

# g+C

revista de gestión y cultura

ISSN 1889-5190



9 771889 519006

N.º 1 - Septiembre-Octubre 2009 - 8,50 €



## La privatización de la cultura

# g+C

revista internacional  
de gestión y cultura  
contemporánea

**edita:** Área de Trabajo, S.L.  
Cuesta del Chapiz, 56- 58 pta. 13  
18010, Granada  
[www.gestionycultura.com](http://www.gestionycultura.com)

**editores:** Eloísa del Alisal y Abraham Martínez

**consejo asesor:** Carlos Alberdi, Fátima Anlo, Chus Cantero, Lurdes Fernández, Ferrán Mascarell, Eduard Miralles, Augusto Paramio, Jesús Prieto, Luis Suñén.

**dirección:** Abraham Martínez.

**redactor jefe:** Natalia Rodríguez.

**director artístico:** Manuel Serra.

**coordinación de contenidos editoriales jurídicos:** Leire Leguina.

**redacción:** Cristina Díaz, Toni Calderón, Cristina Fernández, Isabel Tejada, Toni Anguiano, Eduardo Contreras.  
[redaccion@gestionycultura.com](mailto:redaccion@gestionycultura.com)

**colaboran en el n.º 1:** Carlos Alberdi, Marcel·lí Antúnez, Toni Calderón, Chus Cantero, Cristina Díaz, Lurdes Fernández, Roberto Gómez de la Iglesia, Almudena Gómiz, Rubén Gutiérrez, Elisa Hernando, John Howkins, Jorge Luis Marzo, Eduard Miralles, Eduardo Pérez Rasilla, Isabel Ramos, Alejandro Rodríguez, Luis Armando Soto, Isabel Tejada, Juan A. Ureña, Fernando Vicario, Ana Wortman, Hugo Yáñez.

**traducciones:** Eduardo Contreras, Iván del Alisal, Raquel Queiruga.

**suscripciones y publicidad:** Luíís Ferrer.  
[sucrpiciones@gestionycultura.com](mailto:sucrpiciones@gestionycultura.com)  
[publicidad@gestionycultura.com](mailto:publicidad@gestionycultura.com)

**maquetación:** Alejandro Asorlín.

**contabilidad:** Jorge Candela.

**artistas que colaboran en el n.º uno:** Martín López Lam, Mote, Colectivo Notocarelgénero, Ima Picó, Cristian Segura, Laura Vallés, Sergio Zavatieri.

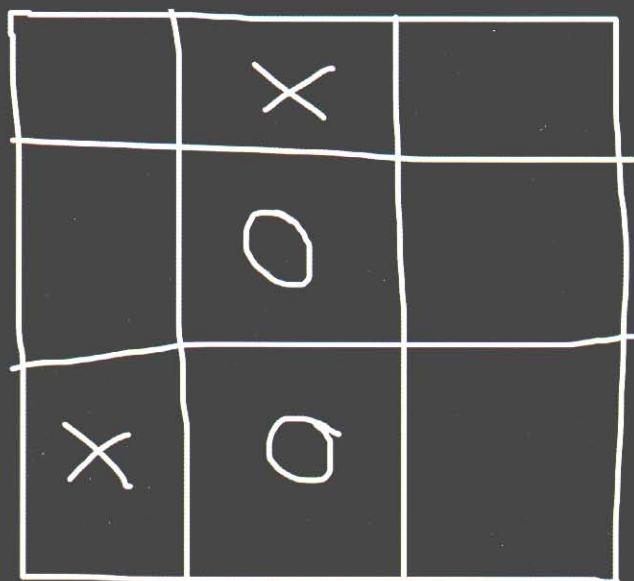
**imprime:** Copartgraf.

**ISSN:** 1889-5190

**Depósito Legal:** GR1946-2009

© 2009

- © De las imágenes: sus autores
- © De los textos: sus autores
- © De las traducciones: sus autores
- © De la edición: Área de Trabajo S.L.



# Sumario n.º I

Editorial. Por Eloísa del Alisal y Abraham Martínez .....	7
Soymenos. Cultura y ciudadanía: una ecuación falaz. Por Jorge Luís Marzo .....	10
Entrevista a Xavier Troussard .....	12
Opinión. Cultura Pública – Cultura Privada. Por Chus Cantero .....	20
<b>Tema Central:</b> La privatización de la cultura	
Gestión cultural y sector privado en Japón. Por Alejandro Rodríguez .....	22
Privatización de la cultura, privatización de la ciudadanía. Por Ana Wortman .....	27
Cultura: ¿Subvención o privatización?. Por Elisa Hernando .....	32
Cultura Privada, Placeres públicos. Por John Howkins .....	36
Opinión. Críticas Crisis. Por Eduard Miralles .....	40
<b>Economía de la cultura</b>	
Recesión, cultura e industrias culturales. Por Rubén Gutiérrez .....	42
Crisis y Gestión Cultural: Una oportunidad para la innovación. Por Roberto Gómez de la Iglesia.	46
La Cultura en guerra contra la crisis. Por Abraham Martínez .....	50
Formas de mirar. El arte en tiempos de crisis. Por Toni Calderón .....	52
Opinión. Teatro experimental y alternatividad. Por Eduardo Pérez Rasilla .....	56
El montaje expositivo del arte contemporáneo: hacia el cambio de paradigma. Por Isabel Tejada .....	58
Opinión. Cooperación Cultural. América Latina y Europa 2010. Por Fernando Vicario .....	64
Programas de visitantes: crear redes y alianzas. Por Cristina Díaz .....	66
Sistematurgia. Algunas notas sobre los nuevos medios escénicos y sus formas de representación.	
Por Marcellí Antúnez. ....	70
Trabajar juntos. Por Luis Armando Soto .....	74
Optimizar la visualización de las artes escénicas: la asignatura pendiente. Por Lurdes Fernández .....	76
Discutir Tabacalera. Por Carlos Alberdi .....	78
<b>Derecho para la Cultura</b>	
La inversión en cultura como negocio. Por Isabel Ramos .....	80
Internet, derechos fundamentales y propiedad intelectual, o el amor a una mujer y la farsa del	
derecho. Por Juan Ureña .....	86
Proteger el Patrimonio Mundial. Por Hugo Yáñez .....	90
Noticias de la propiedad intelectual .....	94
Breves y muy breves. Noticias nacionales .....	97
Noticias Internacionales .....	104
Nombramientos .....	110
Manual del Gestor .....	113
Libros .....	114
Convocatorias .....	116
Agenda .....	118

ENTREVISTA

TEMA  
CENTRAL

ECONOMÍA DE  
LA CULTURA

DERECHO

NOTICIAS

# El montaje expositivo del arte contemporáneo: hacia el cambio de paradigma

por Isabel Tejada

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) ha inaugurado con gran expectación y no sin polémica un nuevo montaje de sus colecciones. Esta presentación no debe entenderse como un ejercicio más de ordenación entre los que el museo ha experimentado, sino como una apuesta ética e ideológica de su director, Manuel Borja-Villel, que conlleva un cambio de paradigma museográfico.

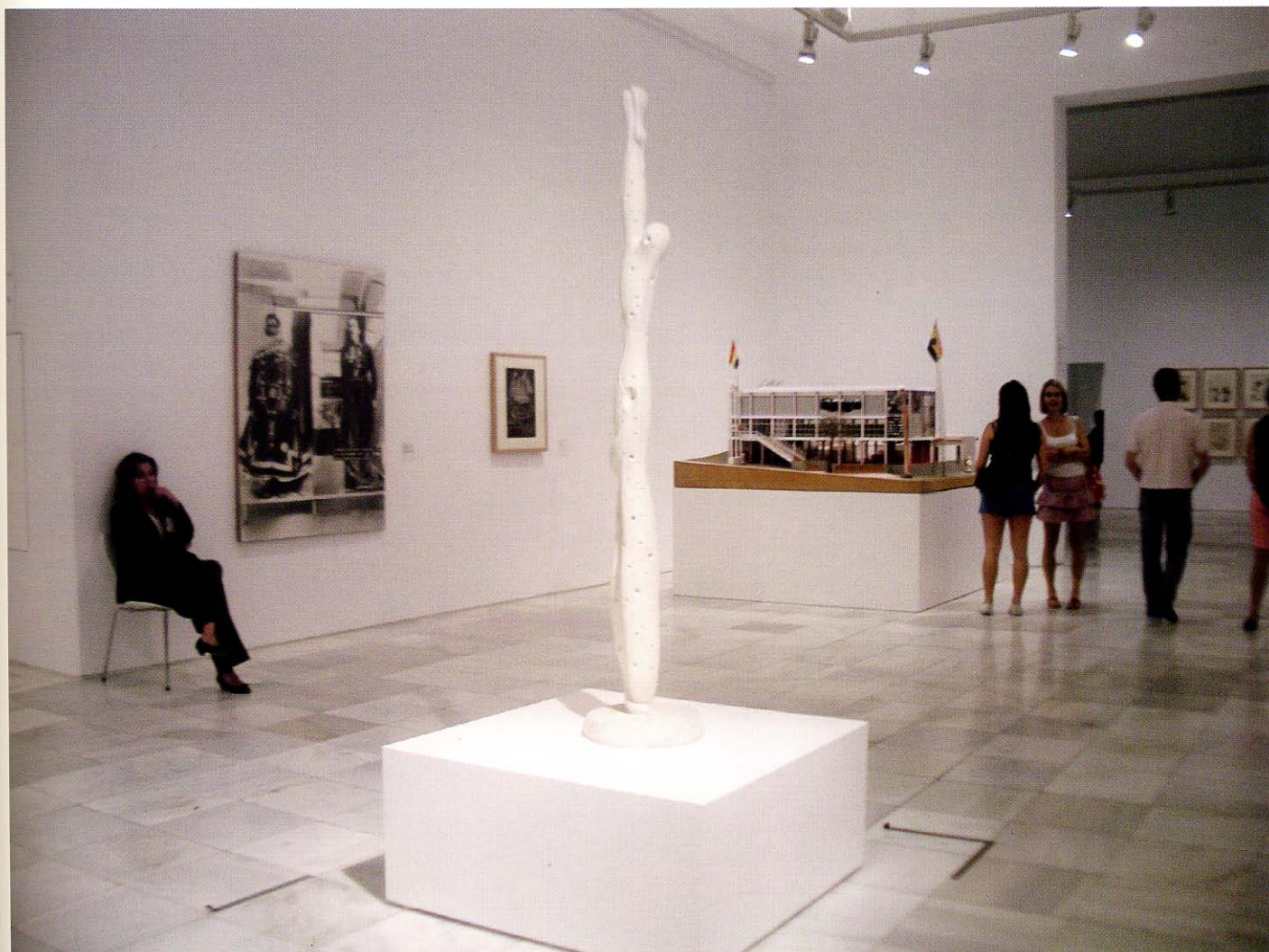
Desde este punto de vista, la primera función de este cambio era proponer una aportación desde España que generara que el museo no fuera entendido exclusivamente como el centro que alberga el *Guernica*, situar al Reina Sofía dentro del circuito de museos de arte contemporáneo del mundo. A Borja-Villel le precedía la fama forjada en la Fundació Tàpies —con un programa expositivo ejemplar, realizó en algunos casos las primeras exposiciones de artistas esenciales del panorama internacional, por ejemplo la retrospectiva de Louise Bourgeois—; además, durante sus años de director del MACBA había puesto en práctica fórmulas discursivas en la colección permanente que, en sintonía con los cambios que se estaban produciendo en otros importantes museos del mundo, utilizaba estrategias propias de la exposición temporal que suponían una ruptura con los grandes relatos. La colección cambiaba puntualmente siguiendo directrices conceptuales marcadas por la exposición de tesis que el museo preparaba cada año.

Anteriormente, la exposición de la colección permanente del Reina Sofía era aburrida, generaba una lectura contemplativa basada en parámetros formalistas caducos e inservibles para formas de hacer arte ajenas al modernismo y, además, era excesivamente previsible. El cine casi no estaba presente, menos los elementos documentales, y la fotografía o el vídeo sólo se

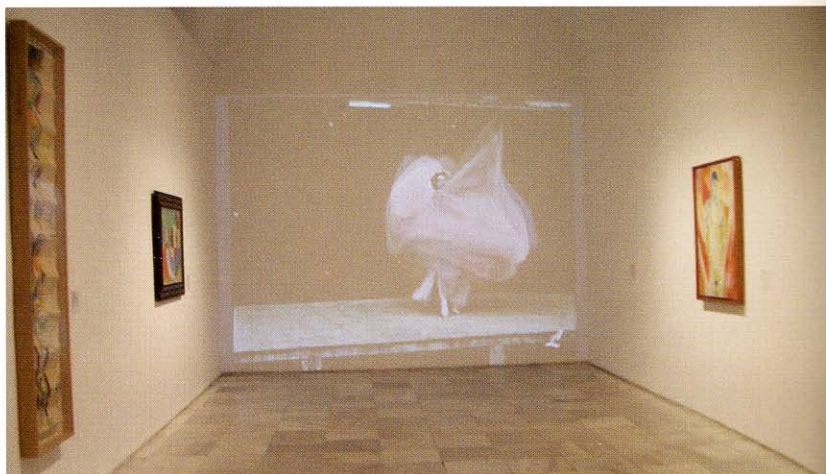
encontraban en aquellos discursos en los que eran imprescindibles. Aun así, es justo recordar que en época de Juan Manuel Bonet se contextualizó históricamente *Guernica* con otras obras del Pabellón español de la Exposición Universal de 1937, o que Martínez de Aguilar rompió con algunas inercias del pasado, aunque mantuvo otras. Por ejemplo, en el caso del surrealismo, en época de la anterior directora se separaban las piezas según el soporte o disciplina de la obra: los objetos, por un lado (en una zona anexa de la sala 9 bajo el nombre de *Objetos del surrealismo*), las piezas bidimensionales, por otro (en una sala oblonga, la 9, denominada *Salvador Dalí y contexto*) y el cine y la fotografía en la sala 10. Pero también es cierto que desde agosto de 2007 se renunció a mostrar a los autores aislados tal y como antes de esta fecha se hacía, rompiendo en este sentido con la vieja tradición museográfica. “Han desaparecido las salas monográficas; los artistas ya no están solos, sino rodeados de obras que los colocan en un contexto internacional”, indicó María García Yelo, subdirectora de la institución en esta época.<sup>1</sup>

Los cambios realizados en el Reina Sofía, pese a tener fisuras, deben entenderse de forma positiva, sobre todo si nos retrotraemos a las formulaciones anteriores. Sin llegar a plantear narraciones museográficas tan heterodoxas como las de la Tate Modern de 2000, el centro madrileño se guía por un esquema de carácter cronológico que sigue teniendo la historia como base y en el cual, como en los cuentos orientales, un relato nace de otro o, si nos servimos de terminología *ciber*, se articula a partir de la idea de hipertexto. La colección se construye como un archipiélago de discursos, en algunos casos verdaderas mini exposiciones de tesis en las que las obras están contextualizadas por los acontecimientos históricos y las transformaciones sociales. En este sentido, la colección ideada por Borja-Villel se acerca

Sala dedicada al Pabellón español de la Exposición Universal de 1937 en el MNCARS. Foto Isabel Tejada.



Diferentes salas de la nueva  
museografía del MNCARS.  
Fotos Isabel Tejada.



más al montaje presentado en 2006 en el museo británico por su colega Vicente Todolí, un montaje que supuso, y siempre con relación al *display* de 2000, una cierta vuelta al orden.

