemos conciencia de la necesidad que la sociedad tiene de cambiar su perspectiva, de ser incitado y re-descubrir el arte de nuevo. Creándole al espectador su propio momento y época artista, donde ellos son los protagonistas y los artistas sus guionistas. Como expresaba Marcel Duchamp (1887-1968) contra toda opinión, los espectadores y no los pintores, son quienes hacen los

cuadros. Se debe realizar todo lo necesario -certámenes, documentales, cursos- para una limpieza de prejuicios y abrir la mente al nuevo concepto, a su realidad. Es cierto, como expresa el artista José Manuel Ballester, que en la actualidad vivimos en un momento social de crisis tanto económica como del sistema. En el mundo del arte de hoy en día todo es sensible de ser cuestionado, hasta el arte antiguo –hasta hace unos años dogmático y asimilado de una manera concreta por todos- esta siendo hoy en día revisado, valorado e inspeccionado desde otros puntos de vista diferentes, de tal manera que ni nuestros referentes hoy en día son sólidos. Como respuesta al todo vale, vivimos ante una pregunta constante hacia cualquier obra de arte, tanto antigua como la más actual ¿esto es válido? Hasta el artista de hoy en día se cuestiona y constantemente es medido. Es de nuevo, y quizá de una manera más fuerte que en cualquier otro momento de la historia, nos cuestionamos los parámetros, lo que es arte y lo que no. La sociedad cambia y con ello éste.

Como idea en defensa del valor estético de las reproducciones de arte, tal vez éste, o mejor dicho las Bellas Artes, estén en crisis, pero es inherente a la condición humana la necesidad de satisfacción estética. Lo que sucede es que la sociedad evoluciona y los cambios modifican también los gustos y las categorías estéticas. Como consecuencia de esos cambios cambian los objetos artísticos.

El arte experimenta un momento en el que como edificio a medio derrumbarse, nos planteamos si aún podemos salvarlo, restaurar su estructura o bien, de otra manera derrumbarlo, comenzar a edificar otro totalmente nuevo y diferente. En este momento de tránsito el productor artístico puede elegir una opción u otra; creer e intentar seguir aportando al edificio que se cae, con la esperanza de poder remodelarlo o invertir en uno nuevo. Ambas posiciones son a ciegas -el artista actualmente se dirige a ciegas- porque desconoce donde conducirá todo esto y como el arte se reinventará per se. Si ayuda a su mantenimiento o si invierte en el nuevo, nadie sabe que es lo correcto. Quizá lo correcto para apoyar el arte es invertir en él. Mediante el artista y su producción luchar por un arte legítimo, capaz aún de transmitir y crear un discurso de reflexión, además de un bagaje visual, cultural. Si es necesario emprender con optimismo las obras para la construcción de ese nuevo edificio.

En resumen, hemos realizado un pequeño –aunque esperemos completo- viaje alrededor del mundo del arte. Donde se ha regresado a los orígenes de éste y realizado un seguimiento paulatino hasta nuestros días. Para así comprender lo que está ocurriendo hoy, y con ello, valorar la evolución de cada uno de los componentes principales de la vida en este ámbito. Los cuales se han convertido en lo que hoy son, debido a todos aquellos factores, influencias y necesidades sociales, así como su adaptación a la época y momento histórico. Artista y público: éstos hemos querido que fuesen nuestros co-protagonistas, siempre vinculados y en relación al tema que da vida a esta Tesis doctoral: Siendo el papel principal para los organismos y espacios expositivos. De ellos hemos aprendido un poco más acerca de las funciones que lo caracterizan, además de conocer con mayor profundidad el perfil de las galerías e instituciones (museos, ferias de arte, centros culturales, etc.): Analizando su relación con los artistas y con la sociedad. Descubriendo cómo llevan a cabo la comercialización de las obras artísticas: Donde hemos explicado los procesos de exposición, difusión, adquisición y comercialización, así como, su vinculación con la sociedad. Para la cual construyen propias metodologías propicias para el espectador, tomando conciencia a su vez, del gran poder de decisión e influencia que éste ejerce sobre la actividad artística.

También, indagando en el funcionamiento de las instituciones, se han expuesto los planteamientos y organización de éstas; informándonos acerca del propio espacio, estructura (espacio físico) y miembros que la constituyen. Explicando pautas para acceder a ellas, tanto con intención de pertenecer a la plantilla, como artista, o simple visitante.

Tras abordar los aspectos más técnicos, hemos proporcionado un perfil global de todas aquellas funciones y aportaciones que los organismos ejercen en el arte (colección, conservación, restauración, exposición). Para de este modo, poder asimilar su misión como educadores sociales: Exponiendo algunas de sus proyectos e iniciativas culturales. Dejando, por lo tanto, un espacio de análisis y reflexión acerca de la labor enriquecedora de las instituciones –debido a todas las funciones y misiones que ésta asume-. Destacar, la involucración activa de ferias de arte, concursos, congresos, incluso, cajas de ahorros. Las cuales toman conciencia de la necesidad de invertir en el producto artístico y fomentar su protagonismo cultural en la sociedad.

Para en último lugar, proporcionar una breve introducción a dotaciones económicas y distribución de presupuestos de nuestras protagonistas: Las instituciones y espacios expositivos.

Después de la presentación de datos, documentación, nos permitió reflexionar sobre los planteamientos de las actividades que éstas llevan a cabo. Centrándonos en su realización, para así poder resaltar el posible éxito o fracaso de la institución. Ofreciendo finalmente lo que se ha considerado una serie de aportaciones obtenidas tras la investigación: Donde exponemos la necesidad de conocer las correspondientes disciplinas, para indagar en este mundo del arte. La toma de conciencia de un artista social, influyente e investigador. Así como, con ayuda de toda la información recibida y asimilada, poder finalmente reflexionar a cerca del valor de éste y su obra.

Lo que se desea con esta Tesis doctoral es, por lo tanto, además de exponer y analizar de manera relacional, transparente toda la información concretada con anterioridad, que este proyecto de investigación consiga traducirse en una guía sencilla y general, para todo aquel interesado en conocer más sobre los factores, personajes, conceptos, funciones, actitudes que engloban la actividad y el negocio artístico. Donde el estudiante pueda crearse una idea global del mundo al que desea pertenecer, y con suerte, aclarar dudas o comprender a dónde debe dirigirse. También, para que, el considerado artista, se sienta identificado, comprendido, el público acepte su papel influyente y necesario para la continuidad de la vida artística, así como, tome conciencia de la necesidad de una participación activa y re-educación artística, para asimilar, valorar su propia cultura e historia del arte.

Se desea que mediante los planteamientos ó disyuntivas que lanza a los largo de la investigación, se abra la veda a la reflexión sobre todos ellos –tanto de la posición del artistas, como de la actividad, aportaciones y posibles carencias de las instituciones, espacios expositivos- con el objeto de promover nuevas iniciativas, solucionar los aspectos que corresponden, tomar medidas para aquellos posibles cambios que aquí se proponen y todo aquello necesario, en resumen, para la mejora, el crecimiento, la transparencia que debe ofrecer –especialmente- el sector artístico. Este proyecto, como punto final, presenta la relación entre todos los componentes que establecen la actividad artística y cultural, demostrando la convivencia que existe entre ellas y subrayando la

importancia de su labor. Señalando finalmente la necesidad de las instituciones en la gestión artística. **Comprendiendo que el artista necesita de los organismos para llegar a la sociedad, quedando de este modo demostrada nuestra hipótesis que ofrece una amplia visión del mundo del arte y su gestión.**

ANEXOS

Anexo 1

Guía de centros y publicaciones

1. Anexo 1

Guía de centros y publicaciones.

CENTROS	
DEARTE. Castilla y León.	Ofrece servicios integrales para el arte, que cuentan con el diseño gráfico y de espacios para la coordinación de exposiciones y dirección de arte, difusión y comercialización de obras de arte en general. Además de ofrecer un servicio de asesoramiento en adquisición de obras de arte.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo Andalucía	Se constituye como un centro de investigación, conservación, promoción y difusión del arte contemporáneo.
El Legado Andaluzí Andalucía	Centro dependiente de la Fundación de la Junta de Andalucía, para la difusión del patrimonio cultural, historia, arte y cultura hispano-musulmana.
Centro Gallego de Arte Contemporáneo Galicia	Espacio de difusión cultural de arte gallego, que ofrece ciclos de conferencias, talleres impartidos por artistas, música, artes escénicas y cine.
CIDAE y LOOP Barcelona	Centro de Información o Difusión del Arte del Esmalte. Se ofrece como centro especializado para la divulgación del arte del esmalte al fuego sobre metales. Referencia mundial y plataforma de difusión, creación e investigación para los amantes del video de arte.
Museo d'Art Modern i Contemporani de Palma (Baleares)	Institución cultural para la investigación y difusión del arte balear de los siglos XX y XXI.

A nivel nacional, el Estado ofrece su Catálogo de publicaciones del Ministerio de Cultura, en donde se cuenta con servicios como el de Promoción del Arte que ofrece formación general en promoción artística, exposiciones, información sobre Ferias y Festivales, Fotografía, así como información importante sobre legislación, listas de distribución, etc.

