

JEAN LOUIS MAUBANT

Ambición de arte.

Texto de la conferencia pronunciada por Jean Louis Maubant en el Curso *Transformaciones 2008*, dentro del espacio *El museo, un lugar para el conocimiento*. Recientemente fallecido, el fundador y director que fue del *Nouveau Musée/ Institut d'art contemporain* de Villeurbanne durante 28 años, formó parte asimismo de la comisión técnica del CAAC durante seis años. Su saber y experiencia ha servido de gran ayuda al trabajo cotidiano de nuestro centro en cuanto a su asesoramiento y certera opinión sobre los programas expositivos y la compra de obra de arte y sobre diversos aspectos museológicos en general. Por ello y por el interés de su escrito sobre la génesis, estrategias de actuación y consolidación de un centro de arte contemporáneo, surgido en 1978 en una ciudad media francesa cercana a Lyon, queremos rendir este pequeño homenaje al que fue gran profesional del arte, museólogo, y amigo del CAAC.

El *Nouveau Musée*, un museo transformado en *Institut d'art contemporain* (IAC) en treinta años es una historia improbable. Improbable porque la evolución de una idea, sea la que sea, conlleva obligatoriamente rodeos, entresijos, casualidades, de la vida social y de la vida personal, todo mezclado.

Al principio, final de los años setenta, por supuesto, se realizaron simples constataciones: ¿por qué una población como la de Lyon con pretensión europea no disponía de estructura para presentar el arte; por qué el arte promovido en Francia, y con más razón en sus regiones, en “provincias” no se correspondía con lo que era visible y objeto de discusión en todas partes en Europa, o en EE.UU, allá por los años 70?

Habría también que añadir que el nacimiento del *Nouveau Musée* tuvo lugar porque en Lyon, un puñado de curiosos, al igual que en Burdeos o en Dijon, se sentían también deseosos de responder al impulso creado por un pequeño equipo formado en torno a Pontus Hulten en el Beaubourg...

También porque un público inesperado había visitado las exposiciones que yo había presentado en el *Espace Lyonnais d'art contemporain*. También porque un embajador de EE.UU. seducido por alguna de aquellas exposiciones me facilitó una comisión para estudiar el funcionamiento de los museos y lugares de arte contemporáneo en América del Norte, y finalmente porque ciertas personalidades de la región lionesa se convencieron de que era posible la creación de una estructura privada dedicada a la

creación contemporánea. Privada porque los poderes públicos de la época, con el gobierno de Giscard d'Estaing, no se sentían concernidos en absoluto.

Una historia improbable por tanto, pero una historia de equipos tan abundantes como distintos.

Los comienzos

Unos comienzos épicos obviamente. Primero una simple oficina, y luego exposiciones en una caja de ahorros, en la *Tour Caisse d'Épargne*, algunas de ellas bastante inverosímiles. Luego un lugar pequeño ofrecido por el Club de la Prensa de Lyon en la torre del *Crédit Lyonnais*. Un lugar-galería y un espacio para seminarios completado por la sala Hector Berlioz del Auditorium. En aquella torre tuvieron lugar discusiones memorables en torno a todos los temas posibles e imaginables. Por ejemplo: ¿Es o no es necesaria una colección para un museo? ¿Cuáles pueden ser las características de una pedagogía nueva de la creación? ¿Qué equipo poner al servicio de la creación? ¿Hace falta o no un lugar fijo? ¿Cómo y dónde situarse en el proceso de creación? ¿Qué lugar para el arte en la sociedad?

Un público comprometido y apasionado asistía a aquellas reuniones en las que también asistían profesionales extranjeros a alimentar aquella reflexión. Las primeras acciones intentaban poner en escena aquella profusión de ideas, mezclar las disciplinas, invitando a Carla Bley a la ópera de Lyon, a John Cage y Merce Cunningham al Auditorio. Mostrar la multiplicidad de tendencias artísticas a través de pequeñas exposiciones, (Gilbert & George, Tony Robbin, Danièle Orcier, George Brecht, Eve Sonneman, o Jean Paul Huftier) o exposiciones más ambiciosas, (*Art Vidéo, Land Art, Photographie Americaine*).

Seducía la idea de que la creación en acción pudiera erigirse en un lugar fijo, normalizado, y utilizar la ciudad entera como marco de trabajo. Peter Fend, Jenny Holzer, Peter Nadin, y Richard Prince, acababan de inaugurar sus oficinas en Nueva York donde el *New Museum* de Marcia Tucker acababa también de abrir.

