

GENE

DO NOT CROSS ART SCE

REVISTA DE
LOS MUSEOS
DE ANDALUCÍA
AÑO VII
2º N° ESPECIAL
FEBRERO 2009

mus-A

HABLAMOS DE
ARTE EMERGENTE

mus-A NÚMERO ESPECIAL
HABLAMOS
DE ARTE
EMER-
GENTE



mus-A
REVISTA DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA
2º Nº ESPECIAL
FEBRERO 2009

EDITA
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía
Dirección General de Museos y Arte Emergente

CONSEJO DE REDACCIÓN

PRESIDENCIA
Pablo Suárez Martín
DIRECTOR GENERAL DE MUSEOS Y ARTE EMERGENTE

SECRETARÍA
María Soledad Gil de los Reyes
JEFA DEL SERVICIO DE MUSEOS

DIRECCIÓN EDITORIAL DE: mus-A HABLAMOS DE ARTE EMERGENTE
Oscar Alonso Molina

COORDINACIÓN EDITORIAL
María del Mar Angosto Acuña
Cristina Garcés Hoyos

CONSEJO DE REDACCIÓN
Bosco Gallardo Quirós, Pedro Sánchez Blanco,
Dolores Baena Alcántara, Alberto Marcos Egler,
Luz Pérez Iriarte, Beatriz Sanjúan Ballano

SUPERVISIÓN TÉCNICA
Francisco José Romero Romero

FOTO PORTADA
Rogelio López Cuenca,
detalle *Do Not Cross Art Scene*.
Museo Patio Herreriano. Valladolid, 2006.

TRANSCRIPCIONES CONVERSACIONES
Stenotype España s.l

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Manigua

IMPRESIÓN
Tecnographic

DISTRIBUCIÓN
Aturem-CEDEPA s.l.

ISSN: 1695-7229
Depósito Legal: SE-1694-2002
Distribución nacional e internacional: 2.000 u.

Para envío de colaboraciones o información, remita su nombre y apellidos, dirección, código postal y ciudad a:
Revista **mus-A**
Dirección General de Museos y Arte Emergente
Consejería de Cultura
Levies 17, 41004 Sevilla
musa.ccul@juntadeandalucia.es
www.museosdeandalucia.es

mus-A permite la reproducción parcial o total de sus artículos siempre que se cite su procedencia.

Los artículos firmados son colaboraciones cedidas a la revista y **mus-A** no se responsabiliza ni se identifica, necesariamente, con las ideas que en ellos se expresan.

mus-A

NÚMERO ESPECIAL

HABLAMOS DE ARTE EMER- GENTE

PRESENTACIÓN

**HABLAMOS
DE ARTE EMERGENTE** 4
ÓSCAR ALONSO MOLINA

INTRODUCCIÓN

**UNA MIRADA
AL PANORAMA ACTUAL** 6
PABLO SUÁREZ MARTÍN

**COMPRAS, COLECCIONES,
PREMIOS... ARTE Y PÚBLICO
INTERÉS** 10
ROGELIO LÓPEZ CUENCA

LA CRÍTICA Y LOS MEDIOS

EL PUNTO DE VISTA CRÍTICO 14
CONVERSACIÓN CON JUAN BOSCO DÍAZ
DE URMENETA E IVÁN DE LA TORRE

**EL ARTE JOVEN
EN PERSPECTIVA** 19
CONVERSACIÓN CON SEMA D'ACOSTA
Y MARÍA JOSÉ SOLANO

LA GALERÍA DE ARTE Y LOS ESPACIOS ALTERNATIVOS

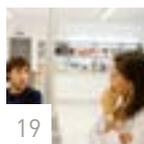
**ENTREVISTAS
A 3 GALERÍ[ST]AS** 25
JUANA DE AIZPURU 26
PEPE COBO 32
MAGDA BELLOTTI 38

**DESDE EL MODELO
DE LA GALERÍA** 44
CONVERSACIÓN CON LAS GALERÍAS
RAFAEL ORTIZ, FULL ART,
SANDUNGA Y FÉLIX GÓMEZ

**OTROS ESPACIOS, OTROS
MODELOS, OTRO MERCADO** 52
CONVERSACIÓN CON SALA DE eSTAR,
LOS CLAVELES, LA NAVE SPACIAL
Y MONTANA SHOP & GALLERY



10



19



52



61



110



118



142

LOS CREADORES

PORTFOLIO 61
JACOBO CASTELLANO, DAVID ESCALONA,
JOSÉ MARÍA MELLADO, MARÍA JOSÉ
GALLARDO, MIKI LEAL, JOSÉ LUIS MARÍN,
JESÚS ZURITA, CRISTINA MARTÍN LARA,
MP & MP ROSADO, MARTÍN FREIRE,
ANA SOLER, ZEMOS98

**LA COSA NOSTRA.
PÉREZ VILLALTA MIRA
AL ARTE JOVEN** 110

**DOSSIER ARTISTAS
EMERGENTES** 118
CARLOS AIRES, MANOLO BAUTISTA,
CHICO LÓPEZ, ASUNCIÓN LOZANO,
MARISA MANCILLA, ANTONIO MONTALVO,
RAMÓN DAVID MORALES GARCÍA,
RUTH MORÁN MÉNDEZ, CARLOS ORTA
CARRASCO, JOSÉ PEREÑÍGUEZ,
PACO POMET, MARINA R. VARGAS

LAS INSTITUCIONES

**EL PAPEL DE LA
INSTITUCIÓN** 142
CONVERSACIÓN CON JOSÉ LEBRERO
STALS (CAAC), FRANCISCO DEL RÍO
(OBRA SOCIAL CAJASOL) Y YOLANDA
ROMERO (CENTRO JOSÉ GUERRERO).

**APOSTANDO DESDE
LAS INSTITUCIONES** 152
CONVERSACIÓN CON CRISTINA
GARCÉS (INICIARTE) Y MARINA NÚÑEZ
(PROGRAMA CIRCUITOS DE ARTE JOVEN
COMUNIDAD DE MADRID)

EL COLECCIONISMO

**COMPRAR, COLECCIONAR
Y DISFRUTAR...** 160
CONVERSACIÓN CON PILAR CITOLER,
FERNANDO MARÍA CENTENERA JARABA
Y MARCOS MARTÍN BLANCO

QUIÉN ES QUIÉN 168

A MEDIADOS DEL AÑO

pasado recibí desde la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía el ofrecimiento para organizar un número especial de la revista mus-A, éste que el lector tiene entre sus manos, dedicado a la escena artística andaluza emergente. Como desde hace tiempo en mi labor como crítico vengo manifestando públicamente mi especial interés por cuanto ocurre en relación con las últimas promociones de artistas en esta Comunidad, que, en su conjunto, y en mi opinión, configuran uno de los momentos más sólidos y plurales de las últimas décadas, la aceptación del encargo ha caminado desde entonces de la mano del entusiasmo y la confianza en que la publicación resultante se convirtiera en una herramienta más entre las que desde la administración se está dotando de referentes documentales claros al arte último de la región.

En efecto, Andalucía asiste hoy a la creación acelerada de infraestructuras y dinámicas de apoyo, promoción y formación en torno al arte actual que, sin duda, suscitan la curiosidad y el análisis comparativo desde otras regiones, aún teniendo en cuenta que, con frecuencia, muchas de ellas acumulan una trayectoria en este campo más larga, consolidada y fecunda, desde que empezaran a desarrollarla allá por los años ochenta. Aún así, la mera existencia de un espacio administrativo autónomo para la gestión del arte emergente andaluz, al que se ha dado un área de maniobra específica, abriéndosele incluso recientemente hueco en el mismo nombre de la actual Dirección General de Museos y Arte Emergente, es quizá la mejor prueba de esa voluntad política de destinar una parte significativa de sus esfuerzos y presupuestos a este campo de la cultura, tradicionalmente menos atendido.

Los resultados no se han hecho esperar, y hoy cifras, nombres y, sobre todo, los dossiers de los artistas ofrecen el mejor testimonio de que el apoyo llega en un momento idóneo, habiéndose aprovechado de momento, la oportunidad histórica del magnífico panorama de “jóvenes” creadores andaluces representativos en esta década de los diez. Sería un error dejarla escapar. No obstante, parece claro que, si los ánimos no decaen y la compleja situación económica reciente no obliga a poner la marcha atrás, ni a echar en el olvido tan estimulante iniciativa, o rebajarla a sus mínimos, los mayores beneficios —entre ellos los más vistosos— de semejante conjunción de factores están todavía por llegar. Así, qué duda cabe que uno de los frutos más esperados de este impulso inicial debería ser conseguir que lo que hasta ahora se vive como una situación casi excepcional se transforme, con el paso del tiempo, en algo habitual, en una constante; y como

HABL
DE A
EM
GEN

AMAMOS ARTE ER- NTE

consecuencia fundamental, que sea el propio tejido de creadores uno de los factores determinantes para que, con su propia presencia en la escena, con su ejemplo, sus logros y trayectorias, se estimule —más allá del reactivo de la iniciativa política— el propio devenir futuro de la escena artística de Andalucía. En este sentido, mi intención a la hora de la selección de contenidos de la revista ha sido abrir paso a nuevos nombres, algunos prácticamente desconocidos para el gran público, que permitan atisbar el inminente reemplazo a la ya extensa lista de éxitos de la plástica andaluza en lo que va de siglo, y que nos ha dejado figuras del renombre de Juan Carlos Bracho, Simon Zabell, Cristina Lucas, Santiago Cirugeda, entre otros.

Ojalá lo que parece una situación tan favorable no se desdibuje antes de verse plenamente consolidado el peso de su valor neto. Para aportar mi grano de arena a lo que ha de ser este esfuerzo colectivo, he querido también ceder la palabra a una selección de representantes de los sectores implicados más destacados; de ahí el título de este número especial, lo mismo que el formato predominante en sus páginas: la entrevista o el diálogo. Por lo tanto, lo que les presento es una multitud de perspectivas y encuentros, de confrontaciones, que ponen de manifiesto realidades y deseos, quejas y críticas, pero, sobre todo el valor de cada experiencia. No están todos los que son, lógicamente, pero sin duda son todos los que están: la institución pública o semipública, con sus salas y museos; la iniciativa privada, desde la galería al espacio alternativo, pasando por el coleccionista; los medios de análisis: crítica, periodismo, el historiador o el comisario; pero, sobre todo, los propios creadores: vistos en la distancia —desde fuera de esta generación que hoy nos ocupa—, o en primera persona. En este punto, quiero destacar muy especialmente la colaboración expresa que han mostrado una selección de ellos, creando para las páginas de mus-A una proyecto específico personal que, sin duda, es la mejor prueba del magnífico momento que vive la más incipiente creación andaluza. Además, claro, de convertirse en uno de los valores objetivos de este singular número de la revista.

Por último, quisiera dejar aquí manifiesto agradecimiento al equipo que, no firmando este editorial, lo han hecho posible, propiciando además una inolvidable dinámica de trabajo. Y de manera especial a Cristina Garcés, uno de los personajes decisivos en la acción política en torno al arte emergente andaluz de hoy día, desde luego de los más enérgicos y entusiastas. Espero que disfruten todos ustedes, desde la curiosidad y la lectura crítica con este número de mus-A.

UNA MIRADA AL PANORAMA ACTUAL

PABLO SUÁREZ MARTÍN Director General de Museos y Arte Emergente



Pablo Suárez Martín.

CUANDO SE ME SOLICITÓ UN ARTÍCULO

“de fondo” para esta revista, una colaboración que, además, no fuera un texto excesivamente institucional, sino mi visión personal del panorama actual del arte emergente, se me planteó un dilema, y digo bien: *un dilema*. Yo puedo escribir al margen del puesto que ocupo, pero tengo difícil olvidar la gestión realizada por y desde la Consejería de Cultura en estos últimos años. Así que quizá un breve recorrido por ellos den cuenta de lo que quiero decir.

Una región como la nuestra, rica en creatividad, pero de escaso tejido profesional y con poca implantación de redes formales e informales, demandaba un saber hacer; tarea nada fácil, pues todo el equipo de personas que colaboraban partían con la idea del arte contemporáneo desde base teóricas. Así, fue a partir de ideas propias, junto a otras expresadas por artistas, galerías, gestores culturales, etcétera, las que nos sirvieron de punto de partida; teníamos que trabajar para producir un programa de iniciativas de arte contemporáneo ajustado a nuestra realidad y lo más “redondo” posible.

Ahora, unos pocos años más tarde, revisando lo hecho en perspectiva, medito sobre si habrá cambiado algo la filosofía inicial del proyecto de apoyo al arte contemporáneo y emergente que presentamos un 14 de febrero en Madrid, en la XXIV edición de ARCO. Creo, sinceramente, que no. Iniciarte ha evolucionado —como no puede ser de otra forma—, pero el fin y el medio siguen siendo fieles a su origen: un concepto avanzado y adaptado a las necesidades reales; ofrecer recursos al que, en este ámbito, menos tiene (tradicionalmente los y las artistas); incentivar la producción; considerar el arte y las galerías como industrias culturales; redistribuir geográficamente las ayudas; facilitar su exhibición en cualquier lugar de nuestra geografía bajo las premisas de la calidad, honestidad y transparencia...

En el fondo, al posicionarme en relación a la creación andaluza, no me queda más remedio que hacerlo desde la óptica de lo vivido; si el origen era dar respuesta, en la medida de lo posible, a las demandas de la mayoría de los agentes que intervienen en el círculo de la creación, eso casi se ha conseguido, e incluso puedo decir que en ciertas ocasiones hemos ido por delante. Pero se me pide con relación a este artículo que me defina, que “me moje”, sobre el papel o concepto de “emergente”, “joven”, “crisis de la creación”, “crisis del mercado” o sobre el “bienalismo”, así como mi opinión respecto a la proliferación de centros de arte contemporáneo en España. Lo cierto es que todos estos asuntos no pueden obviar la crítica a la escasez de continentes y de ayudas, el intervencionismo de la administración, su presunta arbitrariedad, la escasez de una red sólida de galerías, el precio de la obras de arte e, incluso, el mismo concepto de arte en nuestro tiempo..., en fin, un número amplísimo de cuestiones en cuya respuesta, a mi parecer, paradójicamente, se suele olvidar a uno de los agentes decisivos: su destinatario, el público; entendiéndose éste como el colectivo con curiosidad intelectual por ver, aprender, disfrutar o adquirir el arte del presente.

Uno se ha acostumbrado a tener preparadas todas las *FAQs* (1) que desde los medios de comunicación se le plantean, quedando siempre cuestiones difíciles de resolver. La curiosidad intelectual por el arte y la creación de nuestro tiempo es cada vez mayor, y al mismo tiempo se plantean más interrogantes. Un ciudadano medio, ante una exposición, normalmente se enfrenta a sus contenidos con mente abierta, pero con cara de incredulidad. Si bien desde la banalidad del mismo concepto de arte sentenciado por Duchamp hasta la *performance* o las manifestaciones más radicales hay un largo recorrido creativo que se ha construido al margen del público, esperar que todo sea tranquilamente aceptado es una estrechez de miras. Que el arte no tiene edad también es simplista, pues es no tener en cuenta el concepto “tiempo histórico” y los medios de producción propios de cada época. Prueba de ello es el videoarte, cuya mayor aceptación se ha dado recientemente entre un público ya acostumbrado a la imagen-movimiento, pasando por delante de otras prácticas conceptuales, por ejemplo, para las cuales no solo no ha habido educación suficiente en los últimos años en nuestro país, sino que además tienen que superar su falta de empatía con el público, al que a menudo se le ha achacado de forma más o menos sutil la responsabilidad de semejante distanciamiento por su incultura, antes que por la capacidad comunicativa de la obra, o su calidad.

Porque la fuerza creadora como fuente revolucionaria, según los clásicos, no puede llevar a la egolatría de unos pocos, junto con la ignorancia e ignominia de unos muchos, en la ausencia total de relación entre arte y sociedad. Difícil ecuación la del arte emergente actual: determinar qué obra es de calidad, qué trayectoria artística destaca frente al resto, o a quién corresponde juzgar todo ello, pues en este terreno, tan lamentable es la ausencia de tejido profesional y empresarial, como de críticos de arte emergente en Andalucía.

El mercado es otro de los puntos candentes a tener en cuenta: no todos los y las artistas tienen alguna o varias galerías donde exhibir, promocionar y comercializar su obra. Adquirir obra directamente a los y las creadores va supuestamente contra el propio mercado, pero desde la administración pública en más de una ocasión nos hemos encontrado premiando a artistas sin galería que los representaran. Por eso aquí hay que hablar de industrias culturales que, como tales, son empresas; su máxima es el beneficio, a la par que su especialización y pasión por el arte contemporáneo. Ello deja fuera a la mayoría de los y las artistas, sus obras y casi siempre a las apuestas más arriesgadas; todo esto sin entrar a hablar de los precios que, por lo general, huyen de un público más amplio, en busca

QUIERO SABER Y VER LO
QUE HOY SE HACE, TENGA
SU DENOMINACIÓN DE
ORIGEN AQUÍ O FUERA

DIFÍCIL ECUACIÓN LA DEL
ARTE EMERGENTE ACTUAL:
DETERMINAR QUÉ OBRA ES
DE CALIDAD, QUÉ TRAYECTORIA
ARTÍSTICA DESTACA FRENTE AL
RESTO, O A QUIÉN CORRESPONDE
JUZGAR TODO ELLO

exclusivamente del siempre selecto grupo de los coleccionistas, bastante reducido por cierto, o si no en busca de alguna entidad financiera, quizá de la propia Administración. Así pues, ¿cómo hacer para vivir del arte con escasos compradores y mucha creación...?, difícil solución. Ya sé que la mayoría de los y las creadoras compatibilizan su labor creativa con alguna otra actividad laboral, algo que en sí no es ni bueno ni malo, nos bastará con repasar las biografías de la mayoría de los artistas consagrados. Alguna vez en este debate he acabado maliciosamente interrogando a algún artista sobre cuántos en su familia tenían el hábito, aunque fuera ocasional, de adquirir obras de arte.

En el papel que me ha tocado desempeñar quiero avalar la categoría de emergente; no se confundan, no me refiero a una categoría dentro de la historia reciente del arte contemporáneo; es una idea, un programa, la apuesta de las instituciones públicas por personas, obras y espacios que surgen cada día. Por si fuera preciso, lo definiré como toda creación que no forma parte, sea cual sea la causa, de las colecciones de nuestros museos y que por ende tenemos la obligación ética de difundirla. El arte emergente actual debe ser expuesto, y qué mejor que dotarnos de una red de salas como la que la Consejería de Cultura está desarrollando por toda la geografía andaluza. Para ello tenemos también que saber y explicitar quiénes son los y las que programan, bajo qué criterios y para quiénes lo hacen. Podemos tener muchas reseñas en prensa y muy buenas críticas, pero no público.

Ahora, en este nuevo siglo, es más fácil: el concepto de público es mutable y cada vez más abierto, menos caprichoso; la mayoría no entiende de crisis de bienales y esos detalles para especialistas, pero quieren ver y asistir a grandes eventos artísticos. El medio cada vez importa menos —plástica, fotografía, vídeo, *net Art.*, *happening*—, son todas cuestiones teóricas o de mercado, el público sólo exige calidad, coherencia y, por qué no, alguna explicación si es posible.

Muchas de estas reflexiones, como al inicio señalaba, dan cuenta de mi visión en torno a la creación andaluza, una fuerza creativa nada cohesionada y poco desarrollada, pero sin precedentes en la historia reciente de nuestra comunidad. Es muy notable en los últimos tiempos el incremento de posibilidades que tiene la sociedad —y yo mismo en cuanto que espectador—, de poder adquirir y disfrutar las más diversas creaciones o exposiciones, y, por qué no decirlo, de divertirme, aprender o deleitarme con la mera contemplación e interacción. Pero, al mismo tiempo, igual que la universalización de la economía pide templanza, sosiego y reflexión, creo que en el arte actual también ha de suceder.

Y para acabar no podemos olvidar Internet, esa herramienta que permite a millones de personas acercarse a los diferentes ámbitos de la cultura, a la artística también; no todo el mundo es clase media urbana con espacios expositivos cercanos a su residencia. La creación debe incorporarse con más fuerza a Internet como esa poderosa arma que permita acercar el arte de nuestros tiempos a sus vidas cotidianas y personales; no es un futuro, ya está ocurriendo, YouTube, Wikipedia, Web 2.0 o Google dan fe ello.

Al final de este viaje sigo apostando por la creación, su número poco importa, quiero saber y ver lo que hoy se hace, tenga su denominación de origen aquí o fuera, y dentro de algunos años poder mirar atrás y ver que ningún esfuerzo fue en vano, que los y las artistas andaluces por sí mismos fueron capaces de situar el arte contemporáneo andaluz donde debe estar, que no es ni más ni menos que en una situación igualitaria con el resto.

NOTA

1. Acrónimo de Frequently Asked Questions.
En español: Preguntas más frecuentes.

COMPRAS,
COLECCIONES,
PREMIOS...
ARTE
Y PÚBLICO
INTERÉS

ROGELIO LÓPEZ CUENCA Artista

Rogelio López Cuenca. *Do Not Cross Art Scene*.
Museo Patio Herreriano. Valladolid, 2006.



A PRINCIPIO DE LOS AÑOS NOVENTA

formé parte del jurado de un concurso de artes plásticas que decidimos declarar desierto, debido a la notoria desproporción entre la calidad de las obras presentadas y la dotación del premio único que había que conceder: un millón de pesetas. Aconsejamos a la institución convocante la reforma de las normas del concurso a fin de hacerlo más justo y razonable, recomendando tanto el aumento de los fondos asignados como su redirección a la adquisición de obras que, a la larga, pudieran llegar a conformar una colección. Y si bien, en un primer momento, se mostraron reticentes a abandonar una tradición que les proporcionaba una preciosa ocasión de inmortalizarse como rumbosos mecenas junto al exultante artista agraciado con el súbito millón, años más tarde, el nuevo formato que proponíamos ha acabado convirtiéndose prácticamente en la norma.

Una de las razones por las que posteriormente he declinado formar parte de algunos jurados radica en la precariedad de las condiciones en que se realizan las deliberaciones y el fallo de los mismos: convocados un día a dedicar la mañana a hojear la documentación de los concursantes y, después del almuerzo y del café, a ajustar el presupuesto previsto para las compras con los precios de las obras presentadas. ¿Hay en tan poco tiempo verdadera ocasión de ponderar algo más que la calidad de la documentación aportada? ¿no estaremos más bien premiando el marketing del *book* más seductor? Pero ¿era esto un concurso de diseño de dossiers? Otras veces la documentación llega al jurado ya purgada, pre-seleccionada, con la sin duda sana intención de hacer menos gravoso, más ágil y más fácil su trabajo. Pero esa selección previa, ¿quiénes la han hecho?, ¿enjuiciando y valorando qué? Y un jurado no sólo firma el acta de los premios, ya que implícitamente su selección avala el descarte de los excluidos.

De otro lado, y debido a lo cambiante y dispar de la composición de los distintos jurados, esta práctica ha tenido como consecuencia que las colecciones que se buscaba armar no pasen con frecuencia de un conjunto de piezas, carente las más veces del sentido o la unidad de criterio que habría cabido esperar de un trabajo de especialistas y de la inversión realizada. Siendo así, no es raro que después las obras adquiridas reaparezcan, descontextualizadas, fantasmales, en despachos y pasillos, cuando no que duerman amontonadas en almacenes más o menos improvisados en las dependencias de las distintas administraciones.

Se podría decir, en general, de las instituciones, que, por definición, van siempre por detrás de lo que pasa; que cuando al fin consiguen regularizar su relación con aquel objeto o fenómeno al que pretendían reconocer, acaece que el proceso en cuestión evoluciona, se desvía y toma inesperadas direcciones. Esto provoca un estado de ansiedad institucional, una doble zozobra causada, de un lado, por la urgencia en sancionar lo nuevo, lo último y más reciente, por miedo a aparecer, una vez más, a la zaga de la actualidad, y por otro, por el temor a que esas mismas prisas vayan a dar lugar a torpes desatinos. Y el resultado manifiesto es la general tendencia a que la concesión de galardones oficiales vaya coincidiendo progresivamente con lo que está de moda, con aquello que goza de antemano en un determinado —y de ordinario fugaz— momento del favor de los consumidores, ya se trate de actores de éxito, de campeones de un deporte u otro, o de artistas plásticos que son valores seguros en el mercado.

Y es, si se contempla en términos de su explotación mediática, comprensible la devoción por la cultura de la foto y la inauguración, el hecho de vincularse a cualquier cosa susceptible de conferir prestigio, a la tendencia *en vogue*, al *vernissage*; a la presentación, en vivo o en maqueta, de edificios *singulares* con la ostensible firma de arquitectos estrella; o al *opening* de eventos fastuosos y espectaculares...

Se entiende, pues, el interés por retratarse a la vera de la celebridad del día o imponerles medallas, chapas, bandas y condecoraciones y colgantes en nombre del soberano pueblo; pero no puede dejar de observarse en estas ceremonias un regusto de excepcionalidad, como las celebraciones oficiales del día internacional de la mujer, del medio ambiente, de solidaridad con Palestina, de los derechos humanos o de los museos, y que son el reconocimiento su abandono cotidiano, de que convivimos con la injusticia; son el recordatorio de una cuenta pendiente que se quiere, aunque sea simbólicamente, liquidar. De ahí que los homenajes se rindiesen tradicionalmente a autores protagonistas de una cierta trayectoria, de algún modo postergados en una carrera de resistencia frente a las incompreensiones y al olvido.

PARA LA MAYOR PARTE DE LOS CREADORES ES TAN TARDE PARA EMERGER COMO DEMASIADO PRONTO PARA LA BEATIFICACIÓN Y EL OLIMPO

Pero, ¡ay!, entre el “artista adolescente” y la vieja gloria, se extiende una *terra nullius*, tan alejada de la bienvenida y el agasajo a la joven promesa como del desagravio a la meritoria ancianidad. Para la mayor parte de los creadores es tan tarde para emerger como demasiado pronto para la beatificación y el Olimpo; para la mayoría, el término “emergencia” tiene un significado aledaño a premura, a agobio, a urgencia, que desvela la precariedad estructural, intrínseca, de su situación laboral.

Bien sabemos que para la administración no es prioritario, ni fácil, y que no es tan vistoso ni mediático, y que además no sólo es competencia de los responsables de Cultura, sino también de Economía y Hacienda y de Trabajo... pero lo que más necesitan los artistas son medidas que les permitan ganarse la vida con dignidad: un salario a cambio de su trabajo —y su trabajo no consiste sólo en la producción de objetos—. Hay que entender que el arte es también una instrumento de conocimiento y, en ese sentido, propiciar y flexibilizar las posibilidades de participación de los artistas en el mundo de la enseñanza, y no sólo universitaria. Y no confundir esta demanda de remuneración con la propuesta de las empresas de “gestión de derechos de autor” que pretenden que vivamos de eso... ya que ¿cuántos podrían?, ¿qué artistas son esos cuya obra es tan reproducida que es capaz de darles de comer? Todo parece más bien una maniobra de las grandes corporaciones propietarias del negocio de las comunicaciones y de la industria del ocio —fabricantes de *hits* y de *bestsellers*, del cine y la música comerciales— muy poco, desde luego, que ver con el arte y con los artistas. Y se escudan en ellos, en el mito popular del pobre bohemio, para, tras la pantalla de su paternalismo, blindar sus beneficios, su poder de explotación contra la libre circulación de información y de conocimiento.

Y hay que admitir que esta situación hay que achacarla en gran parte a los propios artistas, en Andalucía, incapaces de poner en marcha una asociación profesional, incapaces de verse a sí mismos como trabajadores, víctimas residuales del mito romántico que nos retrata como un bicho raro, un genio o un maldito, habitante de un mundo superior, más allá de las miserables mundanas condiciones de la existencia de los demás mortales... ¡qué mezquindad!, ¡qué falta de grandeza!, ¿artistas reclamando desempleo, seguro médico...? el albatros de Baudelaire, el ángel caído, ahora asustado ante la enfermedad, la invalidez, la vejez... ¡si Bunbury levantara la cabeza!

En fin, payasadas patéticas aparte, si lo que se quiere es favorecer el desarrollo de una cultura crítica y no el mero incremento del número de espectadores, las instituciones no pueden dedicarse a ofrecer —ni a comprar ni a premiar— lo mismo que triunfa ya el mercado; los fondos públicos tienen que dedicarse al apoyo de prácticas artísticas también de intencionalidad e interés público, de eficacia política, proyectos y procesos menos espectaculares y más participativos, alejados de los fuegos de artificio de la industria del entretenimiento y más vinculados a la instrucción pública, al derecho al conocimiento como herramienta de emancipación.

EL PUNTO DE VISTA



CRÍTICO



CONVERSACION



CON JUAN BOSCO DÍAZ DE URMENETA E IVAN DE LA TORRE

LA CRÍTICA DE ARTE ES, SIN DUDA, Y PESE

A LO CONTROVERTIDO SIEMPRE DE SU ACTUACIÓN, UNO DE LOS SECTORES DIRECTAMENTE IMPLICADOS CON LA CREACIÓN ARTÍSTICA ACTUAL QUE MÁS PESO ESPECÍFICO HA IDO COBRANDO EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS. FRENTE A SU LABOR HISTÓRICA, DE CONFIGURACIÓN Y GUÍA DEL GUSTO, EN EL PRESENTE SUS TAREAS SE HAN MULTIPLICADO, DANDO CUENTA A SU VEZ DE UN MUNDO DE COMPLEJIDAD CRECIENTE, COMO EL MISMO ARTE CONTEMPORÁNEO: LABORES DE COMISARIADO, PRENSA ESCRITA Y PUBLICACIONES, ACTIVISMO E IMPLICACIÓN DIRECTA EN COORDINACIÓN, DOCUMENTACIÓN, ASESORAMIENTO, PUBLICACIONES, ETCÉTERA... JUAN BOSCO DÍAZ DE URMENETA E IVÁN DE LA TORRE, DOS DESTACADÍSIMOS CRÍTICOS DEL PANORAMA ANDALUZ, DIALOGAN DE TÚ A TÚ SOBRE CÓMO VEN Y SIENTEN EL MUNDO EN EL CUAL LES TOCA INTERVENIR TAN DIRECTAMENTE.

mus-A PARA ABRIR ESTA SERIE DE CONVERSACIONES EN TORNO AL ARTE EMERGENTE, CREO QUE SERÍA NECESARIO COMENZAR POR CONOCER VUESTRA DEFINICIÓN DE ARTE EMERGENTE ¿QUÉ IDENTIFICÁIS CON ESTE CONCEPTO?

JUAN BOSCO DÍAZ DE URMENETA MUÑOZ Arte Emergente para mí no es necesariamente arte joven, porque puede haber obras de autores consagrados que en ellos aparecen como novedosas. Por ejemplo las primeras esculturas de Carmen Laffón o las piezas de animación de Curro González.

Arte emergente también puede ser arte nuevo: personas que en teoría tienen una formación artística les cuesta acercarse al vídeo, la animación, o la infografía.

Otra posible definición es plantear el arte emergente referido al arte hecho por gente joven, pero parece algo más bien publicitario.

IVÁN DE LA TORRE AMERIGHI El concepto de emergencia no tiene absolutamente nada que ver con la edad. Y quizás sí tenga más que ver con la visibilidad que se tiene o no. Ahí entraría mucha gente que ha permanecido invisible, independientemente de la edad, durante años, por muchas cuestiones: porque se han borrado de manera personal del escenario o porque en el mercado no han encontrado respuestas a sus propuestas. Por el contrario hay muchos artistas jóvenes que son viejos

prematurados, que como dice un proverbio hindú, parecen *"cabalgar a lomos de un tigre"*, porque tienen mucha visibilidad pero corren sin rumbo ni objetivo, nadie se atreve a decírselo por temor al tigre pero no pueden bajar, porque en el momento en que se apean de su montura ese mismo tigre les devorará. Tampoco estoy de acuerdo con la etiqueta "emergente", me parece también un tema publicitario, aunque a veces reconozco que para el trabajo y la identificación resulta mucho más fácil ponerle etiquetas a las cosas.

mus-A COMO CRÍTICOS DE ARTE ¿CÓMO ABORDÁIS LA CRÍTICA DEL ARTE EMERGENTE?

J.B.D.U.M. Uno de los problemas que se plantean es ¿qué debe hacer un crítico con el arte joven? En primer lugar, aunque puede parecer paradójico, hay que ser tan riguroso o más que con los autores consolidados. Sencillamente porque se le hace un favor al autor que empieza. Otra cosa es cargar las tintas. Eso me parece mal. La gente joven que hace arte tiene que enfrentarse con muchos problemas, tiene que enfrentarse con un lenguaje que todavía no es suyo, ese es un primer problema. Un segundo problema es que descubren una línea de trabajo y si les va bien, ahí se quedan. Por eso en cualquiera de esos dos casos es fundamental un planteamiento crítico que les diga "mira, aquí hay tal deficiencia".

I.T.A. La repercusión que tiene el crítico sobre la obra del artista, es inversamente proporcional al status que tiene el artista o a la trayectoria que ha alcanzado. A veces se emplean con demasiada saña ciertos críticos con artistas que están comenzando; a éstos habría que valorarles, encauzarles, recomendarles, desestimando ciertos ataques que se hacen sobre ellos, que son absolutamente destructivos. Sobre todo porque pueden ser, además, fatales en su autoestima. ¿Quién sabe quiénes serán los artistas del mañana? Uno puede ser crítico pero no profeta.

J.B.D.U.M. Cuando tú escribes de alguien joven el lector busca tu criterio sobre esa persona. Cuando tú dices algo que piensas sobre una persona consagrada entonces te está leyendo a ti, le interesas tú, tu identidad como crítico, mientras que, por el otro lado, le interesa tu criterio sobre el artista.

I.T.A. Por otro lado, también es verdad que los críticos hoy no somos sólo críticos, somos comisarios, docentes, hacemos textos para catálogos... El crítico, de alguna manera, es un dinamizador del espacio cultural en el que vive, con lo cual hoy en día los críticos también deberían hacer proselitismo para esos artistas jóvenes en los que creen o en los que han descubiertos valores. Y yo creo que esa labor del crítico es interesante. No hay que darle mayor publicidad que esa, pero también está.

J.B.D.U.M. Pero hay que tener en cuenta nuestra posición. Al fin y al cabo estamos en la tercera o cuarta fila, no arriesgamos como arriesgan los artistas ni arriesgamos dinero, como los galeristas. Nuestra posición es relativamente cómoda y eso hay que tenerlo muy en cuenta.

I.T.A. Y también hay que tener en cuenta que es muy difícil seguir día a día todo lo que se está haciendo, visitar todos los talleres, a pesar de que en la escena andaluza los espacios son relativamente limitados. Si no te da tiempo a conocerlo todo a tiempo real, por lo menos tienes bastante información; hay buena comunicación con los artistas, con las galerías, con las instituciones. También es cierto que esa labor se suele hacer con artistas más jóvenes que con otros más consagrados.

J.B.D.U.M. Pero dentro del apoyo a artistas emergentes, como tarea de la Administración, tengo la impresión de que se están olvidando los cimientos. Un problema fundamental en Andalucía es la educación artística o la enseñanza de cuestiones relacionadas con el arte. El lugar del arte en el sistema educativo es escaso e insiste sólo en aspectos académicos y muy tradicionales. Así es difícil tener una

comprensión del arte. Está muy bien apoyar a jóvenes artistas pero fallan los cimientos.

Por otra parte se habla de fomentar la creatividad, pero sin incorporar ese esfuerzo a la cultura. Diría que es un proyecto pedagógico pero no educativo. Al separar la creatividad individual de la cultura se está formando a la gente para el *reality-show*.

I.T.A. En educación secundaria o incluso en la universidad, el acceso a espacios de cultura creo que no significa más allá que un pequeño intermedio ocioso. De hecho, aunque hay una voluntad muy grande de las administraciones por llevar a los niños y jóvenes a los museos, trasladarse y pasear por un museo, una galería, como quien va a comer al campo no lo es todo. Hay que fomentar otros aspectos. No puede ser que un artista contemporáneo no sólo no sepa ver, sino que no sepa leer. Y claro, los que hoy estamos formando como personas para el futuro tendrán muchas carencias en los niveles de lectura. No conocerán ni se preocuparán por conocer sus fuentes o la historia de la que parten. Esa gente, cuando llegue a tener visibilidad, hará un tipo de arte que nada tenga que ver con su entorno o con la identidad de la cual provienen, y cuando los colegios vayan a ver esas obras pensarán que no tiene nada que ver con ellos. Es una pescadilla que se muerde la cola. Cuando hay una cierta identificación se reduce el tópico y se habla de otras problemáticas contemporáneas, en las que todos estamos incluidos.

J.B.D.U.M. Hay un exceso de diferenciación entre lo que puede interesar culturalmente y lo que es necesario aprender académicamente. Me parece que la evolución de los gabinetes pedagógicos de museos y de las instituciones, los que conozco de Andalucía, es alentadora. Pero hay un vacío entre la concepción académica del arte y las cosas que hoy hacen los artistas y que son nuestra cultura. Cuando acompaño a alumnos de instituto, por ejemplo a La Bienal, su sensibilidad es evidente, conectan perfectamente con las obras, pero después, lo que tienen que preparar para la selectividad no tiene nada que ver con aquello.

I.T.A. Fíjate por ejemplo en la repercusión que el arte tiene hoy en nuestra sociedad. Si observamos los medios de comunicación, que en teoría son esa cadena de transmisión entre lo que sucede y el lector, resulta que el arte sólo sale en primera página cuando es por una polémica, cuando es algo desmesurado, cuando alguien ha fallecido...

Porque no hay interés en una reflexión analítica sobre nada. La crítica de arte en España, no sé en otros países, está

sobredimensionada. España es donde más suplementos artísticos hay, más páginas de cultura se dedican en los medios de prensa diarios, semanales, etc. Y sin embargo es donde, quizá, menos repercusión tenga. Yo siempre he pensado que es porque nuestro país es un país de incrédulos. Han sido poquísimos los casos en los que una crítica alentadora o desfavorecedora haya repercutido en el mercado. Es mucho más importante la presencia que tienen hoy grandes compradores en el manejo de los movimientos mercantiles que la opinión que podamos tener los críticos.

mus-A ¿Y CUAL ES VUESTRA RELACIÓN, COMO CRÍTICOS DE ARTE, CON LAS INSTITUCIONES?

J.B.D.U.M. En España hay una comunicación bastante clara entre las instituciones y la crítica. Las instituciones suelen contar con nosotros, porque los comisariados son fundamentales y casi todos los críticos también somos comisarios.

Pero un tema que me parece preocupante dentro del panorama artístico emergente es que este escenario que tenemos ahora de artistas emergentes se convierta en *arte andaluz*. Creo que debe de haber un intercambio con la escena internacional más amplio. Casi podemos hablar de la generación Taschen o la generación You Tube, una de las tareas de la administración es establecer y facilitar intercambios entre artistas, que puedan ir al contexto de donde vienen las fuentes, las conozcan y las comprendan y siempre con un cierto tutelaje. El arte hay que verlo *en vivo* y entrando en el contexto cultural donde se produce.

I.T.A. Es muy importante que no se le dé a alguien dinero para hacer lo que quiera a menos que luego se le exija una justificación de lo que ha hecho, y que además esa justificación sea evaluada por expertos.

mus-A Y YA QUE HABLAMOS DE LOS INTERCAMBIOS Y DE LO QUE SE HACE FUERA ¿PERCIBÍS RASGOS DIFERENCIADOS EN LA ESCENA ANDALUZA CON RESPECTO DE ESPAÑA Y A NIVEL INTERNACIONAL?

I.T.A. Me parece que es muy difícil hacer una lectura del arte sevillano, del arte andaluz, del arte español, sin conocer verdaderamente el sustrato en el cual se mueven ese arte y esos artistas. Tal vez algo que ha formado carácter de los creadores de aquí ha sido verse situados frente a una sociedad que no sólo ignora lo que hacen, sino que además, de alguna manera, les dan la espalda. Y este enfrentamiento continuo creo que endurece su carácter. Es muy duro verse rodeado por toda una sociedad que verdaderamente ignora lo que es y lo que pasa en el arte contemporáneo, una sociedad que tiene hondos

IVÁN DE LA TORRE AMERIGHI
EL CONCEPTO DE EMERGENCIA NO TIENE ABSOLUTAMENTE NADA QUE VER CON LA EDAD

JUAN BOSCO DÍAZ DE URMENETA MUÑOZ
AL SEPARAR LA CREATIVIDAD INDIVIDUAL DE LA CULTURA SE ESTÁ FORMANDO A LA GENTE PARA EL *REALITY-SHOW*

preocupaciones estéticas y artísticas pero a otros niveles. Yo admiro a los artistas andaluces por esto. El carácter se endurece, al tiempo que todo se desobjetiva, se relativiza.

Una característica principal del artista andaluz que trabaja desde aquí es la actitud que yo llamo de sitiado. Quien se ha criado en permanente estado de sitio —cercados por la tradición, la academia o la incompreensión general— posee un carácter especial: o bien se abandona a un estado de modorra y hastío, en una especie de exilio interior, o bien se toma su situación con ironía, convirtiéndose en un productor de mensajes cínicos, o bien se transforma en el héroe que nada tiene que perder y realiza razzias por el exterior para apropiarse de aquello que le interesa, aunque al final siempre vuelva al redil. Eso me lleva a pensar también que el artista andaluz es un apropiacionista de miradas, de miradas hacia el arte pretérito, no sólo para venerarlo, sino también para sublimarlo y reaprovecharlo.

J.B.D.U.M. Yo creo que aquí hay una proclividad cultural, a un soporte muy especial que es la pintura. Encontramos en la pintura, actitudes muy conceptuales, yo diría que entre el emblema y la imagen poética, siempre entre las dos cosas. En otros sitios de España domina más el arte conceptual puro y duro, que aquí puede darse pero en manifestaciones casi aisladas, aunque desde luego tienen mucha calidad.

Otra diferencia es que aquí hay ahora mismo un número considerable de autores jóvenes, lo que no ocurre —que yo sepa— en otras zonas.

También es importante la actitud de algunas galerías, JM e Isabel Hurley en Málaga, SUFFIX y Full Art en Sevilla, Sandunga en Granada —aunque esta última lo lleva

haciendo desde hace mucho tiempo— que apuestan por el arte nuevo, sea de aquí o sea de fuera.

I.T.A. Incluso en galerías que durante bastantes años no habían incluido a ningún artista andaluz joven, últimamente se ha reactivado el interés por incluir a gente nueva. Galerías con mucha trayectoria, como Alfredo Viñas o Rafael Ortiz, cuyas líneas se mueven entre artistas nacionales e internacionales parece que también quieren mirar hacia estas nuevas generaciones.

J.B.D.U.M. Otro fenómeno que es nuevo y que yo creo que es casi exclusivo de esta generación, es el fenómeno Sala de eStar en Sevilla o la Azucarera en Granada: grupos formados espontáneamente que, a la vez que trabajan, hablan y discuten. Así se han formado. Son autodidactas que no han recibido las tutelas de otras generaciones anteriores e incluso han orientado a gente algo más jóvenes que ellos.

Es una pena que fenómenos como Sala de eStar se acaben, pero el tiempo pasa y fija nuevas actitudes. Veremos con qué nos sorprende una nueva generación.

I.T.A. Lo interesante es que sirvan de reflejo a seguir y que, una vez cerrados estos espacios, surjan más iniciativas del mismo talante y continuamente se estén reponiendo este tipo de opciones.

J.B.D.U.M. Es importante que este tipo de espacios no se institucionalicen.

I.T.A. Lo que sucede es que, por la propia génesis de estos espacios y el carácter de su gestión, la mayor parte de las veces necesitan la ayuda de la administración pública y eso trae sus riesgos.

Y siguiendo con los problemas de esta generación ¿qué va a pasar mañana con estos artistas, que son muchísimos más y, además, en muchos casos, muy interesantes? Frente a lo que sucedía hace daños, hoy de las facultades salen cincuenta, cien, doscientos, y muchos de ellos con interés, con voluntad, con ganas de exponer y de hacer algo en este mundo, y además con buenas ideas. Pero claro, todo va mucho más rápido, las etapas se quemar antes. Hay quien se subirá al tren, y quien no podrá hacerlo...

J.B.D.U.M. A mí me parece que eso no deja de tener ventajas. Quiero decir que la formación de un público de arte depende de que haya mucha gente interesada aunque se quede a mitad de camino, porque siempre tendrá ese bagaje y podrá transmitirlo.

mus-A ¿Y CUAL ES, SEGÚN VUESTRA EXPERIENCIA, LA PERCEPCIÓN QUE TIENE EL PÚBLICO DE LOS CRÍTICOS DE ARTE?

I.T.A. La eterna pregunta que suelen hacernos es: “*bueno, ¿qué ha estudiado usted?, ¿qué debe estudiar el crítico de arte?, ¿de qué carrera sale un crítico de arte?*”. ¿Te has fijado que hay mucha gente interesada por el tema de la crítica? Por el modo de hacer crítica, por los criterios de la opinión.

J.B.D.U.M. Sí, pero no sé si esas personas lo que quieren es realmente enterarse de qué dice un artista o simplemente influir en la opinión.

I.T.A. ¿Y no piensas que lo que quiere la gente es, en muchos casos, descubrir qué quiere decir el crítico cuando despliega toda esa verborrea? Mucha gente me dice: “*no sólo quisiera enterarme de lo que escriben ustedes, sino de por qué lo escriben*”. Esto es, de por qué seleccionamos una exposición y no otra. En cualquier suplemento cultural hay quienes propenden más a una labor de traducción, reflexiva, y otra gente que es absolutamente introspectiva, crítica. Se hace difícil de comprender, porque se basa en un discurso totalmente cerrado sobre sí mismo, y que cuando intentas acercarte, te da un bofetón y te echa hacia atrás, te desplaza. Y así no creo que deba ser la crítica.

J.B.D.U.M. La crítica tiene un problema. Es muy sencillo: si eres claro te pueden pegar por todos lados.

Pero es fundamental ser claro, casi pedagógico, porque si no, lo que haces no vale para nada. Y ser claro no quiere decir ser ramplón.

I.T.A. Sí, yo abogo también por la claridad en la labor crítica. Pero también hay que reconocer que la alusión o la adjetivación, etc., no requieren ni más ni menos que un cierto ejercicio de acción-reacción, de compromiso, por parte del público lector, que a veces es bastante vago. Si nos topamos con un concepto desconocido, hay que ir al diccionario y aprovechar esta excusa para enterarte de cuál es su significado. Lo mismo que las alusiones a ciertos estilos, a ciertos ademanes o a ciertos artistas; te están posibilitando abrir puertas... Cuando uno articula una crítica, lo primero que debería hacer es situar a ese artista en su contexto.

Sevilla, 19 de noviembre de 2008

EL ARTE JOVEN



EN PERSPECTIVA

CONVERSACIÓN
CON SEMA D'ACOSTA
Y MARÍA JOSÉ SOLANO

CONTINUAMOS NUESTRO RECORRIDO

POR EL VASTO Y COMPLEJO PANORAMA DEL ARTE ANDALUZ DEL PRESENTE CEDIENDO LA PALABRA A DOS DE LOS NOMBRES MÁS DIRECTAMENTE RELACIONADOS CON LA ESCENA EMERGENTE ACTUAL. MARÍA JOSÉ SOLANO (HISTORIADORA DEL ARTE) Y SEMA D'ACOSTA (PERIODISTA DE *EL CORREO DE ANDALUCÍA* Y CRÍTICO DE ARTE DE "EL CULTURAL" (*EL MUNDO*)) NOS OFRECEN EN ESTE DIÁLOGO AL QUE ASISTIÓ *mus-A* SENDAS PERSPECTIVAS SOBRE ESTE TERRITORIO DONDE LA CRÍTICA, EL PERIODISMO O LA HISTORIA DEL ARTE NO SON ESPACIOS TEÓRICOS ESTANCOS, Y REPASAN JUNTOS, CONTRASTANDO SU EXPERIENCIA Y OPINIÓN, ALGUNAS DE LAS CUESTIONES MÁS CANDENTES QUE LES AFECTAN.

MARÍA JOSÉ SOLANO

¿TU CREES QUE UN CRÍTICO,
EN ESPAÑA, PUEDE HUNDIR
A UN ARTISTA?

SEMA D'ACOSTA

YO CREO QUE HAY ARTISTAS
QUE SE ECHAN A TEMBLAR
CUANDO LEEN LA OPINIÓN DE
DETERMINADOS CRÍTICOS

MUS-A COMO LOS DOS TENÉIS EXPERIENCIAS DISTINTAS EN LA CRÍTICA Y EN LA TEORÍA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO, QUIZÁ LO MEJOR PARA EMPEZAR ESTA CONVERSACIÓN SERÍA CONOCER LA DEFINICIÓN DEL PROPIO DE ARTE EMERGENTE, QUE A MENUDO RESULTA UN TANTO CONFUSO EN VUESTROS RESPECTIVOS MEDIOS, NO QUEDANDO DEL TODO CLARO QUÉ COSA SEA ÉSTE, QUÉ CAMPO DELIMITA..., ¿NO CREÉIS?

MARÍA JOSÉ SOLANO Sí, me parece un término dificultoso, ambiguo; ¿tú qué piensas?

SEMA D'ACOSTA No sé si emergente se refiere a gente joven, a gente que está saliendo... además en arte emergente no sólo hay artistas, también hay críticos, coleccionistas, galeristas... hay personas nuevas de muchas maneras...

M.J.S. De lo que se trata en realidad es de hacer una reflexión sobre la filosofía actual. Entonces vale cualquier nombre; tenemos "arte emergente" y con ése podemos trabajar.

S.D. Sí pero dentro de este grupo hay gente que es muy mayor y que ahora sale fuera, cuando ya tiene mucha edad.

M.J.S. Pero nos estamos refiriendo a la última generación, a esta generación de gente joven; joven en el sentido de aquellos que nos son contemporáneos.

Dime, tú que eres el crítico, porque realmente, mi visión es la de historiadora del arte; realmente yo crítica no he hecho. Lo que sí he sido es testigo de todo lo que ha pasado aquí en esos años porque estoy muy vinculada con esos artistas que vamos a llamar emergentes, personal y profesionalmente, y he escrito mucho, pero siempre desde el punto de vista de historiadora del arte.

S.D. Y por qué crítica, ¿a qué más te refieres?