PUBLICACIONES	
ARTESPAIN	O Arte contemporáneo Español; es una publicación para la difusión del arte Contemporáneo en Internet, subastas, exposiciones e información al coleccionista.
INAEM “En Escena”	Publicación trimestral que recoge las actividades de las unidades artísticas del INAEM en el ámbito de las artes escénicas y la música. Además, boletín informativo de Cine y Audiovisuales. Novedades sobre exposiciones de arte, Museos Estatales, novedades de Propiedad Intelectual y del Centro de Documentación Cultural.
ABC Cultura	Suplemento del periódico ABC, que informa sobre la actualidad cultural, arte, música, ocio, etc.
El Cultural	Suplemento semanal de El Mundo dedicado a las actividades culturales de España.

REVISTAS DE ARTE	
ARTEZ	Revista de Artes Escénicas.
ACE-CAMERA	Revista Internacional de Fotografía de origen Norteamericano.
ARS – SACRA	Revista de Patrimonio Cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música. Publicación trimestral que reúne en sus páginas todos aquellos temas vinculados al Arte Sacro actual.
Blind Spot Photography Magazine	British Journal Magazine: Publicación que se lanza tres veces al año -primavera, verano, otoño/invierno- con todas las novedades fotográficas.
BJP	Revista de gran prestigio fotográfico que cuenta con las últimas noticias y novedades del mundo fotográfico, artículos, reportajes, dossier de artistas. También de origen Norteamericano.
Cimal Arte Internacional	Ofrece artículos de opinión sobre el mundo artístico actual. Sus contenidos son perfiles de artistas internacionales así como temas y monográficos vinculados a las artes plásticas contemporáneas.

Club Cultura	Revista editada por FNAC dedicada al cine, literatura, música y fotografía, cuenta con colaboradores de prestigio en cada uno de los campos que cubre.
Descubrir el Arte	Revista que recoge la actividad en el sector de las artes plásticas, galerías, exposiciones y/o museos.
El Europeo	Ofrece entrevistas y noticias relacionadas con el mundo del arte, pintura, fotografía, etc.
El Paseante	Publicación que ofrece novedades, colecciones y resúmenes de su revista cultural 'El Paseante'.
El Periódico del Arte	Publicación mensual para todos los amantes del arte, que recoge la más completa información sobre todo lo que acontece en el panorama artístico tanto nacional como internacional.
El Punto de las Artes	Periódico semanal que recoge las novedades y actividades del mundo artístico.
El Cerebro	Ofrece entrevistas y notas sobre arte, cultura y fotografía. De origen argentino.
EXIT, Imagen y Cultura.	Revista trimestral dedicada a las artes visuales más características del siglo XXI. Fotografía, video, cine, las imágenes de los artistas más actuales y novedosos; los textos de los teóricos, especialistas y escritores que centran los temas y las obsesiones del hombre actual.
FV	Revista que recoge la actualidad en el mundo de la fotografía y del video.
Foto	Revista fotográfica de gran prestigio, donde se encuentran las últimas noticias así como el trabajo de los más prestigiosos artistas.
Fotomundo	Revista de artículos referidos a teorías técnicas de realización, equipos y materiales, historia de la fotografía. De origen Argentino.
Fotontiziario	Es un noticiario de actualidad fotográfico, tanto para profesionales como para aficionados. Origen italiano.
Fotozoom	Revista de fotografía y artes visuales. Origen norteamericano.

Gaceta de Bellas Artes	Revista de Información sobre artes plásticas.
Acento	Revista de opinión artística de la Asociación de Alumnos de ellas Artes de la Universidad de Murcia.
Galería Antiquaria	Revista mensual de reportajes y artículos sobre el mundo del arte, las antigüedades y el coleccionismo.
Il Giornale dell'Arte	Revista sobre fotografía, pintura y cultura. De origen italiano
Latinarte	Revista especializada en arte en los países latinoamericanos.
Lelite	Catálogo internacional de pintura y escultura que cuenta con reseñas de grandes artistas contemporáneos. Origen italiano.
Literarias siglo XXI	Revista de literatura. Escritores, noticias, obras, premios, crítica, artículos, etc.
Ómnibus le Avance Artistique	Revista dedicada a las artes y a la cultura. De origen francés.
PDN Photo District News	Publicación internacional mensual para todos los fotógrafos profesionales. De origen norteamericano.
Photo Francia	Revista fotográfica de prestigio internacional de origen francés.
Photography Internacional	Ofrece Portfolios, concursos, técnicas y boletín de noticias relacionadas con el mundo fotográfico. De origen neocelandés.
Revistart	Revista mensual dedicada a la difusión de las artes, informando de todo lo que acontece al mundo del arte.
Tendencias en las Artes y el Diseño	Publicación de arte y diseño, con artículos, novedades y exposiciones.
The European Photography	Revista internacional de arte contemporáneo, fotografía y nuevas tecnologías. De origen inglés.
Álbum	Revista cultural que engloba tanto el ámbito artístico como literario.
En un ámbito más local encontramos:	
3 erres	Revista independiente mensual que refleja aspectos generales de la vida cultural en Ribadesella.
A Muerte Mortal	Publicación mensual sobre música y arte en Valencia.

Adamar	Revista de creación dedicada a la literatura, artes plásticas y música. Admite colaboraciones.
El Adarve	Revista cultural andaluza con reportajes, opiniones y ensayos.
Altarte	Ofrece actividades culturales, además de conciertos, convocatorias, becas, concursos, artistas y otros recursos educativos.
AlteaScope MagaZine	Publica textos literarios inéditos y otras cosas desde el corazón de la Costa Blanca.
Andala	Revista cultural alternativa con actualizaciones mensuales de arte, cine, literatura y artes plásticas.
Archipiélago	Publica cuadernos de crítica de la cultura, la política y las tendencias.
Arterealidad	Se ofrece como una plataforma del arte, la cultura y el Espectáculo en España, con novedades en todas las ramas de las artes y la literatura, comentarios y análisis.
ARCE	Asociación de revistas culturales de España; Ofrece noticias sobre el sector y listado de publicaciones.
Avión de Papel	Revista cultural con taller de creación literario y artículos sobre literatura, cine, teatro, flamenco y cibergalería de pintura y fotografía.
Contracultura	Ofrece un recorrido por las artes españolas bajo el prisma de la cultura no oficial.
Cuadernos Cervantes de la Lengua Española	Publica noticias, artículos, comentarios y eventos sobre la evolución del idioma español y su expansión en el mundo.
Cultura Extremadura	Ofrece información deportiva, proyectos culturales, publicaciones, música, danza, museos y exposiciones.
Idea Sapiens	Ofrece la posibilidad de publicar artículos en diferentes áreas.
Teína	Se muestra como un espacio para la literatura, fotografía, música, cine y teatro.
The European Magazine	Es una revista distribuida de forma gratuita en hoteles europeos.

REVISTA VIRTUAL	
Notado	Revista virtual con noticias, libros, arte y publicación de libros.
La Obra de Arte	Conceptos y temas, revista electrónica con apartados sobre arquitectura, escultura, pintura y otras artes. Historia del Arte, y el Arte en Asia, África, Australia y Oceanía, y la América Precolombina.
Euskonews&Media	Una publicación electrónica semanal sobre la ciencia y la cultura vasca. En euskera y español con una hemeroteca de números anteriores.
LÁPIZ	Podemos encontrar innumerables publicaciones con capacidad de ofrecer un servicio de promoción de obra artística de alto alcance social.
Arte y Parte	Ofrece una calidad de publicación especializada, contrastada e información sobre promociones especiales sobre libros, etc. Así como un amplio listado de galerías que incluye una programación variada.
Infoartedigital.com	Se ofrece como una revista de arte, digital, de salida trimestral que ofrece los eventos más relevantes en el panorama artístico expositivo nacional.

Otros...	Enfocart	Másdearte	Ubicarte
Arte 10	Arto n line	Linternita	Arte.net
Art Globart	Euromuseum	Artesur	Monumentalia

Anexo 2
Ejemplo de contrato



Museo Arte Contemporáneo
Castilla-La Mancha F. Picornell.

Estimado Artista,

El Museo de Arte Contemporáneo de Castilla-La Mancha le saluda y le invita a conocer sus instalaciones, personalmente donde podrá acceder a conocer cada una de las salas que conforman el Museo.

El espacio museístico que ponemos a su disposición consta de más de veinte salas, algunas de ellas con más de 100 m. cuadrados, teniendo en la actualidad una superficie de más de 1.000 m (cuadrados), en las que se pueden desarrollar multitud de actividades. Así, venimos realizando más de cincuenta exposiciones temporales al año, multitud de exposiciones temáticas (sobre el IV Centenario del Quijote, Semana Santa, tambores del Mundo, grandes maestros de la pintura en Castilla – La Mancha, con obras de Benjamín Palencia, López Torres, López Villaseñor,...), u otras exposiciones con distintas instituciones como son las realizadas con la Obra Social de Caja Madrid sobre el agua, la educación..., así como con Caja Castilla – La Mancha, C.A.M., Diputación de Albacete algunas de ellas de fotografía, escultura policromada...), o los distintos Certámenes de Pintura Rápida “Ciudad de Hellín”, V Jornadas de Investigación y Difusión de Arte Rupestre, donde patrocinan tanto Ayuntamiento de Hellín, Fundación Campollano y otras empresas y entidades. También realizamos encuentros con artistas y artesanos....

