

BUADES O LA ESCALA DE LAS ANÉCDOTAS

VÍCTOR DEL RÍO

Este libro ofrece el testimonio autobiográfico de muchos de los protagonistas de la actividad desarrollada en la Galería Buades. Ese hecho lo convierte en algo muy diferente del catálogo de una exposición, más bien, lo constituye como un documento histórico. Aunque el libro ha tardado en verse realizado, tras la exposición que tuvo lugar en el Museo Patio Herreriano entre el 16 de noviembre de 2007 y el 24 de febrero de 2008, este tiene una función tan distinta de ella que sólo puede entenderse como memoria. Con el lenguaje del recuerdo, que es casi un idioma propio cuya música reconocemos inmediatamente, los autores han salpicado su relato con informes sorprendentemente precisos de los hechos más significativos para ellos. Esa precisión sólo puede ser el resultado de una memoria selectiva para la que los datos se vuelven relevantes y se recortan con nitidez, como si acabaran de ocurrir. El conjunto de voces garantiza, además, la pluralidad de esas preferencias por algunos acontecimientos sintomáticos, que son distintos según quién los cuenta. Esta constelación de referencias a exposiciones, eventos y publicaciones conforma el mosaico incompleto, pero definido, de una experiencia: la Galería Buades, que ha marcado invisiblemente a quienes han hecho la Historia del Arte reciente aquí, en España.

Ese lenguaje del recuerdo tiene, sin duda, un timbre nostálgico y, sin embargo, a través de su bruma se intuyen verdades importantes y dolorosas. Es difícil no sucumbir a la nostalgia para quienes vivieron aquello, ese parece ser un privilegio de los veteranos. Quienes no vivimos Buades, y no podemos acreditar nuestra experiencia autobiográfica como garantía del relato, tenemos la oportunidad de verlo como espectadores anacrónicos. En este aspecto, el trasvase de la memoria de aquella experiencia al entorno institucional, a partir de la donación del archivo de la galería al Museo Patio Herreriano, y la exposición que se derivó de aquello son

los últimos avatares de la historia de Buades hasta el momento. Avatares que dejan abierta la posibilidad de bucear en un montón de documentos, en un exceso de información sobre las vidas de aquellas personas, sus intercambios económicos, sus publicaciones, sus fetichismos y sus deseos. Tratar de estudiar ese archivo queda como tarea para los investigadores y los nuevos historiadores del arte, aquellos que podrán contar la historia sin haberla vivido.

Es posible que lo que se encuentre un investigador en ese archivo no sea arrebatadoramente iluminador sobre la Historia del Arte en el Madrid de la Transición. Obviamente, no se esconden secretos que no sepamos. No hay tantos inéditos ni facturas inculpatorias. El contenido de ese archivo es de otro orden que raya con lo estrictamente personal, con los hechos más cotidianos que encierran otro mensaje que desvirtúa la importancia de los acontecimientos y redimensiona la naturaleza del hecho artístico en su conjunto. La institución de una “Historia del Arte” tiende a ser una forma del fetichismo causal, como si habláramos de índices económicos y demográficos. En realidad, los motivos llevados a su escala histórica se vuelven profundamente precarios y necesitan de una intrahistoria para tener sentido. La banalidad que ahueca de sentido a la Historia es proporcional a la predilección por las catástrofes de sus narradores. En esto, el arte es sólo el documento de la decadencia de la Historia con mayúsculas.

Probablemente, el destino natural de este legado hubiera sido el Museo Reina Sofía, tal y como lo demuestra la carta de José Guirao que figura en el apéndice documental de este libro. Por su parte, María Jesús Abad se fijó el objetivo de incorporarlo al proyecto de museo que, por aquel entonces, estaba sólo en la mente de los responsables de la Colección Arte Contemporáneo. Mercedes no tardó en comprobar la proverbial tenacidad de la que fuera primera directora del Museo Patio Herreriano y coordinadora de la Colección Arte Contemporáneo desde su origen en 1987, y que acabaría abandonando el proyecto en 2005. No en vano, es a ella a quien se debe la detección del archivo como patrimonio vivo que debía albergarse en un museo, el cual no se inauguró hasta el 2002.