M.J.S. Porque yo creo que la crítica, por lo menos en su última definición, si nos atenemos a la definición de crítica de los siglos XVIII y XIX, que es la que se usa en el siglo XX, tiene la finalidad de crear el gusto, de crear debate. La crítica en este país es inexistente porque no cumple ninguna de esas dos premisas, es muy difícil para mí hablar de críticos.

S.D. De todas maneras, yo hablo de individuos con opiniones fundadas y mucho conocimiento del medio que escriben en revistas especializadas dirigidas a un público más o menos numeroso. La tendencia actual de los críticos, a diferencia de la generación anterior, que era más crítica, que mezclaba sus comentarios con muchas cuestiones de filosofía, es mucho más pragmática. Primero pretende situar al lector y después hablarle de la exposición. Ocurre también que aquí en España, a diferencia de la crítica en Estados Unidos o en otros países, se mantiene una relación muy compleja con todo el medio. Porque los críticos no sólo son críticos, son actuantes polifacéticos que realizan labores de comisariado y asesoramiento para instituciones... además de ser muy amigos de algunos artistas...

M.J.S. Pero lo que te decía es que en los periódicos no hay crítica. Y en las revistas tampoco. Tal como se entiende la crítica. Lo que hay son reseñas que, ojo, te pueden ayudar si eres artista, pueden ayudar al artista positivamente, eso está clarísimo, porque le dan publicidad.

S.D. Pero de todas maneras hay críticas que sitúan al artista para bien o para mal.

M.J.S. ¿Tu crees que un crítico, en España, puede hundir a un artista?

S.D. Yo creo que hay artistas que se echan a temblar cuando leen la opinión de determinados críticos.

En el panorama actual es muy interesante resaltar que hay unas coincidencias generacionales que le vienen bien a todo el mundo, porque hay unos códigos que nos sirven; igual que en la generación anterior predominaba el recelo, la reserva, ahora la gente es mucho más extrovertida, hay más tendencia a los trabajos compartidos, y eso es beneficioso. Los creadores prefieren complementarse a competir. Y eso es más sano.

M.J.S. Si, la situación política ha cambiado, como es evidente, y eso ha traído un cambio profundo en la situación social y obviamente en la artística.

S.D. El trabajo colectivo es muy interesante porque potencia las cualidades de todo un grupo además de hacerte crecer de manera individual, como fue el caso de la Richard Channing Foundation. Tú que la conoces bien, hablemos de la Richard Channing, ¿qué supuso?

M.J.S. La Richard Channing fue uno de esos grupos emergentes que ya no está, pero que marcó una etapa o un punto de inflexión por llamarlo así en el arte andaluz contemporáneo.

S.D. También coincidió con el cambio de siglo, y con un cambio de mentalidad; es un momento también que quedará en los anales como la apertura al nuevo siglo, a las nuevas generaciones.

M.J.S. La Richard Channing también fue una experiencia novedosa en Andalucía, porque fueron pioneros en crear un espacio alternativo al espacio oficial.

S.D. Después siguieron su estela la gente de Sala de eStar... que tenían, quizá, un cariz más oficializado, porque contaban con ayuda de Caja Forum, de Caja San Fernando, etc.

M.J.S. Pero eso ya al final. Sala de eStar empezaron solos; poniendo su dinero, alquilando su piso, y ya está, como en el resto de Europa. Y eso es a lo que me refería: que al final todo eso atrajo gente. La Richard Channing, que empezó en plan los gamberros de Miki Leal, Juan del Junco, Fernando Clemente y Luis Germán, alquilando un sitio, un estudio, y reservando la parte de abajo para *show room*, y así fue como empezó.

S.D. Y vosotros cómo lo veáis, ¿como un divertimento?

M.J.S. Hombre, claro. Yo era la "teórica" del grupo. Era la única que no estudiaba Bellas Artes. Lo mío era la historia del arte, así que me tocaba escribir las hojas de sala, los textos de los folletos... Empezó así, en plan vamos a exponer y terminó atrayendo a gente, coleccionistas, comisarios, directores de museo.

S.D. ¿Y por qué funcionó?, ¿por qué crees que funcionó?

M.J.S. Porque las cosas funcionan así en Andalucía. Y cuando tú montas algo en Andalucía tienes que tener en cuenta su idiosincrasia; no puedes montar una cosa en Sevilla pensando que estás en Barcelona, porque no lo estás.

S.D. La verdad es que es una cosa curiosísima; cuando vas a cualquier inauguración ves cómo interactúan diferentes generaciones de artistas; el último que llega es acogido y el

más veterano nunca desaparece del todo... hay un sentido muy establecido del colectivo y de sus valores que va más allá del arte...

M.J.S. Claro, porque somos urbanitas, somos gente de la calle, de tomar copas y ahí es donde se genera esa actitud; porque somos griegos y romanos y porque nos gusta ese tipo de encuentros. Y por eso la Richard Channing tuvo el éxito que tuvo. Pero la gente no puede vivir del aire, ni por amor al arte. Y cuando empezaron a generar trabajo y los artistas dijeron que necesitaban dinero para montar, para enmarcar, para gestionar aquello que se estaba convirtiendo ya en algo importante, entonces todo el mundo miró para otro lado, y yo no te conozco de nada.

S.D. Y ¿por qué crees que terminó?

M.J.S. Porque aquello estaba tomando un volumen de trabajo que los artistas ya no podían gestionar, porque ellos se dedicaban a crear.

mus-A RETOMANDO EL TEMA DE LA INFLUENCIA DE LA CRÍTICA EN LOS ARTISTAS, QUIZÁ UN MALA CRÍTICA NO TIENE POR QUÉ HUNDIRLO, PERO PUEDE QUE HAGA QUE SE EMPIECE CON MUY MAL PIE, CUANDO SE TRATA DE UNA PRIMERA EXPOSICIÓN. ¿CON QUE CRITERIO SE HACEN ESTAS MALAS CRÍTICAS?

S.D. Lo que no me seduce, no lo hago. Hay mucha oferta expositiva e intento ser positivo y no ir contra nadie.

M.J.S. Sí, pero hay veces en que no puedes decidir que exposiciones haces o no.

S.D. Yo hablo desde mi experiencia. Yo elijo las exposiciones que me interesan, escribo sobre lo que considero novedoso o diferente, siempre bajo mi criterio. Escribo pensando en la aportación al lector. No entiendo a éstos que pontifican y se permiten encima tener un talante destructivo. Respeto todo lo que veo, aunque no todo lo que veo me parece atractivo.

mus-A ¿PERO QUÉ ES LO QUE TE LLEVA A HACER LA CRÍTICA DE UNA EXPOSICIÓN Y NO DE OTRA?

S.D. Creo que la crítica sitúa. Y mucho. La opinión que le llega al público es la opinión especializada de un conocedor y eso de algún modo posiciona. Y si no, al menos orienta, da pistas. Si la crítica se pone de acuerdo para determinadas posturas, éstas se transmiten a un público que no tiene por qué estar al tanto de todo lo que ocurre ni directamente relacionado con el tema.

M.J.S. Hay una cierta responsabilidad de la crítica en la creación del gusto.

MARÍA JOSÉ SOLANO

LA RICHARD CHANNING MARCÓ UNA ETAPA EN EL ARTE ANDALUZ CONTEMPORÁNEO

SEMA D'ACOSTA

COINCIDIÓ CON EL CAMBIO DE SIGLO, Y CON UN CAMBIO DE MENTALIDAD

mus-A ¿Y CUÁL PENSÁIS VOSOTROS QUE ES LA FRONTERA ENTRE LA DIFUSIÓN Y LA PROMOCIÓN?

M.J.S. Ahí creo que es donde la crítica es cómplice: en esa promoción y difusión. La crítica influye, por supuesto, pero no es determinante en absoluto, porque creo que se han diversificado mucho los modelos de difusión y de comunicación con las nuevas tecnologías e Internet. Poquísima gente lee la prensa y los artistas son los primeros que acuden a otro tipo de comunicación mucho más global como Internet. Pero el problema de Internet es que no hay jerarquía de opinión; está todo confuso, es un maremagnum de información, y sin conocimiento. Se ha sustituido el criterio que te da el conocimiento por la información, con lo cual lo que el artista busca realmente ahora es esa información.

S.D. Tanto la colaboración como la promoción me parecen dos de las mejores cuestiones que puede asumir una institución pública. Pero hay un problema: que el que pide una subvención se acostumbra, se confunde, y acaba viviendo de la sopa boba. Muchos artistas se preocupan más de pedir dinero que de tener buena obra. Se toman muy en serio a sí mismos y muy poco a su trabajo. El otro día estuve en la inauguración de las exposiciones del MUSAC y me decía la chica de prensa que ponen mucho el ejemplo de Andalucía por cómo promocionan a los artistas.

M.J.S. Europa, Berlín, Londres..., todo va de otra manera. Hay una ayuda de fondo al artista, me refiero a facilidad para trabajar en estudios gigantescos, intercambios entre artistas, espacios institucionales también del Gobierno que te ayudan a crear una red social entre artistas, entre

gente que se dedica al mundo del arte, que está vinculada al mundo del arte para que esta red misma, social, esa red de artistas se interayude. Para que ellos mismos creen y generen esa ayuda.

S.D. Eso es por una cierta conciencia pedigüeña que tenemos aquí. En el Sur vivimos en una cultura del subsidio peligrosa. No diferenciamos bien entre ayuda y subvención. Muchos piensan que lo importante es coger el dinero, no lo que se hace con él. Incluso aparecen lugares nuevos alternativos, paradójicamente, que buscan la subvención pública o el apoyo institucional ya de antemano. Esto es contradictorio, y al final nosotros mismos acabamos abusando y destruyendo las virtudes del sistema por nuestra propia inconsciencia. En el extranjero, lo primero, lo que prima es la obra, y aquí primero va el artista. Me sorprende ver tantas exposiciones hechas por artistas, no por especialistas.

M.J.S. A mí eso me parece bien, mira Ignacio Tovar por ejemplo. Dirigió con muchísimo éxito durante muchos años el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, y él es artista.

S.D. Pero el caso de Ignacio es muy diferente. Ignacio es una persona con una sensibilidad muy cultivada, que entró en el museo casi sin querer y que lo primero que hizo fue montar una exposición de artistas jóvenes. Además no dirigía el museo, coordinaba las exposiciones.

M.J.S. Exposición que fue una referencia, fue una de las exposiciones más importantes de las últimas décadas del siglo XX. Creó una generación.

S.D. La exposición que montó fue en el año 85 y se llamó "Ciudad Invadida", una muestra que definió la generación de los 80.

M.J.S. En realidad la elección siempre es un problema; si se le encarga a un crítico es un problema, si es a un artista es un problema y si se le encarga a alguien de fuera también es un problema.

¿Y qué te parecen a ti las variantes actuales del trabajo del crítico con relación al arte emergente? Me refiero al tipo de personas que se mueven por el mundo cultural, que al final son cinco, seis o diez pero que hacen de todo.

S.D. Con estas personas deberíamos saber diferenciar, porque algunos no tienen la culpa de haber sido requeridos. En muchos casos han sido solicitados porque hacían falta teóricos que cubrieran determinados huecos que se han creado en muy poco tiempo. Rápidamente ha emergido un escenario de arte contemporáneo en Andalucía que ha intentado acotarse, de alguna manera, a nivel político.

Juan del Junco, Fernando Clemente y Miki Leal.
Componentes de la Richard Channing Foundation.
Cabezas entrelazadas. 2002.



Alrededor de ese calor se han arrimado muchas personas, unas con más conocimiento, otras con menos, pero todas con buenas relaciones. El problema aparece cuando, acomodados en su estatus favorable, pretenden perpetuarse sin darle sitio a los que van llegando.

M.J.S. Sí, pero perdóname, ha emergido una especie de monstruo deforme, al que le faltan piezas.

S.D. Pero es porque es nuevo.

M.J.S. No, no es nuevo.

S.D. Bueno no es nuevo pero sí. La gran novedad es que ahora todo está más controlado, más definido, más estabulado.

M.J.S. Sí, pero eso es como la revolución comunista, que al final los que hacen la revolución se quedan ahí. "Que todo cambie para que nada cambie", y yo ya no me voy de aquí,

porque total, yo ya he llegado... y eso es lo que pasa un poco con ellos.

mus-A ¿CREÉIS QUE LOS ARTISTAS HAN LLEGADO A UN NIVEL DE PROFESIONALIZACIÓN CON EL QUE SABEN SACARSE PARTIDO ELLOS MISMOS, SABEN SACAR SU OBRA?

M.J.S. Ha habido un artista al que conozco muy bien, que está vinculado con Sala de eStar, que me decía medio con sorna: "ojalá no necesitara yo pintar, porque haría otra cosa, pero es que lo necesito; lo necesito, porque si no, me muero". En todos estos años de crecer rodeada de artistas, desde el instituto, pasando por la facultad, pasando por todo, por la primera galería, por la primera exposición..., me he dado cuenta de que son profesionales aquellos artistas, y conozco a muchos artistas de muchas edades, no sólo los emergentes; son verdaderos artistas aquéllos que lo hacen porque lo necesitan, porque no saben hacer otra cosa ni quieren hacer otra cosa. Entonces les da igual que les ayudes, que no les ayudes, que les den subvenciones, que no

se las den, pasar hambre, no pasarla. Les da igual, porque lo que necesitan es eso, trabajar.

S.D. Totalmente de acuerdo. El problema es cuando él se confunde y piensa que lo que está haciendo, realmente, es válido.

M.J.S. Pero hasta los malos artistas, y te hablo como historiadora del arte, crean la historia del arte. Hasta los malos artistas son necesarios; aquellos en los que nadie cree, pues son también eslabones de la misma cadena.

S.D. En Andalucía siempre ha habido creadores que se han tomado su trabajo muy en serio. Artistas que trabajando con escrupulosa formalidad, curiosamente, han tenido que salir fuera porque aquí las estructuras ni estaban ni están bien consolidadas. El problema real es que los que tienen poder de decisión, los que determinan esas estructuras, no se implican, se aferran al cargo, disfrutando sus comodidades, sin esforzarse por consolidar y hacer funcionar un entramado sólido y duradero.

M.J.S. Estoy de acuerdo.

S.D. No se trata sólo de realizar exposiciones, sino de fomentar relaciones y vínculos para que el sistema se fortalezca y extienda. No hablo sólo de las exposiciones que le llegan al ciudadano, sino también de fomentar el coleccionismo, el conocimiento y el respeto por el arte contemporáneo en todos los estratos sociales. Construimos sin visión de futuro. O ni siquiera construimos, simplemente vamos resolviendo situaciones sobre la marcha. No vale con darle dinero sin ton ni son a los galeristas, sería mejor buscar mecanismos para que los empresarios o las instituciones privadas se acercaran a sus espacios. Más personas de las que imaginamos están deseosas de invertir en arte actual y necesitan a alguien cercano que las asesore e instruya.

mus-A Y PASANDO A OTRO TEMA ¿CUAL ES LA DIFERENCIA ENTRE, EL PERIODISMO CULTURAL Y LA CRÍTICA DE ARTE? ¿DÓNDE ESTÁN LOS Matices Y LAS FRONTERAS?

S.D. Quizá la función del crítico es *a posteriori* y la función del periodista cultural es *a priori*. Yo puedo hacerte un reportaje de la generación de artistas actuales con una visión simplemente informativa. Pero también puedo hacer una crítica basándome en el análisis y la observación. Creo que la diferencia está en la preparación y en la capacidad de quien se plantea esa labor. Hace falta bagaje y criterio para poder escribir sobre arte. Pero sabiendo siempre que tienes que informar al ciudadano, que cumples una labor de servicio público. Se escribe para reseñar una exposición, no para desplegar conocimiento de manera hedonista y gratuita.

M.J.S. Yo no creo que haya fronteras entre un escrito y otro.

S.D. Yo llevo pocos años escribiendo. No creo que sea suficiente tiempo ni haya hecho suficientes méritos para considerarme un crítico de arte. Eso son palabras mayores, muy serias, mucho más serias de lo que la gente comúnmente se piensa. Para ser crítico de arte hay que ver mucho en muchos sitios diferentes durante muchos años. En España y en el extranjero. Escribir es sólo la punta del iceberg, la parte final del proceso, hay que estar, charlar, preguntar, conocer, prever... Es una labor interminable, muy humilde y a largo plazo, cuya única gran satisfacción es el conocimiento personal.

mus-A ¿Y CÓMO VEIS LA ESCENA ANDALUZA DENTRO DEL PANORAMA ARTÍSTICO NACIONAL?

S.D. Tiene su sitio y es bien valorada en España, pero muy poco fuera.

M.J.S. Sí. Yo estuve este verano un mes moviéndome por Estados Unidos, fui a Nueva York, fui a Boston, y estuve también en Canadá, y no había nada. Sólo me encontré un catálogo de Guillermo Pérez Villalta y otro de Soledad Sevilla.

S.D. En el MoMA hay mucha obra de artistas sudamericanos pero ninguno español. Y eso es sintomático de la repercusión que tiene no ya Andalucía en el extranjero, sino España. A nivel nacional, está muy bien considerada la última generación de artistas andaluces porque tienen cosas que aportar, cosas que decir. A esa generación hay que cuidarla, hay que mimarla, pero sin llegar al nivel de que la institucionalicemos porque será lo peor que le pueda ocurrir. Muchas galerías de Madrid, de Barcelona o de Valencia tiran constantemente de artistas andaluces.

mus-A ¿PERO CREÉIS QUE SON TANTOS COMO PARA PODER HABLAR DE UNA GENERACIÓN?

M.J.S. No creo que se trate, como decíamos al principio, de una cuestión de edad; es que en España ha habido siempre un grupo de artistas y su teórico. Te estoy hablando de la segunda mitad del siglo XX. Un grupo de artistas y su teórico, o sus teóricos. No ha habido, realmente, una generación de críticos.

Ha existido el teórico que ha sido el que al final ha creado, de forma expresa o sin darse cuenta, o sin quererlo, esos límites de la generación. Límites generacionales, que son los que se necesitan, los que el historiador luego necesita para poder enseñar historia del arte.

3 GALERI[ST]AS



ENTREVISTAS A
JUANA DE AIZPURU,
PEPE COBO
Y MAGDA BELLOTTI

ALGUNOS DE LOS NOMBRES DECISIVOS

EN LA PROMOCIÓN PRIVADA DEL ARTE EMERGENTE ANDALUZ HAN TERMINADO DESARROLLANDO SU LABOR MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS DE LA COMUNIDAD. ES EL CASO DE JUANA DE AIZPURU, PEPE COBO Y MAGDA BELLOTTI, SIN DUDA TRES DE LOS MÁS DESTACADOS GALERISTAS ESPAÑOLES SURGIDOS EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS, QUE CUENTAN CON UNA MÁS INTENSA Y LARGA TRAYECTORIA A SUS ESPALDAS. LOS TRES ELIGIERON MADRID PARA LA NUEVA ETAPA DE UN PROYECTO QUE EMPEZÓ EN ANDALUCÍA, Y TODOS CEDIERON SU PROPIO NOMBRE AL ESPACIO, DANDO TESTIMONIO DE LO PERSONAL QUE TERMINAN SIENDO LAS COSAS EN ESTE TIPO DE EMPRESAS. PARA PONER DE RELIEVE TANTO LOS PARALELISMOS COMO LOS CONTRASTES, *mus-A* HA OPTADO EN ESTE CASO POR ENTREVISTARLOS EN PARALELO, SOMETIÉNDOLES A LA MISMA BATERÍA DE PREGUNTAS EN TORNO A CUESTIONES QUE LOS AFECTAN DIRECTAMENTE EN EL PRESENTE Y LES OBLIGAN A DEFINIRSE.

JUANA DE AIZPURU



UN ARTISTA JOVEN CON TALENTO PUEDE LLEGAR A SER RECONOCIDO EN POCO TIEMPO POR PARTE DE LOS PROFESIONALES Y, TAMBIÉN, DEL GRAN PÚBLICO...

ME GUSTARÍA QUE, PARA EMPEZAR, RESUMIERA SU EXPERIENCIA PROFESIONAL DENTRO Y FUERA DE ANDALUCÍA. Mi profesión, mis múltiples actividades, junto con mis hijas y mis nietos, son la parte esencial de mi vida.

¿CON QUÉ DIFICULTADES ESPECÍFICAS SE ENCUENTRA EN NUESTRO PAÍS LA GALERÍA DE ARTE A LA HORA DE LA PROMOCIÓN DEL ARTE Y ARTISTAS EMERGENTES?

Para dar a conocer a los jóvenes artistas en España realmente no encuentro ningún problema, pues hay una gran variedad de cauces dentro de nuestro país. Existe un gran número de premios con jurados formados por críticos y representantes de instituciones, así como bienales y cursos de postgrado, impartidos por personalidades relevantes del mundo del arte, generalmente seguidos de una exposición de los artistas seleccionados que suele atraer a los más carismáticos representantes de los diferentes agentes del mundo del arte.

Todo ello hace que un artista joven CON TALENTO pueda llegar a ser reconocido en poco tiempo por parte de los profesionales y, también, del gran público...

Lo difícil es encontrar a jóvenes con verdadero TALENTO dado que, generalmente, cuando comienzan ofrecen muy pocas pistas de lo que más adelante pueden llegar a hacer.

Sin embargo, no ocurre lo mismo para la promoción de los artistas, y no solo de los emergentes, fuera de nuestras fronteras. Esta es la gran asignatura pendiente que tenemos en España. El motivo es que carecemos de las infraestructuras necesarias que pudiesen facilitar esta promoción.

No hay ningún Museo de Arte Contemporáneo en España (ni siquiera el Reina Sofía) con el prestigio internacional suficiente como para que, cuando adquiere una obra, ello signifique un apoyo para el artista por la resonancia internacional que pudiera tener. Por otro lado, las adquisiciones que realizan nuestras pinacotecas no son tan importantes como para que sean capaces de crear un eco. En España los museos suelen adquirir una pieza, como mucho dos, de un mismo artista de tanto en tanto. Nada que ver con lo que pasa con las grandes pinacotecas

internacionales, por ejemplo el MoMA: en los años 80 corrió por todo el mundo la noticia de que durante la exposición que había hecho de Cindy Sherman le había comprado 60 fotografías, ¡era una noticia! Eso catapultó a Sherman, poniéndose de inmediato a la cabeza de los artistas más relevantes y solicitados del mundo.

Apenas tenemos comisarios de exposiciones a los cuales les confíen los grandes proyectos internacionales, bien sean periódicos o puntuales. Exceptuando a María Corral y algún otro nombre muy excepcional, no hay nada.

No tenemos ninguna revista que haya conseguido la credibilidad y la influencia suficientes para que su apoyo a un artista sea capaz de despertar el interés de los distintos agentes del mundo del arte internacional.

Respecto de los coleccionistas, tanto públicos como privados, ninguno ha reunido una colección tan importante como para que entrar en ella constituya un reconocimiento.

Por todo esto hay que reconocer que la promoción de los artistas españoles a nivel internacional está exclusivamente en manos de 14 ó 15 galerías españolas que realizamos esta tarea ingente, y por supuesto lenta, a través de nuestra participación en Ferias Internacionales y, también, con intercambios con nuestros colegas de ciudades de distintos países.

LLEGADO EL MOMENTO DE ANALIZAR LA SITUACIÓN DE LA GALERÍA FRENTE A LAS INSTITUCIONES CULTURALES, EN PRIMER LUGAR, ¿CUÁL ES LA REALIDAD ACTUAL SEGÚN SU PUNTO DE VISTA? Y EN SEGUNDO, ¿CUÁLES SERÍAN SUS ASPIRACIONES?

El problema estriba en que los representantes de las instituciones culturales españolas, en términos generales, quieren ser ellos los que realicen la labor cultural en lugar de apoyar las iniciativas privadas, lo que sería muchísimo más eficaz. Las Instituciones Culturales ni tienen el personal cualificado ni los presupuestos necesarios. Su labor debería consistir en fomentar la creación de un entramado cultural que, partiendo de la sociedad, fuese apoyado por dichas instituciones, ya que solamente la sociedad, en sus múltiples facetas, cuenta con el factor humano cualificado, imprescindible para esta misión, y con un potencial económico suficiente.

¿EN QUÉ SITUACIÓN NOS ENCONTRAMOS EN LO QUE RESPECTA A LAS RELACIONES GREMIALES —DE GALERISTAS— DENTRO Y FUERA DE ANDALUCÍA?

Nuestras aspiraciones gremiales se cifran en que haya solo una asociación que aglutine a todas las galerías españolas con perfil similar, con un marcado carácter de difusión cultural y no solo con intereses comerciales.

Por desgracia, todavía no lo hemos logrado y, en estos momentos, en España hay varias asociaciones. No obstante, como me consta que ése es el anhelo general de todos, estoy segura que muy pronto darán fruto las gestiones que en este sentido estamos realizando.

ATENDIENDO A LA GALERÍA COMO ESPACIO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, ¿CUÁLES SON LOS NUEVOS MODELOS VIABLES FRENTE A LA CRECIENTE COMPLEJIDAD DE LA CREACIÓN ACTUAL?

En efecto, el campo de acción de las galerías se ha ampliado todavía más, ya que tenemos que intervenir también en la producción de las obras, en algunos casos con costes muy elevados, por lo que hay que buscar patrocinadores con frecuencia. Muchas veces estos patrocinadores son ciertas instituciones que apoyan económicamente a los artistas, como las consejerías de cultura

HAY QUE RECONOCER QUE LA PROMOCIÓN DE LOS ARTISTAS ESPAÑOLES A NIVEL INTERNACIONAL ESTÁ EXCLUSIVAMENTE EN MANOS DE 14 Ó 15 GALERÍAS ESPAÑOLAS QUE REALIZAMOS ESTA TAREA INGENTE, Y POR SUPUESTO LENTA

de las autonomías a las cuales pertenecen dichos artistas, este es el caso de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

EN LAS RELACIONES DEL COMERCIO CON EL ARTISTA CONTEMPORÁNEO, ¿QUÉ NUEVOS MODELOS, NUEVAS RELACIONES, NUEVOS COMPROMISOS Y NUEVAS EXIGENCIAS MUTUAS SE DAN EN LA ACTUALIDAD ENTRE AMBOS?

El artista ante todo es un ser humano como todos los demás y está inmerso en la misma sociedad que entre todos hemos creado. Teniendo en cuenta que en la sociedad actual el valor supremo es el dinero, hay artistas que se han dejado arrastrar por una frenética escalada de precios y así, con frecuencia, nos sorprendemos con las noticias que aparecen en los medios sobre los records de cotización que se batien constantemente. No todos los artistas se han dejado arrastrar por la nueva situación y han huido de este torbellino que les aturde y que no les deja la suficiente paz e intimidad para continuar realizando su meritoria labor.

Y AL RESPECTO, ¿ES POSIBLE HABLAR DE UN TIPO DE ARTISTA DIFERENTE QUE ESTÉ EMPEZANDO A SURGIR AL HILO DE LAS NUEVAS MANIFESTACIONES DEL ARTE DE HOY?

En la actualidad los artistas son muy individualistas, son nómadas y normalmente tienen varios puntos de residencia, además de los múltiples viajes que constantemente realizan. Por lo tanto no pueden constituir grupos estables y duraderos donde intercambiar ideas y pensamientos, como ocurrió en el pasado. Este es el motivo por el cual últimamente no surjan los movimientos artísticos que se originaron, sobre todo, en la primera mitad del siglo XX. Ahora los artistas son seres solitarios, aunque estén rodeados de gente.

Por todo esto el arte que hoy se da es un arte muy ecléctico, donde todo vale, donde el artista tiene total libertad de expresión, usando todos los medios que encuentra a su alcance, desde los *ready made* que usan objetos de deshecho, hasta los que usan todos los adelantos que la tecnología ha puesto a su disposición.

Lo único que se les exige es un lenguaje propio y que éste sea el más adecuado para comunicarnos las emociones y sentimientos que él quiere expresar.

EN SU CASO, ¿CUÁLES SON O HAN SIDO LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE UN ARTISTA JOVEN A LA HORA DE INCORPORARLO A SU PROYECTO?

Siguiendo la tónica general, yo también soy muy ecléctica en mis preferencias artísticas. Para mí cualquier manifestación artística puede tener un enorme interés si tiene un contenido y si es capaz de comunicarme algo. Y si se hace posible un diálogo entre la obra y yo misma.

Como es lógico, en mi camino he encontrado artistas desconocidos que me han interesado y con los cuales he tenido esa comunicación a través de sus obras pero que no me he decidido a incluirlos en mi grupo ¿Por qué? Creo que la selección se debe a una especie de enamoramiento que me produce cierta clase de trabajos.

Particularmente creo que no es la mejor solución que los artistas vayan dejando dossiers por las galerías, al menos esto es lo que me dice mi experiencia, ya que en mis 38 años de galerista jamás he encontrado un artista cuya obra haya tirado de mí entre tantos y tantos dossiers como he visto en mi vida. Tan solo se ha producido este hecho en una ocasión, y se trata de Julião Sarmiento, el cual en el año 1982 iba con una carpeta bajo el brazo enseñando sus dibujos a las galerías que participábamos en la feria de Basilea.

¿POR QUÉ EN SU MOMENTO SE PLANTEÓ USTED LA PLAZA DE MADRID COMO ALTERNATIVA A ANDALUCÍA?
¿SE TRATÓ DE UNA ELECCIÓN O UNA NECESIDAD?

Desde que abrí mi galería en 1970 he tenido clarísimo que el arte es universal, por lo que siempre tuve en mi cabeza la idea de que con el tiempo tendría que abrir mi campo de acción ¿Por qué Madrid? Hay que tener en cuenta que yo me crié en Madrid, aunque nací en Valladolid, y que mi familia vivía en la capital. Pero realmente el motivo fue ARCO. Como todos sabéis esta idea de hacer una feria en España me vino cuando empecé a visitar Ferias Internacionales, al final de los 70, ya que comprendí que España necesitaba incorporarse de inmediato a las nuevas corrientes internacionales y me di cuenta de la cantidad de posibilidades que a mis colegas internacionales les proporcionaba el participar en una feria de arte.

Como todo el mundo sabe en un principio pensé hacer ARCO en Sevilla, pero de inmediato me di cuenta de que la situación de la ciudad, a finales de los 70, no lo permitía, y fue entonces cuando lo intenté en Barcelona, donde tampoco supieron ver la importancia de mi proyecto. Tuvo que darse la circunstancia de que apareciera Adrián Piera, en unión del Alcalde Tierno Galván, para poner en marcha la Feria de Madrid y que él sí aceptara de inmediato la puesta en marcha de este evento cultural. Desde entonces comenzó mi peregrinaje entre Madrid y Sevilla, así que necesariamente me tuve que establecer también en Madrid y allí, como es lógico, fue donde abrí mi segunda galería.

¿QUÉ CONTACTO MANTIENE DESDE MADRID CON LA REALIDAD ARTÍSTICA ANDALUZA, Y EN CONCRETO LA ESCENA EMERGENTE?

Hay que tener en cuenta que yo no me he ido completamente de Sevilla pues conservo todavía una oficina y un pequeño stock, donde recibo a los pocos coleccionistas que hay en Sevilla, siempre con cita, por supuesto. Además conservo mi casa de toda la vida, donde se criaron mis tres hijas.

Sigo en contacto con la realidad andaluza y procuro estar al corriente de los artistas emergentes que van apareciendo en el panorama sevillano, sobre todo a través de mi hija Margarita, que es una especialista en las nuevas tendencias y siempre está al tanto de todo lo que pasa en la ciudad.

¿LE QUEDAN GANAS DE VOLVER AQUÍ? Y AL RESPECTO, ¿QUÉ POSIBILIDADES O DIFICULTADES ENCUENTRA DESDE SU PERSPECTIVA ACTUAL A LA HORA DE PLANTEARSE HIPOTÉTICAMENTE UN ESPACIO DUPLICADO, CON PRESENCIA EN AMBOS TERRITORIOS?

Ya lo creo que me quedan ganas. De hecho para mí fue un auténtico trauma cerrar mi galería de Sevilla, pero tuve que afrontar la triste realidad de que mi proyecto sevillano se había cerrado, ya que la ciudad había evolucionado poquísimo y, en cambio, mi galería sí que había tenido una gran evolución, sobre todo en la esfera internacional. Pero me encantaría volver y, de hecho, nunca lo he descartado del todo, se trata solamente de encontrar el momento y las circunstancias idóneas.

Por otro lado, para mí no tiene ningún inconveniente el tener que ir todas las semanas de una ciudad a otra ya que es lo que he estado haciendo durante 22 años, así que estoy acostumbrada.

SEGÚN SU OPINIÓN, ¿EXISTE O NO DE UN TEJIDO COMERCIAL ANDALUZ PARA EL ARTE?

No, no existe este tejido comercial porque no se ha fomentado. Se han hecho cosas, sí, pero en general bastante mediocres, así que actualmente en Sevilla hay un ambiente muy confuso, en el cual se mezcla todo lo que pudiera haber interesante con mucha mediocridad y, en general, sale ganando esta última parte.



Galería Juana de Aizpuru. Madrid.

AL HILO DE LA ANTERIOR PREGUNTA, NOS GUSTARÍA QUE COMENTASE LAS POSIBILIDADES PARA LA CREACIÓN O EL FORTALECIMIENTO DE DICHO TEJIDO DESDE FUERA DE ANDALUCÍA, ¿O QUIZÁ SE RENUNCIA YA A ALGO SEMEJANTE?

Renunciar, jamás. Simplemente creo que en este momento no se dan las circunstancias apropiadas. Se trata de poner cada cosa en su sitio, valorar lo poco que hay valorable y descartar tanta parafernalia...

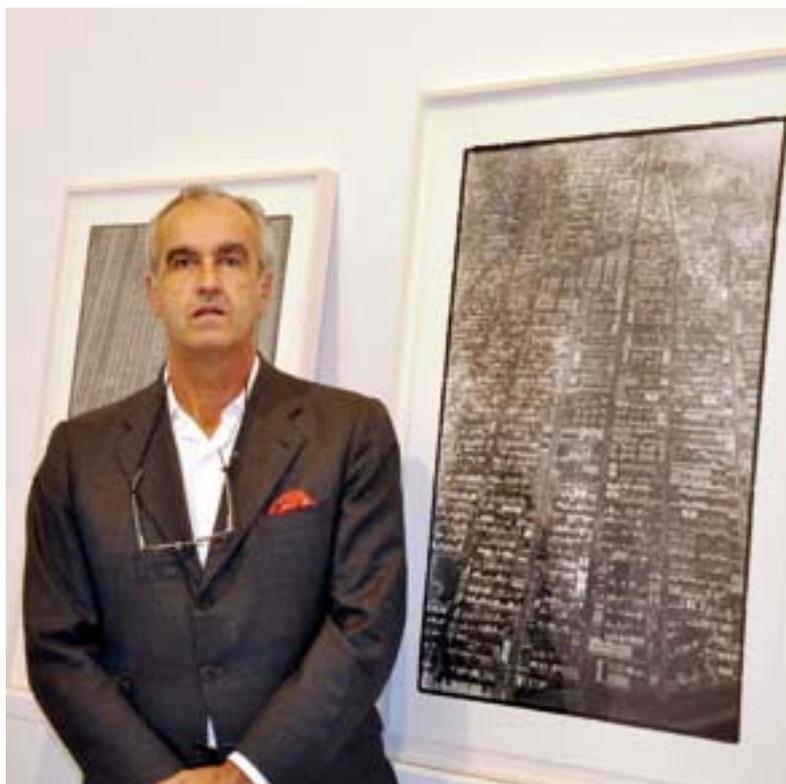
Se trata de criterios... y de que imperen los criterios de los profesionales, de los que están más capacitados para opinar. Y de que se les respete y se les dé el lugar que se merecen.

PARA ACABAR, ¿QUÉ FUTURO LE PREVÉ A UN POSIBLE ARTE LOCAL EN EL MUNDO GLOBALIZADO?

El arte local no existe. Si es arte es universal. Por eso sería muy recomendable que se apoyase a los artistas más sobresalientes del panorama de nuestra ciudad para que pudieran vivir temporalmente en los puntos de mayor interés internacional, para enriquecerse con experiencias nuevas, para madurar su mente, para que adquieran confianza en si mismos, para que tengan un punto de referencia desde el cual valorar su propia obra.

Sevilla siempre ha sido una cantera de artistas y ahora no va a ser de otra manera, lo que pasa es que los artistas necesitan un campo de cultivo adecuado para poder desarrollarse en plenitud y eso, la verdad, no se lo proporciona la Sevilla actual.

PEPE COBO



EN LO QUE SE REFIERE A ESPAÑA,
CREO QUE EL ARTE EMERGENTE TIENE
BUENA ACOGIDA; TENEMOS UN SISTEMA
BASTANTE COMUNICATIVO Y BASTANTE
RECEPTIVO A LA HORA DE PRESTAR
ATENCIÓN A ARTISTAS NUEVOS

ME GUSTARÍA QUE, PARA EMPEZAR, RESUMIERA SU EXPERIENCIA PROFESIONAL DENTRO Y FUERA DE ANDALUCÍA.

La Máquina Española, mi primera galería, empezó en noviembre de 1984, como un impulso y como aglutinación de un grupo de artistas sevillanos que, alrededor de la Facultad de Bellas Artes y de la revista Figura, tenían una actitud más allá del arte, planteamientos que rompían toda la tradición del artista, el taller, la inspiración, tan propia del arte y la cultura sevillana.

Desde aquel momento y con la entrada de Pepe Espaliú en la galería se estableció toda una nueva forma de actuar, tanto dentro como fuera de España, para la promoción de los artistas, que consistía en presencia en ferias internacionales, intercambios con otras galerías de fuera de España, edición de catálogos, anuncios en revistas internacionales, etc..., todo ello con unos resultados excelentes.

¿CON QUÉ DIFICULTADES ESPECÍFICAS SE ENCUENTRA EN NUESTRO PAÍS LA GALERÍA DE ARTE A LA HORA DE LA PROMOCIÓN DEL ARTE Y ARTISTAS EMERGENTES?

Yo creo que hay dos niveles bien distintos: por un lado, el interno, es decir España, y por otro lado, la presencia internacional.

En lo que se refiere a España, creo que el arte emergente tiene buena acogida; tenemos un sistema bastante comunicativo y bastante receptivo a la hora de prestar atención a artistas nuevos. Hay diversos medios que se ocupan a un nivel especializado como periódicos, revistas, pequeñas ferias y otras publicaciones, además, el territorio es lo suficientemente pequeño para que las cosas tengan una rápida difusión. Ahora bien, en mi opinión el problema se encuentra principalmente en la promoción de los artistas, siendo además tan fundamental para sus carreras como para las galerías españolas. Su proyección en el extranjero, la captación o la llamada de

atención de toda esta obra por distintos circuitos que conforman el mercado del arte internacional es la asignatura pendiente que arrastra este país.

Nuestro país tiene todavía una serie de carencias que hacen que no sea lo suficientemente llamativo y atractivo para que suscite interés suficiente para que las personas que cuentan, que tienen un criterio y una voz en el mundo, aparezcan por nuestro país, lo cual ocurre muy raramente y por circunstancias muy concretas, principalmente en Madrid y Barcelona. Esta es una de las principales desventajas a las que nos enfrentamos.

Disponemos de muy pocos momentos propicios para exponer o dar a conocer a los artistas en las grandes ferias, como puedan ser Basilea, Basel Miami, Frieze, Berlín o incluso ARCO, en las cuales muy pocos somos los elegidos. Por todo ello y porque tenemos aun un coleccionismo débil estamos en clara desventaja a la hora de introducirnos en los mercados internacionales, tanto en los Estados Unidos como en Europa.

LLEGADO EL MOMENTO DE ANALIZAR LA SITUACIÓN DE LA GALERÍA FRENTE A LAS INSTITUCIONES CULTURALES, EN PRIMER LUGAR, ¿CUÁL ES LA REALIDAD ACTUAL SEGÚN SU PUNTO DE VISTA? Y EN SEGUNDO, ¿CUÁLES SERÍAN SUS ASPIRACIONES?

Pienso que existe un descalabro entre galería e institución cultural. Creo que todavía no hemos aprendido del todo a convivir y trabajar juntos. Hasta el día de hoy la Institución ve en la galería a un adversario, como alguien que sólo se interesa por el aspecto económico. Por mi conocimiento y experiencia en el mundo anglosajón, la relación en esos lugares es muy distinta; allí la galería juega un papel clave. Conocemos perfectamente y mejor que nadie tanto la obra de los artistas como el mercado del arte, por lo que siempre seremos unos grandes compañeros de viaje, una figura cercana que va a colaborar codo con codo con las Instituciones. Yo noto y echo en falta esa relación de confianza y profesionalidad que aquí es mas tensa que cercana. Creo que hay que dar ese paso que considero absolutamente fundamental. Puede ser que con el tiempo me haya acercado un poco a los museos pero como ya he dicho, existe un pequeño abismo y creo que es vital dar ese golpe de timón y cambiar esta situación puesto que sólo supondría un beneficio para ambas partes.

¿EN QUÉ SITUACIÓN NOS ENCONTRAMOS EN LO QUE RESPECTA A LAS RELACIONES GREMIALES —DE GALERISTAS— DENTRO Y FUERA DE ANDALUCÍA?

Es la pregunta más delicada. Y es un hecho que me produce dolor, creo, y lo digo francamente. Tras mis 25 años de experiencia aquí es donde se encuentra el gran caballo de batalla. Ha influido muy negativamente, y no tanto por mala voluntad, sino por situarnos los galeristas en lugares muy individualistas. Creo que nuestro mundo, el de la galería, y el mundo del mercado del arte es un lugar en el que debemos aunar fuerzas. Reconocer al otro como alguien que hace y representa lo mismo que tú puedas representar; por supuesto ejerciendo el análisis crítico de qué es qué y por qué hacemos lo que hacemos; por eso creo que al encontrarnos en esta situación de no reconocer las obras de los artistas del resto de galerías hemos ido creando un círculo de aislamiento. Lo que suma para el mercado del arte es que una galería valore positivamente a otros artistas e influya ante sus propios coleccionistas y esto no se ha producido; la credibilidad de todos está en este punto, por todo ello nos hemos debilitado en el tiempo. En definitiva, tristemente, he de reconocer que somos un gremio bastante dividido, en el cual no tenemos un discurso objetivo y plural.



ATENDIENDO A LA GALERÍA COMO ESPACIO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, ¿CUÁLES SON LOS NUEVOS MODELOS VIABLES FRENTE A LA CRECIENTE COMPLEJIDAD DE LA CREACIÓN ACTUAL?

Efectivamente hoy la galería ya no es un lugar estable, fijo y con una metodología de sistema inmóvil y encerrado entre cuatro paredes. Hoy la galería es también un elemento vivo y dinámico en el cuál hay que adaptarse a las nuevas tecnologías y por lo tanto a los nuevos sistemas de producción, a los que la galería tiene también que cobijar. Estamos obligados, en primer lugar, a movernos y a estar permanentemente en acción y, por supuesto, somos grandes productores de obras, fotografías, vídeos, películas y, por lo tanto, también nuestros espacios deben ser cada vez más dúctiles.

EN LAS RELACIONES DEL COMERCIO CON EL ARTISTA CONTEMPORÁNEO, ¿QUÉ NUEVOS MODELOS, NUEVAS RELACIONES, NUEVOS COMPROMISOS Y NUEVAS EXIGENCIAS MUTUAS SE DAN EN LA ACTUALIDAD ENTRE AMBOS?

Creo que es un mundo muy diferente al de mediados de los ochenta. Las relaciones y las situaciones son más abiertas, lo que crea una mayor proliferación del mercado; además, en la formas de relación actuales intervienen nuevas figuras, como los dealers, los advisers, los art consultants, colecciones convertidas en museos o museos que venden obras, las casas de subastas convertidas también en dealers, etc..., este es el nuevo panorama y debemos adaptarnos y actualizar nuestras relaciones.

Se han desarrollado nuevos modelos, ya no existe un mundo único, el de París de principio de siglo, en el que la galería representaba al artista en absoluta exclusividad. Se han abierto multitud de vías en todas las direcciones.

Y AL RESPECTO, ¿ES POSIBLE HABLAR DE UN TIPO DE ARTISTA DIFERENTE QUE ESTÉ EMPEZANDO A SURGIR AL HILO DE LAS NUEVAS MANIFESTACIONES DEL ARTE DE HOY?

Creo que las nuevas tecnologías, lenguajes y soportes han cambiado las relaciones. La introducción de sistemas de producción costosos a la hora de realizar la obra hace que intervengan agentes externos que van a hacer posible la financiación de los proyectos. Creo que el artista establece vías y medios nuevos. Los nuevos sistemas de comunicación y la necesidad de conocimiento y relaciones han convertido a los artistas en mucho más trashumantes.

EN SU CASO, ¿CUÁLES SON O HAN SIDO LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE UN ARTISTA JOVEN A LA HORA DE INCORPORARLO A SU PROYECTO?

Siempre ha existido un golpe de efecto directo, indirecto o por terceras personas. Lo que sí tengo claro, y de hecho nunca me ha ocurrido, es trabajar con un artista que me haya enviado su dossier él mismo.

El último ejemplo es Alejandra Freymann. Me mantenía terriblemente escéptico con el hecho de una chica tan joven pudiera hacer pintura interesante; tuvieron que traer sus cuadros literalmente a mi despacho puesto que yo me negaba sistemáticamente a visitar su estudio. Me reafirmo en mi frase: "Nunca digas, nunca jamás".

¿POR QUÉ EN SU MOMENTO SE PLANTEÓ USTED LA PLAZA DE MADRID COMO ALTERNATIVA A ANDALUCÍA? ¿SE TRATÓ DE UNA ELECCIÓN O UNA NECESIDAD?

Es obvio y evidente que, sin lugar a dudas, Madrid es la ciudad de España más cosmopolita y donde existe una mayor concentración de galerías, museos, coleccionistas y sinergias vinculadas al mundo del arte, a todo esto cabe añadirle su incuestionable naturaleza de ciudad financiera.

EL ARTE ES INTRÍNSECAMENTE UNIVERSAL. CREO QUE ACOTAR O TRATAR DE LEVANTAR BARRERAS LÍMITROFES ES UN ERROR. HAY QUE DEFENDER A ANDALUCES UNIVERSALES Y OBRAS UNIVERSALES DE ARTISTAS ANDALUCES

Por otro lado las políticas culturales a favor del territorio están menos presentes y creo que esto beneficia al valor del propio arte contemporáneo.

Los territorios defienden a sus artistas y esto sólo va en detrimento de la calidad de la obra.

En Madrid todos somos de todos los lugares.

¿QUÉ CONTACTO MANTIENE DESDE MADRID CON LA REALIDAD ARTÍSTICA ANDALUZA, Y EN CONCRETO LA ESCENA EMERGENTE?

Mantengo una relación de cariño con mi tierra y así lo proyecto, siendo Sevilla el lugar al que más atención presto por motivos personales. El conocimiento que tengo sobre sus artistas emergentes juega a su favor.

¿LE QUEDAN GANAS DE VOLVER AQUÍ? Y AL RESPECTO, ¿QUÉ POSIBILIDADES O DIFICULTADES ENCUENTRA DESDE SU PERSPECTIVA ACTUAL A LA HORA DE PLANTEARSE HIPOTÉTICAMENTE UN ESPACIO DUPLICADO, CON PRESENCIA EN AMBOS TERRITORIOS?

Honestamente creo que hago una labor más positiva y más efectiva desde fuera que estando presente.

Un doble espacio no tendría sentido teniendo en cuenta las distancias tan cortas que se dan en España. Considero que es más productivo centralizar esfuerzo y espacios.

Esto no significa que un día vuelva a Sevilla con un espacio único.

SEGÚN SU OPINIÓN, ¿EXISTE O NO DE UN TEJIDO COMERCIAL ANDALUZ PARA EL ARTE?

Me inclino más por la idea de que no existe un tejido propiamente andaluz. No me gusta la idea de un mercado excluyente ya que los sistemas de comercio se alimentan entre sí y deben ser dinámicos y abiertos. Hablar de arte andaluz es hablar de territorialidad y no creo que sea positivo para el mercado.

Además el arte es intrínsecamente universal. Creo que acotar o tratar de levantar barreras limítrofes es un error.

Hay que defender a andaluces universales y obras universales de artistas andaluces.

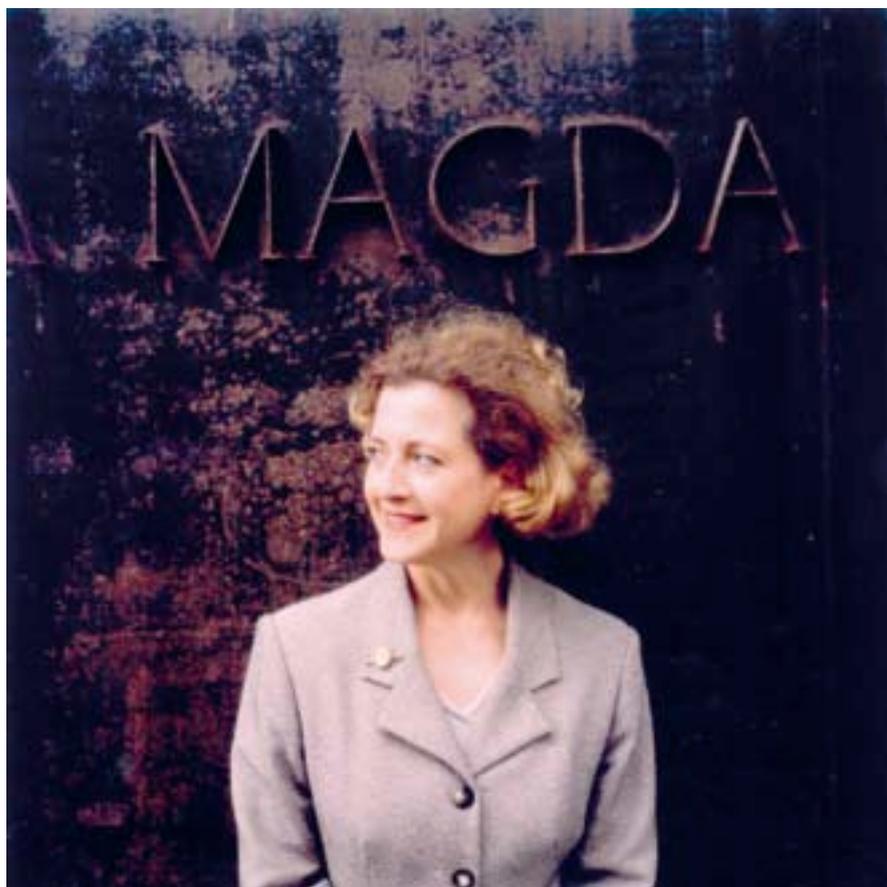
AL HILO DE LA ANTERIOR PREGUNTA, NOS GUSTARÍA QUE COMENTASE LAS POSIBILIDADES PARA LA CREACIÓN O EL FORTALECIMIENTO DE DICHO TEJIDO DESDE FUERA DE ANDALUCÍA, ¿O QUIZÁ SE RENUNCIA YA A ALGO SEMEJANTE?