Como podrá observar, el Museo de Arte Contemporáneo es un museo dinámico que proyecta talleres educativos desde los meses de octubre a junio, cursos de pintura, conferencias, viajes y visitas culturales, etc. No sólo poseemos espacio para cubrir estas actividades, sino que también contamos permanentemente con varias salas de exposiciones temporales, desde 17 m. a 50 m. lineales respectivamente, para ofrecer un adecuado discurso expositivo.

Estas salas se van renovando cada 15 días y albergan las obras de los mejores artistas a escala regional y nacional. Al igual que ellos, usted también puede disponer de una o varias salas para la exposición de su obra. Aproveche esta oportunidad y compruebe cuales son las ventajas que puede encontrar:

- Exposición de su obra durante quince días en las salas del Museo para la adquisición por parte de coleccionistas
- Ponerle en contacto con los más importantes Museos de Arte Contemporáneo tanto nacionales como internacionales, con los que colaboramos frecuentemente
- Su obra será divulgada a través de información personalizada por profesionales del sector, repartidos por diferentes puntos de la geografía española, accediendo a selectos compradores
- Promoción y difusión asegurada a través de los medios de comunicación de la región (artículos en prensa local y provincial, difusión radiofónica, entrevista personal televisada en franjas horarias de mayor audiencia) invitaciones personales con la colaboración de Junta de Comunidades CLM, Diputación Albacete y CCM a compradores, patrocinadores y artistas, cartelería, folletos... Con ello aseguramos, la difusión de su obra y de su persona, así como corremos con los gastos de un vino de honor el día de la inauguración y el listado de precios de su obra.

El Museo se hace cargo de la iluminación, del personal, difusión y de otros pormenores que conlleva una exposición, requiriendo tan solo del artista una pequeña ayuda económica de 300 € para los gastos de envío de invitaciones, difusión, impresiones... que se pueden abonar en dos plazos para su mayor comodidad. Asimismo, el Museo no se apropia del porcentaje de venta del 20%, a no ser que la venta total de su obra supere la cantidad de 1.500 €, siendo en este caso destinado dicho porcentaje a actividades sociales y culturales.

Para cualquier duda, estamos a su disposición en la sede del Museo de Arte Contemporáneo, o en el teléfono. 619 47 85 60.

2. Anexo 2: Ejemplo de contrato.

Origen: Museo de Arte Contemporáneo Castilla La Mancha. España.

CONTENIDO DEL CONTRATO DE CESIÓN O PRÉSTAMO.

1. El autor presta o cede el derecho de mediación en la venta y la distribución de su obra.
2. La compensación o donación de la sala tendrá un valor de 300€, durante los 15 días que dure la exposición. Esta cantidad estará sometida al valor de los primeros 1.500 € de venta de obras, si se sobrepasara se aportará a partir de esta cantidad un 20% al Museo-Fundación en concepto de donación para sus fines.
3. A la firma del presente contrato deberá hacerse entrega al Museo del 50% del coste donación o compensación por la sala.
4. Las obras de cesión o préstamo deben depositarse en el Museo 10 días antes de su exposición, con el fin de responder mejor al montaje y a la calidad expositiva de la obra.
5. La cesión o préstamo de las obras finalizará en la fecha que queda estipulada en el presente contrato de cesión o préstamo. El autor deberá recoger su obra antes de 10 días, finalizada la fecha de exposición, salvo otro acuerdo especificado en el presente contrato.
6. Las obras deberán ser presentadas listas para su exposición, salvo que se acuerde y así conste.
7. El Museo tiene derecho a decidir sobre la reproducción de la obra a la hora de su distribución con fines publicitarios, así como con fines divulgativos o culturales. En otros casos, como con fines lucrativos, se trataría con el autor una compensación económica, la distribución de los ejemplares y el número de ejemplares que le pertenecen para la promoción de su obra.
8. El préstamo de las obras sólo podrá ser interrumpido por el autor en el plazo de 2 días tras la firma del contrato y debidamente por escrito. En este caso el prestatario perderá un 30% del precio impuesto en el contrato por el coste del alquiler del espacio expositivo. En el caso de que se cancele posteriormente a estos dos días, no podrá reclamar cantidad económica alguna.
9. El Museo pondrá el mayor cuidado en la manipulación y en el mantenimiento de las obras, que serán custodiadas por las medidas de seguridad de dicho Museo. No se responsabilizará por eventuales daños, robos o destrucción por causas de fuerza mayor, por lo que el autor renuncia a cualquier reclamo o indemnización en este sentido.
10. Tanto el envío como la retirada de obras de cesión o préstamo serán por cuenta y cargo exclusivo del autor. El Museo no se hará cargo de gastos o costos de ninguna naturaleza ni se retirarán envíos de domicilios particulares, salvo previo acuerdo y así conste en este contrato.
11. El artista se compromete a adjuntar una lista informativa sobre su cesión o préstamo de obras, o bien facilitar los datos al Museo para su elaboración, además de su curriculum para que pasen a formar parte de los archivos del Museo. El presente contrato no será válido sin la lista de obras a exponer.

Representante Museo

Autor

Anexo 2: Ejemplo de contrato.

Origen: Museo de Arte Contemporáneo Castilla La Mancha. España.



Museo arte contemporáneo
 Castilla-La Mancha F. Picornell.
 Avda. Castilla-La Mancha, nº 14
 Hellín (Albacete) 02400
 Fundación Fernando Picornell Cantero.
 CIF: G02301836

CONTRATO DE CESIÓN O PRÉSTAMO DE OBRA ARTÍSTICA.

DISPOSICIONES GENERALES.

1. La propiedad de la obra artística: Escultura, Dibujo, Pintura, Grabado, Litografía, Obras fotográficas, etc. Corresponde al autor por el solo hecho de su creación.
2. La propiedad de la obra está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuye al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, sin más limitaciones que las establecidas en la Ley.
3. Derechos morales sobre la obra irrenunciables e inalienables:
 - Decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma.
 - Determinar si esa divulgación la hará con su nombre, bajo pseudónimo, signo, o anónimamente.
 - Exigir su reconocimiento de autor de la obra.
 - Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a su reputación.
 - Modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes culturales.
 - Retirar la obra del comercio por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares a los que haya vendido los derechos de explotación. Volviendo a reemplazar si lo decidiera de nuevo explotar la obra otra vez.
 - Acceder al ejemplar único o raro de la obra, cuando se halle en poder de otro, a fin de ejercitar el derecho de divulgación o cualquier que le corresponda.

Representante Museo

Autor

Anexo 2: Ejemplo de contrato.

Origen; Museo de Arte Contemporáneo Castilla La Mancha. España.

Anexo 3

Modelo de documento de compra

3. Anexo 3

Modelo de documento de compra:

Extraído del 'Manual de Técnicas para Museos':

Oferta de Adquisición

Hoy el ciudadano

..... Cédula de identidad N°haciendo expresa su libre y espontánea voluntad, ofrece en venta al Museo

..... la obra descrita a continuación:

Nombre:

Autor:

Técnica:

Dimensiones:

Fecha de realización:

Avalúo:

El precio de venta de la obra mencionada ha sido estimado en

.....bolívares.

En caso de interesarse la institución por la oferta planteada, favor ponerse en comunicación con:

Nombre:

Dirección:

teléfono:(Hab) (Ofic)

Firma:

Cédula de identidad:

Recibido por:

Fecha:

Anexo 4

Modelo de documento de donación

4. Anexo 4

Modelo de documento de donación

Extraído del 'Manual de Técnicas para Museos':

Acta de donación

Hoy el ciudadano

.....

Cédula de identidad N^a haciendo expresa su libre y espontánea voluntad, en este acto hace entrega al Museo.

..... en calidad de donación perpetua, gratuita y sin restricciones de uso, la obra de su propiedad que se describe a continuación:

Nombre:

Autor:

Técnica:

Dimensiones:

Fecha de realización:

El ciudadano en su condición de representante del Museo, acepta la donación efectuada y manifiesta el agradecimiento de la institución por la deferencia del Sr

.....

Por el Museo:

Nombre:

Cédula de identidad:

Fecha:

Firma del Donante

Anexo 5

Ejemplo innovador de difusión en página web y proceso de montaje de exposición de una galería de arte.

5. Anexo 5

Ejemplo innovador de difusión en página web y proceso de montaje de exposición de una galería de arte.

Extraído de Marena Rooms Gallery. Italia.

Artista: Hung Nguyen Manh – Exposición individual.



Introducción y breve presentación del artista en cuestión:

Nacido en 1976 en Hanoi, los horas-hombre colgados Nguyen es la única persona en su familia tratada a arte. Su padre era uno de los pocos los pilotos altamente entrenados en el ejército vietnamita del norte de la liberación. Su madre trabajada para los ferrocarriles nacionales. Colgado fue admitido al departamento de la pintura en 1997. Cuando él graduó en 2002, las ilustraciones que él sometió para su demostración mayor fueron rechazadas por sus instructores, considerando que la pintura era el “khong dep”, no hermoso. Medios no hermosos que colgaron las pinturas, en términos de estilo y contenido, algo diferente de qué espera de un artista. No una escena bucólica del campo, no una batalla histórica de la guerra, ni una representación romántica de las calles de Hanoi. El mismo artista dice que hace arte diferentemente de otros porque no es el otro, que desea marcar su existencia. Le agradan las audiencias que tienen imaginación, que también desea marcar sus existencias. Es exacto esta diferencia, esta necesidad capturar vida contemporánea en su propia forma, que ha cogido la atención en comunidades internacionales de los artes, y colgada hecha de los artistas más desafidores, y más brillantes que salen de Vietnam hoy.

