

Sería difícil entender las últimas décadas del arte contemporáneo en España sin María Corral. Directora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) entre 1991 y 1994, codirectora junto a Rosa Martínez de la Bienal de Venecia en 2005, responsable de la creación de las colecciones de arte contemporáneo de la Fundación «la Caixa» y de la Fundación Telefónica, además de comisaria de un gran número de exposiciones fundamentales, el pasado 15 de marzo recibió la Medalla de Oro del CBA.

vivir el arte

ENTREVISTA CON **MARÍA CORRAL**

OLIVIA RUIZ RICO

FOTOGRAFÍA MINERVA



¿Cómo ve alguien como usted, que ha tenido la oportunidad de influir en las políticas culturales de este país, la evolución del arte contemporáneo en las aproximadamente tres décadas que llevamos de democracia?

Hay que diferenciar entre lo que es la evolución de las instituciones y la de la creación artística, que no necesariamente van en paralelo. El desarrollo reciente de este país desde el punto de vista de las instituciones artísticas y culturales —creación de museos, de centros y de salas de exposiciones— ha sido impresionante. Todas las autonomías e incluso las ciudades pugnan por tener su museo de arte contemporáneo y su auditorio al igual que antes tenían una plaza de toros y un estadio de fútbol. Para mí esta situación es positiva, aunque también tiene ciertos aspectos problemáticos, porque muchas veces parece que a los que pagan estas infraestructuras lo único que les importa es construir un espacio arquitectónicamente llamativo e inaugurarlos con gran visibilidad, y no se dan cuenta de hay que dotar de contenido artístico esas estructuras y dotarlas económicamente para que se mantengan y puedan funcionar dando servicio a la comunidad. Una gran parte de museos están infradotados, las administraciones interfieren frecuentemente, tanto en la dirección como en las líneas de actuación y no hay posibilidad de desarrollar una política cultural coherente y continuada. En este país se tiende a cambiar radicalmente las políticas culturales de los antecesores en los cargos sin analizar si lo que existe y está planteado es válido o no.

En cuanto a la creación artística, ha tenido sus altibajos. La generación de los ochenta entró arrasando, en parte porque tenían la sensación de que la generación anterior había fracasado desde el punto de vista de la visibilidad, debido a la carencia de una red de galerías, de museos o de compradores del exterior que se interesasen por lo que estaba pasando aquí. El deseo básico en aquellos años fue no perder el tren, salir, darse a conocer. Después se produjo un período de declive, en el que no se supo aprovechar todo el interés que España había despertado a principios de los años ochenta. En términos generales, yo creo que España siempre ha tenido creadores muy buenos y del mismo nivel que muchos de los que admiramos en otros países; que se hayan dado a conocer o no, eso ya es otra cuestión.

En cuanto a la necesidad de mantener una política cultural coherente, cuando la nombraron directora del Reina Sofía, ¿puso cuidado en no cambiar de manera radical lo que había dejado en marcha la anterior dirección?

El anterior director estuvo menos de un año con el museo abierto. Cuando yo llegué al MNCARS tuve que crear toda la estructura para convertirlo en un museo, ya que era simplemente un centro cultural. Me encontré con un amplio calendario de exposiciones, un presupuesto deficitario y muchas deudas. Mantuve todo lo posible del programa existente de exposiciones, pero fui la primera en convertirlo en un museo de nivel internacional. La verdad es que parece que siempre me ha tocado ser la primera en casi todo. La colección de «la Caixa» ha sido la primera de este país que se ha hecho con un sentido de colección y con coherencia; mi programa del Reina Sofía también fue el primero con vocación de serlo. En general, siempre que he llegado a una institución que ya tenía un programa en marcha, he sido tremendamente respetuosa. Lo primero que hay que hacer es ver lo que hay y a mí siempre me ha parecido fundamental contar al menos con ese núcleo existente y desarrollarlo, tal y como he hecho en los últimos años con la Colección de la Fundación Telefónica y la Asociación Colección de Arte Contemporáneo.

Imagino que la solución no pasa porque los directivos de los museos y centros de arte se perpetúen en sus cargos, pero no se me ocurre qué tipo de organismo o entidad podría definir una especie de plan marco dentro del cual los relevos se produjera de forma menos traumática...

Hay directores de instituciones como Nicholas Serota que lleva casi veinte años al frente de la Tate Gallery, Richard Oldenburg estuvo dirigiendo el MoMA treinta y dos años, y Kathy Halbreich ha estado al frente del Walker Art Center de Minneapolis casi diecisiete años. Creo que para poder dejar una impronta en un museo, lo mínimo que se necesita son cinco años, quizá algo más. Lo que es fundamental es que los directores tengan un proyecto, que se les exija un programa al contratarlos; y si lo tienen y lo van cumpliendo según los plazos y ritmos previstos y además lo están haciendo bien, no hay por qué cesarlos, pueden quedarse diez o quince años. Y desde luego, un mínimo es imprescindible.

Volviendo a la aspiración de comunidades autónomas y ciudades de tener un museo o un centro de arte contemporáneo, ¿cree que es una estrategia o un formato adecuado?, ¿no sería, quizá, más eficaz desde un punto de vista puramente cultural (y no de rentabilidades políticas o de competencia entre ciudades) financiar el tejido cultural ya existente en esos lugares?

A diferencia de lo que sucede en los países anglosajones o en Alemania, en nuestro país la existencia de esos centros de arte es muy importante, ya que el trabajo cotidiano de las galerías, de los pequeños centros culturales o salas de exposiciones, no tiene apenas visibilidad. Así que los artistas también consideran importante contar con un espacio expositivo que tenga cierta proyección, para evitar que su trabajo se desvanezca en la nada. En cierto modo, los intereses de los políticos y los de los artistas se armonizan, ya que ambos buscan visibilidad. Lo que quizá falte todavía en este país es cierta conciencia de lo que es un centro vivo de arte contemporáneo; hay quien tiene la idea de que hay que conseguir el mismo número de visitantes que tiene el Guggenheim, algo que, naturalmente, es imposible cuando no se dedica ni el tiempo ni el dinero que se ha invertido en la promoción del Guggenheim. Pero también hay quien piensa el museo como un centro de entretenimiento más que como un centro cultural. Una vez que se convierte el arte en un entretenimiento más que en un hecho artístico, se pierde la noción de que el trabajo debe ser a largo plazo, de que más que atraer multitudes, lo que hay que lograr es la afluencia de grupos diversos de personas en los que ir generando interés y una cierta conciencia, algo que generalmente falta cuando se trata de esas masas que van al museo como quien va al circo o a un espectáculo de cualquier tipo. Esta conciencia es la que creo que todavía nos falta, pero seguro que se irá creando con el tiempo.

Sin duda los artistas quieren visibilidad, pero también son muchos los que echan de menos ese tejido cultural más cotidiano; en particular, cada vez son más comunes las críticas a formatos como el de las bienales —como puede ser la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla, una de las más recientes—, a los que se acusa de ser como un espectáculo pirotécnico, que se comen todo el presupuesto de cultura y no dejan huella en el tejido cultural local.

Desde luego, en el caso de la Bienal de Sevilla no estoy en absoluto de acuerdo; creo que en muchas de las protestas ha habido una manipulación interesada por parte de gente que hubiera querido controlar esa bienal. En Sevilla existe un deficiente tejido cultural contemporáneo; el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) está claramente infradotado, pero la Bienal no le quita dinero —buena parte de su presupuesto procede de empresas privadas que, de no ser por la Bienal, no habrían donado fondos— y, en cambio, el CAAC puede servirse del tirón de la Bienal. Dependiendo de cada ciudad se produce un fenómeno distinto, no es lo mismo Estambul, Joahannesburgo, Berlín o São Paulo. De hecho, creo que Sevilla es una ciudad que sí podría sacar provecho de un acontecimiento de este tipo que, digámoslo claramente, me parece muy importante y muy positivo. Es una magnífica idea que debe tener continuidad, ya que cada dos años los profesionales del arte nacional e internacional acuden a Sevilla.

Imagino que le ha tocado de lleno la explosión del arte no objetual —*body art, land art, conceptual...*—, un arte difícilmente museable. ¿Cree que el museo ha sabido lidiar con todo esto de manera adecuada? ¿Quizá la entrada de este tipo de arte en el museo no ha transformado la institución en medida suficiente?

En general se piensa en un museo como el receptáculo de la memoria más que como la expresión de la contemporaneidad. Los museos en los años sesenta y setenta acogieron en sus espacios todas estas manifestaciones, pero es verdad que a la hora de coleccionar y exponer es mucho más difícil ver este tipo de obras que la pintura o la escultura. Naturalmente, hay vídeos y fotografías de ciertas performances y de algunas instalaciones, pero no de otras. Hubo una exposición fundamental en 1969 organizada por Harald Szeeman con el título *Cuando las actitudes se convierten en formas* y que fue la primera irrupción del arte no objetual, del arte proceso; poca gente pudo verla y no hay apenas documentación sobre esa muestra: existe una especie de cuaderno con fotos al que ni siquiera se puede llamar catálogo, y nada más. Y con la misma carencia nos encontramos respecto a la Documenta de 1972, o a la maravillosa exposición de la Westkunst de Colonia en el año 1982. No se guarda memoria de muchas cosas que sólo algunos hemos tenido la suerte de ver. Verdaderamente, haría falta un centro de recopilación de información y archivo para todo este tipo de arte.

En cuanto al *land art*, en algunas de sus manifestaciones hay una voluntad de fugacidad que ha impedido su conservación, y si en algunos casos hay material —como puede ser la película de Robert Smithson sobre la realización del *Spiral Jetty*— que permite hacerse una idea de cómo debió ser la obra, en otros muchos casos prácticamente no queda nada que permita reconstruir aquellos trabajos. Ahora bien, hay otras obras de *land art* que sí han permanecido y que yo creo que, realmente, son el arte de nuestra época; es el caso de *Lighting Field* de Walter de Maria, del volcán de James Turrell o del *Double Negative* de Michael Heizer. Son obras que, vistas *in situ*, no sólo resultan absolutamente grandiosas y sublimes sino que, al ser tan inconcebibles en otro siglo, sientes que se trata de un arte que corresponde plenamente a nuestra condición y a nuestro tiempo. Ahora vuelve el interés por la pintura, una situación que quizá tenga que ver con los cambios de este principio de siglo: el arte se ha vuelto más individualista, y la pintura parece amoldarse mejor a este individualismo, a este interés del artista por su propio mundo.

Precisamente me gustaría que me hablara de qué papel cree que pueden haber jugado las presiones mercantiles en este retorno de la pintura o, quizá, más en general, cuánto de presión mercantil puede haber en la selección de lo que se «pone de moda» y lo que no.

Bueno, es un asunto difícil. Hoy las galerías presionan mucho a los artistas para tener obras que llevar a todas las ferias, para las exposiciones que hacen y para las que organizan los museos. En mi opinión, éste es un problema importante, ya que parece que los artistas se ven obligados a producir, más que a crear. Y entiendo que para muchos artistas jóvenes, o no tan jóvenes, es difícil negarse a ir a determinadas ferias o eventos. Pero como en todo, hay galerías y galerías; algunos galeristas se preocupan mucho de la creación y cuidan del artista, procuran apoyarlo y protegerlo de esta excesiva presión, mientras que hay otros que sólo se preocupan por vender. De hecho, los mismos artistas muchas veces hacen para ciertas galerías una obra magnífica que no hacen para otras. En cuanto a los comisarios o los conservadores de museos, no creo que tengamos ese poder que se nos achaca de encumbrar o destruir a un artista, es su obra lo que lo hace.

Forma usted parte del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), que ha elaborado diversos documentos con recomendaciones para el Ministerio de Cultura...

El IAC es una institución multidisciplinar que agrupa galerías, críticos, comisarios, artistas, coleccionistas y expertos con el objeto de proteger y desarrollar el arte contemporáneo. Su primer documento fue una guía de buenas prácticas para los museos españoles. Se ofrecían unas recomendaciones acerca de cómo seleccionar el patronato de un museo, el director, el equipo o el programa a desarrollar. Dentro del IAC hay diferentes comités y cada uno elabora distintos documentos que luego se presentan y discuten con otras asociaciones y con las instancias políticas. Se trata de una experiencia muy positiva, ya que es la primera vez que desde todos los colectivos del arte, que generalmente somos tan individualistas, nos hemos puesto de acuerdo para hacer una defensa y una promoción del arte contemporáneo.

El museo Reina Sofía ha tenido una historia bastante convulsa. ¿Cómo lo ve en este momento?

Ahora mismo, una vez que los antiguos problemas de financiación han desaparecido, yo creo que lo que le falta es un proyecto del nivel que el museo precisa. No quiero juzgar lo que se está haciendo, pero lo que es verdad es que ahora mismo no ocupa el lugar que debería ni en Madrid, ni en España, ni en Europa, ni en el mundo, y que tampoco lo ha ocupado en la última década. Desde luego, tiene posibilidades de ser un museo del siglo xx y un centro de arte absolutamente puntero, cosa que a día de hoy no es, y que es lo que a todos nos gustaría. También querría que volviese a desempeñar un papel fundamental en la difusión del arte español fuera de nuestras fronteras.

Cuando alguien ha alcanzado su nivel profesional, ¿puede permitirse el prestar atención a artistas totalmente desconocidos o debe limitarse a aquellos que han pasado ya ciertos filtros?

No creo que haya que limitarse, yo sigo investigando y presentando artistas desconocidos, a veces me ayudan ciertas galerías, pero también acudo a otros ámbitos como son concursos y exposiciones de arte joven.

Y su nivel profesional, ¿no le resta libertad?, es decir, ¿no echa de menos comisariar muestras más pequeñas, iniciar colecciones menos importantes?

No, en absoluto. Creo que la libertad es un tema de ética y de educación. Siempre que he creado una colección —para «la Caixa» o para Telefónica— he incluido gente muy conocida y gente desconocida. Procuero hacer esa combinación: los jóvenes rejuvenecen a los mayores y los mayores dan solidez a los jóvenes.

Ha dicho en alguna ocasión que, junto a las exposiciones históricas o retrospectivas, debería haber más exposiciones temáticas, un tipo de muestras que cuando constituyen una indagación sería en torno a algún tema resultan de gran interés. Ahora bien, ¿no cree que bajo el paraguas de la exposición temática están proliferando muestras basadas en meras ocurrencias? Recuerdo hace años una titulada «Lo blanco en el arte»...

Cuando digo temáticas, me refiero a exposiciones de tesis, como *El arte y su doble* o *El jardín salvaje* o *Cocido y crudo*, en las que hay un planteamiento que mantiene relaciones diversas con la situación actual que estamos viviendo en todos los frentes. Los artistas recogen y expresan magníficamente su presente, son muy sensibles y en sus obras se refleja la existencia de hoy; además, sus modos de expresión son muy diferentes dependiendo de dónde vengán. Eso de que hoy todo el mundo hace lo mismo es falso. Los problemas se han globalizado, pero los enfoques y las soluciones no. O más que las soluciones, cabría decir las preguntas, porque el arte es más una forma de cuestionamiento que una serie de respuestas.



¿Qué piensa de esa tendencia que ha llevado a algunos museos a exponer motocicletas o ropa?

Pienso que existen otros lugares mucho más apropiados para mostrar motocicletas, diseños de moda, alta costura, y atraer al gran público, sin confundirlo con arte contemporáneo.

En la industria discográfica es habitual que cuando se pregunta a los ejecutivos por qué han fichado a uno u otro artista recurran a tópicos como que cierta canción les llegó al corazón, sin que sientan la necesidad de esgrimir ningún argumento. ¿Quedan en el mundo de arte comisarios que recurran a esa especie de relación pura con la obra de arte para justificar sus decisiones?

No creo que haya ningún comisario serio que actúe por corazonadas. Indiscutiblemente, puedes ver una obra que te llame la atención, que te conmueva de algún modo, pero después viene el análisis, la elaboración basada en la experiencia. Creo que cuando hacemos una exposición o seleccionamos una obra, además de

por su calidad artística, lo hacemos con conocimiento y basándonos en un análisis serio.

Ahora hablemos de sus proyectos más recientes y de los futuros. Creo que estaba montando una exposición en Dallas...

Sí, ya la he terminado. Se inauguró el 9 de febrero. Es un gran proyecto de presentación internacional de una donación que ha recibido el museo de Dallas de tres colecciones y que debía mostrarlas junto a la colección del museo, por lo que tuve que seleccionar cuatrocientas obras entre mil doscientas, desde 1940 hasta nuestros días, y dar un sentido a la exposición: creando historias, diálogos, contraposiciones. Me ha llevado un año y medio de trabajo y creo que ha sido un proyecto magnífico. En estos momentos asesoro colecciones privadas e institucionales. También estoy preparando una exposición de arte joven español para el Baluarte de Pamplona y tengo otros proyectos de exposiciones en nuestro país y fuera de España. La verdad es que prácticamente encadené la Bienal de Venecia con la muestra de Dallas, por lo que he estado fuera de España casi tres años.

MEDALLA DE ORO DEL CBA A MARÍA CORRAL

15.03.07

ORGANIZA CBA

© CBA, 2007. Entrevista publicada bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento - No comercial - Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.