Opino que lo más positivo que se puede hacer desde Andalucía es elaborar becas y ayudas para que los artistas se formen y desarrollen sus proyectos también fuera de Andalucía.

PARA ACABAR, ¿QUÉ FUTURO LE PREVÉ A UN POSIBLE ARTE LOCAL EN EL MUNDO GLOBALIZADO?

Reitero que el territorio no deja de ser un tipo de encorsetamiento. El territorio concebido como algo físico permanece como algo puramente anecdótico. Si entendemos como arte local la fecha y lugar de nacimiento de un artista, dependerá como en cualquier otro caso de lo que haga y signifique su obra, su repercusión. Me parece peligroso extrapolar a valor artístico aquello que se limita a ser una coincidencia geográfica. Hay artistas como Joseph Cornell, que en su vida salió del lugar, y que, con un componente metafórico, hablaba de un mundo exterior del que nunca participó físicamente.

MAGDA BELLOTTI



LA SOCIEDAD NO ENTIENDE EL ARTE DE SU TIEMPO COMO SUYO Y ESTO TIENE QUE VER CON LA NOCIÓN DE CULTURA

ME GUSTARÍA QUE, PARA EMPEZAR, RESUMIERA SU EXPERIENCIA PROFESIONAL DENTRO Y FUERA DE ANDALUCÍA. Mi experiencia ha sido muy enriquecedora, pero también extraña, por lo caótico de nuestro sistema de mercado. En 1982, cuando abrimos en Algeciras todo estaba por hacer. Contábamos con la referencia indiscutible de Juana Mordó en Madrid, pero ciertamente no sabíamos muy bien como abordar nuestro trabajo día a día. Íbamos improvisando a medida que surgían los problemas, que no eran pocos. Lo mejor de mi experiencia ha sido siempre la amistad que me une a los artistas, entrar en los estudios para ver la obra por primera vez, eso es apasionante. El Arte me ha hecho a comprender mucho mejor el mundo en el que vivo y darme cuenta de muchas cosas antes imperceptibles.

¿CON QUÉ DIFICULTADES ESPECÍFICAS SE ENCUENTRA EN NUESTRO PAÍS LA GALERÍA DE ARTE A LA HORA DE LA PROMOCIÓN DEL ARTE Y ARTISTAS EMERGENTES?

Con que no somos galerías potentes económicamente. Las galerías en España son muy frágiles a la hora de competir en el mercado internacional porque el mercado nacional no nos respalda; el mercado es débil, y, por lo tanto, las galerías también. Y esto, que no tiene que ver con la "calidad" de nuestros artistas, les afecta de lleno porque no entran en el mercado internacional, en el circuito de los museos y las grandes colecciones en el exterior. El sistema del arte en nuestro país no está consolidado como en otros países de nuestro entorno. La sociedad civil no entiende el arte de su tiempo como suyo, no se implica, aparece al margen siempre de sus prioridades, y no necesariamente tiene que ver con presupuestos económicos. Tiene que ver con la noción de CULTURA, que no es más que conocimiento y esto lleva aparejado respeto y riqueza para el país.

En los últimos años sí que ha habido un cambio importante, pero sigue siendo demasiado frágil. Es muy difícil competir con galerías de fuera.

Esta fragilidad en el sistema provoca que no se valore en su justa medida el arte que se hace en España. Los de aquí siempre viajan con una sensación como de actor secundario.

Galería Magda Bellotti. Madrid.



LLEGADO EL MOMENTO DE ANALIZAR LA SITUACIÓN DE LA GALERÍA FRENTE A LAS INSTITUCIONES CULTURALES, EN PRIMER LUGAR, ¿CUÁL ES LA REALIDAD ACTUAL SEGÚN SU PUNTO DE VISTA? Y EN SEGUNDO, ¿CUÁLES SERÍAN SUS ASPIRACIONES?

Pues ha cambiado mucho en los últimos años. Éstos se han dado cuenta de que es necesario invertir y promocionar el arte de nuestro tiempo, porque esto va a reportar riqueza a medio y largo plazo. Nos encaminamos a una sociedad del ocio aunque nos pese y esta sociedad va a demandar el consumo de Arte. Personalmente esto me horroriza pero vamos encaminados a ello.

Las instituciones culturales refuerzan nuestro trabajo en el ámbito privado, nos apoyan y son indispensables en nuestro trabajo. Pero también entiendo que se han estado llevando a cabo políticas disparatadas con las inauguraciones de tantos centros de arte, museos y demás, sin contenidos. Los políticos han entendido que este tipo de eventos les reporta una publicidad gratuita; se destinan enormes presupuestos en hacer edificios que no tienen colección. Yo abogaría por la creación de una colección madre, y después buscar un edificio donde alojar esa colección. Muchos presupuestos se agotan con la sola financiación de la carcasa vacía de contenido y los artistas, que son los auténticos artífices, se encuentran en una situación económica más que precaria.

¿EN QUÉ SITUACIÓN NOS ENCONTRAMOS EN LO QUE RESPECTA A LAS RELACIONES GREMIALES —DE GALERISTAS— DENTRO Y FUERA DE ANDALUCÍA?

Se ha creado recientemente el Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo, que engloba al mundo de las galerías a nivel nacional. En este momento se está trabajando en muchos proyectos de calado. Hace un par de años se creó el INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, que engloba a todos los del sector. Se está haciendo un gran esfuerzo por defender al sector frente a la Administración y en general en todos aquellos problemas que surgen intentando aportar soluciones. El mundo de las galerías de arte es muy complejo y probablemente no estamos lo suficientemente unidos, esto debilita mucho al sector.

ATENDIENDO A LA GALERÍA COMO ESPACIO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, ¿CUÁLES SON LOS NUEVOS MODELOS VIABLES FRENTE A LA CRECIENTE COMPLEJIDAD DE LA CREACIÓN ACTUAL?

Las galerías no son museos. A veces los artistas se confunden, ni tenemos los espacios ni los medios y desde luego no podemos competir con ellos.

Ciertamente el modelo de galería tal como existe ahora, es un modelo que en cierto sentido está ya caduco, porque es muy rígido y los artistas, animados por los nuevos medios tecnológicos, no nos necesitan tanto a la hora de promocionarse ellos mismos. El reto de las galerías hoy en día pasa por un reciclaje a todos los niveles. Ya no es tan importante, a mi modo de ver, el espacio físico de la galería. Las relaciones se pueden establecer de otras maneras; es probablemente algunas de las pocas cosas buenas que ofrece este mundo globalizado. Hemos de ser más flexibles, hay otros espacios, otras maneras de hacer llegar al público los trabajos de los artistas.

EN LAS RELACIONES DEL COMERCIO CON EL ARTISTA CONTEMPORÁNEO, ¿QUÉ NUEVOS MODELOS, NUEVAS RELACIONES, NUEVOS COMPROMISOS Y NUEVAS EXIGENCIAS MUTUAS SE DAN EN LA ACTUALIDAD ENTRE AMBOS?

Las relaciones tienen que ser más flexibles. La figura hoy del artista en exclusiva casi no existe. Tiene que ver con todo lo que he dicho antes.

En la actualidad existe un superávit de ferias de arte. El arte se ha puesto de moda y todos quieren consumirlo. Las galerías y los artistas nos vemos atrapados por unas redes, las más de las veces de personas ajenas a nuestro mundo que manipulan el sistema: esos nuevos intermediarios en el comercio del arte. El Arte permanece arrinconado en aras de rentabilidades comerciales y márgenes de beneficios económicos que nada tienen que ver con nuestro trabajo.

Y AL RESPECTO, ¿ES POSIBLE HABLAR DE UN TIPO DE ARTISTA DIFERENTE QUE ESTÉ EMPEZANDO A SURGIR AL HILO DE LAS NUEVAS MANIFESTACIONES DEL ARTE DE HOY?

No, los artistas son artistas siempre. Lo que ocurre es que ahora tienen una información al día de todo cuanto ocurre en el mundo, esto lo único que hace es mantenerles "en órbita". Tienen la información, pero esto no es suficiente para la Creación. Lo que tenemos son muchos copistas. Los jóvenes, porque cada vez comienzan antes, son muy osados y alimentados de tanto comisario ávido de poder pues producen un producto con fecha de caducidad. Quizás son los signos de los tiempos. Pero no estamos produciendo coches. El Arte es otra cosa y aunque esté en el mercado, esto no ha de ser su único baremo. La rentabilidad aquí en términos puramente comerciales no funciona.

EN SU CASO, ¿CUÁLES SON O HAN SIDO LOS CRITERIOS DE SELECCIÓN DE UN ARTISTA JOVEN A LA HORA DE INCORPORARLO A SU PROYECTO?

Los criterios de selección son distintos en cada caso. Lo habitual es que un artista me hable de alguien y lo visito en el estudio; las ferias a las que acudo también sirven para conocer a otros; también en exposiciones colectivas encuentro a artistas que me interesan.

A mi me gusta conocer primero a la persona, saber qué piensa, cómo ve las cosas, qué es lo que quiere de la galería, qué espera de mí; hay una serie de cuestiones que son casi tan importantes como la obra a la hora de pensar en incorporar a un nuevo artista a la galería. Es también una cuestión de sintonía; a veces hay artistas muy buenos con los que sabes de antemano que no vas a trabajar. Este trabajo es tan duro que si no existe una complicidad entre ambos, esa química no funciona y no vale la pena.

¿POR QUÉ EN SU MOMENTO SE PLANTEÓ USTED LA PLAZA DE MADRID COMO ALTERNATIVA A ANDALUCÍA? ¿SE TRATÓ DE UNA ELECCIÓN O UNA NECESIDAD?

Era obviamente una necesidad. Después de diecinueve años en Algeciras era necesario el cambio. Me fui cuando pude. Hacía ya muchos años que sabía que tenía que irme, si lo demoré fue por circunstancias familiares.

Ciertamente el grueso de mis clientes estaban en Madrid, todos mis contactos. Algeciras desgraciadamente está muy alejada de los circuitos, era muy difícil seguir allí con un proyecto que se expandía también fuera de España; el sitio lógico era Madrid.

¿QUÉ CONTACTO MANTIENE DESDE MADRID CON LA REALIDAD ARTÍSTICA ANDALUZA, Y EN CONCRETO LA ESCENA EMERGENTE?

Yo sigo teniendo casa en Algeciras a la que voy a menudo. Viajo regularmente a Sevilla, Málaga y Granada. La mayoría de mis artistas siguen siendo andaluces. Es que en Andalucía hay unos buenísimos artistas, para mí lo mejor de la escena en España. Se muy bien lo que pasa allí para lo bueno y para lo malo.

¿LE QUEDAN GANAS DE VOLVER AQUÍ? Y AL RESPECTO, ¿QUÉ POSIBILIDADES O DIFICULTADES ENCUENTRA DESDE SU PERSPECTIVA ACTUAL A LA HORA DE PLANTEARSE HIPOTÉTICAMENTE UN ESPACIO DUPLICADO, CON PRESENCIA EN AMBOS TERRITORIOS?

Yo soy gaditana, de Algeciras. Me reconozco del sitio donde nació, ¡claro que me gustaría abrir un espacio en Algeciras! es una ilusión que mantengo. Pero la realidad es bien distinta. Mantener un espacio en Algeciras me supondría unos gastos que ahora no podría asumir. Pero sí que me gustaría, además tengo muy claro lo que haría. Sería una galería para artistas muy jóvenes

NOS ENCAMINAMOS A UNA SOCIEDAD DEL OCIO AUNQUE NOS PESE Y ESTA SOCIEDAD VA A DEMANDAR EL CONSUMO DE ARTE

EL RETO DE LAS GALERÍAS HOY EN DÍA PASA POR UN RECICLAJE A TODOS LOS NIVELES

que harían allí su primera exposición. Me interesan los artistas que experimentan con nuevas tecnologías; los jóvenes que dibujan. Serían unas 5 exposiciones al año. Esto me serviría de plataforma para proyectarlos después en Madrid. Pero de momento va a tener que esperar.

De momento me conformo con llamar ESPACIO ALGECIRAS a uno de los cuatro con los que contamos en Madrid y que dedico a los jóvenes y a intercambios con otras galerías.

SEGÚN SU OPINIÓN, ¿EXISTE O NO DE UN TEJIDO COMERCIAL ANDALUZ PARA EL ARTE?

No, obviamente no. De haber existido yo no hubiese cerrado mi espacio en Algeciras.

Y las cosas siguen igual, ya que siguen cerrando galerías, como las gaditanas Milagros Delicado y Carmen de la Calle, o las sevillanas Juana de Aizpuru y Pepe Cobo. Esto es muy triste, porque cuando se cierra una galería se cierra un espacio a la CULTURA, se cierra una ventana al conocimiento y pensamiento contemporáneo y esto es un desastre.

AL HILO DE LA ANTERIOR PREGUNTA, NOS GUSTARÍA QUE COMENTASE LAS POSIBILIDADES PARA LA CREACIÓN O EL FORTALECIMIENTO DE DICHO TEJIDO DESDE FUERA DE ANDALUCÍA, ¿O QUIZÁ SE RENUNCIA YA A ALGO SEMEJANTE?

En la medida en que trabajamos con artistas andaluces, ese tejido se va fortaleciendo. Yo no renuncio a nada en Andalucía. El Sur tiene que despertar a los lenguajes del arte contemporáneo, porque la ciudadanía no puede vivir al margen del arte que se hace en su tiempo. Lo que le sucede a Andalucía es que es tan rica en tantas expresiones de su cultura, que la gente está ya plena, parece que con lo que tienen es suficiente. Lo que hay es que cambiar esos hábitos, esa mentalidad hacia la cultura contemporánea, que no está en contradicción con lo antiguo, ni mucho menos, si no que lo apoya y refuerza, como hacen incluso los flamencos que incorporan nuevos lenguajes a sus trabajos.

PARA ACABAR, ¿QUÉ FUTURO LE PREVÉ A UN POSIBLE ARTE LOCAL EN EL MUNDO GLOBALIZADO?

Es que yo no creo que se pueda hablar ya de arte local en este mundo globalizado, sería una contradicción.

DESDE EL MODELO DE LA GALERÍA



CONVERSACIÓN
CON RAFAEL ORTIZ,
CAROLINA BARRIO,
EMILIO ALMAGRO
Y FÉLIX GÓMEZ

LA GALERÍA HA SIDO EN LA MODERNIDAD

EL ESPACIO DE COMUNICACIÓN SOCIALMENTE ASIGNADO PARA PONER EN CONTACTO EL MUNDO DE LA CREACIÓN CON EL GRAN PÚBLICO. PARA ILUSTRAR SUS MUTACIONES EN LOS ÚLTIMOS TIEMPOS HEMOS ESCOGIDO CUATRO MODELOS DE GALERISTA —E INEVITABLEMENTE DE GALERÍA—, NOTABLEMENTE DISTINTOS; SI BIEN POSEEN EN COMÚN PERTENECER A UNA LARGA TRADICIÓN DEL NEGOCIO DEL ARTE. FÉLIX GÓMEZ (GALERÍA FÉLIX GÓMEZ, SEVILLA), RAFAEL ORTIZ (GALERÍA RAFAEL ORTIZ, SEVILLA), EMILIO ALMAGRO (GALERÍA SANDUNGA, GRANADA) Y CAROLINA BARRIO (GALERÍA FULL ART, SEVILLA) PERTENECEN CADA CUAL A DISTINTAS GENERACIONES, POSEYENDO ADEMÁS EXPERIENCIAS DISTINTAS, PERSPECTIVAS DISTINTAS Y ANHELOS DISTINTOS DENTRO DE SU GREMIO COMÚN, QUE AQUÍ HAN VENIDO A COMPARTIR CON mus-A.

mus-A PARA COMENZAR ESTA CHARLA Y APROVECHANDO LAS DIFERENTES TRAYECTORIAS Y EXPERIENCIAS, SERÍA INTERESANTE QUE NOS CONTARAIIS ¿CON QUÉ DIFICULTADES SE ENCUENTRA LA GALERÍA EN LA PROMOCIÓN DEL ARTE EMERGENTE?

RAFAEL ORTIZ Las dificultades son casi las mismas que con los artistas ya consagrados. Salvo que, cuando tú trabajas con un artista que empieza, tienes que estar muy seguro de su trabajo. Si el artista es inteligente y sabe dónde está, acaba encajando perfectamente en tu proyecto. Después, para introducirlo en el mercado, cada galería tiene sus mecanismos y su estrategia.

CAROLINA BARRIO La dificultad que encuentro está en la situación de Andalucía en general, ya que todo está centralizado en Madrid, que es donde se hacen las compras importantes y a donde acuden todos los coleccionistas. Aquí "sacar" a un artista es mucho más complicado. Además, existe poco coleccionismo a pesar de todos los esfuerzos en fomentarlo que se han venido haciendo desde las galerías.

RAFAEL ORTIZ Recuerdo los primeros años; eran terribles, los referentes eran escasísimos, y además viajar era muy caro. La información que llegaba era muy poquita. Recuerdo siempre algún artista que iba de viaje a Francia o a Inglaterra y traía alguna revista, algún catálogo, y entonces nos volvíamos locos, los devorábamos. Ahora los artistas yo creo que tampoco necesitan ya vivir fuera de la ciudad. O sea, que no tienen que irse a Madrid o a París, como se iban en otros tiempos, en busca de información y conocimiento. Gordillo se fue a París, Carmen Laffón se fue a Madrid. Todos se desplazaban...

C.B. Cuando trabajas con artistas jóvenes que nunca han estado con ninguna galería es demasiado complicado, porque hay que enseñarles cuál es la labor que realizamos los galeristas. No obstante, entre los artistas jóvenes, cada vez se encuentra a gente más profesional.

EMILIO ALMAGRO Dificultades que hay para trabajar con arte emergente en Andalucía..., bueno, para trabajar con arte contemporáneo en Andalucía los artistas emergentes necesitan una atención, no sólo sobre la obra, sino también sobre la promoción de la obra. Haces una exposición de un artista interesante, emergente o no emergente, en Madrid, y pasan un montón de directores de museos de toda España, críticos, otros artistas, un buen número de coleccionistas. Todo eso se reduce en Sevilla, se ultrarreduce en Granada y no existe en Jaén. Puesto que necesita ventas, promoción y visibilidad, en el momento en que de verdad despunta un artista y es suficientemente interesante como para un mercado amplio y potente, muy probablemente tengas que llegar a un acuerdo y compartirlo con galerías que están situadas en mercados más fuertes y más visibles, o sencilla y llanamente, adiós muy buenas, lo pierdes. Lo que a mí me pasa a una escala, al galerista de Madrid le pasa a otra al de Madrid fuerte le pasa a otra internacional, etc.

R.O. La primera fase con el producto es la de más alto riesgo, ¿no? En términos financieros.

E.A. El problema es que te arriesgas, inviertes, pero el producto no es tuyo.

FÉLIX GÓMEZ Yo nunca creo que voy a ganar con los artistas jóvenes, y además les tengo dicho que si se les ofrece una galería mejor que se vayan, porque se van a ir de todas formas; por lo menos que se vayan siendo amigos (risas). Lo tienen muy duro. Los artistas jóvenes, los que llegan, ellos se saben mover mejor que nosotros. Yo he ido ahora a Madrid a ver si puedo hacer intercambios con otras galerías de pintores jóvenes.

E.A. Lo que yo considero artistas emergentes son verdaderamente emergentes. O sea, que salen de la nada.



Galería Rafael Ortiz. Sevilla. Fotos: Claudio del Campo.

Ante una dinámica de mercado más baja y una visibilidad muchísimo más baja, trabajar con artistas emergentes en Andalucía supone un sobreesfuerzo y un sobrerriesgo.

F.G. Es que, como es tan cierto lo que va a ocurrir, no es ni riesgo.

R.O. De cualquier manera, yo creo que la cantera es extraordinaria.

F.G. Hay gente muy buena.

R.O. Tenemos artistas tan buenísimos que da gusto. Aunque trabajes con uno y después éste acabe funcionando con otra galería... Yo creo que también la satisfacción del trabajo que haces con ellos es muy importante.

F.G. Sí, eso es.

E.A. Alfonso Albacete decía que la mitad de la historia del arte de España era la historia del arte de Andalucía. Pero es verdad que el talento necesita apoyo, y el apoyo necesita instrumentos. Y aquí los instrumentos son escasos y el entorno hostil. La abundancia de talento es imprescindible, es tan imprescindible como que sea viable conducir ese talento.

F.G. Lo que hay que abrir es el concepto de qué es arte emergente, porque un pintor de 40 años, o 45, puede ser arte emergente.

mus-A LA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO EMERGENTE ESTÁ SIENDO MUY POLÉMICA, NADIE SE IDENTIFICA CON EL CONCEPTO EMERGENTE, ¿QUÉ ES EMERGENTE?, ¿QUÉ ENTIENDE CADA UNO POR EMERGENTE?

F.G. Creo que nos olvidamos de personas que ya no son jóvenes, pero su pintura sí es joven, y no tienen sitio ni apoyos de ningún tipo.

R.O. Los artistas, en según qué casos, comienzan a elaborar una obra interesante en edades diferentes. De ahí la dificultad de conceptualizar el término emergente. En mi Galería hay artistas de 30 años con una obra de gran madurez; otros, en cambio, están realizando su obra más rotunda después de una larga trayectoria.

Creo que no es lo más apropiado para el sistema del arte que las ayudas al arte emergente estén determinadas por la fecha de nacimiento.

F.G. Están ninguneados todos los de edad intermedia y nadie se ocupa de los que tienen entre 40 y 50 años.



Galería Full Art. Sevilla.

mus-A ¿QUÉ PAPEL CREÉIS QUE DEBEN JUGAR LAS INSTITUCIONES CULTURALES?

R.O. Pues yo creo que mirar mucho no sólo a los jóvenes, sino también a toda esta serie de artistas que están ahí, que están haciendo un trabajo serio, importante, y que se les tiene muy olvidados. Ya lo ha dicho Félix, y tiene toda la razón.

Por otro lado, el apoyo a las galerías no es muy directo... Habría que analizar hasta qué punto te cortan la iniciativa en el momento en que te dicen "no te podemos ayudar en una feria".

C.B. Para las galerías las ayudas para la asistencia a ferias es importantísima ya que se ha convertido en la mejor plataforma para la promoción de los artistas fuera del espacio de la galería.

R.O. Porque, por ejemplo, cuando nosotros tenemos una ayuda para ARCO, perfecto, pero de todas formas, si me admiten voy a ir, con o sin ayuda.

Si me admiten en una feria, la ayuda la utilizo para ampliar el stand, y así tener mayor presencia y promoción. Galerías que estamos teniendo iniciativas para salir fuera sí nos vemos algo cortadas, ya que si se nos acepta en

una feria de carácter internacional, cuyos costos son extraordinarios, si no tienes ningún tipo de ayuda oficial, te lo tienes que cuestionar.

F.G. Pues yo proyectos ya no hago ninguno. Las galerías no estamos para hacer cultura estamos para vender buen arte.

R.O. No, no. Yo sin embargo creo que realizamos una labor cultural muy importante. Entiendo que hacemos un trabajo que en muchos casos suplanta al de los museos. Por otro lado, comisarios y museos, en ocasiones, suplantando a las galerías. Está todo bastante mezclado, y ahí habría que poner un poquito de orden.

F.G. La promoción es lo único que podemos hacer, y ofrecer una selección personal.

E.A. Yo creo que los proyectos son interesantes, porque una galería es un todo orgánico. Y además es parte fundamental que sean únicos pero con un discurso reconocible.

Volviendo a la relación de las galerías y las instituciones, creo que el objetivo que se persigue es que haya relación entre las instituciones y las galerías, o entre las instituciones y lo privado, porque los artistas también son

EMILIO ALMAGRO

EL PROBLEMA ES QUE TE
ARRIESGAS, INVIERTES, PERO EL
PRODUCTO NO ES TUYO

FÉLIX GÓMEZ

YO NUNCA CREO QUE VOY A GANAR
CON LOS ARTISTAS JÓVENES

RAFAEL ORTIZ

HACEMOS UN TRABAJO QUE
EN MUCHOS CASOS SUPLANTA
AL DE LOS MUSEOS. POR OTRO
LADO, COMISARIOS Y MUSEOS, EN
OCASIONES SUPLANTAN A LAS
GALERÍAS

EMILIO ALMAGRO

EL TALENTO NECESITA APOYO, Y EL
APOYO NECESITA INSTRUMENTOS

CAROLINA BARRIO

AQUI "SAÇAR" A UN ARTISTA ES
MUCHO MÁS COMPLICADO

RAFAEL ORTIZ

AHORA LOS ARTISTAS NO TIENEN
QUE IRSE A MADRID O A PARÍS,
COMO SE IBAN EN OTROS TIEMPOS,
EN BUSCA DE INFORMACION Y
CONOCIMIENTO

CAROLINA BARRIO

REIVINDICO EL ESPACIO DE LA
GALERÍA COMO UN LUGAR NO SÓLO
DE EXPOSICIÓN, SINO TAMBIÉN
UN LUGAR DE INVESTIGACIÓN Y
DESARROLLO DE PROYECTOS

entes privados, igual que las galerías o que un comisario que plantea un proyecto. Desde mi punto de vista, la galería es el punto clave sobre el que gravita que los artistas y la sociedad tengan una relación. Se trata de que se genere un sector sólido, y que lo público tenga intervención en el arte contemporáneo va, por un lado, en la parte de apoyo a la producción del arte, en otra, apoyo al conocimiento, y en la otra, y la más importante, la más fortalecedora de cara al futuro y la más rentable, es que se arme como un sector profesional sólido. Y lo que merece la pena para que ese sector avance debe ser subvencionable, y lo que no merece la pena y es flor de un día, o no tiene calidad, no. Y a los buenos sí, y mil veces sí, y a lo malo no y siempre no.

R.O. Hay galerías que se han montado para recibir subvenciones.

C.B. Hay un ambiente dependiente.

F.G. Sí, sí.

E.A. Pero yo iría más allá en este asunto. Una relación estrictamente profesional, en la que se establecen unas ayudas que son ciertas y están claras desde el principio y que permiten a esas empresas hacer sus planes de desarrollo. Y creo que, desde ese punto de vista, hay que dar más pasos adelante. Por ejemplo, en Cataluña, las galerías saben que, siempre que vayan a una feria, sean admitidas y soliciten una subvención, van a tener entre un 40 y un 60 por ciento de la subvención. Aquí tenemos todo, o nada, o a veces sí, a veces no, no se sabe, no se pueden hacer planes de negocio.

Quiero decir que la consideración de las galerías como el mediador fundamental, el más constante, el más numeroso, el que más arriesga y el que más se compromete a mediar entre la obra de arte contemporáneo y la sociedad debe de considerarse de una forma extremadamente profesional. En el momento en el que las instituciones, cajas de ahorros, etc..., intermedian directamente con artistas, lo están haciendo mal, están debilitando la creación o la consolidación de un sector económico que tenga entidad o capacidad de acabar sobreviviendo por sí mismo. Y si ése es el objetivo de la relación entre lo público y lo privado en el arte contemporáneo, aparte de la difusión y de la ayuda a producción, que tiene que ver más con la intermediación económica y de mercado, que es donde están las galerías, tiene que tender a hacerlo, a apoyar los pasos necesarios para armar un sector que sea cada vez más fuerte y por lo tanto cada vez más independiente y más



Galería Sandunga. Granada.

autosuficiente. Ese tipo de actuaciones son lo contrario de lo que se debe hacer.

R.O. No queremos que nos protejan, pero, por otro lado, sí que valoren nuestro trabajo en la medida de lo que estamos haciendo, y que se canalicen las compras a través de las galerías.

C.B. Yo veo también una falta de relación humana; nosotros estamos haciendo una labor y es casi milagroso que venga una institución por allí a ver lo que estás haciendo. Si le propones a una institución un proyecto, las respuestas se demoran muchísimo, hay muy poca fluidez. Por ejemplo el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo debería ser más integrador; un lugar de intercambio donde los agentes del sector: curadores, críticos, artistas, galeristas... nos sintiéramos más identificados. Creo que el centro está muy alejado de la realidad andaluza. Pediría más compromiso por parte de las instituciones.

E.A. Primero hay que tener claro el objetivo de esta relación. ¿Consideran las instituciones públicas que en su relación con las galerías fundamentalmente, tienen que tender a apoyarlas para consolidar un sector sano y que llegue a ser autosuficiente? Si la respuesta es sí, hablen con las galerías y que las galerías les digan lo que necesitan. Y, en segundo lugar, establecer unos criterios serios.

Tiene que haber una certeza y una madurez en la relación entre lo público y lo privado en el mercado del arte, y por lo tanto entre lo público y las galerías. Y esa certeza no debe ser distinta en el sector del mercado del arte representado por las galerías que con cualquier otro mercado que se considere estratégico.

R.O. O el de las energías renovables, que ahora está tan en boga.

F.G. No son artículos de necesidad humana. El arte no es necesidad para una inmensa mayoría.

E.A. ¿Cómo que no?

F.G. El arte es cosa para unos poquitos.

E.A. Ésos son humanos y pagan impuestos. Pero eso ya es una cuestión filosófica.

C.B. Pero hay mucha gente que está implicada en este sector desde distintas profesiones y para ellos si es una necesidad.

F.G. Vamos a declararnos en huelga. ¿Que? Vamos las galerías a declararnos en huelga, a ver qué pasa. A ver a cuántos asustamos.

(Risas)

R.O. Pues yo recuerdo que hace veintimuchos años se hizo un cierre de galerías a nivel nacional y tuvo cierto eco en los medios.

mus-A UNA COSA QUE SE OBSERVA MUCHO ES QUE LOS ARTISTAS ESTÁN BASTANTE DESCONTENTOS CON EL TRATO QUE SE LES DA EN LAS GALERÍAS, Y OS ACUSAN EN MUCHAS OCASIONES, NO A VOSOTROS, SINO EN GENERAL, DE FALTA DE PROFESIONALIDAD, DE NO HACER DIFUSIÓN, DE NO PAGAR PRODUCCIÓN. ¿CÓMO LO VIVÍS VOSOTROS?

R.O. La producción no es cometido de la galería, aunque en casos puntuales se llegue a acuerdos con los artistas.

E.A. No es una situación de los artistas con las galerías, si no de trabajadores insatisfechos con su situación laboral, con el reconocimiento de su trabajo o con el salario que obtienen a cambio. Porque todo el mundo quiere algo mejor. Por otro lado, también es verdad que esas cosas son también en parte un poco meterse donde no les llaman. Lo siento mucho, pero quiero decir que los artistas son los proveedores de las galerías, y tienen unos compromisos con las galerías, y las galerías con ellos y ya está.

C.B. Ahora hay artistas que quieren que las galerías asumamos el coste de la producción de su obra, en concreto los fotógrafos.

F.G. El artista le cuesta dinero a las galerías.

E.A. Por otro lado, a ti te puede convenir apoyar la producción. Pero tiene que ser de mutuo acuerdo, claro.

C.B. Hay situaciones en las que se puede llegar a un acuerdo con el artista apoyarle en la producción, pero debe de ser a cambio de algo que también le interese a la galería; nosotros también tenemos muchos gastos, que nadie nos paga. Yo creo que la producción debe de estar a cargo de ellos, las obras son suyas y son su patrimonio, y siempre las van a tener aunque la relación con la galería se termine, pero en cambio el dinero que invierte la galería para promocionar al artista es siempre a fondo perdido.

E.A. La producción es un aspecto más de la relación del artista y la galería. Es una relación con un fuerte componente personal y eso la hace más complicada, y sobre todo, es una relación de confianza y de sintonía, y precisamente por eso se ha basado en la palabra y en los hechos, y no se ha profesionalizado.

R.O. No se materializa legalmente en un contrato.

E.A. De hecho ésta es una de las iniciativas del consorcio de galerías de arte contemporáneo de España que me

parece de un valor fantástico, precisamente porque es un instrumento como pocos para consolidar el sector: un contrato, un modelo de relación tipo con los artistas.

R.O. Volviendo al descontento del que hablabais antes, a mí personalmente por ejemplo, me parece increíble porque los comisarios, la mayoría de las veces no te tienen en cuenta y cuando, ocasionalmente, te piden algo, siempre se lo hemos dado y siempre he prestado mucha obra para otras instituciones.

C.B. Conocen a los artistas a través de las galerías y muchos de ellos luego te ignoran a la hora de poner en marcha un proyecto con el artista. A veces incluso no tienen ni la cortesía de mencionarte en los créditos de la exposición.

mus-A Y LAS RELACIONES ENTRE GALERÍAS ¿CÓMO FUNCIONA EL CONSORCIO DE GALERÍAS? ¿CUÁLES SON SUS FUNCIONES?

R.O. El consorcio es una asociación profesional de ámbito nacional, que de alguna manera regula un poco el funcionamiento y los mecanismos en los que nos movemos. Por ejemplo, ahora se está haciendo el código deontológico, para la relación entre las galerías y los artistas, la relación con los compradores, con las instituciones...

E.A. Reglando el sector tienes su respaldo.

C.B. Habría que tener más en cuenta que la galería, entre otras cosas, está ofreciendo una oferta cultural; tenemos nuestros espacios abiertos al público y no cobramos una entrada, por lo que es un servicio que no está remunerado. Las instituciones locales deberían apoyarse en esto y ayudarnos a la difusión de nuestros proyectos, por ejemplo podrían hacer una guía de galerías y arte contemporáneo.

F.G. Yo ahora ya me dedico solo a la galería, llamo a los clientes, les invito a venir. De quinientas personas que invitaba antes he reducido a doscientas.

mus-A VOLVIENDO A LA PRODUCCIÓN, ME GUSTARÍA QUE ME HABLASEIS DE CUALES SON LOS NUEVOS MODELOS DE PRODUCCIÓN FRENTE A LA NUEVA COMPLEJIDAD DE LA CREACIÓN ACTUAL, QUÉ EXIGENCIAS OS SUPONE ESO A LAS GALERÍAS, ¿IMPLICAN TAMBIÉN NUEVOS TIPOS DE RELACIÓN, NUEVOS MODELOS DE DIFUSIÓN?

C.B. Hay ocasiones en las que hacemos proyectos instalativos en nuestra galería y en las que tienes que dejarle al artista varios días para que intervenga en el espacio; son actuaciones que forman parte de nuestra línea de trabajo y lo hacemos convencidos, pero eso a veces es un problema a la hora de adaptar el proyecto al espacio



Galería Félix Gómez. Sevilla.

de exposición. Yo reivindico el espacio de la galería como un lugar no sólo de exposición, sino también un lugar de investigación y desarrollo de proyectos.

R.O. La difusión por Internet, en este momento, también es fundamental; nosotros fuimos quizás de los primeros que montamos una web. Ventas se producen algunas. No son tan significativas. Imagino que habrá otras galerías cuyo negocio principal sea a través de Internet, pero sí es cierto que te conoce mucha gente, y cuando vienen a tu ciudad pasan a verte. Incluso algunos coleccionistas que te han visto en una feria y que no viven en tu ciudad, ya te conocen; es más fácil vender una cosa cuando ya la han conocido. Pero el contacto físico sigue siendo importante.

E.A. Sobre todo se eliminan las distancias.

E.A. Nosotros tenemos una *newsletter*. Bueno, pues parece que no pero todo el mundo la ve. Significa una relación muchísimo más cercana, constante y fluida con los clientes, con unos requerimientos de inversión y de esfuerzo mínimos.

mus-A ¿Y COMO VEIS LA SITUACIÓN ACTUAL DEL MERCADO DEL ARTE?

E.A. Esa es una conclusión interesante. Esta entrevista se hace a 30 de octubre del 2008 y en España, así que ya hemos visto las dificultades que atraviesa la economía.

Nuestro mercado es especialmente sensible a las crisis. Lo que para otros es un parón, para nosotros es una parálisis.

F.G. En estos momentos es más fácil vender un cuadro, te digo, de uno o dos millones de pesetas, que uno de cien mil, porque los que pueden comprar un cuadro no están pasando crisis ninguna.

C.B. Sí, ahora parece que es más difícil vender obras más económicas, porque la gente que empezaba a coleccionar y que iban comprando obra, poco a poco está viviendo una situación más difícil.

R.O. Hay una situación generalizada de preocupación.

F.G. No te creas tanto. Depende de lo que les interese.

F.G. ¿Quién te compra hoy un cuadro de cien mil pesetas? Nadie. Ni doscientas, ni trescientas. Los coleccionistas no se gastan ahora el dinero en arte, ni vienen a las exposiciones, porque como la compra es una compulsión, se dicen ¿y si me gusta un cuadro? (Risas).

Sevilla, 30 de octubre de 2008



OTROS ESPACIOS,
OTROS
MODELOS,



OTRO MERCADO

SALA DE eSTAR,
LOS CLAVELES,
LA NAVE SPACIAL,
MONTANA SHOP & GALLERY

FRENTE AL MODELO CLÁSICO DE GALERÍA

DE ARTE PRIVADA, LAS NUEVAS CONCEPCIONES DE LO ARTÍSTICO HAN EXIGIDO A MENUDO UN PERFIL DE ESPACIO PARA LA CREACIÓN, EXHIBICIÓN Y COMERCIALIZACIÓN DEL ARTE QUE ROMPÍA EL MARCO TRADICIONAL. LA ESCENA ANDALUZA EMERGENTE ESTÁ DEMOSTRANDO EN LOS ÚLTIMOS AÑOS UNA NOTABLE INQUIETUD AL RESPECTO, POR ESO *MUS-A* HA QUERIDO REUNIR A ALGUNOS DE SUS MÁS DESTACADOS REPRESENTANTES EN SUS PÁGINAS, DANDO TESTIMONIO DE UN DIÁLOGO INCESANTE Y NUNCA CERRADO DESDE LA INEVITABLE MULTIPLICIDAD DE SUS ENFOQUES. ALEJANDRO DURÁN Y PATRICIA RUIZ (LOS CLAVELES), RAMÓN DAVID (SALA DE eSTAR), CRISTINA BENDALA: MONTANA SHOP & GALLERY) Y JUAN RAMÓN BARBANCHO (LA NAVE SPACIAL), DAN TESTIMONIO DE UNA ACTIVIDAD QUE SE REINVENTA A SÍ MISMA EN CADA PASO.

MUS-A COMO ARRANQUE DE LA CONVERSACIÓN, QUIZÁ AL LECTOR LE INTERESARÍA SABER PRIMERO EL PERFIL DE VUESTROS RESPECTIVOS PROYECTOS QUE OFRECEN UNA ALTERNATIVA A LA TÍPICA GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO PRIVADA.

ALEJANDRO DURÁN El proyecto Los Claveles no es un espacio físico, es mas bien un espacio virtual (www.losclaveles.info) en el cual tratamos de recoger una información brindada por otros compañeros a nivel de documentación. Tanto Patricia como yo hemos estado vinculados a otras propuestas, aunque ahora estamos centrados en Los Claveles desde hace más de dos años.

PATRICIA RUIZ Entre las experiencias que hemos desarrollado en espacios alternativos, destacamos la de hace unos años aquí en Sevilla con Espacio Común y 15 Horas de Espacio, donde desarrollamos una propuesta de convivencia durante dos fines de semana. Crear un espacio común para el desarrollo de todas las disciplinas artísticas, dando lugar a un encuentro muy interesante de artistas de diferente índole. Esa fue la experiencia con la que comenzamos y que finalizó porque nos fuimos de la ciudad.

A.D. Igualmente pasó con The Blind Man, que duró tres años y finalizó una vez salimos de Sevilla en el 2003. En la actualidad, aparte de continuar con Los Claveles, hemos comenzado otra iniciativa en Valencia desarrollando un proyecto similar a Sala de eStar, Sala la Perrera, de hecho tenemos el referente de Sala de eStar como un modelo a seguir, donde la gestión está a cargo de diez artistas, de los que cinco de ellos son andaluces.

P.R. En referencia a las exposiciones que organizamos aquí en Sevilla, sí es verdad que fue complicado, pienso que

hace siete años el panorama estaba muy difícil. Ahora parece que las instituciones están moviéndose un poco más en respuesta a la inmensa perseverancia de los artistas de Sevilla.

RAMÓN DAVID Sala de eStar, aunque la gente piense que era un piso donde se hacían cosas y que estaba en la calle Trajano, en Sevilla, era un grupo de personas, y nuestra función era la de gestores culturales, desde el 2001 hasta el 2007, en el que realizamos todas las labores de gestor cultural, haciendo todos los trabajos, desde ayudar a la producción, organizar las exposiciones o mantener los contactos con la prensa, facilitando las exposiciones a los artistas que nos interesaban, que nos gustaban. Queríamos ofrecerles un espacio digno para hacer su trabajo, principalmente es eso.

CRISTINA BENDALA Montana Shop & Gallery forma parte de un proyecto global que trata de aunar el concepto de galería de arte urbano con el espacio donde cada artista puede encontrar lo que le es necesario. Desde materiales, como pueden ser *sprays*, rotuladores especializados, hasta ropa de autor, o un libro sobre arte urbano o diseño. A día de hoy, estamos presentes en Barcelona, Chicago, Montpellier, Bruselas, Amsterdam, Valencia, Buenos Aires, y por supuesto, Sevilla.

Es importante para nosotros hacer hincapié en que somos exclusivamente una galería de arte urbano, la única en el sur de Europa.

JUAN-RAMÓN BARBANCHO Actualmente coordino la programación de La Nave Spacial, un espacio para el arte y la cultura contemporánea en Sevilla. La idea de hacer



Sala de eStar. Sevilla.

La Nave Spacial surgió entre Roro Borjano y yo para hacer exposiciones y actividades diferentes a las que se hacen habitualmente en una galería de arte o en un museo.

Dentro de los proyectos de La Nave están las relaciones con la gente, en primer lugar con la gente del barrio, y para eso estamos trabajando en una serie de talleres, visitas guiadas y proyectos con el colegio de la zona, con el que ya estamos trabajando.

Es un espacio privado, pero también somos conscientes de que contamos con dinero público.

En referencia a Sala de eStar, desde el punto de vista de comisario y crítico de arte, me gustaría apuntar que al principio lo percibíamos como un espacio cuya filosofía era: "como somos jóvenes y no nos expone nadie, nos exponemos nosotros mismos"; pero resultó un trabajo extraordinario que, sobre todo, aprecias cuando tienes la posibilidad de viajar fuera de España, especialmente a lugares donde se está viendo el arte de otra manera, como son Berlín y Londres;

te das cuenta de que el proyecto de Sala de eStar fue mucho más importante de lo que la gente al principio pensaba.

mus-A ¿CÓMO SUBSISTEN ECONÓMICAMENTE LOS ESPACIOS ALTERNATIVOS?

R.D. En Sala de eStar teníamos una formación como artistas que nos proporcionaba cierta agilidad para organizar una exposición. Pero nos faltaba la parte funcional, por ejemplo, cómo pedir una subvención. En principio se autogestionaba: cada uno ponía dinero de su bolsillo. Siempre hemos sido en torno a unas siete personas, ha ido entrando y saliendo gente nueva, y ya en la última etapa, con la experiencia, tuvimos una ayuda del ayuntamiento, una ayuda de Iniciarte, y luego otra de Caja San Fernando. Pero eso suponía aproximadamente un 15 por ciento de todo lo que se ha gastado durante los siete años. Pero bueno, en realidad tampoco es una cuestión de dinero, sino más bien de tiempo. Hemos gastado más tiempo que dinero.



Sala de eStar. Sevilla.

mus-A ¿VENDÍAIS EN SALA DE eSTAR?

R.D. No, no se vendía. Siempre se hace una previsión, si se vendía, que nunca se vendió, era todo para el artista, no íbamos a ser mediadores. Es una asociación sin ánimo de lucro.

A.D. Nos pasa un poco como les puede pasar a La Nave, o a Sala de eStar en ese asunto, para el proyecto hemos recibido ayuda por parte de varias instituciones, algunas de ellas a través de la fundación donde se acogió la exposición. Nosotros, desde Los Claveles, lo que planteamos es una labor de documentación, y una labor de difusión a través de exposiciones y del portal web. La primera exposición la desarrollamos en Valencia, y tuvimos la suerte de contactar con una fundación privada que acogió el proyecto con una serie de condiciones como es lógico. Aún así, en los dos años de gestión para montar esta exposición y llevar a cabo el portal web hemos tenido que utilizar dinero propio constantemente. Luego, ya a

la hora de plantear la exposición, sí que hemos recibido la colaboración de la Junta de Andalucía por parte de Iniciarte, del Ministerio de Cultura o de la Generalitat y el Ajuntament de Valencia y, en otros casos, intercambios en especies, por decirlo de alguna manera, con Arte Diez, el portal de Arte Contemporáneo. Realmente, los gastos que había en el proyecto han sido infinitas horas dedicadas, gestión de viajes, llamadas de teléfono..., sacrificado pero satisfactorio.

P.R. Como decía Ramón, casi todo lo que llamamos dinero al final es tiempo. Han sido dos años de tiempo invertido que no ha sido remunerado en ningún momento, y el dinero que se ha podido recibir lo hemos invertido en el proyecto. Esto es positivo, está muy bien porque, por un lado, trabajas con mucha libertad y no tienes ningún tipo de condición, pero claro, por otro lado te impide como artista —en esta reunión somos casi todos artistas— desarrollar tu trabajo. Es complicado.



La Nave Spacial. Sevilla.

J.R.B. Son espacios que no son rentables. Te planteas desde un primer momento que tú no vas a vender. Forzosamente tienen que estar el Estado o las instituciones detrás de estos espacios alternativos, siempre y cuando esos espacios alternativos tengan un interés.

R.D. Un espacio alternativo debería tener flexibilidad para improvisar cosas, para aprovechar cosas que suceden en la ciudad por un periodo corto y para las que no hay un espacio.

C.B. Como ya hemos comentado, somos galería y tienda, y gracias a esto, es por lo que podemos mantener nuestro calendario de exposiciones, puesto que tras dos años y medio no hemos recibido ninguna ayuda desde un organismo público.

Nosotros, aparte de galeristas, somos artistas, y tratamos a quienes exponen con nosotros como iguales, pagamos la publicidad, el transporte de la obra, las dietas, la estancia... Es complicado de mantener, en Andalucía este tipo de arte aun no tiene el reconocimiento que tiene en muchas partes de Europa, Estados Unidos o Japón.

R.D. Ya, no se trata de empresarios puros y duros, son artistas.

ALEJANDRO DURÁN

EL PROYECTO LOS CLAVELES NO ES UN ESPACIO FÍSICO, ES MAS BIEN UN ESPACIO VIRTUAL EN EL CUAL TRATAMOS DE RECOGER UNA INFORMACIÓN BRINDADA POR OTROS COMPAÑEROS A NIVEL DE DOCUMENTACIÓN

RAMÓN DAVID

UN ESPACIO ALTERNATIVO DEBERÍA TENER FLEXIBILIDAD PARA IMPROVISAR COSAS

CRISTINA BENDALA

SOMOS GALERÍA Y TIENDA, Y GRACIAS A ESTO, ES POR LO QUE PODEMOS MANTENER NUESTRO CALENDARIO DE EXPOSICIONES

JUAN-RAMÓN BARBANCHO

SON ESPACIOS QUE NO SON RENTABLES. TE PLANTEAS DESDE UN PRIMER MOMENTO QUE TÚ NO VAS A VENDER

A.D. Me parece a mí que son una cosa como los espacios que podemos ver en otros países: una peluquería que es una sala de exposiciones... ¿por qué no?, depende también de los objetivos que se buscan y del público al que se dirige el espacio.

J.R.B. En otros países sí que funciona mucho más ese tipo de espacios que combinan diferentes funciones.

C.B. Muchas personas no comprenden el por qué una galería va unida a una tienda, o que el "target" de nuestro público vaya desde los 10 hasta los 80 años, somos una galería atípica.

J.R.B. No creo que sea problema de que vosotros os planteéis cómo se puede hacer para convencer a la gente de que es un proyecto de galería serio, porque cuando traes a Montana a gente que ha trabajado en la Tate Modern, piensas que no es necesario explicar que es un trabajo serio.

MUS-A Y YA QUE MUCHOS DE VOSOTROS SOIS ARTISTAS Y ADEMÁS TRABAJÁIS CON ARTISTAS ¿QUÉ RELACIÓN SE PRODUCE CON LOS ARTISTAS QUE LLEGAN A EXPONER EN VUESTROS ESPACIOS? ¿INFLUYE LA FORMACIÓN QUE TIENE EL ARTISTA?



Proyecto de los Claveles en la Fundación Chirivella Soriano de Valencia.

J.R.B. Influye de una manera absolutamente decisiva y radical. A los artistas no se les enseña en las facultades qué es una exposición, cómo se hace, no se les enseña a hacer un presupuesto. Ni en Bellas Artes ni en Historia del Arte. Entonces, tanto nosotros —cuando digo nosotros digo la parte teórica como la más relacionada con la gestión— como los artistas hemos tenido que aprender todo tropezando mil veces y avanzando derecho una vez.

Luego, en el caso del proyecto de La Nave, la experiencia ha sido mucho más tranquila, porque he podido trabajar con Rafael Agredano que es un artista que tiene ya una experiencia, y un artista con el que es muy fácil trabajar en este sentido y por supuesto con los “artistas de La Nave”, que no son de La Nave en el sentido que se dice artistas de una galería sino que participan activamente en el proyecto, como Rorro Berjano y Marcos Fernández, los más directamente implicados, Felipe Ortega (a quien se le ocurrió el nombre), Antonio y Pedro Godoy, Reyes de La Lastra, Miguel Soler, Seleka y Laura Calvarro, que han participado en el primer proyecto.

R.D. El ideal de artista ha evolucionado mucho, y su formación no consiste solamente en crear su

propia obra, va mucho más allá: diseñar el *flyer* de su exposición, tener relaciones con la prensa, saber desmontar las exposiciones. Ésas eran las tareas que hacíamos en Sala de eStar, era casi como ser un gestor cultural.

A.D. Yo creo que este tipo de formación que comentáis está más ligada a la experiencia directa y con el perfil de una persona, no todos los artistas saben hacer de todo, es lógico, lo único que sucede es que las carencias del medio te obligan a aprender.

R.D. En Sala de eStar si había dinero, se gastaba en producción, y el artista, muchas veces, si no había dinero, tenía que ponerlo para exponer su obra. Pero siempre le hemos ayudado.

mus-A ¿PERO LE HABÉIS AYUDADO CON VUESTRO DINERO?