Proceso de montaje:



Inauguración:



Anexo 6

Ejemplo de rueda de prensa

6. Anexo 6

Ejemplo de rueda de prensa.

Origen: Rueda de prensa: Palacio Almudí, Murcia.

Nota de prensa: Galería Vanguardia, Bilbao.

Fotografía, montaje, exposición y rueda de prensa. Jose Manuerl Ballester. Palacio Almudí.



Ilustración 36

Desmontando la anterior exposiciones. Reordenando diseño de la exposición, paredes, pintura y limpieza.



Ilustración 37



Ilustración 38

Una vez transportadas las obras, se comienza con la distribución de éstas. Donde aquellos responsables de su transporte también intervienen en el montaje dentro del espacio expositivo.

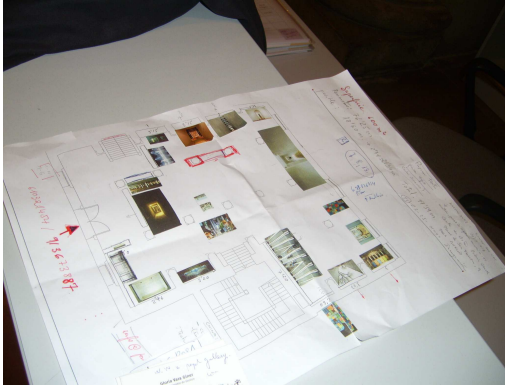


Ilustración 39



Ilustración 40

El director del espacio expositivo del Palacio Almuadí, Don Martín Páez Burruelo, dirige en todo momento el montaje respaldado por un croquis previamente realizado por el artista.

Rueda de Prensa a raíz de la inauguración de la exposición expuesta en el Palacio Almuadí de Murcia, del artista Jose Manuel Ballester, titulada 'Tras-pasar el vacío'. El día 28 de Mayo del 2009.



Ilustración 41



Ilustración 42

Salón de Actos del Palacio Almuadí y reportaje fotográfico en el Salón de las columnas, una de las salas de exposición del Palacio Almuadí.



28 de mayo de 2009

EL AYUNTAMIENTO INFORMA

José Manuel Ballester muestra sus monumentales fotografías en el Palacio Almudí

La exposición del artista madrileño se podrá visitar hasta el próximo 12 de julio en el Salón de las Columnas

El prestigioso artista madrileño José Manuel Ballester vuelve al Palacio Almudí con 'Tras-pasar el vacío'. El Salón de las Columnas acoge, hasta el próximo 12 de julio, una exposición con una veintena de fotografías donde la arquitectura es la protagonista absoluta.

La espectacularidad de la muestra proviene de la monumentalidad de las imágenes, tanto por los tamaños de las piezas como por los temas tratados.

Así, las fotografías que se exponen están impresas en grandes formatos (desde los 104x298 cm. hasta los 300x848 cm.) y en ella aparecen elementos arquitectónicos tales como terminales de aeropuertos, estadios o aparcamientos, además de otros edificios de distintos lugares del mundo. En la mayoría de ellas no aparecen personas ni animales, carecen de movimiento, convirtiéndose en paisajes deshabitados.

Esta exposición es una colección retrospectiva de la obra de José Manuel Ballester, que recoge cinco años de su actividad fotográfica, desde 2003 a 2008. Aunque el artista se inició en la pintura, las nuevas técnicas le han llevado a utilizar nuevas formas de expresión como técnicas digitales e impresión fotográfica en telas y papel fotográfico.

Notas de prensa: Galería Vanguardia. Bilbao.

Anexo 7

Influencias iconográfica y temáticas de la historia del arte en la publicidad actual.

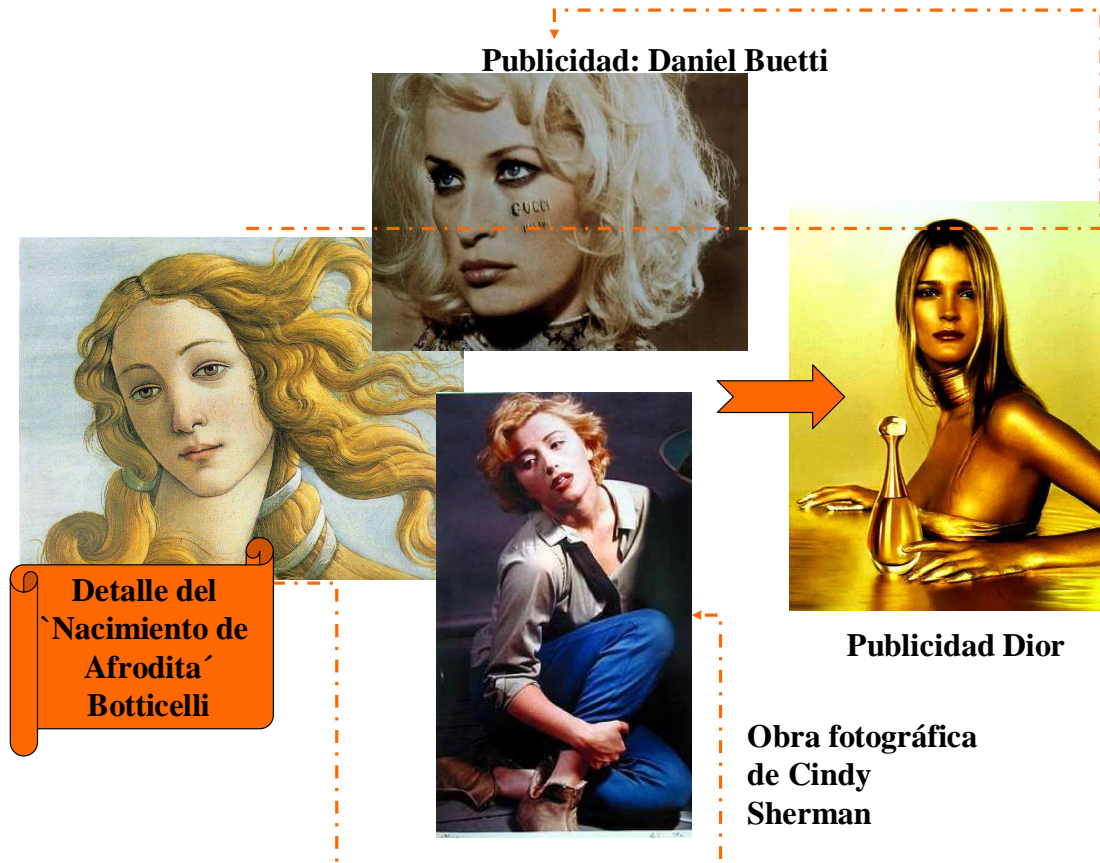
7. Anexo 7

Influencias iconográfica y temáticas de la historia del arte en la publicidad actual.

En este anexo presente, visualizaremos la situación en la actualidad de estos dos grandes exponentes sociales, su influencia en la sociedad y por extensión, entre ellos mismos. Comprobamos, como adelantamos en un comienzo, mediante ejemplos ilustrados, el bagaje visual que nos proporciona el arte y que son traducidos en los carteles publicitarios que hoy en día encontramos expuestos en las calles.

Una publicidad que, vamos a comprobar, mantiene como referentes temáticos los motivos clásicos y tradicionales traducidos en la historia del arte, los cuales siguen sirviendo de reflejo social así como bases de las inquietudes del ser humano y cánones estéticos, aún después de toda una historia visual y siglos de evolución.

1. Ejemplos de Iconografía: 1.1. Ideal de belleza, canon, perfil de la mujer:



1.2. Icono de la manzana, concepto de mujer;

↓ Eva' Di Maccio Grard

↑ 'Eris y la manzana de la discordia' Wilft Goldenen

↑ 'Adán y Eva' Rubens

Radmon Ads.

Publicidad para Smirnoff

Publicidad DKNY

2. Ejemplos de Temática: 2.1. Guerra, conflictos humanos:

Los héroes espirituales alemanes' Anselm Kiefer

Los fusilamientos del 3 de Mayo' Goya

Guerra de Troya' Francisco Collantes

Fotografía bélica soci

Detalle de 'Vietnam III, 1974' Leon Golub

2. 2. Sexualidad, cuerpo de mujer, baño, intimidad, personaje del 'voyeur':

'Bad Boy'
Eric Fischl

Publicidad de Giorgio Armani

'Mujer en la bañera'
Antonio López

Susana
de Lovis Corinth

'Etant donne'
Marcel Duchamp

Diseño baño actual

3. Similitudes: 3.1. Clásico v.s. Publicidad

'Leda y el cisne'
Paul Tullier

'Io y Zeus' Correggio

Sesión fotográfica para la revista 'Vanity Fair'

5. Comparativas: Arte / Publicidad: 4.1. Comparativa 1.



**'Hilas y las ninfas'
Waterhouse**



Reportaje al actor George Clooney. Revista 'Vanity Fair'.