De una forma más radical se acordó añadir a la exposición tradicional una colaboración a largo plazo y multiforme con artistas invitados. En 1980 sería Daniel Buren el primer invitado del año, después Tony Cragg y Giulio Paolini. Era una forma de profundizar en la

relación, de dejar la puerta abierta a proyectos ambiciosos, de formar también el equipo en contacto con los creadores, de entender mejor su trabajo.

El sentido de las palabras

El propio nombre de *Nouveau Musée*, quería significar a modo de antífrasis la vocación del proyecto. La dirección de los museos de Francia, consultada, no quiso o no pudo oponerse a esta denominación algo provocadora. ¡Un museo sin muros ni colección y además con un status privado! Bien, pues lo primeros estatutos hablaban de asociación para el estudio y la prefiguración de un museo de arte moderno y de estética industrial, para la comunidad urbana de Lyon!... Esta denominación mezcla de ironía, de socarronería y de candidez quizás, causó sensación en el mundo del arte de aquellos años.

Después el *Nouveau Musée* fue sustituido por el *Institut d'art contemporain* pero incluso así las palabras tienen sentido. Quieren significar que el arte se estudia, se trabaja, al igual que la música y las demás disciplinas artísticas. Los recursos fueron mínimos conseguidos de empresas a través de un *lobby* dificultoso en el contexto de la época, a pesar de la buena voluntad y del compromiso de unos y otros. Hubo también equipos de voluntarios y de benefactores en los que se mezclaban historiadores de arte, alumnos de relaciones públicas, estudiantes de Bellas Artes, curiosos y amateurs, algunos de los cuales estudiaban para Daniel Buren la historia de la estatuaria lionesa, otros la animación de grupos de reflexión. Aquella militancia no ha desaparecido del todo, aunque ahora tenga otras formas.

El *Institut* sigue atrayendo buenas voluntades. Las de administradores, socios, compañeros de camino... Realmente creo que hoy día también podría imaginarse una aventura semejante, al contrario de algunas voces convencidas de lo contrario, los desengañados. Lanzar una nueva experiencia sigue siendo factible, tan solo el contexto ha cambiado e implica otras estrategias, otros proyectos, otros comportamientos.

Cosa pública y compromiso

Cuando se solicitó ayuda a las ciudades de Lyon y de Villeurbanne fue Charles Hernu, alcalde de Villeurbanne, quien en 1980 propuso dos edificios a elegir. Una antigua

escuela modelo Jules-Ferry 1879, situada en la confluencia de los dos municipios y centro de formación profesional en desuso sería la que daría el apañó.

Luego unos jóvenes artistas lioneses y estudiantes de Bellas Artes renovarían aquellos locales con medios propios y con un mecenazgo en especie.

Y por fin se produjo un acontecimiento determinante que cambió la historia del proyecto. François Mitterrand ganó las elecciones presidenciales siendo Jacques Lang su ministro de Cultura, y creando los primeros empleos de desarrollo cultural. En 1982 se pudo contratar a un primer asalariado. Sin ello obviamente, el proyecto no se hubiera desarrollado sino de una forma bastante pobre o floja al vaivén de los benefactores y de una sponsorización que todavía hoy sigue siendo modesta y sin nada que ver con las cantidades necesarias para la vida de una estructura profesional aunque ésta sea de mediana envergadura. A decir verdad pudo presentirse ya que parecía obvio que en el conjunto del viejo continente la política cultural era sinónimo de colectividad pública, incluso si la idea de financiación mixta tiene dificultad en imponerse como modelo.

La sponsorización total induce a una política cultural espectacular y consumista pero la administración total no es sinónimo de eficacia cultural. La solución en estos momentos parece residir en una mezcla de los compromisos. La cultura es cosa pública, como ya decían los romanos, y los intentos de llevar esta responsabilidad al ruedo del mercado y a sus leyes bamboleantes parecen bastante contrarias a la genética profunda del viejo continente.

El *Nouveau Musée* o el *Institut...* siempre sostuvo, y de forma colectiva, la necesidad de políticas culturales públicas fuertes, nacionales y regionales, asociadas a la participación privada resultante de la conciencia cívica -ciudadana- tanto de las empresas como de los particulares. Nuestros socios privados han permitido el nacimiento de la estructura, y lo han hecho con el pensamiento de que la empresa tiene que desempeñar este papel cívico y que su presencia es prueba del compromiso de la sociedad civil.