R.D. Con nuestro dinero, y siempre ha habido un folleto; le dábamos la bienvenida y se le trataba como un profesional. Nunca ha venido nadie exigiendo.

P.R. Claro que el trato entre el artista y los espacios alternativos es distinto al trato entre el artista y la galería, con la galería se tocan temas económicos



Montana Shop & Gallery. Sevilla. Foto: Sergio Ibarra.

obligatoriamente que pueden crear más conflictos. Supongo que en el espacio alternativo se guarda más una ilusión desinteresada por el arte que es muy interesante y yo diría que obligatorio. Habría que matizar mucho, pero cuando el artista trata con otro artista lo normal es que la comunicación sea más fluida. Que un artista valore el trabajo de otro artista creo que es lo más satisfactorio en esta profesión.

mus-A ¿CÓMO ES, SI LA HAY, VUESTRA RELACIÓN CON LAS GALERÍAS?

R.D. Yo creo que siempre que se plantea un espacio alternativo, parece que es algo excluyente para las instituciones o las galerías; eso es un error. Toda ciudad, si quiere tener un movimiento cultural, necesita a las instituciones, a las galerías y a los espacios alternativos; son diferentes visiones, no es que una cosa sea mejor a la otra.

J.R.B. Cuando se trata de dialogar con las galerías, tú, como espacio alternativo, te tienes que sentar a hablar con ellos, y aquí viene el problema ¿dónde están las galerías y dónde están los galeristas? No hay una persona para sentarte y por ejemplo hacer un proyecto conjunto entre una galería y un espacio alternativo, por ejemplo con un mismo artista: la galería exponiendo una obra, digamos "más comercial", y el espacio alternativo que permita al artista desarrollar un proyecto más arriesgado, que no necesita forzosamente vender.

A.D. Estoy pensando en Valencia y cómo funciona; se plantean trabajos triangulares con los artistas, los espacios alternativos y las galerías. No se plantea algo que sea enfrentado, sino que se está buscando una sintonía comunicativa.

P.R. Se supone que la galería tiene que tener un amor al arte muy grande porque una galería es muy difícil de llevar también.



Montana Shop & Gallery. Sevilla. Foto: Sergio Ibarra.

Empiezo a pensar que todo lo que rodea al arte es siempre arriesgado, por lo que ahora respeto mucho el sector, quizás metida en mi estudio no lo habría visto de esa manera.

R.D. Como espacio alternativo, no hemos tenido ninguna relación con galerías, ni para bien, ni para mal, no la hemos necesitado. Ellos han venido a ver las exposiciones, porque les interesaban, pero hemos tratado con el artista; si el artista tenía que dar explicaciones a la galería ha sido él quien ha contactado con ella. Yo creo que no hay necesidad de enfrentamiento, una colaboración estaría bien, pero tampoco lo veo indispensable.

A.D. El proyecto de una galería puede tener dos vertientes: una está desarrollada para una galería y otra para un espacio alternativo, dos lugares que se complementan y se enriquecen mutuamente. Cuando hablamos de colaboración con las galerías nos

referimos a colaboraciones no económicas, sino de apoyo a proyectos.

Y por otro lado creo que es importante sobre todo buscar relaciones y en la medida de lo posible no limitarnos.

P.R. Se sigue teniendo pintura porque vende, hay pocas galerías que pongan una obra porque realmente crean en el artista, pero creo que las hay. Quizás habría que diferenciar más la labor del espacio alternativo y la de la galería, no solo en lo económico. Sin embargo, la idea que tengo de lo que debiera ser la galería de arte se parece mucho a la idea de espacio alternativo.

C.B. Si vas a una galería y la galería tiene su porcentaje de comisión, tiene que encargarse a cambio de hacer una serie de cosas. Hay galerías que sí tienen muchísimos gastos, pero lo que no vas a hacer es entrar en una galería

JUAN-RAMÓN BARBANCHO
**A LOS ARTISTAS NO SE LES ENSEÑA
 EN LAS FACULTADES QUE ES UNA
 EXPOSICIÓN**

RAMÓN DAVID
**EL IDEAL DE ARTISTA HA
 EVOLUCIONADO MUCHO, Y SU
 FORMACIÓN NO CONSISTE
 SOLAMENTE EN CREAR SU PROPIA
 OBRA**

con un porcentaje tan inmenso y encima tener que ponerte tú a hacer todo el trabajo de comunicación.

J.R.B. Claro, así es cincuenta por ciento de tu trabajo a cambio de nada. Eso no es una galería de arte, es una tienda de cuadros; si pusieran un esfuerzo en llamar a las cosas como son, estaríamos en la misma situación pero al menos nos entenderíamos mejor.

P.R. Bueno, creo que los espacios alternativos nacen por varios motivos: por necesidad de los artistas, porque las galerías no dan más de sí, o porque hay un proyecto concreto y ganas de desarrollarlo. Pero es una complicación más para el artista tener que dedicar tanto tiempo a gestionar su trabajo. Involucrarme en la gestión hace que respete mucho más el trabajo de los profesionales del sector y, por otro lado, me hace pensar en la cantidad de cosas que podemos hacer los artistas a nuestro favor. Hay que trabajar mucho y exigir mucho también, es decir, valorar el trabajo de cada uno. Quizás en la carrera debería de haber una rama para aquellos que quieren dedicarse a la gestión del arte, pues en muchas ocasiones parece que los artistas demandamos cosas que no saben darnos, y el artista a fin de cuentas debe de estar mucho más considerado.

A.D. De todas formas tampoco se puede depender tanto de las galerías, hay que hacer camino y cada cosa en su momento.

R.D. Claro, pero es que un espacio alternativo no surge por un mal funcionamiento de galerías en la ciudad, surge porque se necesita otra visión más natural.

J.R.B. De momento, las grandes galerías internacionales están cambiando la estrategia, porque incluso físicamente los espacios de exposición son mucho más pequeños que los espacios de gestión y de trabajo. La galería como lugar simplemente de exposición está llamada a desaparecer porque no cumple función ninguna. Se convertirán en grandes y buenos despachos de gestión, donde tienen un espacio para enseñar la obra de los artistas que representan y trabajan para poner en contacto artistas, coleccionistas e instituciones.

mus-A ¿Y VUESTRA RELACIÓN CON LAS INSTITUCIONES?

J.R.B. Sin ayudas públicas un espacio alternativo es imposible. Sin la ayuda de Iniciarte La Nave Spacial ni se hubiera creado.

J.R.B. Por eso decía al principio que nosotros hemos abierto La Nave Spacial con un sentido concreto y con un sentido social concreto, pero que esa responsabilidad que nosotros entendemos que tenemos en La Nave Spacial es fundamentalmente porque nosotros trabajamos con dinero público.

R.D. Yo quiero apuntar algo que creo que también es importante en los "espacios alternativos", que es la atención directa con el que va. Eso diferencia muchísimo a una institución, una galería o un museo. Para empezar, por ejemplo, en la Sala de eStar, siempre había alguien que era artista y que podía explicar mucho mejor la obra a la gente que venía, era todo mucho más cercano.

J.R.B. Es cuestión de tiempo también que la gente se acostumbre a que existen estos sitios y que hay gente que les pueden explicar.

R.D. Yo creo que, como conclusión, está claro que lo importante son las ideas, y que muchas veces no se crean cosas por falta de ideas y no por falta de dinero, porque aunque hay que exigirle a la institución y a tu gobierno que te apoye, lo importante son las ideas. Tampoco los espacios físicos, crear un espacio magnífico, sino que lo importante es que las ideas fluyan y se puedan hacer realidad, pero que no quede con una sensación de que las cosas no se hacen por falta de dinero. Aunque es importante para que se haga, está claro, porque todo depende del dinero.

ANDALUCÍA EMERGENTE

JACOBO CASTELLANO

DAVID ESCALONA

JOSE MARÍA MELLADO

MARÍA JOSÉ GALLARDO

MIKI LEAL

JOSÉ LUIS MARÍN

JESÚS ZURITA

CRISTINA MARTÍN LARA

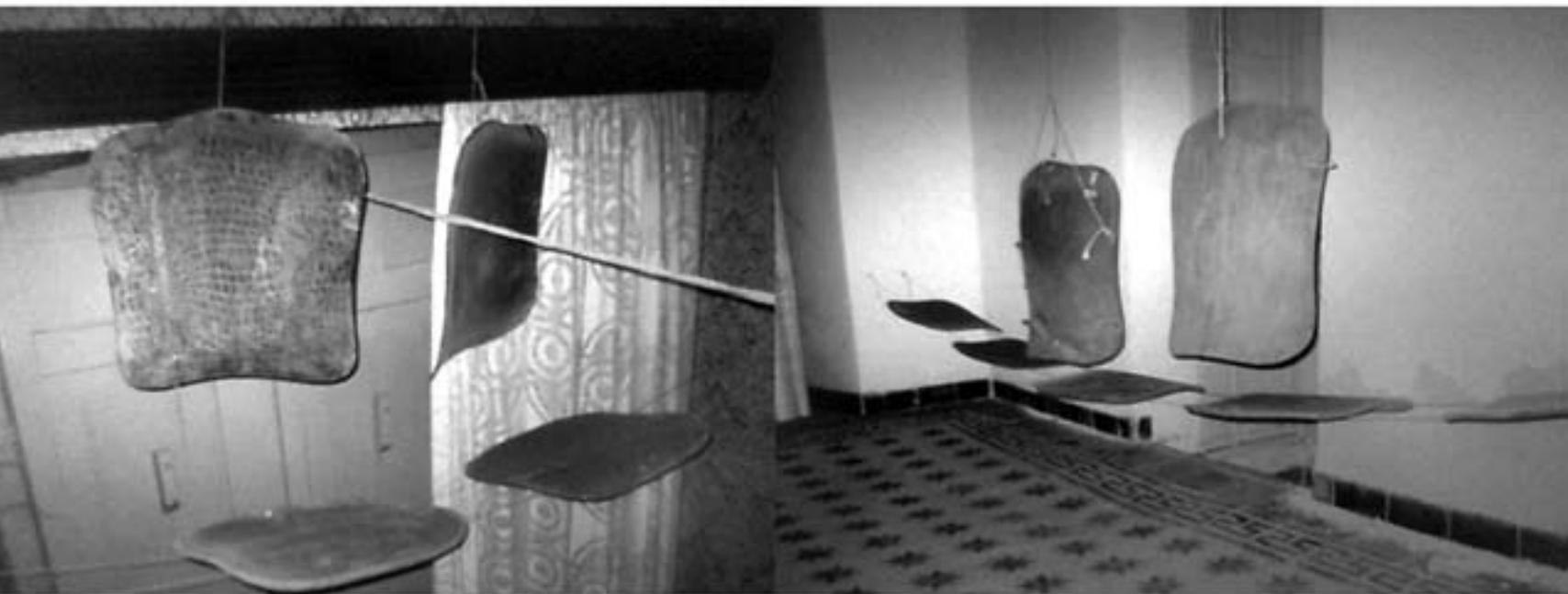
MP&MP ROSADO

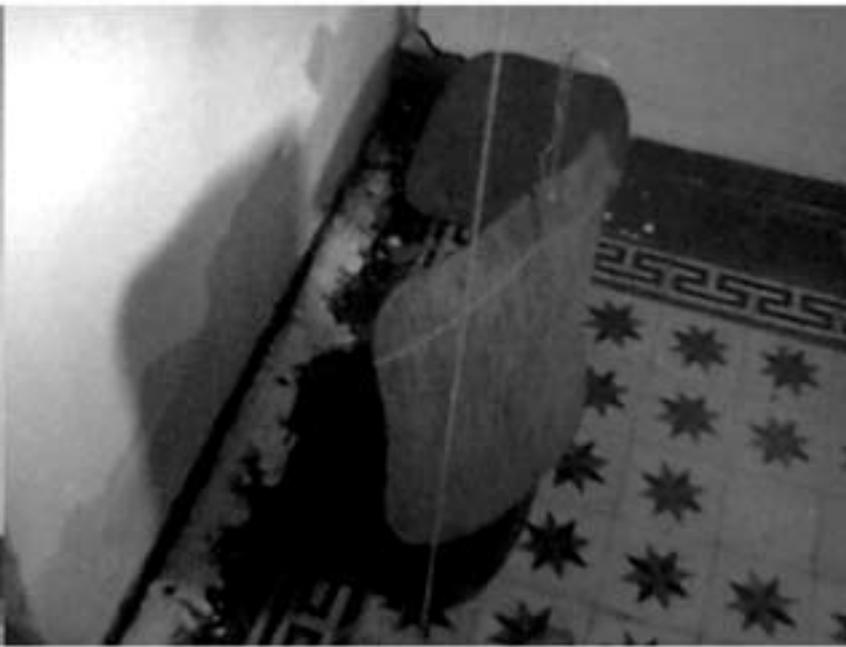
MARTÍN FREIRE

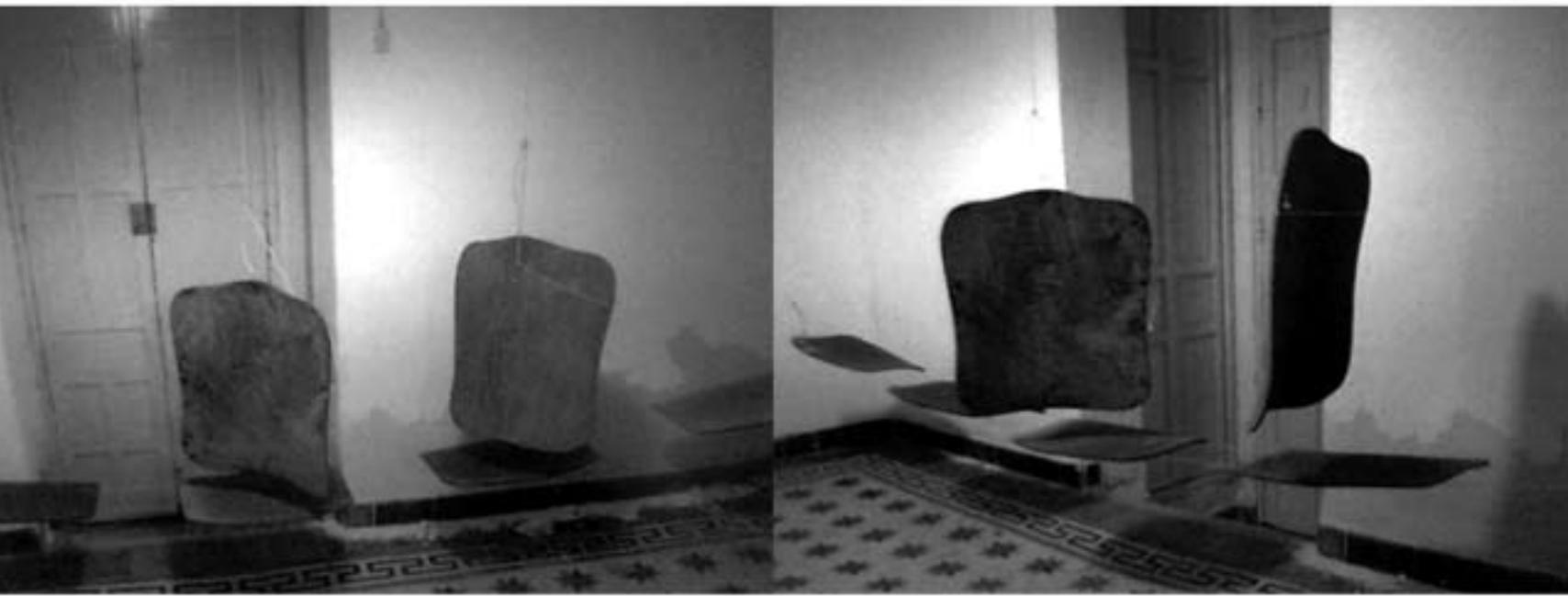
ANA SOLER

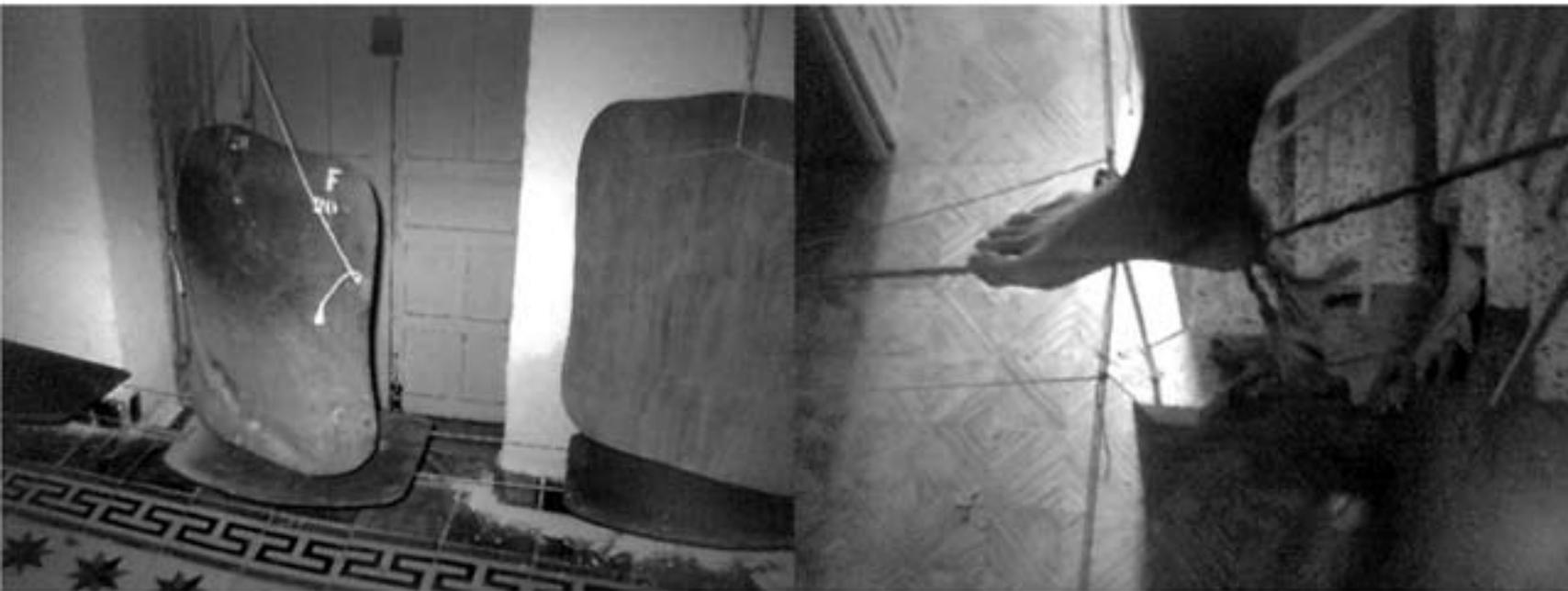
ZEMOS98

PARA ESTE NÚMERO ESPECIAL DE LA REVISTA, DEDICADO AL ARTE EMERGENTE ANDALUZ, SE HA SOLICITADO A UNA SERIE DE ARTISTAS ANDALUCES DE MUY VARIADO PERFIL UNA COLABORACIÓN ESPECÍFICA. mus-A HA OFRECIDO EN BLANCO SUS PÁGINAS PARA DESDE ELLAS PODER ACERCAR DIRECTAMENTE AL LECTOR SUS RESPECTIVOS TRABAJOS. LOS ARTISTAS HAN CONTADO CON TOTAL LIBERTAD DE ACTUACIÓN EN CUANTO A LOS CONTENIDOS, ELEGIDOS POR ELLOS MISMOS, TENIENDO POR ÚNICO LÍMITE EL FORMATO DE LA PUBLICACIÓN. DESDE CREACIONES ESPECÍFICAS REALIZADAS PARA ESTA OCASIÓN, A UNA PECULIAR PERSPECTIVA SOBRE SU PROPIA OBRA, EL PORFOLIO ANDALUCÍA EMERGENTE OFRECE AL LECTOR LA POSIBILIDAD DE UNA CATA TRANSVERSAL A LA ACTIVIDAD CREATIVA DE LA COMUNIDAD. PROPUESTAS ESTÉTICAS, INTERESES Y VISIBILIDAD MUY DISTINTOS EN CADA CASO PERO QUE VUELVEN A DAR CUENTA DEL EXCELENTE MOMENTO QUE ATRAVIESA EN ESTA DÉCADA DE LOS DIEZ LA PLÁSTICA ANDALUZA, ASÍ COMO DE SU PLURALIDAD.









DAVID ESCALONA

"Ponerle un marco a la
ofensa y un cuenco bajo la
herida. Recoger la sangre
y bebérsela frente al cuadro.
Como ofrenda.

Por los actos busca el yo
afianzarse. Por los actos el
yo es ofendido. Por los actos
el daño. Por los actos el
conocimiento.

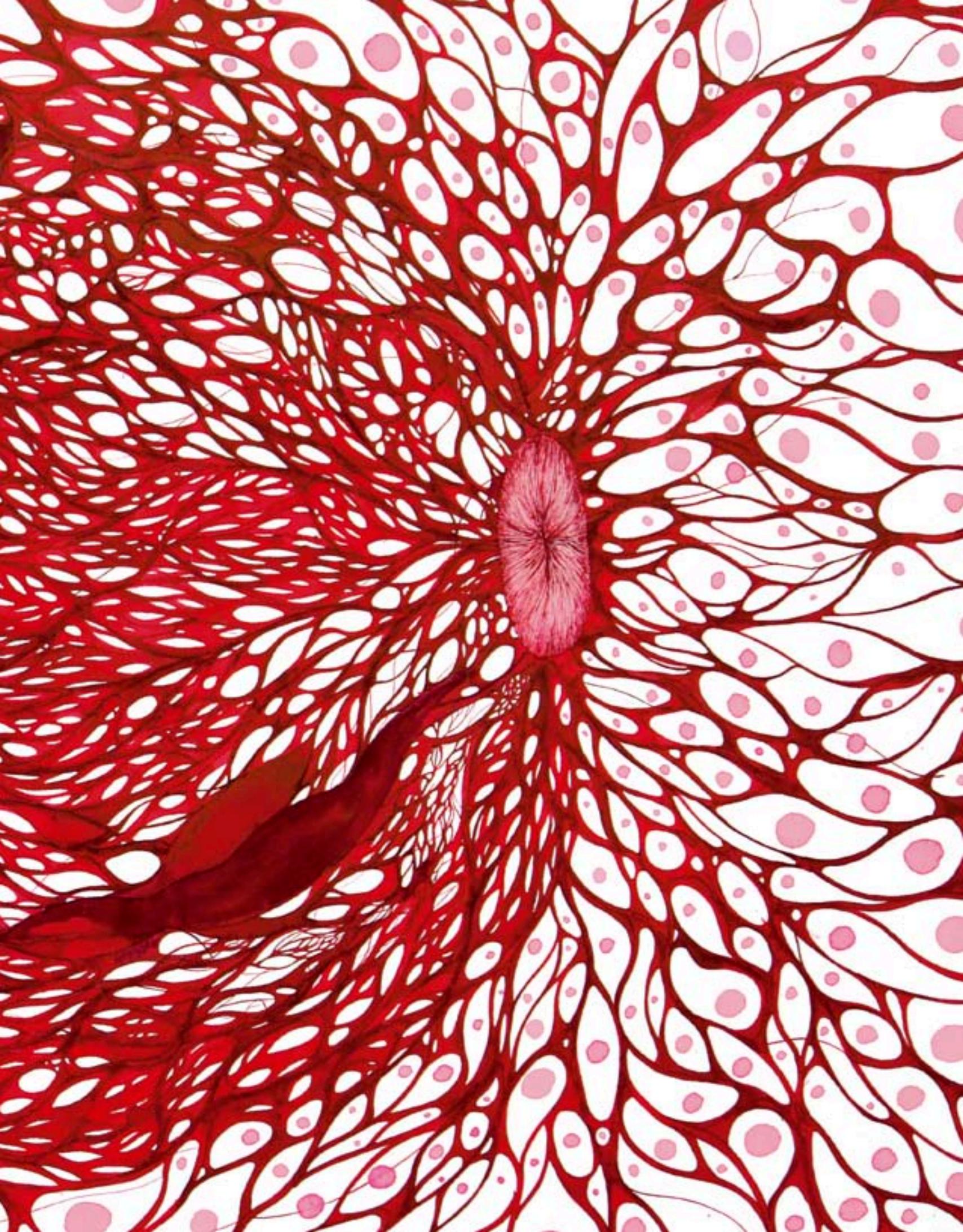
Nada de lo que se hace a
ciegas es inútil para ver".

Chantal Maillard, fragmento
de su libro *Diarios indios*,
Editorial Pre-textos.











Campo a través.



Iceberg I.



Van.



La isla.



Estación de Radar en el Acatilado.



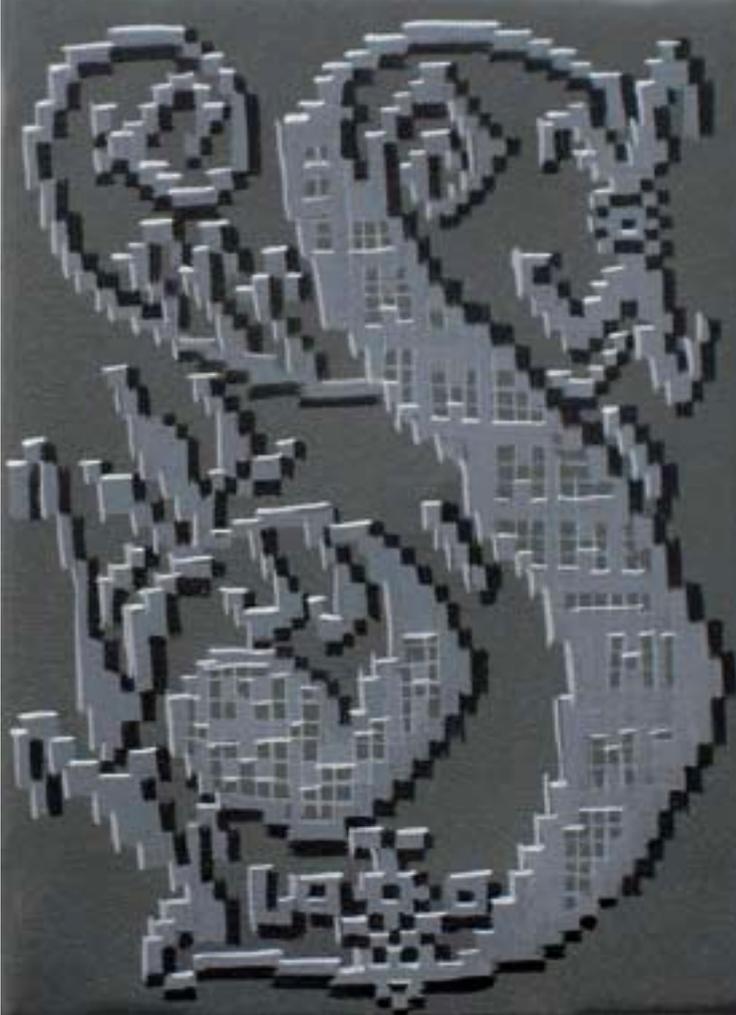
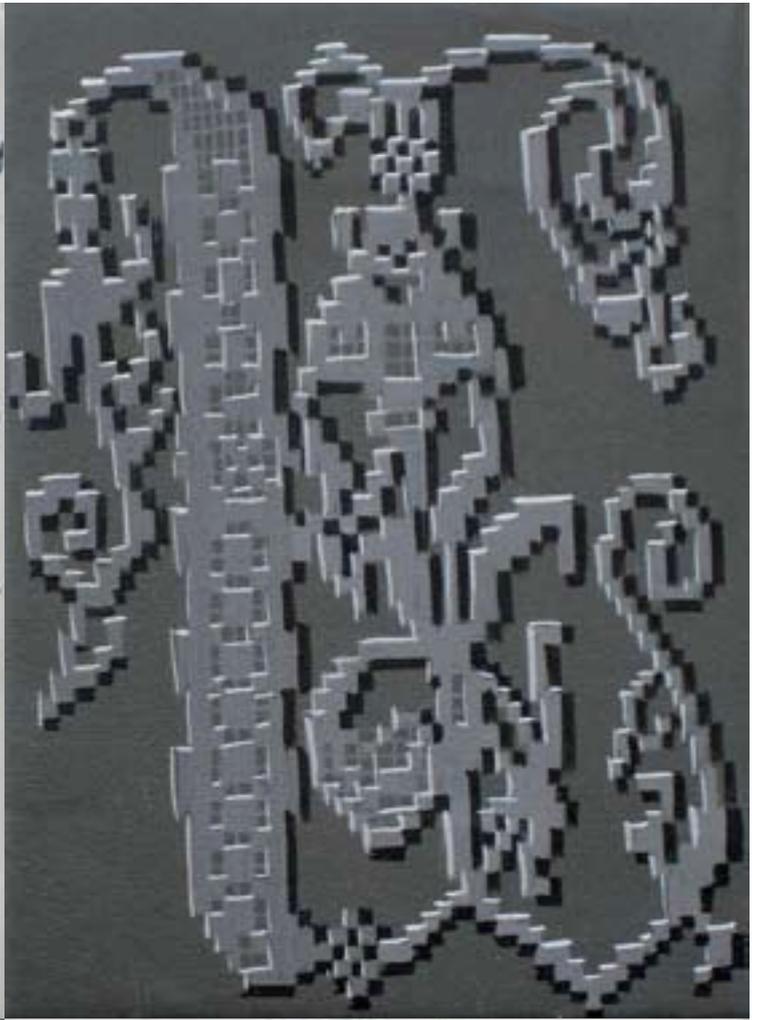
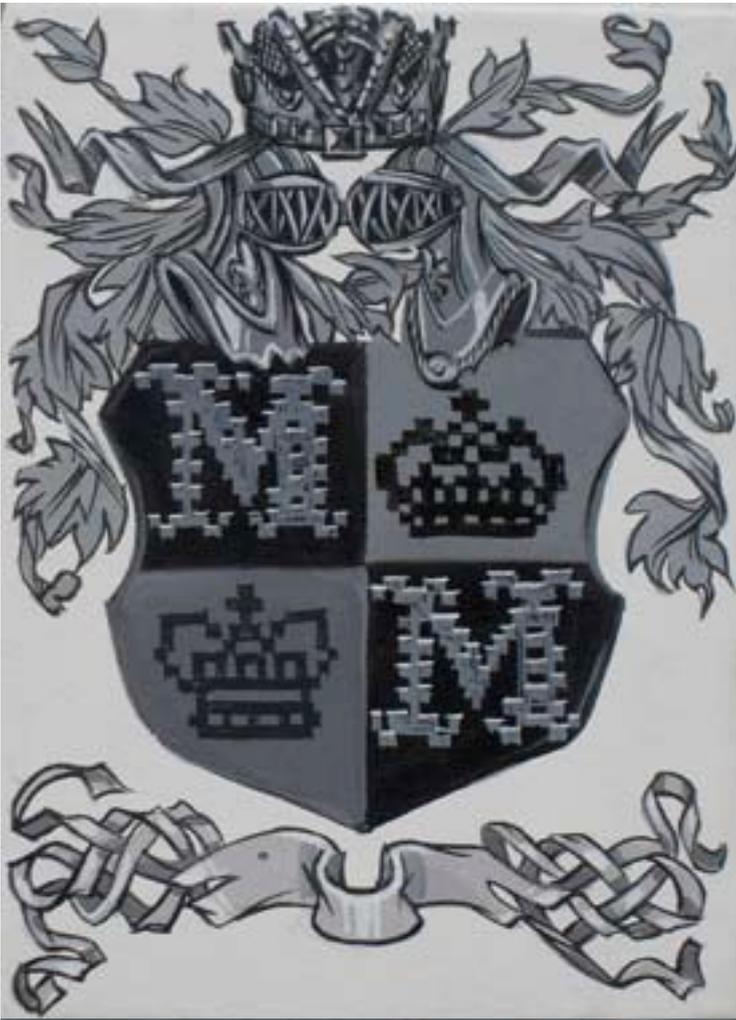
En la Tierra de los Elfos.



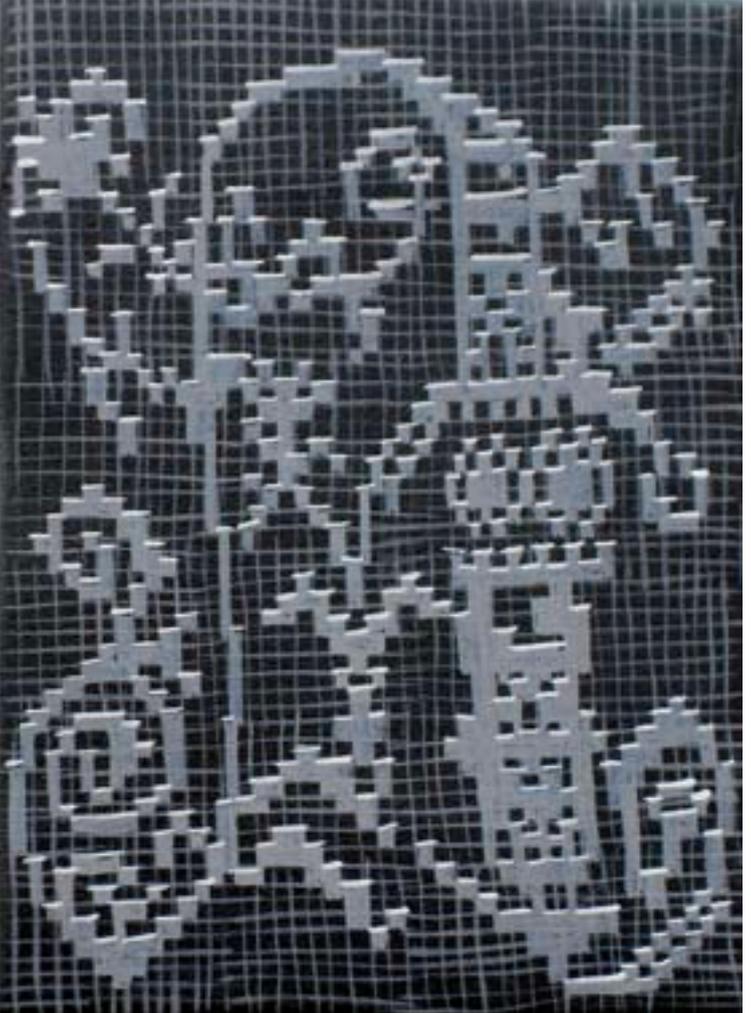
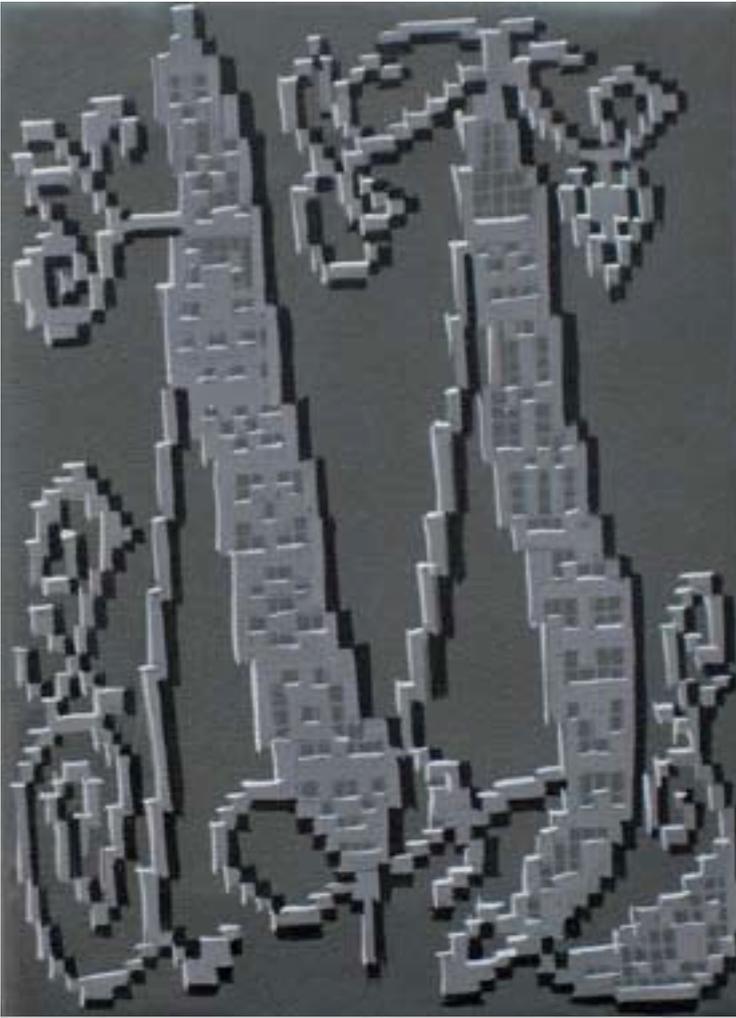
Carretera junto al Río.



Banco, Prismáticos y Lago con Puesta de Sol.









MIKI LEAL



John Constable a George Constable
Well Walk, Hampstead, 20 diciembre de 1833

"... Estos pedazos de 'materia viva mutilada' me interesan por la historia que contienen [...]".



KIND OF BLUE


COLUMBA



"HIS MASTER'S VOICE"

VICTOR



FOX TROT
(Tempo 44)

A-1314

(P-2058)

Copyright by Chapell & Co., Inc.

HOW HIGH THE MOON

(ハ・イ・ムーン・ソング)

(Hamilton - Lewis)

Grammy / Six

MANUFACTURED BY VICTOR CO. OF JAPAN, LTD., YOKOHAMA



NORGRAN
RECORDS



“EL HIJO DE ASTARTÉ”

El rescate simbólico de mi infancia es mi objetivo como artista. No es solo una propuesta de trabajo, también es mi beneficio como ser humano pues confiere cierto orden y coherencia a la corriente de sensaciones, emociones e ideas que fluyen a mi conciencia. Los mitos ancestrales que viven en mi memoria me cuentan quién soy y de dónde vengo, y a cambio les dedico pequeños altares en agradecimiento.

Mi madre era Astarté, diosa fenicia de la procreación y los placeres carnales. Reina del Jardín de las Hespérides, recibía la visita de cientos de peregrinos a los que agasajaba con orgiásticas celebraciones. Las primaveras andaluzas y las marismas de su reino eran famosas en todo el mundo mediterráneo.

Un impreciso día, yo, el príncipe su hijo, fui raptado y privado de su compañía, y la vida desde entonces es un limbo en el que mi captor hace de guía. Mi divina comedia, un viaje iniciático.

A veces creo ver Tartesos desde las tarimas que los artistas usan para alzar cuerpos y copiarlos. A ellas me subo a diario. En ellas la desnudez es un rango y la quietud es un rito de silenciosa liturgia.

Dicen que han visto a mi madre en Grecia y en Roma. También en Bizancio. Un prístino ciervo la acompaña. Olisquea el aire en busca de un rastro.





Página anterior, arriba:
Dulce transcurrir. Fragmento.
Abajo: Facultad de Bellas Artes de Sevilla
(clase de modelo al natural) y
Vestigios de la Diosa Madre
(pollero y manto procesional de dolorosa sevillana).

En esta página:
El rapto. Fragmento. Caja retablo en proceso.

Doble página siguiente: *Marismas de Astarte*.
Fragmento Caja-retablo.













CRISTINA MARTÍN LARA

España / Berlín.









MP&MP ROSADO

Postal Paraíso. 2008.
Postales, fotografías
(color y blanco/negro),
impresión digital
y pintura sobre papel.
4 piezas de 76 x 56 cm c/u.













Triton
Work in progress. Iniciado en 2008.









Instrucciones de uso.

Código Fuente, la Remezcla.

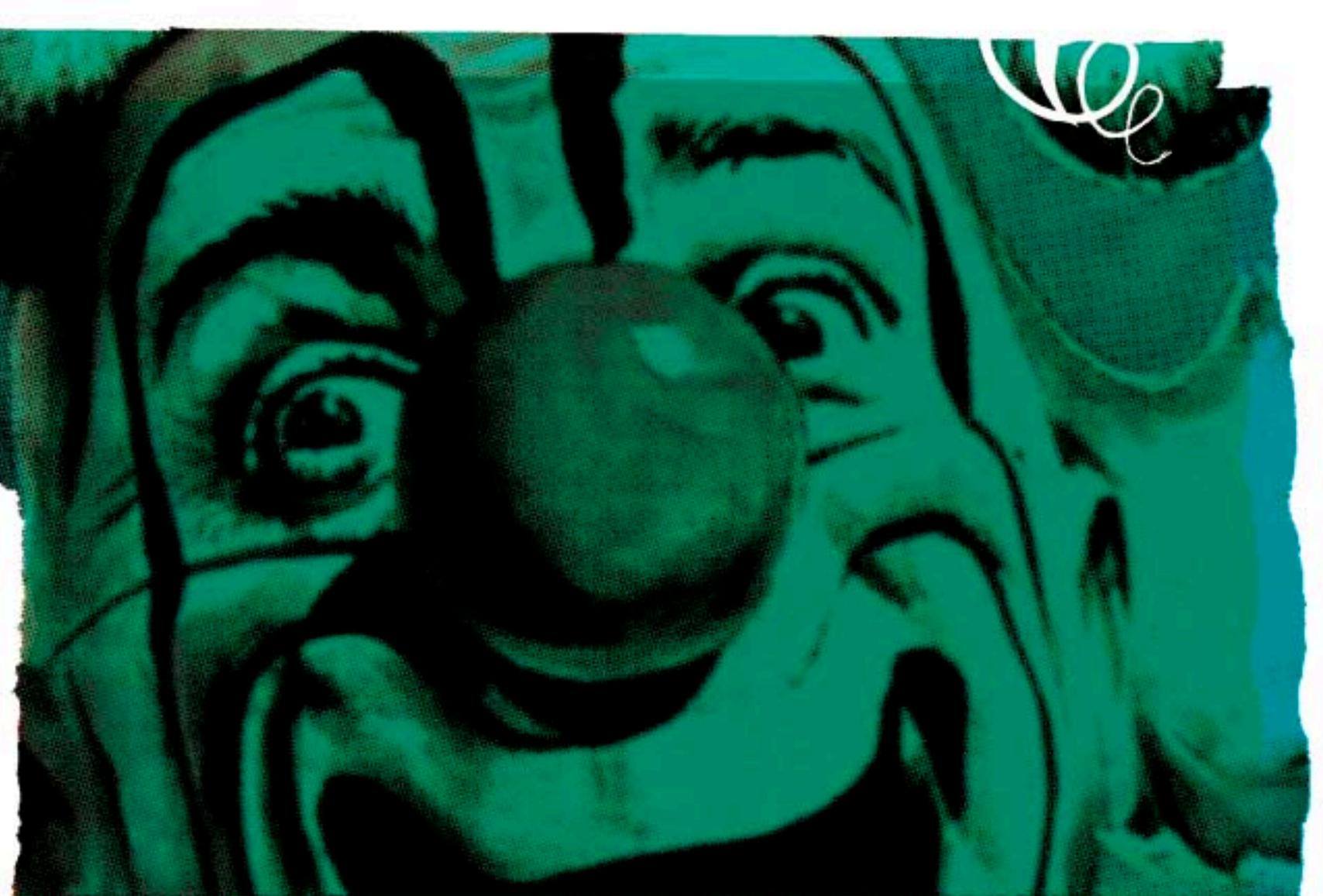
Obra ~~inédita~~ remix de ZEMOS98 para la revista mus-A

0.

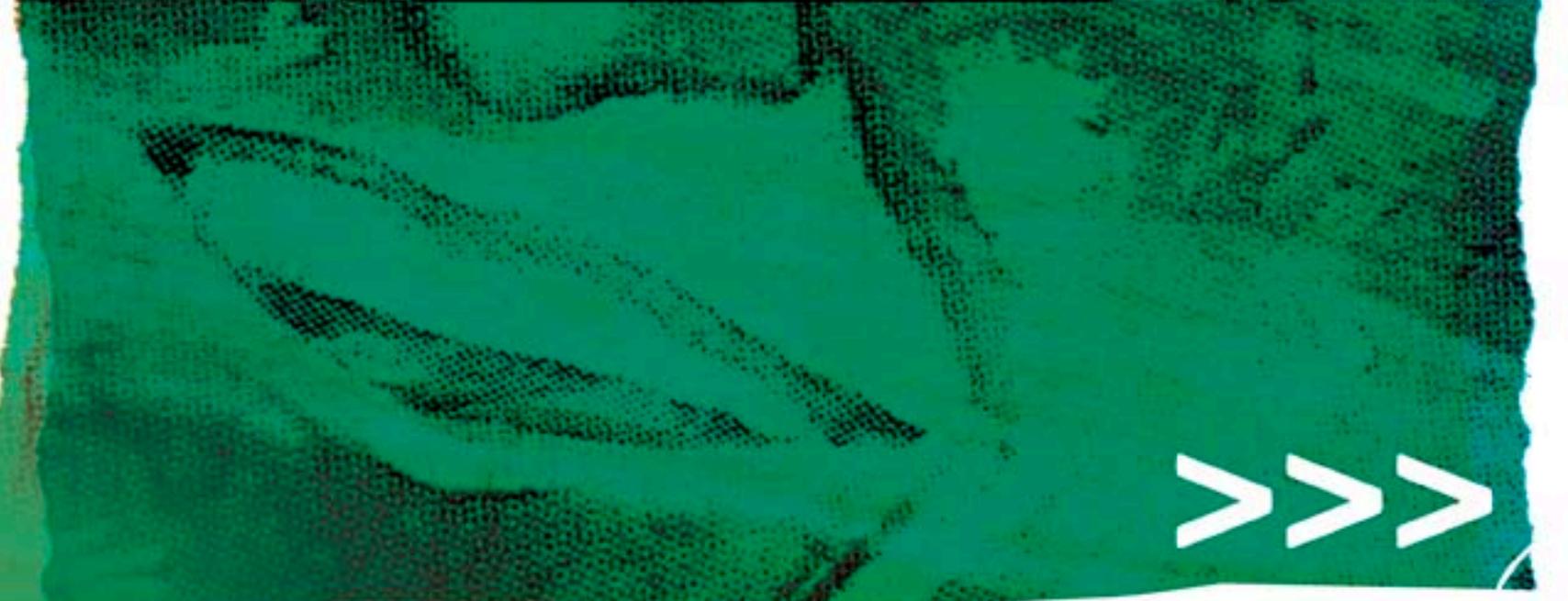
¿Qué es el código fuente?

Es un conjunto de líneas de texto que son las instrucciones que debe seguir la ~~computadora~~ persona para ejecutar dicho ~~programa~~ el acto de lectura. Por tanto, en el código fuente de un ~~programa~~ este multitexto está descrito por completo su funcionamiento.

Un aspecto interesante a tener en cuenta cuando hablamos del código fuente de un ~~programa informático~~ este multitexto es si dicho código fuente está disponible para que cualquiera pueda estudiar su contenido y, por tanto, conocer los detalles del funcionamiento interno del ~~programa~~ texto. Cuando se cumple este aspecto se dice que ese código fuente es código de fuente abierta, o software de fuente abierta, en contraposición al código en el que esto no es posible debido a que se le ha impuesto algún tipo de restricción para que su código fuente no pueda ser accesible a todos (este es el llamado software privativo).



ell



www.ZEMOS98.org

PZ

¿Qué es la remezcla?

Es un paradigma cultural.
Es un palimpsesto infinito.
Es el trabajo de un DJ.
Es compartir ideas.
Es copiar y pegar.
Es aprender y desaprender.
Es un bucle sináptico.
Es el arte desprendido.
Es el acto de donar.
Es desconectar temporalmente de la realidad.

Es volver a representar algo.
Es una narración inacabada.
Es un cuento colaborativo.
Es teatro del oprimido.
Es política en beta.
Es la sociedad red.
Es wikis, blogs, foros.
Es net.art que revive.
Es bits y átomos.
Es re-escribir la historia.
Es deconstruir.
Es reconstruir.
Es repensar.
Es reescuchar.
Es rehacer.
Es relacionar.
Es reeducar.
Es NO TIENE FIN.

1. El origen como flujo del devenir.

El origen no significa el proceso de llegar a ser a partir de aquello de dónde se ha emergido, sino aquello que emerge del proceso de llegar a ser y desaparecer, el origen como flujo del devenir. Nuestro pasado y nuestra historia son al mismo tiempo nuestro futuro.

Walter Benjamin.

2. La memoria rica.

Es la memoria pobre la que sólo trabaja hacia atrás. Yo puedo recordar las cosas que suceden la semana próxima. El tiempo fluye en dos direcciones... el truco consiste en recordar hacia adelante.

Lewis Carroll en Alicia a través del espejo.

3. Ciencia-ficción.

La ciencia-ficción debe interesarse por el aquí y ahora, no por el lejano futuro sino por el presente, no por los alienígenas sino por lo que está ocurriendo en el mundo a mitad de los años 50.

J.G. Ballard

4. La memoria es obra de ficción.

La información no es la memoria. La memoria es obra de ficción.

Le tombeau d'Alexandre, Chris Marker

5. Un juego

¿No es el arte, un juego entre todos los hombres de todas las épocas?

Marcel Duchamp

6. La cultura es un palimpsesto infinito.

Cada libro está hecho de escrituras múltiples, surgidas de varias culturas y que entran unas con otras en diálogo, en parodia, en discusión.

Roland Barthes

7. Cada escritor crea a sus precursores

El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.

Kafka y sus precursores, Borges

8. Reinventar la vida cotidiana

La forma de oponerse a ese estado de control, mercancías y deshumanización es la creación: es preciso re-crear, reinventar la vida cotidiana, crear un estilo de vida en la cual la creación artística ocupe un lugar central.

Internacional Situacionista

9. Aparatos de comunicación

La radio hay que convertirla de aparato de distribución en aparato de comunicación

Bertolt Brecht

10. Potencia de 10

Queremos regresar contigo al futuro.

Queremos el 0 y el 10. Queremos la potencia de 10.

Una remezcla debe ser transparente. Queremos ceros y unos remezclados.

Queremos ser las letras, las ideas, los vinilos, las luces, las pantallas.

Queremos el cielo y la tierra, queremos la re-presentación.

Queremos partículas que choquen y se fundan. Queremos serlo todo y nada.

Queremos el bucle, la ecuación y los sintagmas.

Queremos redes, nodos y enlaces. Queremos mash-up, remix, wikis y blogs.

Queremos compartir ideas. Queremos generar conocimiento.

Queremos ser otros y nosotros.