4.2. Comparativa 2.

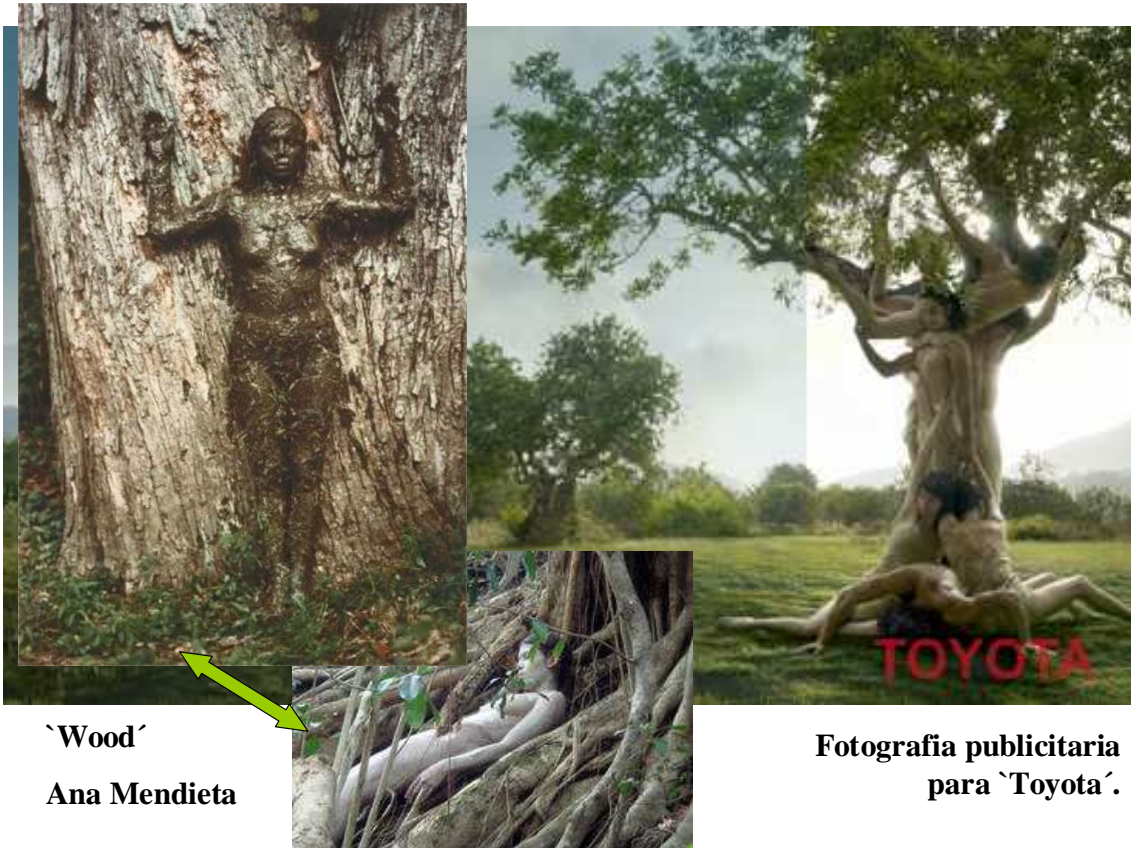


**'Arresto 2'. serie
octubre 1978**

Gerhard Richter

**Homenaje a A.H por la
revista 'Vanity Fair'**

4.3. Comparativa 3.



‘Wood’
Ana Mendieta

Fotografía publicitaria
para ‘Toyota’.

4.4. Comparativa 4.

Fotografía publicitaria para el film ‘Spiderman 2’

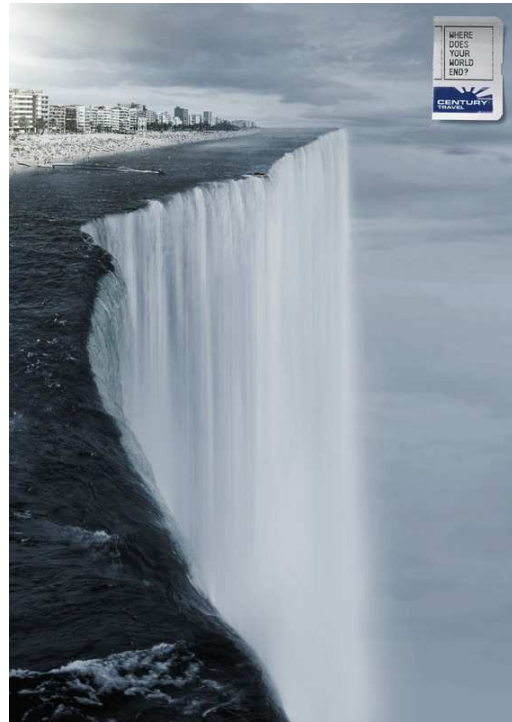


‘La Fontaine’ Marcel Duchamp.

4.5. Comparativa 5.



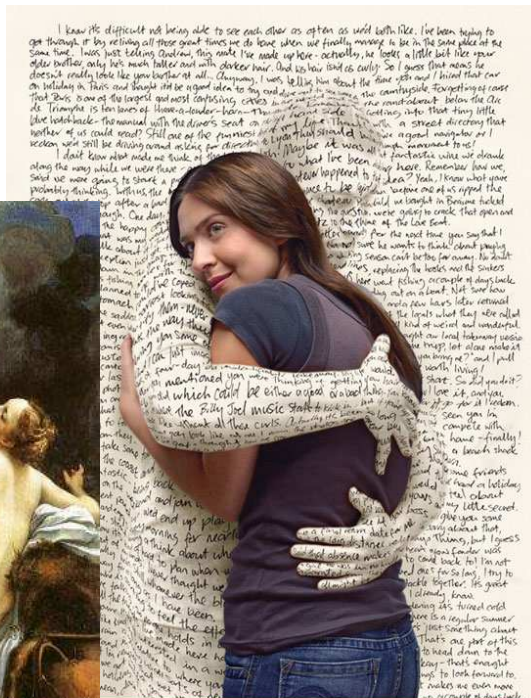
3D Street Edgar Mueller



'Where does your world end?'
Publicidad para 'Century Travel'

4.6. Comparativa 6.

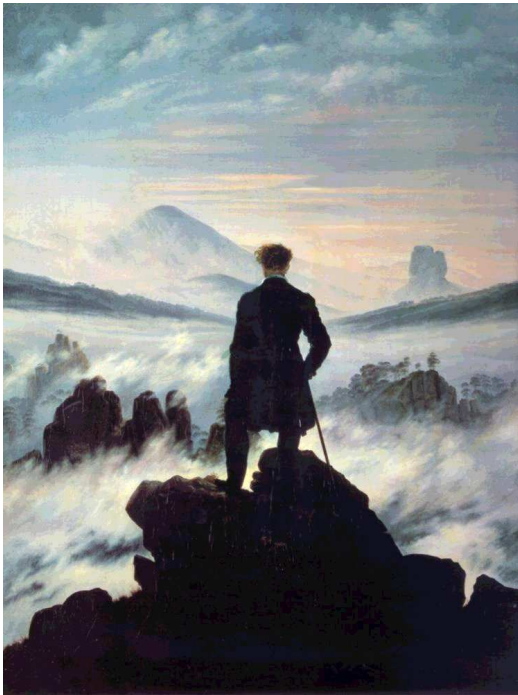
'Zeus e Io. 1531'
Correggio



really want to touch someone, send them a letter. AUSTRALIA POST

Fotografía
publicitaria
para 'POST'

4.7. Comparativa 7.



‘El hombre frente al mar’.

Fiedrich

Fotografía publicitaria para empresa de publicidad y marketing.



4.8. Comparativa 8.



‘Grande Odalisque’

1814. Ingres



Fotografía de Juliane Moore para la revista ‘Vanity Fair’

Anexo 8

Ejemplo de cuestionario de participación del espectador

8. Anexo 8

Ejemplo de cuestionario de participación del espectador.

Origen: MUBAM (Museo de Bellas Artes de Murcia).



A continuación solicitamos su colaboración para que rellene el siguiente cuestionario. Por favor, señale la opción elegida marcándola con una X. Sus opiniones son muy valiosas y nos ayudarán a mejorar.