Aunque creo que el Reina Sofía ha propuesto menos innovación museográfica de la que han vendido algunos medios de comunicación, sí resulta sincera la afirmación del director de que “hay exposiciones en las cuales nos hemos ido fijando, sin embargo, el modo de crear la colección yo diría que es bastante específico de este museo”. No puede ser de otra manera habida cuenta de la especificidad en sus carencias y en sus virtudes de la colección de nuestro museo estatal, así como por la peculiar historia tanto artística como política y social de nuestro país, historia que el museo intenta contar. Por un lado, está el hecho de que el Reina Sofía, pese a tener una colección importante, no es la mejor colección. Y ya no es momento para adquirir lo que en el pasado no se compró —fundamentalmente durante el aislamiento cultural de la etapa franquista— pese a los importantes esfuerzos que se han hecho en el último año con adquisiciones que permiten redirigir el perfil de la colección. Tampoco el museo tendría los metros expositivos necesarios para contar un gran relato si quiere mantener su dualidad de museo y centro de arte con unas exposiciones que, de forma porosa, se introduzcan en la colección y viceversa. Se hace por tanto imposible un montaje enciclopédico al uso.

La colección se articula en torno a cuatro grandes ejes cronológicos. Las plantas dos y cuatro del edificio de Sabatini albergan de la modernidad al final de la Guerra Civil española y de los años 40 a los 60, respectivamente; por su parte, las dos salas del edificio Nouvel se ocupan de las neo-vanguardias —tocando en este sentido también los años 60— y el segmento que el museo ha denominado de forma algo abierta “la contemporaneidad”, que reúne igualmente la bisagra de los años 70 hasta la actualidad. Las bisagras y solapamientos temporales intentan ofrecer una traducción más real de unas prácticas artísticas que no co-

mienzan ni terminan de una manera tan limpia y lógica como la historia parece resumir. Duchamp compartió época con Tàpies y también con Smithson. Un sincronismo para el que se experimenta a la búsqueda de renovadas fórmulas de representación y que, en estos cuatro ejes, se identifica museográficamente con la idea de ruptura.

Específico es, sin duda, este *display* de la colección al saltarse los departamentos estancos con los que la historia del arte separa el arte por etapas, como por ejemplo, la escisión categórica entre arte moderno y contemporáneo. Esta distinción, que pretendía aclarar por medio de la simplificación una realidad compleja conformada por múltiples historias que conviven contemporáneamente, tuvo una traslación en los museos estatales decidiéndose por decreto y a partir de fechas concretas qué obras debían estar en El Prado y cuáles en el Reina Sofía. La barrera que marcaba el inicio de las colecciones contemporáneas era el nacimiento de Picasso, 1881, como planteó el director, una “división administrativa que no tiene sentido dentro de la historia del arte”. Por ello, la presencia de Goya en el arranque del museo, los inicios de la modernidad, tiene sentido como recurso genealógico pese a suponer un salto cronológico.<sup>2</sup>

Precisamente, estas salas, denominadas *Modernidad. Progreso y decadentismo*, se construyen a partir de una constelación de obras y lenguajes que no sólo hablan de la historia del arte sino de un cambio social, educativo y político, incluyéndose desde la primera película de los hermanos Lumière, *La salida de los obreros de la fábrica*, a un documental sobre la Institución Libre de Enseñanza o a panorámicas fotográficas de autor anónimo sobre paisajes españoles, casi una prefiguración de la postal turística. En este sentido se marca una de las estrategias que estructuran esta visión de la colección, la de la libre circulación y la construcción, por tanto, de distintos argumentos. En este caso se da la posibilidad de elegir dos caminos que conducen a discursos estéticos contemporáneos a partir de un espacio en forma de

explanada: la izquierda nos conduce a la visión luminosa de España en Sorolla o Anglada Camarasa, la derecha a la España Negra de Zuloaga o Solana, pero también al esperpento de Valle Inclán. Habida cuenta de la carencia en el museo de fondos del arte francés de la segunda mitad del XIX, fondos en los que el gran relato consensuado encuentra los orígenes de la modernidad, se opta por cómo se tradujo dicha modernidad en clave local.

Esta estructura de libre circulación se repite pudiendo el espectador llegar a *Guernica* por el cubismo o por el surrealismo, construyendo en su decurso su particular relato; asimismo ocurre con las dos opciones que genera la Colección 4 –sin duda la que exhibe el relato peor tejido y con más carencias de la presentación–: desde las prácticas conceptuales en España podemos tirar hacia la izquierda hacia los discursos sobre la identidad nacidos en los 70 o por la vuelta a la pintura de la década de los 80 si optamos por nuestra derecha. El hecho de que el edificio de Sabatini sea un espacio rehabilitado que nació con otro fin, dificulta en gran medida la opción laberíntica que, sin embargo, resulta eficaz en otros museos que también han optado por no dirigir el circuito del espectador, por lo que en ocasiones nos encontramos con calles de dirección única cuyo sentido lineal imposibilita la libre elección. La situación, lamentablemente, empeora en los nuevos espacios de Nouvel, espacios que parecen haber sido diseñados al margen de la función que tenían que asumir.

Se ha roto con la separación de las obras por disciplinas prefiriendo espacios corales en los que las piezas de la colección se apoyan por documentos e incluso por obras no catalogadas dentro de la historia del arte institucional y pertenecientes a la cultura popular o a la historia de la técnica, como el cine de

Buster Keaton o de los hermanos Lumière, los documentales, o las revistas populares, los fanzines y carátulas de discos del underground español de los 80. Tampoco hay casi espacios monográficos, si exceptuamos algunos casos como el de Chillida –cuyas piezas, por el peso, no han podido moverse– o los de Oteiza y Fontana.

Esta presentación funciona como el paralelo de un texto ensayístico o histórico más que como una ilustración del relato canónico de la historia del arte contemporáneo. Es la alternativa que ofrece Borja-Villel ante los discursos monolíticos. El peligro es que esta forma de narrar sustituya la autonomía artística por la curatorial, que las obras se utilicen en ocasiones como mera ilustración de las argumentaciones. Y aunque se intenta que el sentido de las diferentes obras no se ofrezca cerrado y prejuicado, la carencia de elementos textuales que sirvan de muletas al usuario en esa programada contextualización producen un paradójico re-envío a ‘lo invisible’, a la teoría del arte y la historia que se oculta tras los objetos, un re-envío que únicamente puede ser asimilado por los *connoisseurs*.<sup>3</sup> Considero que si bien este proceder supone un nuevo y sugestivo camino que exige de la complicidad intelectual del espectador, se deben solventar sin demora los graves problemas de señalética y circulación que la colección tiene en estos momentos y que *flaneurizan* en exceso al espectador hasta llegar a perderse.<sup>4</sup> La creación de aportes textuales en la entrada de cada sala, incluyendo, por ejemplo, zonas de documentación balizando sus espacios, evitaría sin duda, después de tanto esfuerzo, ese reenvío a “lo invisible”, ese poco deseado esencialismo en la presentación de las obras, con la consiguiente “elitización” de la visita que la colección presenta en estos momentos.

1 Lafont, Isabel, “La nueva cara del Reina Sofía”, en *El País*, 22 de agosto de 2007.

2 Las obras de Francisco de Goya que muestra la colección son los *Disparates* y *Los Desastres de la Guerra*.

3 Me sirvo del concepto de “re-envío a lo invisible” de Tony Bennett, un autor que ha analizado las presentaciones esencialistas en las que las obras –lo visible– se muestran como objetos autónomos que no precisan de contexto o una teoría –lo invisible– para ser disfrutadas. Vid. Bennett, Tony, *The Birth of the Museum*. Londres, Routledge, 1995, p. 171.

4 El día que visité la colección sólo Sabatini contaba con hojas de sala, y no en todos los espacios quedaban, ya que los visitantes se las llevaban por error. Nouvel carecía en absoluto de información.