Desde el comienzo de esta aventura las instancias dirigentes del *Institut* se constituyeron como personas privadas independientes, benefactoras y muy comprometidas. Así fueron sucediéndose un industrial del textil, un hombre de comunicación, un arquitecto y un

agente de cambio. El tiempo pasado ya, treinta años, le otorga todo su peso a este compromiso, mezcla de gusto por el arte, de curiosidad, de amistad, y de convicciones. Más allá de esta particularidad, la libertad de la estructura es la que se ve amparada contra los riesgos de las políticas públicas o de las diversas presiones y garante de una ética.

Arte y región

La estructura por tanto ha vivido unos años de desarrollo en Francia, de una política cultural descentralizada a favor de las artes visuales. Quitando el CAPC de Burdeos y algunos museos como el de Saint-Etienne, el de Grenoble, o el de Marsella, pocos lugares había activos en el ámbito del arte contemporáneo. En 1982-83, casi un siglo después de Alemania, las regiones francesas vieron cómo nacían colecciones de arte contemporáneo, los FRAC, y una red de centros de arte. Naturalmente el estado quiso ser primero el iniciador y así nacen el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Grenoble, *le Magasin*, el almacén. Sin embargo el Ministerio de Cultura pronto reconoció y utilizó las iniciativas nacidas en las regiones. El *Nouveau Musée*, llamado Centro Internacional de Arte Contemporáneo en 1984, el *Consortium* de Dijon, el CCC en Tours y muchos más.

Se habían puesto en marcha políticas culturales para el teatro, después de la guerra, o para la música, en los años 60. Las artes plásticas, en cambio, estaban como rezagadas e incluso ignoradas y es a Claude Mollard, delegado de Artes Plásticas en el ministerio, a quien le debemos el haber embarcado en esta aventura a las autoridades territoriales, a las ciudades y a las regiones. Aunque las cantidades distribuidas por el estado eran y siguen siendo mínimas, el impulso estaba dado y las colectividades locales siempre entraron en el juego a través de algunos viajes, viajes épicos de elegidos, por ejemplo a la Documenta de 1982 o a Munster, o a la bienal de Venecia.

El poder para los creadores

La creación, gran palabra, de las que solo se emplean con pinzas. Porque pueden sonar muy rimbombantes grandilocuentes o imprecisas. El arte llegó a prostituirse queriendo abarcarlo todo. En cuanto al arte contemporáneo, casi se ha transformado en estribillo. Entonces cómo hablar de lo que hace la ambición del hombre-artista, de su capacidad de lucidez sobre su persona y sobre la sociedad, su voluntad de ir más allá de lo común, su

premonición, su capacidad crítica, su voluntad de hablar con el otro a través de la emoción tanto como del discurso racional?

Hemos mostrado artistas al público en un diálogo complejo entre el equipo del *Institut*, el autor, sus obras y los lugares. Unos encontraron aquí un primer lugar institucional de exposición, T. Cragg , Buren, J. Holzer, R. Prince, B.Kruger, Jeff Wall, etc.

Otros han podido utilizar Villeurbanne para hacer un primer balance de una obra en curso. Todos dijeron que apreciaban mucho aquellos locales por su disposición, su tamaño y su variedad, con algunos se multiplicó la colaboración y el intercambio. Giulio Paolini hizo dos exposiciones y Jacques Vieille tres. Daniel Buren intervino en numerosas ocasiones, creando múltiples obras y reinterpretando algunas otras.

Bien, pues estas reiteraciones siguen siendo señal de una resistencia del *Institut* al espectáculo del arte. Cuando preexisten las connivencias entre el equipo y el artista, ello desemboca, si las ganas son compartidas y el proyecto está maduro, en una exposición, quizá un libro, una acción o una obra y la relación perdura, amistosa y lúcida. Con Michael Asher tuvieron que pasar 10 años entre el momento de la invitación y el momento del trabajo en común. En cuanto a On Kawara se ha realizado el libro titulado *Whole and Parts* que precedió a la exposición.

El nuevo capítulo, consulten el programa

Cualquier programa de exposición es el resultado de una necesidad de intercambio, de conocer mejor el trabajo del artista, de descubrirlo al público, como una conversación sobre arte, alusiva, esparcida en el tiempo, inquieta pero siempre sincera. Es una forma de compartir con los visitantes una curiosidad, una búsqueda de respuestas, pues son los artistas los que hablan, o deberían hablar, y no los comisarios.

El organizador de la exposición no está verdaderamente en su lugar más que cuando está al lado del público, a la manera de avanzadilla. Raramente podrá ufanarse de ser artista él también a su manera, pero su discurso siempre será secundario estructuralmente, como el del periodista, el del programador de cine de arte y ensayo, o el del director de la Ópera.

Y este discurso incluso es de otro orden. Puede tratarse de hacer tangible un cuestionamiento, o de hacer balance de un debate estético. Así fue como Villeurbanne acogió las exposiciones de Michel Baudson sobre el arte y el tiempo, (*L'Art et le Temps*) o la de Joëlle Pijaudier sobre la noción de lo decorativo, (*L'Envers du décor*)

Sobre el tema del coleccionismo, se presentaron cuatro exposiciones, dos de ellas privadas, las colecciones de Madame Stein y las de los señores Billarant y dos exposiciones públicas, las de los museos de Saint-Etienne y de Eindhoven. Por su parte el *Institut* produjo algunas exposiciones manifiesto. *When attitudes became form, Artistes/Architectes* y *Aperto*, exposición para protestar contra la desaparición de esta sección en la Bienal de Venecia, y para abrir las puertas a los jóvenes creadores. *Architecture Radicale* y también *Côté Sud, Entschuldigung* para poner de relieve la situación de los artistas de la Europa latina.

En cuanto al resto, lo esencial de los programas han sido exposiciones personales y es la mejor forma en mi opinión de penetrar en una obra, en un pensamiento siempre complejo y también la mejor pedagogía posible, por lo muy reducidos que son los discursos en torno a la obra y sobre todo lo reductores que son. Al releer este programa que tiene más de 100 exposiciones cada cual encontrará materia para hacerse una idea sobre el *Institut*. Sin embargo y de forma global, me parece que pocas exposiciones han estado fuera de lugar. Al contrario, el conjunto de los artistas presentados han sabido demostrarles al público que eran portadores de una ambición real y fuerte en pro del arte, de una ambición de relación crítica entre el arte y la sociedad. Desde Richard Prince hasta Méli k Ohanian, desde Daniel Buren hasta Jordi Colomer, todos llevan esta generosidad en su obra, esta doble necesidad de ser y de vivir en el diálogo.

La exposición

La exposición (presentada para conmemorar el treinta aniversario del *Institut*) habla de otra cosa que no es la memoria de la estructura. Se trata de ***Ambition d'Art***, ambición de arte (*ambition of art*), y no ambición artística (*art ambition*), precisan los anglófonos. Una nueva tentativa de decir con palabras y a pesar de las mismas que se plantea ahí una cuestión, pernicioso y nueva. Dicho de modo más brutal, qué pasa con la utopías individuales, aquellas utopías portadoras de las que he hablado anteriormente? Los tiempos han cambiado en 30 años, y por lo menos la explosión del escenario artístico, incontestable, ha cambiado las tornas. ¿Se imaginan la cantidad de estudiantes que

salen cada año de las escuelas de arte en los cinco continentes? A los que habría que añadir claro está, los artistas autoproclamados. El mercado del arte tiende a ser una guía de valores, por no decir una guía del gusto del día. De lo que se habla por todas partes es del mercado del arte, más que de los contenidos del arte, en los talleres, en las galerías obviamente, en los museos, en los centros de arte y hasta entre los coleccionistas.

Tiene su verdad este mercado, verdad contante y sonante. ¿Quién no tiene el ejemplo de obras adquiridas que se han vuelto luego inasequibles? La colección Rhône-Alpes del *Institut d'art contemporain* ofrece decenas de ejemplos de este tipo. Siempre podremos recordar que Bouguereau era incomprable cuando los impresionistas no se vendían o casi nada. Pero ¿qué pasaría hoy?

El espectáculo, el zapping, el *bling-bling* todo ello ha sacudido la noción de tiempo, de estudio, de compromiso. Inútil juzgar, y además, ¿en nombre de qué, de la moral? ¿Y por qué no en nombre del buen gusto? Sería el colmo. Hay que conformarse con la realidad actual sabiendo que no será forzosamente la realidad de mañana y que por otra parte tampoco nada obliga a dejarse fascinar.

Los deportistas cuando están averiados tienen una expresión, dicen que hay que volver a los fundamentos! Hay que decir a los derrotistas del “todo se va al garete”, “el mundo está loco”, a los inquietos por la evolución del mundo del arte, a todos ellos hay que decirles que vuelvan a los fundamentos: el arte, su papel social, su potencia intrínseca, su fuerza, su poder de emoción y de reflexión, su capacidad de diálogo individual y colectivo, en una palabra, su ambición. Las preguntas cotidianas quizás empiecen a encontrar un principio de respuesta.

Quizás los artistas no vayan a cambiar el mundo, aunque algunos sí lo hayan intentado, pero por lo menos acompañan a las sociedades y las dan a conocer a ellas mismas. Por ello es por lo que el arte es importante y apasionante, porque es a la vez historia, presente, y a menudo premonición. Por definición el arte es ambición, sea cual sea ésta, propia, modesta, del individuo artista que se enfrenta a la historia del arte y a su historia personal, o la ambición más social, más necesaria, de un estar en el mundo, de una persona con su propio discurso, reivindicando su propia capacidad de creación, su capacidad de intervención sobre el curso de las cosas.

Suele decirse también que algunos artistas marcan su tiempo, y los mejores no sólo dejan una señal, una estética, una forma de diseño, van más allá, señalan lo que es profundamente la sociedad en la que viven, denuncian, revelan lo no dicho en una especie de diálogo intrasocietal raro, e incluso único, creo yo. Como una ambición de inteligencia en el sentido profundo y de transmisión propia de cualquier creador en cualquier ámbito artístico.

No sé si tenía que recordar aquí estas cuantas convicciones personales, aun a riesgo de banalidad, en tiempos de aniversarios de estos odiosos “balances de etapa”. Ello sólo me permite explicar en el fondo por qué nació el *Nouveau Musée* convertido más tarde en el *Institut d'art contemporain* (IAC). Una voluntad colectiva de acompañar la creación, de intentar comprenderla desde dentro, y por tanto de dar su lugar al discurso crítico de los creadores y su verdadero lugar al público visitante.

Algunos estábamos y seguimos estando convencidos de que los artistas portadores de una ambición y de un compromiso, cambian al individuo-espectador, siempre y cuando se organice un diálogo y una puesta en escena escrupulosamente. Era cierto hace 30 años obviamente, y sigue siéndolo hoy, aunque las utopías modernas y progresistas a veces agachen la cabeza bajo el asalto del espectáculo, del *business*, o del sálvese-quien-pueda individual. Jean Hubert Martin habla de una dicotomía en vías de constitución entre las profesiones del arte, entre lo laborioso y lo flamante, y yo me temo que tenga razón, pero siempre es posible elegir cada uno su campo.

Leer el arte

Apprendre à lire l'art (Aprender a leer el arte) es el título de una de las exposiciones de Laurence Wiener en el *Institut*, y podríamos imaginar que los sucesivos programas llevados a cabo allí desde 1978 a 2008 han intentado dar un espacio a esta ambición. Leer el arte de tu tiempo es por tanto potencialmente leer tu tiempo de forma diferente a la luz de los enfoques aportados por los artistas, enfoques nuevos. La historia del arte de hecho está toda ella en estos vaivenes permanentes entre una sociedad y sus creadores. Cada uno de los artistas que participan en la exposición *Ambition d'Art* ha transformado al público en mayor o menor medida, un porcentaje, quizá más importante de lo que imaginamos, de público llegado a la vieja escuela de Villeurbanne.

Se ha hablado de provocaciones para reflexionar sobre nuestra situación en el mundo, Boetti; de la capacidad de mirar, Buren; de nuestra relación con el objeto, Kragg; del olvido de las mitologías y del clasicismo, Fabro; de nuestra relación con una religiosidad contemporánea oculta, Kapoor; del tiempo, de la relación individuo- infinito, Kawara; del machismo y sus corolarios, Rosler; de la imagen reconstruida y de la pintura, Wall; de la poesía y la generosidad del diálogo, Weiner; de la singularidad y el desfase, Colomer; de la ciudad y de la necesidad de hacer siempre militancia para que sobrevivan las utopías, Friedman.

El poder del arte está ahí, en los múltiples interrogantes compartidos, compartibles. El arte es crucial para cada uno en particular y también para la sociedad.

La obra oportunista, autoconvergente, puede producir efecto de revuelo, significar algo por su propia redundancia, pero lo esencial no está ahí, en lo coyuntural, aunque esté encomiado y coleccionado por el *top-ten* de las grandes fortunas. La ambición moral sigue siendo el mejor refugio mientras perdure un humanismo posible.