EDAD: 0-15 15-25 25-40 40-65 +65

PROFESIÓN:

RESIDENCIA (Localidad) _____

	BUENO	REGULAR	MALO
1. Existe suficiente información sobre el Museo (Oficina de Información Turística, Colegios, Centros Culturales).....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
2. La señalización exterior en la ciudad es clara.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
3. El horario del Museo es adecuado.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
4. Los accesos al Museo son fáciles.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
5. Los servicios que ofrece el Museo son adecuados.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
6. La información sobre la exposición es suficiente.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
7. La información facilitada por el personal es adecuada y clara.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
8. El trato por parte del personal es agradable.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
9. La visita guiada es correcta.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
10. Los espacios expositivos están bien señalizados.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
11. Los materiales expuestos son instructivos.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
12. Necesitaría más información.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
13. La visita fue de su agrado.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	SI		NO
14. ¿Es la primera vez que visita el Museo?.....	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
15. ¿Volvería a visitarlo?.....	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
16. ¿Participaría en actividades organizadas por el Museo?.....	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>
17. ¿Qué tipo de actividades?:	SI	NO	
- Conferencias.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
- Talleres.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
- Musicales.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
- Literarias.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
- Excursiones.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
- Proyecciones.....	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
- Otras: _____			

SUGERENCIAS:

18. ¿Qué es lo que más le ha gustado del museo? _____

Gracias por su tiempo y su deferencia al rellenar la encuesta. Le rogamos que a su salida del Museo la deposite en el Mostrador de Información



Anexo 9

Ejemplo de prensa: Alcance mediático

9. Anexo 9

Ejemplo de Prensa: alcance Mediático

Difusión del Center Berlín - Alemania: www.art-center-berlin.de/

 <p>26 de Noviembre de 2009 Global Art Magazine</p>	<p>Retén de Jiang Guo - cuadros de la ciudad prohibida la vida detrás de los frentes de la ciudad prohibida. Es un mundo extraño y al mismo tiempo de fascinación, que nos conduce retén de Jiang Guo antes de ojos. Las obras de arte de impresión dibujan por colores finos de las líneas, del zartschillernde, calientes y del oro-brillo del cepillo hacia fuera. El retén de Jiang Guo conecta, y sus tradiciones tan particularmente de las marcas del arte, del este y occidentales de la marca.</p>
<p>Neues Deutschland</p> <p>26 de Octubre de 2009 Neus Deutschland</p>	<p>Pintura Meditative Volkmar: Draeger de la historia a partir de el retén creado 1990ern de Jiang Guo más de 200 cuadros a la vida en la ciudad prohibida. Mientras que se permitió a un primer artista moderno él publicar 2004 allí, a Europa y a América fue invitado. Actualmente demuestra a clase la Berlín de centro de 16 pinturas de la serie” ciudad prohibida “en el país de pintor altamente estimado.</p>
<p>ELMUNDO.es</p> <p>25 de Octubre del 2009 El Mundo.es</p>	<p>La caída del muro Un grupo de artistas de Mallorca de Baleares, que combina multitud de estilos del escultura de un juego de pintura.</p>
 <p>23 de Marzo de 2009 Republica de Macedonia</p>	<p>Las pinturas de Pavle Kuzmanovski exhibido en el vesnik cuarenta de Berlín Utrinski tres aceites en sondeo de los ciclos “testigos,” “ajardinan” y las “muchachas” por el macedonio renombrado más pintor, Pavle Kuzmanoski, acres que son exhibidos en la demostración del roofridge del autor en Alemania que abre esta tarde....</p>

 <p>5 de Marzo de 2009 Diario de Mallorca.es</p>	<p>El arte contemporáneo de cinco artistas baleares se mostrará en la Feria de Turismo de Berlín: La exposición Contemporani Balears, en la que participan cinco artistas, llevará el arte contemporáneo de las islas hasta la Feria de Turismo de Berlín (ITB), que se celebrará entre los días 11 y 31 de marzo en el Art Center de la capital alemana. Paz Alcoverro, Jorge Azri, Ñaco Fabrè, Concha Vidal y Marcelo Viquez serán los encargados de demostrar que el arte balear "es diverso, internacional y está activo", según explicó ayer la comisaria de la iniciativa, Suzana Mihalic...</p>
 <p>15 de Enero de 2009 ALWAQJ</p>	<p>يلامجال ريبيعتلل زايحنا «كالمالما قوزن» يف ىنبلو مساق فسوي سابع - تقولا يناثلا نوناك /رياني 15 قفاومل سيمخل مويلا اذه اسم Art Center نونفلل نيلرب زكرم لبققتسي 2009 يراجلا يليكششتلا ضرعمل اةيناملأل نيلرب قنيدم يف Berlin نيمأل ىنبل قننفلل (كالمالما قوزن) كرتشملا يرعشلا نيرجبال ىل! ضرعمل امدعب لقتني .دادح مساق رعاشلاو نأ دعب دادح مساق عم ىلوالا يه قنبرجتلا مدهو ،سيراىو صوصن عم عطاقتلا قلاواجم 2008 يضلما ماعلا يف تبرج وكسنويلا لافتح قنسانم يف ضيرعل ميهارب! رعاشلا في هذه التجربة تشتغل على نصوص .هدلومل قيوئلما ىركذلاب ةيفاقثلبدت أكثر اقتراباً من أجواء تجربتها ا</p>
<p>Traducción</p>	<p>Kassem. Construido en el revestimiento de «ángel de lujo» para la expresión estética Tiempo - Yusuf Abbas: Esta noche del Jueves, 15 de enero 2009 recibe el actual Centro de las Artes de Berlín Art Center de Berlín en la ciudad alemana de Berlín Exposición de Arte poética común (ángel de lujo), construido por el artista para el Secretario y el poeta Qassim Haddad. Exposición que luego viajará a Bahrein y París. Esta es la primera experiencia con Qasim Haddad después de que haya marcado en el último año en el 2008 tratando de cruzar con los textos de la celebración poeta Ibrahim gama de la UNESCO con motivo del centenario de su nacimiento.</p>

BIBLIOGRAFÍA

1. LIBROS.

Álvarez Lopera, José. *El Greco. La obra esencial*. Madrid: Sílex Ediciones, 1993.

Barrena, S. *La creatividad en Charles S. Peirce: Abducción y razonabilidad*. Navarra: Tesis doctoral, Pamplona, Universidad de Navarra, 2003.

Bolaños, M. *Historia de los Museos en España*. Gijón: Trea, 1997.

Brown, J; Elliot, J.H. *Un palacio para el rey*. Madrid: Alianza, 1985.

Buren, Daniel. *Pert-il enseigner l'Art, en Galerie des Arts*. New York: Haven, 1968.

Carrillo, Jesús y otros. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: España. Ediciones Universidad de Salamanca, [n.d.].

Chávez, H. y otros. *Dispositivos imaginarios*. México: Editorial Praxis, 1995.

Crimb, Douglas. *La redefinición de la especialidad espacial. Modos de hacer arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Danto, Arthur. C. *The Artworld*, *The Journal of Philosophy*. Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern. Division Sixty-First Annual Meeting: Journal of Philosophy, Inc. 1964.

De Tienne, A. *L'analytique de la représentation chez Peirce. La genèse de la théorie des catégories*. Bruselas: Publicaciones de las Facultades Universitarias de Saint-Louis, 1996.

Dickie, G. *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974.

Dickie, G. *The Art Circle: A Theory of Art*. New York: Haven. 1984.

Dr. Comunale Rizzo, Nicola. *Sobre Metodología, Proyecto y Espacio Escénico*. Granada: Artículo. Departamento de Dibujo. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, [n.d].

Everaert-Desmedt, N. *Magritte: de lo banal al misterio. Imagen, signo y símbolo*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2000.

Falcón Meraz, José Manuel. *La expresión de una línea museística singular*. Director: Joan Puebla Pons. Barcelona: Tesis Doctoral Comunicación visual en Arquitectura y Diseño EGA I / UPC. 2004-2007.

Kandinsky, Vassily. *De lo espiritual en el arte y de la pintura en particular*. Buenos Aires: Buenos Aires, 1957.

Moran, M; Checa, F. *El coleccionismo en España*. Madrid: Cátedra, 1985.

Museología y Patrimonio Cultural. *Críticas y perspectivas. Cursos regionales de capacitación*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979/80.

Regione Toscana. *Il musei della Toscana* (2004). Milano; Touring Club Italiano Editoriale, 2004.

Sáenz Pastor, C. *Museos y colecciones en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.

Schaeffer, J.-M. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987.

Schlosser, J. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*. Madrid: Akal, 1988.

Stanislavski, Costantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Madrid: Alba Editorial, 2003.

VV.AA. Enciclopedia de arte. *Museos y galerías*. Barcelona: Garzanti-Ediciones B, 1991.

2. ARTÍCULOS.

RIZZI, Andrea. “Ellos deciden lo que nos gusta”. *El País*. Murcia: Periódico El País. Sección de Cultura. 6 de Nov. 2006. nº 36 cultura.

UBERQUOI, Marie-Claire. “Museo en plena crisis: Fin de la era dorada”. *Descubrir el Arte*. Madrid: Unidad editorial Sociedad de Revistas, S.L.U. Sep 2010. Año XII nº 139.

3. RECURSOS INFORMÁTICOS.

AIPAD. The Photography Show. *Mas de Arte* [en línea]. 2010 <<http://www.masdearte.com/>> [Consulta: 3 junio 2006].

Alegoría a la Virgen del Carmen. *Salvemos la alegoría a la Virgen del Carmen* [en línea]. Sosa, José Rafael. Republica Dominicana. Fecha de publicación: 20 de Junio de 2010. <<http://alegoriaalavirgendelcarmen.blogspot.com/>> [Consulta el 3 de Septiembre de 2010].

Arquys. *Historia del Museo*. Rocio Isabel. República Dominicana, 2008. <<http://www.arqhys.com/arquitectura/museo-historia.html>> [Consulta: 4 mayo 2010].

Arquys. *Origen Museo* [en línea]. República Dominicana, 2008. <<http://www.arqhys.com/arquitectura/museo-historia.html>> [Consulta: 4 mayo 2010].

Artemurcia.com. Ferias y Bienales. Madrid, 2009). <<http://www.artemurcia.com/feriasybienales/index.htm>> [Consulta: 3 mayo 2010].

Arteología, la ciencia de productos y profesiones. *Desarrollar arte con métodos científicos* [en línea]. Pentti Routio. (n.d.) 22 marzo 2007. <<http://www2.uiah.fi>> [Consulta: 28 abril 2009].

