

## **EUGENIO CARMONA MATO:**

Adquisiciones de bienes culturales, arte contemporáneo.  
Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 1990

Documentación complementaria de la exposición [\*Todas las revoluciones están hechas\*](#) (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 31 enero - 2 marzo / 4 mayo 2014)

# Y

a en 1959 Harold Rosenberg no dudaba en hablar de una *tradición de lo nuevo*. Cuando decía *nuevo*, Rosenberg quería decir también, aunque los conceptos no son equivalentes, *moderno*. Era una afirmación arriesgada: parecía contradecir directamente el *espíritu* y las afirmaciones más audaces de las entonces todavía cercanas vanguardias históricas. Pero no era Rosenberg el primero en convertir en aporía uno de los principios fundamentales de la vanguardia radical. Treinta años antes, en *plena batalla* por la renovación estética, se había fundado en Nueva York el Museo de Arte Moderno, y, en 1930, abría sus puertas el Museo Whitney. Con unos fundamentos museológicos no muy distintos de los que Schinkel y Waagen describieran en 1832 para el Museo Ideal, ambas instituciones se propusieron *esperar* a que el público reconociera al nuevo arte como secuencia progresiva del legado patrimonial del pasado y como parte indiscutible de la cultura nacional norteamericana.

## Diálogo con el presente e interrogación sobre la máscara

*Hacia una colección de  
arte andaluz  
contemporáneo*

En el terreno artístico, tradición y novedad, tradición y modernidad, no han sido en Andalucía, sin embargo, términos y conceptos fáciles de relacionar, e incluso creo que se puede afirmar que durante décadas se han excluido mutuamente como antagónicos. Cualquier intento de promocionar entre nosotros las fórmulas artísticas genuinamente contemporáneas parecía una impostura. Afortunadamente la situación ha cambiado. O, cuando menos, está empezando a cambiar, desde hace diez años, irreversiblemente. La tardanza no entorpece la idoneidad de un proyecto que, pudiendo ser perfectible, es, a todas luces, necesario. Las adquisiciones de arte contemporáneo por parte de la Junta de Andalucía han ampliado la secuencia cronológica de nuestros museos hacia la más estricta actualidad, y han propiciado la imagen pública de la cultura andaluza desde el signo de lo contemporáneo. Estas adquisiciones, aún respondiendo a necesidades puntuales, poseen sin duda el perfil, la morfología, de una colección. Una colección que está *haciéndose*, y que, como peculiaridad, propone recorrer ocho provincias —ocho circunstancias que acaban siendo una— para mostrarse al completo.

Una colección, al mismo tiempo, que está interrogándose continuamente sobre sí misma. Porque coleccionar arte, y sobre todo arte contemporáneo, ha cobrado un sentido distinto al de décadas anteriores en este fin de siglo. ¿Placer o conocimiento? Una colección, pública o privada, puede configurarse en función de dos parámetros: el de la validez de la obra por sí misma, y el de la validez de la historia. Si la primera posibilidad no creo que nadie hoy día la considere puro Idealismo, la segunda es la que ha definido, hasta ahora, más que el coleccionismo en sí mismo, la colección de Museo. La mejor articulación entre la bondad de los objetos y las demandas de la historia abren las colecciones públicas de arte, y su destino cier-

to, el museo, a la convivencia ideal entre el placer y la memoria: conocer, entonces, es reconocerse.

Pero, en lo que al arte de este siglo se refiere, *cuál* es la historia, o *cómo* es la historia. A nadie se le escapa que la homogeneidad evolutiva con que se venía articulando el proceso del arte contemporáneo se está revisando, se está reconstruyendo –o *deconstruyendo*– desde sus propias bases. En el caso de Andalucía el problema se acentúa porque nuestra relación real con el arte contemporáneo no tiene un siglo, sino apenas veinticinco o treinta años. Los pintores andaluces de la vanguardia histórica son hoy una recuperación querida y valiosa, pero, en rigor, no lograron modificar el carácter de la realidad artística andaluza, ni abrieron un proceso de continuidad evidente.

¿Son estos apenas treinta años espacio suficiente para la memoria? Están en el umbral de serlo. Pero a nadie se le escapa que la elaboración de una colección de arte andaluz contemporáneo se resuelve más desde las expectativas del presente que desde la revisión del pasado. Casi tres generaciones de artistas configuran esta colección. Sin embargo la verdadera estructura social y cultural del arte contemporáneo en Andalucía se está configurando *ahora*. Los recién llegados han encontrado un cierto camino ya desbrozado, pero los menos jóvenes en edad no lo son en vitalidad creativa, y se encuentran en la madurez de unas producciones que poseen estricta actualidad. De alguna manera, los artistas que forman parte de esta colección son los *primitivos* de una nueva sensibilidad artística en Andalucía, y cuando digo *primitivos* quiero decir los *primeros*, en verdad, los *pioneros*.

El presente convoca al futuro, el arte andaluz contemporáneo es un diálogo con el presente. Pero este diálogo con el presente es –y si no, no– una implicación en sus circunstancias: la revisión del proyecto moderno, de sus recorridos privilegiados, de su ideal de progreso, de sus afanes de globalidad. El nuevo paradigma de la diversidad ha arrinconado toda una teoría del valor sobre la que sustentaba al arte del siglo, pero no la ha sustituido a ciencia cierta por otra, cuando no la deposita en los criterios del mercado. Ajena a cualquier trascendencia que no sea ella misma, la obra de arte actual parece desafiar a la historia. Parece retomar la oposición, tan *moderna* en sus orígenes, entre el goce desinteresado y la trascendencia en la vida social de los hombres, apostando por lo primero. Se siente cómoda al trastocar la problemática de la artísticidad, raíz misma de las vanguardias, por las oscilaciones del gusto. No se inquieta al desplazar la raigambre en la cultura por la integración en el *show-business*. Si esta colección de arte andaluz contemporáneo se propone la tentativa de citar en el presente las

huellas de nuestra futura memoria: ¿cómo ha de distinguir lo perdurable de lo perecedero? Cómo puede hacerlo, además, en una época que, desembarazada de todo proyecto global, valora lo fugaz y lo diverso. Una época en la que lo nuevo es sólo lo reciente y no es, necesariamente, algo mejor o innovador. Musaios, la figura de la mitología griega, origen fonético del término museo, poseía cualidades de adivino. No nos la ha legado. No existen fórmulas. Pero existen puntos de partida: conciencia despierta del tiempo en que se vive, crítica exhaustiva de toda propuesta, de cada obra; y riesgo. El riesgo es siempre más amigo del éxito que la prevención. El arte de este siglo conoce bien estas relaciones.

Hay otro riesgo —no apuesta, sino precipicio.

El nuevo espíritu de este fin de siglo ha dado en el centro de la diana al criticar la universalización cultural y lingüística que incluía el proyecto de la modernidad y recogieron algunas vanguardias radicales: el todo es igual en todas partes: la corrosión, incluso la destrucción, en favor de lo moderno, de las culturas tradicionales. La alternativa ha venido a través de una nueva y decidida exaltación del *genius loci*. El asunto afecta directamente a Andalucía y, en especial, al arte contemporáneo andaluz.

Si el *genius loci* es un elemento indispensable de la visión romántica del mundo, en Andalucía tuvo un especial campo de pruebas en boca y pluma del viajante extranjero. Desde entonces la voluntad de definir *lo andaluz* como una ideosincrasia especial no ha cesado. Tanto es así que, a menudo, cada vez que alguien se interroga sobre la naturaleza y el alcance del nuevo arte andaluz, o sobre la dimensión plástica de alguna de sus figuras individuales, comienza su discurso, o lo organiza, en función de un *a priori* que descifra lo inmanente a nuestro ser y a nuestro hacer. En la mayoría de estos casos, la definición de nuestro *genius loci* acaba siendo un ejercicio de *ingenio locuaz* que no distingue en lo contradictorio: se alude tanto a lo barroco como a la raigambre clásica y mediterránea, se exaltan la finura y la sutileza al mismo tiempo que la exageración y el paraxismo, se explican caracteres tanto desde el aire y la calle como desde la entraña desgarrada. ¿Existe la verdad sólo en la contradicción, o es que es falso el planteamiento?

Para una posible respuesta no puedo dejar de recordar a Octavio Paz, y trasponer lo mexicano por lo andaluz, para afirmar que lo andaluz «no es una esencia sino una historia. Ni ontología ni psicología. A mí me intrigaba (me intriga) no tanto el «carácter nacional» como lo que oculta ese carácter: aquello que está detrás de la máscara... una máscara que al mismo tiempo nos expresa y nos ahoga... la máscara convertida en rostro/el rostro petrificado en la

*máscara*» (1) Efectivamente, si este posible *carácter de la tierra* hunde sus raíces en la definición del *genius* romano, y si el *genius* romano se asocia al antiguo *daimon* griego, baste recordar que éste era un espíritu bueno o malo, ángel y demonio al mismo tiempo.

De todas formas, y en el caso concreto de la creación andaluza contemporánea, el problema es otro. El *fenius loci* existir, existe; pero nunca justifica ni define un sentido de la artisticidad ni la oportunidad de una poética. Puede ser motivo o referencia, pero nunca paradigma. El *genius loci* que han invocado algunas propuestas artísticas de este fin de siglo se fundamenta en una sólida tradición de lo moderno que quiere mirar al pasado para redefinirse. Pero entre nosotros esa sólida tradición de lo moderno no existe, se está haciendo, y la mirada al pasado puede convertirse en un salto, sencillamente, mortal. Nuestra *diferencia* no puede connotarse nunca, peligrosamente, con los rasgos de lo *periférico*. Desde los años veinte la conciencia del origen no ha impedido en el arte andaluz el signo de lo cosmopolita. Por qué invocar tanto al Juan Ramón de la *nostalgia* y no al que desde el río Hudson, plenamente consciente de su destino creador, exclamaba: «*Leyenda inesperada: «dulce como la luz es el amor», y esta Nuev York es igual que Moguer, es igual que Sevilla y que Madrid*». (2) El mejor arte andaluz, el único posible, ha sabido responder siempre con acierto a las dos preguntas sobre el asunto perfectamente formuladas por Paul Ricoer: «*cómo llegar a ser moderno y regresar a las fuentes; cómo revivir una antigua y dormida civilización y tomar parte en la civilización universal*» (3).

Pero aún hay más. Nada hay inmutable. La nómina de obras y autores que recogen estas adquisiciones de arte contemporáneo es amplia, pero no completa. Nunca el mercado ni las circunstancias ponen directamente a nuestro alcance todas las piezas o los nombres necesarios o deseados. Pero llegarán a estar. Esta es una colección de arte contemporáneo *en curso*. A todos ellos, una vez reunidos, les corresponderá decir, demostrar, mostrar, cuáles son los signos de la creación contemporánea en Andalucía, cuál es su identidad. Nunca como ahora ha estado tan abierto el diálogo entre las constantes de la civilización y las demandas de la cultura. Toda tradición, todo carácter, toda pretendida esencia inmanente puede proseguirse o cambiarse. ¿No corresponde a los pioneros fundar principios? Hay una clave de la modernidad que nunca podrá ser cuestionada: la posibilidad de poder elegir en cada momento qué somos y cómo queremos ser. Entonces, mirar arte contemporáneo andaluz será mirar Arte Contemporáneo en Andalucía. Desde la cita del futuro en el presente, desde el riesgo en lo perdurable, sólo hay que esperar al Tiempo. A que el Tiempo, como decía Lezama, *se extienda en el aire como un gato para dejarse definir*, y juzgue nuestros actos.

1 Octavio PAZ: *Posdata*. Siglo XXI Editores. México, 1970, pp. 10 y 11.

2 Juan Ramón JIMENEZ: *Espacio*, Edición de Aurora de Albornoz. Editora Nacional. Libros de Poesía - 6. Madrid, 1982, p. 31.

3 Paul RICOER: «Universal Civilization and National Cultures» (1961). En *History and Truth*, Evanston Northwestern University Press, 1965, p. 277. Citado por Kenneth FRAMPTON: «Hacia un regionalismo crítico: Seis puntis para una arquitectura de resistencia». En VV.AA.: *La Posmodernidad*. Ed. Kairós, Barcelona, 1985, p. 38.