Queremos inventar el futuro, remezclar nuestro pasado, vivir nuestro presente.



LA COSA
NOSTRA.
PÉREZ
VILLALTA
MIRA AL ARTE JOVEN*

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA Artista

* Este texto es fruto de la edición de una entrevista realizada el 2.XII.08 en Sevilla al artista por nuestra revista, de ahí su tono coloquial, sobre el cual no hemos querido intervenir para conservar la naturaleza original.

Fotos de la entrevista: Gonzalo Posada.

TENGO RELACIONES MÁS AFECTIVAS,
PODEMOS DECIR, CON GENERACIONES
ALTERNAS: UNA SÍ, Y OTRA NO...
CON LA QUE AHORA VEO EMERGER
ENCUENTRO MUCHOS MÁS PUNTOS DE
COINCIDENCIA QUE CON LA ANTERIOR

UN MONTÓN DE RECUERDOS

Soy, desde muy joven, muy curioso, y visitante habitual de galerías, por que siempre he estado al tanto de cuanto ocurría a mi alrededor como artista. Así ha sido a lo largo de toda mi vida y lo sigue siendo ahora; es la forma mediante la cual he ido viendo exposiciones, conociendo gente, obras, trayectorias, temporada tras temporada... Inevitablemente esto me ha permitido estar al día, más o menos, en lo que respecta a la gente que iba surgiendo, llegando incluso a trabar amistad con muchos de ellos, incluidos los más jóvenes o emergentes. Sin embargo, con la Universidad, en materia de enseñanzas artísticas, nunca he tenido contacto, ninguno absolutamente. He impartido, claro, algún que otro curso o taller, pero siempre esporádicamente. Por otro lado, el mundo de las galerías aquí en Andalucía es una cosa relativamente reciente. La primera galería con la cual establezco contacto asiduo, como visitante, fue lo que ahora es Sandunga —y antes era La Aguada; me parece que ha cambiado tres veces de nombre—. Hace años, yo iba mucho por Granada, y allí conocí a bastante gente que empezaba su carrera artística. Aquí en Sevilla había menos escena, porque en realidad la galería de Juana de Aizpuru funcionaba de alguna manera como la Juana Mordó andaluza, si se me permite el anacronismo. Juana aglutinaba, claro, un grupo de artistas, y de gente próxima a ellos, pero no había gente “rara”, podemos decir, moderna desde la perspectiva de mi propia juventud. La verdad es que hasta la época de la revista *Figura* no entablé un contacto personal con grupos amplios de artistas, generacionalmente hablando. Me acuerdo de que, preparando alguno de los primeros números de *Figura*, vino Guillermo Paneque junto a otros colaboradores a hacerme una entrevista; ese fue exactamente el primer contacto entre nosotros. En lo que respecta a la escena malagueña, la diferencia en mi caso es que allí sí trabé relaciones personales de intensa amistad, como con Bola Barrionuevo o Nano Durán, por citar sólo a los más cercanos. Había gente de una generación posterior a la mía que quizá ahora resulte poco o nada conocida, con personajes como Chirri, quien hizo aquella serie tan graciosa, tan divertida de *La Costa del soul*, o sus acuarelas sobre la casa del Limonar, y otros muchos que ahora han desaparecido. Luego, Andrés García Cubo se encargó de dirigir la sala del Ateneo de Málaga, un espacio que en su época funcionó también como lugar de exposiciones, encuentro y reunión; allí hizo una labor muy notable. Posteriormente, apareció otra promoción, que se corresponde más o menos con la generación punk. Málaga se organizó, pues, de una manera particular, mientras que Sevilla ya empezaba a tener sus propios puntos clave: surgió La Máquina Española, y empezó a tener su carácter. Pero no deja de ser curioso que Sevilla tardase tanto, mientras que Málaga ya había tomado ventaja en lo que se refiere al arte emergente local, disponiendo relativamente temprano de un lugar dónde, más allá de exponer, la gente se reuniera, teniéndolo como punto de encuentro habitual. Más recientemente, una vez que volví de Madrid, en Sevilla fui conociendo a otro tipo de gente más



Guillermo Pérez Villalta.
Isla de Murasaki. 2007.
 Colección Fernando
 María Centenera Jaraba.
 Cortesía Galería Siboney.

joven, en un panorama mucho más dinámico; por ejemplo, Sala de eStar fue para mí importante, aportándome mucho. Primero, por lo singular de su estructura interna, que me parecía especialmente divertida, con un modelo tan lejano a las típicas galerías comerciales privadas. Sala de eStar me permitió conocer a otro tipo de gente: público y artistas que están ahora empezando a ser más conocidos; me encantaron, yo pensaba que aquí todo era un poco lo que ya conocía, pero no, afortunadamente. Y desde allí he

seguido a otra generación. Es extraño, pero siento que tengo relaciones más afectivas, podemos decir, con generaciones alternas: una sí, y otra no... Con la que ahora veo emerger encuentro muchos más puntos de coincidencia que con la anterior, más cosas que nos unen, e incluso, y es algo importante, me divierten mucho más; así como hasta hace poco la generación anterior, con su postura más "estético-conceptual", me agradaba menos, con la más reciente me pasa lo contrario. Detecto ahora un airecillo más "pop", entre comillas, más ecléctico, festivo y feliz, capaz de disfrutar de nuevo con las imágenes, y quizá por todo ello conecto más fácilmente que cuando se ponían en plan "abstracto fino", "preocupadamente concienciados", "políticamente correctísimos" y cosas de esas.

MADRID-ANDALUCÍA

Pero, en cualquier caso, lo más importante de toda mi juventud tuvo lugar en Madrid. Allí nos conocimos todos los de la llamada *Nueva Figuración Madrileña*, enlazando nuestros primeros pasos en las cosas del arte, aunque, por ejemplo, a Chema Cobo lo conozco desde mucho antes porque era de mi pueblo, era el hijo del médico; a todos los demás los conozco fuera. Mi vida en aquel momento estaba en Madrid; la vida en aquellos años estaba allí. Quizá el detalle fundamental para entender esa época es el de que mi generación surge en un momento "pre-galerías", quiero decir, cuando las galerías que existían con interés y posibilidades —para nosotros—, eran prácticamente sólo dos: Juana Mordó y, muy poco más tarde, Edurne. Porque en Madrid, el resto no nos interesaba absolutamente nada. Incluso, si me apuran, la de Juana Mordó tampoco mucho. Por entonces lo que sí funcionaba, y mucho, era el boca a boca: "mira este lo que hace", "mira esto" o "mira aquello"; y los puntos de reunión, que jugaron un papel decisivo. Por una jugada del azar, lo he repetido ya muchas veces, tuvimos la suerte de que la Sala Amadís la empezara a dirigir Juan Antonio Aguirre; era un sitio que, gracias a que no tenía nada que ver con el circuito de galerías ya establecido, nada ni nadie se preocupaba de él. En la distancia lo veo como una especie de Sala de eStar... Allí nos empezamos a reunir gente muy distinta, y de todos cuantos pasamos por Amadís, que fuimos muchos, terminamos conectando un grupo con mayores afinidades en la forma de entender las cosas de la vida y del arte, haciéndonos amigos: Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez... De algún modo, en comparación con la situación actual, resulta un gran problema el hecho de que acceder a las galerías para el artista joven sea un proceso tan filtrado, tan mediado por muchos factores e intereses. Los cenáculos, los lugares de reunión entre los creadores son, en el fondo, más importantes que lo que pueda ser una galería, pues ésta recoge casi siempre el valor hecho, no creándose casi nunca en sede. Mientras esto que cuento ocurría en Madrid,

MI GENERACIÓN SURGE
EN UN MOMENTO
“PRE-GALERÍAS”

EL ARTISTA EMERGENTE DEBERÍA
LUCHAR POR ATRAVESAR ESE FILTRO
DEL GUSTO OFICIAL

en Andalucía no sucedió nada tan significativo en la escena emergente, hasta la aparición de los del grupo de *Figura*. Lo que había en Sevilla era, por ejemplo, el Club Vida, en cuya sala de exposiciones llegué a exponer, pero que era en realidad un cine-club. Estoy hablando de finales de los sesenta, mientras que Amadís fue casi una década antes. El Cine-Club Vida pertenecía, creo, a los jesuitas. Estaba en la calle Trajano, y el edificio, un poco siniestro, todavía existe. Bajo el auspicio de los jesuitas aquí en Sevilla, y en un espacio del Frente de Juventud, en Madrid, con Amadís, qué cosas... Pero la historia era similar. Recuerdo que *El Correo de Andalucía* publicó una crítica con motivo de mi exposición en el Club Vida; la hizo un Juan Manuel Bonet jovencísimo, bajo pseudónimo. Pero en mi opinión, si realmente hubiera que destacar algo importante de todos aquellos años sería, sin duda, el centro M-11, el primer centro en Sevilla de verdad ligado al arte contemporáneo, más allá de la galería de Juana de Aizpuru. Ahí sí se dieron las condiciones, el aire, de cenáculo que acabo de comentar. ¿Y en otras ciudades? En Málaga yo creo que hasta mucho más tarde no ocurre nada; en Granada en aquel momento lo ignoro, pues no era un sitio al que fuera con frecuencia hasta algo más tarde, cuando ya se fundó la galería La Aguada. Pablo Sycet ha sido allí una figura dinamizadora, allí y en Madrid. Los artistas plásticos de Granada, los pintores en concreto, entonces estaban muy cerca del mundo de la poesía, aunque ignoro si tal cercanía tendrá hoy día continuidad, pues ya no voy con la continuidad suficiente, pero por entonces los pintores se relacionaban mucho con los poetas, de igual manera a como en Sevilla siempre tuvieron un contacto muy especial con los arquitectos. En Málaga, una galería de corta vida pero interesante fue La Mandrágora, donde también estaba presente ese lado no comercial que aparece ligado con más facilidad y frecuencia al arte emergente. Era una sala que duró dos o tres años; por allí pasamos Carlos Franco y yo mismo, además de distinta gente del mundo de Amadís.

LA SITUACIÓN

La verdad es que todo ha cambiado muchísimo desde entonces; algunas cosas favorablemente, otras a peor. Cuando los de mi generación empezamos, el apoyo oficial no existía en absoluto, pero nada de nada. Ahora quizá cueste hacerse una idea de ello. Y como ya he dicho, el mundo de las galerías era una cosa que prácticamente empezaba —como gremio ligado a los más jóvenes— a experimentar su formato profesional actual con nosotros; vamos, que son de nuestra época, como quien dice. Tanto Vandrés —quizá ésta con gente un poco mayor que yo—, como Buades, son galerías que se crean y crecen prácticamente “para nosotros”. Con lo cual tuvimos la enorme ventaja de que no teníamos problemas para entrar en alguna, pues casi se creaban para acogernos naturalmente: nosotros existíamos y se crearon las galerías para poder exhibir, vender los cuadros, un nuevo tipo de arte. Yo creo que muchas cosas que afectan a la siguiente generación cambian por completo debido, sobre todo, a esta sencilla pero fundamental razón. La generación de *Figura*, por ejemplo, y la de toda la pintura de la década de los ochenta en España, se da en un momento históricamente curioso, pues en nuestro país surge un influyente organismo estatal bajo la sombra de Carmen Giménez que, como con La Movida, cuenta con trabajar con un nuevo tipo de artista: el artista-estrella, mediático. Y de ahí, claro, la galería estrella, que es un modelo que aparece con fuerza justo en el mismo momento. La gente de esa generación se beneficia, es cierto, de un impulso promocional impensable antes, pero no gozan de la experiencia decisiva de ser ellos los que han generado el aumento, pues se da desde fuera, por intereses externos a la creación misma. Ya sean galerías que pretenden conquistar el mundo, o comisarios y críticos, tipo Bonito Oliva; el caso es que una oleada de información empezó a repercutir con mayor rapidez en el medio y en la sociedad gracias a la creciente presencia en los

medios de comunicación: artistas, exposiciones, tendencias, las incipientes ferias, etcétera. Arco, no se olvide, empieza a aparecer justo en esa época, pero creo que realmente en menoscabo del artista, pues éste, al mediatizarse e internacionalizarse, empieza a ser cada vez más una simple mercancía. Por el contrario, en la fase previa que comentaba, los artistas habían hecho las galerías; por ejemplo, la galería Buades, a pesar de cómo se cuenta a menudo la historia, por supuesto no la hace Ita Buades, ni siquiera Juan Manuel Bonet, somos todos cuantos exponemos allí los que en última instancia nos encargamos de darle su forma. En cambio, una década más tarde el modelo cambia, y lo que existe previamente es la persona que quiere montar un negocio, una historia, una tendencia, lanzar una carrera, lo que sea, da lo mismo; sólo entonces se escoge a los artistas. Da comienzo el problema de que el creador va quedando aislado tras una muralla, detrás de la cual ocurren cosas que le afectan de manera determinante y a las que a menudo no puede acceder. Es algo que lleva ocurriendo desde entonces y me temo que hasta ahora... son muchos años ya. Pero, afortunadamente, me parece detectar que, de pronto, los artistas poco a poco vuelven a recobrar una cierta relevancia por ellos mismos: hacen cosas, organizan espacios alternativos, eventos, grupos, se pasan información, se ayudan y apoyan... Una vez más el caso de Sala de eStar, o los Claveles, o revistas, fanzines, cosas así... Los creadores se dicen, "tenemos este mundo propio, a nosotros nos gustan una serie de cosas que nos unen", y con algo de esfuerzo ellos por su cuenta vuelven a aparecer protagonizando la escena, sin artificios mediáticos. Frente al mundo espantoso de los ochenta y los noventa, que me parecen etapas verdaderamente terribles para el arte —espero que el tiempo lo juzgue así—, el mayor problema es cómo todo eso ha creado una situación de inmensa academia; o mejor dicho, de ideario. Frente a ellos, ya digo, el muro de la ideología, y los que no estén de acuerdo con sus dictados no entran, no lo pasan, ni se les escucha. Pero la figura del artista, si tiene algo de interés genérico, es porque continuamente se cuestiona lo establecido, lo ya dado como válido, normal, políticamente correcto, las normas. El mal gusto lo es siempre para un ideario, y el artista emergente debería luchar por atravesar ese filtro del gusto oficial que pretende neutralizarlo e "integrarlo". Artistas en Andalucía haberlos los hay, a montones; otra cosa distinta es su fuerza, su potencial, su energía. El reto a día de hoy para ellos es aguantar; decirse: "lo que estoy haciendo es lo que tengo que hacer, a pesar de que no me hagan ni puñetero caso"; y no importarle demasiado la triste situación que se ha consolidado en nuestro país, pues tras los últimos veinte años, al final España se ha convertido en un cine de reestreno, donde llegan tarde las películas de éxito internacional. ¿Qué es lo que se lleva ahora?, pues lo que sea, a todo correr, vamos a intentar instaurarlo aquí, aunque para entonces se haya pasado de moda y el debate exterior esté agotado. Qué difícil es por estos lares y en nuestra historia que alguien apueste alguna vez por cosas que no tienen nada que ver con los grandes focos de tendencia exteriores. Por eso, en este momento, para los entes oficiales, la mayor dificultad debería ser encontrar a las personas de responsabilidad con una cabeza suficientemente abierta, y con una apertura de miras tal, que trabajen teniendo en cuenta que hay cosas que no entran en el canon.

LA COSA *NOSTRA*

Andalucía, yo no sé por qué —es una cuestión histórica—, produce cantidad de artistas, pero no sólo dedicados a la plástica: artistas son aquí los que cantan, los carnavales están llenos de ellos, ¡y los locatis de los pueblos!, fantásticos, tienen algo de artistas entre nosotros... Sin embargo, quizá por esto mismo, al artista no se le ha hecho caso de verdad. El creador termina convirtiéndose en profesor de bellas artes, como conozco a tantos, como única manera de sobrevivir. Aquí, ¿quién compra arte?, ¿quién?, desde luego no esa inmensa mayoría que

ESPAÑA SE HA CONVERTIDO EN UN CINE DE REESTRENO, DONDE LLEGAN TARDE LAS PELÍCULAS DE ÉXITO INTERNACIONAL

LLEVO AÑOS DICIENDO QUE ALGO QUE ME APETECE MUCHO REALIZAR ES UN MANTO DE VIRGEN PARA SEMANA SANTA



se apunta al "eso lo puedo hacer yo". Es desolador observar cómo la cultura televisiva ha anulado por completo el arte popular andaluz, ese fondo inagotable de creatividad que antes surgía espontáneo en esta tierra; hasta hace muy poco existía un arte popular verdadero y real, pero ya no, por desgracia, ya no se puede echar mano de aquello pues ha desaparecido fulminantemente. Lo que queda es una especie de pseudofolclore, imitación de lo que aparece en las películas. Pero antes existía, y de verdad. Te pasabas por un pueblo y veías que la señora de turno, de pronto había cogido sus macetas, les había pintado unos lunares, colocado así o asá, dándoles un aire graciosísimo con muy poco, y había hecho cualquier cosa preciosa con su puro instinto popular y en consonancia con un entorno que le era proclive, con una tradición. Lo cierto es que la mayoría de artistas andaluces recientes han tenido que irse fuera, salir, alejarse, a no ser que directamente se convirtieran en lo que la gente aquí piensa que es en artista, esa caricatura empobrecida: el que pinta las gitanas, los ramos de uva bien vistosos, las vírgenes, los santos... Hasta hace cuatro días, como quien dice, aquél dedicado al arte abstracto, por ejemplo, ése era el locatis; así, las galerías de arte, lo que ofrecían eran, sobre todo, para qué engañarnos, escenas costumbristas. No estoy hablando de remotos tiempos, digo que así ha sido casi hasta los ochenta; desde luego en los sesenta, pero incluso en los setenta la situación era ésta mayoritariamente, para qué nos vamos a engañar. ¡Que difícil separar lo antiguo de lo viejo! Llevo años diciendo que algo que me apetece mucho realizar es un manto de Virgen para Semana Santa, un manto de verdad, y hasta sus últimas consecuencias. Pues bien, algo así se malinterpreta, imaginándose, quien lo escucha, no sé qué cosas disparatadas de mí y, por supuesto, de lo que saldría de mis manos. Imposible renovar, volver a dialogar con

el pasado si no es por medio del pastiche, parece... Por las calles de Sevilla te asomas a la ventana de un taller imaginero y siguen haciendo Inmaculadas del siglo XVII, exactamente igual. Ese es el problema, ese es el artista... Hay una extraña y dolorosísima disociación entre lo que la mayoría de la ciudadanía considera que es el arte y el artista, pero me refiero al artista real, actual, contemporáneo. Aquí, un artista sigue siendo, sobre todo, una cantante folclórica. Tú dices: "soy artista", y todo el mundo piensa que debes de cantar coplas.

ANDALUCÍA EMERGENTE

Mi curiosidad me lleva a colarme en todos los lados cuando puedo: ¿que un galerista va a visitar un estudio?, allá que voy a ver si me cuelo. Soy un curioso impenitente. Tengo debilidad por la gente más joven que me resulte curiosa, un tanto rara. Pero, por otro lado, tengo también una faceta de tímido que me inhibe. No obstante, disfruto la cercanía de la gente joven, me gusta mucho, y sobre todo me gusta escucharlos opinar de cualquier cosa, de qué hablan, por qué, qué música les gusta. La música siempre ha definido muchas cosas dentro de las distintas generaciones, y de la estética en general; marca mucho. La fineza en ciertas cosas, en el gusto de la ropa, de una estética de grupo o más personal, etcétera, son detalles a los cuales presto mucha atención. El *look*, los gustos, su relación con las tendencias y la moda, cuentan tanto de la gente...: al que va vestido horrendo, la verdad, me temo que al final lo valoro un poco menos, no tanto porque vaya vestido horrendo, sino por el hecho de su falta de sensibilidad a un punto más —y tan cercano— de la estética de su propio mundo. El otro día escuché una canción de un grupo joven de música español, que no estaba nada mal —en general son horriblos—, con un estribillo que decía: "yo te reconozco, eres de los pocos que quedan". Es algo así; yo comparto por completo esa especie de reconocernos entre pares, unos a otros, con quienes compartes ideas, afinidades, gustos sobre música, cine, libros, arte y mil cosas más. En mi generación resultó fundamental. Sin embargo, en el mundo actual, reconocerse mutuamente, encontrar con quién te puedas comunicar, no es tarea fácil, a pesar de lo que se cree en general, por ello hay que estar enviando de continuo mensajes a tu alrededor, por si surge el contacto. Por ejemplo, cuando voy al estudio de un artista joven me fijo mucho en lo que encuentro pinchado en las paredes; a veces esos detalles sutiles lo definen suficientemente para mí, tanto o más que la propia obra.

MIRANDO AL FUTURO

Becas para jóvenes, espacios expositivos para el arte emergente, ayudas y compras de los recién llegados... Todo eso está muy bien, pero hay que cubrir además la relación de los artistas entre sí, en cuanto a "gremio" y, además, su proyección hacia fuera; que Andalucía no termine convirtiéndose en una región aislada, con todos sus artistas viviendo dentro, más o menos felices. Es importante que la gente los conozca, en cuantos más sitios mejor. Con respecto a lo primero, lo ideal sería conseguir establecer lugares dedicados al arte, donde uno pudiera ir y encontrarse con otros artistas; bastaría con poner de moda algún establecimiento o sala, aunque sea algo tan tonto como esto. Ir allí y ya está, para que la gente se pase por allí casi como fin en sí mismo, con el fin de que los artistas emergentes se presenten y se conozcan y se vean y terminen tejiéndose redes personales. Y que se hable, sobre todo que se hable, de arte a ser posible. Hoy, en una inauguración, incluso cuando es un éxito social, la gente es lo importante, y la obra expuesta queda relegada, no se comenta apenas, la gente está charlando, pero ni mira las obras. Nuestra sociedad, a menudo nuestro mundillo incluso, vive en la total indiferencia —y sobre todo equivocación— respecto a lo que es arte. Cuando no se lo trata como

CUANDO VOY AL ESTUDIO DE UN ARTISTA JOVEN ME FIJO MUCHO EN LO QUE ENCUENTRO PINCHADO EN LAS PAREDES

pura y dura Cultura, así, con mayúscula y pedestal, entonces es mortalmente aburrido. Cómo cambiar esta imagen que maneja el ciudadano de la calle, al que no le cuentan que, justamente, es todo lo contrario: el arte está hecho para que se divierta, ¡y mucho! Desgraciadamente, parece haber interés también por parte de algunos artistas en matarlo de aburrimiento. Para ir terminando, ¿cosas concretas que creo podríamos hacer entre todos o con ayuda de la institución con no demasiado esfuerzo? El gran problema del estudio, por ejemplo. Recuerdo que en mi época ya era una pesadilla, yo de joven y hasta finales de los setenta, no lo resolví del todo. Aún así, nunca he tenido el típico estudio de los artistas norteamericanos —a menudo incluso emergentes—, que tienen un espacio de trabajo que te dejan boquiabierto. En Sevilla mismo hay cantidad de edificios históricos que se dedican a oficinas y más oficinas por parte de la Junta, pero, ¿no podría encontrarse la manera de crear en alguno de ellos un conjunto de estudios con un sistema de alquiler? Por unos años —para que la gente no se aposente ahí de por vida—, y que sean, no baratos, sino tirados de precio. Que al artista joven se le subvencione, quizá incluso a cambio de obra, el tema del espacio físico para su creación. Otra de las cosas que también es importante es la posibilidad de obtener medios materiales. Antes era claramente la pintura, ahora no, claro. Pero el simple proceso de acceder a una tienda o una empresa donde vendan los productos u oferten las técnicas, los especialistas, los programas digitales, los platós de grabación, mesas de mezclas, lugares de ensayo, etcétera... Porque al artista joven no le es nada fácil algo así en la vida real, siempre mediada por el mercado. Realmente tienen que llevar a cabo casi una labor arqueológica para averiguar dónde están las cosas que necesitan para crear. Incluso para los que se dedican a disciplinas tradicionales tendría que haber una especie de economatos o algo similar. Esas inútiles escuelas de Bellas Artes, por ejemplo, por qué no van transformándose en esa dirección: lugares donde se va a conocer nuevos medios, nuevos materiales, nuevas disciplinas y técnicas, nuevas ideas, incluso. A veces me pregunto hasta qué punto ha sido un error aquello de transformarlas en facultades universitarias. Al menos las escuelas de artes y oficios son útiles en lo básico. De hecho, asistí a una de jovencito, antes de ingresar en Arquitectura, y las cuatro cosas que me enseñaron allí, todas muy elementales, es cierto, al menos me han servido para el resto de mi vida artística. Otra propuesta que quiero plantear tendría que ver con el comunicar a los demás, al grupo y a la sociedad. Ya que parece que no hay posibilidad de volver a contar con espacios televisivos tipo La Edad de Oro —el cual visto en perspectiva funcionó increíblemente bien—, por qué no proponer, yo qué sé, es sólo un ejemplo, que el Canal Sur 2 cuente con un programa en parrilla de máxima audiencia y de dos horas de duración en el cual quepan desde el reportaje de una exposición a visitas de estudios y mil cosas más relacionadas con el mundo del arte. Habría que probar y ver a cuántos espectadores pudiera llegar a interesar o enganchar algo así. Mezclar cosas es siempre interesante: la *performance* que sale de una galería suele ser por regla general y en alto grado aburrida; sin embargo, una *performance* vista en televisión es muchísimo más chocante, y seguro que el lenguaje funciona de manera más inquietante. ¿Otra propuesta?, en esta línea que comento, crear una revista; pero una revista de verdad, con medios y aspiraciones serias, con equipo y contenidos, no una más de esas que al final son dos números como mucho; ni en plan *underground*, sino un medio de comunicación que genere interés popular y la gente lo pueda comprar en los quioscos. Otra propuesta con respecto a la comunicación está en relación con Internet: cuando cualquiera se conecta no sabe a dónde dirigirse; no es tan fácil tener un centro, un lugar, desde donde puedes luego ir a cualquier otro punto, y de ahí pueden surgir treinta mil cosas. Hay muchas cosas que contar, muchas que proponer. En fin, ya paro aquí, y que tiren del carro otros, más jóvenes quizá. Suerte a todos.

CARLOS AIRES

34 años

Reside en Amberes (Bélgica) y Madrid.
Galería Aeroplastics Contemporary (Bruselas, Bélgica), Galería ADN (Barcelona), Galería Sandunga (Granada), Galería Álvaro Alcázar (Madrid), Galería Brodie/Stevenson (Johannesburgo, Sudáfrica).

REALIZO FOTOGRAFÍAS, ESCULTURAS, VÍDEOS E INSTALACIONES.



¿CUÁL FUE TU FORMACIÓN?

Realicé estudios de Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de Granada y Tilgurg (Holanda) y estudios de Postgraduado en Amberes (Bélgica), Nueva York y Columbus (USA).

¿QUÉ AYUDAS INSTITUCIONALES, BECAS, PREMIOS, ETC. DESTACARÍAS EN TU CARRERA? ¿PARA QUÉ SIRVIERON REALMENTE?

Mi mayor sponsor ha sido el Vaticano y el Opus Dei. He tenido premios como el De Pont Prize consistente en un apartamento y taller de trabajo durante un año en Holanda, que me pareció genial. Otros como Generación 2008, Jóvenes Creadores Andaluces, Premio Nacional Belga 2006, Beca Manuel Rivera o Fulbright, que me permitieron estudiar y continuar realizando obra en el extranjero cuando no tenía otro tipo de ingresos.

¿QUÉ CREES QUE NECESITA MEJORAR EL MUNDO DEL ARTE ANDALUZ?

De partida me parece erróneo el calificativo de "arte andaluz" pero entiendo que sea necesario desde un punto de vista gubernamental. ¿Es la obra de Picasso andaluza? También creo que es momento de cuestionarnos si realmente es un "mundo" lo que ocurre en el terreno artístico contemporáneo en Andalucía o es un simple meteorito.

Hay muchos artistas andaluces que tienen una obra muy interesante, potente y tan contemporánea como la que se produce fuera de las fronteras andaluzas. El principal problema es la falta de estructuras públicas o privadas que apoyen y promocionen profesionalmente a estos artistas. No creo que sea una falta de presupuestos porque cada año se realizan muchas exposiciones y se publican miles de catálogos que parecen justificar el trabajo de estas instituciones.

En los últimos años otras comunidades autónomas como la catalana o la vasca han hecho un buen trabajo de promoción de sus artistas y podrían valer como modelos a seguir. Casi todo lo que se organiza aquí es muy local, sin mucha trascendencia exterior, pero parece que eso no le importa a nadie, siendo preferente una inauguración donde se sirva buen jamón serrano y vino tinto (a pesar de que ambos me encantan). Creo que Andalucía simplemente necesita profesionales encargados de apoyar, coordinar y difundir a los artistas andaluces y su producción artística. También creo que debería existir más diálogo y colaboraciones entre las diferentes comunidades e instituciones, públicas y privadas, organizando propuestas de mayor peso.

¿QUÉ RELACIONES MANTIENES CON OTROS ARTISTAS DE TU GENERACIÓN? ¿Y CON OTROS MAYORES? ¿Y MENORES?

Con algunos tengo relaciones profesionales, con otros amistosas y con alguno que otro... íntimas. Indudablemente conozco mejor a artistas (y su obra) con los que he estudiado, como Jesús Zurita, Cristina Martín Lara, Pepo Ruiz Dorado, Simon Zabell... pero también otros artistas con los que he coincidido en exposiciones, como los hermanos Rosado, Miki Leal, Juan Carlos Bracho, Ángeles Agrela, Javier Garcerá... En Bélgica y Estados Unidos estudié con artistas extranjeros de mi generación como Frances Goodman, Liv Bugge o Leon Vranken y conocí a importantes artistas, críticos o comisarios como Nedko Solakov, Jan Hout, Catherine David, Jan Fabre, Luc Tuymans... o Anne Hamilton, que fue uno de mis tutores en Ohio. Es como en cualquier otra profesión: hay artistas que son encantadores pero tienen una obra que no te interesa mucho

y al revés, otros, con los que además de tener una buena relación personal, admiras su trabajo... y otros, que son unos gilipollas y hacen un trabajo que no te interesa.

¿PARA TI TRABAJAR EN ANDALUCÍA ES UN DESEO O UNA NECESIDAD?

Yo no trabajo constantemente en Andalucía, pero cuando lo hago no es ni un deseo ni una necesidad: simplemente ocurre así.

¿QUÉ CONSECUENCIAS CREES QUE IMPLICA ESTE HECHO EN TU CARRERA?

Ninguna. El mayor problema que tiene trabajar en Andalucía es el aislamiento pero cada vez es más fácil con el avance de los medios de comunicación. Yo intento convertir este aislamiento en una ventaja, permitiéndome concretarme mucho en el trabajo.

¿QUÉ MODELO DE GALERÍA CREES QUE SE DEBERÍA IMPONER?

Creo que ya existen muchos modelos. El que se debería de imponer es el profesional.

¿QUÉ OPINAS Y CUÁL ES TU EXPERIENCIA PERSONAL CON LA AUTOGESTIÓN?

Supongo que te refieres a la autogestión comercial. Ahora mismo trabajo con varias galerías que gestionan mi trabajo. Es una parte de nuestro oficio que me parece inevitable pero poco tiene que ver con el arte en sí; es el mercado del mismo. Las galerías hacen una labor que me sería imposible realizar y además, detesto. De todos modos han aparecido nuevos modos en que un artista gestiona sus obras de arte, como es el caso de Damien Hirst.

¿EXISTE UNA ALTERNATIVA AL COMERCIO? ¿SERÍA DESEABLE EN TU CASO?

¡¡¡¡¡No tenemos escapatoria!!! Me parece absurdo intentar vivir a base de premios y becas, porque es totalmente aleatorio y uno está siempre siendo juzgado. Otra posibilidad es hacer otro trabajo paralelo a la producción artística. Cuando ha sido necesario lo he hecho pero defiendo el trabajo del artista como una profesión de la que me gustaría ser capaz de vivir de un modo independiente. El ser artista aún acarrea un estereotipo romántico de supervivencia que debería ir cambiando.



MANOLO BAUTISTA

34 años

Reside en Sevilla

Galería Rafael Ortiz y colaboraciones con varias galerías como Siboney o Pedro Oliveira.

TRABAJO CON LA IMAGEN, CON LOS NUEVOS PROCESOS DE CREACIÓN Y EL VÍDEO.



¿CUÁL FUE TU FORMACIÓN?

Terminé la Licenciatura en Bellas Artes en Sevilla, diversos cursos sobre el proceso escultórico..., pero en realidad me considero un autodidacta.

¿QUÉ AYUDAS INSTITUCIONALES, BECAS, PREMIOS, ETC. DESTACARÍAS EN TU CARRERA? ¿PARA QUÉ SIRVIERON REALMENTE

Son varios los premios y becas, entre ellos el premio Pepe Espaliú, las becas del programa Iniciarte...

¿QUÉ CREEES QUE NECESITA MEJORAR EL MUNDO DEL ARTE ANDALUZ?

Todos necesitamos mejorar; en general todavía no se ha conseguido una estructura sólida y madura que soporte todo el entramado cultural que genera nuestra comunidad, especialmente en el ámbito de las Artes Plásticas.

¿QUÉ RELACIONES MANTIENES CON OTROS ARTISTAS DE TU GENERACIÓN? ¿Y CON OTROS MAYORES? ¿Y MENORES?

De amigos y colegas.

¿PARA TI TRABAJAR EN ANDALUCÍA ES UN DESEO O UNA NECESIDAD?

Es una opción.

¿QUÉ CONSECUENCIAS CREEES QUE IMPLICA ESTE HECHO EN TU CARRERA?

Se verá en el futuro.

¿QUÉ MODELO DE GALERÍA CREEES QUE SE DEBERÍA IMPONER?

No soy yo el que debería imponer ningún criterio de galería pero pienso que sobreviven las que tienen clara su posición en el mercado y un discurso coherente.

¿QUÉ OPINAS Y CUÁL ES TU EXPERIENCIA PERSONAL CON LA AUTOGESTIÓN?

Me parece un buen modelo.

¿EXISTE UNA ALTERNATIVA AL COMERCIO? ¿SERÍA DESEABLE EN TU CASO?

Existe, es deseable y forma parte del entramado artístico actual.



CHICO LÓPEZ

41 años

Reside entre Granada y Linares
Galería Sandunga

HE ESTADO DIBUJANDO CON BARRAS DE GRAFITO SOBRE VARIOS SOPORTES, CONSTRUYENDO LAS IMÁGENES A PARTIR DE GRUPOS DE LÍNEAS O MODULANDO SUS INTENSIDADES Y TAMAÑOS. SE PODRÍA DECIR QUE HE CONVERTIDO EL USO DE ESTA TÉCNICA EN UNA ACTITUD PERSONAL, CON LA QUE HE PRETENDIDO POSICIONARME FRENTE AL PODER DEL ARTE EFECTISTA DEL MERCADO CONTEMPORÁNEO. ES POR ESTO QUE HE CONSTRUÍDO UN MUNDO VIRTUAL —GEOMÉTRICO— AL QUE SIEMPRE ESTOY CONTRASTANDO CON OTRO AUN MÁS FICTICIO: EL DEL ARTE Y SU ENTRAMADO. ME NUTRO DEL PROPIO SISTEMA ARTÍSTICO.



¿CUÁL FUE TU FORMACIÓN?

Me licencié en Bellas Artes por la Universidad de Granada y anteriormente estuve cursando estudios en la Escuela de Artes y Oficios, en varias academias privadas..., etc. Pero tu verdadera formación comienza cuando decides dedicarte a esto.

¿QUÉ AYUDAS INSTITUCIONALES, BECAS, PREMIOS, ETC. DESTACARÍAS EN TU CARRERA? ¿PARA QUÉ SIRVIERON REALMENTE?

En mi caso todos los premios, becas, etc. los he invertido en otros proyectos artísticos. Cualquier mínima ayuda es importante. Por supuesto, la labor de iniciarte es ejemplar y desde este apoyo institucional he recibido dotaciones para proyectos expositivos, aunque tendría que limar algunos asuntillos, como el de comenzar su primera etapa promoviendo el arte emergente sin límites de edad, y ahora frustrar las posibilidades de aspirar a los premios si tienes más de 40... Pero en fin, el arte no lo hacen para todos.



¿QUÉ CREES QUE NECESITA MEJORAR EL MUNDO DEL ARTE ANDALUZ?

Creo que "mundo" es una palabra muy amplia para ser considerados periferia.

¿QUÉ RELACIONES MANTIENES CON OTROS ARTISTAS DE TU GENERACIÓN? ¿Y CON OTROS MAYORES? ¿Y MENORES?

Por suerte, comencé a trabajar en Granada dónde hemos entendido que salvando las diferencias artísticas, todos estamos en esto, compartimos los mismos problemas y las alegrías de los demás. Siempre pienso que el arte no soy yo, sino todos los otros y me interesa de ellos lo antiguo, lo nuevo, la experiencia y la inmadurez. Todo es un gran cúmulo donde poder bucear.

¿PARA TI TRABAJAR EN ANDALUCÍA ES UN DESEO O UNA NECESIDAD?

En mi caso creo que es algo diferente a la gran mayoría. Empezar en esto a una edad tardía significa que has tenido que vivir de otros trabajos y que debes cubrir ciertas necesidades diferentes a las que

tenías con veintitantos, esto te hace perder movilidad, pero no importa, sigo creyendo que se puede trabajar desde cualquier parte, sólo tienes que esperar a que algún comisario avisado quiera montar una exposición de tu zona marginal y ya está. Ja, ja, ja...

¿QUÉ CONSECUENCIAS CREES QUE IMPLICA ESTE HECHO EN TU CARRERA?

Insisto, se puede trabajar desde cualquier lugar, aunque eso sí, el esfuerzo es mucho mayor cuándo existe cierta distancia: más viajes, más gastos, menos tiempo, menos apoyos, etc.

¿QUÉ MODELO DE GALERÍA CREES QUE SE DEBERÍA IMPONER?

¿Imponer? ¡Ninguno! Nuestra historia nos demuestra que las imposiciones no son demasiado buenas, pero claro, esa no es la realidad. La realidad, o parte de la misma, es que el mercado se ha impuesto a las galerías. Las necesidades privadas de éstas sitúan otros productos en el sistema y luego se quejan de que no hay coleccionismo. El artista necesita que le defiendan a capa y espada, que le promocionen y le comercialicen su trabajo, pero, ¿que galería es capaz de asumir este compromiso?

¿QUÉ OPINAS Y CUÁL ES TU EXPERIENCIA PERSONAL CON LA AUTOGESTIÓN?

Durante todo este tiempo los artistas se han metido en los estudios y han confiado en las redes que existen para la gestión de su obra, pero ¿qué pasa si éstas fallan? Además de quedarte "con los pantalones bajados", te das cuenta que es muy difícil autogestionarte y para un artista que empieza más. El esfuerzo que necesitas es el doble y el sistema establecido te va a rechazar. Tendrían que existir otras vías eficaces para la auto canalización del trabajo artístico.

¿EXISTE UNA ALTERNATIVA AL COMERCIO? ¿SERÍA DESEABLE EN TU CASO?

El arte es comercio y esto es más que sabido. Ahora a los artistas sólo nos queda esa extraña actitud que nos puede hacer subir el Everest, llegar a la Antártida, o podríamos intentar cruzar el océano a nado, mientras esperamos a que todo se derrumbe..., o bien podríamos hacer que la bolsa de parados aumente con galeristas, marchantes, comisarios, críticos y sobretodo, muchos artistas.



ASUNCIÓN LOZANO

40 años
Reside en Granada
MECA. Mediterráneo Centro Artístico

VARIAS CUESTIONES CENTRAN MI TRABAJO. LA NATURALEZA Y LA VEGETACIÓN EN SU CONDICIÓN SALVAJE; CÓMO SE RELACIONA EL SER HUMANO CON SU ENTORNO NATURAL Y SOCIAL; EL ROL QUE ASUME CADA INDIVIDUO EN RELACIÓN CON SU CONTEXTO, EN DEFINITIVA, ALGUNOS ASPECTOS DE LA CONDICIÓN HUMANA. ME INTERESAN LAS HUELAS DE ICONOS QUE HEREDAMOS DE LA HISTORIA Y QUE SE SUPERPONEN A NUESTRA REALIDAD Y CÓMO LAS HACEMOS REAPARECER DE FORMA FANTASMAGÓRICA. SON IDEAS QUE VAN APARECIENDO Y OCULTÁNDOSE DE FORMA ENTRELAZADA EN LAS OBRAS QUE REALIZO.



¿CUÁL FUE TU FORMACIÓN?

Hice la licenciatura y el doctorado en la Facultad de Bellas Artes de Granada, después, bastantes talleres y cursos con artistas, críticos, historiadores, filósofos, teóricos del arte, etc.

¿QUÉ AYUDAS INSTITUCIONALES, BECAS, PREMIOS, ETC. DESTACARÍAS EN TU CARRERA? ¿PARA QUÉ SIRVIERON REALMENTE

Sobre todo destacaría las que recibí al inicio de mi carrera. Son a las que otorgas más valor a nivel personal, ya que suponen un respaldo a tu obra cuando está en esa fase previa en la que intentas crear un lenguaje y afianzar un discurso propio. Destacaría de entonces, la beca de estancia en Polonia, en la ciudad de Krakovia, el trabajo en el taller y la obra desarrollada en ese tiempo para la exposición en el Nowohuckie Centrum Kultury.

La experiencia del viaje, convivir con una realidad social tan distinta a la nuestra, el reto de plantearme nuevos problemas en la obra. Abrió la posibilidad a una serie de trabajos que luego tuvieron el reconocimiento de premios como los concedidos por la Junta de Andalucía en el año 93, la compra por parte de algunas instituciones públicas y el Premio L'Oréal.



Éste es especial para mí por el valor que doy a las personas que componían el jurado a las que siempre he admirado. En relación a las ayudas recientes, destacar las de producción y difusión del programa Iniciarte de la Junta de Andalucía.

¿QUÉ CREES QUE NECESITA MEJORAR EL MUNDO DEL ARTE ANDALUZ?

Ahora vivimos una etapa muy interesante gracias al programa Iniciarte; se está dando la oportunidad a muchos artistas de producir proyectos que de otra manera no serían posibles. Nos faltan muchas cosas, quizá más ambición y aliento en una estructura en donde los gestores, los comisarios, los directores de museo, los galeristas, amplíen sus retos. En el arte es necesaria la difusión y nos sirve de poco que se esté alimentando la creación de una obra de mucho nivel, si las estructuras que deberían reconocer y promocionar esa producción están estancadas en unos proyectos sin comisariado, recibiendo del exterior autores y proyectos de exposiciones que otras instituciones y entidades producen. Nos hace falta creer y querer más lo nuestro. A veces el que no tengamos un sentido nacionalista nos perjudica enormemente. Ejemplo más inmediato: Biacs. No se entiende cómo no buscamos rentabilidad a la gestión que grandes comisarios están haciendo en nuestra comunidad, si no forzamos la oportunidad para que estudien la naturaleza y el valor de nuestra producción propia. Todo se queda en miradas anecdóticas y vacíos titulares que intentan justificar los grandes desembolsos económicos.

¿QUÉ RELACIONES MANTIENES CON OTROS ARTISTAS DE TU GENERACIÓN? ¿Y CON OTROS MAYORES? ¿Y MENORES?

Mi contexto está muy en relación con los artistas que se formaron y se forman en la Facultad de Bellas Artes de Granada, mucho más que con los que me anteceden. Entiendo que es algo natural; pertenecemos a nivel generacional a un grupo con intereses distintos y con otra manera de entender el arte.

¿PARA TI TRABAJAR EN ANDALUCÍA ES UN DESEO O UNA NECESIDAD?

Yo elegí trabajar en Andalucía, fue mi elección, si no lo hubiese forzado no

estaría aquí. Creo que estamos en un contexto muy rico, con muchas posibilidades que deberíamos saber explotar. Ese quizás es nuestro gran reto.

¿QUÉ CONSECUENCIAS CREES QUE IMPLICA ESTE HECHO EN TU CARRERA?

Hoy día creo que puede no suponer nada el lugar en el que vives. El ritmo y el tono lo marca la información que manejas, con quienes te relacionas, tus viajes, tus experiencias, tus búsquedas, y eso hoy día no te aferra a tu lugar de residencia. Creo que quienes mantienen esa queja lo hacen como excusa de una incapacidad.

¿QUÉ MODELO DE GALERÍA CREES QUE SE DEBERÍA IMPONER?

Se supone que una galería además de facilitarte una promoción y difusión de tu trabajo, debería favorecer tu propia financiación a través de la venta de tu producción y eso en Andalucía estamos habituados a que pase muy, muy de vez en cuando. No sé si es por esa razón, pero quizá me he resignado a esperar poco de las galerías, quizás la posibilidad de plantearte nuevos proyectos de trabajo, expositivos, etc. No sé si el modelo que debería imponerse debe pasar por las galerías tal y como hoy se las concibe. Quizás no.

¿QUÉ OPINAS Y CUÁL ES TU EXPERIENCIA PERSONAL CON LA AUTOGESTIÓN?

La autogestión es posible, viable y de vez en cuando, recomendable. Pero exige conocer en profundidad el sistema. Necesita de mucho esfuerzo y dedicación y tener relación con interlocutores válidos. Es importante la profesionalización de la gestión. Quizá por eso pocos artistas son también en la práctica sus propios gestores.

¿EXISTE UNA ALTERNATIVA AL COMERCIO? ¿SERÍA DESEABLE EN TU CASO?

Para que el arte se pueda desarrollar, es necesario invertir en él. Las instituciones públicas tienen la obligación de invertir en arte, pero lamentablemente pocas son las se dejan asesorar por profesionales especializados y el resultado de estas políticas en la mayoría de los casos es nefasto. El resultado es que hay poco capital privado que compre arte de calidad y sí mucho que almacena fetiches de una calidad pésima que pasan por ser objetos estéticos vendidos en "tiendas". Hay muchas manifestaciones artísticas en las que debemos invertir, y que no responden a un modelo de compra-venta. Son productos culturales no comerciables en los que igualmente se hace necesaria su financiación, y es ahí donde las entidades públicas deberían entender su compromiso y su obligación y que de paso esa efervescencia hacia lo cultural contagiase a las entidades privadas.



MARISA MANCILLA

36 años
Reside en Granada durante 6/8 meses al año,
el resto en el extranjero.

MI ACTIVIDAD ARTÍSTICA INDIVIDUAL SE CENTRA EN ESTOS MOMENTOS EN CONCRETIZAR LA FUTURA EXPOSICIÓN Y PUBLICACIÓN DEL PROYECTO DE INSTALACIÓN "A VULTURE IN MY HEART". ESTE PROYECTO ES CONSECUENCIA DE LOS DOS ANTERIORES: "PENDIENTES MANCILLA SOBRE EL PECHO" 2004 (SALA GRAN CAPITÁN DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA) Y "ESTUDIO PARA DESASTRE" 2006 ("TEN INSECTS TO FEED. MASBEDO- MIXED EMOTIONS". SALA DEL CONVENTO DE SANTA INÉS. SEVILLA. 2007).



¿CUÁL FUE TU FORMACIÓN?

Soy Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada.

¿QUÉ AYUDAS INSTITUCIONALES, BECAS, PREMIOS, ETC. DESTACARÍAS EN TU CARRERA? ¿PARA QUÉ SIRVIERON REALMENTE

Fui becada predoctoral por le M.E.C.D (98/2002) y Posdoctoral por la Junta de Andalucía (2005). He disfrutado de varias estancias de investigación pre y posdoctorales en varios Centros y Universidades de Portugal y Brasil, financiadas por el MECED; AECL; Junta de Andalucía y UGR. Estas ayudas han sido un incentivo muy importante para mi trabajo en la Facultad de BBAA de Granada pero, al mismo tiempo, me han permitido viajar y entrar en contacto con otros profesionales que han hecho posible el desarrollo de mis últimos proyectos artísticos.

¿QUÉ CREES QUE NECESITA MEJORAR EL MUNDO DEL ARTE ANDALUZ?

Se necesitaría mejorar la conexión entre creadores y productores de otras nacionalidades y su relación con la etapa formativa del artista. En mi opinión sería urgente mejorar las relaciones con la Universidad y con Centros de formación especializados, estén en el país que estén. Los circuitos de producción y exhibición artística andaluces, aunque afortunadamente en los últimos años han tenido una excelente mejoría, sería necesario conectarlos y abrirlos, permitiendo la circulación de profesionales y la interconexión de diferentes propuestas.

¿QUÉ RELACIONES MANTIENES CON OTROS ARTISTAS DE TU GENERACIÓN? ¿Y CON OTROS MAYORES? ¿Y MENORES?

Mi estudio está en la Azucarera del Genil, un lugar en el que muchos artistas tienen el taller. El simple hecho de ir a trabajar posibilita los encuentros. Los miembros de *Tumulto*, el colectivo al que pertenezco, —www.tumulto.net—, son de diferentes generaciones, hecho que nos permite discutir profundamente nuestras ideas individuales. Por mi trabajo en la Facultad tengo acceso a los jóvenes artistas en su etapa formativa; esto es extremadamente interesante porque me obliga a modificar mis criterios y me conecta con nuevos planteamientos creativos. Por el mismo motivo comparto trabajo con otros artistas de generaciones mayores que también son profesores.

¿PARA TI TRABAJAR EN ANDALUCÍA ES UN DESEO O UNA NECESIDAD?

Es la consecuencia lógica de mi formación, por tanto, una decisión personal construida durante muchos años. Pero desde 2002 procuro compaginar mi trabajo con estancias en otros países, por lo que resido prácticamente medio año en Andalucía y el otro medio fuera de ella.

¿QUÉ CONSECUENCIAS CREES QUE IMPLICA ESTE HECHO EN TU CARRERA?

Mi formación se desarrolló en Granada, todos mis proyectos han dependido siempre de las ayudas de las instituciones andaluzas, eso marca mi punto de vista

con respecto a otros contextos. Cada día reconozco más ventajas y peculiaridades debidas a este hecho: mi manera de pensar está vinculada necesariamente a esta circunstancia.

¿QUÉ MODELO DE GALERÍA CREES QUE SE DEBERÍA IMPONER?