Arte & mercado. *Artículos y comentarios de la práctica del Arte* [en línea]. Arte & Mercado. Madrid, 2008. <<http://www.arteymercado.com/>> [Consulta: 4 Mayo 2010].

CarbulArte. *Sotheby's y Christie's se ajustan el cinturón* [en línea]. Cristina Pérez. Córdoba, 3 abril 2010. <<http://carbularte.blogspot.com/2010/04/el-mercado-del-arte-recupera-la-cordura.html>> [Consulta: 15 Junio 2010].

Cuemadrid. *Sobre las instituciones artísticas de nuestras ciudades* [en línea]. Jorge Ruíz Abanádes. Madrid, febrero 2008. <<http://cuemadrid.blogspot.com>> [Consulta: 24 enero 2009].

El Mundo. *La Feria de Arte Contemporáneo regresa al corazón de París tras una década de 'exilio' en Versalles* [en línea]. Madrid, octubre 2006. <<http://www.elmundo.es/elmundo/2006/10/26/cultura/1161879527.html>> [Consulta: 4 mayo 2010].

El País. *Aby Warburg, inventor del Museo Virtual* [en línea]. Isidoro Reguera. Madrid, mayo 2005. <<http://www.arteymercado.com/1seccion4.html>> [Consulta: 13 Mayo 2009].

El País. *El artista y el público*. Reportaje 27ª edición de Arco Foro de Cultura *EL PAÍS*. Madrid, 15 febrero 2008. <<http://www.elpais.com/articulo/cultura/artista/publico/es>> [Consulta: 13 mayo 2009].

El universal (diario virtual). *Abre la feria Art Cologne 2010*. Diario virtual El Universal, Caracas, marzo 2010. <<http://espectaculos.eluniversal.com>> [Consulta: 4 mayo 2010].

Estudios literarios (revista). *Creador y creación en la Francia del siglo XIX* [en línea]. Isabel Veloso Santamaría. Universidad Autónoma de Madrid, 2006. Espéculo, nº 34. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/creador.html>> [Consulta: 6 abril 2009].

Extremadura al dí@. *Tres galerías de arte contemporáneo participan por primera vez en 'Foro Sur'* [en línea]. Extremadura, 2 mayo 2009. <http://www.europapress.es/extremadura/caceres2016-00243/noticia-caceres-2016-tres-galerias-arte-contemporaneo-participan-primera-vez-foro-sur-20090501193141.html> [Consulta: 5 junio 2010].

Guiarte.com. *Bienal de Liverpool 2010*. [en línea]. Guiarte.com-naturaleza-turismo-arte. Consultado el 4 Mayo 2010. <http://www.guiarte.com/noticias/bienal-liverpool-08.html>

ICOM. Consejo Internacional de Museos. Traducción de la Dirección General Sectorial de Museos-Conac. Caracas, 1993-1994. <<http://www.icom-ce.org/>> [Consulta: 2 junio 2010].

Ifema. *Balance Arco Madrid: Los resultados de ARCO Madrid confirman el inicio de la recuperación del mercado del arte. Consenso de los galeristas al evaluar esta edición positivamente y por encima de las expectativas* [en línea]. Arco Madrid. Madrid, febrero, 2010. <<http://www.ifema.es/ferias/arco/default.html>> [Consulta: 4 mayo 2010].

Laberinto de Milenio Diario. *¿Qué quiere el Arte Contemporáneo de la Crítica?* [en línea]. Avelina Lésper. Madrid, marzo 2010. <<http://www.arteymercado.com-1revistas.html>> [Consulta: 22 junio 2010].

La Cerca. *Pinturas rupestres de Minateda. El Abrigo Grande de Minateda está considerado el conjunto más importante del Arte Levantino* [en línea]. Madrid, 11 abril 2007. http://www.lacerca.com/noticias/turismo/pinturas_rupestres_minateda-20591-1.html [Consulta: 23 nov. 2009].

La Comunicación artística; una interpretación Peirceana. *¿Que hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística* [en línea]. Nicole Everaert Desmedt. Bélgica: Facultad Universitaria de Saint-Louis, Bruselas, 2006. Signos en Rotación, Año III, n° 181. <www.unav.es> [Consulta: 19 febr. 2009].

La Jornada. *Siempre que hay crisis los artistas generan espacios propios de difusión: Jusidman* [en línea]. Yishai Jusidman. Madrid. 30 enero 2009. <<http://www.jornada.unam.mx/2009/01/30/index.php?section=cultura&article=a05n1cu1>> [Consulta: 6 mayo 2009].

La pluma del conocimiento. *El Proceso de la creación artística; una manifestación espiritual* [en línea]. David Cerpa Alba. Perú: Estudiante de Economía. Miembro de la Comunidad Bahá'í de Arequipa. <<http://www.bahaidream.com>> [Consulta: 3 nov. 2009].

Marcopolo. *Johann Köning (2010)* [en línea]. Guía de Viaje por Marco Polo. <<http://www.marcopolo.de/poi/Berlin/Kunst/Johann-Koenig-105627.html>> [Consulta: 3 mayo 2010].

Mirón de Arte del ABC. *Anécdotas en Arco 2010* [en línea]. ABC. Madrid, febrero 2010. Publicado <http://mirondearte.blogspot.anecdotasenarco2010.com/> [Consulta: 17 Abril 2010].

Mirón de Arte. *En los Museos, la presión de las cifras es insoportable* [en línea]. Vicente Todolí, director del Tate Modern. Madrid, abril 2010. <http://e-valencia.org/index.php?name=News&file=article&sid=13332> [Consulta: 23 junio 2010].

Mirón de Arte. *Nuevas economías del entretenimiento: El “Efecto Tate”* [en línea]. José Luis Brea. Madrid, abril 2010. <<http://mirondearte.blogspot.com>> [Consulta: 13 mayo 2010].

Mirón de Arte *¿Pero esto es Arte?* [en línea]. Francisca Pérez Carreño. Madrid, marzo 2010. <http://mirondearte.blogspot.com> [Consulta: 14 junio 2010].

Museos de Venezuela. *Manual: Normativas técnicas para museos* [en línea]. Roberto Guevara Venezuela, 1993-1994. <<http://museosdevenezuela.org/>> [Consulta: 15 mayo 2009].

Nuevatribuna.es. *Hartismo: el arte de estar harto* [en línea]. Antonio Santo. Madrid, marzo 2010. <<http://avelinalesper.blogspot.com/2009/02/hartismo.html>> [Consulta: 25 abril 2010].

PicassoMio. *Galerías Participantes (Selección) (2010)* [en línea]. <<http://www.picassomio.es/ferias-de-arte/.html>> [Consulta: 3 mayo 2010].

PicassoMio. *50.000 obras exclusivas. Ferias de Arte; Absolut L.A Internacional Bienal* [en línea]. Picasso Mio. Arte Y Diseño. Madrid, febrero 2010.

<<http://www.picassomio.es/ferias-de-arte/alemania-ferias-de-arte.html> 3 febr 2010.p79>
[Consulta: 13 mayo 2010].

Por amor al arte. *Crítica de arte: Charles Baudelaire, Salón de 1846*. Diana. Abril 2010, p. 1/1. http://poramoralarte-v.blogspot.com/2010_04_01_archive.html [Consulta: 29 abril 2010].

Radio Televisión Española, RTVE.es. *El mercado del arte recupera su cordura*. Cristina Pérez. 2 abril 2010. Madrid. <<http://www.rtve.es/noticias/20100402/mercado-del-arte-recupera-cordura/323945.shtml>> [Consulta: 13 agosto 2010].

Scribd.com. *Ferias de Arte en E.E.U.U* [en línea]. Barcelona, febrero 2010). <<http://www.scribd.com/doc/27732470/FERIAS-EEUU>> [Consulta: 3 mayo 2010].

Tesis Doctorales en red (TDR). *La noción de “Mundo del Arte”* [en línea]. M^a José Alcaráz León. Murcia, 2006. <<http://www.tdr.cesca.es/AlcarazLeon6de11.pdf>> [Consulta: 23 abr. 2010].

Universes in universe. *Bienales en Berlín, Alemania 2010* [en línea]. <http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_de_berlin> [Consulta: 5 junio 2010].

Universidad de Navarra (UNAV). *Los museos modernos se han convertido en Bancos del Arte* [en línea]. Juan José Lahuerta. Navarra, octubre 2004. Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra. <<http://www.unav.es/>> [Consulta: 22 marzo 2010].

PÁGINAS OFICIALES O DIRECCIONES DE MUSEOS CONSIDERADOS A INVESTIGAR. (Por orden alfabético).