Entre tanto la vida nos desborda. Treinta años de trayectoria de una galería como Buades no caben en un domicilio particular. Ni siquiera en dos, si contamos con el de Chiqui Abril. Por lo tanto, además de la tenacidad

de María Jesús Abad, supongo que también presionaron los bultos y las cajas –como paquetes clausurados de una etapa de la vida– para que, finalmente, Mercedes accediera a la donación. Después del cierre del acuerdo, firmado con fecha del 16 de abril de 2005, todo se prolongó un tiempo más, y cuando se hizo efectivo el traslado de los materiales, María Jesús Abad, firmante del acuerdo, ya estaba en Mozambique, algo que de nuevo ponía sobre la peripecia personal el peso de los acontecimientos.

Chiqui Abril llevó personalmente en su propio coche lo que faltaba del archivo de la Galería Buades. El día que llevó aquellas cajas restantes, que debía haber solicitado a algún supermercado para poder llenarlas con los documentos y las bolsas de fotografías y álbumes, se cerraba el traslado físico del archivo desde los domicilios de ambos (Mercedes y Chiqui) al Centro de Documentación y Biblioteca del museo. La terquedad de los bultos y su peso, toda la materialidad de los objetos y el papel que se acumulaba después de la andadura del proyecto, no era sino la forma brutal en la que se resumía una de las trayectorias históricamente más relevantes del arte contemporáneo en España.

La secuencia en la génesis de la exposición sigue el relevo en la dirección del museo de Teresa Velázquez, que dimitió en 2006, y de Cristina Fontaneda, la actual directora, con quien pudimos llevar a cabo este proyecto. La llegada de un archivo como el de la Galería Buades a una institución museística no deja de ser un hecho singular que provoca, en su proceso de acomodo, no pocas situaciones significativas y a veces cómicas. Ya sabemos que los archivos tienen una dimensión paradójica en su relación con la memoria, porque si bien parecen conservarla, también suponen un cierto grado de clausura y un tránsito al olvido si su gestión no hace del contenido algo significativo. Además, en este caso, parece haber una colisión entre el espíritu, un tanto asilvestrado, del proyecto Buades, tan personal y lleno de redes afectivas que lo mediaban todo (a veces incluso remediaban cosas), y el régimen, en apariencia despersonalizado, de lo institucional. Digo “en apariencia” porque quienes hemos trabajado allí sabemos que también el último substrato del carácter de los museos lo aportan las personas que toman decisiones dentro; y ello a pesar de los muchos condicionantes externos que pueda haber. Así, las posibilidades de una exposición a partir del archivo de la Galería Buades, más allá del acuerdo firmado, se encontraba en aquella lenta gestación, que propiciaban algunas personas, y en la certeza que alcanzamos de que aquel era

un proyecto que no sólo tenía sentido en sí mismo, sino que dotaba de sentido a la propia institución.

Las características del museo y su breve pero intensa historia ya eran parte del escenario en el que aquel encuentro tenía lugar. Una historia que, por lo demás, podría condensar los destinos de las instituciones culturales en el contexto español aparecidas a principios del siglo XXI, algo que, con más méritos que cualquier otra consideración estética o artística, constituye una peculiaridad de lo que ocurre en España. Cuando el museo se plantea la posibilidad de hacer una exposición sobre la experiencia de la Galería Buades, ya había sufrido un enorme golpe político con la intromisión de una exposición nacida en alguna conversación de despacho en la que un político decide qué es lo que realmente quieren ver los ciudadanos en un museo, una decisión que normalmente se basa en el hallazgo de una efemérides en el calendario. Este es el destino de algunas instituciones, y aquel acto de estulticia política, no obstante, es sólo una especie de destino anunciado quizás el día en el que, en otro despacho, algún *brain storming* dio como resultado la idea de meter una faraónica estatua sedente de los reyes de España en el patio renacentista de Juan de Rivero Rada, en torno al cual se articula el museo. Curioso que la institución quedara marcada con los símbolos.

Igual que esa estatua, que está fuera de escala, la institución se presenta como un monumento desproporcionado que rinde homenaje a los acontecimientos privados y desmitificadores con los que se creó un proyecto tan personal como el de Buades. Tales articulaciones, las simbólicas y las materiales, las personales y las institucionales, son el humus sobre el que se construye la cultura, cuyas irregularidades y rugosidades muestran la imperfección de una democracia, sus vicios y antiguas malas costumbres, y la enorme dificultad de la iniciativa personal para crear un espacio posible para la génesis de una cultura independiente. Ese espacio parece ser sólo posible en el ámbito privado a juzgar por la otra Historia, la de las instituciones; de modo que no sería de extrañar que hubiera que hacer sitio en el domicilio particular. En ello, el caso Buades y su avatar como donación a una institución es un hecho histórico como otro cualquiera.

Obviamente, estas anécdotas no tienen hoy la mayor importancia, excepto porque representan las marcas fundacionales de un museo, al parecer, bajo el signo de la desproporción en la que el mundo administrado se

encuentra con el arte. Pero ese desajuste y el anacronismo que impone el museo, en cuanto a ámbito de estudio del pasado, también es un paradigma del proceso irregular de institucionalización y de construcción de la experiencia de lo contemporáneo en el contexto español. El centro en el que se conserva este archivo tiene, de hecho, una acotación nacionalista en su frontispicio al presentarse como Museo de Arte Contemporáneo español en letras de aluminio. El mantenimiento de ese criterio, a su vez sostenido por la colección centrada en la construcción de una cierta Historia del Arte en ese contexto, contiene, inevitablemente, un germen de arbitrariedad a medida que el mundo desborda las fronteras nacionales aludiendo a problemas con otros horizontes. Por lo que respecta a la Colección Arte Contemporáneo, se estableció programáticamente un concepto permeable de lo español capaz de incorporar ámbitos olvidados de la vanguardia en el exilio, entre otros. En esa mirada oblicua sobre las contaminaciones más allá de la circunscripción nacional, el proyecto de Buades encajaba con una aproximación compleja a estas cuestiones y entablaba un diálogo coherente con la colección.

Lo cierto es que “lo español”, con toda la sospecha de ser una creación imaginaria, se constituye como un tema que no sólo da sentido a la existencia de algunas instituciones, sino también a importantes polémicas para libros y obras colectivas. Los *Desacuerdos* como proyecto, que liderara el MACBA en colaboración con otras instituciones, marcaban un hito revisionista sobre cómo se ha llegado a un cierto estado de la cuestión. Quizás, en el intento de escribir una historia alternativa del arte en el estado español, el archivo de la Galería Buades hubiera sido revelador. El hecho, finalmente, remite por igual a una confusa identidad cultural y a un estado de cosas generado por la gestión política, por un ámbito de jurisdicción que sí crea una especificidad, al menos por lo que respecta al caso español, que tal como se ha producido es en el amplio sentido de la palabra “un caso”.

Y podemos intuir que si hay algún ámbito de especificidad hispánica, este no debe de estar en el hecho de que los niños aprendan en las escuelas la historia de la literatura en el género picaresco. Porque ya sabemos que hay signos inequívocos de que este es un territorio que ha dado sus mejores frutos culturales en la más feroz contrarreforma, es decir, en una modernidad definida como resistencia a lo moderno. Y podríamos enumerar así otros factores distintivos que serían el blanco del más ridículo pintoresquismo anglosajón o de esa especie académica tan enternecedora

que son los “hispanistas”. Pero todos ellos serían rasgos indemostrables en comparación con la peculiarísima tendencia al desastre de la administración y al fracaso de las estructuras de control del poder. Porque si algo define una identidad nacional debe de ser un interés sectorial de la clase política, y tales acotaciones sólo se objetivan en la creación de instituciones y eventos que construyen esa identidad como señuelo simbólico.

En este punto, el encuentro entre Buades y el museo no escapa a las colisiones simbólicas. Porque la experiencia Buades parecía llamada a permitir una cala transversal lo suficientemente autónoma como para constituir un filtro en eso que se llamó arte español y que inevitablemente iba unido a los procesos de normalización democrática de la época. Y si las identidades nacionales parecen, más bien, proyecciones imaginarias, no podemos dejar de pensar que algo parecido ocurre con la famosa Transición en España. En torno a ello se alimenta un mito de contracultura que se proyecta como fantasía de rebelión y que conjura un proceso más bien acordado y pacífico en términos generales. Las bondades de la Transición, presentadas al mundo como ejemplo de sucesión pacífica entre dos regímenes incompatibles, no podían ocultar la insatisfacción que provocaba en los sectores más radicales y la sombra de duda sobre su legitimidad. De este modo, las formas de vanguardia de los años setenta y primeros ochenta aparecían teñidas por la contradicción, por sus pretensiones de contracultura en algunos casos. El problema es que la verdadera contracultura no quiere ser cultura. La condición ambigua y consentida de aquel intento de superar el antiguo régimen se asociaba a la debilidad de los fundamentos políticos.

Con todo, mantenía algunas características de movimientos contraculturales en la medida en que se constituyen como formas de ocupación de los espacios públicos y discursivos, en ocasiones a través de los solares y las tierras de nadie que quedan entre la institución y la sociedad civil. Esta dimensión de ocupación tiene sentido en el escenario de las ciudades postindustriales, donde las propias reencarnaciones del poder económico dejan sus viejas carcasas y sus ruinas emanadas del proceso continuo de renovación. En el caso de Buades, los testimonios sobre las características del espacio físico en el origen de la galería, que algunos de los colaboradores de este volumen describen, pueden recordar esa condición de lo contracultural. Sin embargo, aunque Buades nunca tuvo esa pretensión, fue más eficaz en muchos aspectos que otras fórmulas

de radicalizar, especialmente porque estimulaba las alternativas y socavaba los dogmas, tanto estéticos como políticos. Habría que preguntarse hoy, tanto tiempo después, qué ocurre cuando son los poderes públicos los que se encargan de ocupar con sus símbolos el espacio público en una suerte de inversión hegeliana y perversa.

El conflicto con una modernidad aspiracional y la propia crisis identitaria de “lo español” constituían la herencia más clara que proyectaba las preguntas que trataban de contestarse los protagonistas de aquella aventura que se llamó Transición. De tal modo que el diálogo con el contexto internacional no era sino un círculo de identidad irresoluble y estéril del que muy pocos han sabido salir; y que sigue motivando, por cierto, esa absurda pregunta acerca de por qué el arte español no está mejor representado en los eventos internacionales. Como si ello dependiera de alguna esencia cultural. La pregunta como tal contiene su propia trampa y se responde a sí misma bajo la forma de un complejo especular y automarginador. Las preguntas han sido inadecuadas todo este tiempo y las respuestas sólo una serie de profecías que se cumplen.

Aunque el problema viene de lejos, y no se limita al plano estrictamente cultural, sino que involucra también al espíritu de la Transición como proceso político, es decisivo el conjunto de respuestas que se condensaban en la Galería Buades en los años setenta y en sus evoluciones posteriores. Por lo que respecta a la muestra (la reconsideración actual del proyecto Buades y su incidencia sobre el ambiente artístico de aquel momento), esta aparecía como un experimento necesario que podía conseguir dos objetivos simultáneos: por un lado, el paso a un estadio de revisión histórica musealizada, aprovechando los mecanismos de catalogación y tratamiento documental que ofrecía el centro; por otro, plantear el problema de definición de una conciencia histórica local en su relación con lo contemporáneo y en sus determinaciones contextuales, esto es, las que le eran propias en el Madrid de la época.

Indudablemente, Buades representa un lugar privilegiado para abordar algunos de los temas fundamentales y probablemente irresueltos que laten bajo las diversas formas que adopta el malestar de la cultura. Ese malestar tan cotidiano que aparece en las conversaciones y en la afición del circuito artístico por las lamentaciones. Lo cierto es que tal posición de privilegio, que aporta un patrimonio vivencial, desbordaba su propio con-

texto y tendía a constituirse como un paradigma de otras muchas cosas que estaban pasando en aquel momento y que vinieron después. En esa tensión se planteaba la mayor dificultad para afinar el planteamiento de una exposición.

Las revisiones históricas no pueden ser definitivas, y lo que podía aportar Buades estaba por descubrir. Tanto Mercedes Buades como Chiqui Abril debían abrir las cajas en las que se habían guardado tantos documentos, fotografías y “efectos personales”. La cuestión de los “efectos” tiene aquí, por cierto, una dimensión casi hermenéutica. Por otro lado, la propia catalogación es una empresa que requerirá todavía un tiempo (se encuentra en estos momentos en fase bastante avanzada gracias a la labor de María Martín Velázquez, coordinadora del Centro de Documentación y Biblioteca del museo), pero que debía realizarse a la vista del primer despliegue expositivo. De modo que la exposición que tuvo lugar en el museo era el resultado natural de un compromiso adquirido por la institución, pero también una primera cala de una investigación histórica que queda abierta para nuevas aproximaciones.

Cuando tuvimos la primera reunión para tratar el tipo de exposición que buscábamos con Chiqui, Toni Abril y Rafael Zarza, estos esperaban la propuesta de una muestra de gabinete de una sala. En cambio, la idea fue hacer una gran exposición que sirviera como prisma de la época y revisión crítica del proceso que describió la galería en su trayectoria. A partir de ese nuevo cambio de escala se abría la posibilidad de crear un proyecto protagonista en el museo, acorde con sus objetivos, y capaz de convocar una reflexión sobre el período.

El diseño de montaje de la exposición, que llevaron a cabo Chiqui Abril y Rafael Zarza, se presentaba como una acumulación de obras en un formato que contravenía el estilo museográfico tradicional del Patio Herreriano, donde las obras respiran con más espacio alrededor. Esta forma de colgar las obras coincide con una tendencia en el arte contemporáneo, y recupera la apariencia de Salón decimonónico saltándose los clásicos respetos modernos al cubo blanco y su pausado ritmo contemplativo. Sin embargo, en este caso, la propuesta respondía más bien, fuera de las modas, al espíritu de Buades y a su recuperación en la memoria no exenta de una perspectiva sentimental que sus protagonistas proyectaban sobre la exposición. Aquel primer sondeo sobre la experiencia no podía

ser otra que la que decidieran quienes realmente modelaron la trayectoria de la Galería Buades: Mercedes y Chiqui.

La distribución de los espacios se planteó en tres salas iniciales dedicadas a cada una de las tres décadas de andadura del proyecto. Estas salas se completaban con un sistema de mesas con vitrina que Rafael Zarza diseñó específicamente para la exposición, las cuales mostraban documentos del archivo ordenados según una línea temporal a través de los más importantes acontecimientos que tuvieron lugar en la galería. Las salas más grandes del museo quedaban integradas como un área de expansión del discurso en las que se colocaron obras de gran formato, ya independientes de su cronología, pero ordenadas para ofrecer grupos coherentes. En su mayoría, estas obras procedían de los fondos de la propia Colección Arte Contemporáneo, además de las que ya se integraban entre los ámbitos ordenados cronológicamente. Este hecho revelaba de nuevo la profunda complicidad entre la composición de la colección del museo a partir de obras de la época y el propio espíritu de Buades.

En la sala destinada a mostrar los primeros años de la galería aparecían desplegadas tres tendencias, las cuales dividían la composición en opciones estéticas por las que apostó la galería en sus primeros momentos. Intencionadamente se distribuyeron obras de artistas que podrían enmarcarse en lo que se denominó Nueva Figuración madrileña; en otro espacio se presentaban obras de artistas abstractos de las nuevas generaciones; y por último podían verse obras del núcleo conceptual. La convivencia que escenificaba aquella primera sala nos sitúa en otro de los tópicos descriptivos del período y del contexto, es decir, el eclecticismo. Si en el caso de Buades aquello se daba como una forma de integrar sensibilidades más allá de la militancia, lo cierto es que ha tenido una suerte de eco posterior, en el que se daba un desfase entre el carácter pionero y exploratorio de su origen en los setenta y los destinos posteriores que podrían asociarse a esta lectura de lo heterodoxo del arte en el contexto español.

En esto, los referentes de Buades sentaban un principio de convivencia forzada entre propuestas y especies diferentes. Y aunque algunos han visto esa situación como retraso respecto a las poéticas contemporáneas del ámbito internacional, ello sólo redundaría en la dialéctica centro-periferia y en la idea de que reinaba una heterodoxia endémica que diluye la radicalidad prevista en los centros de actividad cultural “homologados”.

Pero, claro, esos lugares míticos llamados “centros” vuelven a ser, como las identidades nacionales y los falos, construcciones simbólicas que sólo pueden resolverse en relaciones de poder (a veces, eso sí, objetivables). De modo que el síntoma de llegar tarde a todo puede cegar la perspectiva sobre lo que efectivamente se ha hecho y de lo que en realidad significó Buades o, incluso, de lo que podría significar todavía.

Su carácter paradigmático sitúa a Buades en un lugar fundacional, prefigurador, que anuncia o ilumina sobre el modelo de circuito artístico que vino después. Dotado de una autonomía, más allá de la escala de los acontecimientos, Buades se muestra como un apasionado ejercicio personal de exploración de lo poético en el arte. Su emplazamiento es un espacio, tanto localizado como abstracto, que concitó a los que estaban llamados a construir la historia reciente del arte en ese lugar llamado España. En su falta de dogmatismo y en el tanteo sin estrategias, volcado con cierto hedonismo sobre la pura práctica artística, estableció una suerte de antesala de lo que después serían los destinos institucionales y políticos de la cultura. Hasta tal punto que en algunos casos, entrados en los años noventa, asombra la exclusión que sufre Buades de la propia construcción de ese nuevo tejido institucional.

Bajo la culpa imaginaria que se arrastra, en el medio de las euforias de los ochenta y los narcisismos colectivos, quizás nacieron las dos respuestas en las que parece haberse polarizado el panorama artístico en España. Por un lado, la legitimación de la arbitrariedad y el subjetivismo institucional en los noventa. Por otro, la militancia no menos perversa en un dogmatismo ascético-político. Ambas posiciones podrían encontrar correspondencias simpáticas en el origen de los setenta, en torno a aquellas fechas en las que se abría una galería como Buades.

No es que el caso Buades contenga las respuestas, ni por supuesto fuera el origen de los malentendidos ni de los complejos posteriores. Pero su historia está plagada de coincidencias epifánicas, y por ella desfilaron los personajes que construyeron lo que hoy tenemos. Y, quién lo duda, esto es lo que hay. Y en ello ni siquiera podemos excluirnos los que hemos empezado a trabajar en el circuito artístico en los 2000, incluso, como es el caso, en los barros institucionales tan ingratos –a veces– y tan necesarios –por otro lado– para establecer las condiciones de posibilidad de una revisión autocrítica y honesta.