El principal problema que veo en el modelo de galería andaluza es que los artistas tienen una participación muy limitada. Creo que el modelo debería tender hacia el seguimiento de propuestas artísticas donde la galería no funcionara como una sala sino como un *sello*, ampliando sus funciones para poder seguir, producir y esponsorizar proyectos de naturaleza muy diferente. De esta forma se ampliarían enormemente tanto la calidad del producto como el compromiso de los artistas con respecto al funcionamiento de la galería. Los creadores tendrían mucha más libertad para decidir el tipo de *formato* que desearían para sus proyectos. Para que esto fuera posible, todo el tejido artístico debería estar mucho más imbricado entre sí. De esta forma el creador amplía sus responsabilidades y su participación en el sistema de venta y exhibición artístico, pudiendo acceder a otro tipo de proyectos más complejos y críticos, lo que repercute en la galería, que vería ampliado su territorio de actuación y por tanto sus posibilidades.

¿QUÉ OPINAS Y CUÁL ES TU EXPERIENCIA PERSONAL CON LA AUTOGESTIÓN?

La búsqueda de información o el acceso a los recursos económicos me ha resultado siempre muy difícil. Debería existir una oficina para los creadores, donde especialistas nos asesoraran al respecto y se nos ayudara a generar un plan de autogestión viable. No entiendo por qué se hace con los empresarios emergentes pero no con los artistas.

¿EXISTE UNA ALTERNATIVA AL COMERCIO? ¿SERÍA DESEABLE EN TU CASO?

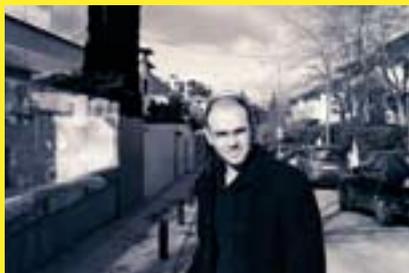
Ya que existen muchas alternativas a la producción de los proyectos artísticos, es deseable y por tanto posible, múltiples opciones al sistema comercial actual. Y sí, en mi caso sería muy deseable.



ANTONIO MONTALVO

26 años
Reside en Granada
Espacio Mínimo

MI PINTURA SE BASA EN MODELOS DE CONTEXTOS MUY CONCRETOS PERO A LA VEZ DIVERSOS. A MENUDO RESULTA DIFÍCIL DESCIFRAR LAS FUENTES; SON COMPRESIONES, SUSTRATOS DE UN PROCESO DE APROPIACIÓN COMPLEJO Y MÚLTIPLE; MODELOS DE TRASLACIÓN QUE NO BUSCAN, POR SUPUESTO, NINGUNA ORDENACIÓN LÓGICA, SINO QUE INTERPRETAN EL MUNDO MEDIANTE LA APARICIÓN DE ÉSTE EN IMÁGENES.



¿CUÁL FUE TU FORMACIÓN?

Estudí Bellas Artes en la Universidad de Granada.

¿QUÉ AYUDAS INSTITUCIONALES, BECAS, PREMIOS, ETC. DESTACARÍAS EN TU CARRERA? ¿PARA QUÉ SIRVIERON REALMENTE

La selección en Generación 2008 de Caja Madrid, los Premios Injuve y la Beca de la Fundación CajaSur. Garantizan visibilidad y proporcionan la posibilidad de que se establezca un diálogo entre los participantes y los profesionales del sector.

¿QUÉ CREES QUE NECESITA MEJORAR EL MUNDO DEL ARTE ANDALUZ?

Las estrategias, por un lado, y sus correspondientes líneas de actuación —subvenciones y ayudas a la investigación, espacios para la producción y la difusión—, deben fomentar el desarrollo de las industrias culturales y facilitar el trabajo de investigadores y profesionales, creando un espacio más propicio para la creación.

¿QUÉ RELACIONES MANTIENES CON OTROS ARTISTAS DE TU GENERACIÓN? ¿Y CON OTROS MAYORES? ¿Y MENORES?

Las normales. La gente que influye en tu trabajo es de generaciones previas, pero los aspectos que te interesan de las mismas suelen ser compartidos por gente de la tuya.

¿PARA TI TRABAJAR EN ANDALUCÍA ES UN DESEO O UNA NECESIDAD?

Un deseo.

¿QUÉ CONSECUENCIAS CREES QUE IMPLICA ESTE HECHO EN TU CARRERA?

Estar alejado de las primeras líneas de acción.

¿QUÉ MODELO DE GALERÍA CREES QUE SE DEBERÍA IMPONER?

Uno que no responda a un mercado endémicamente precario, dependiente en gran medida de la existencia de una feria y basado en un sistema que tiene por objeto el éxito rápido mediante la aplicación de fórmulas contrastadas.



¿QUÉ OPINAS Y CUÁL ES TU EXPERIENCIA PERSONAL CON LA AUTOGESTIÓN?

Podemos pensar la autogestión de los artistas y la construcción de espacios propios donde generar y desarrollar su discurso como la obligación de asumir como propio el concepto práctico de la curaduría. Este mecanismo de protección produce la anulación del mercado moderno: galerista, crítico, museo, coleccionista. La autogestión es una respuesta lógica a los mecanismos propios de los sistemas consolidados (el conocimiento universitario, la legitimación de la galería y el museo, el discurso crítico periodístico, etc.) y a la sobrevaloración de los supuestos del mercado global aplicado a escala local, el predominio de la figura curatorial, la explosión museográfica (agotar el par musealización–comercialización, cuya expresión más banal son los concursos), la profesionalización de la historia del arte, etcétera.

¿EXISTE UNA ALTERNATIVA AL COMERCIO? ¿SERÍA DESEABLE EN TU CASO?

No. Tampoco.



RAMÓN DAVID MORALES GARCÍA

31 años

Reside en Sevilla

Galería La Caja China, Neilson Gallery, DF Arte.

MI ACTIVIDAD ES MUY VARIADA, SE ROMPE UN POCO EL IDEAL DEL ARTISTA EN SU ESTUDIO COQUETEANDO CON LA INSPIRACIÓN. LAS TAREAS VAN DESDE LA BÚSQUEDA DE IDEAS A TRAVÉS DEL DIBUJO, HASTA CONSTRUIR LA MANERA ADECUADA DE HACERLA OBJETO. TAMBIÉN EL TRABAJO EN INTERNET ES IMPORTANTE, LA BÚSQUEDA DE IMÁGENES, DE CONCURSOS, INFORMACIÓN, CONTESTAR EMAILS O GESTIONAR MI PROPIA PAGINA WEB, REALIZAR PROYECTOS PARA BECAS, IMPRIMIR DOSIERES GRÁFICOS Y MAQUETARLOS, FOTOGRAFIAR LAS PIEZAS O PREPARAR EMBALAJES PARA MANDAR OBRAS A CONCURSOS O EXPOSICIONES. EN DEFINITIVA, COMO UN HOMBRE ORQUESTA.



¿CUÁL FUE TU FORMACIÓN?

Después de terminar el Bachillerato artístico pasé a la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, donde aprendí más de los compañeros que de los profesores. Además, durante esos años cubrí lagunas de conocimiento dedicando horas extras en la biblioteca del CAAC. También fue fundamental participar en los talleres de creación que organizaba el CAAC, con Juan Fernández Lacomba, Pedro Mora o Federico Guzmán.



¿QUÉ AYUDAS INSTITUCIONALES, BECAS, PREMIOS, ETC. DESTACARÍAS EN TU CARRERA? ¿PARA QUÉ SIRVIERON REALMENTE

Como experiencia, la Beca de residencia en la Fundación Antonio Gala fue algo muy positivo. Allí viví durante nueve meses en un convento en Córdoba con todas las facilidades para la creación junto a otros creadores de otras disciplinas. Después vino la beca Fundación Bilbao Arte, una factoría muy bien equipada de herramientas y profesionales que me ayudaron a producir las ideas in situ, y donde se llevaron a cabo mis primeros acercamientos a la escultura. Durante los años 2006-2007, disfruté de la beca de creación artística del MUSAC, que me financió el proyecto de Mochilas para cruzar el paisaje. Y por último, el Certamen de artes plásticas Caja Sol, a través del cual, la entidad me produjo el trabajo de casi todo un año.

¿QUÉ CREEES QUE NECESITA MEJORAR EL MUNDO DEL ARTE ANDALUZ?

Siempre está empezando, constantemente da la sensación de que está arrancando y que "ahora" es un buen momento, pero nunca termina de empezar o de llegar, pienso que hay que mostrar el arte que se hace en Andalucía fuera de España. La cultura es uno de los mecanismos que identifica a un territorio. Andalucía presume mucho de su historia y pasado cultural pero no cuida su presente para enriquecer y ampliar su identidad. Se necesita más apoyo de todas las instituciones.

¿QUÉ RELACIONES MANTIENES CON OTROS ARTISTAS DE TU GENERACIÓN? ¿Y CON OTROS MAYORES? ¿Y MENORES?

Las mismas caras, los mismos gestos, como decía la canción de Barricada, somos siempre los mismos; nos relacionamos distintas generaciones y hay buen ambiente. Pero esto indica más de lo que parece: que más allá de los artistas hay poca gente en las inauguraciones y actos artísticos. Parece que exponemos para nosotros mismos. Somos cofrades de profesión, en algunos casos amigos y nos ayudamos en cierta medida; siempre he compartido estudio con otros colegas.

¿PARA TI TRABAJAR EN ANDALUCÍA ES UN DESEO O UNA NECESIDAD?

No es ningún deseo ni necesidad.

¿QUÉ CONSECUENCIAS CREEES QUE IMPLICA ESTE HECHO EN TU CARRERA?

Para hacer arte no hay ningún lugar ideal; en otras épocas a lo mejor había que estar más en los sitios, pero ahora, las nuevas comunicaciones permiten producir en un lugar y exponer en otro.

¿QUÉ MODELO DE GALERÍA CREEES QUE SE DEBERÍA IMPONER?

La función principal de una galería es cubrir económicamente a sus artistas, me refiero a que, siendo la principal empresa que los gestiona, éstos deberían tener los ingresos mínimos al año de cualquier otro trabajador. Las galerías tienen que ir a ferias de arte por distintos países, dar a conocer a instituciones, coleccionistas, críticos, comisarios y público en general a los artistas que representan y tener capacidad de intercambio con otras galerías de otros países.

¿QUÉ OPINAS Y CUÁL ES TU EXPERIENCIA PERSONAL CON LA AUTOGESTIÓN?

En el 2001 con un grupo de amigos fundamos Sala de eStar, una asociación cultural sin ánimo de lucro; gestionábamos un piso donde organizábamos exposiciones y eventos culturales; queríamos que fuera un espacio autogestionado; recibimos algunas ayudas y subvenciones, pero mas que autogestionado fue dinero propio en mano ajena.

Luego, en terreno propio casi todo es autogestionado, ya que tu trabajo va más allá de la creación de obra y tienes que buscar el dinero de ayudas, becas y premios para producirlas.

¿EXISTE UNA ALTERNATIVA AL COMERCIO? ¿SERÍA DESEABLE EN TU CASO?

Todo lo que se haga respecto al comercio es alternativo a él, ya que en Andalucía no hay comercio de arte.



RUTH MORÁN MÉNDEZ

32 años

Reside en Sevilla

La Caja China, Sevilla. Ángeles Baños,
Badajoz. Paz y Comedias, Valencia

TRABAJO SOBRE EL ESPACIO
PICTÓRICO, INVESTIGANDO SOBRE
FORMAS Y MATERIALES. EL CUADRO ES
UN JUEGO ACUMULATIVO, DÓNDE EL
DIBUJO TIENE UN CARÁCTER ORGÁNICO
Y TRANSMISOR DEL INCONSCIENTE.



¿CUÁL FUE TU FORMACIÓN?

Licenciada en Bellas Artes, y talleres en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

¿QUÉ AYUDAS INSTITUCIONALES, BECAS, PREMIOS, ETC. DESTACARÍAS EN TU CARRERA? ¿PARA QUÉ SIRVIERON REALMENTE?

He recibido diferentes becas y ayudas de la Junta de Extremadura. Recibí el premio Focus Abengoa en el 2007 junto con el 3º premio de pintura ABC de Madrid. Es una forma más de darme a conocer, y para seguir desarrollando mi trabajo.

¿QUÉ CREES QUE NECESITA MEJORAR EL MUNDO DEL ARTE ANDALUZ?

Sí por supuesto. Crear mas respuestas con arte. A nivel de instituciones y galerías apoyar a mas jóvenes talentos.

¿QUÉ RELACIONES MANTIENES CON OTROS ARTISTAS DE TU GENERACIÓN? ¿Y CON OTROS MAYORES? ¿Y MENORES?

Pienso que buena parte pertenecemos todos a un mismo momento, y es necesario que nos apoyemos, colaborando juntos, creando debates, teniendo experiencias comunes. etc.

¿PARA TI TRABAJAR EN ANDALUCÍA ES UN DESEO O UNA NECESIDAD?

De momento, una necesidad, y un deseo es que "mas adelante me gustaría salir".

¿QUÉ CONSECUENCIAS CREES QUE IMPLICA ESTE HECHO EN TU CARRERA?

La de consolidación y una forma de reconocer experiencia.

¿QUÉ MODELO DE GALERÍA CREES QUE SE DEBERÍA IMPONER?

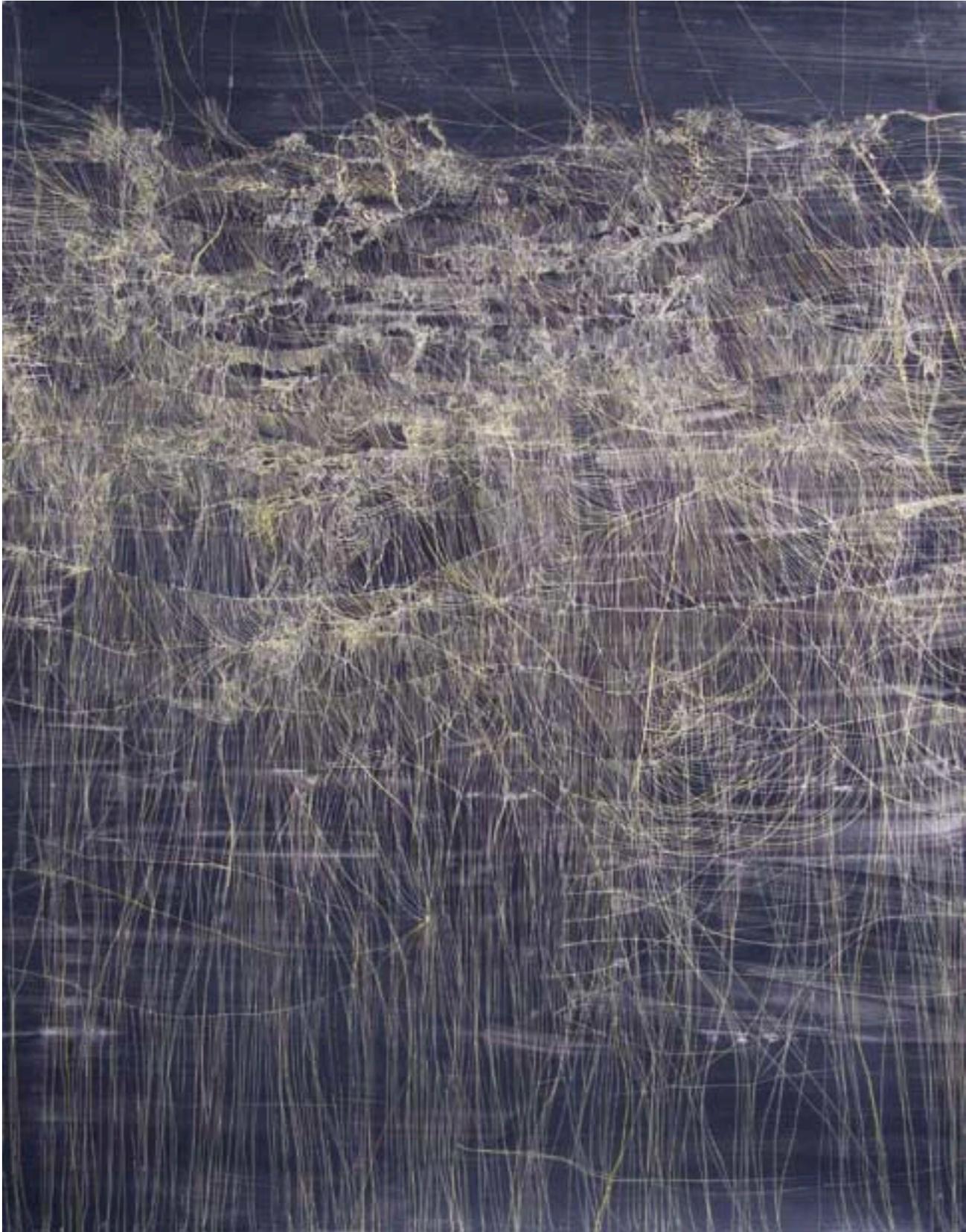
Un concepto de galería más flexible, más abierta, con colaboraciones y una apuesta por artista emergentes.

¿QUÉ OPINAS Y CUÁL ES TU EXPERIENCIA PERSONAL CON LA AUTOGESTIÓN?

Hoy en día es necesaria. El artista necesita siempre aplicar el Arte a sus múltiples facetas; sin la autogestión el Arte está perdido.

¿EXISTE UNA ALTERNATIVA AL COMERCIO? ¿SERÍA DESEABLE EN TU CASO?

Y en mi caso estoy experimentando una forma creativa de interrelacionar el Arte con el comercio.



CARLOS ORTA CARRASCO

36 años
Reside en Cádiz

Galería de arte Carmen Carmona, Sevilla.

ME CONSIDERO PINTOR. MI TRABAJO, A NIVEL FORMAL, SE MUEVE EN LA YA CLÁSICA OPOSICIÓN DIBUJO-PINTURA, CONSIDERADAS AMBAS COMO FORMAS DE EXPRESIÓN QUE RESPONDEN A PROCESOS DE PENSAMIENTO DISTINTOS. RESPECTO AL CONTENIDO, ME INTERESA LA RELACIÓN DEL INDIVIDUO CON LA REALIDAD, LA EXPERIENCIA, SU REGISTRO Y CÓMO, GRACIAS A LA MEMORIA, ÉSTA ES EVOCADA. INTENTO CREAR IMÁGENES QUE SE RELACIONEN CON ESTAS EXPERIENCIAS A MODO DE "ANALOGÍAS SIGNIFICATIVAS" QUE VAYAN DESDE LO PARTICULAR A LO GENERAL, PUDIENDO RELACIONARSE CON LAS EXPERIENCIAS COMUNES DEL ESPECTADOR.



¿CUÁL FUE TU FORMACIÓN?

En un primer momento cursé estudios de dibujo y modelado en la Escuela de Artes y Oficios de Jaén, después en el año 1992 ingresé en la Facultad de Bellas Artes de Granada donde me licencié en la especialidad de pintura. Durante los años de Facultad asistí a cursos monográficos de grabado en la Escuela de Artes y Oficios de Granada con el maestro Pepe Lomas y durante el año 1996 estudié en el Loughborough College of art and design, en Inglaterra, en el departamento de grabado y artes gráficas. En la actualidad sigo asistiendo a cursos y seminarios, destacando los realizados con Juan Lacomba en el CAAC.

¿QUÉ AYUDAS INSTITUCIONALES, BECAS, PREMIOS, ETC. DESTACARÍAS EN TU CARRERA? ¿PARA QUÉ SIRVIERON REALMENTE

En 1996 disfruté de una beca Erasmus en el Loughborough College of art and design, en Inglaterra, lo cual supuso una apertura de miras respecto a la formación que recibí en Granada

gracias a la diferente manera de trabajar. Después, las sucesivas selecciones por parte del Instituto Andaluz de la Juventud en los años 2001 y 2002 y las posteriores participaciones en el Certamen de Dibujo Gregorio Prieto, en los años 2005, 2006 y 2007 han servido como pequeño reconocimiento e incentivo a mi trabajo. Así mismo el haber sido seleccionado por D. José Guirao para participar en la exposición celebrada con motivo del XXV aniversario de la Facultad de Bellas Artes de Granada supuso una gran satisfacción y orgullo. Recientemente he disfrutado de las ayudas del programa Iniciar que me han servido para dar mi trabajo a conocer a diferentes galerías, así como a materializar proyectos que de otro modo hubiera sido realmente difícil llevar a la práctica.

¿QUÉ CREES QUE NECESITA MEJORAR EL MUNDO DEL ARTE ANDALUZ?

Hablar de mundo del arte andaluz me parece muy complicado. No creo que en Andalucía existan las estructuras sólidamente establecidas que permitan definirlo de esta manera; es cierto que hay iniciativas muy destacables por parte de la Administración, salas de exposiciones, galerías, críticos y artistas, pero al final no parecen entroncar en ningún proyecto más o menos global de carácter pedagógico, de difusión o promoción. A veces no son claras las relaciones que deberían existir entre los diferentes agentes que conformarían ese llamado mundo del arte andaluz. Es importante crear un público cada vez más receptivo y conocedor del trabajo que muchos artistas, galerías, etc. llevan a cabo en Andalucía, un trabajo que debería empezar desde las mismas Facultades y escuelas hasta la Administración. En definitiva, construir un tejido de relaciones entre artistas, críticos, galerías, público y Administración lo suficientemente sólidos y fluidos, para que podamos empezar a hablar de un mundo del arte en Andalucía.

¿QUÉ RELACIONES MANTIENES CON OTROS ARTISTAS DE TU GENERACIÓN? ¿Y CON OTROS MAYORES? ¿Y MENORES?

La verdad es que mantengo una relación bastante cercana, en algunos casos incluso de amistad, tanto con artistas de mi generación como de anteriores o posteriores. Al final acaba siendo una cuestión de intereses afines y en esto acabamos acercándonos unos y otros, siempre hay algún foro donde coincidir y esto hace que se propicien encuentros muy enriquecedores tanto a nivel humano como de trabajo.

¿PARA TI TRABAJAR EN ANDALUCÍA ES UN DESEO O UNA NECESIDAD?

Bueno, yo nací en Linares (Jaén), mi familia es de Almería, estudié en

Granada, viví un año en Sevilla y ahora lo hago en Cádiz. Para mí es una mezcla de las dos cosas. Andalucía es donde he nacido, crecido, estudiado... etc. Me siento muy a gusto aquí y al mismo tiempo me aporta una calidad de vida y unas condiciones que no he encontrado en otros sitios.

¿QUÉ CONSECUENCIAS CREES QUE IMPLICA ESTE HECHO EN TU CARRERA?

Trabajar en Andalucía implica estar de algún modo "aislado". Como decía antes los canales de comunicación no son fluidos a nivel autonómico y de conexión con otras comunidades; se puede decir que todo pasa por Sevilla. Esto hace que trabajar en Cádiz sea muy complicado y hacerlo, por ejemplo, en el Campo de Gibraltar sea poco menos que en la periferia.

¿QUÉ MODELO DE GALERÍA CREES QUE SE DEBERÍA IMPONER?

Creo que una galería de arte es un negocio que lleva consigo una serie de responsabilidades más allá de lo meramente mercantil. Una galería no puede dedicarse exclusivamente a la venta de "productos artísticos" sino que debe contribuir en cierta medida a construir un público receptivo al mismo tiempo que difundir y promocionar el trabajo de los artistas y crear sinergias entre los diferentes agentes que participan del mundo del arte.

¿QUÉ OPINAS Y CUÁL ES TU EXPERIENCIA PERSONAL CON LA AUTOGESTIÓN?

Desde mi punto de vista, el artista debe dedicarse a la creación y la gestión de esta "actividad creativa" debe llevarse a cabo por otra persona. El problema aparece cuando la autogestión se convierte en una necesidad o los agentes encargados de realizarla hacen una mala gestión o simplemente ésta no se lleva a cabo. Mi experiencia en este sentido es muy irregular, pasando de la autogestión a la gestión de manera alternativa.

¿EXISTE UNA ALTERNATIVA AL COMERCIO? ¿SERÍA DESEABLE EN TU CASO?

Desde mi punto de vista los artistas llevan a cabo una importante labor cultural aunque pienso que hoy por hoy nuestra sociedad no se encuentra en disposición de asumir la figura de un artista sufragado por el Estado. Pienso que la obra de arte debe encontrar un mercado en el que instalarse o crearlo según sea el caso, por este motivo deberían existir programas o planes de actuación globales que involucrasen a todos los agentes participantes, pudiendo desarrollar las condiciones adecuadas de difusión cultural y de existencia de un mercado en consonancia.



J.M. PEREÑÍGUEZ

31 años
Reside en Sevilla
Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

MIRO LA PRENSA, LEO UN LIBRO, ESCUCHO MÚSICA ANTES DE QUEDARME DORMIDO. DE CAMINO AL ESTUDIO SE ME OCURRE UNA IDEA, PIENSO EN QUÉ FORMA TIENE, LA CONSTRUYO COMO UN OBJETO O UNA MAQUETA. TOMO UNA FOTO. HAGO UN DIBUJO: RELLENO EL FONDO CON CARBÓN, PASO UN TRAPO, TRAZO LAS LÍNEAS DEL DIBUJO, LUEGO SOMBREO LOS VOLÚMENES Y AFINO EL ACABADO. FIJO EL DIBUJO CON LACA. TOMO UNA FOTOGRAFÍA DE LA OBRA. LLEVO EL DIBUJO A ENMARCAR. RECOPILO FACTURAS. HAGO UN DOSSIER Y ACTUALIZO EL CURRÍCULUM. INTENTO SACAR TIEMPO PARA REVISAR LAS GALERADAS DE UN LIBRO QUE HE ESCRITO (NO LO CONSIGO NUNCA). MANDO ALGO POR CORREO O POR MENSAJERÍA. PASO POR LA GALERÍA. DECIDO QUÉ OBRA ENVIAR A TAL EXPOSICIÓN. REVISO EL MONTAJE DE LAS OBRAS. ME PASO POR EL MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN DE UN AMIGO. REDACTO LA NOTA DE PRENSA. ESCRIBO UN TEXTO PARA EL CATÁLOGO DE UN AMIGO. ME PASO POR LA INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN EN TAL SALA O EN TAL GALERÍA. RESPONDO A ESTE CUESTIONARIO.



¿CUÁL FUE TU FORMACIÓN?

Estudí en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, donde obtuve la licenciatura en 2000, en la especialidad de Pintura. Después he cursado estudios de tercer ciclo en la misma facultad, completando los periodos de Docencia e Investigación. Además de esta formación académica, he asistido a diversos cursos y talleres impartidos por artistas como Yamandú Canosa, Juan Lacomba, Federico Guzmán o Rogelio López Cuenca.

¿QUÉ AYUDAS INSTITUCIONALES, BECAS, PREMIOS, ETC. DESTACARÍAS EN TU CARRERA? ¿PARA QUÉ SIRVIERON REALMENTE

Todos en buena medida han servido para estimular y para sostener materialmente mi actividad. Los que recibes al principio

son particularmente importantes, porque en ese momento no tienes nada. Mencionaría especialmente la Beca Velázquez, concedida a instancias del Premio Velázquez 2007, Luis Gordillo, que para mí supone una distinción casi irreal.

¿QUÉ CREES QUE NECESITA MEJORAR EL MUNDO DEL ARTE ANDALUZ?

Me falta visión para responder esta pregunta. Además, por mi carácter práctico suelo intentar aprovechar lo que hay, en vez pasarme todo el rato pensando cómo podría ser mejor. De todos modos, y como reflexión más general, creo que hace falta un mayor reconocimiento de la cultura contemporánea como valor. Se nos puede exigir un esfuerzo a quienes la producimos, pero también deben hacerlo quienes se acercan a ella.

¿QUÉ RELACIONES MANTIENES CON OTROS ARTISTAS DE TU GENERACIÓN? ¿Y CON OTROS MAYORES? ¿Y MENORES?

En una escena artística como la de mi ciudad, Sevilla, no es difícil establecer relaciones con otros artistas. Las diferencias generacionales no suelen pesar demasiado en el trato, pero es cierto que cada generación de artistas se acerca a la creación desde un punto de vista diferente: la nuestra, por ejemplo, se ha alimentado muy directamente de imágenes y no tiene el peso de una formación teórica intensa o de una posición ideológica consecuente. Eso crea dos niveles de comunicación: una *lingua franca*, relativamente estándar, que te permite comunicarte con todo el mundo, y otro modo, más privado, cuyas claves conocen mejor los más cercanos. Por otro lado, yo echo de menos contactos en *horizontal*, es decir, entre gente de la misma generación que trabaja en disciplinas distintas (arquitectura, literatura, música, teatro...). Son muy escasos.

¿PARA TI TRABAJAR EN ANDALUCÍA ES UN DESEO O UNA NECESIDAD?

Yo no me preguntaría si es "deseo" o "necesidad" sino más bien, si se trata de un accidente feliz, de un dato objetivo e irrelevante o de algo inevitable, como el destino.

¿QUÉ CONSECUENCIAS CREE QUE IMPLICA ESTE HECHO EN TU CARRERA?

Sin pretender exagerar el orgullo del artista periférico, parece lógico pensar que el trabajo tiene más repercusión en un entorno pequeño que en un centro con mayor saturación de oferta. No obstante, creo que la desconexión con el ámbito nacional es todavía notable. Durante un tiempo, tendía a considerar que mi trabajo estaba muy influido en la parte creativa por el contexto en que

se estaba realizando. En la actualidad esa influencia ya no me parece tan determinante. Tal vez, al margen de cuestiones estratégicas o comerciales, esa sería la pregunta más relevante: ¿estaría haciendo el mismo trabajo si me instalase en otro lugar? En todo caso, para mí trabajar en Andalucía no tiene sólo un significado literal, sino también un significado simbólico: es reconocermme en el trabajo de gente que respeto artística y personalmente.

¿QUÉ MODELO DE GALERÍA CREES QUE SE DEBERÍA IMPONER?

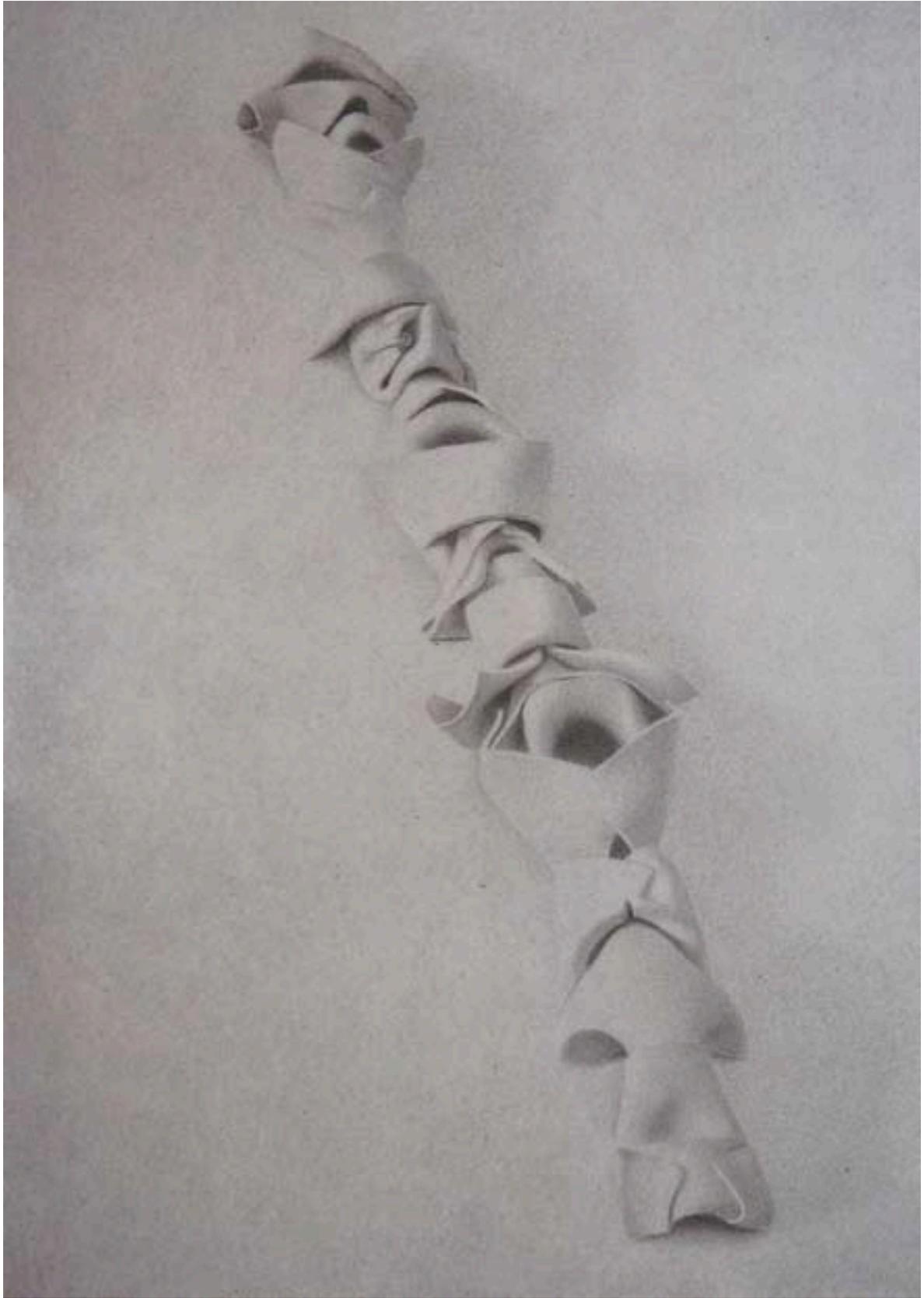
Coincido con un amigo en que una galería es casi siempre un proyecto muy personal de quien la dirige y es difícil establecer algo así como un ideal o un modelo. Como en cualquier trabajo o actividad económica, siempre es exigible la profesionalidad. Para el artista, además, es importante que haya un trato cercano, honesto y fluido.

¿QUÉ OPINAS Y CUÁL ES TU EXPERIENCIA PERSONAL CON LA AUTOGESTIÓN?

No sé si entiendo bien qué significado tiene aquí el término autogestión. Si se refiere a los distintos espacios alternativos o independientes que han animado la escena artística de la ciudad (RCHF, Sala de eStar) mi experiencia ha sido muy positiva. Debo algunas de las primeras oportunidades que tuve de exponer mi trabajo a la generosidad y a la iniciativa de algunos compañeros. Es más fácil hacer este viaje en compañía.

¿EXISTE UNA ALTERNATIVA AL COMERCIO? ¿SERÍA DESEABLE EN TU CASO?

Conozco dos formas básicas de trabajar. Una consiste en ir regularmente al taller o al estudio, producir una cierta cantidad de obra y venderla, por lo general a través de una galería. La otra —la alternativa, si se quiere— se basa en concebir proyectos, que después se presentan a convocatorias de becas, de ayudas a la creación etc., para obtener financiación y así poder llevarlos a cabo y mostrarlos. Esta otra vía suelen seguirla artistas para quienes la materialización de sus ideas es especialmente difícil, por su coste o por sus dimensiones. No suele ser mi caso. Quizás el principal inconveniente de este otro sistema es que muchas veces parece que el artista debiera darse por satisfecho con poder producir su obra, sin obtener remuneración por ello. Sin llegar a plantear una solución alternativa, creo que habría que empezar a implantar algunas prácticas que me parecen justas. Por ejemplo, si una institución reclama una obra tuya para una exposición colectiva, debería pagarse una cantidad, al menos simbólica, por disponer de esa obra.



PACO POMET

38 años

Reside en Granada

Galería My Name 's Lolita Art. (Valencia/Madrid)

ANTES QUE SOLTAR UNA PERORATA SOBRE MI TRABAJO, LO MEJOR ES QUE LE ECHÉIS UN VISTAZO AQUÍ: [HTTP://PACOPOMET.WORDPRESS.COM](http://PACOPOMET.WORDPRESS.COM).



¿CUÁL FUE TU FORMACIÓN?

Mi formación académica es una licenciatura en Bellas Artes por la Universidad de Granada y algunos cursos realizados en otros lugares, pero mi verdadera formación han sido los kilómetros trazados y garabateados en folios, mesas de colegio y de instituto, cristales de coches sucios o empañados, suelos, puertas de lavabos, asfalto, pizarras, papeles y lienzos a lo largo de casi 38 años.

¿QUÉ AYUDAS INSTITUCIONALES, BECAS, PREMIOS, ETC. DESTACARÍAS EN TU CARRERA? ¿PARA QUÉ SIRVIERON REALMENTE?

Obviamente, la dotación económica de los premios es una ayuda importante que suaviza temporalmente la precariedad que casi siempre acompaña a nuestro *oficio*, pero destacaría las estancias en el extranjero que me ofrecieron la Academia de España en Roma, el Colegio de España en París, y la oportunidad de ampliar estudios en la School of Visual Art de Nueva York gracias a la Beca Rivera de la Diputación de Granada. A mi pintura le sienta muy bien el viaje.

¿QUÉ CREES QUE NECESITA MEJORAR EL MUNDO DEL ARTE ANDALUZ?

Depende de lo que llamemos el *mundo del arte*. La buena o mala salud de las instituciones artísticas, de las galerías o de los organismos que burocratizan, politizan y mercantilizan las artes no tiene nada que ver ni influyen en absoluto en lo que se cuece en los estudios de los artistas, que es lo realmente interesante.

Si hablamos de la influencia o protagonismo del arte en la vida cultural de nuestra Comunidad Autónoma, la cuestión es más compleja y el panorama un poco deprimente. Haría falta sanear los engranajes de lo público en la concesión de subvenciones, denunciar los favoritismos, detectar y extirpar rápidamente las *camarillas* que se instalan automáticamente en cada cambio de gobierno, y evitar el inmovilismo de la concepción que se tiene de la cultura en Andalucía, que se identifica casi exclusivamente con lo turístico, las costumbres populares, las fiestas patronales y nuestra gastronomía.

¿QUÉ RELACIONES MANTIENES CON OTROS ARTISTAS DE TU GENERACIÓN? ¿Y CON OTROS MAYORES? ¿Y MENORES?

Suelo verme a menudo con artistas de mi quinta aquí en Granada, sobre todo con los que trabajan en estudios cercanos al mío, y también con los que comparto galería en Madrid y Valencia. Conservo también colegas que he conocido en las temporadas que pasé en París y Roma. Inevitablemente, la afinidad artística crea los vínculos más duraderos.

¿PARA TI TRABAJAR EN ANDALUCÍA ES UN DESEO O UNA NECESIDAD?

Es simplemente una realidad. A veces he vivido temporadas fuera, pero suelo trabajar aquí. Quizá cambie esta ciudad por otra, pero no es algo que sea determinante en mi trabajo, siempre que encuentre tiempo para viajar de vez en cuando.

¿QUÉ CONSECUENCIAS CREES QUE IMPLICA ESTE HECHO EN TU CARRERA?

Ninguna en especial. Lo que ocurre dentro del estudio o el taller es lo que realmente importa y los estudios son iguales en todos sitios.

¿QUÉ MODELO DE GALERÍA CREES QUE SE DEBERÍA IMPONER?

No me gustan las imposiciones, pero desde luego, como en todo, el consejo es siempre el mismo: si te asocias con alguien, busca alguien que sea honrado. Independientemente de esta evidencia, es necesario proteger los derechos de los artistas, que a veces nos vemos indefensos ante las condiciones en las que se trabaja en algunas galerías. He trabajado anteriormente con galerías que han incumplido sistemáticamente sus obligaciones y no han respetado en absoluto a los artistas que en ella figurábamos. Hay una desprotección muy grande en nuestro *gremio*, y no conseguiremos mejores condiciones si no



nos ponemos de acuerdo entre nosotros para solucionar nuestro *status*. Los grandes problemas en nuestra profesión son el individualismo, el arribismo, el narcisismo y la ambición que algunos profesan, defectos que no ayudan en absoluto a unir esfuerzos para mejorar este estado de cosas. En el *mundo del arte* hay muchísima gente que vive de nuestro trabajo, y no son precisamente ellos los que van a velar por nuestros intereses y nuestros derechos.

¿QUÉ OPINAS Y CUÁL ES TU EXPERIENCIA PERSONAL CON LA AUTOGESTIÓN?

La autogestión es una aspiración respetable y legítima, pero puede ser tan absorbente y agotadora como tener dos trabajos a tiempo completo. El trabajo de los intermediarios, si está bien hecho y su comisión no es abusiva, puede ser beneficioso.

¿EXISTE UNA ALTERNATIVA AL COMERCIO? ¿SERÍA DESEABLE EN TU CASO?

Siempre se buscan alternativas al comercio, pero no hay muchas. ¿Qué alternativas hay? Hay otras opciones, pero no son idóneas: es posible ser artista en los ratos libres, compaginándolo con otro trabajo que te sustente; o también puedes aspirar a ser un artista *oficial*; trabajar siempre para los mismos y aspirar a ganar las *oposiciones* para obtener tu *poltrona vitalicia*, algo que en este país es la máxima aspiración en cualquier campo; lo que es bueno para algunos puede excluir a otros. Esto último es algo que el mercado también puede provocar, pero en menor medida, y siempre con posibilidades, por pequeñas que sean, de contraatacar. Ahora bien, esto no quiere decir que esté a favor de la hipertrofia de la mercantilización, de la especulación y las tretas con que la ingeniería financiera pueden llegar a perpetrar en el mercado del arte para convertir a algún farsante en un artista cotizadísimo, o sobrevalorar hasta límites ridículos a buenos artistas.



MARINA R. VARGAS

28 años

Reside en Granada.

May Moré, Madrid. Mito, Barcelona. Sandunga, Granada. Costantini Contemporánea, Milán. Lyle Oritz, Miami y Santo Domingo.



ME INTERESA LO QUE LE INTERESA A TODO EL MUNDO, EN REALIDAD LO BÁSICO: EL SEXO, LA VIDA Y LA MUERTE. O MÁS QUE LA MUERTE, LAS FORMAS DE MORIR, O LA VIOLENCIA; E INCLUSO, MÁS QUE LA VIOLENCIA, EL PADECIMIENTO, EL SUFRIMIENTO, EL DOLOR. LA MUERTE ES SÓLO UNA METÁFORA, POR EJEMPLO: "CADÁVER" SIGNIFICA EN LATÍN "CAÍDA". ENTONCES, COMO DECÍA LOUISE BOURGEOIS, ME INTERESA "EL ARTE DE CAER", DE SABER CAER. DE AHÍ ME REMITO (EN MUCHAS OCASIONES) A SÍMBOLOS CRISTIANOS Y MEDIEVALES, POR SU NATURALEZA ORGÁNICA, LOS CUALES SIEMPRE COINCIDEN EN QUE TIENEN UNA RELACIÓN CON LA GUERRA O LA SEXUALIDAD, PORQUE HAY UNA LÍNEA MUY FINA ENTRE EL DESEO Y LA MUERTE. EL ARTE ES UN OBJETO DE DESEO, EL ARTISTA ES UN DESEANTE, ES UN HACEDOR DE OBJETOS DE SEDUCCIÓN, O DE AMULETOS DE PROTECCIÓN QUE NO DEJAN DE SER OBJETOS DE SEDUCCIÓN. POR ESO ME REFIERO HABITUALMENTE A UNA ESTÉTICA FETICHISTA, CREYENDO QUE MIS OBRAS SON IMÁGENES CON PODER; ESTOY HABLANDO TODO EL RATO DE JUEGOS DE FUERZAS Y PODERES. Y AHÍ ES DONDE ENTRA EL SEXO COMO UNA CONDUCTA VITAL (FEMINISMO APARTE), COMO UNA RELACIÓN DE IDENTIDAD CON LO QUE SOY A NIVEL SIMBÓLICO. EN ESTE SENTIDO, ME INTERESA EL SÍMBOLO PORQUE EN ÉL ES COMO SI LA IMAGEN HABLASE POR SÍ SOLA, ES COMO SI LA IMAGEN SE FUNDIERA CON LA PALABRA, SEÑALANDO A UNA REALIDAD, SIN DECIR "ESTA ES LA REALIDAD". ES COMO HACER UN GIRO ELÍPTICO PARA LLEGAR AL MISMO PUNTO: NUESTRO PRESENTE, UN PRESENTE PREÑADO DE NUESTRO PASADO (SIMBÓLICO).

¿CUÁL FUE TU FORMACIÓN?

Soy licenciada en Bellas Artes y actualmente ando doctorando en la Facultad de Bellas Artes de Granada.

¿QUÉ AYUDAS INSTITUCIONALES, BECAS, PREMIOS, ETC. DESTACARÍAS EN TU CARRERA? ¿PARA QUÉ SIRVIERON REALMENTE

Uno de los premios que más ilusión me ha hecho ha sido el Premio de Artes Visuales Injuve 2008 porque además de ser un premio serio, hacen una buena promoción y ofrecen la oportunidad de exponer en el Círculo de Bellas Artes, además de un buen catálogo... creo que abre puertas. De la misma manera, otro premio que considero un reconocimiento a mi trabajo es el accésit que he ganado en el premio de pintura Focus Abengoa 2008.

De la misma manera, una de las ayudas más importantes para mí fue la beca Manuel Rivera, porque me permitió recorrer Venezuela (Caracas) y conocer diversas culturas y formas de vida que me han impactado a todos los niveles. También me ofreció la oportunidad de



conocer al artista Miguel Von Dangel y al fotógrafo Nelson Garrido y me ofreció la oportunidad de desarrollar mejor mi trabajo en la que sería "mi primera exposición individual en una galería", siendo la galería madrileña May Moré donde pude exponer mi proyecto: Jardín de Suplicio.

En este sentido, también ha sido muy interesante la invitación de una joven comisaria, Mónica López, para participar en una exposición en la Habana, que pude visitar gracias a las becas Iniciarte, algo que llevaba tiempo queriendo hacer. La beca para jóvenes creadores de la fundación Antonio Gala ha sido también una ayuda en varios niveles puesto que fue la primera vez que pude dedicar mi tiempo a trabajar en mi obra sin tener que preocuparme de tener que buscar dinero en cualquier trabajo (basurilla), además de crear estrechos lazos con ciertos compañeros.

¿QUÉ CREES QUE NECESITA MEJORAR EL MUNDO DEL ARTE ANDALUZ?

Creo que necesitaría mejorar cierto hecho que se ve en todos sitios (por

cierto muy andaluz): el del chismorreo y el critiquero, además de cierto provincianismo... que a veces afecta, sobre todo, a tener cierto miedo o pudor a exponer ciertas obras.

¿QUÉ RELACIONES MANTIENES CON OTROS ARTISTAS DE TU GENERACIÓN? ¿Y CON OTROS MAYORES? ¿Y MENORES?

Los artistas de mi generación con los que mantengo relación suelen ser mis amigos así que solemos ayudarnos en lo que podemos, compartimos caídas y levantamientos y vamos aprendiendo juntos.

Con los artistas mayores la relación que mantengo es muy buena. Suelen aconsejarme cuando tengo algún problema y suelo consultarles cuando no entiendo por novata algo; prácticamente alguno de ellos se ha convertido en mi confidente. Con los artistas menores es poco el trato que mantengo pero suele ser también muy cordial aunque más distante, siempre con alguna que otra excepción.

¿PARA TI TRABAJAR EN ANDALUCÍA ES UN DESEO O UNA NECESIDAD?

Una necesidad.

¿QUÉ CONSECUENCIAS CREES QUE IMPLICA ÉSTE HECHO EN TU CARRERA?

Realmente no sé hasta qué punto puede traer o no consecuencias; creo que hay aspectos favorables y otros no tanto... Realmente, a la hora de trabajar (me refiero al trabajo de estudio), creo que no importa el lugar; otra cosa es moverlo o tener más o menos oportunidades de mostrarlo... claro que también se puede trabajar en un lugar y moverlo en otros... Por lo general me conformo con que aún puedo seguir trabajando en lo que quiero, que con los tiempos que corre lo considero un lujo.

¿QUÉ MODELO DE GALERÍA CREES QUE SE DEBERÍA IMPONER?

Uno al que no sólo le interese el número de obras que vende de un artista y que realmente entienda el trabajo de los artistas que tiene y, por lo tanto, los cuide a muchos niveles.

¿QUÉ OPINAS Y CUÁL ES TU EXPERIENCIA PERSONAL CON LA AUTOGESTIÓN?

Creo que en un principio todos comenzamos autogestionándonos; realmente no hay más remedio y creo que en menor medida luego se va manteniendo. Pero en mi opinión la autogestión es algo que está unido con este trabajo para poder seguir adelante.

¿EXISTE UNA ALTERNATIVA AL COMERCIO? ¿SERÍA DESEABLE EN TU CASO?

Quiero pensar y me gusta pensar que sí y creo que para muchos sería deseable.





EL PAPEL DE LA INSTITUCIÓN



CONVERSACIÓN CON
JOSÉ LEBRERO STALS,
FRANCISCO DEL RÍO
Y YOLANDA ROMERO

LA IMPLICACIÓN DE LAS INSTITUCIONES CON EL ARTE

EMERGENTE ES ALGO NORMALIZADO DESDE HACE ALGUNAS DÉCADAS, AUNQUE NO POR ELLO SOMETIDO A UN CONSENSO COMPLETO ACERCA DE LOS MÁRGENES Y LAS REGLAS DE SU ACTUACIÓN. HEMOS QUERIDO AQUÍ QUE TRES DE SUS MÁXIMOS REPRESENTANTES EN ANDALUCÍA NOS CUENTEN CÓMO ENTIENDEN SU PAPEL. FRANCISCO DEL RÍO (RESPONSABLE DE ARTES PLÁSTICAS DE LA OBRA SOCIAL DE CAJASOL), JOSÉ LEBRERO STALS (DIRECTOR DEL CAAC) Y YOLANDA ROMERO (DIRECTORA DEL CENTRO JOSÉ GUERRERO) NOS HABLAN DESDE LA OBRA SOCIAL, EL MUSEO Y EL CENTRO DE ARTE, RESPECTIVAMENTE. LAS CONVERGENCIAS Y ALEJAMIENTOS, DE FONDO O DE MATIZ, QUE SURGEN EN SU DIÁLOGO NOS PERMITIRÁN DIFERENCIAR BUENA PARTE DE ESAS MÚLTIPLES OPCIONES MANEJADAS DESDE LA GESTIÓN PÚBLICA O SEMI-PÚBLICA EN TORNO A LA GESTIÓN DEL ARTE EMERGENTE.

mus-A DENTRO DE ESTA IMPLICACIÓN DE LAS INSTITUCIONES CON EL ARTE EMERGENTE, CLARAMENTE REFLEJADO EN LAS TRES INSTITUCIONES QUE REPRESENTÁIS, ¿QUÉ CARACTERÍSTICAS DIFERENCIAN LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA DENTRO Y FUERA DE LA INSTITUCIÓN PÚBLICA?

FRANCISCO DEL RÍO Creo que cada institución tiene distintos objetivos e intereses, y creo que son todos legítimos a la hora de diseñar un argumento distintivo en torno al arte contemporáneo y al arte emergente en particular. Yo puedo hablar del caso de una caja de ahorros cuyo carácter viene determinado por su obra social porque destina, como sabemos, una parte de sus beneficios a actividades culturales, sociales y de patrimonio. Lo que esa institución hace es fijar una línea de acciones en torno a este margen presupuestario que es asignado a la programación. Las actuaciones de arte emergente se concretan en los certámenes de artes plásticas y fotografía a nivel andaluz, que ahora vamos a ampliar a nivel nacional e internacional, y en becas para proyectos de fotografía. Además de estos certámenes hemos dedicado al arte emergente otras exposiciones monográficas, sin olvidar las monográficas de artistas andaluces de generaciones anteriores.

JOSÉ LEBRERO STALS Existe la extraña tendencia a suponer que los centros de arte o los museos de arte contemporáneo tienen que promocionar artísticamente algo, y eso creo que demanda ser revisado. Una cosa es la difusión del arte contemporáneo, y otra cosa diferente, complementaria pero distinta, es tratar de contribuir a dar visibilidad pública a los creadores que todavía están en fase de aprendizaje, a ayudar que entren en el mercado y a contribuir a que los valores estéticos que proponen reciban un mínimo de reconocimiento de quienes determinan los criterios. Otro tema distinto es analizar qué papel desempeñan las instituciones públicas de mediación cultural, las fundaciones culturales de entidades bancarias, o el de un centro de arte, en nuestro caso, que tiene también como una de sus misiones principales el cuidado del patrimonio por disponer de una colección. Creo que hay bastante confusión, y entiendo que, primero, si nos referimos a las obligaciones públicas, habría que hablar de cómo son, cómo se formulan y cómo se llevan a la práctica las políticas culturales. A nosotros se nos convoca a este encuentro como representantes o como técnicos que están trabajando en instituciones dedicadas a la difusión, sobre



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla.



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla.

FRANCISCO DEL RÍO

NO CREO QUE LAS EXPOSICIONES
DEBAN IR ENCAMINADAS A LA
PROMOCIÓN DE OBJETOS SINO DE
CONCEPTOS

JOSÉ LEBRERO STALS

PRECISAMOS DE APROXIMACIONES
TEÓRICAS FUERTES, PERO DE LO
QUE SE HABLA SOBRE TODO ES DE
DINERO Y DE REDES DE RELACIÓN
Y PODER

YOLANDA ROMERO

LA TRAYECTORIA DE UN ARTISTA
ES UNA CARRERA DE FONDO Y EL
TRIUNFO SOCIAL, SI LLEGA, NO
TIENE POR QUÉ SER INMEDIATO

JOSÉ LEBRERO STALS

ESTAMOS EN UN SISTEMA
ARTÍSTICO EN EL QUE CARECEMOS
DE INTERLOCUCIÓN, Y QUE
POR ELLO LA DIVERGENCIA ES
INEVITABLE

todo, del arte contemporáneo. El hacerlo dentro y fuera de las administraciones públicas creo que marca unas diferencias grandes en los modos y los objetivos, aunque es evidente que los tres tenemos muchos puntos de potencial confluencia en los intereses compartidos. Plantearía esto: ¿vuestra pregunta, a qué temario pertenece?, ¿al de política cultural?, ¿al de industria y comercio? ¿De qué se trata?, ¿de promocionar a los artistas nuevos, de que puedan desarrollar su trabajo en mejores condiciones económicas?, ¿de que su producción artística se desarrolle en entornos cultos capaces de interpretarlas productivamente? ¿Se trata de difundir los contenidos o los artistas?, creo que cuando se habla de este asunto muchas veces hay mucho deseo y poca concreción.

YOLANDA ROMERO Yo quería empezar cuestionando la propia pregunta, porque creo que, efectivamente, la labor de una institución pública no es tanto la de promocionar el arte como la de crear estructuras ligadas a la educación, la investigación y la conservación de la memoria. Además, creo que generalmente se suele asociar la promoción con el hecho de "hacer una exposición", y esto es erróneo. Desde el punto de vista, por ejemplo, de nuestra institución, nos parece más necesario el apoyo que actualmente damos a los artistas jóvenes a través de acciones diversas, tal vez menos visibles que la exposición, pero también más efectivas: me estoy refiriendo a las becas de formación, a las ayudas a la producción, a la propia labor del Centro Guerrero, que se plantea como un espacio educativo donde un joven estudiante puede formarse conociendo en profundidad la obra de artistas clave; o a través de las actividades integradas con las exposiciones (conferencias, encuentros con artistas o publicaciones



Espacio Obra Social Cajasol. Sevilla.

que hacemos accesibles colgándolas en la web). Y esta es para mí la diferencia esencial entre la institución artística pública y la privada; la primera, en mi opinión, tiene unas funciones diferentes, como motor cultural y de progreso de la sociedad que lo impulsa, como lugar de conocimiento y conservación de la memoria, como espacio para el debate público, como lugar también, cómo no, para la contemplación y el disfrute estético. Los espacios privados difícilmente pueden sustraerse a los intereses del mercado, a los dictados de sus exigencias (rentabilidad, audiencias, impacto mediático...).

J.L.S. Es importante saber desde dónde y cuándo se habla y a quién nos dirigimos. Nuestro escenario cultural padece como sabemos todos de unos déficits históricos muy significativos. ¡¡Sólo en 1975 se inauguró el que fuera primer museo de arte contemporáneo de Madrid!!; es decir, han pasado cuatro días desde que existen este tipo de instituciones en el estado español. Por otra parte, ¿qué es la institución privada?, ¿de qué estamos hablando? Se sabe que las casas de subastas, Sotheby's o Christie's, son también instituciones privadas con un valor estratégico central en estos momentos. ¿Somos conscientes de que un cuadro con dominantes rojos suele venderse mejor que si no los tiene?; estamos viviendo unos momentos en los que, por un lado, precisamos de aproximaciones teóricas fuertes, pero de lo que se habla sobre todo es de dinero y de redes de relación y poder. Como decía Jean Francois Chevrier, nos movemos entre dos polos dominantes: los estudios culturales y la filosofía francesa postestructuralista en un lado y el mercado global en el otro. En esa brecha es donde tengo la sensación, que cuantos agentes del sistema artístico, incluidos la mayoría de



Espacio Obra Social Cajasol. Sevilla.

artistas que conozco, estamos metidos. En mi opinión, crear estructuras implica fomentar la educación, la formación, la distribución de conocimientos, y quisiera subrayar el plural. Pero esta responsabilidad social tiene que combinarse con el acompañamiento lógico a los proyectos artísticos importantes. Lo más urgente para el conjunto de la sociedad no tiene por qué serlo para el museo de un modo categórico, y tampoco estoy seguro de que una misión fundamental consista en promocionar con exposiciones dedicadas a los artistas, digamos, más jóvenes.

F.D.R. Es evidente que desde las instituciones públicas, privadas, etc., el trabajo en torno al arte contemporáneo viene dado por sus distintos objetivos. Digamos que me tengo que situar en ese encuadre, al igual que una caja de ahorros destina recursos a su obra social. Pero ¿por qué tenemos que promocionar el arte emergente? ¿viene esto determinado sólo por unos procesos de funcionamiento de donde estamos inscritos, o realmente creemos que promocionando el arte emergente o el arte joven, o la creatividad en general, estamos aportando algo socialmente? Personalmente creo que merece la pena, primero por no contribuir al escepticismo general sobre toda

posibilidad de cambio, segundo para evitar las ciertas dosis de cinismo presente en el sistema arte, y tercero para poner en tela de juicio la tendencia al aislamiento de este sistema. Cuando hablo de dimensión social y de sociedad estoy hablando de lo que algún autor francés llamaba "marginalidad mayoritaria". Estamos ahí instalados en una marginalidad mayoritaria y sabemos a qué obedece. Naturalmente los elementos de alienación en la sociedad están ahí: el tipo de economía, el dominio de los medios de comunicación, etc. ¿Podríamos pensar entonces desde una posición romántica que el arte podría salvar algo de esta situación y que los artistas pueden contribuir a ello? Hay que transmitir esta idea en primer lugar a las instituciones, a las propias instituciones en las que trabajamos, porque pienso que hay una mejora que se puede realizar, y no ya como centros de distribución de un sistema de arte sino como centros de expansión hacia lo público con una implicación social. Después ya podemos ver cómo se puede organizar toda esta tarea. Son imprescindibles las redes. Creo que la reflexión sobre esas redes debería centrarse fundamentalmente en los modos de operación en ellas; si son modos autoritarios o democráticos, si son modos compartidos, si son complejos o estereotipados. Porque

entonces, si no lo hacemos, lo que podríamos perder de perspectiva es toda la capacidad creativa y modificadora que tiene que ver con el arte, a no ser que nos dé a nosotros mismos como gestores miedo de la gestión de ideas. La misma gestión debe evitar los estereotipos. No creo que las exposiciones deban ir encaminadas a la promoción de objetos sino de conceptos. Y las exposiciones están dentro de una red de conocimiento que choca con otra característica de nuestra sociedad: el desprestigio del conocimiento y de la educación. Debemos contribuir a presentar la complejidad del mundo actual, no su banalización, y creo que el arte está en eso, no sólo es producción de objetos.

J.L.S. Yo diría que ese conocimiento no es propiedad de ninguna generación. A veces se confunde lo joven y el conocimiento. No tienen que estar necesariamente ligados. Los artistas jóvenes, ¿son los transmisores del conocimiento?; eso hay que ponerlo en cuestión para mejorar la sanidad de todos. En ocasiones tengo la impresión de que se ha ido instaurando en Andalucía, en España y en el mundo del arte una idea equivocada por la que la edad es garante de algo; ¿como aceptar una calidad asegurada únicamente por la juventud del creador? Favorece la amnesia cultural, uno de los males en la era de la electrocultura.

En relación al otro asunto que mencionabas, sobre el posicionamiento crítico respecto a este escepticismo.... Para mí finalmente tiene que ver con el compromiso personal que tengan los responsables de los centros de arte, ¡jno quiero aceptarlo como una condición *sine qua non*!!

Y.R. En los años ochenta se sufrió bastante este tipo de promoción; lo joven en sí mismo era un valor, y en realidad no tiene por qué serlo. Realmente la trayectoria de un artista es una carrera de fondo y el triunfo social, si llega, no tiene por qué ser inmediato. Coincido con José Lebrero en que este tipo de estrategias de apoyar lo joven porque sí provoca muchas frustraciones a la larga y tejidos culturales poco orgánicos y sólidos.

F.D.R. En el papel de las instituciones hay posicionamiento, hay diversidad, etc., pero creo que para llevar bien la relación con los artistas nos falta interlocución técnica y teórica, que es otro gran déficit de Andalucía. La interlocución no puede estar sólo en los centros o en los directores de los centros o en los directores de programas. O incluso en los organismos correspondientes de la Junta que hagan la programación de estas iniciativas. Y ahí es donde yo situó la dimensión educativa y transformadora. De qué sirve acumular objetos si uno no sabe después qué



Centro José Guerrero. Granada.

hacer con ellos. Calmamos la ansiedad, que me parece lógica, del artista que quiere ver su obra expuesta, y calmamos nuestra propia ansiedad, ya que hemos dedicado una parte del presupuesto a estas acciones.

J.L.S. Ahora podemos hacer confluir dos conceptos distintos: uno, el mecenazgo o lo que ahora se denomina RSC, responsabilidad social corporativa, de carácter sobretodo privado, y otro más antiguo que es la responsabilidad pública, que lógicamente también puede ser corporativa. Me gustaría mencionar que en nuestro caso una responsabilidad pública trata de convertirse en una acción a medio plazo de política cultural.

En Andalucía se detectaron unas demandas y unas estructuras insuficientes. En el marco del PECA se ha puesto en marcha un programa, Iniciarte, que como sabéis tiene tres líneas de trabajo centrales, que son potenciar la formación, producción y distribución de contenidos e investigaciones en el marco del arte contemporáneo. Un programa no puede ser suficiente para resolver tantas carencias y demandas, pero ya es algo que va indicando modos posibles de trabajar para aumentar el campo de posibilidades.

Y.R. Una institución que fue precursora en Andalucía en la detección y el apoyo de lo que ahora se llama arte emergente, aunque este término no me parece muy adecuado, es más, creo que en los tiempos que corren



Centro José Guerrero. Granada.

sería más apropiado apoyar a los “artistas divergentes”, fue la Diputación de Granada, que creó en el Palacio de los Condes de Gabia un espacio pionero para la creación joven en el año 89. Pero tengo que decir que ese lugar se concibió más como lugar de aprendizaje que de promoción, un lugar donde el artista iba a tener su primer contacto con los aspectos públicos y profesionales del arte. Por otra parte, no estoy de acuerdo con la idea de que no hay espacios para artistas jóvenes; yo creo que hay por todos lados. Otra cosa es que éstos sean lo suficientemente serios y profesionales como para ser eficaces en sus objetivos. Además, debemos tener cuidado en que estos espacios no se conviertan en un “gueto” por su falta de permeabilidad, las categorías “joven” y “andaluz” pueden ser muy restrictivas.

Caemos muy a menudo en el apoyo individualizado al artista, como un premio, y se están perpetuando de esta manera uno de los problemas que históricamente ha padecido la estructura del arte en España, que es la promoción de individualidades frente a la creación de tejidos y redes complejas de trabajo.

J.L.S. En el proceso de la transición democrática española se fue configurando la consabida ecuación de que el estado tenía que realizar esa función con el arte contemporáneo. Lamentablemente esta voluntad fomentó asimismo una cultura paternalista y su correspondiente cultura de la queja: el niño lamenta que sus padres no lo quieran como él desea. Las cosas sin embargo están cambiando muy deprisa y no basta, en mi opinión, con contentarnos con poner en los museos una salita-coartada para que expongan los artistas emergentes. La exposición, como objetivo final, creo que es insuficiente para que las situaciones mejoren. Si, como creador, quiero participar de lo colectivo y no me limito, que también es legítimo, a quedarme en mi casa trabajando, tengo una corresponsabilidad con el lugar en el que pretendo hacerme escuchar, y me parece que por ello tendría que aceptar que voy a tener que participar en diálogos. Creo que estamos en un sistema artístico en el que carecemos de interlocución y que por ello la divergencia es inevitable. Por supuesto, hablo de debate y no me refiero al desgraciado lema “calumnia que algo queda”, ni al antagonismo insultante fruto de la incompetencia expresiva y la frustración creativa que nos toca padecer.

F.D.R. Es evidente que en los años 70 y 80 cuando se desembarcaba en lo contemporáneo, en lo moderno, en una comunidad con tantas carencias como era Andalucía había un exceso de celo en las instituciones de todo tipo por crear un canon de lo moderno y por determinar cuáles

eran los modelos de modernidad, renovación, etc. Por fortuna, eso ha cambiado porque ha cambiado la sociedad y ha cambiado el concepto de arte y han cambiado, también, las prácticas artísticas. No creo que haya un déficit de espacios, porque no solamente estamos hablando de locales; hay un déficit de exigencia y de corresponsabilidad. ¿Cómo se puede recomponer un público que atienda con normalidad a las expresiones contemporáneas del arte? No creo que el problema esté sólo en que el público esté mal formado. Tenemos que revisar esa red sobre los modos de operación en que están situados los parámetros de las prácticas artísticas; es decir, hay que señalar el papel de la prensa, de los comisarios, de los directores de centros, de los gestores culturales, etc., porque parece que estamos hablando de ellos como si fueran entrenadores de fútbol o figuras de la canción. Tenemos que revisar también el hecho de que se le da la espalda al público, porque se piensa que no va a entender el arte contemporáneo. Hay que ser mucho más exigente en las tareas educativas que acompañan nuestras acciones.

J.L.S. Aquellas ideas maravillosas, utópicas, de las vanguardias: vamos a diseminar unas prácticas artísticas que ayudarán a mejorar la sociedad... eso ya se acabó y francamente no creo que si viene una revolución colectiva vaya a tener lugar en los museos de arte. Y estamos situados en el centro de una gran pantalla, un gigantesco escenario de imágenes, como muestra de un modo tan acertado Jeffrie Shaw. El enfrentamiento que cualquier persona tiene hoy con ese gran universo de imágenes es grande y nada fácil de resolver. ¿No se ha descalificado la calidad de nuestra capacidad de comprender? La inflación de imágenes de todo tipo hace difícil discernir entre qué es aquello que vale más o menos la pena.

Un ejemplo. El artista joven, no muy profesionalizado, en un entorno frágil como en el que estamos se enfrenta a dos noticias muy recientes: Damien Hirst, y su operación para ganar unos 140 millones de euros en una subasta, que ha salido en todos los medios de comunicación como gran noticia de la temporada. Ése es un modelo de artista: un tío inglés “súper guay”, que es capaz él solo de cargarse todo el sistema, y él solo se ha ganado el presupuesto de veinticinco años para este centro. La otra noticia impactante: el *affaire* del encargo a Miquel Barceló para Ginebra. Es decir, una obra específica monumental que financia el Gobierno de España, que ha generado un gran debate, pero superficial en mi opinión, sobre las relaciones entre la libertad individual del artista y el *marketing* de estado. Portadas espectaculares en los medios de

FRANCISCO DEL RÍO

CALMAMOS LA ANSIEDAD, QUE ME PARECE LÓGICA, DEL ARTISTA QUE QUIERE VER SU OBRA EXPUESTA, Y CALMAMOS NUESTRA PROPIA ANSIEDAD, YA QUE HEMOS DEDICADO UNA PARTE DEL PRESUPUESTO A ESTAS ACCIONES

comunicación y gran revuelo. Aquí no me refiero al trabajo artístico ni a la política cultural; estoy hablando de la representación dominante que los medios de comunicación están dando a nuestro joven artista de lo artístico... Una persona que llega, que no sepa como funciona este sistema y quiera situarse en este escenario, con este panorama, lo tiene complicado.

Y.R. Yo sí creo en la institución como lugar donde se puede generar el cambio, aunque, como señala Franco Berardi, hoy ya no existe la posibilidad de una estrategia frontal capaz de generar una inversión totalizadora. Más bien podemos pensar, según hemos aprendido de la informática o la biogenética, que un nuevo signo es capaz de cambiar todo el significado del cuadro, de recombinarlo. En ese sentido, me gustaría pensar que las instituciones culturales públicas van a ser dentro de poco, junto con las universidades, ese único signo del que habla Berardi capaz de transformar las cosas, de recombinarlas, o al menos de propiciar un espacio diferente. Por eso creo que es tan importante mantener el carácter y el sentido público de estas instituciones. Sin ir más lejos, por ejemplo, el controvertido Plan Bolonia, que en mi opinión tiene algunos aspectos muy positivos, sin embargo, valora casi más las habilidades comunicativas, la capacidad de liderazgo del alumno, que el conocimiento adquirido. Todo esto que estamos hablando de la cultura del esfuerzo, de la cultura del aprendizaje, todo esto..., yo no sé si va a quedar mucho sitio para eso en nuestra sociedad. El museo, la universidad, se debaten entre estos dos modelos: el público y el privado y tendríamos que estar alerta ante las consecuencias que el triunfo de uno u otro puedan generar. Antes hablabas de Damien Hirst y Miquel Barceló. Es todo pura mercadotecnia.

J.L.S. Pero cuenta mucho en el imaginario colectivo, porque es muy poderoso. Son imágenes impresas en los medios de comunicación muy poderosas. A mí me parece que, si hablamos de relación no sólo con los artistas emergentes, sino con la ciudadanía, eso pesa mucho.

Y.R. Se tiene que trabajar más la función que tienen las instituciones como espacio público y ahondar en sus responsabilidades. No puede ser por ejemplo, que el único índice de éxito de un museo sea el de atraer grandes masas de público, sobre todo si esto nos obliga a caer en el espectáculo.

J.L.S. Ya, pero ahí entramos en los programas y ese tipo de obras-espectáculo ¿Está todavía dentro de la competencia

YOLANDA ROMERO

LA LABOR DE UNA INSTITUCIÓN PÚBLICA NO ES TANTO LA DE PROMOCIONAR EL ARTE COMO LA DE CREAR ESTRUCTURAS LIGADAS A LA EDUCACIÓN, LA INVESTIGACIÓN Y LA CONSERVACIÓN DE LA MEMORIA

de lo que entendemos aquí como espacio del arte o no? Yo no lo sé, pero ese debate hay que hacerlo para tratar de ver dónde situarse.

F.D.R. Yo echo de menos algo en la comunicación de lo artístico, precisamente un pronunciamiento sobre el valor. Y eso estaba en la dimensión humanista.

Y.R. Ahora confundimos el valor de una obra de arte con su precio.

F.D.R. Eso es. No estamos hablando de lo bueno, lo malo, lo bello o lo feo. De otro lado, la sociedad es lo suficientemente plural como para pronunciarse sobre el fenómeno Damien Hirst, y que cada centro haga lo que quiera hacer respecto a ese tipo de fenómenos. Otra cosa es el monopolio de los medios de comunicación.

J.L.S. Hemos llegado a una situación en la que, por un lado, están los grandes museos-espacios, presupuestos, equipos, en España y fuera de España y, en el otro, todos los demás. Los que se van a tener que buscar la vida como puedan. Veremos qué sale de todo esto.

F.D.R. Por eso habría que reflexionar sobre conceptos como hegemonía y centralidad y sobre los modos de operación dentro de las distintas redes, reflexionar sobre los valores que aportan las distintas instituciones dentro de la responsabilidad pública que tienen.

También creo que esta reflexión se ha de dar en el marco de proximidad donde estemos trabajando. El arte de hoy, mejor incluso que el arte de los ochenta, en algunos aspectos elitista, se está haciendo eco mucho mejor de las prácticas cotidianas y de la dimensión comunitaria en el contexto andaluz.

Y.R. Creo que en Andalucía aún estamos pendientes de la definitiva modernización de nuestras estructuras artísticas, que deben incluir una mayor autonomía en su gestión y unos presupuestos estables y suficientes que garanticen su normal funcionamiento o, en definitiva, la asunción por parte de nuestras autoridades culturales del tan comentado código de buenas prácticas, que es un instrumento muy sencillo para mejorar los museos y centros de arte y para prepararlos para nuevos retos.

J.L.S. ¿Es deseable que la creación exista a pesar del museo!

F.D.R. Creo que las generaciones jóvenes, en algunos casos, han superado claramente el papel de las instituciones.

APOSTANDO DESDE LAS INSTITUCIONES

CONVERSACIÓN
CON CRISTINA GARCÉS
Y MARINA RODRÍGUEZ



DOS PROGRAMAS PARALELOS, DOS REALIDADES

REGIONALES DISTINTAS, DOS HISTORIAS SIMILARES PERO, A LA POSTRE, MUY DIFERENTES... MARINA RODRÍGUEZ, COORDINADORA DE LOS YA MÍTICOS CIRCUITOS DE ARTES PLÁSTICAS DE LA COMUNIDAD DE MADRID, CON CASI DOS DÉCADAS DE TRAYECTORIA A SUS ESPALDAS, Y CRISTINA GARCÉS, COORDINADORA DEL EMERGENTE PROGRAMA INCIARTE, DECISIVO EN LA ANDALUCÍA ACTUAL, CONFRONTAN SUS EXPERIENCIAS Y EXPLICAN LAS SINGULARIDADES DE SUS RESPECTIVOS PROYECTOS QUE, DESDE LA INSTITUCIÓN PÚBLICA, SE DEDICAN A APOSTAR FUERTE POR LOS VALORES MÁS JÓVENES.

mus-A COMO PUNTO DE PARTIDA DE ESTA CONVERSACIÓN QUIZÁ LO PRIMERO SERÍA PONER EN ANTECEDENTES AL LECTOR DE CUÁLES SON LAS INFRAESTRUCTURAS DE LOS PROGRAMAS QUE DIRIGÍS, EL DESARROLLO DE ÉSTOS Y LA FUNCIÓN QUE SE LES OTORGA EN VUESTRAS RESPECTIVAS COMUNIDADES.

CRISTINA GARCÉS Bien, por mi parte lo más importante sería destacar cómo en esta legislatura la Dirección General de Museos pasó a llamarse Dirección General de Museos y Arte Emergente, y esto no es únicamente una modificación semántica, sino un cambio en las estructuras y una apuesta firme y decidida.

En lo que respecta a infraestructuras, están sentadas las bases para que, en pocos años, podamos hablar de un sólido entramado. Además del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), contamos con el recién creado CAI que integra el Centro Andaluz de la Fotografía (Almería) y Filmoteca de Andalucía (Córdoba). Además, con Espacio Iniciarte (Sevilla) comienza la creación de una red de salas que en los próximos años hará que contemos con una en cada provincia andaluza.

Además están la Residencia de Creadores (Málaga) y el Centro de Creación Contemporánea de Córdoba.

MARINA RODRÍGUEZ Sí, primero es interesante ver dónde estamos situados, cómo nos configuramos administrativamente y de quién dependemos, porque las políticas culturales de las instituciones públicas quedan definidas en su estructura orgánica. En la Comunidad de Madrid no tenemos una Dirección General sino que depende de una Subdirección, de la Subdirección General de Museos, dentro de la Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Turismo. Esta dependencia, la verdad, es que, a veces, de alguna manera, dificulta la gestión.

Dentro de las acciones que llevamos a cabo, hay que destacar la gestión de los museos y colecciones museográficas pertenecientes a la Comunidad de Madrid. El proyecto "estrella" de esta gestión y que además se ha inaugurado hace relativamente poco ha sido el Centro de Arte Dos de Mayo en Móstoles, que es la sede de la Colección de Arte Contemporáneo. Junto con este nuevo centro, se sigue manteniendo la difusión del arte actual en la sala de Alcalá 31. La sala del Canal de Isabel II, dirigida a la fotografía contemporánea, organiza anualmente las Jornadas de Estudio de la Imagen y la muestra de artistas emergentes Canal Abierto. La sala del Complejo El Águila, situada en el Archivo y Biblioteca Regional Joaquín Leguina, con exposiciones de temáticas diversas.

MARINA RODRÍGUEZ
ASÍ QUE LA INDEPENDENCIA CON RESPECTO AL PODER POLÍTICO NO EXISTE

CRISTINA GARCÉS
ES DIFÍCIL TRABAJAR CON UN SECTOR QUE OFRECE TANTAS PECULIARIDADES COMO EL ARTÍSTICO DESDE UNAS INSTITUCIONES EN LAS QUE LOS CAMBIOS HAY QUE HACERLOS POCO A POCO

Es también importante destacar la colaboración con otras instituciones para el desarrollo de programas tan interesantes para la creación artística como Madrid Abierto o Madrid Proceso, en este caso organizado por AVAM.

Hay otra sala de exposiciones muy interesante para el arte emergente que es el Centro de Arte Joven en la Avenida de América, 13, y un programa como Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía, que cumple ahora sus 20 años.

Lo curioso es que el Programa de Arte Joven, que pertenecía a la Dirección General de Juventud en la última legislatura, pasó a depender de la Consejería de Deportes, y esto está suponiendo un problema para su continuidad y el éxito futuro del programa.

Sería interesante contar con otro tipo de infraestructuras como centros de recursos culturales, de investigación, talleres, estudios para artistas. Esperamos poder contar con ello en el futuro.

Por el momento, estamos prácticamente centrados en la difusión del arte a través de muestras expositivas. Por ello contamos también con la Red Itiner y un programa de ayudas para las infraestructuras culturales en los municipios de Madrid.

C.G. Y en cuanto a las singularidades específicas que definen nuestro programa, hay que señalar que el programa Iniciarte empezó hace tres años. Cuando llegamos a la Dirección General de Museos las únicas ayudas con las que los artistas contaban eran las ayudas



Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid.

a la Creación, con un presupuesto total de sesenta mil euros a repartir en un año. Con la convocatoria de ayudas hemos pasado de esta cantidad a un millón de euros, pero en esta ocasión a repartir en distintos conceptos, no únicamente para la producción de proyectos; también van destinados a la investigación, formación y difusión de las actividades relacionadas con la creación contemporánea.

Además, el programa se centra en otras vías de apoyo, como son el Premio a la Actividad Artística que, con tres ediciones ya, ha premiado a artistas como María Cañas, Simón Zabell, Jesús Palomino, Juan Carlos Bracho, Jesús Zurita o Cristina Lucas. Este año se han modificado las bases del Premio y comenzamos a reconocer igualmente la trayectoria de artistas consolidados, como es el caso de Rogelio López Cuenca.

El programa de Adquisiciones ha conseguido en muy poco tiempo contar con más de cien piezas de artistas andaluces a través de compras que se hacen en galerías andaluzas o que representen a artistas andaluces o bien,

para los artistas que no trabajen con ellas, directamente al artista.

M.R. ¿Acabáis de tener una exposición de la Colección? ¿No?

C.G. Sí, presentamos la Colección Iniciarte por primera vez el pasado mes de noviembre en nuestra sala y la idea es que cada año, un comisario distinto muestre las distintas lecturas que pueda tener la Colección.

Espacio Iniciarte, es la primera sala en la que se pone en marcha el programa. La sala está ubicada en una iglesia desacralizada del siglo XIV, la antigua iglesia de Santa Lucía, en pleno corazón del barrio de la Macarena, en Sevilla. Ahí es donde, además de mostrar la colección, se presentan los proyectos específicos realizados para la sala por nuestros artistas premiados, también hemos realizado varios conciertos de música electrónica y más recientemente hemos dado cabida a proyectos comisariados.



Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid.

Y el año que viene, José María Mellado abordará la primera exposición en colaboración con el Centro Andaluz de la Fotografía.

M.R. Quería apuntar que aunque antes he ofrecido un panorama más amplio de la política de la Comunidad de Madrid al hablar de la Consejería de Cultura, el programa de promoción de artistas emergentes en el que vengo trabajando desde hace dieciocho años pertenece a la Dirección General de Juventud.

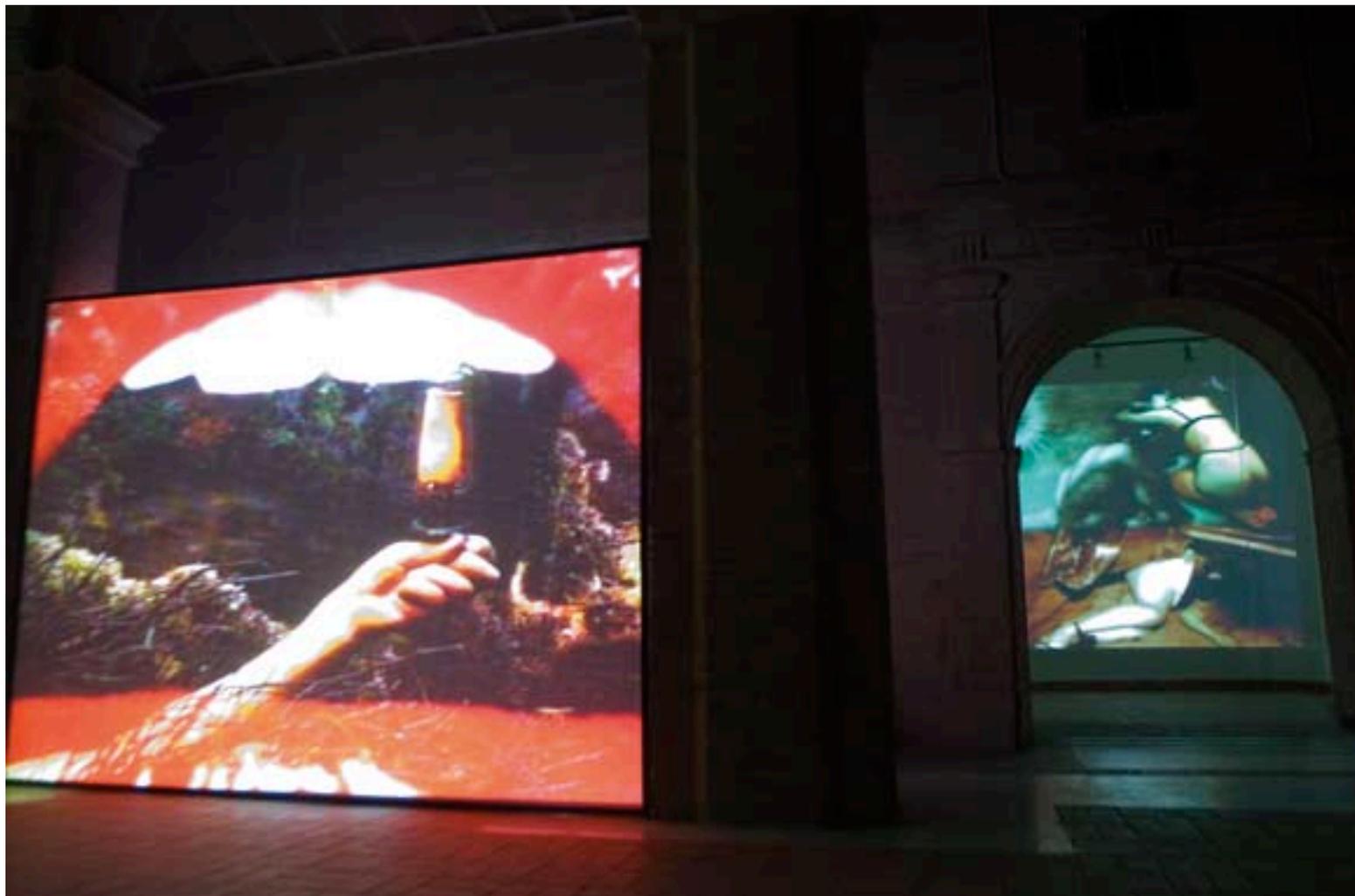
El Centro de Recursos Culturales, se inauguró en 1990, actualmente Centro de Arte Joven, con un programa dirigido a la promoción de los jóvenes creadores. Desde allí se organizaba la programación de la nueva sala y las convocatorias de Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía, una muestra itinerante que permitía presentar a los artistas en otras ciudades de España y del extranjero y organizar intercambios de exposiciones. Gracias a estos intercambios el centro ha acogido muestras de artistas emergentes de México,

CRISTINA GARCÉS

NUESTRO PROGRAMA ES MUY RECIENTE Y NO HA VIVIDO ESOS CAMBIOS SINO QUE HA NACIDO COMO CONSECUENCIA DE ELLOS.

MARINA RODRÍGUEZ

NOSOTROS NOS HEMOS TENIDO QUE IR ADAPTANDO A LOS CAMBIOS QUE EL ARTISTA HA IDO DEMANDANDO



Espacio Iniciararte. Sevilla.

Alemania, Francia o Inglaterra, o de otras Comunidades Autónomas como Cataluña, Galicia, Valencia, Castilla-León o Asturias.

La programación expositiva se organiza a través de convocatorias públicas y la selección es realizada por expertos en arte contemporáneo. Esto es fundamental para la continuidad de un programa. Hasta ahora han participado como jurados o en las comisiones técnicas cerca de 250 personalidades del ámbito artístico y han expuesto más de 900 artistas en el centro. Nombres como Marina Núñez, Alicia Martín, Mateo Mate, Óscar Seco, Luís Salaberría, Fernando Sánchez Castillo, El Perro, Rosa Muñoz, Óscar Molina, Santiago Ayán, Morales Elipe, Santiago Navarro, Laura Torrado, Jacobo Castellano, MP&MP Rosado, Rosell Meseguer, Daniel Silvo, entre otros muchos, o Philipp Fröhlich, que hace poco explicaba en una entrevista de un suplemento cultural lo que había

significado para él participar en Circuitos o en la sala de Avenida de América.

También se mantienen convenios con la Universidad de Pontevedra o la Universidad Europea de Madrid. Participamos en eventos culturales como ARCO. Hemos colaborado con embajadas o con Obra Social Caja Madrid en el ciclo expositivo Figuraciones, dirigido por José Marín-Medina. O revisiones como la exposición "Meridiano", comisariada por Fernando Castro Flores.

En todo caso lo fundamental es dar credibilidad a nuestra actuación con un buen hacer que es lo que realmente va a servir al joven creador: un buen montaje, una cuidada edición del catálogo, una buena distribución del mismo. Involucrar en el proyecto a la crítica, a las galerías, a todos los agentes implicados en la evolución del arte. Participar del entramado y funcionamiento del mundo del arte.



Espacio Iniciararte. Sevilla.

mus-A TANTO INICIARTE COMO CIRCUITOS SON PROGRAMAS ADSCRITOS A LA ADMINISTRACIÓN Y TIENEN UNA RESPONSABILIDAD EN CUANTO QUE CORREAS DE TRANSMISIÓN HACIA LA ESCENA ARTÍSTICA, LOS JÓVENES Y EL MEDIO PROFESIONAL CON EL QUE SE LOS QUIERE CONECTAR, Y ESO, LÓGICAMENTE TIENE UNA RENTABILIDAD PÚBLICA PARA EL POLÍTICO. ¿QUÉ GRADO DE INDEPENDENCIA TENÉIS CON RESPECTO AL PODER POLÍTICO?

M.R. Mantener un programa como el nuestro durante prácticamente dos décadas al margen del poder político es bastante complicado. Sobrevivir a tanto cambio es un éxito. No olvidemos que el político dirige las administraciones públicas, e "interviene" al aprobar los presupuestos económicos y los programas que se desarrollarán en su legislatura. Así que la independencia con respecto al poder político no existe.

Sin embargo, si el poder político pretende ir más allá en su intervención, el sector del arte puede unirse y dejarse oír. El Instituto de las Artes, el Consejo de

Críticos, la asociación de galeristas, la asociación de artistas visuales, hoy en día tienen más capacidad de actuación que a principios de los 90 y en algún caso son de creación reciente.

C.G. En nuestro caso la independencia es total, es verdad que Iniciararte es un programa relativamente joven. Si bien no tenemos problemas en este sentido lo que sí complica en algunas ocasiones nuestro trabajo son los procedimientos de la Administración. A veces es difícil trabajar con un sector que ofrece tantas peculiaridades como el artístico desde unas instituciones en las que los cambios hay que hacerlos poco a poco.

mus-A PERO NO SÓLO LAS INSTANCIAS POLÍTICAS PARECEN DIRECTAMENTE INFLUYENTES EN LA ABSTRACCIÓN DE UN PROGRAMA, SUPONGO QUE TAMBIÉN LA PROPIA REALIDAD DEL MEDIO ARTÍSTICO DEFINIRÁ EN SU CAMBIO LA ACTUACIÓN DE AMBAS, PORQUE PARECE EVIDENTE QUE LOS NUEVOS MEDIOS GENERAN

CRISTINA GARCÉS

ES SORPRENDENTE QUE A LA HORA DE ORGANIZAR UNA EXPOSICIÓN COBREN TODAS LAS PERSONAS IMPLICADAS EN LA MISMA MENOS EL PROPIO ARTISTA

MARINA RODRÍGUEZ

TENEMOS LA OBLIGACIÓN DE ACTUAR EN EL PRESENTE PARA NO QUEDARNOS SIN FUTURO

NUEVAS NECESIDADES QUE DESDE LA ADMINISTRACIÓN DEBÉIS CONTEMPLAR EN LA CONCEPCIÓN DE VUESTRAS AYUDAS, ¿NO?

C.G. Bueno, nuestro programa es muy reciente y por lo tanto no ha vivido esos cambios sino que ha nacido como consecuencia de ellos.

M.R. Sin embargo, nosotros nos hemos tenido que ir adaptando a los cambios que el artista ha ido demandando. Recuerdo que hace ya años las disciplinas fueron interrelacionándose de tal manera que tuvimos que decidir crear una sola comisión técnica para revisar los trabajos.

Ahora los artistas presentan más proyectos a realizar *in situ* y los nuevos materiales de producción y de exhibición son tan costosos que el artista no los puede asumir y están recayendo últimamente en las salas de exposiciones. El cambio es tan rápido que, a decir verdad, nos está resultando verdaderamente difícil soportar estos nuevos gastos. Dotar a las salas de los nuevos medios tecnológicos para la exhibición de las obras es otro concepto de ayuda al artista que hay que valorar.

C.G. O el cambio con respecto al tema de la producción, que supongo que vosotros también habéis vivido en los últimos años. Es curioso que un 50% de las solicitudes de ayudas estén dentro de esta modalidad. Hace unos días lo comentábamos en la comisión de las adquisiciones de Iniciarte: los artistas piden producción de obra y edición de catálogos y muy pocos se atreven con las ayudas a investigación y formación.

Sin duda es la prioridad del sector. Los artistas tienen que producir y cuentan con pocos apoyos en este sentido. Son pocos los artistas que trabajan con galerías, raras las galerías que asumen parte de la producción de los artistas y cada vez menos las instituciones que se hacen cargo de los gastos de las producciones. Esto es algo que tuvimos muy claro a la hora de abrir Espacio Iniciarte: las producciones y el catálogo los asumimos nosotros, entendemos que debe ser así, más aún cuando trabajamos con artistas muy jóvenes.

Otra reivindicación del sector es el pago de honorarios por realizar su actividad. Es sorprendente que a la hora de organizar una exposición cobren todas las personas implicadas en la misma menos el propio artista.

M.R. Estoy de acuerdo contigo. En la muestra colectiva de Circuitos hace unos años se incluyó una cuantía económica para los artistas seleccionados. El concepto ha ido variando. Se ha dado como ayuda a la producción, como premio, ahora se introduce como honorarios para el artista. Pero el dinero es el mismo. Y desde luego es insuficiente. Sin embargo, en la sala no hay ayudas para la producción de sus obras y, se percibe cada vez más la necesidad de incluirlas.

En la Subdirección General de Museos se cuenta con una dotación presupuestaria para el programa de ayudas a proyectos de creación artística. También se está produciendo un cambio recientemente, y se empiezan a incluir los honorarios del artista en el presupuesto de las exposiciones.

MUS-A OTRO TEMA FUNDAMENTAL SERÍA EL DE LAS RELACIONES DE LAS INSTITUCIONES IMPLICADAS EN LA PROMOCIÓN DEL ARTE EMERGENTE CON EL MERCADO, Y MÁS EN CONCRETO CON LA GALERÍA PRIVADA.

C.G. Desde Iniciarte las relaciones que tenemos con las galerías, si por mercado estamos entendiendo a las galerías, son las adquisiciones y las ayudas. Abrimos una propuesta de compra todos los años y además las galerías tienen varias modalidades de ayudas dentro de la convocatoria a la que pueden optar: ayudas a la producción de proyectos expositivos, ayudas para participación en ferias, ayudas para la asistencia a ferias, ayudas para el transporte de obra y ayuda para la edición de catálogos.

Este año el dinero destinado a las galerías ha sido un tercio del presupuesto total reservado para las ayudas.

Para el 2009 las galerías tendrán una modalidad exclusiva para ellas pero con unos criterios de valoración mucho más exigentes de los que ha habido hasta ahora.

M.R. Por nuestra parte, la Comunidad de Madrid tiene una política de adquisición de obras de arte, bien a galerías,

artistas o empresas culturales. Son una ayuda para apoyar el mercado, al mismo tiempo que le permite incrementar su colección de arte contemporáneo.

Otra manera de relacionarse con el mercado es su participación con *stands* en ferias comerciales como ARCO o Estampa. La creación del "Premio al artista joven" en la primera, el "Premio Comunidad de Madrid Estampa" con las respectivas compras de las obras premiadas, o el "Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid" a un artista reconocido.

La producción de exposiciones, fundamental para educar nuevos públicos y futuros coleccionistas, sería una fórmula indirecta, pero también de gran interés para el galerista, que puede aprovechar este apoyo institucional.

En el Programa de Arte Joven lo que se pretende es mostrar nuevos artistas al sector profesional. Y que puedan seguir trabajando con una galería o la crítica al descubrirlos los continúe apoyando en su trayectoria profesional.

C.G. Al hilo de esto surge también que más allá del mercado nacional, tenemos la intención de promover el trabajo de nuestros artistas en el extranjero. En tan sólo tres años, hemos organizado exposiciones en el MUSA de Guadalajara (Méjico) con motivo de la Feria Internacional del Libro, en el Instituto Cervantes de Pekín y Tokio o en el Doulum Museum de Shanghai.

Además, tenemos las ayudas de estudio y vamos a empezar a enviar a artistas en periodo de residencia al Künstlerhaus Bethanien de Berlín.

M.R. Sí, el programa de Bethanien en Berlín es muy interesante. Recuerdo que hace unos años estuvimos viéndolo, al igual que otros estudios que había en esa ciudad. También tuvimos reuniones con PS1 y el ISCP de Nueva York. Intentamos poner en marcha un programa de ayudas de residencia en el extranjero, pero no hubo suficiente interés político.

No obstante, hemos desarrollado una intensa labor de difusión de artistas emergentes en el extranjero a través de la exposición de producción anual Circuitos de Artes Plásticas y Fotografía. En Berlín expusimos en Aktionsgalerie E.V. y en el Künstlerwerkstatt Bahnhof Westend de Karl Hoffer Gesellschaft. En Stuttgart, en la galería de Klaus Braun. En Munich se presentó en la Galerie der Künstler con la participación de nuestro Consulado. En Bremen, en colaboración con el Instituto Cervantes y la Embajada de España, expusimos en la Galería Katrin Rabus. El Sr. Fontán, entonces director del Instituto organizó unas interesantes jornadas sobre el arte

español con la presencia de Javier Arnaldo, Boris Groys y el Dr. Wulff Herzogenrath.

También se han presentado otras muestras en el Instituto Cervantes de París, Milán, Roma, Nápoles, en varias ciudades del Reino Unido y en el Spanish Institut de Nueva York. Sin embargo, por razones políticas o económicas, en los últimos años la difusión se ha reducido a una presencia nacional, y en la actualidad únicamente regional.

En cuanto a la Consejería de Cultura puedo decir que convoca todos los años las ayudas para la difusión del arte contemporáneo español en el extranjero. Y apoya propuestas como "Rencontres Internacionales", festival de arte contemporáneo en colaboración con el Ministerio de Cultura y el Instituto Cervantes.

Y desde la Consejería de Educación se gestionan las becas de investigación y estudio en el extranjero a las que puede acceder el artista, aunque están dirigidas a todos los universitarios. Recuerdo a Rosell Meseguer cómo supo aprovechar esta oportunidad y el gran interés que tuvo para ella.

mus-A PERO AL HILO DE ESTO, Y PARA TERMINAR, ¿COMO OBJETIVO ÚLTIMO DE VUESTROS ESFUERZOS TENÉIS EL SISTEMA ARTÍSTICO EN CUANTO A CAMPO ESPECÍFICO O, VAIS MÁS ALLÁ, LA PROPIA SOCIEDAD, UN PÚBLICO MÁS MAYORITARIO Y NO NECESARIAMENTE ESPECIALIZADO?

M.R. En mi opinión si no existe un firme propósito por parte de las administraciones públicas de apoyar el arte emergente, que no es lo mismo que arte contemporáneo, no podremos tener historia. Tenemos la obligación de actuar en el presente para no quedarnos sin futuro.

Por ello, en mi opinión es necesario revisar todas las iniciativas que existen en las diferentes consejerías de la Comunidad de Madrid y aglutinarlas en una misma. Revisar nuestras actuaciones, detectar las necesidades del sector en diálogo con todos los implicados en el ámbito artístico y, a partir de ahí "regenerar" una política cultural que beneficie desde luego a toda la sociedad.

C.G. Como decía antes, nosotros llevamos funcionando muy poco tiempo. Es evidente que tenemos que mejorar en algunos aspectos. Queda mucho por hacer y para que se produzcan cambios es necesario el compromiso de todos los agentes implicados en la creación contemporánea. De todos modos, estamos convencidos de que en unos años comenzaremos a notar transformaciones en el sector que ojalá repercutan tarde o temprano en un espacio social más amplio.

COMPRAR, COLEC- CIONAR Y DISFRUTAR...

CONVERSACIÓN CON
PILAR CITOLER,
FERNANDO MARÍA CENTENERA JARABA
Y MARCOS MARTÍN BLANCO



PARA TERMINAR NUESTRO RECORRIDO, HEMOS REUNIDO AQUÍ A TRES DE LOS MÁS IMPORTANTES COLECCIONISTAS DE NUESTRO PAÍS: PILAR CITOLER, FERNANDO MARÍA CENTENERA JARABA Y MARCOS MARTÍN BLANCO. NOS CUENTAN SU PARTICULAR VISIÓN DEL ARTE DESDE EL LADO DE QUIEN LO SIGUE, LO ATESORA Y TERMINA VIVIENDO CON ÉL EN PRIVADO... ¡O EN PÚBLICO! SU RELACIÓN CON LA REALIDAD ANDALUZA, CON SU ESCENA EMERGENTE, ASÍ COMO LAS PASIONES, DIFICULTADES Y ANHELOS QUE ALBERGA LA CREACIÓN DE UNA COLECCIÓN DE ENVERGADURA SON ALGUNOS DE LOS ASUNTOS POR LOS QUE ATRAVIESA SU CHARLA, DONDE SE PONE DE MANIFIESTO QUE, UNA VEZ MÁS, EN COSAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO LO MÁS HABITUAL ES LA EXCEPCIÓN.

Fotos conversación: Javier Pulido.

mus-A ME GUSTARÍA QUE EMPEZÁRAMOS HABLANDO DE VUESTRAS COLECCIONES, CÓMO SE FORMAN Y CUÁLES SON LAS PASIONES QUE LAS ANIMAN.

PILAR CITOLER Inicio la colección de una forma muy espontánea, empiezo a comprar cosas que me gustan en galerías de Madrid, Barcelona, París, Basilea, en las ferias de aquel momento. Estoy hablando de hace más de treinta años. Las posibilidades de Madrid todavía no eran muy amplias, pero en fin, las pocas galerías que había eran buenas; Juana Mordó estaba metida con todo el grupo del Paso, con todo el grupo de Cuenca. En Barcelona teníamos el Dau al Set en ese momento, también en un punto muy alto. Y bueno, también había otras galerías, como la Galería Inguanzo, que traía nombres extranjeros: traía el *pop* americano, traía a Dubuffet, traía a Le Corbusier... bueno, toda una serie de nombres, que incluso muchos de ellos todavía no se habían visto en Madrid.

¿Cómo empieza un coleccionista a sentir que le gusta el arte y que lo quiere coleccionar? Es algo que llega de una manera muy natural, muy intuitiva, y en realidad sin ningún propósito inicial. Compraba por puro gusto, por puro placer, y por... bueno, por ese sentido de... podríamos llamar consumismo, otros compran pisos, otros compran coches, otros se compran modelitos. Compraba cuadros, arte, que posiblemente era lo que más me divertía, lo que más me gustaba y lo que más llenaba mi espíritu.

FERNANDO MARÍA CENTENERA JARABA En mi caso, no sé ni cómo empezó, la verdad. Con mis padres empiezo a visitar museos, y se va despertando, de siempre, el proyecto artístico dentro de cada uno. Recuerdo la auténtica pasión que para mí era que llegase ARCO. Tenía veinte y pocos años, había acabado la mili y entonces era para mí el momento de pasión. Recuerdo las primeras ediciones; yo no tenía posibilidades económicas, y también en aquellos años, os estoy hablando del año 86, descubrí que se podía ir a las galerías sin pagar. Para mí fue una sorpresa, como si fueran un museo. Eran los años de plena Movida, eran años de mucha actividad en los que cada uno quería hacer una cosa diferente, y había mucha vitalidad en la calle. Sólo podía acceder a obra gráfica y de repente descubrí que había un grabado que quería tener. Y entonces un día compré aquel grabado, me acuerdo de que era en la galería la Línea, de Lucio Muñoz. De repente descubrí que una cosa que me apasionaba la tenía en mi casa. Entonces para mí fue un placer inmenso, y pensé que ya se había acabado. Pero no,

luego compré otra, (risas), y luego compré otra, y entonces ya pasé a la obra original, y de repente un día compré una fotografía, que yo nunca había pensado que iba a comprar una fotografía, y ahora estoy en lo que estoy. (Risadas). No sé, no sé cómo he llegado hasta aquí, pero es por auténtica pasión y por auténtica locura, probablemente.

P.C. Tiene mucho de locura. (Risadas).

MARCOS MARTÍN BLANCO Nuestra colección de arte contemporáneo no ha surgido de un proceso espontáneo, sino que es consecuencia de un largo periodo de formación y de reconversión de nuestra sensibilidad.

La colección surgió cuando en un caserón de Segovia rehabilitamos nuestra vivienda. Es un sitio con unas vistas fantásticas y nos planteamos decorarlo. En la familia estaba Gerardo Rueda, que era uno de los grandes decoradores del momento y pintor del grupo de Cuenca. Vestir las paredes en el caso de un decorador y pintor como Gerardo era poner cuadros. Los que nos proponía eran en su mayoría del grupo de Cuenca, que nosotros no entendíamos. En ese momento nosotros estábamos iniciados en la pintura moderna, pintores de la escuela de Vallecas y algunos de la escuela de París. Cuando nos proponía las obras para cubrir las paredes poníamos cara de póquer. Como él era un auténtico gentleman que por encima de todo te respetaba, te sentía y te adivinaba, iba trayendo obras hasta que encajaban con nuestros gustos.

Al terminar la decoración nos dijimos "bueno, esto es totalmente distinto a lo que estábamos acostumbrados a ver y a comprar". Nos pusimos como tarea ir una tarde a la semana a ver galerías y museos para sensibilizarnos con el arte contemporáneo. Nos pasamos mucho tiempo sin entender ni sentir ese arte. Nos parecía un lenguaje árido. Después de pasar cerca de dos años a base de mirar, mirar y mirar, salvo raras ocasiones, la plástica contemporánea era para nosotros un lenguaje que no sentíamos. Pero llega un momento, a finales de 1982, en que se produce un cambio significativo: empieza a tener sentido para nosotros lo que antes no apreciábamos. Como si fuera la conversión de San Pablo, te dices "pero si esto sí que me gusta". Habíamos aprendido a mirar y ver y comenzábamos a sentir el arte con los cinco sentidos. Con esta conversión iniciamos un camino apasionante.

En la década de los 80 cambiamos los esquemas de compra de pintura, pasando de la moderna a la

PILAR CITOLER

COMPRABA POR PURO GUSTO, POR
PURO PLACER

FERNANDO MARÍA CENTENERA JARABA

DE REPENTE DESCUBRÍ QUE UNA
COZA QUE ME APASIONABA LA
TENÍA EN MI CASA

contemporánea. En los años 90 ampliamos la colección a la pintura extranjera, con la ayuda en principio de las galerías españolas y, posteriormente, participando en las subastas de Sotheby's y Christie's, tanto de Londres como de Nueva York. Nuestra dedicación a la pintura contemporánea se completa con viajes periódicos a Nueva York para visitar con regularidad las galerías punteras del momento, y así tuvimos la oportunidad de seguir, entre otros, a los artistas de la nueva figuración americana. A finales de los noventa incorporamos a la colección la fotografía, que hacía tiempo nos estaba provocando. La colección llega a adquirir un tamaño grande y cuando ves que no tienes espacio y que la obra está apilada, te entristeces. Las obras no se compran para eso. Tienen que ser vistas. Así empezamos a plantearnos tener un museo.

En los años 2003 a 2005 iniciamos un periodo de reflexión de los contenidos de la colección, que se concretó en limitar la misma a los últimos treinta años. Nos desprendimos de obras fechadas con anterioridad a 1980 y cubrimos huecos de la parte más contemporánea.

mus-A ¿HAY POR VUESTRA PARTE UN SEGUIMIENTO CONSTANTE DEL ARTE EMERGENTE, O LO HA HABIDO?

P.C. La verdad es que yo no voy buscando específicamente el arte emergente. Tomo contacto conforme me va llegando a través de exposiciones, o a través de revistas y catálogos. Mi caso no es, por ejemplo, como el tuyo, Martín. Seguramente soy menos reflexiva, soy más desordenada; mi colección es muy ecléctica, muy diversa. Quizás esto

responde a mi personalidad, o quizás tampoco he tenido el tiempo de hacer esa reflexión, que posiblemente es un acto muy inteligente.

mus-A EL ARTE EMERGENTE ENTRA EN TU COLECCIÓN CON LA MISMA FLUIDEZ QUE LOS NOMBRES CONSAGRADOS, POR EJEMPLO.

P.C. Efectivamente, con la misma facilidad mental, con el mismo ojo crítico, o con la misma ansiedad de tenerlo.

F.M.C.J. Mi caso está focalizado en el arte emergente. Básicamente, por dos motivos. Uno, no logístico sino económico: es más asequible para mi presupuesto. Y segundo, porque me gusta más, porque me siento más identificado con eso. Estoy más interesado en lo que vive conmigo, en lo que va creciendo conmigo; me da una alegría inmensa cuando de repente alguien en quien yo me he fijado, y que era un pequeño pececito, se ha convertido en un pez mediano. Me gusta muchísimo que esas cosas ocurran. Y entonces sí que estoy pendiente de ello.

M.M.B. Yo nunca he perseguido el arte emergente. Lo que sí que he ido en ocasiones es a lo que yo llamo "contracorriente" del mercado. Hay artistas ya formados, poco reconocidos, cuya obra me gusta y compro. Personas que por diferentes causas están marginadas.

mus-A ¿SOIS CONSCIENTES DE QUE HAYA UNA PRESENCIA DE ARTISTAS ANDALUCES CONCRETA EN VUESTRA COLECCIÓN?

P.C. Yo, personalmente, sí tengo esa conciencia. No porque haya pensado "voy a comprar artistas andaluces", sino casualmente, y en el montón de años que llevo coleccionando, en este momento a lo mejor puedo tener una lista de treinta o cuarenta autores andaluces que he ido adquiriendo sin pensar...

P.C. La procedencia territorial.

F.M.C.J. Es *a posteriori*, como dice Pilar. De repente te vas dando cuenta de que son una generación de artistas que te van interesando, porque además crecen todos a la vez, y de repente te llegan a ti y te interesan, y te das cuenta de que entre ellos luego existen relaciones personales. En mi caso pueden ser diez, doce o catorce artistas andaluces, que probablemente sean dos grupos de amigos.

M.M.B. No soy consciente de esa presencia. Para contestar a esa pregunta he tenido que revisar los ficheros. A título enunciativo, figuran pintores andaluces como Soledad Sevilla, Luis Gordillo, Chema Cobo, Guillermo Pérez Villalta o Curro González.



Chema Alvargonzález. *Berlín 004*, 2006. Colección Circa XX Pilar Citoler.

mus-A EL TRASFONDO DE LA PREGUNTA, A LO MEJOR PLANTEADO DE OTRA MANERA, ES QUE YO ESTOY CONVENCIDO DE QUE LA INFRAESTRUCTURA GALERÍSTICA, MUSEÍSTICA, DE LAS REGIONES, SÍ QUE GENERAN, ELLAS MISMAS, UNA NUEVA REALIDAD EN EL COLECCIONISMO.

SI EXISTIERA UNA INFRAESTRUCTURA PREVIA, SI LOS MUSEOS ANDALUCES FUERAN MÁS POTENTES, SI HUBIERA MÁS GALERÍAS... ¿NO PENSÁIS QUE AFECTARÍA DIRECTAMENTE A LA PRESENCIA DE ARTISTAS ANDALUCES EN VUESTRA PROPIA COLECCIÓN?

F.M.C.J. Yo creo que no. Vamos, en mi caso personal, no.

M.M.B. Yo creo que tampoco. Hasta lo nacional es difícil que lo podamos potenciar. No hay vallas de separación. No puede haber separaciones. El arte es general y es lo que te llena. Entiendo que las autonomías tengan que hacer esto y es su obligación, pero me gustaría que además de hacer esto trataran de que la gente vuele y que salga al exterior si pretende hacerlo; que salga de su corralito para volar, porque si se queda solamente en eso, se queda en su campanario. El arte es mucho más universal. ¿Qué va a hacer una autonomía más que apoyar su territorio? Pero eso es un planteamiento político. Me parece ¿no?

P.C. Creo que los coleccionistas compramos porque nos gusta una determinada obra, un determinado autor, encaja en nuestra colección, o a lo mejor iniciamos una vía nueva dentro de lo que son las directrices de la colección, pero

que nunca nos fijamos en si es gallego o si es andaluz. ¿Qué pasa? Que Andalucía tiene pintores magníficos, creadores excepcionales.

M.M.B. Magníficos, brillantes y están en la colección.

F.M.C.J. Antes habéis dicho que si el artista se queda limitado a su zona, no crece. Sí que es verdad que, si hay un tejido de galerías suficientemente potente en esa zona, incluso se va a descubrir alguna cosa más que te pasa desapercibida, porque es que hay que darles las gracias de que se vean dossiers, que se vean estudios, que se vean todo ese tipo de cosas que hace el galerista. Vamos, yo, por lo menos, lo agradezco profundamente, y que te descubran cosas. Pero, si lo que pretendemos es solamente "me voy a restringir a lo que se produce en una zona", esto es un error. Hay generaciones que se retroalimentan entre ellos, y luego, de repente, crecen. El problema está en si lo que nosotros queremos es ponerlas en marcha. Lo que tiene que conseguir la autonomía, los poderes políticos en ese momento, lo que tienen que hacer, es que esa maravilla que tienes en ese momento se difunda; dale alas y permítele que crezca. No sé si es muy importante que haya un tejido de galerías, pero es necesario también que el concepto de los poderes públicos sea completamente diferente, en el sentido de que no se queden solamente

MARCOS MARTÍN BLANCO

EN LA DÉCADA DE LOS 80
CAMBIAMOS LOS ESQUEMAS
DE COMPRA DE PINTURA,
PASANDO DE LA MODERNA A LA
CONTEMPORÁNEA

FERNANDO MARÍA CENTENERA JARABA

ESTOY MÁS INTERESADO EN LO
QUE VIVE CONMIGO, EN LO QUE VA
CRECIENDO CONMIGO

con el sello "hecho en", sino que eres de aquí, estamos orgullosísimos de que seas de aquí, y te vamos a ayudar a que seas universal. Eso es lo que tienen que hacer.

M.M.B. Totalmente de acuerdo.

F.M.C.J. Y luego tienes el ejemplo de lo que puede ser el artista que se instala en un sitio como Madrid, donde aquí cada uno somos de un sitio completamente diferente, y donde en principio no le preguntas a nadie de dónde viene.

P.C. Sí, estamos hablando de un mundo globalizado.

P.C. Ya no existen las fronteras. Las únicas fronteras pueden ser las culturales, las políticas, las religiosas, pero bueno, esto ya son valores trascendentales. Pero en el mundo del arte no puede haber fronteras. Hay que ir hacia una universalidad, y realmente yo creo que en la mentalidad de los coleccionistas está esta idea de universalidad.

MUS-A PRIMERO, CUÁLES SON VUESTRAS RELACIONES CON LA INSTITUCIÓN PÚBLICA, EL TEMA DE LAS COMPATIBILIDADES O INCOMPATIBILIDADES; SEGUNDO, HASTA QUÉ PUNTO SOIS CAPACES DE GENERAR UN ESPACIO ALTERNATIVO Y PARALELO, CLARO, A LA PROPIA INSTITUCIÓN PÚBLICA.

P.C. Una institución muchas veces no puede abarcar, tener una colección propia. La divulgación, la preocupación de las instituciones por hacer exposiciones y por difundir el arte es un valor constante y una intención permanente dentro de sus cometidos. Por eso echa mano de los coleccionistas, y creo que estamos cumpliendo una función muy sincronizada, y que nos potenciamos mutuamente.

Yo creo que es interesante que las instituciones se valgan de nosotros; nos ayudan a este interés, ayudan en general al interés del coleccionismo, y creo que siempre es muy útil que saquen nuestras colecciones a la mirada exterior y a la mirada del gran público. Yo, en mi experiencia personal, creo que las instituciones cumplen este papel magníficamente, de una manera formidable y generosa.

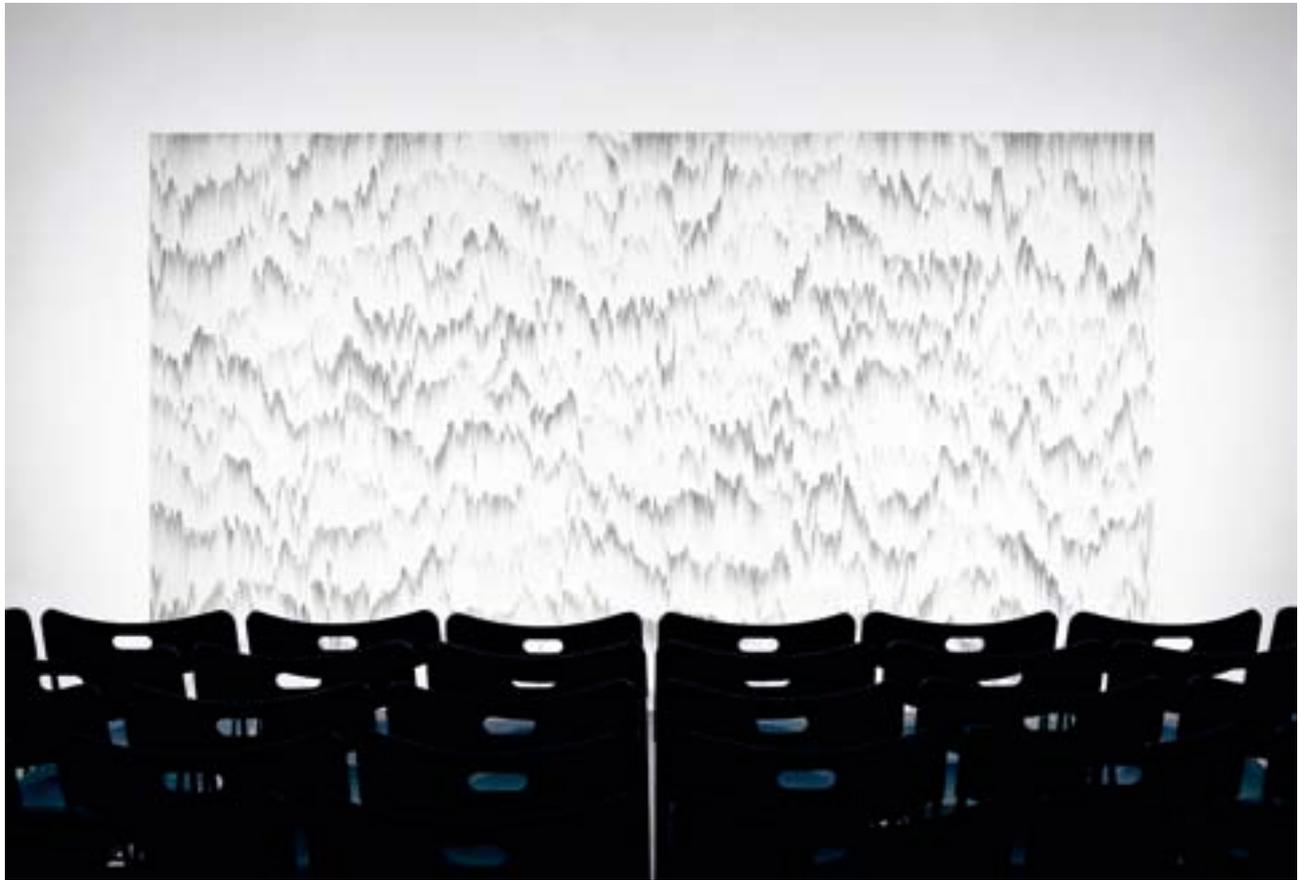
F.M.C.J. Yo creé una fundación hará unos meses. La tengo radicada donde ejerzo mi profesión, y es a 50 kilómetros de Madrid, en la provincia de Guadalajara, en un pueblo llamado Alovera. Creé un premio de dibujo y la colaboración del Ayuntamiento ha sido plena, siempre y cuando no le pidiéramos dinero, claro está. Y estoy bastante orgulloso por el hecho de generar este premio y la fundación de una manera modesta. Casualmente lo ha ganado un artista andaluz, Jesús Zurita, y creo que va a generar cosas, de alguna manera. Yo con que una o dos personas sientan el gusanillo, no del coleccionismo, pero sí de la atracción hacia el arte contemporáneo, me doy como francamente satisfecho. En cuanto a la segunda parte de la pregunta, que era la relación que podemos tener de presencia en las instituciones, no tengo ninguna experiencia en ese punto.

M.M.B. En nuestro caso, la única relación que tenemos con las instituciones y museos es la del préstamo de las obras solicitadas para exposiciones. Desde hace tres años hemos restringido estos préstamos, debido a que las obras están apiladas en varios almacenes pequeños, que hacen imposible su movimiento y manejo y, en ocasiones, se dañan. En la trayectoria de coleccionistas como nosotros, llega un momento en que te sientes desbordado por el número y dimensiones de las obras. Conozco amigos que han comprado otra casa o un local para volver a llenarlo. Es que estamos locos. (Risas) Es el momento de reflexionar qué hacer con tanta obra: crear un espacio expositivo, prestar el fondo de obra a un museo o que los herederos decidan su futuro. Que estas colecciones al final tengan que acabar en una subasta, como vemos constantemente en las de Sotheby's y Christie's, es una tristeza.

MUS-A EL MODELO QUE PLANTEA MARCOS ES UN MODELO NORTEAMERICANO QUE AQUÍ, DESGRACIADAMENTE, TODAVÍA NO SE ESTÁ IMPLANTANDO A LA VELOCIDAD A LA QUE SERÍA IDEAL.

M.M.B. No se está implantando y creo que sería bueno tener ese ánimo de permanencia. O sea, que uno estuviera coleccionando sabiendo que iría en buena parte a otro proyecto. Pero hay que cambiar las reglas del juego.

P.C. Sí, claro, depende mucho de la situación personal. Yo he hablado con muchos coleccionistas, y no tienen



Juan Carlos Bracho. *Calling occupants of the interplanetary craft (the recognized anthem of the world contact day)*. 2004.
Colección Fernando María Centenera Jaraba.

ningún ánimo. Desde luego, el tema de subasta yo creo que lo eliminamos todos. No estamos coleccionando para subastar nosotros ni para que nos subasten.

F.M.C.J. Perdonadme un momento. Yo el "todos" no lo pondría, he oído a personas que hablan de su colección en función de euros.

M.M.B. Eso es consecuencia de los precios.

F.M.C.J. Pero presumen de coleccionistas, también, que tampoco quiero decir que un coleccionista sea algo maravilloso.

P.C. Estamos hablando del coleccionista no inversor y creo que estamos los tres en ese paquete. Coleccionamos no por hacer negocio, no para medrar económicamente. Cuando nos dicen "oye, que el cuadro que compraste, no sabes cómo ha subido". Pues yo creo que nos quedamos con la misma cara con la que entrábamos. No pestañeamos.

F.M.C.J. Exacto.

P.C. Hay muchos coleccionistas que, desde luego, lo van a dejar a sus hijos, o va a quedar en la familia próxima. Yo no tengo hijos. La colección no tiene una gran envergadura, pero, por lo menos, hace un recorrido por el arte de casi un siglo. No de una manera exacta y de una manera profunda, pero no deja de ser un recorrido. Creo que tiene la suficiente lectura como para que pueda servir de fondo a una institución, a un centro de arte, a un museo, y realmente el esfuerzo de hacer una colección creo que debe ser recogido por alguien y utilizado y aprovechado por alguna institución. Seguimos hablando con esta palabra tan genérica. Desde luego nunca deshacerla, nunca dispersarla.

mus-A LA ASOCIACIÓN DE COLECCIONES, O LA EXISTENCIA DE UNA ESPECIE DE FONDO DE COLECCIONES, QUE SE FUERAN COMPLETANDO UNAS CON OTRAS, Y QUE AYUDARA TANTO A CRECER COMO LUEGO A FINALIZAR UNA COLECCIÓN, AQUÍ ES UN MODELO QUE NO EXISTE, ¿NO? ES MUY DIFÍCIL PENSAR QUE UNA COLECCIÓN VAYA A FINALIZAR, A SUMARSE A OTRA COLECCIÓN PRIVADA, AUNQUE TENGA UN CARÁCTER PÚBLICO DE FUNDACIÓN.

M.M.B. Lo que pasa es que eso es bastante difícil. Nosotros llevamos años promoviendo un proyecto museístico para la colección, pero los trámites administrativos y urbanísticos se eternizan y nos desalientan. Yo ya he perdido la ilusión en ello. Tengo interés en redondear la colección. Estas dificultades me han venido bien. Es una cura de humildad y de salud mental. He hablado con varias personas de mi entorno, también coleccionistas, de un *museo que sea suma de colecciones*. En este proyecto suma, estoy

muy seducido e interesado y creo firmemente en él. Hay ejemplos en Europa. Hace falta tener unas reglas, pero todo eso se puede crear. Hay fórmulas para poder ordenarlo. Porque continuar, como en nuestro caso, para tener las obras almacenadas, cuidando quien las mueve y cuando, por que las daña, nos parece una insensatez.

F.M.C.J. Yo no lo veo así. Primero, porque no me lo había planteado nunca, y segundo, porque cuando estuve aquel verano de vacaciones en el Cabo de Gata, precisamente, vi en Vélez Rubio un museo de un señor que era un museo en una casita, una preciosidad de museo, una cosa deliciosa, de antropología. Había hecho un poquito de todo: fotografía, un poquito de búsqueda de fósiles, de búsqueda de monedas, de todo, y me pareció una delicia, tenía una infraestructura bastante pequeña, supongo que tendría su ayuda correspondiente de la Junta de Andalucía, pero dices "bueno, y si, a lo mejor no en cada pueblo, pero en cada sitio puede haber lo que es la vida de una persona". No con el ánimo de perpetuarse en la memoria, que no me interesa.

P.C. Yo creo que son dos visiones distintas, pero las dos muy válidas y muy interesantes. Desde luego, España es suficientemente plural como para que pensemos que en pequeñas parcelas debe estar representado el arte y debe cumplir esa función para todo ese grupo de población. No solamente fomentar los grandes focos de Sevilla, Valencia, Málaga, Barcelona, Madrid, Bilbao, etc.

F.M.C.J. Y en todo caso, siempre, para hacer tanto una como otra, necesitaríamos la ayuda de la institución, del Estado, y por Dios, que bajen el IVA. (Risas).

M.M.B. Sí.

P.C. Sí.

mus-A AHÍ HAY UNANIMIDAD.

Madrid, 10 de noviembre de 2008



Luis Gordillo. *Carnivorando*. Colección MER.

QUIÉN
QUIÉN
ES

**CARLOS AIRES**

Ronda (Málaga), 1974

Artista plástico. En sus comienzos intenta ganarse la vida como torero pero después de una grave cogida queda parcialmente sordo y decide dejar los ruidos para estudiar Bellas Artes. Ahora regresa a España después de 10 años estudiando y trabajando en Holanda, Bélgica y Estados Unidos.

**JUANA DE AIZPURU**

Es galerista por vocación y realiza su trabajo con verdadera entrega y dedicación, no sólo en sus galerías, sino en infinidad de proyectos que ha puesto en marcha a través de los años: La Barriada de la Liebre; La Sociedad Protectora de Animales y Plantas; La Beca Juana de Aizpuru para Artistas Andaluces; La Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO; La Asociación Española de Galerías de Arte Contemporáneo; El Premio de Fotografía Juana de Aizpuru, entre otros. Es la galerista española con más reconocimiento en el ámbito internacional, donde se codea con los más prestigiosos profesionales del mundo.

**EMILIO ALMAGRO**

Antequera (Málaga), 1967

Es director de la galería de arte Sandunga desde su puesta en marcha en 1996. Ha comisariado exposiciones y desarrollado proyectos museográficos para distintas instituciones y es profesor de la Escuela Superior de Comunicación de Granada.

**ÓSCAR ALONSO MOLINA**

Madrid, 1971

Es crítico de arte visual y comisario independiente de exposiciones. Profesor de "Debates artísticos de la modernidad" y "Proyectos" en el CES Felipe II, Universidad Complutense de Madrid. Actualmente colabora en el suplemento cultural del diario ABC y es redactor en la revista Arte y Parte. Sus trabajos más recientes en la comunidad andaluza han sido las exposiciones Guillermo Pérez Villalta: Artífice (Sevilla y Cádiz, 2006; Córdoba, 2007), Lita Mora: Retrospectiva 1984-2006 (Cádiz, 2006), y la colectiva Inicial'08 (Sevilla, 2008), así como numerosos textos de catálogos.

**JUAN-RAMÓN BARBANCHO**

Hinojosa del Duque (Córdoba), 1964

Doctor en Historia del Arte. Crítico y comisario independiente. Es miembro del Instituto Español de Arte Contemporáneo y colaborador de art.es, ArtNotes, Art Signal y Videoartworld y presidente de BLITZ Arte Contemporáneo.

**CAROLINA BARRÍO DE ALARCÓN**

Sevilla, 1976

Licenciada en Historia del Arte, estudios de doctorado en la Universidad de la Sorbona, París. Trabajó en el departamento de exposiciones de la Fundación Jean Dubuffet en París. Dirige la galería Full Art en Sevilla junto a Julio Criado desde el 2002, año de su apertura. Promociona nuevos valores dentro del arte actual.

**MANOLO BAUTISTA**

Lucena (Córdoba), 1974

Se mueve en torno a las nuevas tecnologías aplicadas a distintos lenguajes creativos, fotografía y vídeo en su mayor parte. También ejerce como docente en el master de fotografía EFTI de Madrid y como ponente en diversas conferencias relacionadas con los nuevos lenguajes en la fotografía contemporánea.

**MAGDA BELLOTTI**

Abrió su primera galería en Algeciras en 1982 y en el año 2001 se trasladó a Madrid. Es una referencia obligada para conocer el Arte Contemporáneo del último decenio en nuestro país, especialmente en Andalucía, donde su labor ha sido decisiva en la promoción del Arte creado en el Sur.

**CRISTINA BENDALA**

Sevilla, 1979

Desarrolla una intensa actividad como creadora en diversas disciplinas como la pintura, el collage y la estampa. Igualmente ha coordinado y comisariado varias exposiciones colectivas. Tras obtener diversos premios y reconocimientos a su trabajo en los últimos años, actualmente forma parte del equipo de Montana Shop & Gallery Sevilla.

**JACOBO CASTELLANO**

Jaén, 1976

Desarrolla su trabajo principalmente en el campo de la escultura y el dibujo a partir de materiales encontrados. Instalado en Madrid, el próximo

año viaja al International Studio and Curatorial Program en Nueva York para continuar su desarrollo profesional gracias a la Fundación Marcelino Botín.

**FERNANDO MARÍA CENTENERA JARABA**

Madrid, 1959

De familia vasco-castellana. Es farmacéutico y Doctor en Farmacia por la Universidad de Alcalá de Henares, con una Tesis de Biotecnología microbológica. En la actualidad ejerce como director técnico de oficina de farmacia en Alovera (Guadalajara) donde también está la sede de la Fundación que lleva su nombre. Es coleccionista de arte, preferentemente, actual y emergente, así como apasionado del dibujo, del que convoca un Premio anual a través de su Fundación.

**PILAR CITOLER**

Zaragoza, 1937

Su colección, conocida como "Circa XX", compuesta por más de un millar de obras, se compone de obras de arte contemporáneo. Presidenta del Patronato del MNCARS. Premio ARCO 2005 al coleccionismo privado en España. Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Presidenta del Patronato del MNCARS. Ha constituido la Fundación Pilar Citoler.

**PEPE COBO**

Sevilla, 1953

Galerista, asesor de colecciones de empresas Españolas, creador de la feria Hotel y Arte (Hotel Inglaterra, Sevilla), comisario para proyectos de arte contemporáneos específicos (Torre Espacio, Madrid) y actualmente abre en febrero

un nuevo espacio, "Cambio de Aceite" (Madrid).

**SEMA D'ACOSTA BALBÍN**

Gerena (Sevilla), 1975

Licenciado en Periodismo e Historia del Arte por la universidad de Sevilla. Trabaja como periodista, crítico de arte y comisario independiente. Actualmente escribe para El Cultural, suplemento semanal de El Mundo, para el diario El correo de Andalucía y para la revista internacional Artecontexto. Es profesor de Comunicación, Realización y Producción.

**JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ**

Sevilla, 1944

Es profesor titular de Estética y Teoría de las artes de la Universidad de Sevilla y crítico de arte.

**ALEJANDRO DURÁN**

Sevilla, 1978

Es licenciado por la Universidad Politécnica de Valencia en 2005 tras pasar por la Escuela de Artes de Sevilla, la Facultad de BBAA de Sevilla y de Monfort University (Leicester, UK). Artista y director de proyectos como www.theblindman.es (2001/03), www.losclaveles.info (2006/...) o www.salalaperrera.es (2008/...).

**DAVID ESCALONA**

Málaga, 1981

A parte de su labor como artista plástico, ha realizado estudios en la Licenciatura de Medicina de la Universidad de Málaga,

una vivencia que marcó decisivamente su obra. Así mismo, su formación musical y su especial predilección por la poesía y por la cocina, lo convierten en un "animal extraño".



MARTÍN FREIRE
Sevilla, 1975

Desarrolla su actividad artística dentro del marco de la instalación con la colaboración de fotógrafos como el argentino Damián González y de diseñadores como Rubén García. Actualmente trabaja con la galería sevillana Full Art.



MARÍA JOSÉ GALLARDO SOLER

Villafranca de los Barros (Badajoz), 1978
www.mariajosegallardo.com
pintora, artesana y rural, más afile de lo que dicen los rumores.



CRISTINA GARCÉS HOYOS
Cádiz, 1976

Licenciada en Historia del Arte Universidad de Granada. Coordinadora del Programa Iniciarte. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.



FÉLIX GÓMEZ
Granada, 1934

Aparejador de profesión, se inicia en el coleccionismo en los años 60 y esto le lleva a su actual profesión, galerista. Inaugura su primera galería en el año 1991 en la calle Castelar de Sevilla y en 1997 abre un segundo espacio en la calle Morería, también en Sevilla.



MIKI LEAL

Sevilla, 1974
Artista plástico cofundador de la Richard Channing Foundation, ha trabajado con galerías tan emblemáticas como Magda Bellotti de Madrid o la ya desaparecida Cave Canem de Sevilla. Ha participado en la II Bienal de Arte de Sevilla y ha sido galardonado con el prestigioso Premio Altadis.



JOSÉ LEBRERO STALS

Es desde julio de 2003 director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC). Con anterioridad y desde 1996 a 2002 fue responsable del área de exposiciones del MACBA en Barcelona.



CHICO LÓPEZ

Linares (Jaén), 1967
Desarrolla actualmente su actividad artística entre Linares y Granada.



ROGELIO LÓPEZ CUENCA
Málaga, 1959

La práctica artística de Rogelio López Cuenca gira en torno al análisis de la construcción identitaria y la crítica cultural, trabajo que realiza mediante textos, exposiciones, intervenciones en los media, en la web (www.malagana.com) y los espacios públicos urbanos.



ASUNCIÓN LOZANO

Granada, 1967
Desde la revisión de las relaciones entre arte, naturaleza y sociedad, Asunción Lozano aúna el trabajo profesional en el arte como creadora multidisciplinar, con el de la formación en la práctica artística. Actualmente es profesora de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Granada.



MARISA MANCILLA

Granada, 1972
Alterna creación artística, con la docencia en la Facultad de Bellas Artes de Granada y la investigación en proyectos que tratan de combinar estudio teórico y creación con nuevos materiales. En paralelo, trabaja en el colectivo Tumulto en acciones que exploran y relacionan problemáticas referentes a la imagen, su contexto, la corporalidad y las emociones a través de nuevos medios.



JOSÉ LUIS MARÍN

Sevilla, 1968
Artista plástico de inspiración popular y estructuras narrativas, completa su obra de taller posando como modelo en vivo en la facultad de Bellas Artes de Sevilla. Actualmente trabaja en el proyecto "El hijo de Astarté".



MARCOS MARTÍN BLANCO

Ha trabajado en la Administración como Economista del Estado, así como en el ámbito de la consultoría privada y en

el mundo de la empresa. El arte ha ampliado su sensibilidad en su esfera profesional y en otros muchos campos. Su colección, bajo el nombre de Colección Mer (iniciales de Marcos, Elena y Rafael) es el resultado de la pasión, la dedicación y la constancia empleada en la búsqueda y selección de obras, contando siempre con el apoyo sin desmayo de su familia, que ha soportado "sus locuras".



CRISTINA MARTÍN LARA

Málaga, 1972
Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Con una amplia trayectoria expositiva tanto a nivel nacional como internacional y con numerosas publicaciones está presente en colecciones tanto públicas como privadas. Trabaja en los campos de videocreación, fotografía e instalación.



JOSÉ MARÍA MELLADO

Almería, 1966
Ha investigado en profundidad durante los últimos años las técnicas digitales de captura, tratamiento y salida. La cuidada elección de soportes y técnicas de copiado permite a sus obras disolver la delgada línea que separa fotografía y pintura hiperrealista.



ANTONIO MONTALVO

Granada, 1982
Es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Ha participado con anterioridad en algunas exposiciones colectivas. Certamen Andaluz de Artes Plásticas 2006, Premios Injuve para la Creación Joven 2007. Círculo de Bellas Artes de Madrid, Generación

2008. Premios y Becas de Arte Caja Madrid... y tiene obra en algunas colecciones españolas como la Fundación Rodríguez-Acosta, Fundación CajaSur, Instituto Andaluz de la Juventud o Museo Gustavo de Maeztu.



RAMÓN DAVID MORALES

Sevilla, 1977
Creador manchado día a día de pintura, atento desde que cambió el siglo, a concursos y becas de arte. Con la intención de vivir mezclando ocio y trabajo. En el 2001 junto a un grupo de amigos funda Sala de eStar un espacio independiente para el arte mas joven. En la actualidad esta finalizando un proyecto documental pictórico.



RUTH MORÁN

Badajoz, 1976
Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, lugar donde vive y trabaja actualmente. Realiza una investigación personal sobre la intuición y el orden, una especie de geometría gestual.



CARLOS ORTA

Linares (Jaén), 1972
Es Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de pintura por la Facultad de Bellas Artes de Granada, también realiza estudios de grabado con el maestro Pepe Lomas en Granada. En la actualidad compagina su trabajo en la pintura con la docencia en enseñanza secundaria.



RAFAEL ORTIZ

Sevilla, 1954

Después de realizar estudios de Arte Antiguo, Moderno y Contemporáneo decide enfocar su trabajo, siempre desde su ciudad natal, hacia la difusión de la obra de aquellos artistas que desarrollan propuestas plásticas novedosas. Desde 1977 es director de la galería de arte que actualmente lleva su nombre.



J. M. PEREÑÍGUEZ

Sevilla, 1977

Pintor, ha dedicado una atención preferente al dibujo. Lo atestiguan exposiciones como Presencia de Ánimo, en la galería Rafael Ortiz (2009) y La Obra en Negro en la galería Birimbao (2007). Entre las distinciones recibidas destaca la beca Velázquez 2007.



GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

Tarifa (Cádiz) 1948

Artífice autodidacta. Medalla de Oro de Andalucía (1985); Premio de Artes Plásticas de Andalucía (1994); Medalla de Oro de las Bellas Artes (2006).



PACO POMÉT

Granada, 1970

Dedicado a la pintura desde que concluyó su licenciatura en Bellas Artes, vive y trabaja regularmente en Granada, aunque ha alternado su ciudad natal con largas estancias en otras ciudades (Roma, Venecia, Nueva York o París). Actualmente prepara dos exposiciones individuales que tendrán lugar en Madrid y Cartagena en otoño de 2009.



FRANCISCO DEL RÍO GARCÍA

Sevilla, 1955

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Gestor cultural para la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla hasta 1983. A finales de los noventa comienza su trabajo en la programación de artes plásticas de Caja San Fernando, hoy CajaSol. Ha colaborado en diversos medios escritos y es autor de varias monografías de artistas andaluces. Como comisario su proyecto más reciente es la exposición Intervalo, un ciclo de arte contemporáneo y flamenco.



MARINA R. VARGAS

Granada, 1980

Hija de padres humildes y trabajadores decide estudiar Bellas Artes. Se licenció en el 2004. Tras terminar los estudios decide dedicar todo su esfuerzo y su tiempo a seguir su investigación y su trabajo artístico en lugar de opositar. A partir de ahí realiza diversos trabajos que nada tiene que ver con el arte para poder paralelamente continuar con su trabajo. Actualmente continúa su labor artística que se muestra en numerosas exposiciones colectivas e individuales en instituciones y diversas galerías.



MARINA RODRÍGUEZ MATAMOROS

Madrid, 1961

Ha desarrollado su trabajo desde 1982 en el Instituto de la Juventud y en la Comunidad de Madrid. De 1990 a 1995 como coordinadora de la sala de exposiciones del Centro de Recursos Culturales, y posteriormente como coordinadora del programa Circuitos de Artes Plásticas e Intercambios de muestras de arte joven.



YOLANDA ROMERO

Licenciada en Historia del Arte, es directora desde su creación del Centro José Guerrero de Granada, donde ha organizado múltiples exposiciones, seminarios y publicaciones. Es miembro del equipo de dirección del programa Arte y Pensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía y presidenta de la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España (ADACE).



MP & MP ROSADO

San Fernando (Cádiz), 1971
mprosadoblogspot.com



PATRICIA RUIZ SORIANO

Sevilla, 1980

A parte de la pintura, ha desarrollado labor de gestión artística, diseño gráfico, fotografía y video, en ciudades como Winchester, Granada o Valencia. Actualmente vive en Sevilla y su actividad se centra exclusivamente en la investigación y creación pictórica.



MARÍA JOSÉ SOLANO FRANCO

Sevilla, 1975

Diplomada en Turismo, Licenciada en Historia del Arte y titulada en lengua portuguesa, ha trabajado como docente, articulista, redactora de textos para artistas e instituciones públicas y privadas, así como curadora de exposiciones. Actualmente

compagina su trabajo como free lance del arte con los estudios sobre la relación entre pintura y literatura (sus dos pasiones), eje central de su tesis doctoral.



ANA SOLER

Sevilla, 1972

Doctora en Bellas Artes Universidad de Sevilla. Estudia e investiga en diversos centros: Kyoto City University of Art, Tokyo National University of Fine Art; National Chiayi University, Taiwan; York University, Toronto; École des Arts Decoratifs, Estrasburgo; Musée Kupferstichkabinett, Basilea; College of Art, Heriot-Watt University, Edimburgo; Scuola Internazionale di Grafica d'Arte, Florencia; Istituto Nazionale per la Grafica d'Arte, Roma. s. Desde el año 2000 es profesora en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra de la Universidad de Vigo.



PABLO SUÁREZ MARTÍN

Granada, 1965

Director General de Museos y Arte Emergente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, es licenciado en Derecho por la Universidad de Granada y ha realizado los cursos de doctorado en Derecho Público por la Universidad de Almería. Además de una dilatada experiencia como gestor desarrollada en Andalucía, entre 1997 y 1999 fue coordinador regional de la organización Movimiento por la Paz, el Desarme y la Libertad, a través de la cual dirigió diversos proyectos de ayuda humanitaria a Nicaragua, Honduras y El Salvador.



IVÁN DE LA TORRE AMERIGHI

Langenthal (Suiza), 1969

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla, fue becario de investigación del CSIC. Investigador, crítico y curador independiente, ha comisariado exposiciones como Mirabilia (2004), The Sock Strategy (2006) o Paso a dos (2007) y ha coordinado la publicación de Crítica y Críticos (2007) o Arte desde Andalucía para el siglo XXI (2008). Colaborador habitual de ABCD, Exit Express, Arte y Parte y de la revista italiana TerzoOcchio.



ZEMOS98

Sevilla, 1998

Experimenta con la cultura, teje redes, trabaja en las intersecciones. ZEMOS98 es un grupo de creación e inteligencia colectiva, con una alta vocación educativa, dedicado a abrir discursos en torno a políticas culturales, medios de comunicación, educación y pensamiento contemporáneo.



JESÚS ZURITA

Ceuta, 1974

En 1993 se desplaza a Granada para estudiar Bellas Artes, eligiendo esta ciudad para trabajar y residir hasta la fecha. Se dedica exclusivamente a la práctica artística en las modalidades pintura y mural con la perpetua sospecha de que el Abismo no le quita ojo de encima.



SUSCRIPCIÓN

MUS-A ES UNA PUBLICACIÓN SEMESTRAL DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS Y ARTE EMERGENTE DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, QUE PRETENDE SER UN VEHÍCULO DE COMUNICACIÓN DINAMIZADOR, DE CARÁCTER PLURAL TANTO EN LA MATERIA QUE ABORDA COMO EN LOS PUNTOS DE VISTA Y MANIFESTACIONES QUE RECOGE, DIRIGIDO A UN PÚBLICO GENERAL INTERESADO POR LOS MUSEOS.

MODALIDAD DE SUSCRIPCIÓN Y NÚMEROS ATRASADOS

La suscripción se realiza para los tres números siguientes publicados desde la recepción de la solicitud.

EL PRECIO DE SUSCRIPCIÓN ES:
España: 15 euros / 3 números.
Europa y América: 30 euros / 3 números.

NÚMEROS ATRASADOS:
España: 6 euros / 1 número.
Europa y América: 12 euros / 1 número.

SOLICITUD DE SUSCRIPCIÓN

Titular (Nombre y apellidos o Institución-Sección-Departamento)

Titulación Académica-Profesión NIF

Dirección

C.P. Ciudad Provincia País

Teléfono Fax Correo-e

SUSCRIPCIÓN

3 próximos números Números atrasados 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Observaciones

FORMA DE PAGO

- Cheque nominativo a nombre de Aturem-CEDEPA s.l.
- Giro postal a: Aturem-CEDEPA S.L. Avda. Montesierra I. 41007 Sevilla.
- Transferencia a Caja San Fernando. Domiciliación Bancaria c.c. nº 2071-0981-82-0100040034.
- Tarjeta de crédito: Visa, Mastercard, American Express (no se acepta Visa Electron)

Las suscripciones realizadas mediante tarjeta de crédito o domiciliación bancaria se renovarán automáticamente, salvo orden contraria.

PAGO CON TARJETA

TARJETA Nº CADUCIDAD FIRMA DEL TITULAR

DOMICILIACIÓN BANCARIA

Ruego atienda, hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta o libreta, los recibos que sean presentados por Aturem-CEDEPA s.l., en concepto de suscripción a la revista mus-A.

BANCO / CAJA AGENCIA Nº

DIRECCIÓN

TITULAR DE LA CUENTA

DOMICILIO DEL TITULAR

CTA. / LIBRETA Nº: Clave entidad Oficina DC Nº de cuenta

FIRMA DEL TITULAR

Remita este boletín a:

Servicio de Museos | Dirección General de Museos y Arte Emergente | Consejería de Cultura | Levías 17 | 41004 Sevilla | Fax: 955 036 614 | Más información en www.musesosdeandalucia.es

Los datos de carácter personal incluidos en el presente formulario serán incorporados a la base de datos mus-A y serán tratados de forma confidencial, conforme a lo establecido en la L.O.P.D. El interesado puede ejercitar sus derechos de acceso, rectificación y cancelación dirigiéndose a Servicio de Museos-Dirección General de Museos y Arte Emergente-Consejería de Cultura-Levías 17-41004 Sevilla.

**MUSEOS
GESTIONADOS
POR LA CONSEJERÍA
DE CULTURA DE
LA JUNTA DE
ANDALUCÍA**

WWW.MUSEOSDEANDALUCIA.ES

MUSEO DE ALMERÍA
Carretera de Ronda, 91.
04005 – Almería
Tel.: 950 17 55 10
Fax: 950 17 55 40
Correo: museoalmeria.ccul@
juntadeandalucia.es

**CENTRO ANDALUZ
DE LA FOTOGRAFÍA**
Pintor Díaz Molina, 9.
04002 – Almería
Tel.: 950 18 63 60
Fax: 950 18 63 84
Correo: caf.ccul@juntadeandalucia.es
prensa.caf.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE CÁDIZ
Plaza de Mina, s/n.
11004 – Cádiz
Tel.: 956 20 33 68
Fax: 956 20 33 81
Correo: museocadiz.ccul@
juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO Y
ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA**
Plaza Jerónimo Páez, 7.
14003 – Córdoba
Tel.: 957 35 55 17
Fax: 957 35 55 34
Correo: museoarqueologicocordoba.
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES
DE CÓRDOBA**
Plaza del Potro, 1.
14002 – Córdoba
Tel.: 957 35 55 50
Fax: 957 35 55 48
Correo: museobellasartescordoba.
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO Y
ETNOLÓGICO DE GRANADA**
Carrera del Darro, 41.
18010 – Granada
Tel.: 958 57 54 08
Fax: 958 22 56 40
Correo: museoarqueologicogranada.
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES
DE GRANADA**
Palacio de Carlos V.
18009 – Granada
Tel.: 958 57 54 50
Fax: 958 57 54 51
Correo: museobellasartesgranada.
ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO CASA DE LOS TIROS
Pavaneras, 19.
18009 – Granada
Tel.: 958 57 54 66
Fax: 958 57 54 77
Correo: museocasadelostiros.ccul@
juntadeandalucia.es

MUSEO DE LA ALHAMBRA
Conjunto Monumental de la
Alhambra y Generalife.
Palacio de Carlos V.
18009 – Granada
Tel.: 958 02 79 00
Fax: 958 22 63 63
Web: www.alhambra-patronato.es

MUSEO DE HUELVA
Alameda Sundheim, 13.
21003 – Huelva
Tel.: 959 65 04 24
Fax: 959 65 04 25
Correo: museohuelva.ccul@
juntadeandalucia.es

MUSEO DE JAÉN
Paseo de la Estación, 27.
23008 – Jaén
Tel.: 953 31 33 39
Fax: 953 25 03 20
Correo: museojaen.ccul@
juntadeandalucia.es

**MUSEO DE ARTES Y
COSTUMBRES POPULARES
DEL ALTO GUADALQUIVIR**
Castillo de la Yedra.
23470 – Cazorla (Jaén)
Tel.: 953 72 02 34
Fax: 953 71 00 39
Correo: museocazorla.ccul@
juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO
DE LINARES-MONOGRÁFICO
DE CÁSTULO**
General Echagüe, 2.
23700 – Linares (Jaén)
Tel.: 953 60 93 81
Fax: 953 60 93 83
Correo: museoarqueologicolinares.
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO
DE ÚBEDA**
Casa Mudéjar
Cervantes, 6.
23400 – Úbeda (Jaén)
Tel.: 953 77 94 32
Fax: 953 77 94 37
Correo: museoarqueologicoubeda.
ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE MÁLAGA
Palacio de la Aduana,
Alcazabilla s/n.
29015 – Málaga
Tel.: 952 21 83 82
Fax: 952 21 83 82
Correo: museomalaga.ccul@
juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO
DE SEVILLA**
Plaza de América, s/n.
41013 – Sevilla
Tel.: 954 78 64 74
Fax: 954 78 64 78
Correo: museoarqueologicosevilla.
ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE ARTES Y
COSTUMBRES POPULARES
DE SEVILLA**
Plaza de América, 3.
41013 – Sevilla
Tel.: 954 71 23 91
Fax: 954 71 23 98
Correo: museoartesy
costumbrespopulares.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES
DE SEVILLA**
Plaza del Museo, 9.
41001 – Sevilla
Tel.: 954 78 65 00
Fax: 954 78 64 90
Correo: museobellasartes
sevilla.ccul@juntadeandalucia.es

**CENTRO ANDALUZ DE ARTE
CONTEMPORÁNEO**
Monasterio de la Cartuja de Santa
María de las Cuevas
Avenida Américo Vespucio, 2.
Isla de la Cartuja.
41071 – Sevilla
Tel.: 955 03 70 70
Fax: 955 03 70 52
Web: www.caac.es

ESPACIO INICIARTE
Santa Lucía, 10.
41003 – Sevilla
Tel.: 955 03 67 46
Correo: iniciarte.ccul@
juntadeandalucia.es

**CONJUNTOS
ARQUEOLÓGICOS
Y MONUMENTALES
GESTIONADOS POR
LA DIRECCIÓN GENERAL
DE BIENES CULTURALES**

WWW.MUSEOSDEANDALUCIA.ES

**CONJUNTO MONUMENTAL
DE LA ALCAZABA DE ALMERÍA**
Almanzor, s/n.
04002 – Almería
Tel.: 950 17 55 00
Fax: 950 17 55 01
Correo: alcazabaalmeria.ccul@
juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
DE BAELO CLAUDIA**
Bolonia, s/n.
11380 – Tarifa (Cádiz)
Tels.: 956 68 85 30-956 68 85 40
Fax: 956 68 85 60
Correo: baeloclaudia.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
DE MADINAT AL-ZAHRA**
Carretera de Palma del Río, km. 8.
14071 – Córdoba
Tels.: 957 35 55 07/06
Fax: 957 35 55 14
Correo: madinatazahra.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
DE CARMONA**
Avenida de Jorge Bonsor, 9.
41410 – Carmona (Sevilla)
Tel.: 954 14 08 11
Fax: 954 19 14 76
Correo: carmona.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
DE ITÁLICA**
Avda. de Extremadura, 2.
41970 – Santiponce (Sevilla)
Tel.: 955 99 65 83
Fax: 955 99 73 76
Correo: italica.ccul@juntadeandalucia.es