Antica Spezieria Spedela Serristori: staff@comune.figline-valdarno.fi.it
C. Arte Prato Centro per L'Arte Contemporanea Luigi Pecci: www.centropecci.it
Casa Masacio: cultsgv@val.it
Casa Natale di Leonardo da Vinci: www.museoleonardiano.it
Centre D'Arte Contemporain Geneve: wwwwww.centre.ch
Centre d'édition contemporaine: www.c-e.ch
Centre de Cultura Contemporània CCCB: www.cccb.org/es
Centre Pompidou: www.centrepompidou.fr
Centro Espositivo di Arte Contemporanea Grosseto: www.web.rete.toscana.it
Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC: www.cgac.org
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo CAAC: www.juntadeandalucia.es/cultura/caac
Centro de Arte Reina Sofia: www.museoreinasofia.es
Collezione della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi: longhi@iris.firenze.it
DDR Museum: www.ddd-museum.de
Fundación Arnaldo Pomodoro: www.fondazionearnaldopomodoro.it
Fundação Serralves: www.serralves.pt
Galleria D'Arte Moderna Firenze: GAM@sbas.firenze.it
Galleria degli Uffizi: www.uffizi.com
Galleria dell'Accademia, Firenze: www.firenzemusei.it
Galleria Nazionale D'Arte Moderna: www.gnam.beniculturali.it
Guggenheim Bilbao Museoa FMGB: www.guggenheim-bilbao.es
Hamburger Bahnhof: www.hamburgerbahnhof.de
Instituto Contemporáneo de las Artes ICA: www.ica.org.uk
Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM: www.ivam.es
Museo Arqueológico de Murcia MAM:
www.museosdemurcia.com/arqueologicodemurcia
Museo Arqueológico Provincial de Alicante: www.marqalicante.com
Museo Arqueológico Firenze: www.namuseum.gr
Museo Barbier-Mueller: www.musee-barbier-mueller.org
Museo Casa di Giotto: www.casadigiotto.it

Museo Cívico D'Art Moderna e Contemporanea: ufficiocultura@comune.arezzo.it
Museo D'Arte Contemporanea de Arezzo: stia.comune@tin.it
Museo D,Art Contemporani de Barcelona MACBA: www.macba.es
Museo de Arte Contemporáneo MARCO: www.marcovigo.com
Museo D'Arte Moderne e Contemporain Gêneve MAMCO: www.mamco.ch
Museo de Arte Moderno Irlandés IMMA: www.modernart.ie
Museo D'Arte Sacra della Collegiata di San Lorenzo: museocollegiata@tiscali.it
Museo degli Argenti: argenti@sbas.firenze.it
Museo de Bellas Artes de Lyon: www.lyon.fr/vdl/sections/es/culture/musees
Museo de Bellas Artes de Murcia MUBAM: www.museosdemurcia.com/mubam
Museo de Chiado MNAC: www.museudochiado-ipmuseus.pt
Museo Firenze: gestione.musei@comune.fi.it
Museo de Guadalajara: www.dguadalajara.es
Museo Ideale Leonardo da Vinci: www.museoleonardo.com
Museo Leonardiano: www.museoleonardiano.it
Museo Leonardo Da Vinci, Firenze: museo@comune.vinci.fi.it
Museo Louvre: www.louvre.fr
Museo Rath: www.100ansmah.ch
Museo Thyssen-Bornemisza: www.museothyssen.org
Museo Universidad de Alicante MUA: www.mua.ua.es
Museos Vaticanos: mv.vatican.va
Museo Venturino Venturi: turismo.cultura@comune.lorociuffenna.ar.it
Open-Air Museum, Livorno: www.coam.org.uk
Palacio Almodí: www.murciaciudad.com/almudi.htm
Palais de l'Athénée Salle Crosnier: www.athenee.ch
Piano Nobile. Presentation d'art contemporain: www.pianonobile.ch
Puertas de Castilla: www.puertasdecastilla.org
Raccolta "Alberto della Ragione" e Collezioni del Novecento:
gestione.musei@comune.fi.it
Sezione Espositiva del Centro Studi David Lazzeretti: biblioteca@amiata.net
Tate Modern: www.tate.org.uk
Villa du Parc. Centre d'art contemporain: www.villadupac.com

PÁGINAS OFICIALES DE LAS GALERÍAS CONSIDERADAS A INVESTIGAR. (Por orden alfabético).

Andata-Ritorno Laboratoire d'art contemporain: www.andataritornolab.ch

Annely Juda Fine Art, London: www.annelyjudafineart.co.uk

Art en île – Halle Nord: www.act-art.ch

Artveras's: www.artveras.com

Bafafoto: www.bafafoto.com

Bel-air Fine Art: www.belairfineart.com

Berliner Galerien: www.berliner-galerien.de

Berlinischer Galerie Berlin: www.berlinischegalerie.de

BFAS Blondeau Fine Art Services SA: www.bfasblondeau.com

Blancpain Art Contemporain: www.blancpain-artcontemporain.ch

Charly Bailly Fine Art: www.charlybailly.com

Daad Gallery Berlin: www.berliner-kuenstlerprogramm.de

Espace D'Arte: www.espacedarte.com

Evergreene: www.evergreene.ch

Ex Machina: www.ex-machina.ch

Faye Fleming & Partner: www.flayefleming.com

Ferme de la Chapelle: www.fermedelachapelle.com

Galería Analix Forever: www.analix-forever.com

Galería Anselm Dreher: www.galerie-anselm-dreher.com

Galería Antón Meier: www.antonmeier-galerie.ch

Galería Arndt & Partner: www.arndtberlin.com

Galería ArtNueve: www.vanguardia.com.es

Galería Bertrand & Gruner: www.bertrand-gruner.com

Galería Carla Sozzani: www.galleriacarlasozzani.org

Galería Charlotte Moser: www.galeriemoser.com

Galería Cigarini Fin'Art: www.galerie-cigarini-finart.com

Galería Daniel Besseiche: www.besseiche.com

Galería Daniel Varenne Sa: www.daniel-varenne.ch

Galería Fernando La Torre: www.galeriafernandolatorre.com

Galería Foëx: www.foex.com

Galería Elba Benítez: www.elbabenitez.com

Galería Full Art: www.fullart.net
Galería Guy Bärtschi: www.bartschi.ch
Galería Hartmann: www.galeriahartmann.com
Galería Il Ponte: www.ilpontecontemporanea.com
Galería Interart: www.galerie-interart.com
Galería Jaques de la Béraudière: www.delaberaudiere.com
Galería Kara – Kara virtual: www.karaart.com
Galería Maeght: www.maeght.com
Galería Mitterrand + Cramer: www.mitterrand-cramer.com
Galería Moriarty: www.galeriamoriarty.com
Galería La cite D´Art; www.citedar.com
Galería La Nave: www.galerialanave.com
Galería Nuble: www.galerianuble.com
Galería Nuevo Arte: www.galerianuevoarte.es
Galería Patrick Cramer / Cramer Contemporary: www.cramer.ch
Galería Rosa Turetsky: www.rosaturetsky.com
Galería TACTILE: www-tactile.ch
Galería Tomas March: www.tomasmarch.com
Galería Tonon: www.galeria-tonon.com
Galería T20: www.galeriat20.com
Galería Siguaraya: www.siguaraya-gallery.com
Galería Sete: www.galeriasete.com
Galería Skopia: www.skopia.ch
Galería Sonia Zannettacci: www.zannettacci.com
Galería Vanguardia: www.vanguardia.com.es
Galería 111: www.111.pt
Jorge Shirley Gallery: www.jorgeshirley.com
Massa de Carrare Art Gallery: www.art-gallery-massa-de-carrare-ge.com
Movimento Arte Contemporanea MAC: www.movimentoartecontemporanea.com
MURO Galerie D´Art Comtemporain: www.murogallery.com
Patricia Low Contemporary: www.patricialow.com
SAKS: www.saks.ch
The Saatchi Gallery, London: www.saatchi-gallery.co.uk
TM Project: www.tmproject.ch

Uptown Geneva: www.uptown-geneva.ch

Villa Dutoit: www.villadutoit.com

White Cube Gallery, London: www.whitecube.com

Whitechapel Art Gallery: www.whitechapelgallery.org

**PÁGINAS OFICIALES OBRA SOCIAL DE LAS CAJAS DE AHORROS
CONSIDERADAS A INVESTIGAR.** (Por orden alfabético).

Bancaja: www.bancaja.es/obrasocial

Caixa Galicia: www.obrasocialcaixagalicia.es

Caja de Ahorros del Mediterraneo CAM: www.obrasocial.cam.es

Caja Castilla La Mancha CCM: www.ccm.es

Caja Murcia: www.fundacioncajamurcia.es

Caja Madrid: www.obrasocialcajamadrid.es

Caja Sur: www.fundacioncajasur.com

Ibercaja: www.ibercaja.es/obrasocial

La Caixa: www.obrasocial.lacaixa.es

ABREVIATURAS NOMBRES DE MUSEOS. (Por orden alfabético):

CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

CCCB, Centre de Cultura Contemporània.

CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea.

DDR, Museo de Berlín.

FMGB, Guggenheim Bilbao Museoa.

GNAM, Galleria Nazionale D'Arte Moderna.

ICA, Instituto Contemporáneo de las Artes.

IMMA, Museo de Arte Moderno Irlandés.

IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno.

MACBA, Museo D, Art Contemporani de Barcelona.

MACRO, Museo de Arte Contemporáneo de Roma.

MAM, Museo Arqueológico de Murcia.

MAMCO, Museo D'Arte Moderne e Contemporain Gêneve.

MARCO, Museo de Arte Contemporáneo.

MNAC, Museo de Chiado.

MNCARS, Museo National Contemporary Arts Reina Sofía/Centro Reina Sofia.

MUA, Museo Universidad de Alicante.

MUBAM, Museo de Bellas Artes de Murcia.

MUDAM, Museo de Arte Moderno de Luxemburgo.



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES